

Estudis Musicals

XIV Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears XIV Trobada de Documentalistes Musicals

Santuari de Consolació
S'Alqueria Blanca - Santanyí

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

ILLES BALEARS 2007



Concerts d'Orgue / Conciertos de órgano
Organconcerts / Orgelkonzerte

Alcúdia, Andratx, Colonia de Sant Pere, Banyalbufar, Búger, Calvià,
Campanet, Campos, Eivissa, Inca, Lloseta, Llucmajor, Manacor,
Moscari, Muro, Palma, Petra, Pollença, Porreres, sa Pòbla, Santa
Maria del Camí, Santanyí, Sencelles.



AJUNTAMENT D'ALCÚDIA



AJUNTAMENT D'ANDRATX



AJUNTAMENT D'ARTÀ



AJUNTAMENT DE BANYALBUFAR



AJUNTAMENT DE BÚGER



AJUNTAMENT DE CALVIÀ



AJUNTAMENT DE
CAMPANET



AJUNTAMENT DE CAMPOS



CONSELL
D'EIVISSA I FORMENTERA
Conselleria de Cultura



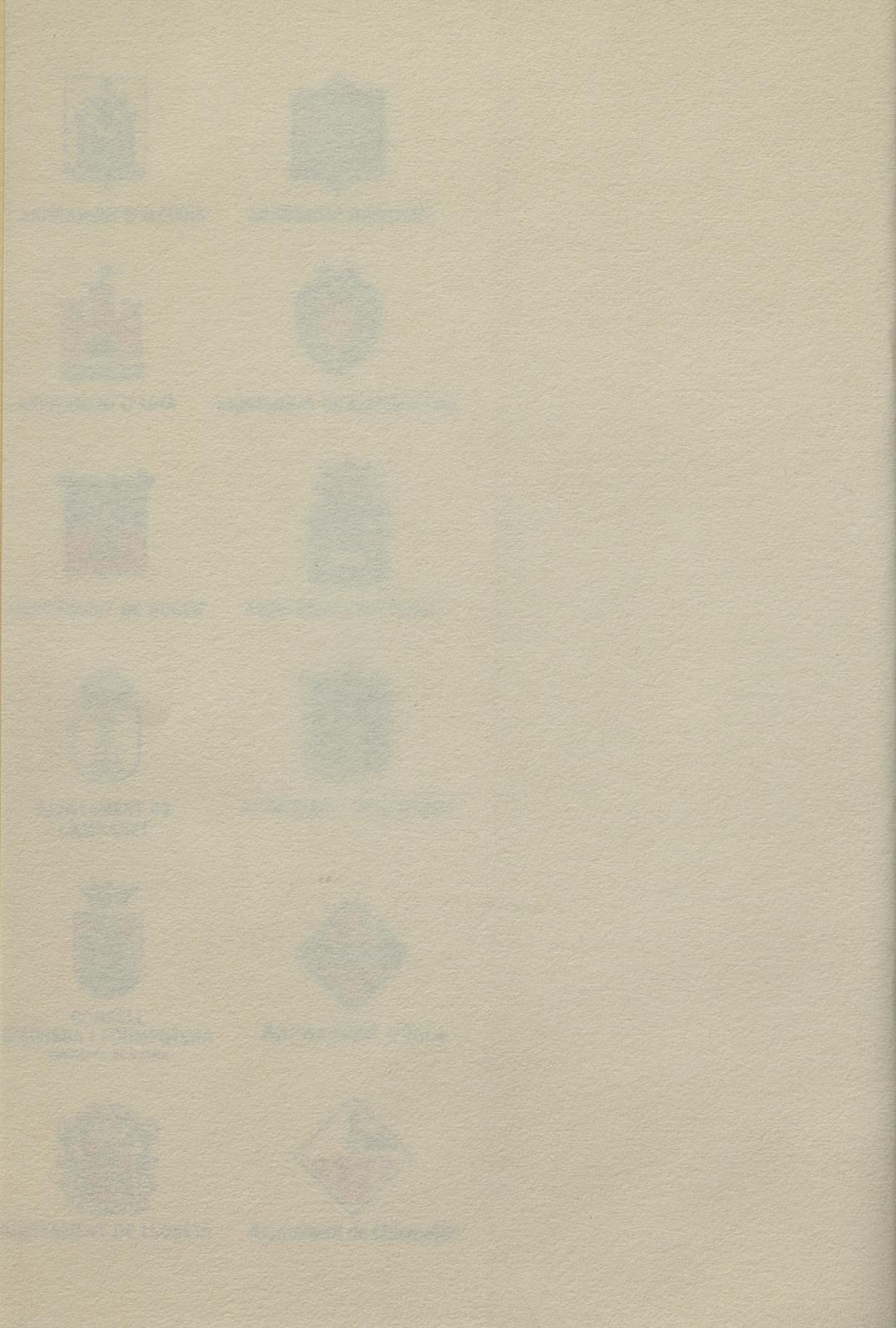
Ajuntament d'Inca



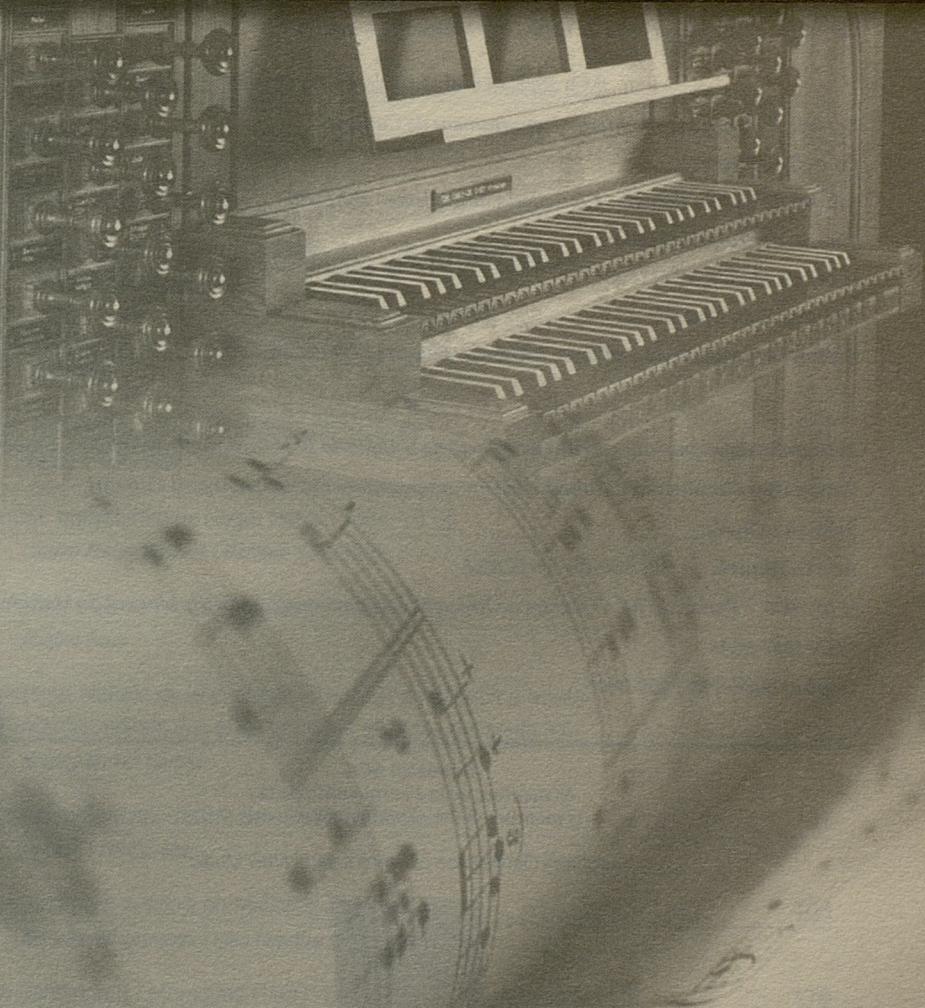
AJUNTAMENT DE LLOSETA



Ajuntament de Llucmajor



Études Musicales



Col·laboren Ajuntaments de:

Alcúdia, Andratx, Artà, Banyalbufar, Búger, Calvià, Campanet, Campos, Eivissa, Inca, Lloseta, Llucmajor, Manacor, Muro, Palma, Petra, Pollença, Porreres, sa Pobla, Santa Maria del Camí, Santanyí, Selva (Associació de veïnats de Moscari), Sencelles.

Consell d'Eivissa i Formentera - Departament de Cultura.

Consell de Menorca.

Govern de les Illes Balears - Conselleria de Turisme - IBATUR.

Foment del Turisme Mallorca.

Hivern a Mallorca.

"Fundació Sa Nostra"

Bisbats i Parròquies de Mallorca, Menorca, Eivissa i Formentera.



Fotografia coberta: Santuari de Consolació de S'Alqueria Blanca, Santanyí. Antoni Caimari

Fotografies Simpòsium i Trobada de Documentalistes Musicals: Antoni Caimari

Printed in Spain

Arts Gràfiques: GELABERT - SA POBLA

© i ®2006 Fundació ACA - Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca

ISSN 1887-0848

Depòsit legal: PM-2409-2005

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 Biel

07311 Búger • Mallorca • Illes Balears (Espanya)

Tel. 971 51 65 01 • Fax: 971 51 65 02

www.fundacioaca.org • e-mail: fundacioaca@fundacioaca.org

Índex

| | |
|---|-----|
| Nota dels coordinadors d'aquesta col·lecció Estudis Musicals (EM) | 7 |
| Presentacions | 9 |
| Ponències i comunicacions | 13 |
| Jordi Bosch: La seva petjada a Mallorca... i a fora Mallorca <i>Antoni Mulet i Barceló</i> | 15 |
| Enregistraments de l'orgue de Santanyí <i>Joan Pinya</i> | 47 |
| Notes històriques sobre els orgues de Bunyola <i>Bàrbara Suau Font</i> | 51 |
| El músic bunyolí Miquel Negre Nadal (1884-1932) <i>Jaume Mateu Verdera i Bárbara Suau Font</i> | 65 |
| La música a Santanyí. Les bandes de música (IV) <i>Miquel Pons</i> | 83 |
| Recorregut històric de la pedagogia musical a Mallorca a través dels mètodes editats fins a les primeres dècades del segle XX <i>Noemí Berbel Gómez</i> | 95 |
| D. Joaquim Sancho, mestre de capella de la Seu <i>Llorenç Vich Sancho</i> | 141 |
| Repertorio para guitarra en Mallorca, (1880-1930) <i>Antonio Mir Marqués i Irina Capriles González</i> | 163 |
| Joan Santandreu i Moragues (1907-1956). Dades biogràfiques i obra <i>Llorenç Gelabert Gual</i> | 179 |
| Baltasar Bibiloni, o el llenguatge del ritme <i>Bernat Martí</i> | 201 |
| Introducció a l'obra de Baltasar Bibiloni <i>Llorenç Gelabert Gual</i> | 209 |

| | |
|--|-----|
| Julià Llinàs Mascaró. Felanitx (Mallorca) 1948 - Segovia 1993 | 221 |
| <i>Ramon Codina Bonet</i> | |
| Les tecnologies aplicades al treball de camp i a l'edició de resultats | 233 |
| <i>Francesc Vicens</i> | |
| El "guitarró" en la formación del maestro de música | 241 |
| <i>Irina Carriles</i> | |
| Els Contrabaixos de Mallorca | 261 |
| <i>Miquel Ferrà Pol</i> | |

Nota dels coordinadors d'aquesta col·lecció *Estudis Musicals (EM)*

L'any 1994, tenia lloc a sa Pobla la celebració de les *I Jornades Musicals Capvuitada de Pasqua. Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*. D'aquesta manera naixia el número 1 de la present col·lecció ja que les trobades s'han continuat en anys successius. Es tracta, per tant, d'una publicació anual de tema musical.

A la trobada de sa Pobla seguí el *Simpòsium sobre els orgues històrics de Mallorca i Trobada de documentalistes musicals* celebrat a Inca el 1995, i després seguiren les trobades d'Alcúdia el 1996, i Muro el 1997.

Continuà el 1998 a Pollença amb el títol *Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears. Trobada de documentalistes musicals*. I així se celebren altres trobades fins a l'actualitat.

Aquesta publicació és fruit de lliçons inaugurals, ponències, comunicacions i altres treballs que han presentat els seus autors al llarg d'aquesta dècada a les esmentades trobades, organitzades per l'Àrea de Creació Acústica (ACA), Amics de l'Orgue. Balears, i el Centre de recerca i documentació històrico-musical de Balears.

A hores d'ara la col·lecció està formada per 13 volums, que són els següents:

- 1 - *I Jornades Musicals Capvuitada de Pasqua. Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*. Sa Pobla 1994, p. 111.
- 2 - *II Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca*. Inca 1995.
II Trobada de Documentalistes Musicals. Llucmajor 1991, p. 249.
- 3 - *III Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca*.
III Trobada de Documentalistes Musicals. Ciutat d'Alcúdia 1996, p. 216.
- 4 - *IV Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca*.
IV Trobada de Documentalistes Musicals. Vila de Muro 1997, p. 295.
- 5 - *V Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears*.

V Trobada de Documentalistes Musicals. Pollença 1998, p. 408.

- 6 - *VI Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears.*
VI Trobada de Documentalistes Musicals. Artà 1999, p. 462.
- 7 - *VII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears.*
VII Trobada de Documentalistes Musicals. Campos 2000, p. 333.
- 8 - *VIII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears.*
VIII Trobada de Documentalistes Musicals. Manacor 2001, p. 293.
- 9 - *IX Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històrics de les Balears.*
IX Trobada de Documentalistes Musicals. Muro 2002, p. 357.
- 10 - *X Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears.*
X Trobada de Documentalistes Musicals. Palma de Mallorca 2003, p. 343.
- 11 - *XI Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears.*
XI Trobada de Documentalistes Musicals. Búger 2004, p.304
- 12 - *XII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears.*
XII Trobada de Documentalistes Musicals. Felanitx 2005, p.416
- 13 - *XIII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears.*
XIII Trobada de Documentalistes Musicals. Campanet 2006, p.308

Nota: La *I Trobada de Documentalistes Musicals a les Balears* tingué lloc a la Fundació Pública de les Balears per la Música, el 16 de desembre de 1989 i es publicà (1991) a la revista "Estudis Baleàrics" núm. 39.

A partir d'ara la col·lecció tendrà el nom genèric d'*Estudis Musicals* (EM) i en són coordinadors Joan Parets i Serra, i Ramon Rosselló Vaquer.

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

XIV Trobada de Documentalistes Musicals

Santanyí

ILLES BALEARS

2007



*Jordi Vergés, organista de Tarragona, a l'orgue de la Parròquia San Antoni Abat de sa Pobla.
VII Simpòsium, 2000*



Parròquia Sant Antoni Abat de sa Pobla, de l'any 1697. Orgue Històric construït per Damià Caimari, 1717.

Una iniciativa que arriba a la XIV edició és, sens dubte, una excel·lent iniciativa, la confirmació d'un encert sostingut en el temps y, a la vegada, una cita ja clàssica al calendari d'esdeveniments. El “**Simpòsium i Jornades l'Orgue Històric de les Balears**” s'ha guanyat per mèrits propis un lloc rellevant en el cultural de les illes, constituint una cita clàssica, no sols per a melòmans i experts, sinó també per a residents i turistes que poden gaudir del plaer combinat de la història i la música.

Un any més, la **Fundació ACA** ens permetrà atracar-nos durant varis mesos a la música d'orgue, a través de destacats concertistes d'àmbit internacional i amb el suport d'instruments que formen part important del patrimoni històric de les Balears emmarcat a diferents esglésies.

Per això és per a mi una satisfacció, com a **Conseller de Turisme**, renovar aquí el nostre recolzament a aquesta iniciativa capaç d'acostar a tants com ens visiten la personalitat històrica d'unes illes abocades al turisme però que no han de perdre mai l'horitzó del seu patrimoni cultural, la seva personalitat.

És, per tant, una satisfacció poder comptar de nou amb aquest **Simpòsium** i donar la benvinguda a la seva XIV edició, que no dubtem en que tornarà a ser un èxit.

*Francesc Buils
Conseller de Turisme*

En primer lloc, vull manifestar el plaer que suposa per al municipi de Santanyí acollir les Jornades del XIV **Simpòsium de l'Orgue Històric de les Balears** i la XIV **Trobada de Documentalistes Musicals al Santuari de Consolació de s'Alqueria Blanca**.

L'orgue de la nostra Església Parroquial de Sant Andreu, de Santanyí, obra del mestre organer més important del segle XVIII i artífex dels millors orgues de la nostra illa, **Jordi Bosch**, és un emblema per a tots els habitants de Santanyí i un referent per al nostre patrimoni.

Per tot això, vull agrair a la **Fundació ACA** que enguany hagi triat Santanyí per celebrar la trobada del 2007 i que aprofiti l'avinentesa per retre homenatge a l'orguener **Jordi Bosch**.

Finalment, vull animar tots els residents i visitants que aproveitin l'oportunitat per conèixer aquesta part del patrimoni històric i cultural i que s'hi sentin com a casa.

*Miquel Vidal Vidal
Santanyí, setembre de 2007*





José Bosch
de Teri

1770

Jordi Bosch

1771

Jordi Bosch Organc^w

1772

Jordi Bosch

1772

Jordi Bosch

1785

Jordi Bosch

1790

Jordi Bosch

Jordi Bosch:

La seva petjada a Mallorca... i a fora Mallorca

Antoni Mulet i Barceló

Introducció

Quan Mn. Joan Parets em proposà fer la lliçó inaugural a aquest Simpòsium dedicat encertadament a Jordi Bosch pel fet de celebrar-se a Santanyí, de primer vaig pensar que sobre aquesta nissaga d'orgueners ja ho havia dit tot al II Simpòsium celebrat a Santa Magdalena d'Inca a 1995¹. Després vaig trobar que així mateix hi havia alguna documentació nova i que la figura del nostre orguener més universal es podia contemplar des d'altres caires. A més em donava la possibilitat d'esmenar alguns errors de l'edició del llibre d'aquell Simpòsium.

És per això que deixaré de banda les influències familiars i aspectes biogràfics, pels quals ja existeixen altres fonts², per centrar-me en punts de vista diguem-ne més organístics.

Jordi Bosch i Bernat va néixer a Palma el 13 de febrer de 1739, essent baptitzat a la Seu a l'endemà³. S'ha escrit repetidament que quan als dotze anys va quedar orfe de pare (la mare havia mort quatre anys abans) va romandre baix la tutela del seu oncle, l'orguener Pere Josep Bosch Salvà (1714-1806). Però el testament del pare, l'orguener Mateu Bosch Salvà (1709-1751), ho deixa ben clar: *"elegint tutors y per temps curadors de les personas y bens de los dits mos fills (Jordi i Magdalena) a Catalina Bosch me germana y Joseph Garau mon cunyat"*⁴.

(1) Antoni Mulet i Barceló: Els orgueners de la família Bosch, II Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears, Inca, 1995.

(2) S'han ocupat de Jordi Bosch, entre d'altres, els clàssics Joaquim M^a Bover (1810-1865): "Miscelánea erudita mayo-riense" i el P. Lluís de Vilafranca (1770-1857): "Memorias para una Biblioteca de Escritores Baleares. 1814".

(3) A. C. M.: Llibre de baptisms n. 15 (1739-1744) f. 7.

(4) A. R. M.: Prot. C-1220 f. 13.

També s'ha afirmat moltes vegades⁵ que Jordi Bosch va esser becat pel bisbe Garrido per estudiar a Granada amb el mestre Leonardo Fernández Dávila. Com ja vaig escriure a 1995, no podria tractar-se d'aquest bisbe sinó de l'anterior, el mallorquí Llorenç Despuig i Cotoner (1751-1763), oncle del cardenal Despuig, home molt liberal amb els pobres i defensor del culte al Beat Ramon Llull⁶. Tornarem a trobar aquests dos personatges relacionats amb els orgues i amb el nostre orguener.

Treballs de Jordi Bosch a Mallorca

La primera feina coneguda del nostre jove orguener la trobam a **Santa Maria del Camí** on el 24 de setembre de 1758 l'Ajuntament li paga 5 lliures, 13 sous i 4 diners “*pel treball de trempar y adobar lo orga*”⁷.

En el mes de gener de 1759 cobra 8 lliures dels obrers de **la Sang** pel seu treball de “*descompondre, netear, tornar a compondre i trempar*” l'orgue construït deu anys abans per seu pare⁸.

A 1762 el trobam a l'orgue de **Sant Domingo**, segons la inscripció de la primera tecla de la Cadireta: “*Day 31 de Noviembre 1762 siendo prior el Ro. F. Pe. Juan Acr. Terrassa*”. Ignoram si és la data de principi o d'acabament de l'obra. Gerhard Grenzing, restaurador d'aquest instrument, ha escrit d'aquest orgue que des de 1837 es troba a Santanyí: “Les Cornetes, les Trompetes imposants i sobretot la gran Mixtura amb la seva energia sonora i lluminositat impresiona encara als coneixedors d'avui”⁹.

El 4 de juliol de 1762 va esser proposat a l'ajuntament de **Binissalem** per Guillem Gelabert, regidor major: “*en la Ciutat de Palma se troben uns*

(5) Juan M^a Thomàs: “Un gran organero español: Jorge Bosch” in Tesoro Sacro Musical, noviembre-diciembre 1958, p. 105-111.

(6) Pere Xamena i Francesc Riera: “Història de l'Església de Mallorca”, Ed. Moll 1986, p. 171.

(7) Josep Capó: “Història de Santa Maria del Camí”.

(8) Antoni Gili: “La música a l'església de l'Anunciació, (La Sang)” in II Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears, Campos, 2000.

(9) Gerhard Grenzing: “Jordi Bosch, Der unbekannte Meister” in ISO YEARBOOK 1993.

orgas novament fets y composts los que son venals y segons informació de varios musichs i subjectas intelligents en semblants instruments no se poden despreciar. Per lo qual fent present en primer lloch a V. Ms. la necessitat precisa que tenim en la Yglesia Parroquial de esta vila, semblant instrument; el desitx de tots los moradors de esta vila que es comprarlos conforme no ignoran V. Ms. y majormet ser esto la voluntat del Ilm. Y Reverendissim Sr. D. Llorens Despuig y Cotoner, Bisbe de Mallorca, el qual se ha mostrat sempre molt benigne y caritatiu a favor de la obra de la Parroquial Yglesia de esta vila. Per cuyos motius pens seria molt convenient el comprar dits orgas y axi V. Ms. digan son sentir. Fonch conclus dese(di)t y determinat per tots los vots nemine (discrepante) que suposat sia esto la voluntat de dit Ilm. y Rdms. Sr. A qui deu esta vila innumerables favors y beneficis se compren dits orgas y per efecte de consertar aquells se disputa al Magnifich Melchior Salom Batlle Rl de la present vila y sindic, clavari de la part forana y al Magnifich Guillem Gelabert Regidor Major para que en nom de esta Universitat y vila pugan comprar y consertar dits orgas y para este efecta se los dona y atribueix el poder necessari y precis obligant a nostra Universitat y vila a pagar dits orgas..."¹⁰. Per aquells anys a Binissalem estaven fent l'església nova, l'orgue de l'església vella devia estar desmuntat o inutilitzat i necessitaven un orgue positiu mentres durassin les obres.

És gairebé segur que es tracta del mateix instrument que Jordi Bosch, pel mateix mes de juliol havia ofert al capítol de la Seu: "Jordi Bosch fuster tenia un orga petit novament fabricat molt bo... cuyo orga desitjava vendrer dit Bosch, o canviar lo orga menor ab las tornas competents"¹¹. Aquesta darrera operació no es va dur a terme i l'orgue aniria a parar a Binissalem on hi va estar fins a 1771 en que el va comprar el convent de mínims de Muro: "Se ha donat al Sr. Dr. en Drets Guiem Gelabert de Binissalem 70 lliures a compte de 100 liures, preu mos vengue les orgas que tenia seus a casa seva i les restants 30 lliures condona a este convent per misses per les

(10) A. M. Binissalem: Llibre d'actes 1718-1780.

(11) A. C. M.: Reg. 1656 f. 238.

animes de los seus antepassats i dita quantitat ha rebuda per mans del P. Bartomeu Frau conforme albara de 10 de manç de 1771"¹².

A 1764 a Santa Maria del Camí Jordi Bosch cobra 2 lliures i 15 sous per un adob a les manxes. A l'any següent trobam: "A Jordi Bosch organista per un registre de Clarins fet a lo orga de Santa Maria 5 ll. y 2 s." El registre va costar bastant més ja que l'ajuntament aportà 25 lliures "a compte de lo que se paga a Jordi Bosch organista per un registre de clarins". I el 30 de març el rector Mora anota: "Per mantenir mestre Jordi Bosch 43 dies y un companero seu 21 dies a la meva taula y donarlos llit per compondre los orgues y posar los clarins que se feren nous 12 ll."¹³.

El mes de setembre de 1770 signa contracte per afegir sis registres a l'orgue de la parròquia de Felanitx. Probablement es tracta dels jocs de batalla que costaren 500 lliures¹⁴.

El 8 del mateix mes i any a l'ajuntament d'Algaida es proposa: "el Senyor Dr. Francesc Tugores Pre. y rector de la present vila ha fet venir a esta vila a Jordi Bosch orguer per efecte que tractassem de la composicio de l'orgue de esta vila i que es vingut per la resposta i aixi respecte que el Senyor rector diu que pagara mitat de tot el cost de dit orgua trob que seria convenient que es fes el remendo aixi com diu dit Bosch qui demana 500 lliures i de este modo seria una obra perfecta i de utilitat i la vila sols deuria pagar 250 ll. i aixi Vs. Ms. com veuen el dit Bosch es subjecte dels mes capassos de Espanya i se parla se sen anira a fora y tenint nosaltres lo orga tan inutil trob per moltes raons es convenient el que se faça segons se nos escriu dit Bosch... fonch votat, conclus, i determinat per tota la dita Junta nemine discrepante que se adoben y compongan los orgas y manxes de esta vila ab lo modo que expressa dit Bosch ab la citada carta"¹⁵. Aquesta carta al rector d'Algaida,

(12) Arnau Reynés i Florit i Pere Fiol i Tornila: "Orgues i música a Muro". Publicació de l'ajuntament amb motiu de la restauració de l'orgue parroquial. Muro, 1994.

(13) Capó: O. C.

(14) Pere Xamena: "Història de Felanitx".

(15) Antoni Mulet i Barceló: "L'orgue d'Algaida". Es Saig n. 103 p. 6-10. Cfr. Appendix.

avalada pels pares de Sant Domingo, que transcriví a l'apèndix, és un document de primera mà per conèixer l'estat i la disposició de l'instrument construït per Guillem Barrera entre 1647 i 1648 i l'ampliació de Bosch. Per una nota al llibre d'actes sabem que la feina estava acabada a 1772: "tenim los orgas acabats i al pareixer ens son sortits bons".

Dia 8 d'abril de 1771 Jordi Bosch presenta un pla per renovar i ampliar l'orgue del convent de Sant Fràncesc de Palma que fou aprovat el mateix dia pel provincial P. Bartomeu Rubí¹⁶. Aquest orgue, construït per Gaspar Roig a 1536, havia estat objecte d'un trasllat i ampliació a 1741 a càrrec de Damià Caimari II durant l'operació de barroquització general que sofrí l'edifici. L'ampliació de Jordi Bosch, just trenta anys després, només s'entén si es coneix la pugna entre franciscans i dominics... La proposta del nostre orguener va consistir en:

- Reduir el "Plenum" a 24 tubs per tecla.
- Introduir 9 mitjans jocs de batalla (l'orgue ja disposava de tres Clarins).
- Ampliar la Corneta fins a 10 tubs per tecla.
- Acomodar el tercer teclat com orgue d'Ecos.

L'operació va costar 1.820 lliures de les quals se'n descopren 270 pagades "por el Sr. Ilmo." per tres registres nous. (Pel tractament hem de suposar que es refereix al bisbe, que en aquesta època si que era Garrido). El document, com altres de Bosch durant aquest any en que estava ja amb un peu a fora Mallorca, està signat també pel seu oncle Pere Josep. L'acabament d'aquesta obra a carrec d'aquest darrer va originar un llarg plet que deixaré per una altra ocasió.

El 30 d'abril de 1772 Bosch escriu al batle i regidors de Binissalem: "Atendiendo a la Orden de la Corte en qe. me mandan me ponga en camino, para concluir el organo del Rl Palacio nuevo de Madrid, me ha parecido no dilatar mas mi partida, y suplicar las ordenes de V. Mdes. contra la circunstancia que, aunque sucediese el caso de nombrarme organero de

(16) Arxiu Franciscans T. O. R.: "Breve apuntamiento de lo que necesita el órgano de San Francisco para quedar perfecto como se desea", contracte autògraf de Jordi Bosch.

Palacio, despues de concluir dicho organo siempre bolveria a esta para tomar providencia sobre mi hermana, muy despacio, y aun mismo tiempo salir de las obligacions qe. tengo contraidas, de las cuales he dado parte al Director del Palacio D. Franco. Sabatini Brigadier de los Rs. Cytos.

El Secreto y algunos Cañones que tengo hechos para el orga de esa de Binisalem estan en casa de mi Tio, quien los sabra guardar de los extremos del tiempo, no obstante V. Mds. pueden tomar la providensia que juzgaren conveniente qe. yo en todo me conformo a la prudencia de V. Mds..."

Aquesta carta no va tranquilitzar gens els binissalemers, que ja havien pagat una considerable quantitat per l'orgue nou i degueren fer cames per deixar les coses més fermades. Per això abans d'una setmana ja trobam un altre escrit de Bosch: “*Nosaltres Jordi Bosch i Pere Joseph Bosch, atanent a que tenim rebudas sent lliures, a compta de la obra del orga tenim comensada para añadir a lo orga de la Parroq(uia)l de Binisalem, obligam nostros Areus a qe. en cas qe. el secret que tenim concluit ab los dos registres comensats, no arribas son valor a las expresadas sent lliuras, degan dits areus satisferlo; ab la circunstancia qe. si la obra feta es de mes valor degan los Sors. Regidors de dita vila pagarlos. / Palma y Maig 5 de 1772*”¹⁷.

Crec que aquesta carta desfà l'embull que sempre hi havia hagut sobre l'orgue de Binissalem alhora que clarifica el treball de Jordi a aquest instrument: Parla de “**l'orgue que tenim començat per afegir a l'orgue de la parròquia de Binissalem**”. Quin orgue hi havia a Binissalem? Idò un instrument de Guillem Barrera de 1638 que devia haver sigut desmuntat per les obres del nou temple. Ens trobam davant un cas del tot semblant a l'orgue d'Algaïda dos anys abans; podem suposar per tant que la solució del mestre Bosch degué esser la mateixa: Fer secret nou per ampliar l'instrument, convertint un orgue encara renacentista en un de barroc. Malgrat que aquest orgue fos modificat pels Portell, pare i fill, a mitjan S. XIX, encara hi podem trobar la mà de Jordi en molts detalls: Flautat de cara, tubs del Ple, un joc de Nazards/Corneta i una Tolosana cònica.

(17) A. M. Binissalem. Documentació facilitada pel Sr. Joan Martí de Binissalem.

Resumint: A Binissalem Jordi Bosch no hi va fer un orgue, n'hi va fer dos.

Al cap de pocs dies de la darrera carta esmentada, el 13 de maig de 1772, Jordi Bosch va partir cap a Madrid. Hi va anar passant per Barcelona i Saragossa, presumiblement per coneixar els grans orgues d'aquestes dues ciutats (com deia ell: "*hallándome surtido de la inspección de los mayores órganos de España*")¹⁸. Va arribar a la capital el 21 de juny.

Leonardo Fernández Dávila

Aquest orguener, com Bosch, era descendent d'una nissaga d'orgueners. El 25 de juliol de 1744 se li adjudicà la construcció del gran orgue de l'Epístola de la catedral de Granada que es donà per acabat el 20 d'abril de 1746. L'instrument va costar 157.000 reals i l'opinió dels organistes examinadors ens parla de la categoria del mestre: "*ha sabido llenar el concepto de un organo en todas sus partes perfecto*"¹⁹.

Davant aquest dictàmen el 24 de maig els canonges demanen pressupost a Leonardo per fer un segon orgue igual a la part de l'Evangeli. L'orguener es compromet a fer-lo pel mateix preu quedant-se amb l'orgue vell "*por el alto coste de los metales*". Després de corregir alguns defectes del primer orgue ("*maior bulto de las voces de algunos rexistros*") es comença el segon orgue que es donarà per acabat el 25 de febrer de 1749.

Després d'haver construït els orgues de Granada, Dávila gaudirà d'una gran reputació. Aquest degué esser el motiu perquè el bisbe de Mallorca hi va enviar en Jordi Bosch.

Pel mateix motiu a 1755, quan encara no havien acabat les obres de decoració de la capella del "Palacio nuevo" de Madrid, es designà a Leonardo, "profesor de matemáticas y de maquinaria armónica", per a construir l'orgue nou. El projecte fou aprovat pels músics de la "Real Capilla" Francisco Corselli i José de Nebra, mestre-director i organista

(18) Informe de Jordi Bosch al Cabildo de Sevilla (14 juliol 1786).

(19) Ramón González de Amezua: "Perspectivas para la historia del órgano español". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1970.

respectivament, començant les obres el 20 de març de 1756. Algunes setmanes hi treballaren fins a 22 homes mentre altres només eren quatre. Per un memorial de Dávila al rei Fernando VI sabem que l'orgue s'havia acabat a finals de 1759 però com que la capella encara no estava acabada es va entregar tot el material al "guarda-almazen" el mes d'abril de 1760: la caixa de l'orgue, vuit secrets complets i quatre inacabats, les manxes, quatre teclats i la llengüeteria de batalla.

El disseny definitiu de la caixa de l'orgue, d'estil neoclàssic amb algunes concessions, el va dur a terme el tinent d'arquitecte major Ventura Rodriguez, com a solució a la polèmica que havia enfrontat a l'arquitecte major Sachetti amb Dávila.

Finalment, pel gener de 1771, es va cridar a Dávila, que es troava a Granada atenent als orgues construïts, per el muntatge de l'instrument. Pel mes d'abril es suspenen els treballs perquè el mestre es posa greument malalt. Abans de morir va expressar que només el seu deixeble Jordi Bosch podria acabar l'orgue. Però l'orgue del Palau Reial va haver d'esperar un any perquè, com sabem, aleshores Bosch estava compromès amb el Convent de Sant Francesc de Palma²⁰.

Leonardo Fernández Dávila i Jordi Bosch

Per esbrinar la cronologia de l'estada de Bosch amb el seu mestre Fernández Dávila hem de recorrer a la correspondència entre la Real Camara i el bisbe i capitol de Málaga. Cap a 1770 a la catedral d'aquesta capital andalusa volien fer un orgue nou i segons una llei del 22 de març de 1771 qualsevol obra d'arquitectura d'una catedral havia de pasar per la "Real Cámara".

En una carta datada el 29 de juliol de 1776 el bisbe José Franquis Lasso de Castilla, referint-se a les poques ocasions que tenen els orgueners de fer un gran orgue, diu: *"Al difunto Don Leonardo solamente, sabemos que*

(20) Felipe López Pérez i altres autors: "Órganos de la Comunidad de Madrid". Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1999.

*se le presentaron dos: la de los dos organos de la cathedral de Granada que dejó fabricados; y la del organo de la Real Capilla de Palacio que estaba fabricando. Y por haber trabajado con el, (en una y otra) sus discípulos Soler y Bosch (de quienes es uno de estos planes) se les vino como rodada la fortuna, de quedarse continuando esta gran obra, que su maestro les dexo plantificada*²¹. Segons aquest autoritzat testimoni Jordi Bosch va treballar amb el mestre Dávila als orgues de Granada i Madrid.

Com hem vist la construcció dels dos orgues de la catedral de Granada es va fer entre 1744 i 1749, és a dir quan el nostre orguener tenia entre 5 i 10 anys, i en vida del seu pare, Mateu, per tant és impossible que Jordi hi prengués part. Però hi ha una altre possibilitat: Al cap de vint anys de la seva contrucció els orgues de la catedral de Granada necessitaven mà de mestre; el 9 de març de 1765 Dávila presenta un pla “*por los apeos, renovacion, aumento y afinacion de los Organos*”. L'orguener demanava 4.000 ducats; la suma degué pareixer elevada al canonges i Leonardo els contesta: “*como este particular no es asumpto Philosophico, Iuridico, ni Theologico, no es extraño que el Ilmo. Cavildo dude en el precio que merece este trabajo...*” Finalment li assignaren la feina que començà el 4 de maig de 1765 i va durar poc més d'un any; va esser reconeguda el 27 de maig de 1766. Leonardo afegí alguns registres nous i va publicar una “*Memoria y nominacion de los registros con que se contruyeron los Organos de la Santa Iglesia Metropolitana de Granada*”²².

Precisament en el curriculum de Bosch a Mallorca hi un buit entre 1765 i 1770 que coincideix amb el treball de desmuntatge i ampliació de l'orgue de Granada!

Pel que fa a l'orgue de Madrid, Bosch hi va prendre part durant un parell d'anys, és a dir: des de que es va començar a 1756, quan segurament ja duia quatre anys amb el seu mestre, que era el temps habitual d'aprenentatge, fins a 1758 que el trobam ja a Mallorca.

(21) Louis Jambou: “L'Evolution de la facture d'orgues en Espagne du XVI au XVIII siecle”. Tesi doctoral de la Sorbona.

(22) González de Amezua: O. C.

Tenim per tant dues estades de Bosch amb Dávila. La primera s'ha de situar entre 1751, any de la mort del seu pare, i 1758, data del seu primer treball a l'orgue de Santa Maria del Camí, sense que poguem precisar exactament quan comença ni quan acaba. La segona s'ha de situar entre els anys 65 i 70 i ve corroborada, com veurem més envant, per una estada primerenca a Sevilla el 66 o 67.

Tornant a l'orgue de la catedral de Málaga: En un moment donat el marquès de los Llanos, que devia ser el cap de la "Real Cámara", envia els diferents plans d'aquest orgue a la màxima autoritat en la matèria que hi havia a Madrid, que no era altre que el nostre Bosch, qui el 9 de setembre de 1776 contesta demanant els planols de les façanes per a poder formar judici. Entre altres coses diu: "*En quanto a los diseños, devo advertir a V. S. que falta el del artifice malagueño, pues en el documento señalado con la marca D: dice plan de Malaga con dibujo, en esto se padece equivocacion; porque el diseño señalado por echo en Malaga lo fue en Madrid, en el año 1771 por Don Antonio Soler oficial que trabaja debajo mi direccion...a cuia sason me hallava yo en la ysla de Mallorca, sin haver entendido en el contrato que pensavan hacer, contando conmigo; todo lo qual me ha sido manifiesto despues que vine a esta corte, de orden de Su Magestad para dirigir el organo que se hace en su Real Capilla*"²³.

Quan ja té mes informació, el 10 de març de 1777 contesta recomanant el pla del seu col·lega Antoni Soler, introduint algunes modificacions com li havien demanat. No li feren gaire cas perquè aquest orgue el construiria Julian de la Orden que el va acabar a 1783. Igual que a Granada també es va fer un segon instrument bessó, pagat pel bisbe.

Deu esser per això que, dins el mite que envolta la figura de Bosch, hi ha qui li atribueix, entre altres aberracions, la construcció dels orgues de les catedrals de Granada i Màlaga i fins i tot de Cadis i Múrcia²⁴.

(23) Jambou: O. C.

(24) Enciclopedia Universal Espasa, veu "Órgano".

Jordi Bosch i l'orgue de la capella del Palau Reial de Madrid

Sobre aquest orgue la mitologia romàntica també ha escrit vertaderes bajanades: “*En este instrumento se aprecia el mérito, habilidad y talento de su autor, que construyó desde la primera a la última pieza; es decir, que no necesitó colaboración de otros ramos de la industria, puesto que él lo hizo todo: labró las maderas, curtió las badanas, fundió los tubos, y hasta forjó los clavos...*”²⁵. I això ho va escriure un senyor que va estar en contacte amb l'instrument durant 42 anys: en va esser organista suplent des de 1904 a 1931 i posteriorment, “casi a diario” diu ell, va esser el seu conservador oficial.

Ja hem vist que quan el nostre orguener arriba a Madrid a mitjan 1772 ja estava en marxa el muntatge de l'orgue. Bosch comença per fer un inventari del material existent; encara que no hi cap texte descrivint les seves intencions. Segons Grenzing, “després de l'estudi de les seves obres y de les peces de l'orgue del Palau que porten el seu nom, es pot avançar l'hipòtesi que en lloc de procedir al muntatge de l'instrument de Dávila, ell el va modificar profundament utilitzant ses pròpies tècniques experimentades i desenvolupades a Mallorca”. Hi trobam ja influències del tractat de Dom Bedos, publicat uns anys abans, com la mecànica d'escaires pel secret de dalt, els “temblants” i la “Voz humana a la francesa”²⁶.

Per una carta a un amic seu de Palma, totalment desconeguda a les publicacions madrilenyes, coneixem detalls del començament d'aquesta obra. La carta esta datada el 29 de setembre de 1772, onomàstica del destinatari, tres mesos després d'arribar a la capital. “*El organo se adelanta lo posible afín de qe. el Rey oiga algunos registros el dia de la Consespion de Ntra. Sra... por cuyos motivos travajan los oficiales en mi taller que es el Coro hasta las nueve de la noche y se les abona medio jornal mas con lo que viene a tener el (salario) siete pesetas y media de cada dia de trabajo. / He tomado la casa donde vivia mi Mtro. Porque con dificultad se encontraria otra tan acomodada en caso de que yo haviese de permanecer en esta*

(25) José García Marcellan: “Órgano del Palacio de Oriente”. Patrimonio Nacional. Reales Sitios n. 6 p. 53-56.

(26) Grenzing. O. C.

Corte." A continuació descriu la composició de la "Real Capilla" que estava dirigida per Concelli i constava de 34 instrumentistes i 26 veus amb quatre organistes. Acaba dient que el rei es gastava cada mes setze mil duros en les obres del palau i ja hi duia gastats més de doscents milions de duros²⁷.

L'orgue es va acabar a 1778 i el rei Carles III el va nomenar "organero real": "*Atendiendo el Rey al acierto con que D. Jorge Bosch ha construido el órgano de la Real Capilla de Palacio, y al moyor fomento de los profesores de este arte, se ha designado conceder a dicho sujeto 800 ducados de sueldo anual con la obligacion de cuidar del expresado órgano, y de enseñar gratuitamente a los jóvenes que quieran aprender la organeria, dejándole libertad de admitir otras obras sin perjuicio del desempeño de su cargo*"²⁸.

Per dues cartes sabem que Jordi feia comptes tornar a Mallorca per fer-se carrec de sa germana petita, Magdalena, i acabar l'orgue de Binissalem. Però un cop a Madrid va canviar de plans: Es va casar amb Manuela, germana de José Lidón, organista de la Real Capella i compositor, i es va establir definitivament a la cort. L'orgue de Binissalem el degué acabar l'oncle Pere Joseph, com ho havia fet a Sant Francesc. Magdalena, sa germana, va anar a Madrid on es casà amb el maltés Juan De Bono, orguener de l'equip de Bosch. També va anar a la cort el cosí Jordi Bosch Riera, fill de l'orguener Pere Josep, que es casà amb Petra, una altre germana de José Lidón.

Entretant el capitol de la Seu de Mallorca va decidir posar remei al mal estat de l'orgue i encarregà al canonge Antoni Despuig d'escriure a Jordi Bosch a Madrid convidant-lo a fer-se càrrec de les obres. L'onze d'agost de 1784 el futur cardenal presenta al capitol la resposta de Bosch "*expresandole el sentimiento que le cabia pr. hallarse en la imposibilidad de pasar a esta Isla pa. servir al M. I. Cavdo. De esta Sta. Igla. En la composicion de los organos de la misma*"²⁹.

(27) Biblioteca March. Publicada per Gabriel Alomar i Estave: "Contribució a una biografia de l'orguener Jordi Bosch..." in Estudis Baleàrics n. 10.

(28) Miquel Pons i Bonet: "L'orgue de Jordi Bosch Santanyí" in Estudis Baleàrics n. 25 p. 57-78.

(29) A. C. M.: Reg.1664 f. 79v.

Les novetats tècniques del nou instrument de Palau influiren d'inmediat el els orgueners de l'entorn de la Cort. De les seves innovacions se'n ferien ressò altres instruments construïts per orgueners tan prestigiosos com José de Verdalonga i José de Echevarria³⁰.

Orgue de la Catedral de Sevilla

La catedral gòtica de Sevilla, a l'ombra de la "Giralda", s'enorgullia de tenir el volum interior més gran del mon. El capitol volia millorar els orgues i durant 60 anys ho intentaren quatre vegades sense quedar del tot satisfets. El 3 de maig de 1779 els dos organistes, Juan Roldan Gardel i Joseph Blasco de Nebra, informen de l'estat dels orgues i recomanen dos orgueners: *"El uno es Dn. Jorge Bosch, natural dela Isla de Mallorca, Organero del Rey; este estubo en Sevilla el año 66 ó 67, le tratamos en materias de organeria y en las pocas palabras (aunq. muy medidas) conocimos q. era un hombre habil modesto sensato y de un genio dulce. Despues aca hemos oido decir q. nuestro Monarca lo hizo venir a Madrid, p. q. le hiciera un organo, el q. comenzó el año de 73, y concluió el de 76 (meses mas o menos)."*

Un sugeto inteligente q. oyo y vio el interior del dicho organo, nos ha dicho q. le parecio una cosa singular, assi de sus voces como lo bien trabajado de toda su Maquina, la disposiz(io)n y claridad con q. se perciben todas sus partes, sin q. se estorben unas aotras pa. su reparo si lo nezesitare y los nuebos registros imventados por el dicho Artífice.

El dicho organo se ha hecho ala frente de Seis Organistas de primer orden, q. son los quattro del Rey y los dos de las Sras. Descalzas Rs. Y Sras. Dela Encarnacion, y hemos oido decir q. le han celebrado mucho.

El otro es Dn. Julian dela Orden, dela Sta. Iga. De Cuenca, de quien hemos oido decir a sugeto inteligente, q. ha oido y visto sus obras, q. es mui bueno.

(30) Grenzing: O. C.

Item. El dia 5, 6, 7 y 8 del año pasado de 78, estubo el dicho Dn. Julian (en el mes de dizre.) en Sevilla; y dijo a Nebra q. habiendo visto el Organo q. se concluyó en la Capilla Rl. le dijo asu Artifice Dn. Jorge Bosch (ya mencionado) q. si tuviera todo el dinero q. havia ganado en las obras q. havia hecho, lo restituiria alas partes, y las mandaria quemar; (expresion mui desinteresada y por donde congeturamos q. es hombre de bien de habilidad y q. conoce el riesgo)"³¹.

Per mediació del Cardenal Patriarca de Sevilla, que tenia residència a la Cort, el capitol aconseguí que el rei deixàs partir a Bosch. El 25 de juny de 1779 el varen convidar per regonèixer l'orgue i fer un projecte de reparació.

El mestre no es va fer esperar. Acabat de casar, el 20 d'agost ja era a Sevilla on fou rebut com el messies, "*me honran y regalan con exceso*" dirà més envant. El 28 de setembre presenta el seu projecte: Com a carta credencial comença amb una "*Breve apuntacion de los registros y algunas particularidades con que ha sido construido el Organo de la Real Capilla del palacio Nuevo*", segueix una informació de l'orgue anomenat "de la Antigua", (perqué estava enfront d'aquesta capella) que havia examinat durant sis dies, va enumerant els seus defectes i proposa les solucions: Fer manxes noves i sustituir 932 canons. L'operació costaria cent mil reals. "*Y aunque quedaria de este modo con apariencia de bueno, las voces de buena calidad, y de permanente duracion, debo advertir a V. S. I. q. según lo descubierto y practicado de pocos años a esta parte quedaria en la clase de poco menos que regular...*" I va enumerant els defectes que romandrien: Registres amb poca valentia, teclats durs i de poca extensió, poca duració de l'afinació i, sobretot, manca de registres com Nazards i Cornetes "*con otros no oidos en este pais*". Acte seguit presenta el pla més ambiciós de la història de l'orgueneria espanyola, "*que exceda a todos*". I compara:

| | | |
|-----------------------------|-----------------------|---------------------------------|
| - <i>De la Antigua</i> | <i>Registros: 61</i> | <i>Caños y Trompetas: 2.378</i> |
| - <i>Del Real Palacio</i> | <i>Registros: 76</i> | <i>Caños y Trompetas: 3.290</i> |
| - <i>Del nuevo Proyecto</i> | <i>Registros: 106</i> | <i>Caños y trompetas: 4.988</i> |

(31) José Enrique Ayarra Jarne: "Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla".

Abans de passar esdavant recorda el que havien costat l'orgue de l'Epistola de la Catedral de Toledo (José de Echevarria,) i el de l'Evangelo de la Catedral de Segovia (Pedro de Chavarria). Calculant que el de Sevilla durà el doble de feina el preu estimat seria de 330.000 reals a més del metall de l'orgue vell. El capitol l'agafà de la paraula i, sense fer concurs com esperava Bosch, aprovà el projecte inmediatament i per unanimitat a la sesió del primer d'octubre de 1779, abans de que l'orguener pugi fer un estudi més seriós del tema econòmic. Això portarà problemes però ell, entussiasmat, reuneix una dotzena de col·laboradors i comença la gran obra sense que l'aturi ni la mort de la seva esposa durant el primer any de feina.

El mestre s'anirà engrescant: Dotarà l'instrument de tres ventelloles per tecla, inventarà un nou sistema de donar vent, més estable, passejant-se el manxador per damunt de les set manxes³², probablement ja de taules paral-leles³³; canviarà la distribució interior prevista per afinar-lo amb més facilitat, afegirà més registres i n'inventarà altres de nous, inventarà un sistema de perns per afinar les trompetes.

Però passa el temps; la construcció havia de durar tres anys, ja en fa gairebé set i l'orgue encara no sona. El capitol s'impacienta i el 5 de juliol de 1786 li envia un escrit que Bosch contesta el 14 del mateix amb un llarguísim memorial de justificació que és tota una obra magistral d'honestetat i diplomàcia. Reconeix que si hagués seguit el contracte podria haver acabat l'orgue en tres anys i guanyat deu o dotze mil ducats, però, "*haciendo nacido con un corazon desinteresado y agradecido*", conscient de que servia a l'església més important d'Espanya, "*abandoné los mencionados intereses y determiné hacer cuanto alcanzase, sin reparar en la contrata*". Diu que ha hagut de menllevar diners "*llegando lo suprido en el dia, a ciento treinta mil Rs. Vn., habiendo yo gastado tambien en la obra los ocho cientos ducados annuales, con q. la Piedad del Rey me*

(32) Pedro de A. Borràs: "Una visita a la Colombina" in B. S. A. L. t. II p.157.

(33) Grenzing: O. C.

distingue y honra". L'orgue s'ha començat a afinar però no diu quan s'acabarà, "habiendo errado el juicio al principio en años, es natural lo errase ahora en meses."

L'orgue va començar a sonar el dia de la Puríssima de 1787. Pel febrer de l'any següent els números vermells de Bosch arriben a una quantitat alarmant. Pel mes de maig demana alguna cosa "para su decente manutención y otras cosas". El capitol, després de varies peticions, decideix adelantar-li els darrers mils de reals amb la condició de que acabi l'obra dins deu mesos, és a dir, pel març de 1789; però l'orgue no s'acaba. Bosch promet fer-ho en cinc mesos més, però no té diners per pagar els obrers; el capitol decideix que "se continue el trabajo hasta su conclusión; y para ello se le suministren los jornales que necesite". A punt d'expirar el termini, el 27 de juliol de 1789, Bosch escriu al capitol dient que a finals d'agost "quedará con todos sus registros". Llevors haurà d'anar a Madrid per examinar l'estat de l'orgue de la Real Capella que va deixar fa sis anys en mans d'un deixeble y tornarà a Sevilla per l'octubre, per acabar d'afinar. En aquest moment la quantitat que deu puja a 210.000 reals de vellón; si no aixuga el deute "tiene riesgo su salud, y podría resultar grande atraso en la conclusión y afinación de este órgano, que pide tranquilidad y gusto"³⁴.

Davant la desfeta econòmica aprofita aquesta estada a la capital per demanar un augment del sou de "organero real" que li es denegat³⁵.

Bosch havia promès tornar a Sevilla pel mes d'octubre, però acabarà l'any i en passaran dos més i l'orguener no compareix. El seu cunyat De Bono es fa càrec de l'obra i el 28 de maig de 1792, abans d'expirar el darrer ajornament, informa de l'estat de l'orgue: Falta col·locar els dos Oboès, la Veu Humana i la Corneta d'una Cadireta, cosa que es compromet a fer en quatre dies més de termini. També falta donar veu a les Trompetes però això s'ho havia reservat en Bosch i és ell qui ha d'enviar les llengüetes des

(34) Ayarra: O. C.

(35) Pons: O. C.

de Madrid. Al mateix temps demana poder treballar a altres orgues. El capítol estudia la possibilitat de nomenar a De Bono afinador de l'orgue nou, cosa que fa el 18 de juny amb un sou de 2.505 reals i 30 maravedís.

A la fi, per mes de setembre de 1792 Jordi Bosch compareix a Sevilla. L'orgue no es va donar per acabat fins al 15 de novembre de 1793, catorze anys després d'haver-lo començat. Els dos organistes que el varen recomanar ja havien mort i els nous titulars en fer l'examen diuen "*que no se conoce órgano semejante*". El capitol va aprovar "*que por un efecto de generosidad y sin que se entienda haber obligación de justicia, se paguen las deudas legítimas del organero D. Jorge Bosch*". L'orguener retornà a Madrid a finals d'agost de l'any següent³⁶.

L'orgue de Sevilla va esser destruït per la caiguda d'una volta a causa d'un terratrèmol el primer d'agost de 1888. Segons un testimoni d'un any abans de la seva desfeta comptava amb quatre teclats, 119 registres, 13 més que en el pla primitiu, i 5.326 tubs, 338 més que en el pla original³⁷.

Es conserven dues cartes de Bosch datades a Sevilla durant la contrucció de l'orgue. La primera data del 16 de febrer de 1785 i va adreçada a Antoni Despuig, felicitant-lo pel seu nomenament d'auditor de la Rota a la Corona d'Aragó i demanant-li un exemplar del seu famós mapa de Mallorca que acabava d'estampar³⁸.

La segona és de 11 d'abril de 1789 i va dirigida al seu amic Joan Oliver a qui parla del nebodet José Gabriel de Bono i Bosch, d'un projectat viatge a Londres i París i de l'orgue de Sevilla: "*Mi extraordinaria obra del organo se concluye pronto pues aunque le faltan qe. colocar 55 registros sobre los 75 (sic) qe. tiene quedaran colocados por Junio y pasaré á la corte para ver las fiestas reales aunque. Tenga que bolver para dar voz y afinar algunos caños y trompetas de invención qe. al conjunto de novedad qe. tiene desde los fuelles hasta la continua colocacion de registros y de maquinaria le hacen*

(36) Ayarra. O. C.

(37) Borràs: O. C.

(38) B. S. A. L. n. VIII p. 126.

*original en todo y por nueva tecnica digno de manifestar á la Europa pues no se parece a organo alguno de quantos he hecho, visto y leydo*³⁹.

Els escriptors no coincideixen sobre la mort de Jordi Bosch. Pareix que va morir el desembre de 1800, completament arruinat, a la casa del seu cunyat José Lidon.

Influència de Jordi Bosch en els orgueners mallorquins del segle XVIII i XIX

Pere Josep Bosch (1714-1806)

Encara que és versemblant que Jordi Bosch va aprendre l'ofici treballant al taller del seu oncle, és inquestionable la influència del nebot en algun treball de Pere Josep posterior a la primera estada a Granada. Ho pedem comparar a la influència del jove Mozart sobre Haydn. Em referesc a l'orgue de la parròquia de Muro que porta la data de 1761. Malgrat tots els canvis que va sofrir durant el segle XIX hom pot apreciar que originalment ja hi havia un joc de Batalla, que seguia l'ordre del secret, i una Corneta elevada, els dos elements principals que Jordi va portar de la península.

Gabriel Thomàs (1762-1836)

Sempre s'havia afirmat que Gabriel Thomàs era deixeble de Jordi Bosch però quan ho anam a cercar trobam que quan Bosch parteix cap a Madrid Thomàs tenia només 9 anys. Una vegada que Thomàs en parla ho fa en termes de "*el famoso Jorge Bosch*", com si fos una persona llunyana i no el seu mestre⁴⁰.

És probable que Thomàs treballés amb Pere Josep Bosch ja que el va succeir en la reforma tardo-barroca de l'orgue de la Seu⁴¹; però el seu aprenentatge s'ha de cercar entre els milers de fugitius de la Revolució

(39) Cfr. Apèndix documental.

(40) A. C. M.: Reg. 1678 f. 7 bis i s.

(41) Antoni Mulet i Barceló: "Els orgueners del S. XIX" in IV Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears, Muro 1997.

Francesa que omplien la ciutat de Palma, entre els quals diuen que hi havia un avantpassat de Cavaille-Coll⁴². En els orgues de Thomàs hi podem trobar també influències de Ludwig Scherrer que durant uns anys va treballar aquí construït, entre altres feines, orgues nous a Soller i Santa Eulàlia⁴³.

Però no hi ha dubte que Thomàs coneixia l'orgue déls dominics: El secret de l'Orgue Major el forma de "L" que trobam a Santa Maria la Major d'Inca i a la Seu, la Corneta elevada i la Batalla simètrica són influència de Bosch. I la Flauta travessera que es conserva a l'orgue de Llubí és una rèplica de la que Bosch va instal·lar a Sant Francesc on per cert Thomàs hi tenia un germà religiós⁴⁴.

Antoni Portell (1806-1878)

Una vegada vaig demanar a l'orguener Gerhard Grenzing per què Antoni Portell feia els orgues "tots de nazards": Em va dir que els rectors del S. XIX estaven tan encantats amb la Corneta de l'orgue de Santanyí que no devien demanar altra cosa. Vaig trobar que era una resposta prou romàntica. Llàstima que la documentació històrica la tiri per terra: la Corneta de Santanyí no va esser muntada per Julià Munar fins a 1888, deu ans després de la mort de Portell: "*Sesentiquatro pesetas al mtro. Julia por sus jornales en la colocacion de la corneta en el organo*"⁴⁵.

Portell s'autoproclamava "deixeble d'aquell que va construir l'orgue de Sevilla". Desconeixem en que basava aquesta afirmació. Certament aquest orguener no va esser contemporani de Bosch. Potser coneixia el seu tractat d'orgueneria, que avui es considera perdut... També és possible que en els seus viatges per la península, on va construir 7 instruments, entràs en contacte amb el taller d'Antonio Otín Calvete, deixeble sevillà de

(42) La Almudaina 13 octubre 1909: "Restauración del órgano de la Catedral".

(43) Antoni Mulet - Arnau Reynés: "Orgues de Mallorca", Olañeta Editor, 2001.

(44) Antoni Mulet i Barceló: "Testament i inventari dels bens i heretat de Gabriel Thomàs, orguener" in XI Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears, Bujer, 2004.

(45) Pons: O. C.

Jordi Bosch; fins i tot és possible que conegués l'orgue de Sevilla.

Les influències de Bosch sobre Portell són nombroses:

- Corneta: Encara que, com he dit abans, Portell no va poder coneixer la de Santanyí, degué tenir contacte amb les de Muro o Sant Francesc. És cert que les Cornetes de Portell, elevades o no, prescindeixen girebé sempre de la Tèrcia, però això crec que és degut a l'adopció del temperament igual i, sobretot, a com feien servir les Cornetes els organistes del seu temps.
- Ple: "lleno con un solo registro" apareix al contracte de l'orgue de la parròquia d'Artà⁴⁶; o "lleno completo" trobam a la disposició l'orgue de la catedral de Gran Canaria⁴⁷, possibles influències de l'agrupació del Ple en un sol tirador de l'orgue de Santanyí.
- Batalla simètrica: La trobam als orgues de Sant Jaume, Pollença, Llucmajor, Binissalem o Artà.
- Façanes amb els tubs més grans de fusta folrats d'estany que apareixen als orgues d'Artà i Binissalem a imitació de l'orgue de Santanyí. Són les "mecanxes" com els anomanava Jordi Bosch.
- Reducció: La darrera influència la trobam en la dotzena de petits instruments d'aquest constructor. És la reducció de teclat de petites dimensions realitzada amb filferro, probablement inspirada en la de l'orgue positiu que Bosch va vendre Binissalem i que avui podem escoltar en el convent de Muro.

Julià Munar (1848-1925)

Crec que la vertadera escola d'aquest orguener, a més del tractat de Dom Bedos que avui encara conserva un descendant seu, va esser l'orgue de Santanyí. Allà el trobam per primera vegada a 1873 treballant a la Cadireta i les manxes. A 1885 cobra 649 pessetes per recompondre l'orgue. A l'any següent es paguen 100 pessetes per la seva manutenció durant 115

(46) Antoni Gill i Ferrer: "Contractes d'orgues...Artà" in III Simposium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears, Alcúdia, 1996.

(47) González de Amezua: O. C.

dies. Finalment a 1888 Munar i el seu ajudant cobren 227 pessetes per col·locar la Corneta i afinar⁴⁸.

Sabem que Munar apreciava el treball de Bosch i afirmava que els Plens era el registre que més fama li va donar⁴⁹. A molts dels seus instruments trobam secrets amb doble vàlvula com a Santanyí.

Els grans instruments de Munar (convents de Felanitx i de Manacor, Pollença) presenten sempre la trilogia bosquiana: Batalla-Ple-Corneta, aquests dos darrers gairebé sempre en secretet elevat (Andratx, Pollença). Llàstima que els tubs que utilitzava són ja de fabricació industrial i romàntics.

L'equip de Josep Barceló (1840-1918)

Josep Barceló i Runggaldier era un personatge singular que, a més d'enginyer industrial (va participar en la instal·lació dels Ferrocarrils de Mallorca) i fer els planols de l'església dels Dolors de Manacor, es va dedicar a dissenyar orgues:

- Orgue de Selva construït per Julià Munar i Antoni Cortey, inaugurat a 1869.
- Orgue de Sant Felip Neri de Palma, construït per Julià Munar a 1876.
- Orgue de Biniali inaugurat el 4 de setembre de 1892. A dins la sacristia es conserva en una vasa el plànol de la façana original del nostre enginyer.
- Orgue d'Alcúdia construït en dues etapes, la primera inaugurada a 1893 i la segona a 1899. Els plànols de la façana són de Bartomeu Ferrà. En aquest orgue es va enemistar amb el seu col·laborador Julià Munar que era l'encarregat de l'afinació. Pareix que Barceló feia qualcosa més que planificar perquè va perdre les ulleres entre els baixos de la Trompeta i demana que els hi enviïn pel cap d'estació de Sa Pobla.

(48) Pons: O. C.

(49) Francesc Bonafè: "Espigolant", manuscrit inèdit, Arxiu de la Missió.

- Orgue de Gènova inaugurat a 1896 i construït per Nicolau Rotger baix la direcció de Barceló. Presenta la consola invertida com els instruments de Cavaillé-Coll.

Finalment a 1900 va planificar un gran orgue amb tres teclats i pedal per a la seva església del Dolors de Manacor que no es va dur a terme per manca de diners⁵⁰.

Els seus instruments, així com els seus escrits, demostren que coneixia prou bé l'orgue romàntic francés. Alguns presenten les innovacions pròpies de l'època com trans positor o acoblament d'octaves. Estan molt ben dissenyats, amb una mecànica molt pensada, però... tenen molt que desijar des de el punt de vista de sonoritat i de polsació de teclat. Són instruments molt ambiciosos construïts en una època de vaques magres i quan l'ofici ja s'havia perdut.

Així i tot presenten algunes influències de Jordi Bosch: Els secrets dels instruments més grans (Alcúdia, Gènova) estan provists de doble vàlvula a les dues primeres octaves greus, com a l'orgue de Santanyí, amb un resultat inferior. I la Corneta completa no hi manca encara que l'orgue només tengui mitja dotzena de registres.

L'escola de Jordi Bosch

Ja hem vist que el sou de “organero real” implicava “la obligación... de enseñar gratuitamente a los jóvenes que quieran aprender la organería”. Per això va escriure un “Tratado de construcción de órganos” de 200 pàgines amb dibuixos originals, avui desaparegut; la darrera notícia que en tenim és de 1927 en que el manuscrit es trobava en una llibreria de vell de Barcelona⁵¹.

El cunyat Juan de Bono es va establir a Sevilla; d'ell es conserven encara els orgues de la Colegial de San Salvador a la mateixa capital i el de

(50) Antoni Mulet i Barceló: “De Jaume Febrer a Josep Barceló: cinc segles dels orgues de Manacor” in VIII Simpòsium i Jornades Internacionals de l’Orgue Històric de les Balears.

(51) Pons: O. C.

la parròquia de la Orden a Rota. Va morir a Sevilla el 22 de juny de 1798. El seu fill José Gabriel, nat a Sevilla el 18 de març de 1781, va seguir l'ofici del pare i va esser nomenat afinador de l'orgue del Palau Reial amb el mateix sou que el seu tio⁵². Un altre fill de De Bono, Salvador, va pretendre succeir al seu pare com afinador de l'orgue de Sevilla però només va obtenir un sol vot del capítol.

El cosí Jordi Bosch Riera va esser nomenat afinador de pianos del Palau Reial. Va morir a Madrid a 1835⁵³.

Altres components del taller sevillà de Bosch també s'establiren pel seu compte i foren testimonis fidels de les seves ensenyances:

- Francisco Rodriguez, actiu a Sevilla de 1784 fins a 1825. Va deixar una abundant producció amb alguns instruments dels més bells y ambiciosos construïts en la història de l'orgueneria sevillana.
- Antonio Otín Calvete, nat a Sevilla el 27 de juny de 1767. Es va incorporar al taller de De Bono a 1789 on va treballar nou anys; a la mort d'aquest, completà les obres inacabades del mestre. A 1804 es nomenat afinador dels orgues de la catedral de Sevilla. De la seva obra, abundant i feta a conciència, podem destacar l'orgue de la "Capilla de Ntra. Sra. de los Reyes", a Sevilla mateix, que encara es conserva (). Va estar actiu fins a 1835. El seu fill del mateix nom, nat a Sevilla el 24 de juny de 1799, també va esser orguener; a la seva mort, 26 de feber de 1868, va deixar sense acabar l'orgue de la catedral de Cádiz. Entre els informes d'orgueners sol·licitats per acabar-lo hi figura el nom d'Antoni Portell i Fullana; una informació errònia de l'organista de la catedral de Gran Canaria, "*tengo entendido que el señor Fullana (deu voler dir Portell Fullana) murió el año pasado en América*", fa que es descarti el seu nom. Portell havia fet un orgue de dos teclats a l'esmentada catedral de Canàries. L'orgue de Cádiz el va acabar Pedro Roqués⁵⁴.

(52) Arxiu "Palacio", Madrid. Citat per Antonio Ramírez Palacios: "Dinastías de organeros en Andalucía en los siglos XVIII y XIX" in Actas del II Congreso Español de Órgano, Madrid, 1987.

(53) Pons: O. C.

(54) González de Amezua: O. C.

La influència de Bosch a la península, i sobretot a Andalussia, és més profunda que a Mallorca on de fet hi va viure pocs anys. Podem considerar obra menor els seus treballs mallorquins, exceptuant els instruments de Sant Domingo i Sant Francesc, sense els quals deia ell que no hagueren sigut possibles els orgues del Palau Reial i de Sevilla⁵⁵. Com diu Hans-Dieter Möller: “Comparando el órgano del palacio Real con este de Santanyí se encuentra una gran diferencia. Es como hacer un análisis musical de un cuarteto de Beethoven de la serie opus 59 con el opus 95”⁵⁶.

Crec que podem atribuir als orgues de Bosch les mateixes qualitats que trobaren els examinadors del primer instrument del mestre Dávila a la catedral de Granada: *“Flautados: profundidad, firmeza, entereza de tono que exige tal especie de registros... Llenos: tono de excesiva magnitud al que se observa comunmente en iguales registros. Lengueteria: de una igualdad sin imitacion, con una igual promptitud en sus lenguas, y una Voz de summa sonoridad”*⁵⁷. Hi podem afegir la **Corneta**: A Santanyí canta a gairebé tres metres per damunt el secret i està realitzada amb 10 canons per tecla, cosa que Bosch només repetirà a Sant Francesc; a Madrid i a Sevilla es conformarà amb un màxim de 6 tubs per tecla.

Trobam en Bosch aquella entrega desinteressada i despreocupada al seu treball, això que caracteritza a un verdader artista enamorat de la seva obra. Els millors materials per al “rei dels instruments”. Els seus tubs tenen la planxa el doble de gruixada que els d’altres constructors. Segons Grenzing els de Santanyí tenen una aleació d’un 75 % d’estany. El pla de Bosch per a la catedral de Málaga el proposa d’un 80 %.

Escriu Grenzing, referint-se a l’orgue de Santanyí: “L’harmonització és el reflex d’aquesta prodigalitat: peus oberts, generoses llums i boques altes. És interessant de notar que la manera de tractar l’Orgue Major és ja conforma les característiques de l’estil castellà. Per afavorir la claretat

(55) Com diu el mateix Bosch a la carta a Joan Oliver suara esmentada. Cfr. Apèndix.

(56) Carta del 30 de gener de 1984.

(57) González de Amezua: O. C.

d'emisió, un ensamblatge complet de portavents elevats allibera els tubs interiors de la necessitat d'estar a plom sobre el secret i els eleva a dalt dels taulons gravats de la Batalla. Aquestes principals característiques se retroben d'una forma més acabada a tots els instruments posteriors de Bosch. Elles se distingeixen fortament dels altres orgues de l'època de la península ibèrica i són presents de manera sistemàtica fins als menors detalls, incloent les marques dels tubs, dins les obres dels seus alumnes i successors a Andalussia”⁵⁸.

Documenta

I-Carta de Jordi Bosch al rector Tugores d'Algaida

Sor. Rr. I Muy Sor. Mio:

El Mt. Rent. P. Por. De Snt. Domingo, P. Pd. Terrasse, i el P. Vicari me han empeñat para que logria V. Md. la promptitud i conveniencia posipble sobre el adobar lo Orga y lo mateix me insinua de orde de V. Md. el Sor. Vicari. Lo he recapasitat y se me ha ocurrid lo siguiente.

Primerament se han de fer nous y de metall los canons de fusta que te dit orga en el registre de la Octava.

Los canons del Ple y flautat se provaran cadaun de per sí y los que se enuentrarán defectuosos y incorecgipbles se faran de nou.

Dit Ple corre a vvuyt canons per tecla la ma dreta, y sinc ô sis la esquerra á los quals se añadiran de nous fins que sia dit Ple á deu canons per tecla en la ma dreta y aximateix la esquerra.

Mes se añadira un registre de Corneta à sinc veus per tecla la ma dreta, y tres la esquerra tots de metall.

Mes se ha de fer nou el secret, el teclat, y correspondents moviments el qual secret a mes del lloc para la musica expresa, li ha de quedar al sufisient y preparat para que qualsevol temps li puguin añadir un registre de trompeteria.

La Caxa se ha de alsar a llivell de la balustrada del cor y añadir el correspondient arrancament de la escultura com tambe a la part del cor se li ha de añadir la amplaria que se necesita para los expresats registres.

Las manxas se han de desfer y prepararlas per la part interior com se acostuma en las novas.

Corren a mon carrec tot lo expresat es son ultim preu sinc sentas lliuras.

En quant a la promptitud pug donar principi a el secret teclat y demes moviments, com tambe algunas Planxas para los canons nous, la collocacio de dita obra lo mes propta qe pot ser es ser immediata á lo orga de felanitx.

(58) Grenzing: O. C.

Es quant pug y deg fer atanent a las moltas atensions que deg a los expresats Ps. de Snt. Domingo, com tambe lo molt que desitx servir a V. Md. interim quedo aguardant las suas ordes, y suplic a Deu lo gt. Los Ms. As. que desitx.

Llumor. 7bre 4 de 70.

Bo. La M. de V. Md. son afem. Sedor.

Jordi Bosch

Sr. Dn. Franch. Tugoras

P^a de Algayde

P.D. Som segur en esta de Llum(aj)or. Fins el divendres a la nit y lo mes llarc fins al dia de Ntra. Sra. de 7bra. En cas se determinan los Srs. Regrs. Es necesari pasar jo a esta de Algayde para prendre la mida per el secret.

(Arxiu Municipal Algaida)

II-Carta de Jordi Bosch als regidors de Binissalem

Muy Sres. Mios: Atendiendo a la Orden de la Corte en qe. me mandan me ponga en camino, para concluir el organo del Rl Palacio nuevo de Madrid, me ha parecido no dilatar mas mi partida, y suplicar las ordenes de V. Mdes. contra la circunstancia que, aunque sucediese el caso de nombrarme organero de Palacio, despues de concluir dicho organo siempre bolveria a esta para tomar providencia sobre mi hermana, muy despacio, y aun mismo tiempo salir de las obligacions qe. tengo contraidas, de las cuales he dado parte al Director del Palacio D. Franco. Sabatini Brigadier de los Rs. Cytos.

El Secreto y algunos Cañones que tengo hechos para el orga de esa de Binisalem estan en casa de mi Tio, quien los sabra guardar de los extremos del tiempo, no obstante V. Mds. pueden tomar la providensia que juzgaren conveniente qe. yo en todo me conformo a la prudencia de V. Mds y su(pli)co a Dios les g(uar)de los m(ismo)s a(ño)s qe. deseo.

Palma y Abril 30 de 1772.

B. l. m. de V. Mds. Su mas atto. serdor.

Jorge Bosch

(Al marge) V.Mds. perdonen qe. el tiempo me falta por suplir el descuydo.

Sres. Bayle y Reg(ido)res de Binisalem

III-Altra carta de Jordi Bosch als regidors de Binissalem

Nosaltres Jordi Bosch i Pere Joseph Bosch, atanent a que tenim rebudas sent lliures, a compta de la obra del orga tenim comensada para añadir a lo orga de la Parroq(uia)l de Binisalem, obligam nostros Areus a qe. en cas qe. el secret que tenim concluit ab los dos registres comensats, no arribas son valor a las expresadas sent lliuras, degan dits areus satisferlo; ab la circunstancia qe. si la obra feta es de mes valor degan los Sors. Regidors de dita vila pagarla.

Palma y Maig 5 de 1772.

Jordi Bosch, Pere Joseph Bosch

(Arxiu Municipal de Binissalem), Còpies facilitades per Joan Martí

IV-Carta de Jordi Bosch al Sr. Joan Oliver

Sevilla y Abril 11 de 1789

Sor. Dn. Juan Oliver

Muy Sor. Mio y Amigo: Si el afecto y amistad huviera que regularse por las demostraciones exteriores en corto grado quedaria mi correspondencia a la fina de V^a Md. contextandole a su favorecida carta despues de onze meses; sin embargo en mi interior costa V^a Md. completamente estimado y celebrara ocasiones en qe. poderle complacer e igualmente al Sor. Rector Baró, Sor. Rafael Sureda, Sor. Prohens de la Fuente con la nueva esposa y familia y mi Sra. Dña. Antonia Obrador Vives y demas conocidos cuyas ms. estimo infinito y debuelvo con el mayor afecto como igualmente de parte de mis hermanos y sobrinito Josep Gabriel de Bono y Bosch; no nacido y extrydo con instrumentos, creyendole ya muerto y deseando salvar la vida de mi hermana cuya operación de mi voto contra el de los medicos fue de las mas felices, con el forceps curvo de Levrebi no solamente se evito la muerte de ambos; si qe. tenemos la grandisima satisfaccion de ser el Niño bien parecido, buena inclinacion y grande talento, el que manifesto desde la manor infancia en el leer y en el dia qe. cuenta ocho años cumplidos en la víspera de Sn Josef, lee el español, el latín y francés tan bien como un hombre de buenas luces, habla también el maltes con sur abuelos, algo de ingles y mallorquín de modo qe. tengo en el mi mayor complazencia y deseo llevarmelo á París y Londres el año qe. viene si el Rey me da licencia y puedo convencer á mi hermana que como no ha tenido otro no se halla sin tenerlo a la vista.

Mi estraordinaria obra del organo se concluye pronto pues le aunqe. faltan qe. colocar 55 registros sobre los 75 (SIC) qe. tiene quedaran colocados por Junio y pasare a la Corte para ver las fiestas reales aunqe. tenga qe. bolver para dar voz y afinar algunos caños y trompetas de invencion qe. al conjunto de novedad qe. tiene desde los fuelles hasta la continua colocacion de registros y de maquinaria le hacen original en todo y por nueva tecnica digno de manifestar á la Europa pues no se parece á organo alguno de quantos he hecho, visto y leydo, pero estos descubrimientos no podrian conseguirse sin las dos obras de Mallorca y la de Palacio, mediante fisica experimental y geometria, pero no es obra para repetida he dicho a los canonigos qe. aunqe. me diesen cien mil pesos no les haria el otro organo, siendo assi qe. tengo el mayor gozo de haver echo esta obra y deseo descubrir mas para que sea mas grande pues con ella sirvo á la Igla. al Rey y a la Patria qe. be.

Su mas atto. servor. y Amigo qe. B. à V^a Md. la mo.

Jorge Bosch

(Al peu) Recibida en 7 Febrero 1790. (Biblioteca March, 4º 113)

V-Contestació de Jordi Bosch a la Real Cámara referent a l'orgue nou que s'ha de fer a la catedral de Málaga

En vista de la orden de la Real Camara que V. S. me comunica con fecha del 23 pasado; para exponer mi dictamen en asumpto a los quatro diseños, con sus respectivos planes de registros, presentado para la construccion de los organos de la santa Yglesia catedral

de Malaga: davo decir a V. S. que haviendo reconocido con todo cuidado la decoracion de arquitectura, y reparticion exterior de los cañones que expresa cada uno de los diseños; procuré cotejar estos, con su correspondiente plan de registros, y distribucion interior de ellos, cuia explicacion, està en el documento señalado con la marca B: pero como esta esta muy extractado, y habla en comun de los quatro planes de registros, correspondientes a los diseños, sin expresar los registros que devien corresponder en el teclado primero, segundo ó tercero; y sin advertir que cañones del flautado de 26 devien ser de metal, ó madera, cuyas circunstancias, sin duda aumentan, ó disminuyen mocho el coste, y acierto de un organo; por este motivo no puedo formar juicio fundado sin que se me remita copia del plan de registros, con los mismos terminos, y circunstancias que explica cada uno de los quatro artifices.

En quanto a los diseños, devo advertir a V. S. que falta el del artifice malagueño, pues en el documento señalado con la marca D: dice plan de Malaga con dibujo, en esto se padece equivocacion; porque el diseño señalado por echo en Malaga lo fue en Madrid, en el año 1771 por Don Antonio Soler oficial que trabaja debajo mi direccion, y remitido a la santa Yglesia de Malaga, por mano de Fray Simon Sescun organista del convento de la santisima Trinidad de esta corte; a cuia sason me hallava yo en la ysla de Mallorca, sin haver entendido en el contrato que pensavan hacer, contando commigo; todo lo qual me ha sido manifiesto despues que vine a esta corte, de orden de Su Magestad para dirigir el organo que se hace en su Real Capilla: cuyos originales del expresado diseño, estan en poder del tallista Don Manuel Dominguez; por lo que podra V. S. hacer presente, a la Real Camara que falta el diseño del plan de Malaga, y assi mismo es necesario, copia de los planes originales que han presentado los artifices: para que yo mejor instruido de la composicion, division , y reparticion interior, y exterior de los registros, que es lo que constituye el organo; pueda informar con mas seguridad la Real Camara.

Nuestro señor guarde à V. S. los muchos años que le suplico.

Madrid 9 septiembre de 1776.

B. la M. de V. S. su mas attento servidor.

Jorge Bosch
Señor Marques de los Llanos

VI-Consideracions de Jordi Bosch sobre els plans de l'orgue de la catedral de Málaga i formació d'un pla seu

En consecuencia de la orden de la Real Camara, que me participo el Señor Marques de los Llanos, con fecha de 23 de agosto, y 1º de octubre de 1776; en assumpto à reconocer los cinco deseños, con sus respectivos planes de registros, y elegir el que me pareciere mejor, para la construccion de los organos de la Santa Yglesia de Malaga; previniendome assimismo, que si el que dijere, necesitase algunas correcciones; ó addiciones, exprese las que son y su coste; Devo decir a V. S. : Que es assumpto de bastante dificultad, por ser la Organeria una arte que comprehende las partes mas delicadas, y ocultas de la Fisica, Y mathematica,

juntandose estas dos ciencias, con tan numerosa y equivocada combinacion en las piezas, flautas, conductos, y trompetas de que se compone un organo, que el artifice de mas inteligencia, en cada obra que hace, descubre algunas ventajas, y defectos hinesperados, quedandose siempre con deseo de nuevos experimentos. Los distintos metodos, con que disponen el interior, y exterior de los organos todos los artifices de distintos Reynos, Provincias, Ciudades, y aun de la misma ciudad, con la circunstancia, que todos salen con defectos, que no dependen de la ejecucion, es bastante prueba que esta arte, se halla muy falta de principios fundamentales, pues aunque la Academia de Ciencias de Paris, dio a luz un tratado muy extenso, y apresiable que escribio Don Francisco Bedos de Selles Religioso Benedictino; este loable autor que tiene la gloria de ser el primero, que ha recopilado las reglas de la Organeria, que la experiencia ha confirmado por mas acertadas, solamente se extiende, al metodo con que los organos se fabrican en Francia, que es muy distinto del que se observa en estos Reynos de Espana, ciñendose asimismo, con celebrable prudencia, a la explicacion de algunos precisos principios de Mecanica, sin meterse en la especulacion de los distintos metodos de formarse el sonido, ni en que circunstancias, siendo una trompeta buena, puesta en el sitio donde debe estar, es mala; y al contrario, siendo defectuosa da mejor voz, puesta en su lugar, con otras muchas observaciones dignas de la atencion, y repetidos experimentos de una Academia de Fisica; de cuyas resultas, no solo se estableserian principios fundamentales para la construccion de los organos, se evitarian los crecidos, y repetidos gastos de composturas, como an experimentado, y experimentan en la Santa Yglesia de Sevilla, y otras muchas, si, que se descubririan nuevas luces conducentes a la invencion, y perfeccion de todo genero de maquinas.

Esta es el grado de imperfeccion en que se halla la organeria, segun se observa por la experienzia, y que he tenido por conveniente expresar a V. S. porque aunque los organos, son los Ynstrumentos mas conocodos de toda clase de personas, por su exterioridad, y voces, es su Maquina interior, la mas oculta, compuesta, y ignorada de todos.

Con estos ciertos supuestos, deseando dar el mas acertado cumplimiento, a la citada orden de la Real Camara, he reconocido con el mayor cuidado los cinco diseños de caja, con sus respectivos planes de registros, y aunque todos merecen consideracion atendida la practica, con (que) todos los buenos artifices an procedido hasta ahora; Devo decir a V. S. que el Plan, y Diseño presentado por Don Antonio Soler, vecino de esta Corte, es el que esta mas conforme a las disposiciones que hasta el presente me ha demostrado la experienzia por mas acertada, bien entendido, que en el plan de registros, son necesarias las correcciones que expreso con la letra C: y para que no sirva de confusion al artifice que entra en la obra, he tenido por conveniente, arreglar dicho plan, con la mayor claridad que mis cortas luces me an permitido.

En quanto al diseño, aunque es bueno por el estilo corrompido, que llaman moderno, recibido en muchas Yglesias; atendiendo a la seriedad que pide la arquitectura de la Santa Yglesia de Malaga; he tenido por conveniente, mandarlo hacer de nuevo, usando de todas las reglas de Arquitectura que permite la disposicion de los organos, y segun corresponde

al sitio que dicha catedral tiene destinado para su colocacion.

Sobre expresar el coste del organo, atendiendo a las adiciones, y valoracion de diseño, anotadas al plan de registro que acompaña; es notorio que en estas obras se experimenta gran variedad de precios, segün la avilidad, y circunstancias que concurren en los artifices; Por lo que arreglandome al coste de los organos, que se reputan por mejores, lo graduó inclusa la caja el veinte mil ducados poco mas o menos.

Es quanto puedo y nformar a V. S. sobre este particular, para que poniendolo en noticia de la Real Camara, delibere lo que fuere de su agrado.

Dios guarde a V. S. muchos años como deseo.

Madrid 10 de marzo de 1777.

B. L. M. de V. S.

Su mas attº y segº serº.

Jorge Bosch
Señor Don thomas de Mello.

**Plan de registros para el organo de la Santa Yglesia de Malaga, corregido, y arreglado,
según expresa el adjunto informe**

Registros en la fachada principal, teclado de en medio, de 51 teclas de extension que es desde Cesolfaut, hasta Dlasolre entendiendo de ambas manos.

| | | |
|----|---|-----|
| 1º | Flautado de 26 que entrara de metal en la fachada, de Gesolreut de los bajos y los siete primeros se aran de madera aforrados de metal, de modo que parezcan iguales a los primeros, y llevaran todos los de la fachada, un escudo de relieve, sobrepuesto en la boca, para su mayor ermosura, contiene | 051 |
| 2º | Flautado de 13 | 051 |
| 3º | Flautado violon, con los primeros seis vajos de madera | 051 |
| 4º | Flautado tapadillo | 051 |
| 5º | 12ª al flautado 26 | 051 |
| 6º | Octava general | 051 |
| 7º | 12ª 15ª y 17ª | 153 |
| 8º | Lleno a quatro por tecla | 204 |
| 9º | Simbala a 4 | 204 |
| 10 | Corneta a 6 de diapason ancho | 150 |
| 11 | Nazardo a 4 de yden en 12ª 15ª 17ª y 19ª | 100 |
| 12 | Flauta dulce a dos | 052 |

Lengueteria exterior mano izquierda

| | | |
|----|---|-----|
| 13 | Trompeta de batalla, repartida a las dos alas | 025 |
|----|---|-----|

| | | |
|----|---|------------|
| 14 | Bajoncillo, igualmente repartido debajo de la trompeta de batalla | <u>025</u> |
| | | 1174 |

| | | |
|----|---|-------|
| 15 | Violeta la primera octava debajo la ala izquierda, y la otra desde en medio del organo, siguiendo a la misma mano | 025 |
| 16 | Orlos de ambas manos, como pinta el secreto | 025 * |

Mano derecha

| | | |
|----|--|-----|
| 17 | Trompeta magna, desde en medio a la izquierda | 026 |
| 18 | Clarín de campaña de doble largo desde en medio a la derecha | 026 |
| 19 | Trompeta de batalla, alternando la primera octava, y la otra siguiendo a la derecha | 026 |
| 20 | Obúé igual colocacion al antecedente | 026 |
| 21 | Chirimia alta, octava del clarin, desde en medio à la derecha; los que faltan para completar la simetria se pondran mudos, porque no conviene esten lejos del secreto los ultimos tiples | 026 |

Lengueteria interior

| | | |
|----|---|-----|
| 22 | Trompeta magna de ambas manos, de madera, con socalos de plomo, y sin reyteracion en la izquierda | 051 |
| 23 | Trompeta real de ambas manos | 051 |

Registros en la fachada de las Naves menores,
teniendo sus correspondientes secretos y ventillas

| | | |
|----|---|-----|
| 24 | Flautado de 13 en fachada y en el castillo de en medio, las contras que cupieren, forradas como se expreso en los bajos de 26 de la fachada principal | 051 |
| 25 | Flautado violon de 26 | 051 |
| 26 | Tolosana ausada à tres ambas manos en 12 ^a 15 ^a y 17 ^a | 153 |

Lengueteria exterior

| | | |
|----|--|-----|
| 27 | Clarín real de ambas manos, la izquierda, repartido a las alas, y la derecha alternando la primera octava de en medio y la otra siguiendo a la derecha | 051 |
| 28 | Bajonsillo repartido à las dos alas | 025 |
| 29 | Trompeta magna, mano derecha alterrandfo desde en medio | 025 |

Registros en el organo de eco, teclado inferior, que por medio de varetas, abrirá las ventillas con su correspondiente eco,

colocados a la regular elevacion sobre los de la fachada principal.

| | | |
|----|--|-----|
| 30 | Flautado violon, con los seis primeros bajos de madera | 051 |
| 31 | Flautadillo tapadillo | 051 |
| 32 | Octava | 051 |
| 33 | 12 ^a y 15 ^a | 102 |
| 34 | Lleno a tres | 153 |
| 35 | Simbala a tres | 153 |
| 36 | Corneta de a cinco de diapason ancho | 130 |
| 37 | Nazardos à tres de igual diapason en 12 ^a 15 ^a y 17 ^a | 075 |

Lengueteria

| | | |
|----|---|------------|
| 38 | Trompeta real de ambas manos | <u>051</u> |
| | | 2600 |
| 39 | Trompeta magna de mano derecha | 026 |
| 40 | Bajonsillo izquierda | 025 |
| 41 | Voz humana de ambas manos | 051 |
| 42 | Flautado de 13, fuera de la arca de ecos, colocando sus bajos en los castillos del segundo cuerpo de la facha(da) principal | 051 |
| 43 | Flauta travesera de madera | <u>052</u> |
| | | 2886 |

Seis fuelles de vara y media

La registratura, à quatro tiras, como expresa el diseño, y los arboles, y bandas de hierro. Todo el metal que entre en dicho organo, devera tener lo mas un quinto de plomo.

Madrid 10 de marzo de 1777

Jorge Bosch

(Madrid: Archivo Histórico Nacional, Consejos suprimidos serie regulares, Leg. 16655/5)
Citat per Louis Jambou: "L'evolution de la facture d'orgues en Espagne du XVIau XVIII siecle". Tesi doctoral de la Sorbona.

Enregistraments de l'orgue de Santanyí

Joan Pinya

Orgue de Santanyí (1)

Concert de dia 22 abril 1981 (*Abans de la primera fase de restauració*).

Organista: Hans-Dieter MÖLLER

Enregistrament: Joan Pinya

Orgue de Santanyí (2)

Concert de dia 29 setembre 1984 (*Inauguració de la primera fase de restauració*).

Organista: Hans-Dieter MÖLLER

Enregistrament: Joan Pinya

Orgue de Santanyí (3)

Concert del dia de Sant Andreu de 1984.

Organista: Bartomeu VENY

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- 7 variacions (J. Pachelbel)
 - 2- Gallardes (J.B. Cananilles)
 - 3- Ofertoire sur les grands jeux (F. Couperain)
 - 4- Diàleg de trompetes. Baix de cromorn. Recit de nazards. Caprice. (L.N. de Clerambault)
 - 5- Fantasia. (J.S. Bach)

Orgue de Santanyí (4)

Concert del dia 11 octubre 1985.

Organista: Hans-Dieter MÖLLER

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- Batalla de 6º. Tono (A. Correa de Arauxo)
 - 2- Tiento de medio registro de mano derecha
(A. de Sola)
 - 3- Recit de Nazard (M. Correte)
 - 4- Fond d'orgue Nöel (M. Correte)
 - 5- Improvisacions

Orgue de Santanyí (5)

Concert del dia 19 desembre 1985. (*Any europeu de la musica. 300è. aniversari naixement J.S. Bach.*)

Organista: Albrecht SCHUMACHER

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- Tocata (J. Pachelbel)
 - 2- Coral (J.S. Bach)
 - 3- Preludis corals (F.A. Maichelbeck)
 - 4- Ofertori (D. Zipoli)
 - 5- Obertura (I. Kayser)
 - 6- Preludis (F. Smetana)
 - 7- Preludi (E. Hübner)
 - 8- Tocata de mà esquerra (J.B. Cabanilles)

Orgue de Santanyí (6)

Concert del dia 21 setembre 1986

Organista: Jan JONGEPIER

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- Batalla 6º. tono (Anònim)
 - 2- Fantasia i fuga (J.S. Bach)
 - 3- Aria Pastoralis variata (F.X. Murschauser)
 - 4- Voluntari (J. Stanley)
 - 5- Andante. Vivace. Sonata. (G. Valeri)
 - 6- Fuga. Capricho (F.Roberday)
 - 7- Trio sobre 2 teclats (A. Boëly)

- 8- 6 versos de 8º. Tono (A. Mestres)
- 9- Minueto. Die Jagd (L. Mozart)
- 10- Improvisació

Orgue de Santanyí (7)

Concert del dia 3 octubre 1986.

Organista: Hans-Dieter MÖLLER

Coral: Estudiants Acadèmia de Musica de Düsseldorf.

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- Obertura, aria, chaco. (Improvisació-Suite)
 - 2- Cançó per a la corneta amb eco. (Anònim)
 - 3- Cor: Antífona i salm. (A. Pinhero)
 - 4- Orgue i cor: Canto llano de la Immaculada con tres glosas. (F. Correa de Arauxo)
 - 5- Orgue i cor: Ave Maria. (J. Arcadelt)
 - 6- Ave Maris Stella. (Improvisació amb versos grogorians).

Orgue de Santanyí (8)

Concert del dia 25 abril 1987.

Organista: Bartomeu VENY

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- Obra de clarín (Anònim)
 - 2- Ofertori sobre el grans jocs (F. Couperin)
 - 3- Capritx sobre el grands jocs (L.N. Clerambault)
 - 4- Le coucou (C. Daquin)
 - 5- Coral i variacions (J. Pachelbel)
 - 6- Missa luterana (J.S. Bach)
 - 7- Zarabanda (G.F. Händel)
 - 8- Obres varies (J.M. Thomás)

Orgue de Santanyí (9)

Concert del dia 3 octubre 1987.

Organista: Bruno OBERHAMMER

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- Batalla de 6º. Tono (F. Correa de Arauxo)
 - 2- Tiento de falsas (J.B. Cabailles)
 - 3- Ciacona en C (J.K. Kerll)
 - 4- Fantasia sopra "Sol La Re, Lascia Fare Mi" (J.J. Froberger)
 - 5- Gran improvisació

Orgue de Santanyí (10)

Concert del dia 28 novembre 1987.

Organista: Arnau REINÉS FLORIT

Enregistrament: Joan Pinya

- Programa:**
- 1- Canzona (D. Buxtehude)
 - 2- Batalla (J.B. Cabanilles)
 - 3- Corriente italiana (J.B. Cabanilles)
 - 4- Dos corals (J.S. Bach)
 - 5- Diàleg de trompetes (L.N. Clerambault)
 - 6- Ofertori (M. Tortell)
 - 7- Marxa pontifical (M. Caplonch)
 - 8- Petita fugate (B. Salas)
 - 9- Batalla (A. Matheu)
 - 10- Nadala (J.M. Thomás)

Orgue de Santanyí (11)

Programa de RNE. Radio Clásica "*Organos históricos*", dedicat a l'Orgue de Santanyí.

Presentat i dirigit per Luís Dalda

Organista: Hans-Dieter MÖLLER

Notes històriques sobre els orgues de Bunyola

Bàrbara Suau Font

Introducció

La revista *Es Castellet* de Bunyola publicà, el setembre de 2007, un reportatge sobre l'orgue de Bunyola. Feia només un mes que la parròquia havia anunciat l'interès per restaurar l'orgue de l'església i hi havia poca documentació sobre l'instrument. La recerca que duguérem a terme per al reportatge de la revista se centrà sobre tot en els arxius històrics i en dades recollides a la publicació *Notes per a la història de la música a Mallorca*, de Ramon Rosselló i Joan Parets. Els resultats de la investigació permeteren documentar un orgue a Bunyola l'any 1619 així com la construcció de l'actual orgue de la vila.

En aquesta comunicació, que vol ser un breu recorregut històric pels distints orgues de Bunyola, presentam els resultats de l'esmentada recerca, publicats a la revista *Es Castellet*¹. També ens feim ressò de les novetats sobre l'orgue, ja que el gener de 2008, just quatre mesos després que la revista publicàs el reportatge *Els orgues de Bunyola*, el restaurador i orguener belga Wilfried Praet localitzà diversos elements barrocs a l'actual orgue romàntic del segle XIX, que és el que actualment presideix el Cor de l'església parroquial de Bunyola.

El segle XVII: el primer orgue coneugut

La primera notícia que tenim d'un orgue a Bunyola és de dia 2 de març de 1619, quan els jurats de la Universitat o Ajuntament acordaren adquirir uns orgues (antigament era freqüent usar el mot en plural) del convent del Sant Esperit², pel preu de 125 lliures que havien de ser pagades

(1) Suau Font, Bàrbara. "Els orgues de Bunyola", dins revista *Es Castellet*, 6a època, núm 30.

(2) El convent del Sant Esperit, dels Trinitaris, estava situat on ara hi ha l'església de Sant Felip Neri de Palma.

entre l'Ajuntament i els particulars.³ En aquell temps, a Bunyola hi havia cases amb corral valorades en 125 lliures. Per tant, el preu de l'orgue era considerable.

Quinze anys més tard, el 1634, els jurats de la vila decidiren fer un tall (una mena d'impost pagat pels propietaris del poble) per afrontar les despeses del canvi de lloc de l'orgue, ja que sembla que l'instrument no es trobava a l'espai més adequat: "...vosses mercès sabran com en la visita que es féu en esta vila a 14 del mes d'agost nos manaren fer algunes coses,... com és adobar los calaixos de la sagristia, posar lo orgue en lloc decent i fundar Benefici⁴ per lo dit orgue..."⁵ [Imaginam que la visita que s'esmenta era la visita pastoral del bisbe Juan de Santander].

L'orgue, que era de segona mà, devia necessitar reparacions perquè feren venir l'orguener principatí Pau Estada per adobar-lo i dia 1 de juny de 1638 es manà pagar-li 9 lliures. Dos dies després, a la reunió dels jurats de la vila s'informà que "...se han adobat los orgues de la vila i se han de pagar. Vosses Mercès nos daran ordre si ho pagarem dels diners del tall de la vila".⁶ Sembla que la feina de Pau Estada a Bunyola és la darrera que s'ha pogut documentar a Mallorca.⁷

El segle XVIII: els primers organistes documentats

La primera dada que tenim d'aquest segle fa referència a l'organista que, com era costum, s'encarregava de tocar l'orgue i de fer de mestre de nins. L'any 1726 el prevere Bernat Nadal i Morro cobrà 50 lliures per la

(3) Notes històriques de Bunyola inèdites, recopilades pel capellà bunyolí Antoni Rosselló Sabater (Bunyola, 1888-Palma, 1965).

(4) Un benefici era un càrrec eclesiàstic retribuït amb renda pròpia.

(5) Arxiu Municipal de Bunyola: AMB 5 *Libre de Consells (1626-1639)*.

(6) Ibidem.

(7) Segons el llibre *Orgues de Mallorca*, la primera vegada que trobam Pau Estada a l'illa és l'any 1600, com a orguener de l'orgue de Sineu i també en el manteniment de l'orgue de la Seu. Al mateix llibre trobem que les darreres referències documentals de Pau Estada a Mallorca foren el 1629, quan treballà com a organista de Sineu, i el 1632, quan adobà l'orgue de Sant Jeroni de Ciutat. El pagament que fa la Universitat de Bunyola a Pau Estada, el 1638, corresponia, doncs, a la darrera feina de l'orguener documentada fins ara a Mallorca.

seva tasca de mestre d'escola i organista de Bunyola.⁸ Dos anys més tard, el març de 1728, l'orgue fou adobat pel mestre fuster Andreu Ferrer, que cobrà 50 sous per la pell i l'aigua cuita emprades.⁹ No sabem, però, si aquest orgue era el que s'esmenta durant el segle XVII. El juny del mateix any, Joan Muntaner figurava com a organista i cobrà 5 lliures per tocar l'orgue els diumenges i els dies de festa.¹⁰

L'any 1747 l'Ajuntament encara devia doblers a Bernat Nadal per la feina d'organista i de mestre de nins. Segons es desprèn de l'acta de l'Ajuntament de dia 17 de juliol de 1747, Bernat Nadal hauria estat organista amb anterioritat a aquesta data: "...se li està devant la vila per al títol de patrimoni com servia de mestre i tocava lo orgue".¹¹

L'any 1752 el bisbe Llorenç Despuig visità l'església de Bunyola i la trobà en molt males condicions. A l'inventari que es féu durant la visita figura un orgue que, segons Antoni Mulet i Arnau Reynés,¹² possiblement fou desmuntat i arraconat quan s'inicià la construcció del nou temple sobre l'església vella.¹³

El juny de 1765, quan l'actual església encara estava en obres, els regidors de l'Ajuntament intentaren posar-hi l'orgue, però el rector Simó Masroig¹⁴ no ho consentí, sembla que amb el beneplàcit del bisbe Francisco Garrido de la Vega, que recomanava que esperassin la seva visita abans de posar-lo. Els regidors consideraven que per al culte diví era més convenient col·locar-lo i decidiren insistir al bisbe per a obtenir-

(8) Notes històriques de Bunyola inèdites, recopilades pel capellà bunyolí Antoni Rosselló Sabater (Bunyola, 1888-Palma, 1965).

(9) *Ibidem*.

(10) Arxiu Municipal de Bunyola: AMB 7 *Libro de Ayuntamientos de la Villa de Buñola desde 1720 hasta 1771*, f 21 v.

(11) *Ibidem*, f 58.

(12) Mulet, Antoni i Reynés, Arnau. *Orgues de Mallorca*, p. 173.

(13) El nou temple es començà a construir el 22 d'abril de 1756.

(14) Simó Masroig i Rul·lan (Deià, 1712-Bunyola, 1789) anà a Bunyola a fer de vicari amb el seu oncle Gabriel Masroig i Bauçà, rector del poble des de l'any 1723. Simó Masroig, en morir l'oncle, el substituí i fou rector de la parròquia entre els anys 1744 i 1789. Fou l'impulsor i l'ànima de la construcció de l'actual església parroquial de Bunyola i hi col·laborà amb una considerable aportació econòmica i amb donacions d'objectes litúrgics.

ne la llicència.¹⁵ El permís probablement no s'aconseguí, ja que passats 15 anys, el 1780, el bisbe Pere Rubio Benedicto i Herrero visità el temple, que encara continuava en obres, i féu constar la necessitat d'un orgue que pogués solemnitzar les funcions religioses i el desig de què es fundàs un benefici que permetés la presència d'un organista.¹⁶

En aquell temps el rector Simó Masroig tenia 73 anys i no gaudia de bona salut.¹⁷ L'any 1787, dos anys abans de morir, en una modificació del testament destinà part de la seva herència a fundar un benefici d'organista vinculat a la capella de Santa Bàrbara.¹⁸ El beneficiat estava obligat, entre altres coses, a tocar l'orgue a totes les funcions litúrgiques i a fer escola pública de gramàtica a les cases de la Universitat o Ajuntament de la Vila.¹⁹ El rector morí l'abril de 1789 i el desembre del mateix any el capellà Antoni Cabot ja prenia possessió del benefici d'organista i mestre d'escola.²⁰ Per tant, l'orgue ja devia estar instal·lat.

Uns pagaments registrats l'any 1793 fan pensar que potser es construí un nou orgue o que es féu una gran reparació al que hi havia perquè es pagaren un total de 84 lliures per compondre'l: "...*inversió de los materials que se necessitaren per compondre el orgue en lo any 1793 fer les manxes i Jornals de Fuster conforme la llista... Al P. Miquel Sitgé (sic) Trinitari qui compongué dit orgue 50 lliures 16 sous 6 diners... per son treball 24 lliures... per el Victus ració 10 lliures²¹... Guillermo Pascual Pbro. i Rector... Ramón Muntaner Admor.*"²² Segons els autors del llibre *Orgues de Mallorca*,

(15) Arxiu Municipal de Bunyola: AMB 7 *Libro de Ayuntamientos de la Villa de Buñola desde 1720 hasta 1771*, f 116 v.

(16) Mulet, Antoni i Reynés, Arnau. Op. Cit., p. 173.

(17) Simó Masroig perdé la visió anys abans d'acabar de construir l'església i visqué cec els darrers 14 anys, sense poder veure enllistat el nou temple.

(18) Santa Bàrbara és la copatrona de Bunyola, juntament a Sant Mateu.

(19) Josep Nicolau i Bauçà, *El rector D. Simó Masroig i l'església de Bunyola*, p. 79. Coferència inèdita de mossèn Baltasar Coll sobre la construcció de l'església de Bunyola, l'any 1979, amb motiu de la celebració del bicentenari del temple.

(20) Josep Nicolau i Bauçà, Op. Cit., p. 94.

(21) El mot llatí *victus* es tradueix com a 'alimentació'. Aquesta despesa podria referir-se al pagament del menjar de l'orguenier.

(22) Mulet, A. i Reynés, A. Op. Cit., p. 173

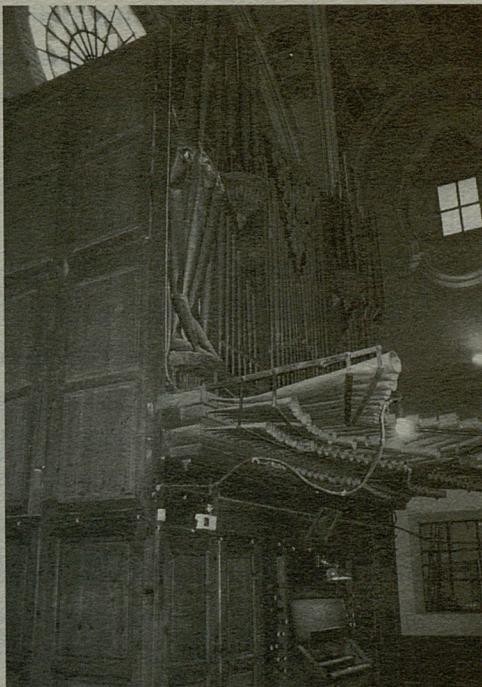
l'orguener Miquel *Sitgé* podria ser realment fra Miquel Cifre, documentat a altres llocs de Mallorca a la mateixa època.²³

Segona meitat del segle XIX: el vicari, un mal organista

Durant la segona meitat del segle XIX es documenta la poca professionalitat de l'organista de l'església de Bunyola: el rector Miquel Adrover tenia problemes amb el vicari, que era l'encaregat de tocar l'orgue i que demostrava un total desinterès per la seva feina.

El rector envia diverses cartes al bisbe entre els anys 1861

i 1863, en les quals demanava que s'amonestàs el vicari Guillem Nadal per tots els despropòsits que mostrava en el desenvolupament de la seva tasca a la parròquia de Bunyola: alguns dies anava a Palma i hi romanía, en lloc de tornar a Bunyola; d'altres dies arribava tard a algun enterrament; intentava lliurar-se de la tasca de quaresmer; es negava contínuament a confessar mentre altres confessors hi dedicaven tot el matí, etc. També cometé irregularitats en el cobrament d'almoines i demostrà un interès especial en administrar tots els baptismes, encara que corresponguessin a un altre religiós. Sembla que s'hi afanyava per l'interès de quedar-se amb les candeles o ciris que la partera duia a la cerimònia del bateig.²⁴



L'orgue de Bunyola abans que Wilfried Praet iniciàs l'estiu per a restaurar-lo. Foto: J. Mateu.

(23) Ibidem.

(24) Arxiu Diocesà de Mallorca, Fitxer Bunyola III / 72 / 72. Cartes del rector de Bunyola sobre la conducta del vicari, dirigides al bisbe.

El bisbe també fou informat del fet que el vicari Nadal no tenia gust ni estil per predicar bé ni coordinava gaire les idees, ja que als sermons només comentava fets aïllats, no en treia conseqüències ni en feia aplicacions per elogiar el sant del dia. El desinterès del vicari també afectà la seves obligacions musicals com a organista i el rector, l'any 1861, gairebé suplicà al bisbe que intervingués en el conflicte: "*Le harà su Exa. Ilma. una amonestación o un aviso o sea una corrección sobre el modo de tocar el órgano pues parece que le es indiferente tocarlo bien o mal*".²⁵

Passaren dos anys i els problemes continuaren. L'any 1863 no hi havia queixes sobre la manera de tocar l'orgue, potser el vicari ja hi posava més interès, però aleshores havia desatès l'ensenyament de la música i del cant als infants. Així, el rector demanava que s'obligàs el vicari Guillem Nadal "*a que instruya algunos muchachos para el coro cuya necesidad es extrema y muchachos hay que si los encuentra lo harán gustosamente*".²⁶

Finals del segle XIX: estrena de l'orgue actual

El 15 de setembre de l'any 1887 el diari *Las Noticias* publicava el programa de les festes patronals de Bunyola i entre altres actes anunciava que dia 20, el dissabte de Sant Mateu, a l'església es cantarien completes a cor i harmònium.²⁷ Curiosament, no esmentava l'orgue del temple, probablement es devia trobar en mal estat, ja que dos anys més tard, ja es documenta la construcció de l'orgue actual.

El 9 de març de 1889 els redactors de la publicació *Las Instituciones* informaven que ja havien sentit sonar el nou orgue construït pel senyor Cardell²⁸ de Llucmajor per a l'església de Bunyola i felicitaven el rector

(25) Ibidem

(26) Ibidem

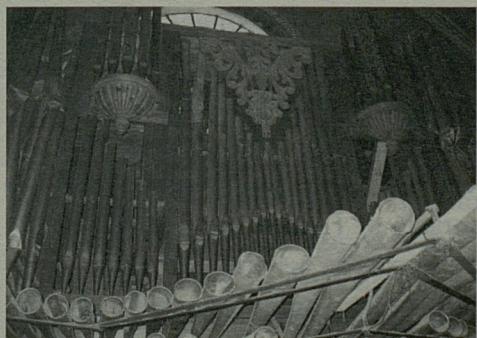
(27) Rosselló Vaquer, Ramon i Parets i Serra, Joan. *Notes per a la història de la Música a Mallorca*. Tom IV, p. 85.

(28) Malgrat la crònica de *Las Instituciones* fa referència a la construcció de l'orgue de Bunyola per part del senyor Cardell de Llucmajor, Antoni Mulet i Arnau Reynés autors del llibre *Orgues de Mallorca* parlen de renovació en lloc de construcció: "...l'instrument fou renovat, probablement per Munar o Cardell." (p. 173).

Francesc Rul·lan i Rul·lan per la iniciativa de construir-lo.²⁹ El rector havia arribat a Bunyola el 1887 i just dos anys després ja havia aconseguit un nou orgue per a l'església, que és el que avui en dia es troba al Cor.

L'actual orgue de Bunyola fou estrenat el diumenge dia 2 de juny de 1889.³⁰ Fou beneït per l'arxipreste de Sóller i tengué com a padrins dos propietaris de possessions bunyolines: Joan Burguès Safortesa, senyor d'Alfàbia, i la Comtessa de Montenegro, Joana Adelaida Rocabertí Dameto, de Verí i de Boixadors, senyora de Raixa, que també era comtessa de Peralada i de Savellà i marquesa de Bellpuig.

El nou orgue fou estrenat amb la interpretació del *Te Deum* de Miquel Tortell i Simó, a càrrec de mossèn Nicolau Bonnín i Pinya, organista de Sant Jaume de Ciutat.³¹ Després del *Te Deum* se celebrà la missa major; anteriorment s'havia anunciat que un grup d'aficionats hi cantaria la *Missa* del pare Aulí i que hi predicaria el canonge lectoral Macià Company. L'orgue fou pagat pels fidels del poble i pels propietaris de possessions del terme i a la col·lecta de la missa es recolliren devers 480 pessetes.³²



Detall dels tubs de l'orgue abans de l'estiu per a la restauració. Foto: J. Mateu.

L'orgue durant el segle XX

L'orgue estrenat el 1889 és el que actualment es troba al Cor de l'església parroquial de Bunyola. Durant el segle XX acompanyà les celebracions religioses amb peces interpretades majoritàriament per músics bunyolins (vegeu l'apèndix).

(29) Op. Cit., Tom I, p. 78

(30) Pou Muntaner, Juan. *Relaciones Históricas de Mallorca*, Vol. VII, p. 304.

(31) Nicolau Bonnín Pinya, eclesiàstic, fou organista i compositor (Palma 1855-1928). Va ser organista de les parròquies de Santa Eulàlia i de Sant Jaume de Palma.

(32) Rosselló Vaquer, Ramon, Parets i Serra, Joan. Op. Cit., Tom I, p. 78 i 79.

Durant la postguerra, l'orgue serví d'amagatall de productes que no es declaraven. Conten que en temps de l'estraperlo, dins l'orgue s'hi amagaven barrals d'oli, que hi eren entrats per la porteta lateral.

En temps del rector Joan Cirer, a finals de la dècada de 1950, l'orgue, que es troava vora el brendolat del Cor, fou desplaçat, sense desmuntar-ne els tubs, a la paret posterior del Cor, just davall la rosassa. Nicolau Colom Martí explicava, a la revista *Es Castellet*, les peculiaritats del procés de trasllat de l'orgue, a càrrec del mestre d'obres bunyolí Joan Riera: "...va penjar un ternal, va arrebassar uns soquets, va demanar una mica d'ajuda humana a Ca s'Espardenyer i, a la primera ordre de: *au, per amunt!*, tot l'embalam -que era d'avet i pesava poc- va cedir, s'alçà i, davall, s'hi va col·locar un *llit* de taulons empastifats de sabó fluix i, empenyent tira a tira i amb suavitat, el moble va patinar i es va desplaçar fins al nou lloc assignat, sense cap contrattemps. Mestre *Paco*, el ferrer, va fer uns tirants per clavar a la paret i subjectar l'orgue. Així quedà enlestida l'operació".³³

Cap a finals del segle XX el mal estat de l'orgue ja era evident. Al programa de festes de Sant Mateu de 1990 Bartomeu Quetgles Pons, aleshores regidor d'Educació i Cultura de l'Ajuntament de Bunyola, anunciava, en un article titulat *Cap a la restauració de l'orgue*, que la Comissió de Govern de l'Ajuntament havia acordat que els beneficis de la venda del llibre *El Rector Simó Masroig i l'església parroquial de Bunyola*, de Josep Nicolau i Bauzà, editat pel mateix Ajuntament, serien destinats a començar un fons per a la restauració de l'orgue. En el mateix article explicava que l'orgue mai no havia deixat de ser utilitzat per al servei litúrgic. La desitjada restauració no fructificà, i amb els anys el mal estat i les deficiències de l'orgue s'agreujaren.

Des de la fundació de la Coral Polifònica de Bunyola l'any 1967, el seu director Jaume Conti Borràs, solia tocar l'orgue per acompañar els cantaires en algunes peces durant les celebracions religioses. L'orgue, però, restà inactiu entre el 1992 i el 2005 degut a un conflicte entre la

(33) Colom Martí, Nicolau. "Notes sobre l'orgue de la parròquia", dins revista *Es Castellet* 6a època, núm. 18.

Coral Polifònica i el Consell Parroquial. Des de l'any 2005 i malgrat les deficiències dels tubs i els registres, l'orgue tornà a sonar a mans de Jaume Conti en diverses celebracions fins l'estiu de l'any 2007.

Descobriment de peces barroques a l'orgue de Bunyola

A principis del 2008 l'orguenyer i restaurador belga Wilfried Praet examinà l'orgue de Bunyola i presentà un informe sobre l'estat de l'instrument que servirà per a documentar i assessorar una possible restauració de l'orgue i podrà ser utilitzat per qualsevol restaurador que es pugui contractar.³⁴

Praet descobrí, en el conjunt de l'orgue del segle XIX, part d'un antic orgue barroc que el constructor Cardell utilitzà per a construir l'actual orgue romàntic del Cor, inaugurat el 1889. Entre les peces del segle XVII que localitzà destaquen 175 tubs de gran valor històric i diverses talles i mènsules ornamentals de fusta. Tots aquests elements barrocs podrien haver format part de l'orgue de segona mà que s'havia adquirit l'any 1619, procedent del convent del Sant Esperit de Palma.

L'estat de conservació de l'orgue actual és molt precari degut a la manca de manteniment, les intervencions dels afinadors, el trasllat d'un lloc a l'altre del Cor, la brutor i l'estat dels tubs, molts dels quals es troben abonyegats, serrats o tombats. Segons l'informe presentat, el reciclatge dels tubs del segle XVII no es féu de la millor manera i aquest fet impossibilita que l'orgue funcioni bé. També hi ha problemes d'accessibilitat al salmer o secret, amb perill d'aixafar els tubs. Les manxes, malgrat la seva qualitat, tenen un motor-ventilador massa petit i l'orgue no funciona bé per manca de pressió.

Praet valorà la feina de Cardell, constructor de l'orgue del segle XIX, del qual destacà alguns elements d'interès i de qualitat com la consola, les trompetes de fusta del pedal, alguns registres i diverses parts de la caixa molt

(34) Suau Font, Bárbara. "Presentat el projecte de restauració de l'orgue elaborat per Wilfried Praet", dins revista *Es Casteller*, 6a època, núm. 33 (març-abril 2008).

ben fetes. L'orguener belga afirmà que el fet que en lloc d'un orgue siguin dos diferents, combinats de manera molt poc adequada, dificulta el seu bon funcionament i apuntà algunes possibilitats de restauració, com la de millorar el romàntic i reconstruir el barroc per a ubicar-lo a un altre emplaçament, fora del Cor. Ara, la parròquia de Bunyola ha de valorar la necessitat i les possibilitats de restaurar l'orgue.

Apèndix

Organistes bunyolins documentats

Segle XVII

NADAL i MORRO, Bernat. Bunyola, 1687- segona meitat del segle XVIII. Prevere i vicari.

Segle XVIII

MUNTANER, Joan. Documentat el 1728.

CABOT, Antoni. Documentat el 1789. Prevere.

Segle XIX

NADAL, Guillem. Documentat entre 1861 i 1863. Vicari.

NEGRE i NADAL, Miquel. Bunyola, 1884 - Palma, 1932. Músic i compositor.

ESTARELLAS PASCUAL, Antoni. Bunyola, 1888-1944.

NEGRE i NADAL, Bernat. Bunyola, 1893 - Lloseta, 1956. També fou organista de Lloseta.

Segle XX

MESTRE i CREUS, Bernat. Bunyola, 1903-1989.



*Wilfried Praet mostra part dels tubs
de l'orgue barroc. Foto: J. Mateu*

- TOUS i COLL, Pau. Bunyola, 1909-Roma, 1931. Prevere.
- ROSSELLÓ BARCELÓ, Miquel. Vicari de Bunyola entre 1928 i 1950.
- RIERA ESTARELLES, Antoni. Bunyola, 1911-Palma, 1996. Havia estat prevere, músic i compositor. Va escriure diverses peces per a veus i per a cor accompanyades d'orgue.
- ESTARELLES NADAL, Guillem. Bunyola, 1921. Tocà l'orgue de jovenet, durant els anys 1937 i 1938.
- COLOM VICENÇ, Francesc. Bunyola, 1923 - Palma, 1999. Prevere.
- MATEU BRUNET, Joan. Bunyola, 1925 - Palma, 2005. Havia estat prevere. Fou músic, compositor i fundador i director de diverses corals.
- PAYERAS BUJOSA, Guillem. Bunyola, 1925. Prevere.
- ESTARELLAS MARCÚS, Conxita. Bunyola, 1934. Va tocar l'orgue entre els anys 1961 i 1967.
- CONTI BORRÀS, Jaume. Bunyola, 1936. Director de la Coral Polifònica de Bunyola.
- MESTRE i BALLE, Bernat. Bunyola, 1936. Prevere.
- ESTEVE BLANES, Antoni. Va tocar l'orgue alguns anys durant la postguerra.
- ESTARELLAS NADAL, Antoni. Bunyola, 1937. Tocà l'orgue de jovenet, entre 1944 i 1952.
- OLIVER MARQUÈS, Antoni. Bunyola, 1948-1987.
- ## Bibliografia
- ALCOVER AUREDA, Antoni Maria; MOLL CASASNOVAS, Francesc de Borja. *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma. Editorial Moll, 1993.
- COLL TOMÀS, Baltasar. *Conferència inèdita sobre la construcció de l'església de Bunyola amb motiu de la celebració del bicentenari del temple*. 1979
- COLOM MARTÍ, Nicolau. «Notes sobre l'orgue de la parròquia». *Es Castellet*

6a època. Núm 18. Bunyola: Col·lectiu Cultural Sitja, setembre-octubre 2005.

COMPANY FLORIT, Joan. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Tom IX. Barcelona: Edicions 62, 2003.

Gran Enciclopèdia de Mallorca. Palma: Promomallorca, 1988-1994.

HUGUET BALLE, Francesc; *Antoni Riera Estarellas (1911-1996). Ressenya bibliogràfica i catàleg de la seva obra musical*, dins XII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears i XII Trobada de Documentalistes Musicals. Fundació ACA-Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2006.

MATEU VERDERA, Jaume; SUAU FONT, Bàrbara. «Coral Polifònica de Bunyola. 40 anys de música (1967-2007)», *Es Castellet 6a època*, núm 31. Bunyola: Col·lectiu Cultural Sitja, novembre-desembre 2007.

MULET, Antoni; REYNÉS, Arnau. *Orgues de Mallorca*. Palma: J.J. de Olañeta, 2001.

NICOLAU i BAUZÀ, Josep. *El rector D. Simó Masroig i l'església de Bunyola*. Ajuntament de Bunyola, 1990.

POU MUNTANER, Juan. *Relaciones Históricas de Mallorca*, Vol. VII. Palma: Societat Arqueològica Luliana, Confederación Española de Estudios Locales de Madrid i Institut d'Estudis Baleàrics, 1987.

QUETGLES PONS, Bartomeu. «Cap a la restauració de l'orgue». *Programa de festes. Sant Mateu 90. Festes Patronals de Bunyola*. Ajuntament de Bunyola, setembre 1990.

ROSSELLÓ SABATER, Antoni. *Notes històriques de Bunyola*, inèdites.

ROSSELLÓ i VAQUER, Ramon; PARETS SERRA, Joan. *Notes per a la Història de la Música a Mallorca*, Tom I. Campos: Centre de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca, 2003.

Notes per a la Història de la Música a Mallorca, Tom IV. Campos: Centre

de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca, 2004.

SUAU FONT, Bàrbara. «El temple que nasqué del poble» *Es Castellet 6a època*. Núm. 22. Bunyola: Col·lectiu Cultural Sitja, maig-juny 2006.

«Protegits per Santa Bàrbara». *Es Castellet 6a època*. Núm. 25. Bunyola, Col·lectiu Cultural Sitja, novembre-desembre 2006.

«Els orgues de Bunyola». *Es Castellet 6a època*. Núm. 30. Bunyola, Col·lectiu Cultural Sitja, setembre-octubre 2007.

«Històries de l'orgue». *Es Castellet 6a època*. Núm. 31. Bunyola, Col·lectiu Cultural Sitja, novembre-desembre 2007.

«Presentat el projecte de restauració de l'orgue elaborat per Wilfried Praet». *Es Castellet 6a època*. Bunyola: Col·lectiu Cultural Sitja, març-abril 2008. Núm. 33.

VALERO i MARTÍ, Gaspar. *Raixa. Història i patrimoni*. Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta i Consell de Mallorca, 2003.

Fonts arxivístiques

Arxiu Diocesà de Mallorca (ADM).

Arxiu Municipal de Bunyola (AMB).

Arxiu del Regne de Mallorca (ARM).

Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca.

de cerca de 1000m, sin llegar al final de la travesía. Una vez en el pueblo de Viana (1500m) se sigue subiendo por el monte Elv, que lleva a la cima de 2000m, donde se encuentra el refugio de Viana. De aquí se sigue la senda que lleva a la cima del Pico de la Zarza (2100m), que es el punto más alto de la Sierra de Gredos. Una vez en la cima se sigue la senda que lleva a la cima del Pico de la Zarza (2100m), que es el punto más alto de la Sierra de Gredos. Una vez en la cima se sigue la senda que lleva a la cima del Pico de la Zarza (2100m), que es el punto más alto de la Sierra de Gredos.

Llegada a la cima del Pico de la Zarza (2100m), se sigue la senda que lleva a la cima del Pico de la Zarza (2100m), que es el punto más alto de la Sierra de Gredos.



Pythagoras

Algunas de las principales atracciones turísticas de la Sierra de Gredos son:

La Cueva de los Murciélagos, una cueva situada en el municipio de Viana, conocida por su gran cantidad de murciélagos.

El Refugio de Viana, un refugio situado en el pico de Viana (2000m), que ofrece vistas panorámicas de la Sierra de Gredos. Algunas de las principales atracciones turísticas de la Sierra de Gredos son:

La Cueva de los Murciélagos, una cueva situada en el municipio de Viana, conocida por su gran cantidad de murciélagos.

El Refugio de Viana, un refugio situado en el pico de Viana (2000m), que ofrece vistas panorámicas de la Sierra de Gredos.

La Cueva de los Murciélagos, una cueva situada en el municipio de Viana, conocida por su gran cantidad de murciélagos.

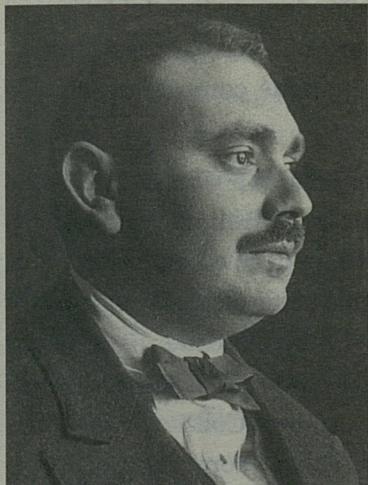
La Cueva de los Murciélagos, una cueva situada en el municipio de Viana, conocida por su gran cantidad de murciélagos.

El músic bunyolí Miquel Negre Nadal (1884-1932)

Jaume Mateu Verdera i Bárbara Suau Font

Justificació

L'any 2007 el Col·lectiu Cultural Sitja commemorà a Bunyola el 75è aniversari de la mort del músic Miquel Negre Nadal amb un acte d'homenatge celebrat a l'església parroquial de Sant Mateu que comptà amb la participació de Joan Parets, director del Centre de Recerca i



Miquel Negre.

Foto cedida per Magdalena Gost Jaume

Documentació Històrico-Musical de les Illes Balears i de la Coral Polifònica de Bunyola, a més de familiars del músic i altres membres del Col·lectiu Cultural Sitja. Durant l'acte, la Coral Polifònica de Bunyola interpretà la peça *Popule meus* i l'himne de l'*Oratori festiu de los Sants Just i Pastor*, compostes per Miquel Negre i s'escoltà una versió per a piano de la seva masurca *Margarita*, interpretada pel també músic bunyolí Miquel Brunet. Aleshores, amb motiu d'aquest homenatge, presentàrem la publicació *Miquel Negre Nadal, un músic bunyolí*.¹

Si en aquella ocasió ens centràrem principalment en els aspectes biogràfics i en les relacions que Miquel Negre va mantenir amb Bunyola i, a causa de l'abast local de la publicació, donàrem menys importància als aspectes de la seva trajectòria musical, en aquest treball pretenem centrar l'atenció precisament en aquest darrer aspecte: el músic, pianista, organista i compositor.

(1) MATEU VERDERA, Jaume; SUAU FONT, Bárbara. *Miquel Negre Nadal, un músic bunyolí*. Bunyola: col·lecció el Bassolet Vermell, núm. 2. Col·lectiu Cultural Sitja, 2007.

La iniciació a la música

Miquel Negre Nadal nasqué a Bunyola dia 10 d'agost de 1884. El seu pare Lluc Negre i Muntaner fou comerciant i escolà de l'església parroquial del poble. La seva mare, Margalida Nadal i Lledó, era cosina d'Antònia Lledó i Palou, promesa del músic Pau Coll Tomàs.²

Miquel Negre Nadal, de nin, començà a fer d'escolà i de cantadoret de l'església parroquial de Bunyola; ben aviat mostrà aptituds per a la música i son pare li comprà el seu primer piano.

Molt probablement rebé les primeres nocions de música de la mà del vicari del poble Pere Joan Cerdà Colom.³ Ho podem deduir del fet que el seu íntim amic des de la infantesa, l'escultor Francesc Colom Rosselló⁴, a les seves memòries inèdites, explica que tengué com a professor de música el vicari mossèn Pere Joan Cerdà.

En aquell temps era tradició que el propietari de la possessió bunyolina de Raixa, Ramon Despuig i Fortuny, IXè comte de Montenegro, pagàs la festa de Santa Catalina Tomàs a Bunyola. Durant la celebració es cantava la Missa a 4 veus i orquestra composta i dirigida pel professor i compositor Pau Coll Tomàs. El músic Pau Coll anava a Bunyola cada dissabte per ensenyar els cants d'aquesta missa a diversos cantaires, entre els quals hi havia: un tenor anomenat *Panxeta*; el baix, Andreu Coll i els dos amics Miquel Negre i Francesc Colom, que cantaven com a soprano.

Miquel Negre rebé, per tant, lliçons de cant i possiblement les primeres de piano del professor i compositor Pau Coll Tomàs. És més, quan aquest anava a Bunyola a festejar la seva promesa Antònia Lledó i Palou (cosina de la mare de Miquel Negre), romanía a la casa familiar del músic bunyolí.

-
- (2) COLL TOMÀS, Pau (Palma, 1874-1938) fou mestre i compositor. Com veurem, mantindrà un relació intensa amb Miquel Negre i tendrà un paper cabdal en la seva formació musical.
- (3) CERDÀ COLOM, Pere Joan (Bunyola, 1878-Palma, 1952) fou fraire franciscà, sociòleg, pedagog, predicador, publicista, conferenciant i músic. Compongué algunes peces de música religiosa. El 1952 fou declarat Fill Il·lustre de Bunyola.
- (4) COLOM ROSELLÓ, Francesc (Bunyola, 1882-1975) fou artesà i escultor. Fou amic de Miquel Negre i escrigué l'article "Història del bon amic D. Miquel Negre", una part del qual fou publicat al núm. 45 de la revista *Es Castellet* de Bunyola (setembre 1972), mentre que la segona part restà inèdita. En aquesta comunicació ens hi referirem diverses vegades.

Els estudis de música a Palma

Pau Coll i Antònia Lledó es casaren a Palma dia 29 de setembre de 1892. Una vegada casats, Miquel Negre, que comptava aleshores 8 anys, anà a viure amb ells a la ciutat. La finalitat d'aquell trasllat era estudiar música amb Pau Coll, a qui el jove Miquel Negre considerava el seu oncle. A Palma, Pau Coll aconseguí que aquest fos admès com a cantador de l'Escolania de Vermells de la Seu, i a més, li continuà fent classes de piano.

Mentre era cantador a l'Escolania de la Seu, també començà les classes de música amb Josep Balaguer Vallès.⁵ Alguns testimonis afirmen que ja de jove i fins que acabà la carrera de piano va residir a Bunyola, on estudiava entre 8 i 9 hores diàries. Tres vegades per setmana es desplaçava a Palma a classe de música. Els diumenges i festius, a més, també tocava l'orgue de l'església del poble.



Pau Coll (assegut) i Miquel Negre.
Foto cedida per Magdalena Gost Jaume.

Fundador d'una banda de música a Bunyola

Una notícia publicada al diari *La Almudaina* de dia 17 de setembre de 1902, durant les festes de Sant Mateu, ens permet deduir que Miquel Negre, que aleshores només tenia 18 anys, fundà una banda de música a Bunyola: "en la tarde de ayer, al son de alegres pasodobles y otras piezas de música, hábilmente ejecutadas por la banda buñolina que fundó Miguel Negre, fue colocada en el lugar de costumbre la bandera como preparación y anuncio de la próxima festividad del patrón de la villa".

(5) BALAGUER VALLÉS, Josep (Inca, 1869-Palma, 1951) fou mestre, director i compositor.

Segons les memòries de mestre Francesc Colom, podem deduir que la banda de música fou fundada entre els darrers anys del segle XIX i els primers del XX. El músic Josep Balaguer Vallès, que coneixia en Miquel perquè era professor seu, vengué a Bunyola per ensenyar els músics de la banda. Francesc Colom explica que ell tocava la guitarra, Onofre Sard i Muntaner el llaüt i Miquel Negre el clarinet. Els amics organitzaven freqüents concerts, reunions i serenates que animaven la vida social i cultural del poble. Segons recorden alguns bunyolins, els components de la banda es reunien per assajar a can Miquel Negre, a l'actual carrer de Sant Josep.

L'amistat amb Santiago Rusiñol

Quan tengué 18 anys, Miquel s'estrenà en públic com a pianista fent un concert a quatre mans amb un altre alumne del mestre Josep Balaguer al Saló Beethoven de Palma, que estava situat damunt el Casino Líric. En aquest mateix acte, el pintor i escriptor modernista Santiago Rusiñol⁶ també llegí una de les seves obres: *La nit de Sant Joan és la nit de l'amor*. Segons testimonis que presenciaren el concert, la interpretació de Miquel Negre fou un èxit. En aquesta època el músic bunyolí també començà a fer de professor de música a Palma.

Segons Francesc Colom, Santiago Rusiñol "quan pintava per Bunyola, tenia la posada a Ca l'Escolà i, com és natural, tenia una gran amistat amb en Miquel, cosa que li serví molt per a introduir-se en la millor societat de Palma". No sabem si el topònim popular de Ca l'Escolà es refereix a la casa on nasqué Miquel Negre, situada al carrer de la Creu i popularment coneguda com Can Pere Sec, on hi havia un cafè, o a la darrera casa on va viure amb la seva família, al carrer de Sant Josep.

(6) RUSIÑOL PRATS, Santiago (Barcelona, 1861-Aranjuez, 1931) fou escriptor i pintor modernista. Passà algunes temporades a Bunyola entre els anys 1893 i 1909. Durant aquest temps, féu amistat amb diversos bunyolins, entre els quals hi havia Miquel Negre. Segons afirma Antoni Riera Estarellas al l'article "En Santiago Rusiñol a Bunyola" del llibre *El pintor Santiago Rusiñol en les seves estades a Mallorca* (Ajuntament de Bunyola, 1981) Rusiñol "ensenyava alegres cançons a la rotlada, que formava com una massa coral que ell anomenava el seu Orfeó". Probablement, Miquel Negre cantà en aquest 'Orfeó'.

Hi hagué, per tant, una estreta relació entre Miquel Negre i Santiago Rusiñol, durant el temps que aquest residí, a temporades, a Bunyola. És més, Santiago Rusiñol fou bon amic de la família Negre Nadal; tant és així que en moltes ocasions dinava o sopava amb ells i els regalà alguna pintura.

També hem de tenir en compte que el famós quadre de Rusiñol titulat *Bunyola* (1908-1909), que mostra el poble abans de l'enderrocament de la paret del camp de Son Garcies, està pintat des de baix de la Vacal, molt a prop de la casa familiar de Miquel Negre del carrer de Sant Josep.

Miquel Negre, professor de piano

Des de l'edat de 18 anys, Miquel Negre apareix com a pianista a diverses notes de premsa. Dia 9 de maig de l'any 1908, a la publicació *Sa Llonja*, hi ha una nota signada a Bunyola, titulada "Camperola" i dedicada al pianista Miquel Negre.

Quan acabà els estudis de música amb el mestre Balaguer, Miquel Negre començà a treballar com a professor de piano, activitat a la qual es dedicà fins que morí. Des dels primers anys féu classes particulars a Palma, primer a domicili i després a una sala que tenia llogada a l'Hotel Ferrocarril (Términus), on va traslladar un piano. Segons una nota manuscrita inèdita de Francesc Colom, "poc temps després d'haver començat les classes particulars a l'hotel Términus es guanyà la bona societat de Palma".

A l'acta de defunció de son pare, que morí l'any 1916, Miquel consta com a professor de música, i figura domiciliat al carrer de Sant Josep, a la casa familiar.

Una nova banda de música de Bunyola

En un article a la revista *Es Castellet* sobre la segona banda de música de Bunyola (1922-1930) publicat per Toni Castell l'any 1973, aquest afirmava que "cabe destacar en estos principios el pasodoble Buñola, compuesto ex profeso para la Banda por D. Miquel Negre, eminent

pianista i profesor bunyolí, autor también, entre otras composiciones, de un magnífico Popule meus que se cantaba, invariablemente, todos los años en Jueves y Viernes Santo".



Miquel Negre al piano.
Foto cedida per Magdalena Gost Jaume

Curiosament, tenim constància d'un pasdoble, també titulat *Buñola*, compost pel metge bunyolí Bernat Mestre Creus, *Penàs*,⁷ qui, en una entrevista a *Es Castellet* l'any 1972 afirmava que "vaig anar un estiu o dos amb D. Miquel Negre a aprendre uns vulgars coneixements de solfa, sense profunditzar gaire, simplement conèixer les notes per poder llegir una mica. Després tocava pecetes senzilles al piano".

El matrimoni amb María Adela Domínguez

Mentre tenia la cambra llogada a l'Hostal Términus de Palma (aleshores conegut amb el nom d'Hotel Ferrocarril perquè havia estat construït per la Companyia de Ferrocarrils l'any 1913, a la cantonada del carrer Eusebi Estada amb la plaça d'Espanya) Miquel conegué la família de qui seria la seva dona. El catèdràtic de Medicina de la Universitat de Buenos Aires, Silverio Domínguez Sáenz, natural de Soto en Cameros (La Rioja) i viudo de María Aurora Martínez Pérez Villamil, natural de Buenos Aires, juntament amb les seves dues filles i un fill, cercava un establiment on hostatjar-se i poder-hi instal·lar l'harmònium de la filla petita, María Adela Domínguez Martínez.

Miquel Negre, que tenia el seu piano a un saló de l'hotel, els donà permís perquè també hi instal·lassin l'harmònium. Segons Francesc

(7) MESTRE CREUS, Bernat (Bunyola, 1903-1989) fou, a més del metge del poble, aficionat a la música. Tocava el piano i, en algunes ocasions, l'orgue a l'església parroquial.

Colom, "tan prompte se conequeren el pare suplicà al pianista els tocàs una peça del seu repertori i resultà ser la predilecta que la filla tocava a l'harmònium. Aquí començà la feina. El vell cada vespre volia un concert, perquè els dos músics eren clàssics i tocaven les mateixes peces, però en Negre estava molt ocupat i no podia tots els vespres atendre a *l'abuelo*; acordaren dos vespres per setmana i convidà alguns deixebles i amigues de la casa tenint un gran èxit". Segons l'escrit inèdit del mateix Francesc Colom, el pare de María Adela era gran afeccionat a la fotografia. El fill tocava el violoncel. Als concerts que feien Miquel i María Adela a l'Hotel Términus assistien les alumnes de Miquel més distingides de Palma. El pare de María Adela no havia consentit mai que la filla se casàs per no separar-se d'ella.

Francesc Colom també explicava que "al poc temps, els dos músics se miraven *de reyo* i s'enamoraren l'un de l'altra. *L'abuelo se'n da compte* i ell lo que no havia pogut consentir mai, que una filla se casàs, ho consentí de bon grat i, al poc temps, se casaren. La filla major no ho podia consentir perquè també estava enamorada del músic".

Miquel i María Adela es casaren a la ciutat de Barcelona dia 3 de juny de 1917, a la parròquia de la Immaculada Concepció i Assumpció de la Verge.

Pocs mesos després de les noces, Miquel i María Adela anaren a viure a Bunyola amb el pare i germans d'ella. Havien decidit construir-se una casa a uns terrenys situats entre les possessions de Son Palouet i Barcelona, avui coneguts com Can Lluc, ja que agafaren el nom del pare d'en Miquel.

L'amic Francesc Colom, que va fer els plànols de la casa, recordava com la família Negre Domínguez s'instal·là a Bunyola:

"Una vegada casats vengueren a Bunyola a conèixer la família. Passejant-se, anaren a veure una finca prop del poble, propietat de la família, que es deia Can Lluc; resolgueren fer-hi un chalet on poguessen viure tots plegats. De seguida em vaig encarregar de fer le pla i mestre *Porro* començà les obres la setmana següent. Cada dos dies tenien el abuelo que venia a veure les obres, donant pressa, perquè tenia gran interès en passar-hi l'estiu. Acabat el chalet dugueren mobles d'Amèrica, molt bons, i, moblada la casa, hi vengueren a viure tots plegats. La filla major no podia consentir l'harmonia que reganava entre els dos esposos i sempre estava pensant com se podria venjar.

La cosa anava molt bé. Al chalet li posaren per nom Villa Armonía. Però sortí un inconvenient: en Negre havia de baixar a Palma cada dia per les lliçons. Resolgueren comprar un cotxo amb un cavall amb el qual el fill [el germà d'Adela] accompanyàs cada dia en Negre al tren del matí i l'anàs a cercar l'horabaixa. Així passaven la vida en gran harmonia." [Es Castellet, núm. 45, setembre 1972]

Miquel i María Adela, una vegada instal·lats a Bunyola, obriren les portes de ca seva a la música i hi oferiren alguns concerts als amics. Així consta a diverses notes de premsa, com la del diari *Baleares* de dia 3 de novembre de 1917: "D. Miguel Negre casado con doña M^a Adela Domínguez, posee en Bunyola la finca dicha 'Villa Armonia', en donde ambos esposos dan interesantes audiciones musicales".

L'única filla de Miquel i María Adela, anomenda María Adela Margalida, nasqué l'any 1918 però morí a l'edat de quatre mesos víctima de l'epidèmia del grip d'aquell any.

Després de la mort de la filla, Miquel i María Adela es traslladaren a viure al carrer de Sant Miquel de Palma. Poc temps després, però, María Adela l'abandonà. Aquests dos fets afectaren profundament Miquel Negre i la seva carrera musical.

Miquel comptà aleshores amb el suport dels amics i la família. La mare, la germana Margalida i la filla d'aquesta passaren a viure amb ell a un nou pis, a l'actual núm. 6 de l'avinguda del Comte Sallent de Palma.

Les classes de piano i els concerts amb els alumnes

Una vegada recuperat, Miquel reprengué les classes de música i piano i hi destacà per la seva professionalitat, tal com afirmava R. Forteza:⁸ "La honradez profesional del profesor de música se negaba a recibir como alumnos a los que veía que no reunían actitudes para su estudio, así es que su casa fue siempre, particularmente en estos últimos años, [abans de la mort de Miquel] como un cenáculo del arte en que se daban recitales de piano a cargo de sus mismos alumnos, cuyas audiciones bien pronto alcanzaron la fama merecida".

(8) Probablement es tracta del musicòleg FORTÉZA FORTÉZA, Rafel (Sóller, 1904-1951), qui publicà una nota necrològica de Miquel Negre al *Sóller* (13 de febrer de 1932).

Francesc Colom solia assistir als concerts de fi de curs de les alumnes del seu amic Miquel “[...] les deixebles més *adelantades*, accompanyades dels professors, donaven cada concert que valia la pena escoltar-lo. Jo no faltava mai a tals concerts, perquè *ademés* de les deixebles hi prengué part el guitarrista Calatayud i un jove al violí, amb els quals formava un terceto que era l’admiració de tots”.

Diumenge, dia 18 de maig de 1924, Miquel Negre oferí un doble concert a ca seva. Aquell dia es presentà el *Trío Majorica*, format per Miquel Negre al piano, Bartomeu Noguera Oliver⁹ al violí i Bartomeu Calatayud Cerdà¹⁰ al violoncel.

A més, el professor i els seus alumnes interpretaren diverses peces, amb els dos pianos Chassaigne que Miquel Negre tenia a ca seva. Les revistes *Majórica* i *Baleares* se'n feren ressò i gràcies als reportatges publicats sabem que els joves que aleshores aprenien piano amb el músic bunyolí eren Antoni Marquès Porcel, Margalida Cerdà, Catalina Massanet i Sampol, l'argentina Celia Bosch i Esperança de la Monja. Els joves pianistes interpretaren peces d'Albéniz, Kopylov, Borodin, Chopin, Brahms, Schumann i Mendelsohn.

Entre els alumnes de Miquel Negre també cal destacar el jove Jaume Mas Porcel,¹¹ que amb els anys es convertiria en un músic de reconegut prestigi.

Gràcies a diverses cartes inèdites, hem pogut conèixer altres alumnes de Miquel Negre. Així, dia 8 d'abril de 1927, el també músic Antoni Matas Mir¹² li comunicà des de Barcelona que s'havia examinat al Sindicat Musical de la mateixa ciutat i que l'havien aprovat “con el título de músico de primera”. Al mateix escrit envia records a la mare de Miquel i als seus

(9) NOGUERA OLIVER, Bartomeu (Bourges, França, 1895- Sóller, 1982). Fou violinista i féu classes de música i de violí. També fou membre del conjunt *Black Cat* i mestre musical de l'agrupació folklòrica *Brot de taronger*.

(10) CALATAYUD CERDÀ, Bartomeu (Palma, 1882-1973). Fou compositor i guitarrista. Actuà a nombrosos països d'Europa i Amèrica. Fundà i dirigi diverses agrupacions folklòriques i també creà una banda de guitarres i bandúries que oferi concerts arreu de Mallorca.

(11) MAS PORCEL, Jaume (Palma 1909-Alacant 1993). Fou compositor i pianista.

(12) MATAS MIR, Antoni (Esportes, 1911-Miami, EUA, 1980). Fou músic, compositor i intèpret de música clàssica i lleugera.

condeixebles entre els quals anomena les pianistes Tesesita Bover i Conchita i “el aprovechado discípulo Bonanovense”, una clara referència al cantant i actor Josep Lluís Moll,¹³ el famós *Fortunio Bonanova*.

Sabem que Miquel Negre no només tenia alumnes de Palma. També en tenia d’altres pobles com la sollerica Catalina Ballester i la bunyolina Isabel Estarellas Marcús.

Els concerts de Miquel Negre i els seus alumnes eren freqüents. Segons el músic bunyolí Toni Riera Estarelles¹⁴ se celebraven cada dos mesos. El periòdic *Sóller* de dia 12 de juliol de 1930 es feia ressò d’un concert de piano a la casa de Miquel Negre i l’any 1931 s’arribà a editar un programa del concert de dia 14 de juny que anunciava la celebració al “Salón Estudio Negre” d’una “Audición-Negre con cooperación de algunas de sus aventajadas alumnas”. El programa només duu els llinatges de les joves intérprets: les senyorettes Serra, Covas, Dols, Ozonas, Font, Riera, la senyoreta Ballester (possiblement la sollerica Catalina Ballester), la senyoreta Vidal (possiblement Carmen Vidal Pedrero), la senyoreta



Miquel Negre amb un grup d’alumnes. Foto cedida per Conxita Estarellas Marcús.

Alemany (possiblement filla de la família Alemany que anys després compraria *Villa Armonía*), la senyoreta Reynés (possiblement Carme Reynés, filla dels propietaris de la possessió bunyolina de Son Pastor) i la bunyolina Isabel Estarellas Marcús, filla del metge i músic bunyolí Antoni Estarellas Pascual,¹⁵ bon amic de Miquel Negre.

-
- (13) MOLL, Josep Lluís, *Fortunio Bonanova* (Palma, 1896-Woodland, EUA, 1969). Fou actor de cinema i de teatre i bariton. Participà a diverses produccions de Hollywood i actuà en algunes òperes i sarsuetes representades a Nova York.
- (14) RIERA ESTARELLAS, Antoni (Bunyola, 1911-Palma, 1996). Fou músic i compositor. Desenvolupà la seva activitat musical sobretot en món del cant coral, en el qual destacà en l’arranjament i composició de peces i en la direcció.
- (15) ESTARELLAS NADAL, Antoni (Bunyola, 1887-1944). Fou metge i aficionat a la música. Va ser membre de la rondalla La Unión (1913-1921), de la Banda de Música de Bunyola (1922-1930) i del grup folkòric Agrupació Típica de Bunyola (1931-1948) i organista de la parròquia del poble.

Altres activitats musicals

La tasca de professor de música i de piano absorbia Miquel Negre. Ell mateix afirmava que les classes no li permetien dedicar el temps que li hagués agradat a la composició.

Segons el músic bunyolí Toni Riera Estarellas, Miquel Negre actuà amb freqüència com a concertista a diversos pobles de Mallorca i obtingué grans èxits. El 24 de juny de 1911 i el 9 de maig de 1914 el periòdic *Sóller* informà de dos concerts que oferí a la casa de Benet Pons Fàbregues.¹⁶ El primer fou una vetlada dedicada a Chopin l'any 1911. Aquesta mateixa publicació anunciava un proper concert a Sóller. El segon fou a Sineu l'any 1914.

Com ja hem dit, l'any 1924 Miquel Negre fundà el *Trío Majorica* juntament amb els músics Bartomeu Noguera i Bartomeu Calatayud. La revista *Majórica* publicà la primícia de la fundació i es féu ressò del primer concert del *Trío* celebrat el mes de juny de 1924, a la casa de Miquel Negre, on interpretaren composicions de Haydn i de Boccherini.

R. Forteza escrivia, el 13 de febrer de 1932, en una nota necrològica al periòdic *Sóller*, que Miquel Negre tenia un estil propi com a pianista i que admirava la música de Bach i de Chopin, i afirmava que aquesta admiració quasi era un culte per a ell.

Miquel Negre visqué activament el món de les bandes de música sobretot durant les dues primeres dècades del segle XX i participà com a jurat a diversos concursos de bandes i orfeons. Segons la *Gran Encyclopédia de Mallorca* el músic bunyolí fundà la Banda de Música de Binissalem. Cal tenir en compte que Miquel Negre dedicà la composició *Popule meus*, de l'any 1914, a Nicolau Sagesse Senise, vicari d'Orient entre 1912 i 1914 i rector de Bunyola entre 1914 i 1917, nascut a Binissalem l'any 1888. No és descartable, doncs, que gràcies a aquesta amistat amb el binissalemer

(16) PONS FÀBREGUES, Benet (Palma, 1853-1922). Fou polític, periodista, poeta, músic, secretari i arxiver de l'Ajuntament de Palma.

Nicolau Sagesse, Miquel Negre participàs en la fundació de la Banda de Música de Binissalem durant aquests anys.

Dia 29 de juny de 1925 el músic bunyolí fou nomenat membre del jurat del Concurs Regional de Bandes que se celebrà el dia següent a la plaça de Cort i a la plaça de Toros de Palma. Altres membres del jurat foren el canonge i músic Antoni Sancho i Joan Marquès. La comunicació d'aquest nomenament la féu Josep Balaguer, antic mestre de Miquel Negre que l'havia ajudat a formar la primera banda de música de Bunyola.

L'any 1929 Miquel Negre fou proposat com a professor de música de la Reial Acadèmia de Belles Arts al Ministeri d'Instrucció, segons consta al *Correo de Mallorca* de dia 22 de setembre d'aquell mateix any. La proposta degué ser acceptada, perquè a les targetes de visita, Miquel Negre s'anunciava com a "Profesor de piano y de la Academia Provincial de Bellas Artes de Palma de Mallorca".

Miquel Negre, el compositor

Miquel Negre destacà sobretot com a professor de piano i concertista, però també ens n'han arribat algunes composicions.

Probablement, una de les primeres obres de Miquel Negre fou el *Popule meus*, motet a tres veus, datat l'any 1914 i dedicat a l'ecònom de Bunyola, Nicolau Saggese. En un escrit inèdit, Francesc Colom explica que "con las súplicas del Sr. Rector y sus amigos logramos compusiese un *Popule meus* a tres voces que se cantó muchos años en la fiesta de Jueves y Viernes Santo, no queriendo componer nada más por falta de tiempo; las clases no le dejaban tiempo para ello".

El *Popule meus*, harmonitzat a quatre veus mixtes pel músic Joan Maria Thomàs,¹⁷ fou estrenat per la Capella Clàssica de Mallorca al Teatre Principal de Palma el 27 de novembre de 1934, amb motiu del Segon Festival de Música de Mallorca, durant el qual s'oferí un reconeixement al músic bunyolí dos anys després d'haver mort.

(17) THOMAS SABATER, Joan Maria (Palma, 1896-1966). Fou músic, musicòleg i director del Conservatori de Música i Dansa de les Illes Balears i fundador de la Capella Clàssica de Mallorca.

Miquel Negre també compongué la música de l'*Himne de l'Oratori Festiu de los Sants Just i Pastor*, tal com consta en una partitura manuscrita a la qual el músic bunyolí apareix com a autor. La partitura és datada el 21 de setembre de 1916 i la lletra de l'*Himne* que acompaña les notes és obra d'Andreu Caimari Noguera.¹⁸

Dia 16 de juliol del mateix any s'havia inaugurat solemnement l'Oratori Festiu Parroquial dels Sants màrtirs Just i Pastor, de la Congregació Mariana de Bunyola, fundat per l'ecònom del poble Nicolau Sagesse i amb Andreu Estarellas¹⁹ com a cap de tropa. Dins l'Oratori Festiu de Bunyola també s'hi havien inclòs els Exploradors, que foren el primer grup d'escoltes del poble.

Durant les festes de Sant Mateu d'aquell any, només dos mesos després de la fundació, l'Oratori bunyolí convidà la banda de música infantil dels Exploradors de la Misericòrdia de Palma, que vengué a fer un cercavila dia 20 de setembre. L'endemà, el dia de Sant Mateu, els membres de l'Oratori Festiu de Bunyola assistiren a la processó amb la seva banda de cornetes i tambors.

Curiosament, la partitura de l'himne de l'Oratori Festiu compost per Miquel Negre du la data del mateix dia de la participació de l'Oratori bunyolí a la processó de Sant Mateu: 21 de setembre de 1916. Hi ha motius per pensar que aquell dia els infants de l'Oratori Festiu bunyolí estrenaren l'*Himne* compost per Miquel Negre. Francesc Colom explicava que aquest *Himne* el cantaven els nins i nines a la Doctrina.

Miquel Negre també compongué una masurca per a piano titulada *Margarita* dedicada a "mi amigo D. Rafael Colom". Suposam que es tracta del mestre bunyolí Rafel Colom Pons²⁰ i que el nom de la peça fa referència a Margalida, la dona de Rafel.

(18) CAIMARI NOGUERA, Andreu (Inca, 1892-Palma, 1978). Fou escriptor, poeta i canonge de la Seu de Mallorca. Fundà la revista *Studia*.

(19) ESTARELLAS PASCUAL, Andreu (Bunyola, 1890-1981). Fou militar, folklorista i animador cultural de Bunyola. Escrigué diversos llibres de cultura popular i tradicional. Fou cap dels Exploradors de Bunyola.

(20) COLOM PONS, Rafel (Bunyola, 1884-1950). Fou mestre d'escola de Bunyola entre els anys 1914 i 1932. Fou declarat Fill Il·lustre de Bunyola i, des de l'any 1985, l'escola pública del poble du el seu nom.

Hi ha dues composicions religioses més que també s'han atribuït a Miquel Negre. Són l'*Adoramus te Christe* i el responsori *Mandatum* a tres veus.

Com ja hem dit, segons Toni Castell, Miquel Negre també va compondre un pasdoble titulat *Buñola*.

Segons algunes fonts orals, el músic bunyolí és autor també d'altres peces, però no han pogut ser localitzades.

La mort de Miquel Negre

Segons explica R. Forteza a la nota necrològica del periòdic *Sóller*, a principis de 1932 Miquel Negre era professor oficial de música als centres d'ensenyament que depenien de l'Ajuntament de Palma i de la Diputació de les Balears. Entrat el mes de gener, Miquel Negre assistí al funeral del músic Bernat Salas Seguí.²¹ Malgrat que el músic bunyolí patia del cor, ningú no s'imaginava que pocs dies després, dia 26 del mateix mes, moriria inesperadament.

Miquel Negre finí a l'edat de 47 anys sobtant familiars, amics i tots els companys músics. Francesc Colom explicava que "el funeral se va fer als Caputxins, cantant-se la missa de Perosi per tots els cantadors de Palma". Segons l'escript inèdit de l'escultor bunyolí, el músic fou enterrat al cementeri de Palma, al panteó de la família Vidal Pedrero, amics íntims de Miquel i pares d'una de les seves alumnes.

Els reconeixements

La inesperada mort de Miquel Negre fou molt sentida dins els cercles culturals mallorquins.

L'any 1924, la revista *Baleares* presentava el músic bunyolí amb les següents paraules: "El prestigio de su valor como artista y como educador musical fue creciendo [...] y los frutos de Miguel Negre eran la técnica y el

(21) SALAS SEGÚI, Bernat (Campanet, 1874-Palma, 1932). Fou músic, compositor i organista.

sentimiento que supo infiltrar en sus alumnos [...] hoy el nombre de Miguel Negre es conocido de cuantos tienen relación con el acto musical".

La revista *Majórica*, també l'any 1924, es referia a Miquel Negre com "un enamorado del divino arte, un exquisito, un adorador de los grandes maestros que plasmaron su personalidad en el pentagrama al legar a las generaciones de hoy las concepciones geniales de un estro casi divino [...] Miguel Negre, el admirado Maestro".

Alguns dies després de la seva mort, el periòdic *Sóller* publicava una nota necrològica, signada per R. Forteza, dedicada als músics Bernat Sales i Miquel Negre, morts tots dos el gener de 1932, amb poc dies de diferència:

"En realidad Mallorca ha perdido mucho, puesto que de ellos cabía esperar aún una obra fecunda y próspera en el renacimiento que se avecina. A mediados del pasado mes fallecieron ambos en Palma.

D. Miguel Negre concurrió al funeral de D. Bernardo Salas. Esta circunstancia, en la proximidad de su muerte, hace pensar en otras de su carácter y actividades; ambos se hallaban dotados de una sólida cultura general y eran respetabilísimos en el trato social; de una índole afable, anñada casi, eran queridos por las personas que los trataban, a cuya amistad correspondían ellos con toda la bondad de su carácter. También ambos en el desarrollo de sus actividades conocían más el trabajo cotidiano y arduo, del organista y de profesor de piano, que los aplausos y la gloria de un momento.

[...] El mérito personal del Sr. Negre como pianista era la fiel interpretación de lo escrito con sujeción a sus normas de artista, lo que le caracterizaba un estilo propio, que en más de una ocasión le valía un triunfo que para otros hubiera sido difícil de conseguir. Sentía un amor profundo, que para él era casi un culto, por la música Bach y Chopin, en cuya interpretación llegó a distinguir sobre manera y hubiera podido enorgullecerse de ser quizá el más eficaz propagandista de su música en esta isla.

D. Miguel Negre deja escrita bastante música, así de piano, como religiosa, en cuyo estudio llegó a distinguirse, sobre todo en la ejecución en el órgano.

[...] Tanto la muerte del Sr. Negre como la del Sr. Salas han sido muy sentidas, y los funerales en sufragio de sus almas han servido para que se pusiera de manifiesto la estima en que eran tenidos. Asistimos al funeral del Sr. Negre y podemos asegurar que todo lo que en Mallorca representa algo en el campo musical estaba presente en aquella solemnidad fúnebre".

Gairebé tres anys després de la mort de Miquel Negre, el *Correo de Mallorca* informava del segon Festival de Música mallorquina que la Capella Clàssica oferí al Teatre Principal dia 27 de novembre de 1934, en el qual s'inclogué un petit homenatge al músic bunyolí. A la segona part, la Capella Clàssica estrenà l'harmonització que Joan Maria Thomàs havia fet del *Popule meus* de Miquel Negre, composició que el diari qualificava com a "obra de unción religiosa, armonizada clásicamente y demostrativa del selecto espíritu de su autor". El diari *La Última Hora* del mateix dia també publicà la crònica del festival, en la qual, en referir-se al *Popule meus*, en destacava "la majestuosidad subyugadora de los cantos litúrgicos y la grandeza que es en ellos peculiar".

Al número de setembre de 1972, la revista *Es Castellet* de Bunyola, dins la secció 'Fills Il·lustres' i coincidint amb el quarantè aniversari de la mort del músic, publicà un article de Francesc Colom, titulat "Història del bon amic D. Miquel Negre", en el qual resumia la vida del músic i la seva amistat amb ell. Ens hi hem referit diverses vegades en aquesta comunicació.

L'any 1982, amb motiu del cinquàntè aniversari de la mort de Miquel Negre, al programa de les festes de Sant Mateu apareixia una biografia del músic escrita per Toni Riera Estarellas i redactada a partir de l'article de Francesc Colom a *Es Castellet*. El mateix any, la Coral Polifònica de Bunyola, juntament amb l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears 'Ciutat de Palma', dedicà un concert extraordinari a Miquel Negre, encara que al programa no figuraren composicions del músic bunyolí.

La vàlua com a músic de Miquel Negre ha estat reconeguda a la *Gran Encyclopédia de Mallorca*. A més de l'entrada amb el seu nom, és esmentat a altres tres biografies de músics mallorquins amb els quals tengué relació:

Josep Balaguer Vallès, Pau Coll Tomàs, Jaume Mas Porcel i Bartomeu Noguera Oliver. També apareix al *Diccionari de compositors mallorquins (segles XV-XIX)*, publicat l'any 1987 per Joan Parets i Serra, Pere Estelrich i Massutí i Biel Massot i Muntaner.

Bibliografia

AMENGUAL et altres: «Bunyola». *Guia dels pobles de Mallorca*. Palma: Hora Nova, 2002

CABOT PAYERAS, Maria; SUAU FONT, Bàrbara: «Bernat Mestre Creus, el Metge Penàs». *Es Castellet 6a època*. Núm. 2. Bunyola: gener-febrer de 2003.

CASTELL, Toni: «La Banda de Música de Bunyola (1922-1930) II». *Es Castellet 1a època*. Núm. 53. Bunyola: maig 1973.

CERDÀ, Mateu: *L'escoltisme a Mallorca (1907-1995)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Abat Òliba, 1999.

COLOM ROSELLÓ, Francesc: *Memòries* (inèdites).

COLOM ROSELLÓ, Francesc: Escrit inèdit, 20 de juliol de 1968.

COLOM ROSELLÓ, Francesc: «Història del bon amic D. Miquel Negre», *Es Castellet, 1a època*, núm. 45. Bunyola, setembre 1972.

Correo de Mallorca. Palma, 28 de novembre de 1934.

FORTEZA, R.: «Notas necrológicas de D. Bernardo Salas y D. Miguel Negre», *Sóller*, 13 de febrer de 1932.

Gran Enciclopèdia de Mallorca. Palma, PromoMallorca Edicions.

HUGUET BALLE, Francesc: «Antoni Riera Estarellas (1911-1996). Ressenya bibliogràfica i catàleg de la seva obra musical», *XII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears i XII Trobada de Documentalistes Musicals*. Fundació ACA-Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, 2006.

La Última Hora. Palma, 28 de novembre de 1934.

MATEU VERDERA, Jaume: «Santiago Rusiñol i Bunyola», conferència inèdita llegida a Bunyola amb motiu de l'homenatge a Santiago Rusiñol dia 13 de maig de 2006 durant la I Setmana Cultural Koslowsky.

MORRO PALMER, Miquel: «Conversant amb es metge Mestres», *Es Castellet 1a època*, núm. 38. Bunyola, febrer 1972.

PARETS i SERRA, Joan; ESTELRICH i MASSUTÍ, Pera; MASSOT i MUNTANER, Biel: *Diccionari de compositors mallorquins (segles XV-XIX)*. Palma: Edicions Cort, 1987.

Baleares, 31 de maig de 1924.

«Un artista. Miguel Negre», any VIII, núm 210, 31 d'octubre de 1924.

Majòrica, núm 7, juny de 1924.

RIERA ESTARELLAS, Antoni: «En Santiago Rusiñol a Bunyola», *El pintor Santiago Rusiñol en les seves estades a Mallorca*. Ajuntament de Bunyola, 1981.

RIERA ESTARELLAS, Antoni: «Miquel Negre Nadal 1884-1932», *programa de festes de Sant Mateu*. Ajuntament de Bunyola, 1982.

ROSSELLÓ i VAQUER, Ramon; PARETS i SERRA, Joan: *Notes per a la Història de la Música a Mallorca III*. Campos, Centre de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca, 2004.

Setmanari Sóller, 24 de juny de 1911 i 9 de maig de 1912.

VALERO i MARTÍ, Gaspar. *Raixa. Història i patrimoni*. Palma, J. J. de Olañeta i Consell de Mallorca, 2003

Fonts Arxivístiques

- Llibres de registre de naixements, matrimonis i defuncions de l'Arxiu Municipal de Bunyola (AMB).
- Inspecciones oculares de fincas. Registres de fincas (1923-1924). Arxiu Municipal de Bunyola, AMB 684.
- Comptaduria d'Hipoteques. Arxiu del Regne de Mallorca, ARM 777.

La música a Santanyí. Les bandes de música (IV)

Quarta època. Baldomero Astorga Tejedor, director, 1925 - 1928

Miquel Pons

Era l'any històric del 2000 quan Santanyí commemorava el 700 aniversari de la fundació de la vila pel rei Jaume II, aleshores el senyor Miquel Vidal i Vidal, batle de l'Ajuntament, i el director de l'Escola Municipal de Música de Santanyí em demanaren si volia explicar la lliçó inaugural de l'esmentada Escola Municipal, del nou curs acadèmic 2000-2001, que coincidiria amb la festa de santa Teresa, doctora de l'Església. Com a cronista oficial de la Vila de Santanyí, enquadrat a l'Associació Nacional de Cronistes Oficials, no m'hi podia negar.

No hi ha dubte que tenc una gran estimació a escoltar la música sense excepció, amb la condició que sia bona música. És veritat que anys passats havia dedicat un estudi a l'orguener Jordi Bosch, artífex de l'orgue de la nostra parròquia de Sant Andreu, que ha experimentat diverses restauracions amb la dèria de retornar-li el gran esplendor que servava al sacrificat convent de Sant Domingo de Ciutat, i segurament malmenat durant el seu trasllat per mar fins a Cala Figuera i la conseqüent romeria dels elements musicals obra de Jordi Bosch i dels artístics de l'atrevit llec Albert Borguny¹.

És veritat que conserv molts de papers groc de temps i brodats pels peixets de plata que semblen tan inofensius. Papers, premsa, revistes, apuntacions que a un altre farien un pam d'oi i a mi, el dia menys pensat em són de gran utilitat. Si bé tenc carpetes amb retalls d'orgueneria, els de la música local eren absents. Gràcies al director de l'Escola Municipal, Miquel Bonet i Bonet, que em proporcionà un manoi de fulles fotocopiades relacionades a les bandes de música municipal, estat de comptes, directors

(1) Miquel Pons i Bonet. L'orgue de Jordi Bosch a Santanyí. IEB Vol. 25 A.V. 1987.

i actuacions festives, salvades, Déu n'hi do, del fogueró de la Gloriosa i d'altres cremadisses no tan antigues o enterrades dins clots de terra venuda o silenciades o quelcom semblant als actuals punts verds, llocs d'inesperades troballes valuoses, o, naturalment, inservibles.

Una lectura i una altra no de papers pautats sinó de minses sous abonats a aquells homes que posaven notes d'alegria a les festes o sous greus als enterraments catòlics significatius o laics.

D'una i tantes lectures afloraren "Anotacions per a una possible història de la Música a Santanyí". El conjunt acabaria essent una informació, més o manco detallada, de les bandes de Música locals que fins el 1925 encabiria ses Salines, que gaudí d'una banda de música digna i en sortides aplaudides a poblacions foranes. Ses Salines avantatjà s'Alqueria Blanca amb la segregació i mancança de banda de música que va demanar i l'hi fou negada. Mossèn Sebastià Guasp, primer regent del rector Alcover i després econòm, donava classes de solfeig i de piano, instrument que sols hi havia a dues cases, teclejat per les filles. A Calonge, mossèn Antoni Vadell tenia piano que capleva a casa d'uns parents de ses Salines. M. Vadell tocava l'orgue de Julià Munar a la parròquia de s'Alqueria Blanca on d'alguna manera estava vinculat. S'ha de considerar entre els organistes de Santanyí, on aquell rector anomenat Mateu Llobera, malgrat les distàncies i les inclemències de la nit de matines, el feia anar a tocar l'orgue.

Quan *La Ignorància*, cal rectificar si és que es desdigués, d'aquella ironia que afirmava que "a Santanyí tenen una cosa com una música", això era el 1872. Pocs anys d'antelació, 1870, tenc informació que Jaume Adrover de Haro, fill del notari Damià Lluís Adrover i Bonet (no de Haro) sembla que era el director².

El 1892 el director és Joan Manresa i Rigo.

Les primeres apuntacions musicals de Santanyí estan més detallades a la *XI Trobada de Documentalistes Musicals*³.

(2) VIII Trobada de Documentalistes Musicals. Manacor. 27-X-2001.

(3) XI Trobada de Documentalistes Musicals. Búger. X-2004.

Un home tan poc sensible a la cultura com l'amo en Joan Verger i Tomàs, basta recordar les recomanacions d'ensenyar poc al mestre senyor Sebastià Tomàs que tampoc li féu molt de cas, recentment ha aprofundit en la seva biografia Cristòfol-Miquel Sbert⁴, essent primer edil a la Sala, va creure convenient la construcció d'un cadalafal, on hi podria tocar la Banda de Música Municipal i no sonar a peu pla. Ja estam assabentats que el 1870 hi havia una Banda de Música Municipal. Per donar més solemnitat a la vinguda del nou rector Mn. Mateu Llobera el 1887, i que seria tan conflictiu durant el seu rectorat, l'acompanyà la Banda de Música d'Inca, que amb molta seguretat passaria sota els arcs artístics en senyal de benvinguda. Les bandes de Santanyí, tocaven a no tocaven? El que és cert, i així ho manifestava en Joan de s'Ànima, que a més d'escolà de la parròquia era un arxiu vivent de Santanyí, que el dia de Sant Jaume – també Festa de l'Obra – de 1902, la nombrosa clerecia passà sota el cadalafal, el record de color verd i així el dibuixà Francisco Bernareggi el 1927, per efectuar la benedicció de la renovada Casa Consistorial el 1902, encara no conclosa des del socarrament de 1868. La data de 1904 a un graó pot ser indici de les acaballes.

El 4 d'agost de 1907 era batle Joan Verger i Tomàs i a l'acta corresponent a la mencionada data s'acorda abonar a Miquel Morell i Puigrós com a director de la Banda de Música 250 pessetes. Quasi detallada es pot seguir la malaurada biografia del director Miquel Morell i Puigrós, coneugut pel mal nom d'en Perxa, possiblement a causa de la seva estatura. Així coneixem el director de la Banda Santanyinense o *genetista*, del partit dels conservadors. El seu caràcter seriós causava paor a les alumnes, que es decantaren per un altre professor. A Santanyí tenia una importància significativa la política fins al moment de disposar d'una banda de música el partit conservador i el partit liberal. L'home fort de la Banda Santanyinense era el que estudia amb les seves particularitats Cristòfol-Miquel Sbert, a la seva recent publicació referint-se al caciquisme i contraban.

(4) El Caciquisme i el seu temps – Santanyí (1868 – 1936). El Contraban.

Al XII Simposium... i XII Trobada de Documentalistes Musicals⁵ s'evidencia el final desafortunat del director Morell, degradat com a director musical a canvi d'un destí que deshonrava la seva antiga condició de director de la Banda Santañynense i alleujat per l'ofici d'organista de la Parròquia.

La segona època comprèn de 1908 a 1917 dirigida per Miquel Morell.

El *Symposium i trobada XIII*, 1916 – 1923, un músic santanyiner, teixidor d'ofici, és Joan Perelló i Ferrer.

He pogut comprovar que l'exdirector Morell percebia un sou de l'Ajuntament pels treballs que res tenen de relació amb la Banda de Música. A vegades el seu nom apareix fora del temps acordat. No obstant això, el 1918 a *Libro de caja* es troba: "Joan Perelló i Ferrer per la subvenció ala (sic) banda de música correspondiente al año 1918, acuerdo 5 Enero 1918 i (250,00) a Morell."

En aquelles saons era batle l'amo en Miquel Clar i Caldentey, des Rafal des Porcs. Ja vaig posar en consideració les hostils relacions entre l'Ajuntament i el llogaret santanyiner de ses Salines que amb constància i estima el 1925 assoliren la segregació i tot el que comportava. El terme de Santanyí romania escapollat d'una considerable part de costa marina i de terres endins. Als historiadors d'ambdós municipis no els serà aliè l'acarament del 13 d'agost de 1922 entre el batle Miquel Clar i el regidor de ses Salines, Miquel Rigo i Muntaner⁶.

A punt d'entrar a la "Quarta etapa de les bandes de música de Santanyí, Baldomero Astorga Tejedor, director: 1923 (?) – 1928", època dels liberals i naixement de la banda musical El Tercio, amb difícil harmonia amb la conservadora Banda Santañynense del conservador, considerar d'una certa importància aquell primer (?) director Jaume Adrover de Haro, persona envoltada de corregionalistes tant pel que afecta a la política,

(5) XII Trobada de Documentalistes Musicals. Sant Salvador de Felanitx. 2005.

(6) XIII Trobada de Documentalistes Musicals. Sant Miquel de Campanet. 2006.

anticlericalisme, burla de la religió, es burlava dels piadosos, dels sants, fundador del Casino Santañinense, segurament il·lustrat dins els cànons de la Institución Libre de Enseñanza, com a laic soterrat en lloc no sagrat -fins quan?– amb el gràfic damunt la llosa: “Bragues, te reivindicaremos”, escrit amb un ganivet. Aquest santanyiner és considerat com a primer director conegut de la Banda Municipal de Música. Era fill del notari Damià Lluís Adrover i Bonet, no de Haro, com s’ha apuntat en els nostres dies i de Bonaventura de Haro i Burguera. Si bé consta que era d’Alaró, en aquesta vila no he pogut identificar-la. El notari Damià Lluís Adrover i Bonet, present pel seu ofici a moltes testamentaries, té la seva història particular. El seu pare era Antoni Adrover i un dia s’ha d’espigolar el possible parentesc. Tenc ben localitzada la gran mansió del notari Damià Lluís Adrover. L’any 1927, a l’acta municipal de 19 de març, s’intentà i acordà i no progressà, dedicar el fragment de carrer des de sa costa d’en Verger al carrer de la Pau amb el nom de Damià Lluís Adrover i continua amb la titulació antiga, carrer des Rafalet. Si gaudiu de bona vista no us serà difícil desxifrar “S.Dam / ia N” a les doveles de l’arc rodó del casal cal senyor Damià, actualment núm. No tenc prou esbrinat com de la família del notari Damià Adrover i Bonet (repetesc que no de Haro) i Bonaventura de Haro, amb dos fills Antoni i Jaume, és heretada pels descendents de Marc Vidal i Escales esposat amb Carlota Rodríguez, oriünda de Cuba, pares de Marc Vidal i Rodríguez. Seria d’agrain una clarificació que, a la vegada, no confonguéssim un rector de Haro, o Deharo, els Vila de Haro i l’últim de Haro el més modern i que ens ve d’Alaró. Al cementeri municipal és ben visible el panteó d’Antoni Adrover de Haro i la seva esposa Antònia Nicolau i Vidal i família. Trobareu noves a *Petita història d'un bombard*⁷.

La bibliografia més novella de Santanyí evidencia el decurs local i d’una manera particularíssima pel que fa a la política, conservadors i liberals, evident divisió del poble, parcel·lació de finques, senyors, amos, caciquisme, la postura de l’Església, emigrants, guerres, desavinences, nou intent d’emigrar, obertura a la mar, sembradissa d’arbres, nous

(7) VII Trobada de Documentalistes Musicals. Sant Blai de Campos. 2000.

comerços, rotes i molt més que sura a la memòria. Una mostra de la mancança d'unitat és l'existència de dues bandes de música. El lector té prou informació sobre la Banda Santañynense, amb els directors Miquel Morell i Joan Perelló, servidors del bàndol dels conservadors i la banda del partit liberal amb el nom batallador El Tercio, al servei dels liberals, que urgeix un treball exhaustiu per les persones que l'integraven, la seva procedència, la seva formació, la seva ideologia i les personalitats de la política mallorquina que dictava els moviments a seguir. En relació als conservadors, a més de la persona més significativa del terme, no eren absents homes de la dimensió d'Antoni Maura i Joan March.

El 1923 figuren com a batles els Clar Bonet i Clar Caldentey. L'any 1924 hi ha una mutació política i encapçala la batlia Llorenç Bonet Clar i els liberals ostenten el comandament. És l'hora de la Banda El Tercio, que dirigeix Baldomero Astorga Tejedor, procedent de la milícia, amb uns bigotis més exagerats que els dels combatents i derrotats a les guerres de Cuba i Filipines. No era molt alt i amb genió a l'hora de reprendre els alumnes i futurs músics. "Asesinos de la música" eren les paraules dites amb molta força. Vivia amb la seva esposa Cecília, crec que eren eixorcs, a una caseta baixa amb un portalet i una finestra al sòtil, on ensenyava solfeig als minyons. Els components de la Banda El Tercio, una bona part d'informadors recorden que El Tercio assajava a sa Talaiola, propietat dels Ferreretes, i Sbert diu que era a Can Bennàssar. Quasi tota la informació relacionada amb el director Astorga l'he recollida de viva veu i per referències un tant iròniques. El seu domicili era al carrer de Llaneres i algú sense massa convicció pensa si va viure amb la senyora al carrer, tantes vegades canviat el nom, Reina Victoria, Fermín Galán i Calvo Sotelo - tot un convingut de la Història d'Espanya. És cert que freqüentaven al carrer la senyora de Astorga on veïnejava i quasi mai amb les mans buides. Segons Sebastià Burguera es conserva algun estri de la seva procedència. Va tenir alumnes de solfeig com Bernat Vidal i Tomàs entre altres i de música Antoni Garcies, Jaume Rado, un altre Jaume que s'integrà a la Banda del Regiment de Palma, una joveneta Sebastiana Mir

i altres tantes promeses de la música santanyinera que ja fos incorporats a bandes militars, conjunts, orquestra, individuals pianistes popularitzant el nom de Santanyí.

Quan el misser Llorenç Ferrereta s'incorporà al consistori féu efectiva la subvenció a la Banda El Tercio amb l'exmilitar Baldomero Astorga com a director, ofici que compartia amb el d'auxiliar de la Inspecció de Sanitat. Era el 1928.

Sortosa ha estat la troballa que inscric:

"Dia 29 de Abril de 1925.

Fue nombrado D. Baldomero Astorga auxiliar interino de la Inspección Municipal de Sanidad con el haber anual de 1200 pesetas que hay aconsignadas en el proyecto del Presupuesto de 1925 - 26.

Día 23 de Mayo de 1925.

Se acordó disminuir en 300 pesetas la consignación de 1200 pesetas que figuraban en el presupuesto.

Día 12 de Noviembre de 1925.

Se acordó 1º: Nombrar una Banda Municipal. 2º: Nombrar á D. Baldomero Astorga Director de dicha Banda con el haber anual de 1200 pesetas con la obligación además de dirigir la Banda de enseñar gratis de solfeo seis alumnos, los que el Ayuntamiento le designe y de enseñar á los alumnos de las Escuelas, cuyos maestros no tienen conocimientos musicales (que esto solo justifica la necesidad del nombramiento) los himnos escolares que fuesen necesarios y además desempeñar los trabajos de auxiliar de la Inspección municipal de Sanidad y cuyo nombramiento tendrá efecto á partir del día primero del corriente mes."⁸

No hi ha dubte que el senyor Baldomero Astorga ostentava dos càrrecs al consistori liberal. S'ha de considerar de gran interès la preocupació del partit per ensenyar gratuïtament solfeig i música a sis nins o nines i a les escoles on els mestres desconeixien la bella art de la música.

(8) Libro Diario de Intervención de Pagos. Ayuntamiento de Santañí. Ejercicio de 1929. 1º de Enero de 1929. El Interventor Juan Verger. Explicación del pago.

X.- DESFILA LA BANDA. 2008. Ajuntament de Santanyí. El calendari d'aquest any 2008 està dedicat a honrar les bandes de música amb una col·lecció de fotografies de grans i petits, difunts i vivents, l'aparell d'instruments de l'avui, composicions musicals i tot plegat la memòria de posar notes de dolor però més de goig a Santanyí total.

A tots els directors que amb limitats coneixements he donat a conèixer a distínts trobades de documentalistes, conscient de moltes de mancances, Baldomero Astorga Tejedor el tenia considerat com a darrer director agitant la batuta dels components d'El Tercio i que quelcom de mando militar es mantenia en la seva persona i especialment en la seva veu. M'han mancat testimonis vius d'aquell temps que les dues bandes estaven barallades, sense arribar als extrems dels valencians com em deia el director Martina. La mort del director Miquel Morell, el 1924, fou un dia d'una certa concòrdia. Fou portat a braços fins a la sepultura que no ha estat possible localitzar i el mateix sentiment tenia el seu fill Andreu Jacint, autor de la biografia de son pare. Les seves despulles foren acompanyades per les dues bandes acarades amb tantes d'ocasions i interpretaren la *Marxa fúnebre* de Frederic Chopin. Al Registre Civil consta la seva defunció i signada pel jutge Bernat Bonet i Bonet i el secretari Marc Vidal i Rodríguez. Un dels testimonis fou Baldomero Astorga, director d'El Tercio. No consta si com a director de la Banda contrària o per la seva condició d'interí de Sanitat.

Quin sentit ple seria els dels liberals pel que fa a la religió i manifestacions religioses populars?

La publicació local *Sal i Xeixa* en el núm. 9, corresponent al març de 1985, insereix a la coberta una fotografia dels components de la Banda El Tercio amb el seu director Baldomero Astorga. És ben notable la vestimenta de festa tant dels grans com dels nins, segurament la majoria de cases benestants, "les cases nobles" del poble com va dir una nina a un acte cultural del seu col·legi. Tampoc ens pot sorprendre si era el Diumenge de Pasqua de 1924, al pati de Can Ferrereta ben vistables el llorer i l'araucària. L'aportació a *Sal i Xeixa*, de llastimosa minsa durada, es deu a l'amic Miquel Barceló (a) *Corriola* que ens deixà quan ens era un bon estaló.

Malauradament jo tenc mínima informació si a Santanyí s'estilaven els salers que cantaven cançons - caramelles - per les festes de Pasqua.

Una cançoneta de quatre mots referida a Baldomero Astorga que no donà panades ni rubiols, quasi segur que no en tenia, a l'estol de salers, guiat per dos homes majors, *els amos*, arborant la bandera de dos o tres colors. Diu la cançoneta:

*Baldomero, Baldomero,
panada no et vull donar,
perquè no volgueres cantar
en es portal de ca meva.
...*

*Deixem lo dol,
cantem amb alegria,
i anirem a dar
les Pascos a Maria,
A Maria...*

Pobre Baldomero Astorga! El seu destí fou la Misericòrdia entre vells amb mala planeta com ell mateix. Assegut a un banc de sol, agraïa aquell xigaret que li oferia un alumne santanyiner sonador de la trompeta.

Addenda

Quan ja donava per enllestida la tasca de les bandes de música municipals de Santanyí de 1870 a 1928, vet ací que el coordinador de la Banda Municipal de Santanyí, Mateu Nadal Clar, arxiver de l'entitat musical, em proporciona uns documents corresponents a 1929: "Santañy a 1 de Enero de 1929" i firma l'interventor Joan Verger, que no s'ha de confondre amb l'altre Joan Verger i Tomàs, del qual ens deixà un retrat a l'oli el pintor Pere Càffaro.

"EXPLICACIÓN DEL PAGO.
..."

Id. a D. Jaime Vidal Vidal en gratificación como Director de la banda de música, 2º Trimestre. 136-X-10-6 - 250 pts.
..."

Idem a Jaime Vidal en gratificación como Director de la banda de música en el 3er Trimestre. 196-10-6 - 250 pts.
..."

Abonar al Diror Banda música subvenció á la misma festividad de Pasqua.- 100 pts. 27-10-6.
..."

Satisfecho al Director de la Banda de música de esta localidad por la subvención correspondiente á dicha banda en las festividades de Navidad, acuerdo actual. 276-10º-6º - 100 pts."

L'amic i dilecte coordinador no s'atura en la recerca de tot el que es refereix a les bandes o a la música en tota la seva dimensió. La variada cal·ligrafia de les apuntacions són respectades tal com es troben a les anotacions municipals.

Mateu Nadal no es conforma amb escorcollar la paperassa posterior al binerbo, com dirien a Porreres, de 1868, sinó que capgira periòdics i revistes amb la intenció claríssima de la busca d'un agre musical. Dins aquest apartat és valiosa l'entrevista a mestre Andreu Bennàssar Orell, amb un llarg currículum com a músic i com a director de la Banda Municipal de Santanyí. Bennàssar és entrevistat per Jaume Ferrando. Mestre Andreu Bennàssar estava destinat a la dedicació a la música. Alumne dels directors Morell i Perelló. El fons és ben conservador i no s'escoltà les convidades i pressions perquè s'integràs a *El Tercio*, de signes i consignes liberals, dirigits per Baldomero Astorga. Com a soldat fou destinat a Àfrica i retornà de fer la guerra amb sons tan distints dels instruments musicals. Frisa va tornar per incorporar a la Banda de Música – i aquí la novetat i desconeixença – que dirigia Jaume Vidal i Vidal i això corresponia al 1928. Les consultes sobre el director Vidal fins al moment ens han resultat en va. Entre tots, un dia, es farà la llum sobre la fosca de la ignorància sobre aquest músic santanyiner, sense dubtes el més novell de la nissaga de les bandes de música municipals.

L'alçament de Franco el 18 de juliol de 1936 també li tocà el torn a les dues bandes santanyineres. El *Tercio* va vendre els instruments personals a l'Ajuntament i acabada la conflagració els que sobrevisqueren dels guanyadors d'ambdues bandes es fusionaren sota la direcció del director Andreu Bennàssar Orell perdurable fins a 1978, a l'edat de 74 anys. En la coincidència de l'efemèride sia el meu homenatge al director Bennàssar, els altres directors que el precediren i a tots els músics nostrats de tots els temps, absents i presents, les notes més sensibles de totes les músiques.

XX.- "La banda de música debería existir siempre." Ultima Hora. 21-XII-1983.

Darreres notes aportades per Mateu Nadal Clar. *Llibre d'Actes any 1928.*

- 2 de febrer de l'any 1928.

"Juan Escalas, Bartolomé Vidal Rigo y Miguel Vila Vicens elevan a este Ayuntamiento en la que dicen: Que debidamente autorizados y en representación de los propietarios de los instrumentos de la banda que dirige Baldomero Astorga, consideran necesaria la existencia de una banda en el pueblo y encontrando dificultad para organizarla han decidido ceder el uso del instrumental al Ayuntamiento previo inventario, siempre que dicha corporación se comprometa a su adquisición mediante precio que se acepte en el más breve plazo posible y tenga con ellos organizar una banda y caso de evaluar la propuesta se sirva nombrar una comisión para recibir y hacerse cargo de los instrumentos."

- 29 de novembre de l'any 1928

"El Ayuntamiento acepta la dimisión presentada por Baldomero Astorga de director de la Banda y de Auxiliar de inspección."



Banda de Música El Tercio del partit liberal de Santanyí. 1924. Arx. P. i B.

que se considera la primera universidad de la antigüedad. La fundó Pitágoras en el año 530 a.C. en la isla griega de Samos. Se dice que su nombre deriva del griego πίταγος, que significa "el que habla con autoridad". La escuela de Pitágoras era un centro de enseñanza que combinaba filosofía, matemáticas, ciencias y religión. Los estudiantes se dividían en tres grupos: los iniciados, los profesores y los oyentes. Los iniciados eran los que recibían la mayor parte de la información y realizaban los experimentos y las mediciones. Los profesores eran los que enseñaban y dirigían las reuniones. Los oyentes eran los que escuchaban y observaban. La escuela de Pitágoras es conocida por sus descubrimientos en matemáticas, como la teoría de los números primos y la relación entre la música y las matemáticas. También es famosa por su contribución a la astronomía, ya que Pitágoras creyó que la Tierra era un círculo y que los planetas giraban alrededor de ella.



Recorregut històric de la pedagogia musical a Mallorca a través dels mètodes editats fins a les primeres dècades del segle XX.

Noemy Berbel Gómez

Introducció

L'objectiu d'aquest estudi és analitzar la situació de la pedagogia musical a Mallorca al final del segle XIX i principis del segle XX. Per a això, prendrem com a base dos mètodes publicats a Mallorca en aquest període de temps, que seran un reflex dels passos metodològics seguits a la nostra illa per a introduir-se en la disciplina de l'art musical.

Per a situar aquests mètodes dintre d'un context històric-musical, ens centrarem en l'educació musical a nivell nacional en el mateix període de temps, el segle XIX i com antecedent, de la situació de la música a Mallorca, prendrem com referent una obra que ens endinsa en el context musical de l'última dècada del segle XIX, que va ser publicada en 1895 i que duu per títol *El Arte del Canto en Mallorca*, el seu autor és D. Francisco Amengual.

L'educació musical a Espanya en el segle XIX i antecedents

En el segle XVII l'única forma d'accedir a l'ensenyament musical era a través de la capella de Música. Els cantors, instrumentistes i compositors de l'època rebien la seva formació musical en les grans institucions religioses¹, que a causa de les necessitats del culte havien de tenir una escolania, uns mestres de capella i ministrils formats.

En el segle XIX hi ha diferents esdeveniments històrics i polítics que varen canviar aquesta situació. Podem assenyalar dos, que seran els responsables que la formació musical ja no depengui exclusivament de les institucions eclesiàstiques i es desenvolupi mitjançant la classe privada.

(1) Com Monestirs, Abadies, Capelles catedralícies, Col·legiates, Col·legis i Santuaris.

Segons M^a Àngeles Sarget Ros², aquests dos esdeveniments són:

- 1 "La desamortización de Mendizábal modifica el panorama social y económico de la Iglesia en España con el cierre de conventos y numerosas capillas musicales. Además, el Concordato de 1851 limitará el número de miembros de las capillas existentes al exigir a todos sus miembros que sean clérigos. La Iglesia y con ella la Música religiosa, pierde incidencia y dominio en la vida musical del país.
- 2 El ascenso de la burguesía, clase social que reclama el teatro y la ópera como espectáculo, promueve el abandono de la Música religiosa y el auge de la profana. La corte cada vez más relegada, cede progresivamente su puesto protector a una burguesía en constante auge."

En aquest període es creen Ateneus i Liceus, en els que la seva formació musical es limita a una formació no professional. La música adquirirà molta importància en els salons burgesos i s'introduirà en les sales de concerts. Durant aquest segle es funden Societats Musicals. També podem destacar les reunions periòdiques o "tertulias filarmónicas" augmentant la popularitat de la música en els cafès i festes de l'època.

Segons M^a Àngeles Sarget Ros:

"La Música de cámara, la sinfónica y la ópera, a la que se unirá a mediados de siglo la zarzuela, constituyen los grandes géneros sobre los que se centra la atención musical española en la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado por la fundación de teatros destinados a la Música y a la representación escénica"³.

A través del decret de 10 de maig de 1873 s'inclou la secció de Música dintre de la *Academia de Nobles Artes de San Fernando*⁴ passant a denominar-se *Academia de Bellas Artes*. En contraposició, en 1842 amb la mort de l'últim substitut de la Càtedra de Música de la Universitat de Salamanca⁵, s'inicia la decadència de la música en l'àmbit universitari. La

(2) En la seva tesi doctoral: "Evolución de los Conservatorios de Música a través de las disposiciones legales: La Comunitat Autónoma de Castilla-La Mancha".

(3) Com *El Teatro Real* i el de la Zarzuela a Madrid i el *Liceu* a Barcelona.

(4) Fundada en 1752.

(5) Manuel Doyagüe.

música abandona la seva presència entre les assignatures que s'imparteixen en la Universitat i és l'inici d'un allunyament de l'activitat musical en les aules universitàries. Fins a un segle més tard la música no tornarà a ser una realitat en la Universitat. Al mateix temps que es produeix aquesta ruptura entre la música i la Universitat, es crea en 1830 el primer Conservatori de Música en el nostre país⁶. Aquest fet pot ser un motiu que allunya als professionals de les aules de la Universitat, desapareixent les càtedres existents. Encara que segons M^a Ángeles Sarget Ros, considera que “las verdaderas circunstancias que propician el apogeo de los Conservatorios vienen de mano del relego de las instituciones religiosas i del constante aumento de interés de la burguesia por acceder a los espectáculos musicales y a la formación musical.” Aquesta situació promourà que els nous centres que sorgeixen a Espanya, els Conservatoris de Música, es converteixin en “los focos de irradiación de la educación musical durante el siglo XIX y XX”.

En 1857, trobam la Llei Moyano, que és la primera gran norma educativa a Espanya, en la qual la música tenia un reconeixement oficial dintre dels estudis de caràcter general. Tant a Espanya com a les nostres Illes, durant la segona meitat del segle XIX, van sorgir agrupacions musicals que necessitaven d'una base musical per a poder desenvolupar-se, realitat que comportaria que persones i institucions es dediquessin a l'ensenyanment de la música. Però no va ser fins a octubre de 1935 quan es va inaugurar el primer curs acadèmic del Conservatori Regional de Palma, amb els estudis reglats de música.

Context Musical a Mallorca durant l'última dècada del segle XIX (1895) i antecedents

A partir de l'obra “*El Arte del Canto en Mallorca*” escrita per Francisco Amengual i publicada en 1896 a Palma, podem extreure dels seus comentaris, la situació que experimentava la música i en concret el cant a Mallorca al final del segle XIX i la seva evolució durant aquest segle.

(6) Reben el nom de la seva promotora “Real Conservatorio de Música M^a Cristina”.

En el pròleg del llibre, dedica aquesta publicació al seu deixeble "Pepe", Jose M. Zavaleta, que formava part de "aquella legió de joves de talento" formada entre uns altres per: Paco Vives, Félix Duval, Antonio Perelló, Bordoy, Rafael Palet, La-pot i altres. També fa referència a les bones estones que van gaudir en "*El Balear*", al voltant d'aquell cercle d'inoblidables amics que van formar la "*Sección Filarmónica*". Descriu la situació històrica del moment, reflectint el desequilibri monetari que qualifica de "irritant" i assenyala que la societat del moment s'esfondra, donant-li la culpa a l'absorbent ambició del capital, que obliga als mortals a treballar durament per a sobreviure.

Un dels motius pels quals escriu aquest llibre és, perquè no vol que caiguin en l'oblit els compositors, organistes, cantants, violinistes, professors, pianistes, que pels seus mèrits i virtuts mereixen ser recordats en la història de Mallorca. D'altra banda, agraeix als Srs. D. Juan O'Neill, D. Eusebio Pascual, D. Jaime Santiago Santaella, i D. Antonio Villlonga que li han acollit, patrocinat i han contribuït proporcionant el major nombre de les dades i notícies que constitueixen l'argument que forma la primera part de la publicació titulada *Edad de Oro*.

L'autor afirma que ha estat el primer que s'ha endinsat en aquest tipus de treball, situant l'escrit en el dia 4 de Març de 1895, en la ciutat de Palma. En la Introducció del llibre, ratifica la idea de la novetat d'escriure un llibre de música a Mallorca, qualificant-la de "rara i pelegrina idea". En l'època es van crear expectatives del que podria oferir aquest llibre: *un llibre d'Amengual, que podrà ser?* L'autor demostra una certa preocupació per l'èxit o acceptació del llibre per part del públic. El que l'autor pretén amb aquest llibre, com ja hem apuntat anteriorment, és "narrar como simple guionista lo que fue el *Bel Canto* entre nuestros padres y lo que es en la sociedad actual", considerant com societat actual l'any 1895.

L'autor a partir de diversos arguments critica la situació de decadència de la música a Palma:

- Afirma que la decadència de la música a Palma és evident en totes les branques i que gens pot detenir la seva ruïna. L'estudi del cant

segueix aquesta mateixa trajectòria destructora, però segons l'autor és una de les branques que encara podria contenir-se.

- L'existència a Mallorca de bones veus, però moltes moren ignorades fins i tot pels seus propis posseïdors que no són conscients de les possibilitats de la seva veu.
- La manca de mitjans i de bons mestres de cant, donen un resultat nul.
- La poca formació dels professors i aficionats, que viuen amb la creença que amb els coneixements tècnics de solfeig i harmonia que tenen els basta. L'autor ho rebut amb la idea que cal estudiar i instruir-se en tot el que tingui analogia i formi part de l'art, el qual no té límit.
- A causa de la poca existència de literatura musical i al seu elevat cost, impossibilita als professors la seva adquisició. Els atorga a les Corporacions la tasca de proporcionar obres de literatura musical per a l'ensenyament del públic i per al proveïment de la Biblioteca pública.

L'autor acaba amb un alè d'esperança, atribuint una intuïció artística al poble de Mallorca, demostrada en els cants populars i amb el seu consegüent potencial artístic. Si es potenciés amb el temps podria millorar. Afirma que queden pocs seguidors del veritable art i que no hauríem de privar als nostres fills que ho gaudeixin i sentin les seves belleses. Segons l'autor: "El canto, que fue la pasión dominante de nuestros padres y del que en Palma se conserva tan grato recuerdo, pasó como ilusión de la juventud". És necessari encoratjar a la generació actual perquè recuperi aquest llegat del passat. A causa del període musical que s'està vivint i a compositors com Wagner o Rossini, és necessària una educació més il·lustrada en diferents matèries per a comprendre aquest progrés. L'autor confia que aquest problema es resoldrà gràcies a la saviesa del temps i als compositors del segle futur.

L'autor defensa que el cant és una de les arts més difícils i belles i que per a dominar-lo no es pot adquirir sense un dur treball. Situa l'*Edat*

d'Or del *Bel Canto* durant el segle XVIII, al costat de les dues escoles més brillants de l'època, la de Nàpols i la de Bolonya. Acusa als *virtuosi* del moment de ser “los verdaderos tiranos despóticos del arte lírico” que van arribar a abusar tant de la seva prodigiosa habilitat, que van sacrificiar per complet la música i al compositor, al lluïment de les seves facultats.

Situa aquesta *Edat d'Or* a Palma, en l'any 1840, a causa del brillant estat del *Bel Canto*. Imperaven les melodies dels grans mestres Rossini, Donizetti, Bellini i Mercadante. Aquest fenomen no ho atribueix a una major il·lustració de les classes privilegiades ni que els costums fossin més pures, sinó que ho atribueix a “la plácida impresión que producía la música” i que no imperava aquest afany d'ambicions i esperances que mai se soLEN realitzar. Afegeix que, a la generació passada, la música li commovia l'ànima amb més intensitat que a la present generació. Segons l'autor: “...reinaba la fraternidad entre ellos⁷; sin envidia ni rencores juzgaban los talentos de los demás y así estrechaban los lazos de la amistad y cariño entre todos los amantes del arte, del cual hacían tanto aprecio, considerándolo como puro manantial y fuente inagotable de deleites.” D. Francisco Amengual reafirma el seu argument a partir d'un article publicat en *El Almanaque Balear* en 1748, escrit per D. Eusebio Pascual⁸. Aquest article titulat *El Teatro de Palma, Noticias nuevas sacadas de papeles viejos*, “...corrobora i afirma la nuestra asercción de que somos dignos y merecedores de gozar la fama de verdaderos aficionados a la música...”

Destaca la figura de D^a Juana Escalada i López Salgado, coneguda afectuosament com D^a Juanita. Nascuda a Barcelona⁹ i posteriorment en 1793 es va establir a Palma¹⁰. Dotada d'una veu sorprendent fins i tot fins a una edat ben avançada. També destaca la portentosa veu de baix del

(7) D'aquells *virtuosi* a Mallorca

(8) Erudit periodista i crític teatral.

(9) Nascuda a Barcelona el 24 de Novembre de 1758.

(10) Era filla del “Baile del Real patrimonio e Intendente general”.

pare Guzmán¹¹ de l'ordre de predicadors, que va formar part de la capella real de Carles IV. Quan va tornar a Mallorca va residir en el convent de Santo Domingo, i va ser sol·licitat per les altres esglésies perquè cantés en les grans celebracions. Cap assenyalar la figura del músic i tenor D. Juan Capó, que va ser mestre de capella i també les figures dels artistes que van destacar interpretant les obres de Rossini¹², sota la direcció de D. Andrés Pavia Valldemossa, com la cèlebre Antònia Mosca. Rebia classes de cant del pare Pons. Assenyala la rellevància d'haver-se encarregat de la Direcció D. Joaquín Sancho¹³, qualificant-lo com “la época más importante en nuestra historia musical”. També va destacar com Director d'orquestra i en la pràctica de l'ensenyanament “fue el Padre creador de aquellos *virtuosi*”.

Les figures de Donizetti i Bellini van modificar el gust estètic de l'època dotant-li d'un caràcter més dramàtic. L'autor assenyala el progrés musical a Mallorca respecte a les altres províncies espanyoles, quant a la música religiosa, anticipant-se a la capital¹⁴. Aquest avenç també es va donar en el gènere dramàtic, ja que s'estrenaven gairebé alhora les mateixes òperes en el nostre Teatre i en el Principal de Santa Cruz¹⁵, i amb artistes procedents del mateix. Aquest fet pot explicar-se que l'aristocràcia Palmesana acudia assíduament als espectacles, fins i tot en les actuacions extraordinàries de Beneficència havien de sortejar-se les localitats. L'autor compara aquesta situació amb l'època contemporània en la qual vivia, en la qual s'havien d'anular les funcions benèfiques per falta de públic.

En les tertúlies particulars es rendia “honroso tributo” al Bel-Canto. Són de destacar les de D. Tomás Gorostiza¹⁶, en les quals participaven els

(11) Segons l'autor a causa de la seva veu i mestratge amb que la utilitzava ens permet cognomenar-lo “el *Uetam de su tiempo*”.

(12) Al voltant de l'any 1824.

(13) Aquesta funció la va ocupar, amb qualche interval, fins a l'any 1841.

(14) “...Mallorca, que no marchaba a la zaga de ninguna otra provincia española; sino todo lo contrario, en la música religiosa ocupaba un puesto muy honroso, por el conocimiento de las obras clásicas, que se anticipó a la capital de la Monarquía, a lo menos en cinco lustros...”

(15) El primer teatre líric d'Espanya en aquell temps, en la Ciutat Condal.

(16) Tresorer de la Real Hisenda.

germans Valldemossa, Francisco i Paca, i on va sorgir l'amistat entre els germans Valldemossa i el coronel Espartero, protector de D. Francisco Frontera Valldemossa en els inicis de la seva brillant carrera. Els germans Valldemossa compartien els aplaudiments en les tertúlies en la casa Gorostiza amb: D^a Margarida de Verí, D^a Francisca Fortuna, D^a Luisa Iraola, D^a Estefanía Palet, D^a Concepció, D^a Rosario March, D. José Ripoll i Mesquida i D. Cayetano Socías.

En 1831, a causa de la reputació arribada per el senyor Valldemossa va ser cridat a compartir amb don Joaquín el càrrec de Director d'orquestra del Teatre. Posteriorment es va anar a París per a perfeccionar-se i va rebre classes del Cèlebre Bordony. Més tard va ser distingit amb el càrrec de Professor de Cant de D^a Isabel II. Es disputaven en l'època l'honor de tenir-lo com a mestre. Va ocupar la plaça de Professor de cant i Inspector de les classes del Conservatori, fundat per Maria Cristina. Va ser autor del nou sistema titulat "Equinotación musical para la unificación de las claves". I va entaular una íntima amistat i estima amb el gran Rossini, sent considerat "como una de las más legítimas glorias de Mallorca". Unes altres causes que van ajudar a arribar a aquesta Edat d'Or va ser el Romanticisme literari, que incitava a sentir de forma més intensa, a més de la bellesa de la música, la de les altres Arts en general.

En aquest últim període no cal destacar cap fet important fins a l'any 1840 en el qual va deixar la Direcció del Teatre D. Joaquín, per a ocupar el càrrec de mestre de capella, vacant per la defunció del seu pare. Entre l'any 41 i 45, van actuar notables companyies de vers en el Teatre. En l'any 45 i 46 van tornar a representar els espectacles lírics¹⁷. L'autor ressalta la figura de Baraldi considerant-lo "el precursor del canto dramático en Mallorca, en el cual vieron un hermoso modelo a imitar, al par que una correcta escuela de canto". Circumstància que va impulsar l'afició dels que conreaven el Bel-Canto, que va arribar el seu apogeu en les manifestacions

(17) Sent empresari D. Jaime Escat, sota la Direcció de Berini (Francisco), formant part de la companyia Antonia Aguiló Donattuti i el tenor Bertolassi.

en el *Casino Palmesano*¹⁸. L'autor fa una reflexió comparant-lo amb la situació en la que vivia, en la qual no es podien representar segons quines obres¹⁹ per la falta de cantors, ja que suposaven un coneixement complet del solfeig i una gran agilitat i neta vocalització per a obtenir una reeixida execució.

Cap assenyalar la figura del senyor D. José Montis. On havia música, ell estava present: en l'església, en els concerts, en les reunions íntimes, familiars. En vida va tenir una gran diputa amb D. Juan Bennassar, el qual menyspreava el gènere de Verdi cosa que Montis no podia suportar. Bennassar no reconeixia la bellesa a no ser en el seu gènere preferit, el clàssic. En comú tenien la constància i amor a l'art assistint cada dia a casa de D^a Maria Ignacia Moragues i en la de la senyoreta D^a Luisa Nadal on “se hacía música en la verdadera acepción de este vocablo”. L'autor recorda amb enyorança les reunions en el *café de Tomeu*, on es reunien els “Bohemios del arte” per a parlar de música i de Bel-canto, dels artistes mallorquins i companyies que havien actuat en el nostre Principal, les discussions eren acalorades. En els altres concerts Palmesans, s'executava cada setmana música de cambra.

En aquesta època es va fundar “El Liceo” a casa de Zaforteza, al que acudien la majoria dels components de la *Secció filarmònica del Palmesano*. Cap destacar la figura de D. Luis Guidini i Cerdà. Posteriorment “El Liceo” es va fusionar amb “El Balear” i va donar com resultat la fundació de el “Círculo Mallorquí”.

Des de l'any 1846 fins al 1851 no va haver espectacles lírics²⁰. En aquesta època Verdi i les melodies de les seves òperes ja s'havien fet populars. En el nostre Teatre actuava una companyia mixta, composta de vers i d'òpera, amb un sol quartet. Elisa Tomasi, tiple; Aquil·les Ardavani, baríton i Rector

(18) Dels Cavallers.

(19) Per exemple l'*Estabat-Mater* de Haydn.

(20) En l'anterior temporada a més d'una excel·lent companyia de vers, va treballar en el nostre Teatre un nombrós cos de ball, format per importants coreogràfiques.

Irfré, tenor; sota la batuta de José Felisa. D. Joaquín Sancho va compondre un Himne per a la funció de gala que es va celebrar en el Teatre per la vinguda a Balears de la seva altesa real D^a Maria Luisa Fernanda i el seu espòs el Duc Montpensier.

L'autor assenyala com fet rellevant en la Història musical a Palma, l'execució del Réquiem de Mozart en l'any de 1851, sota la direcció del mestre Sancho²¹, en l'església del convent de S. Francesc²². En aquesta època Verdi va causar una gran influència en la nova escola, opinió que no compartien els vells músics seguidors de Rossini. Van continuar conreatant el Bel-canto tant el *Parmesano* com el *Liceo*. Posteriorment la Secció Filarmònica es va unir a la del *Círculo*, convertint-se el *Liceo* en *Casino Artístico e Industrial*, on es varen representar sarsueles durant el pròxim any.

L'estudi de la música i el cant, ja no era un signe distintiu de la classe privilegiada. La classe mitjana anava conquistant els llocs més elevats de la societat, ingressant en els cercles que fins al moment els havien negat. Formant-se un elevat grup d'aficionats al cant que aviat van ingressar en la secció filarmònica “del nuevo templo del arte, en el Círculo Mallorquín”, destacant la presència femenina.

El 15 de Febrer de 1853, la *Junta provincial de Beneficiencia* va conèixer dues comunicacions del Governador de província referents a la poca seguretat de l'edifici Teatre d'aquesta ciutat, propi de l'Hospital, per això va haver de tancar-se l'últim dia de Carnaval i es va acordar la reedificació de l'antiga Casa-Teatre. Una vegada derrocat el Teatre principal, el Cercle Mallorquí, en el seu constant anhel de donar més esplendor a les funcions allà representades, va formar una secció dramàtica. Que a causa de les persones que la componien, va constatar la necessitat d'un Teatre en el qual poguessin participar totes les manifestacions de l'art.

(21) Van participar els cantants de la companyia del Teatre: Irfré, Ardavani, Fábregas i el cos de cors i aficionats amb una nombrosa orquestra, formant un grup d'executants superior a 150, conjunt que fins al moment mai s'havia vist reunit a Mallorca.

(22) Amb motiu de les exèquies de l'Excm. senyor tinent general D. Manuel de Enna i dels altres militars morts en defensa de la integritat de la pàtria en la nostra illa de Cuba.

Un fet que va afavorir les vetllades del Cercle va ser l'arribada de D. Eduardo, literat, músic i tenor, nebot del bandejat general Don Facundo Infante. Gràcies a l'èxit de les funcions, va impulsar als Presidents a portar a terme el projecte de convertir el saló en Teatre. El 10 d'Octubre de 1855 va debutar la companyia, composta d'artistes que no destacaven per la seva qualitat. En les temporades posteriors no podem destacar els espectacles allà representats per la seva qualitat artística, sofrint grans pèrdues. En 1857 va esdevenir l'esperada obertura del Teatre Principal, que també va resultar ser una desagradable decepció. Després de l'estrena de diverses obres amb un triomf moderat, el Teatre va sofrir un incendi. Aquest fet va ocasionar que de nou el Cercle Mallorquí fos l'únic lloc per a representar l'art líric a Palma.

L'autor dedica un capítol a l'instrument del violí. Anterior a l'època que estam tractant destaca la figura de *Ole-Bull*, el qual va destacar d'una forma considerable en una ciutat en la qual l'escola del Violí era desconeguda. Va donar cinc concerts en el Teatre i el públic ho va rebre amb un entusiasme desbordat. També ressalta la figura del Violoncel·lista, Il Cavaliere César Augusto Casella²³, el qual va donar tres concerts en el Principal. Altra figura destacada per l'autor en aquest gènere és Don Bartolomé Alejandro Alzadora, violinista i guitarrista que va emigrar a Gran Bretanya en 1823 per causes polítiques, entaulant importants relacions amb membres de l'aristocràcia anglesa. En 1970 es va retirar a Mallorca. El professor més antic que l'autor recorda a Palma d'algun mèrit va ser el Sr. Francisco Fuster (Pollença), primer violí del Teatre. El músic D. Miguel Sancho va ser el solista del seu temps. També assenyala la figura de Juan de la Cruz Font, Francisco Montis, Juan Llorens, Miguel Marquès, Carlos Anckerman.

L'autor dedica altre capítol a l'òrgan, instrument que va adquirir una gran altura a Espanya en el segle XVIII, mostra d'això són els òrgans que posseïm a la Catedral i a les esglésies, d'una perfecció excel·lent. Entre els

(23) Violoncel·lista de S. M. el rei de Sardenya.

organers més famosos, l'autor assenyala al mallorquí Jorge Bosch²⁴. "Los constructores mallorquines posteriores a Bosch ni siquiera supieron en su mayoría imitarle", encara que assenyala la figura de Gabriel Tomás²⁵, d'Antonio Portell²⁶, i com contemporanis de la seva època existien els Cardel, oncle i nebot, de Llucmajor i Munar de Felanitx. També ressalta com organistes importants a Mallorca el pare Florit, el pare Juan Aulí, Juan Deyà, Vanrell i Parets i el Sr. Andreu, organista de la Catedral. I ressalta com a celebritat la figura de Don Miguel Tortell Pbro, "...dudamos quien haya en Mallorca quien pueda igualar...", qui va compondre un vast repertori d'obres. Deixebles seus són la majoria dels organistes de l'època: Massot, Torrens, Torres, Cañellas, Albertí, Bonnin i Tous. Assenyala que les majors esperances del moment són Sales Bernardo i Melchor Massot.

El piano també és protagonista d'altre capítol del llibre. Aquest instrument és el predilecte de la societat moderna i és a Mallorca la branca de la música que més ha progressat. En 1847 trobem com a professors destacats al mestre Sancho, D. Miguel Tortell, Pbro. Alcover, Salvador, Vanrell, Parets i D. Guillermo Amengual²⁷. El mestre que més va influir a expandir la música italiana va ser D. José Capó²⁸, deixeble de Tortell, "...ha sido en Mallorca tal vez quien mejor haya instrumentado..." Assenyala com la primera virtuosa de l'època a la Senyoreta Dª Josefa Valdés, natal de la Habana que va venir a residir a Palma. També recorda a la Senyoreta Dª Antonia Llabrés que va morir a molt curta edat. Compartint fama amb Valdés destaca a la Sra. Dª Josefa Perelló de Canals, igual que Maria Medinas i Maria Mir.

L'autor després de fer aquest recorregut per l'Edat d'Or de la Música a Mallorca, dóna ànims i esperances per a tornar a arribar i perfeccionar

(24) La seva primera construcció va ser l'òrgan de l'església de Binissalem, el primer d'una gran producció.

(25) Va concloure l'òrgan de la Catedral en 1795.

(26) Va instal·lar l'òrgan en Sant Jaume.

(27) Procedents de la Col·legiata de Lluch, de la Capella de la Catedral o dels Convents en els quals s'ensenyaven sol-faig.

(28) Va arribar el nomenament de la primera secció filarmònica del Cercle.

aquesta situació de bonança quant a l'art musical es refereix. Continua relatant la situació en 1860, una situació "...acogida con entusiasmo por nuestros padres que así mostraron el amor sincero y apasionado que al arte del canto profesaban..." Algunes de les figures que van destacar són Luigi Pozzetti, Filippo Gioffredi²⁹ i Don Andrés Morey i Bonet mestre del Sr. Juan Ordinas. Arribats a aquest punt, l'autor considera que és el període més important de la Història del cant, on la societat elegant estudiava música, fet de distinció especialment en la dona, sent un dels elements més preuats en la seva educació. "...La música, en la época que citamos llegó a un grado prodigioso de adelanto tal, que fue la admiración de los inteligentes, y de cuantas personas visitaron nuestra isla querida, pudiendo comprobarse exactamente la fama que en aquel tiempo gozaba nuestra pequeña patria en materias musicales..."

A més de la tasca portada a terme pels professors ja citats, podem assenyalar els mestres moderns com, D. Andrés Morey i Bonet, Honorato Noguera, Arguimbau i Osma, Abelardo, que van donar grans fruits. Com cantants destaca a la Sra. D^a Anita Armes de Santaella i a D^a Luisa Nadal. Ressalta la figura de D. Antonio Tomás, que va ser Director de la Secció filarmònica del Cercle Mallorquí i del baix D. Juan Ordinas, que va ser contractat en el Liceo "...Por primera vez figuraba el nombre de un paisano nuestro en el *elenco* de una compañía lírica de importancia..., el primer acontecimiento memorable en la historia de nuestros cantantes de cartel". Successivament va actuar en diversos teatres de primer ordre.

En 1860, la visita de S. M. a Mallorca va accelerar les obres d'acabament del Teatre, que amb tantes ànsies esperava el públic. El públic palmesà desitjava escoltar a una companyia lírica que interpretés millor les obres que les anteriors. Entre l'any 1861 i 1863 una nova empresa es posà al davant del Teatre. El públic va coincidir que "...era la mejor compañía lírica que havia pisado las tablas de nuestro Teatro..." L'òpera amb la qual va debutar la companyia va ser *La Favorita*.

(29) Va treballar amb Miguel Bibiloni Corró, comosant diverses sarsuetes, en les quals van introduir cors d'homes, per primera vegada a Mallorca.

En 1862, la temporada lírica no va ser molt encertada a més agreujada pel fet de donar funcions d'òpera diàriament. Malgrat l'escàs atractiu, el públic va assistir al Teatre amb regularitat. En la següent temporada tampoc va esdevenir cap fet rellevant. D'altra banda, el Casino Balear va organitzar una nova secció filarmònica que aviat reuniria als seguidors palmesans. L'autor afirma que malgrat el breu espai de temps que va existir la filarmònica del Balear "...mereció por sus brillantes actos la estimación general y fue un factor asaz importante que contribuyó dentro de su modesta esfera al adelanto del arte en Palma." En 1867 trobam la figura de D. Juan Goula, que va venir a dirigir l'orquestra del nostre Teatre "...no un simple director del teatro del Príncipe de Asturias, sino una especie de reformador de los gustos i aficiones del público parmesano..." Va aconseguir que l'orquestra arribés a matisar, cosa que no solia fer fins al moment. Goula³⁰ va dirigir els últims concerts que en *El Parmesano*³¹ es van donar, ja que per aquell temps duia camí de dissoldre's.

L'autor assenyala com un dels més constants amateurs de la música a Jaime Escales i Garau. Recorda les vetllades en les quals es reunien en la seva casa els millors aficionats de Palma: Isabel i Pilar Sureda, Antoñita Guañabens, Antonio Tomás, Binomelis, etc. També dedica unes línies al compositor D. Bartolomé Torres i Trias³². La secció filarmònica del Cercle Mallorquí li va nomenar el seu director. La seva missa Eucarística va rebre el primer premi en el certamen nacional celebrat a València en l'any 93. D'igual mode dedica unes línies a Miguel Binimelis i Quetglas i al seu germà D. Sebastián Binimelis Pbro. En un lloc privilegiat situa l'autor a Francisco Mateu, *Uetam*, dedicant-li les següents paraules "En la historia del canto en Mallorca, una figura sobresale por encima del conjunto de artísticas y aficionados con el brillo del mérito eminent y de la celebridad europea." Acaba assenyalant que poc interès van oferir els espectacles representats en els anys 1872-73.

(30) En 1892 va dirigir el gran festival que van celebrar les *societats corals* catalanes reunides en la plaça de Bous.

(31) En el Casino Palmesano es van donar notables concerts sota la seva direcció, als quals acudien el millor de la Societat palmesana. Llavors encara se sentia en Palma veritable afició a la música i a les belles arts.

(32) Va rebre classes particulars de D. Ilarión Eslava.

La Decadència del Cant

En el Pròleg d'aquesta part del llibre, l'autor explica la causa d'aquesta decadència, la qual ja ha aparegut anteriorment. Segons paraules textuais de l'autor: "La Sociedad elegante que desde largo tiempo consideraba el canto como signo distintivo e inherente de clase, se vio contrariada por la revolucionaria corriente, que veloz nos arrastraría hacia la irritante igualdad, y al paso haría desaparecer muy pronto este privilegio, vulgarizando el *bel-canto*...." El Teatre va ser escenari del combat. La platea va ser ocupada per la classe mitjana una vegada abandonada tranquil·lament per la classe acomodada, desembocant en el gènere bufo com signe de la decadència del moment. La figura de Uetam va contagiar en els joves mallorquins l'anhel de la glòria, molts amb la idea que amb una bella veu ja tenien tots els elements necessaris sense recoure en la necessitat de l'estudi de la tècnica. Molts d'aquests joves van veure frustrades les seves il·lusions, no va ser el cas del tenor. B. Ángel Massanet.

Però no es van donar per vençuts, no era possible que desapareguessin tan ràpidament els elements creats fins al moment. Gràcies a amateurs com D. Luis Desvalls, Mayans, Montis, Canut, O'Neill, Alou i molts altres aficionats, van organitzar els concerts que es van representar en el Teatre Principal, col·laborant figures com el Mestre Sancho, Goula, Capó, Vilar, Torres, Masot, Vicens, Torrens i els aficionats Miguel Binimelis i Antonio Tomás. També va participar un nodrit cor i l'orquestra composta de tots els elements artístics de Palma. L'èxit obtingut va ser excepcional reanimant els esperits abatuts i va fer néixer la idea de la creació del *Conservatori Balear*. Durant quatre anys no es van representar espectacles lírics en el Principal. Després d'aquest període es va formar una empresa mallorquina³³, en la qual es van posar moltes expectatives que aviat es van esvair. Respecte al *Conservatori Balear*, l'autor afirma que "murió antes de nacer". Culpant a les ambicions personals i a les exigències de certs elements de la Societat, els quals si haguessin respectat les lleis que han de regir qualsevol centre docent, no haguessin tingut una existència tan fugaç³⁴.

(33) Sota la direcció del mestre Teodoro Vilar.

(34) Un dels alumnes que més van sobresortir en el Conservatori Balear va ser el barítono Rubí.

La temporada teatral a la primavera va ser salvada per l'empresari Vallessi, tant l'empresa, els artistes i el públic van veure complertes les seves aspiracions. Va mantenir encesa, durant tres anys que va estar al capdavant de l'empresa, la decadent metxa que a poc a poc s'anava apagant. El cant va romandre adormit durant diversos anys fins que en 1880, es va despertar de forma subtil. La Junta del Cercle Mallorquí desitjava reorganitzar la Filarmònica Secció, atraient a les restes del Bel-canto que vagaven de tertúlia en tertúlia, anhelant la resurrecció de l'art. El Cercle va poder donar grans concerts que van donar esperances d'un veritable Renaixement del cant. En els pròxims anys es van celebrar grans funcions en el saló d'actes del Cercle sota la direcció d'Antonio Tomás. Semblava que era l'antecedent de la nostra regeneració musical però un lleuger incident succeït en el saló va esvair totes les expectatives i "...que tal vez haya empañado para siempre el porvenir del arte del canto en Palma".

En l'any 1885-86, podem assenyalar pocs successos rellevants en l'art³⁵. L'empresa formada pel Sr. Olivo hagué de retirar-se per la falta de públic en el Teatre. Posteriorment va reprendre les funcions Vallessi. Per a l'autor, la temporada teatral de 1887-88, li evoca un amarg record a causa dels infortunis d'aquella desgraciada empresa. En aquest context l'autor assenyala a dos artistes mallorquins, a Miguel Riera i al tenor Simonetti, "últimos adalines del canto en Mallorca". De Lorenzo Prohens assenyala que "...merece ser considerado como uno de los mejores cantores del género de música sacra que existen hoy en Mallorca".

Mostres del decadentisme les podem veure en:

- La *Sala Mozart*³⁶, els virtuosi que la formaven s'accontentaven amb llegir música de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Shubert, oblidant l'art regional, a nostres "Romanzas, Gavotes, Valses y Mazurcas".

(35) Només esmentar l'aparició del jove barítono Blanchart.

(36) El seu origen se situa en 1881.

- En l'establiment musical de la casa Banqué, que en un dia es van escoltar audicions de música clàssica per part d'aficionats i mestres, i avui només ressona silenci.
- La no assistència del públic a l'arribada de Sarasate acompañat del quartet, Arche.
- El desengany del Sr. Ordinas, que sent conscient del declivi musical, feia classes de cant a ínfims preus, cosa que no va prosperar.
- El fracàs de *La Escuela gratuita de Música*³⁷, a causa de la falta de suport i de prestigi per l'absència del Sr. D. Federico R. Maspons.

Quant a la *Música Sacra*, va mancar de mestres, d'intèrprets i pràcticament d'orents que apreciessin la seva bellesa. En el segle XVII presenta un buit. I per això l'Església va haver d'admetre la *Música Religiosa*³⁸. L'autor fa un recorregut per la Música Sacra i Religiosa, assenyalant els seus compositors més importants. La situació d'aquest gènere era en el seu conjunt decadent.

Entorn a 1896 l'autor remarca que la situació era pitjor que llavors i que es van produir algunes accions per a millorar-la:

- Es va intentar engegar un Conservatori de Música, però la gelosia dels músics de professió, les pretensions dels mestres, les aspiracions,... van produir que aquesta noble aspiració morís abans de néixer.
- L'acció d'alguns particulars d'organitzar escoles per a ensenyar solfeig i cant coral, aviat s'esvairia.
- Es va organitzar un ensenyament de música instrumental a l'Hospici³⁹, no se sap quina va ser la intenció de la Diputació Provincial de suportar aquest cost i la seva finalitat.
- El nivell de les músiques de capella era molt baix. Degut al fet que els estudis per al presbiteri, quant al cant pla o de cor, estaven molt descurrats. Per a solucionar-lo es va crear una classe per al

(37) Fundada per l'autor del llibre.

(38) A principis del segle XVIII, Juan Bautista Pergolese, va inaugurar i va crear el gènere de *Música Religiosa*.

(39) Conegut vulgarment per la *Misericòrdia*.

seu ensenyament, en el Seminari Conciliar, centrant-se en el cant litúrgic.

- Per Real Ordre de 19 de Febrer de 1887, es va autoritzar la creació de la secció de música en les Escoles Provincials de Belles Arts "... creando enseñanzas de piano y canto coral, y aun establecer si así lo juzgasen oportuno y reunieran los elementos necesarios al efecto, las clases de armonía, canto individual, violín y demás instrumentos de cuerda que forman el cuarteto, etc.", però condicionades als fons públics, "¿fondos disponibles para eso?". Cap finalitzar dient que els esforços de les Corporacions civils i eclesiàstiques per a solucionar el mal van ser nuls.

Al final del llibre, trobem un apartat dedicat als professors. En Palma trobem 83 professors de piano dedicats a l'ensenyament. Fa una crítica a l'escàs domini dels alumnes del llenguatge, que precipitadament sense dominar-lo ja se situen davant d'un piano. L'apartat dedicat al professor d'orquestra ho encapçala de la següent manera, expressant de forma clara la seva opinió: "Último mono de la escala *diatónica*, no sabemos por donde cogerle. *Fe de Musich* en Palma, equivale a no tener profesión alguna".

En l'epíleg del llibre l'autor assenyala que el seu objectiu és "... combatir la progresiva indiferencia que hoy invade a la actual generación por el arte músico..." És conscient que les èpoques glorioses que ha relatat no tornaran, però es conforma amb despertar l'interès del públic. Aquesta afirmació resumeix la situació de la música a Mallorca en aquest període. L'autor critica el suport dels ens públics, de les Corporacions populars, de l'Excma. Diputació Provincial, de l'Excm. Ajuntament de Palma, que subvencionen l'Escola de Belles Arts, però exclouen d'aquest centre a la Música. Reivindica la igualtat de la música amb les altres arts que si reben suport. Afirma que l'art musical va a desaparèixer de Mallorca, "...la orquesta muere falta de profesores que necesitan dedicarse a más productivas faenas, las masas corales enmudecen faltas de estímulo, sólo los artistas de aliento y de recursos podrán ir a mendigar en suelo extraño

las lecciones que han de guiarles a la cumbre del arte." Amb aquest panorama demanda suport al dirigent de la Diputació Provincial, el qual si protegís aquest art, veuria el suport dels altres organismes implicats. L'obra acaba amb un annex esperançador: "Bases para la organitzación de Cátedras de Música en la Escuela Provincial de Bellas Artes".

Les agrupacions corals que es van formar al final del segle XIX i inicis del segle XX estan recollides en l'annex 2 del nostre estudi.

Dintre d'aquest context musical, trobem publicats els dos mètodes en els quals se centra la nostra anàlisi. Seran un reflex de la pedagogia musical empleada a Mallorca a la fi del segle XIX i principis del XX.

Situació de la Música Religiosa a principis del segle XX

Entre la publicació d'aquests dos mètodes trobem un fet destacable, el Motu Propi. Una obra que fa referència al Motu Propi és la següent: "*Lo que debe ser el músico sagrado. Breves consideraciones y reglas prácticas*" (*Comentario al Motu Propi*) va ser escrita per Francisco Esteve, Pbro. i publicada en 1912.

Aquesta publicació reafirma la idea de la necessitat d'una reforma musical que incrementés la qualitat dintre de l'àmbit de la música religiosa. Alguns dels aspectes que es poden assenyalar són els següents:

- El compositor té una important funció i precisa d'una sòlida educació artística. L'Església no és el refugi d'aquells mitjans artistes que no poden triomfar en els teatres o sales de concerts, "La Iglesia tiene perfecto derecho de ser servida por los más escogidos cultivadores del arte, y puede rechazar no solamente lo malo, sino lo mediano, y exigir el más acendrado atildamiento en lo artístico de las obras musicales".
- És necessari conèixer la tècnica i l'estètica de la música: l'harmonia, el contrapunt i la fuga, les formes melòdiques, la instrumentació general i especialment d'òrgan i de tot allò que s'exigeix en un centre docent, tenint una gran importància la figura d'un bon mestre. El cant gregoriana

és considerat com el “modelo supremo de tota música religiosa”.

- Incideix en la necessitat de conèixer la legislació eclesiàstica sobre música sagrada i de la Sagrada Litúrgia, especialment el *Motu propri* de 22 Nov. 1903, per a evitar els innombrables errors comesos pels compositors dels últims temps.
- Es concedeix importància a la formació musical (educació de la veu, regles del cant gregorià que ha de tenir el canonge, beneficiat o religiós que dirigeixi el cor).
- El Summe Pontífex ordena que s'estableixi la polifonia clàssica en les solemnitats i especialment en les Basíliques més insignes.
- L'educació musical del Director de música sagrada (Mestre de Capella) ha de ser tan completa com la del compositor, afegint coneixements quant a direcció, igual que el càrrec d'organista.
- En aquest propòsit de la sòlida formació, assenyalen que la millor opció seria formar un Conservatori o Escola eclesiàstica nacional, exclusiva per a música sagrada, l'ensenyament complet de la qual abastés totes les branques.

A continuació ens centrarem en l'anàlisi dels dos mètodes objecte del nostre estudi.

Mètode: Breus Nocions de Solfeig

Aquest llibre sota el títol “*Breves nociones de solfeo*” va ser publicat a Palma de Mallorca en l'any 1899 per la tipo-litografia d'Amengual i Muntaner. Aquestes “Breus nocions de solfeig” estan estretes de diversos autors, segons assenyala el llibre i gaudien de llicència eclesiàstica. Aquest mètode va ser publicat anteriorment a la celebració del *Motu propri*⁴⁰. L'estructura d'aquest llibre es basa en una sèrie de preguntes i respostes. En moltes d'elles la resposta a una pregunta és la qual donarà motiu a la següent pregunta, per exemple:

“¿Qué es armonía? Una sucesión de acordes dispuestos según ciertas reglas.

(40) Motu propri de 22 de Novembre de 1903.

¿Qué es acorde? Varios sonidos combinados con arte que se ejecutarán simultáneamente."

A mode representatiu dels continguts d'aquest mètode assenyalaré aquells aspectes que considero més rellevants, o pel seu contingut o per la forma didàctica de transmetre'ls. Alguns aspectes a destacar són els següents:

A la pregunta de: Quants són els gèneres de la música? Respon que són tres els principals: música religiosa, música marcial i música recreativa. Aquesta resposta reflecteix el període històric del moment. La música marcial la defineix com "La que fortalece el ánimo y le comunica ardimiento para acontecer aún las empresas más arriesgadas. Es propio de la guerra". Quant a la definició de la música recreativa introduceix judicis de valor, "Es la que deleita honestamente el espíritu, inspirando de sí, pensamientos nobles y generosos" afirma que "La música recreativa en sí considerada no es mala; es lo frecuentemente por el fin a que se le destina, o por las circunstancias que la acompañan, como el baile, el teatro, la tertulia, etc..."

Considera que els "signes principals" de la música són quatre: les notes, els silencis, les claus i les alteracions. A cadascun d'ells li dedicarà un capítol per a la seva explicació. Respecte a les notes indica la seva funció i l'existència de set notes, però no indica on se situa cadascuna d'elles.

Quant a les figures o durada de les notes assenyala les següents: Rodona o semibreve, blanca o mínima, negra o semínima, corxera, semicorxera, fusa i semifusa. A les tres primeres figures en durada els atorga una doble definició sent una d'elles d'origen antic. També fa referència a "la Longa que valía dos Breves, y a la Máxima que equivalía a dos Longas". El valor de les figures ho estableix en relació amb la figura anterior, per exemple: La Rodona val dos Blanques, La Blanca val dues negres, etc. Als silencis els dóna la mateixa definició que a les figures, emprant els noms utilitzats antigament.

Altra característica pròpia del mètode és que diverses respostes les encapçala amb "Sí, señor" i posteriorment respon a la pregunta. Aquesta fórmula concedeix al llibre un caràcter memorístic per a l'estudiant de solfeig, recordant a una prova d'examen o oposició.

Assenyala dues fórmules per a perllongar el so: la lligadura i el puntet. Quant a la lligadura no distingeix entre la lligadura d'unió i la lligadura de fraseig. Ens presenta les diferents claus que hi ha i la finalitat o ús de cadascuna d'elles, per als diferents instruments o veus. També assenyala on se situen les notes en cadascuna de les set claus.

Defineix l'escala musical i estableix els intervals que existeixen entre les dues notes (tons i semitons) prenent com a base l'escala natural de Do. A continuació defineix les notes que formen una escala com: Tònica, Sobretònica, Mediant, Subdominant, Dominant, Predominant, Sensible, Vuitena, i explica per què cadascuna rep el seu nom. Divideix les escales en diatòniques i cromàtiques, i al seu torn divideix el semitò en diatònic i cromàtic. El semitò diatònic ho defineix com "el intervalo que media entre dos notes de distinto nombre" per exemple: del mi a fa o de sol y la bemoll. I el semitò cromàtic com "el intervalo que media entre dos notas de un mismo nombre" per exemple, entre do i do sostingut. A continuació estableix una diferència entre els intervals dels semitons diatònics i dels semitons cromàtics: "...el semitono diatónico consta de cuatro comas, y el cromático consta de cinco". Diu "coma" a cadascuna de les nou parts que es compon un to.

Quant a les alteracions, explica la funció del sostingut, del bemoll, del becaire, del doble sostingut i del doble bemoll. I assenyala la funció i situació de les alteracions pròpies i accidentals. Explica que l'efecte d'una alteració situada en un compàs pot afectar al següent compàs quan l'última nota d'un compàs està alterada i va lligada amb la primera del mateix nom del compàs immediat.

En la lliçó dedicada als compassos, assenyala com més usats vuit compassos que són: El "Compasillo", Compàs binari, Dos per quatre,

Tres per quatre, Tres per vuit, Sis per vuit, Nou per vuit i Dotze per vuit. I considera que el compàs principal és el “Compasillo, por ser el fundamento y principio de donde se derivan todos los demás compases”. Assenyala que aquest compàs va ser antigament usat a l’Església, però ara ha caigut en desús. A continuació dedica un apartat per a explicar cadascun dels compassos citats prèviament: la seva definició, com es marca, el valor de cada nota dintre del compàs, el nombre de figures que poden entrar en un compàs establint equivalències, per exemple, en un compàs de “compasillo” poden entrar una rodona, dues blanques, quatre negres, vuit corxeres,... No distingeix entre compàs simple i compost, sinó que defineix cada compàs en relació amb el compàs de “compasillo”. En el cas del compàs de sis per vuit ho divideix en dues parts si el moviment és Allegro i en sis si el moviment és Lent, les tres primeres donant i les altres tres alçant. Si el moviment és Moderato “puede marcarse en cuatro partes desiguales, dando un tiempo a la 1^a y a la 3^a, y medio a la 2^a y a la 4^a”. D'aquesta forma estableix una relació entre el moviment, si és Lent, Moderato o Allegro i les parts que es divideix el compàs de sis per vuit. En el cas del compàs de nou per vuit distingeix tres parts que es marquen com en el compàs de tres per quatre i en el cas que el moviment sigui Lent, cada part podria subdividir-se en terços. I de forma comparable distribueix les parts que es divideix un compàs de dotze per vuit, en quatre parts iguals que es marquen com en el compàs de “compasillo” i si el moviment és Lent cada part pot subdividir-se en terços. Com signes de compàs estableix els següents: C, C tallada de dalt a baix per una línia vertical, dues xifres en forma de fracció per a la resta de compassos assenyalats anteriorment iafegeix el 2/1 o 4/2 o també compàs major, i altres poc usats com el 3/2, 2/8, 12/16, 9/16, 6/2, 6/4 i 6/16.

Estableix quatre articulacions: *staccato*, *picat*, *lligat* i *picat-lligat*. Distingeix entre *staccato*, la seva interpretació consisteix en executar les notes de forma molt seques i llevant-li tres quartes parts del seu valor, i el *picat* l'efecte s'aconsegueix llevant-li la meitat del seu valor. En aquest apartat fa referència al *lligat*, en la seva execució no ha de cessar el so d'una

nota sense començar la següent. El *picat-lligat* s'executa fent una lleugera inflexió sobre cada nota, però sense tallar-les. Quant a la interpretació entre el siset i el doble treset estableix una distinció en la seva accentuació, encara que no es diferencien en el nombre de notes. En el doble treset s'accentuen la 1^a i la 4^a, i en el siset la 1^a, 3^a i 5^a.

Quant a la distinció entre el to major del seu relatiu menor estableix unes regles pràctiques per a ajudar al solfista:

- Per a distingir si una peça està escrita en to major o menor aconsella examinar els primers compassos i veure si la cinquena del mode major està o no alterada. Si no ho està pertany al to major i si està alterada accidentalment un semitò cromàtic, pertany al menor.
- Estableix una altra regla més senzilla, que consisteix en mirar l'última nota del baix, que normalment sol ser la tònica i determinarà el to.

Abans d'executar una cançó recomana al solfista:

- No ha de cantar-la sense esbrinar primer en el to en que està.
- Per a la seva entonació ha de seguir els següents passos:
 - 1º Fixar la tònica.
 - 2º Buscar la tercera.
 - 3º I sobre la tercera aixecar la cinquena.

Sobre aquestes notes tindrà asseguda la base i sabrà exactament el to per a poder executar-la.

També estableix unes normes en la realització d'un dictat:

- 1º El principiant haurà de determinar el compàs sense batre'l. Haurà d'atendre a les parts fortes si es repeteixen cada dues, tres o quatre temps.
- 2º Una vegada establert el compàs i aire, escriurà en qualsevol línia o espai del pentagrama el valor de totes les notes en un mateix so i batent el compàs.
- 3º A continuació, superades les dues primeres dificultats, aprendrà a escriure aquests exercicis concretant el nom de les notes,

transcrivint-les en el pentagrama, a mesura que va cantant-les qui les dicti.

Encara que els sofistes d'enginy podran realitzar les tres operacions alhora, escrivint en el pentagrama el compàs, el valor de les notes i el seu nom. Altre exercici que recomana i considera de molta utilitat és escriure una peça de cant en diferents tons i de la mateixa manera cantar les peces que se sàpiguen de memòria. Encara que no es refereixi amb aquest terme, està indicant que realitzi el solfista la pràctica del transport.

Quant a l'emissió de la veu estableix sis coses que ha de tenir en compte el solfista:

- 1º A l'hora d'emetre la veu ha d'obrir mitjanament la boca, sense arrodonir els llavis, ni allargar-los per davant, "i menys retorçar-los", i sense fer cap gest exagerat amb el rostre.
- 2º La llengua ha de caure de forma natural en la boca i tocar lleugerament les dents.
- 3º Ha d'aconseguir i dominar una respiració llarga.
- 4º A l'hora d'emetre la veu practicarà intensificar i disminuir la intensitat d'una nota sense modificar el timbre de veu.
- 5º La posició que més afavoreix a la veu és dret i bé recte.
- 6º Determina com defecte molt greu i nociu cantar de gola o amb veu gutural i de nas o amb veu nasal. Per corregir el primer defecte o de veu gutural, s'ha de aplanar tota la llengua fins a la seva arrel. Per a corregir el segon o veu nasal, que es deu al fet que la columna d'aire sonora en comptes de dirigir-se tota a la boca es dirigeix en gran part a les fosses nasals, s'ha d'estrènyer el nas amb els dits fins a aconseguir que tot l'aire surti per la boca. D'aquesta manera el so de la veu deixarà de ser gangós i es convertirà en pur i natural.

Per a cantar una música amb lletra recomana al solfista vocalitzar lliçons, començant per aquelles que ja ha solfejant fins a arribar a unes altres que improvisi, substituint les notes per una de les següents vocals: a, i, o. A l'hora d'aplicar un text a la música el practicant ha de posar

molta obstinació a pronunciar totes les síl·labes i lletra amb claredat. A l'estudiant que muda la veu li recomana que no ha de fatigar-se cantant, sinó s'afebliran els seus òrgans vocals i impedirà el seu natural desenvolupament i possiblement fer malbé la seva veu.

Les definicions o qüestions que es plantegen en el mètode, per ordre d'aparició, són:

- Música.
- Melodia.
- Harmonia.
- Acord.
- Gèneres de música: música religiosa, música marcial, música recreativa.
- Pentagrama.
- Signes principals de la música: les notes, els silencis, les claus i les alteracions.
- Línies addicionals.
- Les comes de respiració.
- Durada de les notes (figures).
- Silencis o pauses, definició i tipus.
- Compassos d'espera.
- Lligadura.
- Puntet musical i doble puntet.
- Clau.
- Escala musical.
- Interval.
- To i semitò.
- Escala i noms de les notes que formen l'escala.
- Escala diatònica i escala cromàtica.
- Semitò diatònic, semitò cromàtic i "coma".
- Alteracions: sostingut, bemoll i becaire. Doble sostingut i doble bemoll.
- Definició de compàs i compassos més usats.

- Línies divisòries.
- Temps forts i febles del compàs i fraccions.
- Signes de compàs.
- Anàlisi del compàs.
- Síncopes.
- Contratemps.
- Calderó.
- Moviment o aire: definició i termes. Paraules per avivar, moderar el moviment i tornar al primitiu moviment.
- Matisar: definició i termes. Reguladors.
- Articulacions; staccato, picat, lligat, picat-lligat. L'accent.
- Tresets i sisets.
- Notes d'adorn: apoiatures, mordents, gruppets i trinats.
- Signes de repetició: dos punts junts a la doble-barra, el Da Capo i la "Llamada".
- Els tons en el cant figurat.
- Modes: mode major i mode menor.
- Regla per a diferenciar els tons majors dels menors.
- Tons majors i els seus accidents.
- Ordre de col·locació dels sostinguts i bemolls en la clau.
- Enharmonia.
- Tons majors i els seus accidents.
- Els tons relatius i accidents que tenen en comú.
- Regla per a distingir els tons majors dels seus relatius menors.
- Mode pràctic de prendre to.
- Mode d'escriure música al dictat.
- Pràctica del "transport".
- L'emissió de la veu.
- El cant amb paraules.
- Muda de la veu.

Totes aquestes qüestions o nocions de solfeig es distribueixen en 20 lliçons, englobades en el mètode a mode d'índex en els següents blocs:

Lliçó:

1. Música i els seus gèneres. El pentagrama.
2. Les notes i el seu valor.
3. Silencis. Lligadura i puntet.
4. Les claus i la seva col·locació.
5. Les Escales: intervals que les formen, nom de les seves notes, divisió de les escales.
6. Alteracions.
7. Compàs i tipus.
8. Temps forts i febles del compàs. Signes del compàs. Anàlisi del compàs. Síncopes, contratemps, calderó.
9. Aire o moviment. Termes modifiquen el moviment.
10. Matisos i reguladors.
11. Articulacions i accents. Treset i siset.
12. Notes d'adorn. Signes de repetició.
13. Tons en el cant figurat. Modes. Diferenciació entre tons majors dels menors.
14. Tons majors i els seus accidents.
15. Tons menors i els seus accidents.
16. Els tons relatius i els accidents que tenen en comú.
17. Regla per a distingir els tons majors dels seus relatius menors.
18. El dictat.
19. L'emissió de la veu.
20. El cant amb paraules. Muda de la veu.

Mètode: Apunts de Teoria i Història de la Música

El segon mètode, objecte del nostre estudi duu per títol "*Apuntes de Teoría i Historia de la Música*." Aquests apunts van ser redactats en dos toms pel professor D. Bartolomé Simó Escanaverino i editats en l'Establiment Tipogràfic de Guasp en l'any 1925. Cada tom està dividit en lliçons i cada lliçó està separada en diversos apartats numerats de forma correlativa al llarg de tot el tom. No consten d'índex. El Tom I, consta de 15 lliçons

subdividides en 177 apartats i el Tom II, consta d'igual forma de 15 lliçons subdividides en 177 apartats.

En l'anàlisi d'aquest mètode, a diferència del realitzat en el primer mètode, citarem més detalladament els continguts que l'autor presenta en l'avanç de les lliçons, ja que, no podem englobar un bloc de continguts afins en una mateixa lliçó, sinó que en cada lliçó podem trobar aspectes musicals molt dispers.

Tom I

En el proemi del primer tom l'autor assenyala que la música és una eina important en l'educació de tot individu "...es hoy considerado, y con sobrada razón, uno de los factores que integran la educación del individuo. Efectivamente: la música es uno de los principales medios que pueden y deben emplearse para la educación de la sensibilidad, facultad preciosa, que necesita ser educada con gran esmero y cuidado." I considera que el principal paper de la música és ensenyar al nin a sentir.

A diferència de l'altre llibre exposat prèviament "Breves Nociones de Solfeo", aquest mètode farà referències a dades històriques i a enfocaments més propis de l'estètica de la música. L'autor dintre d'aquesta línia introduceix la primera lliçó fent una classificació de les arts en *Arts liberals* i *Arts mecàniques*. Les arts liberals es divideixen al seu torn en *Plàstiques*, *Oratòries i Mixtes*. Dintre de les arts oratòries trobem la música i la poesia, són aquelles que es desenvolupen en el temps i són perceptibles per l'oïda.

En la Lliçó segona fa una distinció entre el *So* i el *Soroll*. És en el cant de l'home on hem de buscar el fonament de la música vertadera, ja que "... la música es un medio de expresar los movimientos más íntimos del alma humana y comunicarlos a nuestros semejantes..." Per això en la següent lliçó establirà com a principis fonamentals de la música, la veu i el gest. A través de la veu descobrim la melodia i del gest neix el ritme, sent la melodia i el ritme dos factors pròpiament formals de la música.

Estableix que el so musical posseeix tres qualitats especials que són "...la Tonalidad o entonación del sonido, Timbre y Dinámica o intensidad." Per *Tonalitat* entén si un so és agut o greu, determinat pel nombre de vibracions produïdes per un cos sonor en un temps determinat. A la distinció entre agut o greu ho coneixem actualment com l'altura o entonació d'un so, concedint-li al terme tonalitat un significat distint al definit per l'autor.

Considera com cossos sonors la laringe, en el cos humà, les fustes i els metalls. A continuació sense seguir cap ordre estableert presenta les set notes, explicant que, en l'antiguitat s'usava la notació quadrada, també lletres col·locades sobre les paraules i l'origen del nom de les notes, al substituir *Guido de Arezzo* les lletres gregorianes per les sis síl·labes inicials de cada vers de l'Himne dedicat a San Juan Bautista: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. I la posterior introducció del Si. En el llibre està reproduït l'Himne de San Juan Bautista. En la lliçó quarta, presenta el pentagrama, format per cinc línies i quatre espais. Així com les línies addicionals. En la lliçó cinquena, defineix les claus i distingeix tres: de Fa, de Do i de Sol. Explica minuciosament com és el seu traç per a representar-les sobre el pentagrama i les diferents claus de do i de fa segons tinguin situats els dos punts. Explica el nom de les notes en cadascuna de les claus i com llegir-les.

En la lliçó sisena, introduceix la durada dels sons, des d'Aristòtil fins al s. XVII quan es va establir el veritable compàs o la divisió del temps en parts iguals, donant a cada figura el seu valor corresponent. Defineix al compàs de "compasillo o compasete" al compàs primitiu de la música al que es refereixen tots els altres i la forma de marcar-lo amb la mà i de representar-lo en el pentagrama. A continuació definirà les línies divisòries i la seva utilitat.

En la següent lliçó, explica la necessitat de representar unes notes blanques i altres negres i afegir en algunes una línia vertical i barres horitzontals o claudàtors, donant lloc a les figures. Les divideix en: rodona, blanca, negra, corxera, semicorxera, fusa i semifusa i ens mostra la seva

representació⁴¹. També ens ensenya la forma que es representaven en el s. XII, inventades per Francón de Colònia, distingint: Duplex longa o màxima, Longa perfecta, Brevis, Semibreves. I d'igual mode ens presenta les notes inventades per Guillermo Dufay en el s. XIV, que són: Màxima, Longa, Brevis, Semibreves (Rodona), Mínima (Blanca), Semínima (Negra) i Fusa (Coxera). En el tractat de Música de Juan de Muris (1352), proposa els següents valors de: Màxima, Longa, Brevis; Semibreves, Mínima, Semínima i Fusa, donant a aquestes últimes el nom de Minaria i Fusea. En el segle XVII, a l'establir-se el veritable compàs, es van suprimir les figures de Màxima, Longa i Brevis, donant lloc a la Semicoxera, Fusa i Semifusa, establint-se la nomenclatura vigent. Considera la rodona com la unitat de valor, sent totes les altres figures fraccions de la mateixa. Presenta una taula comparativa dels valors de les set figures en forma d'arbre i les figures de silenci. Dedicarà les següents lliçons per a presentar la resta de figures. La lliçó vuitena la dedica a la figura de blanca i a les cometes de respiració. En la lliçó novena presentarà de forma més detinguda els silencis que ja havien aparegut en un quadre anterior on presentava les figures.

Canviant de terç, en la següent lliçó, introduceix el concepte d'interval i ho classifica en: ascendent o descendant, immediat o conjunt i mediat o disjunt i simples o compostos. A continuació segueix amb la presentació de la figures, en aquest cas de negra. En la lliçó onzena, trobem els valors supplementaris, que són, la lligadura, els puntets i els valors irregulars. Distingeix les lligadures d'augmentació i accentuació. En la següent lliçó, torna a reprendre "el silenci", ja ha aparegut en lliçons anteriors però en aquest punt descriu la forma de traçar el silenci de negra en el pentagrama i també se centra en la figura de la coxera. Si avancem una lliçó més posarà l'atenció en la figura de negra amb puntet, en el silenci de figura de coxera i definirà el calderó, determinant la seva funció. En la lliçó 14 serà el torn de la figura de semicoxera i en la següent la coxera amb puntet i el silenci de figura de semicoxera.

(41) Els claudàtors els representa al revés de com es solen veure representats actualment.

En la lliçó 16 introduceix un element nou, el compàs de dos per quatre, explicant el significat del numerador i del denominador que forma aquest compàs. Sent aquest compàs la meitat del compàs de "compasillo", podem trobar en ell: una figura de blanca, 2 negres, 4 corxeres, 8 semicorxeres, 16 fuses i 32 semifuses. Distingeix dos grups de compassos, simples i compostos. Els compassos simples vindran determinats pel numerador format per un 2, 3, o 4, inclòs el compàs de "compasillo", i les seves parts es dividiran en meitats. I els compostos tindran per numerador un 6, 9 o 12 i es dividirà cada part en terços. A partir d'aquí determina unes regles per a dividir un compàs en el nombre de parts que li correspongui:

- En el cas que sigui compost, es dividirà el numerador per 3 i el denominador per 2, el quotient d'ambdues divisions serà el compàs simple que correspongui al compost en qüestió.
- Quan un compàs té un numerador amb una xifra superior a dotze, ha de dividir-se cada terme per dos abans de realitzar l'operació anterior.

Per exemple:

$$24 : 2 = 12 : 3 = 4$$

$16 : 2 = 8 : 2 = 4$ Compàs a 4 parts.

- Per a esbrinar el compàs compost que correspon a un simple, s'ha de multiplicar el numerador per 3 i el denominador per 2.

Per exemple:

$$2 \times 3 = 6$$

$4 \times 2 = 8$ Compàs compost del de 2 que es marcarà a 2 parts.

4

Una vegada explicat aquest punt, en la lliçó 17 se centra en el compàs de tres per quatre. Indica que la forma de marcar-lo amb el braç és la primera a baix, la segona a l'esquerra i la tercera a dalt. Correntment el segon temps es marca cap a la dreta. Igual que en el compàs de dos per quatre, explica el nombre de figures que tindrien cabuda en un compàs de tres per quatre.

En la lliçó 18 introduceix molts elements. Estableix una relació entre l'harmonia i el ritme perquè ambdós permeten "...medir la progresión sonora; dan a los fenómenos musicales elementales, la forma que hace de ellos medios de expresión artística." Determina que cada compàs té parts fortes (comprenen les parts imparells en els compassos a dos o quatre parts) i febles (les parells i algunes imparells). Per això seran "... acentos rítmicos o métricos principales la primera parte de cada compás (exceptuando a los compases fraccionarios) y secundarios la tercera en los compases simples a cuatro partes; siendo débiles los tiempos pares..." Contínuament definint "dinàmica" i assenyala com accents dinàmics els següents: Stacato, Picat, Lligat i Lligat-picat. Al Stacato ho denomina *puntets de disminució* perquè lleva tres quarts de valor a la figura. En canvi el Picat o *puntet simple de disminució*, serveix per a llevar la meitat del valor de la figura. La lligadura, en aquest cas s'utilitza com signe d'accentuació o de dinàmica, el seu efecte resulta a l'accentuar una mica la primera nota passant suavament a les altres i evitant la respiració en el transcurs de la mateixa. El Lligat-picat, es realitza a través d'una lleugera inflexió i passar amb delicadesa per cada nota.

Els graus d'intensitat es representen a través de reguladors i termes col·locats en "...la parte superior del pentagrama...", habitualment els situem a la part inferior del pentagrama. Fa un petit llistat d'indicacions d'intensitat i per a la seva augmentació i disminució. Com a *caràcter*⁴² es refereix als següents termes: amable, brillant, trist, religiós, tranquil, etc. Dintre del mateix capítol trobem la "síncope", la classificació de la qual és la següent: síncopes regulars, síncopes irregulars, notes partides (forma antiga), lligadura (forma moderna) i contratemps.

Una vegada finalitzat aquest capítol, vam trobar en el següent el concepte de "Moviment o aire", el qual determina la durada absoluta dels signes musicals. Existeixen una gran varietat però queden resumits a quatre:

"Largo per al més lent.

Adagio menys lent.

(42) Es el estil general que es dona a una composició musical.

Andante moderat.

Allegro mogut."

Els quals poden sofrir modificacions, igual que es poden accelerar o alentir o deixar de medir-se amb rigor. La següent lliçó està dedicada al Metrònom de Maëlzel, definició, utilitat, indicació, etc.

En la lliçó 21 introduceix la distància de to i de semitò i determina la distància entre les notes que formaran l'escala de Do. Distingeix els intervals conjunts en majors i menors i al seu torn "Los mayores pueden ser divididos en dos menores por medio de unos signos complementarios llamados alteraciones que se colocan a la izquierda de las notas". D'aquest mode introduceix les alteracions, tres senzilles, sostingut, bemoll i becaire i dos dobles, el doble sostingut i el doble bemoll, definint la funció de cadascuna d'elles. Les classifica en pròpies i accidentals, explicant solament les segones. Els semitons els classifica en diatònic i cromàtic o homònim.

La següent lliçó és una continuació dels intervals, completant la seva classificació en: majors, menors, augmentats, disminuïts, enharmònics o sinònims, harmònics i melòdics. L'autor explica els diferents intervals i continua assenyalant que "...cada intervalo no puede pasar más que por tres grados. Por lo cual el intervalo de 2^a no puede ser más que menor, mayor y aumentado, el de 3^a mayor, menor y disminuido, el de 4^a disminuido, menor y mayor, el de 5^a menor, mayor y aumentado, el de 6^a menor, mayor y aumentado, el de 7^a mayor, menor y disminuido" i el de 8^a just. Aquesta classificació no coincideix amb la classificació comunament acceptada. També explica el terme de consonància i dissonància. I la inversió dels intervals, representant-lo en un quadre.

En la lliçó 23, se centra en la tonalitat, en el to o escala diatònica i en els graus d'una escala, quedant com segueixen: tònica, segona (2^a), tercera (3^a), subdominant, dominant sisena (6^a), sensible, vuitena o tònica. Al 2^o, 3^o i 6^o grau de l'escala se'ls coneix comunament amb altra denominació específica, que aquí no empra l'autor. En la penúltima lliçó d'aquest tom

tracta el *Mode musical*, major o menor, i de la consegüent escala major i menor, així com, de les escales relatives. I en l'última lliçó del tom, ampliarà els tipus d'escales menors, l'escala pròpia o harmònica del mode menor i l'escala alterada o melòdica. I estableix com notes tonals la tònica, subdominant i dominant i com modals la tercera i la sisena.

A continuació exposem un llistat dels elements de la teoria de la música que va presentant l'autor, segons l'ordre que els va introduint:

- So i soroll.
- Principis fonamentals de la música: veu - melodia i gest - ritme.
- Qualitats del so musical: tonalitat o entonació del so, timbre i dinàmica o intensitat.
- Cossos sonors: laringe, fustes i metalls.
- Nom de les notes i origen.
- Pentagrama i línies addicionals.
- Claus: definició i classificació.
- Durada: compàs de "compasillo".
- Línies divisòries.
- Figures i tipus de figures. Evolució al llarg dels segles. Figures de silenci.
- Cometes de respiració.
- Interval: concepte i classificació.
- Valors suplementaris: lligadura (augmentació i accentuació), puntets, valors irregulars.
- Calderó.
- Compassos simples i compostos.
- Parts fortes i febles del compàs.
- Dinàmica. Accents dinàmics: Stacato, Picat, Lligat i Lligat-picat.
- Graus d'intensitat. Reguladors.
- Caràcter.
- Síncope: definició i tipus.
- Moviment o aire: concepte i classificació. Modificacions.
- Metrònom.

- To i semitò.
- Alteracions: pròpies i accidentals.
- Semitò: diatònic i cromàtic.
- Consonància i dissonància.
- Inversió d'intervalos.
- Tonalitat. To o escala diatònica.
- Graus d'una escala.
- Mode musical: major i menor. Escales relatives.
- Escales menors: harmònica i melòdica.
- Notes tonals i modals.

Tom II

Com hem exposat anteriorment el Tom II consta d'igual forma de 25 lliçons subdividides en el seu conjunt en 177 apartats. Les lliçons no van emmarcades per cap títol representatiu dels continguts que es van a tractar, tal vegada perquè en cada capítol va exposant diferents aspectes musicals que moltes vegades no tenen molta relació entre si.

La primera lliçó del Tom II, s'inicia amb el sistema musical que empraven els grecs en el segle V abans de JC, i continua amb la notació musical empleada pels romans fins a arribar a l'Himne de San Juan, que ja vàrem citar en el Tom I. Continua explicant les Propietats, invenció del monjo Guido aretino i definint els Hexacords musicals com les sis notes que constitueixen cadascuna de les Propietats. Conclou amb una taula dels hexacords i la seva transcripció en notació moderna. La següent lliçó, la inicia amb la figura de Pitágoras, segle V abans de JC i destaca com instrument utilitzat pels grecs el monocordi. Continua explicant les modificacions que va experimentar el sistema pitagòric gràcies a Timoteo de Milesio⁴³ i a Olimpio⁴⁴. Prossegueix amb la figura i aportacions de

(43) Va inventar el gènere cromàtic, els caràcters alterats s'escriuen de diferent color que els no alterats. En aquest gènere tot tetracord procedia mitjançant dos semitonos, seguits després d'una tercera menor.

(44) Va inventar el gènere enharmònic, temperat o harmònic, ja que el to es dividia en dues parts, el semitò havia de dividir-se també en dues parts. En aquest gènere el tetracord començava en dues cambres de to, seguint després una tercera major.

Bartolomé Ramos de Pareja, Catedràtic en la Universitat de Bolonya, el seu tractat va ser publicat en 1482, i Nicolás Burci, de Parma, el qual va atacar el tractat anterior a través de la seva obra publicada en 1487. Com seguidor de Ramos de Pareja, trobem en el s. XVI a Zarlino. L'autor acaba el capítol assenyalant la denominació establerta del nom de les notes emprada pels alemanys i anglesos.

En la lliçó tercera, fa referència a la notació pneumàtica i a la seva forma de representació i a l'origen de les claus. També defineix escala general⁴⁵ i el diapasó i situa el La del diapasó en les diferents claus. Estableix una taula amb la relació de les claus entre si. La lliçó quarta, la dedica a la clau de fa en quarta línia, a la seva manera de representar-la i a la situació de les notes en aquesta clau.

En la lliçó cinquena passarà a definir la veu, com "...el sonido que emite el hombre al cantar." Classificant dos gèneres de veus: la veu de l'home i la de dona o nin. Fa referència a la mutació de la veu. A la veu de l'home la denomina *veu greu* i a la de dona o nin, li dóna el nom d'*aguda*. A la vegada les veus agudes es divideixen en Tiple i Contralt i les greus en Tenor i Baix. Posteriorment àmplia la classificació a:

- Veus agudes: Tiple, Mig Tiple (o nin) i Contralt.
- Veus greus: Tenor 1º, Tenor 2º, Baix o Baríton i Baix 2º o Baix profund.

L'autor estableix una taula amb la subdivisió de les veus i l'àmbit de cadascuna d'elles.

En la lliçó sisena, torna a fer referències històriques en aquest cas als modes grecs. Explica el signe representatiu del Mode, del Temps i de la Prolació. Els divideix en Prolació perfecte major, Prolació imperfecte major i Temps perfecte menor, Temps imperfecte menor. També assenyalà com "Precisio i Diminución virgular", quan en qualsevol temps travessa al Mode una línia i les figures valen la meitat del valor que representen.

(45) És la reunió de tots els sons perceptibles per l'oïda i que poden ser produïts per les veus i instruments.

Conclou la lliçó afirmant que fins al s. XVII no es fa llegible l'escriptura musical, moment en el qual s'inventen les línies divisòries i d'aquesta forma va quedar constituït el veritable compàs.

En la lliçó setena, defineix Tonalitat. Distingeix entre to i escala: "Ambos expresan la misma unión de sonidos; solamente que en el *tono* los movimientos de los sonidos pueden sucederse por movimientos conjuntos o disjuntos y en la *escala* estos movimientos deben ser por movimiento conjunto y diatónico." Assenyala la distància en tons i semitons entre les notes que formen l'escala diatònica, igual que defineix: els harmònics, so fonamental, acord consonant, notes tonals o cadencials (1º, 4º i 5º) i sons secundaris o harmònics (2º, 3º, 6º i 7º), tetracord (inferior o superior i ascendent o descendent).

En la següent lliçó, continua amb les escales. Per a explicar l'escala de Sol Major i de la nota fa alterada amb un #, ho fa a partir dels tetracords "...transformando el Tetracordo superior en inferior y añadiendo otro a éste en la parte superior conseguiremos un nuevo tono o escala..." amb aquest mateix procediment obtindrà totes les escales majors amb sostinguts i presentarà l'ordre dels sostinguts. En la lliçó novena proposa que "Invirtiendo la operación, o sea transformando el Tetracordo inferior de la escala en Tetracordo superior en otra nueva, hallaremos también una nueva tonalidad". D'aquesta forma per a obtenir les escales amb bemolls utilitzà els Tetracords en ordre descendent. Presentarà totes les escales majors amb bemolls i l'ordre que segueixen aquests. En la lliçó desena, se centrarà en l'escala menor. Fa referència als tons relatius, els quals tindran la mateixa armadura en les seves claus. Presenta una taula de les escales relatives majors i menors. En la pròxima lliçó, a més de les escales diatòniques del mode major i menor, estableix l'existència d'altres dues escales, la Cromàtica i la Enharmònica.

En la lliçó dotzena, se centra en els signes de repetició: repetició anterior, repetició posterior i repetició doble, 1a vegada i 2na vegada, Da

capo (D.C.), altres signes de repetició que prenen el nom de paràgraf⁴⁶. Explica la forma d'executar-los. En la següent lliçó, ens presenta el compàs binari, la forma de representar-lo, el seu origen, les seves parts fortes i febles, i el nombre de figures que poden entrar en cada compàs. Després d'una sèrie de lliçons, i per primera vegada en aquest tom, torna a reprendre les figures, en aquest cas la fusa i el seu silenci. En la lliçó 15, presenta els valors irregulars, com el treset, doble treset i siset centrant-se en els dos primers. En la següent lliçó se centrarà en el siset. En l'execució del siset s'accentuaran les parts primera, tercera i cinquena i en el doble treset concorren els accents en la primera i quarta.

En la lliçó 17, se centra en el compàs de tres per vuit, i en la següent lliçó en el compàs de sis per vuit. En aquest compàs si el temps és adagio o largo, "...suele ofrecer alguna dificultad su mención exacta; en tal caso debe recurrirse a marcar cada tercio, o subdividirse cada compás en tantos de tres partes como sean las de que se compone el compás mencionado." Contínuament assenyala la forma de marcar-lo "...o bien se marcan tres partes abajo, una a la izquierda, otra a la derecha y la última arriba, o será subdividido en dos compases de tres por ocho." En la lliçó 19, assenyala el doble puntet d'augmentació i mostra exemples amb diverses figures. En la lliçó vintena, explica el que coneixem per armadura o alteracions pròpies. També explica que s'ha d'alterar la sensible en el mode menor. Torna a insistir en els tons relatius.

Reprenen els compassos, en la següent lliçó, se centra en el compàs de nou per vuit. La forma de marcar-lo seria la primera part a baix, la segona a l'esquerra i la tercera a dalt. A diferència que comunament es marca la segona part cap a la dreta, en comptes de cap a l'esquerra. Assenyala les figures que tindrien cabuda en aquest compàs, igual que ha fet en les altres lliçons referides a compassos. De la mateixa manera que en el compàs de sis per vuit va fer referència a si l'aire era Adagio o Lento, en aquest cas assenyala que es marcarà cada terç o se subdividirà cada

(46) Serveixen per a repetir un paràgraf o tres llunyà al lloc on es troben escrits per segona vegada.

compàs en “tantos de tres partes como sean las de que se compone el compás mencionado”. O bé es marquen tres parts a baix, tres a l'esquerra i tres a dalt, o serà subdividit en tres compassos de sis per vuit. En aquest capítol se centrarà en l'escala de Fa major i re menor. En la següent lliçó, serà el torn del compàs de dotze per vuit. Igual que els dos compassos anteriors, si el tempo és Largo, es recorre a la subdivisió de cada compàs en quatre de tres per vuit o es marca cada terç de part. O es marquen tres parts baix, tres a l'esquerra, tres a la dreta i tres a dalt, o se subdivideix en quatre compassos de tres per vuit. En aquest cas se centrarà en l'escala de Re major i de si menor.

En la lliçó 23, introduceix les notes d'adorn, com la apoïatura (senzilla o doble) o el mordent. A les notes essencials de la melodia les nomena notes ordinàries, essencials o efectives. En aquest capítol se centrarà a explicar la apoïatura. Finalitza fent un referència a les tonalitats amb dos bemolls, Si b Major i sol menor. El mordent serà ampliat en la lliçó 24, pot formar-se de diverses notes: d'una nota; el de dues notes pot ser recte i circular o semitrinat; de tres, quatre o més notes; quan està format per bastants notes, 10, 20 o més, se li denomina Fermata (*parada*) o de candecia (*caida*). Torna a fer referència a les escales, en aquest cas, de La major i de fa # menor. En l'última lliçó, explica les abreviatures possibles per als semitrinats i mordents circulars. Per a finalitzar recorda la tonalitat de Mi b major i de do menor, amb tres bemolls en la seva armadura.

Conceptes tractats en el Tom II:

- Notació musical.
- Propietats.
- Hexacords musicals.
- Tetracordi.
- Monocordi.
- Claus: origen i relació entre elles.
- Escala general.
- Diapasó.
- Veu. Gèneres de veus: veu d'home (greu) i veu de dona o nin (aguda).

- Classificació de les veus.
- Modes grecs.
- Mode, Temps (perfecte menor, imperfecte menor) i Prolació (perfecte major, imperfecte major).
- "Precisio o Diminución virgular".
- Línies divisòries.
- Tonalitat.
- To i escala.
- Escala diatònica: tons i semitons.
- Harmònics.
- So fonamental.
- Acord consonant.
- Notes tonals o cadencials i secundàries o harmòniques.
- Tetracord: inferior/superior i ascendent/descendent.
- Escales majors amb sostinguts. Ordre dels sostinguts.
- Escales majors amb bemolls. Ordre dels bemolls.
- Escales menors.
- Tons relatius.
- Escala cromàtica i escala enharmònica.
- Signes de repetició i tipus.
- Fusa i silenci de fusa.
- Valors irregulars: treset, doble treset i siset.
- Compàs de tres per vuit.
- Compàs de sis per vuit.
- Doble puntet d'augmentació.
- Armadura o alteracions pròpies.
- Sensible.
- Compàs de nou per vuit.
- Compàs de dotze per vuit.
- Notes d'adorn: apoïatura i mordent. Tipus i abreviacions.
- Notes ordinàries, essencials o efectives.

Conclusions

• L'obra de D. Francisco Amengual, publicada a Palma en l'any 1895, que duu per títol *El Arte del Canto en Mallorca*, és una mostra de l'interès de l'autor per reflectir la situació de l'art del cant i de la música a Mallorca en el segle XIX. Aquesta obra la podem englobar en la primera etapa de la història de la pedagogia a Mallorca⁴⁷.

• Podem diferenciar diversos aspectes entre els dos mètodes analitzats, que es poden sintetitzar del següent mode:

- El Mètode 1, *Breves Nociones de Solfeo*, consta de 1 tom i el Mètode 2, *Apuntes de Teoría e Historia de la Música*, està format per dos toms. Els dos mètodes estan redactats en castellà, reflex del context cultural de l'època.

- En el Mètode 1, els continguts es presenten en les diverses lliçons més distribuïts i d'una forma més seqüenciada. Podem destacar que estan molt definits els conceptes treballats, sobre la base de la fórmula de preguntes i respostes emprada en el mètode. No obstant això, el Mètode 2, té una presentació més arbitrària i heterogènia dels continguts.

- El Mètode 1, fa referències a qüestions metodològiques de com abordar o treballar certs aspectes musicals i el Mètode 2, està enfocat des d'una perspectiva més històrica i estètica de la música.

• Gràcies a aquests dos mètodes publicats a Mallorca a finals del segle XIX i principis del XX, podem acostar-nos als manuals que s'utilitzaven a la nostra illa per a introduir-se en la disciplina de la música.

Annex 1: La Història de la Musicologia a Mallorca

En la *Revista Lluc*, publicada al gener-febrer de 1988, titulada "*Mallorca. Música. Segle XX*", trobem diversos articles que tracten sobre la situació de la música a Mallorca en la dècada de 1980 i els seus antecedents en els inicis del segle XX.

(47) Veure Annex 1

Segons Xavier Carbonell, tres són les etapes que conformen la història de la musicologia a Mallorca:

- 1 Des de meitat del segle XIX fins a l'inici de la guerra del 36. Segons l'autor "...l'activitat musical fou reduïda, esporàdica, i resultat d'investigacions aïllades, personals i no sempre metòdiques. Els treballs dels estudiosos locals, estigueren centrats en l'àmbit de la musicologia, tasques dedicades a aplegar principalment, un corpus de música popular i folklòrica... , és realitzen algunes investigacions que desvetllaren fons arxivístics, indicadors d'un passat musical ric i interessant, indicis d'un patrimoni prometedor."
- 2 La llarga postguerra, va suposar per a la musicologia balear un descens radical de les activitats, gairebé inexistentes. A partir de la dècada dels anys setanta, es produeix una progressiva revaloració del patrimoni musicològic.
- 3 La dècada dels 80, "En aquests darrers set anys, s'han activat força els treballs i estudis de caràcter històric i biogràfic, com els realitzats sobre la música i músics mallorquins de la segona meitat del segle XIX i bona part del XX".

Aquestes etapes abasten fins a l'any 1988, i s'haurien de completar fins a l'època actual.

Annex 2: El Món Coral a Mallorca a finals del segle XIX i principis del segle XX.

En el mateix tom de la *Revista Lluc*, tractat en l'Annex 1, Catalina Gibert, repassarà la situació del món coral en la nostra illa. En els inicis del segle XX assenyala a Mallorca l'existència de tres grups fundats a la fi del segle anterior, que són:

- Orfeó Republicà (1870).
- Capella de Manacor (1897).
- Orfeó Mallorquí (1898).

Als quals podem afegir:

- Orfeó de Porreres (1893).

- Orfeó Pollencí (1897).

Assenyala que aquestes agrupacions es van moure dintre del context de la “Renaixença” i es va traduir en la revaloració de la música popular a través de l’execució coral pel poble. Destaca que la finalitat era triple:

- La formació musical del poble.
- La recuperació de la cançó popular i
- La recuperació també de la llengua autòctona.

Cita altres agrupacions sorgides en les primeres dècades del segle XX, com:

- Orfeó La Protectora (1900).
- Capella de Binissalem (1902).
- Capella Tortell de Muro (1903).
- Orfeó del Cercle Recreatiu de Felanitx (1917).
- L’Harpa d’Inca (1920).
- Orfeó Aulí de Felanitx (1921).
- Orfeó de Sineu (1923).
- Orfeó d’Alaró (1927?).

Referències bibliogràfiques

AA.VV.: *Breves nociones de Solfeo*. Palma de Mallorca: Tipo-Litografía de Amengual y Muntaner, 1899

AMENGUAL, Francisco: *El Arte del Canto en Mallorca*. Palma: Establecimiento tipográfico de Bartolomé Rotger, 1895.

CARBONELL, Xavier: “Musicología a Mallorca”. *Revista Lluc*. Palma de Mallorca: Taller Gràfic Ramon. Núm. 742 (gener - febrer 1988), pàg. 9-10.

ESTEVE, Francisco Pbro.: *Lo que debe ser el músico sagrado. Breves consideraciones y reglas prácticas (Comentario al Motu proprio)*. Barcelona: Eugenio Subirana, Edit. y Lib. Pontificio, 1912.

GIBERT, Catalina: “El món coral”. *Revista Lluc*. Palma de Mallorca: Taller Gràfic Ramon. Núm. 742 (gener - febrer 1988), pàg. 11-12.

PROHENS JULIÀ, Josep: *Ensenyament de la Música a Felanitx. Escola Pare Aulí*. Felanitx: Edita Centre Cultural de Felanitx, 2003.

RAMIS AGUILÓ, Joan: "Notes sobre una plagueta de música per a guitarra de Josefa Llull Socias (1870-1951)". *Estudis Musicals (EM)* XI. Sa Pobla: Arts Gràfiques Gelabert, 2004, pàg.93-98.

SARGET ROS, M^a Ángeles: *Evolución de los Conservatorios de Música a través de las disposiciones legales: la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha*. Tesis Doctoral, UNED. Facultad de Educación, 2000.

SIMÓ ESCANAVERINO, Bartolomé: *Apuntes de teoría e historia de la música*. Tomo I. Palma de Mallorca: Establecimiento Tipográfico de Guasp, 1925.

SIMÓ ESCANAVERINO, Bartolomé: *Apuntes de teoría e historia de la música*. Tomo II. Palma de Mallorca: Establecimiento Tipográfico de Guasp, 1925.

Arxius i fons documentals consultats

Biblioteca Universitat de les Illes Balears.

Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca.



D. Joaquim Sancho, Mestre de Capella de la Seu

Llorenç Vich Sancho

Introducció

Tot i seguint una línia d'investigació, iniciada conjuntament amb Rosa de Aguilar i mossèn Antoni Gili, amb la qual pretenguérem unificar i clarificar les diverses informacions errònies que havien aparegut entorn la nissaga dels músics Sancho,¹ he tornat altre cop a encuollar-me amb el tema, intentant aprofundir-ne una mica més.

Aquesta vegada, emperò, he volgut centrar-me exclusivament en un determinat període de temps, remarcant la figura de don Joaquim Sancho,² des de què fou nomenat Mestre Director de la Capella de Música de la Seu, l'any 1840, fins a la seva polèmica renúncia, ocorreguda deu anys més tard.

No parlaré, doncs, de tot allò que estiguí fora d'aquests límits temporals i deixaré per més endavant –en altres treballs ja iniciats–, algunes importantíssimes i remarcables fites de l'insigne compositor.

La Seu

És obvi, emperò, que hauré de deixar dit –així ho intentàrem esbrinar l'any passat per les contrades campaneteres– que la Capella de Música de la Catedral de Mallorca mai no fou aliena a Joaquim Sancho, car el seu pare i també el seu avi n'havien estat mestres directors. Oncles i germans seus –com ell mateix– en foren també instrumentistes titulars. Joaquim,

(1) GILI FERRER, Antoni; DE AGUILAR MORALES, Rosa i LLORENÇ VICH SANCHO (2007): Una família de músics: els Sancho, *XIII Simposium sobre els Orgues Històrics de Mallorca-XIII Trobada de Documentalistes Musicals, Campanet 2006, Estudis Musicals*, Vol. XIII, pp. 125-158, Campanet. 308 pp.

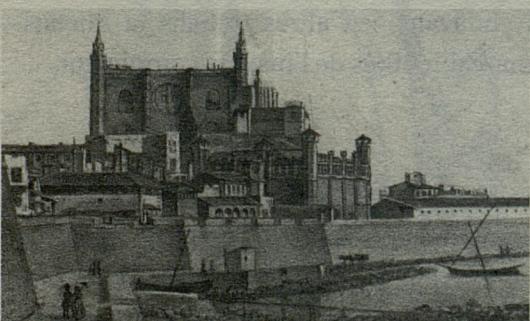
(2) Cal remarcar una errada comesa dins l'article citat en el peu de nota antecedent. Joaquim Sancho Cañellas va néixer a les nou i mitja del vespre del dia 31 d'agost de 1798, un dia abans del que s'assenyala en dit article.

emperò, s'havia destacat dels altres des de molt jove, ja que als dinou anys havia escrit composicions musicals que meravellaven a tothom, i que el mateix Capítol de la Seu havia adquirit la partitura de la seva *Passio*.³ També havia opositat, sense èxit, a la plaça de beneficiat organista de la Seu, exactament l'any 1816.⁴

Ara bé, desitjant en tot moment complir les prometences, hauré de centrar-me en aquell dia 9 d'abril de 1840, quan la Junta Econòmica de la Capella de Música, mitjançant un ofici, feia participar al Cabildo de la defunció de don Miquel Sancho, mestre y director de dita Capella.⁵ Passaren gairebé un mes i pocs dies, exactament el 13 de maig, quan el seu fill Joaquim era nomenat per unanimitat nou director titular de la Capella de Música de la Seu.⁶ Eren, doncs, els auguris d'una brillant etapa, no exenta, emperò, d'unes fortes polèmiques que apareixen redactades a les actes capitulars. Cal destacar que es tracta d'una època on el tema musical ocupa innumerables pàgines dels *circulos, ordinarios i extraordinarios* del Cabildo.

En dites actes he centrat el meu treball. En bona mida, emperò, tan sols he intentat recopilar d'una manera sistemàtica les diverses

entrades que fan expressa referència a la capella de música dirigida pel mestre Sancho. No obstant, he omès algunes altres que he considerat de caire menor, ja que no eren essencials a l'hora d'entendre els esdeveniments.



La Seu, any 1840. Gentilesa de Miquel Font

(3) ARXIU CAPITULAR DE MALLORCA-AC1675, 10v. / Vegí's *Op. cit.*, p. 139.

(4) ESTEVE, Josep-Joaquim i Cristina MENZEL (2007): *La música a Mallorca. Una aproximació històrica*, Ajuntament de Palma, Arxiu Municipal de Palma, Col. Rúbrica nº 17, Palma de Mallorca, p. 52.

(5) ACM-AC1679, 5. / V. Gili et al., *Op. cit.*, pp. 134-135.

(6) *Id.*, 5v-6. / V. *Op. cit.*, p. 140.

Primera època

Cal remarcar dues èpoques clarament diferenciades. En quant a la primera -que va des de 1840 al 1848- podem intuir que es tracta d'una època tranquil·la, sense incidències, suposadament estable, i que s'acompleixen totes les exigències pel manteniment de la Capella. Anys on la glòria jovenívola de Joaquim es va glorificant més i més. Així trobem que a l'any 1843, a les planes del setmanari *Almacén de Frutos Literarios*, amb data del 16 d'abril,⁷ don Tomàs Aguiló signa un extens article titulat *Passio*, [Vegi's APÈNDIX], on no estalvia cap elogi vers el músic i on s'affirma que: «[...] el admirable Passio de D. Joaquin Sancho, y este nombre unido al de su obra, como el de Rubens al Descendimiento, el de Klopstock á la Mesiada y el de Haydn al Stabat, atravesará una serie de futuros siglos, ceñido por una aureola de gloria iluminada con los destellos que esparce la cruz del Redentor.»

Retornant, emperò, a les esmentades actes, podem dir que exclusivament trobem sol·licituds de les porcions de música, també un certamen de cant on apareix la signatura de don Joaquim com a membre del jurat, i algunes altres sol·licituds de places vacants. Per tant, res no podem entreveure que no sigui d'estreta normalitat. Aleshores durant aquests anys el tema musical no portarà cap maldecap als membres del Cabildo. Així, a l'ordinari del dia 15 de juny de 1842, llegim:

Leidas dos solicitudes una de D.ⁿ Francisco Oliver primicerio, y la otra de Benito Ynglada musico de esta Capilla pidiendo una de las porciones vacantes por fallecimiento de varios individuos de la misma Capilla: acordó Su Sra pasase al S.^{or} Canonigo protector de la misma.

Una setmana més tard, a l'ordinari celebrat el dia 22, es torna parlar del tema:⁸

Habiendo el S.^{or} D. Cristoval Barceló como protector de la musica dado cuenta de la comision q.^e se le confió, en el ordinario del 15. anterior relativa á las

(7) AGUILÓ AGUILÓ, Tomás: *Passio. Composición musical por el profesor Don Joaquín Sancho*, *Almacén de Frutos Literarios*, núm. 101, pp. 1605-1609 [1-5], Palma de Mallorca, 16 de abril de 1843.

(8) ACM-AC1679, 51v.

(9) *Id.*, 52.

solicitudes de D.ⁿ Francisco Oliver y Benito Ynglada pidiendo alguna de las porciones de la capilla musica, y presentada en esta sesion otra solicitud de Juan Font con igual pretension acordó Su Sria que pasando esta al mismo S.^{or} protector y recibido del maestro de dicha Capilla los datos necesarios para saber con que cantidades se podía contar, que resultaban de las vacantes, se tomaria el acuerdo conveniente.

Finalment, fent expressa referència a aquestes sol-licituds, el 30 del mateix mes, s'acorda el següent:¹⁰

El Señor Penitenciario como protector de la musica referiendose al informe dado sobre las solicitudes de D.ⁿ Fran.^{co} Oliver primicerio de esta santa Iglesia y de D.ⁿ Benito Ynglada individuo de la capilla musica y dandolo del memorial presentado por Juan Font tambien individuo de la misma capilla, quienes segun el parecer del maestro de dicha capilla no solo era acreedor cada uno á la obtención de una de las plazas vacantes, sino que en parte eran necesarios, particularmente el primero para llenar los vacios instrumentales ó de voz por cuya falta muchas piezas no podian cantarse; añadió q.^e en la actualidad había vacantes cuatro plazas, y tres cuartas partes con lo q.^e podía Su Sria agraciar á los suplicantes, advirtiendo al mismo tiempo q.^e segun el parecer del Maestro convendria q.^e á Ynglada se le pusiese la obligacion, ademas del canto, de tocar el instrumento ó instrumentos á q.^e se aplicó, en las funciones en q.^e fuere necesario como se ha ofrecido á ello en su solicitud el expresado Juan Font, y enterado Su Sria asi lo acordó, señalando una de las plazas vacantes á cada uno de los tres pretendientes.

D'altra banda, i en quant al ja esmentat certament de cant, el dia 12 de juliol de 1842 apareixen les rúbriques de don Joaquim, juntament amb les dels preveres don Francesc Oliver i don Miquel Tortell, donant el seu veredicte. Així sabem que «Los censores nombrados por V. Yll.^{ma} para asistir al certamen de canto llano celebrado en la tarde de ayer, oyeron con el mayor detenimiento y atencion á los cinco opositores que á él concurrieron; y fundados en el resultado de aquel acto, estan conformes los que suscriben en elevar á la consideracion de V. Yll.^{ma} el siguiente dictamen». ¹¹ El veredicte és el següent:

Mayor pericia en el canto llano.

D. Bernardo Sampol Pbro.

D. Cristoval Batle Pbro.

(10) *Id.*, 53.

(11) *Id.*, 54-54v.

Claridad de voz y de mayor temple D. Jose Vives Pbro.

Voz parda y mas sonora D. Pio Mayol Pbro.
D. José Coll Pbro.

Tal es Yll.^{mo} S.^r el juicio que de su ciencia y de su voz pudieron formar los censores de cada uno de los opositores; sin dejar de reconocer pero, que el temor que visiblemente dominaba á alguno de ellos durante el ecsamen, pudo impedir tal vez el que desplegasen mayores recursos. V. Yll.^{ma} resolvera lo que tenga por mas conveniente.

Finalment, tot entrat l'estiu de l'any 1846 -exactament el 3 de juliol-, ens assabentem d'una altra plaça vacant, que també havia estat sol·licitada tretze dies abans:¹²

Leido un memorial en que Francisco Mágri profesor de la Capilla Musica de esta Sta. Yglesia, hecha relacion de sus servicios en la misma, suplicaba a su Señoria tuviese la bondad de agraciarse con la plaza vacante de D. Miguel Jaume: el S.^{or} D.ⁿ Priamo Villalonga como protector de dicha Capilla, y á quien por acuerdo de su Señoria en el ordinario del 20 de Junio habia pasado otra solicitud de Juan Rullan al mismo objeto, dijo q.^e tomados los informes del maestro de musica D. Joaquin Sancho sobre meritos y aptitud de ambos esponentes, y considerados los dos con disposiciones relevantes para utilidad de la misma Capilla, Rullan para el cánto y Mágri para el instrumento que toca habilmente y de primera necesidad en ciertas funciones se podria tomar la medida de repartir entre los dos el producto de la plaza vacante hasta que se pueda disponer de otra, á cuyo caso desde ahora quedase ya provista entre los mismos esponentes á fin de que quedase cada uno de una parte integra. Y asi lo accordó su Señoria.

Curiosament, quatre anys més tard, a l'extraordinari del 10 de juny de 1850, el secretari capitular don Miquel Peña certifica la següent resolució:¹³

Al memorial presentado por Fran.^{co} Magri, y Juan Rullán individuos de ésta Capilla musica pidiendo fuese llevada á efecto la resolucion capitular del dia 3. de Julio de 1846. en cuya virtud ambos fueron agraciados con una parte integra de los fondos de dicha Capilla: accordó Su Señoria con presencia de los antecedentes se pusiese el decreto como lo piden y q.^e se comunicase al maestro para su cumplimiento de todo lo cual certifico.

(12) *Id.*, 115v-116.

(13) *Id.*, 169v.

Segona època

No serà, emperò, fins l'any 1848 quan s'inicia una segona etapa plena d'incidències i enfrontaments, i que acaba el 1850 amb la renúncia del *Maestro Director*.

Es produiran dues polèmiques prou diferenciades. La primera s'inicia amb la queixa de Joaquim Sancho contra sis individus de la Junta Econòmica i la segona empara les queixes del reverend pare don Joan Capó contra el director de la Capella, després d'haver-se cobrat unes funcions fora de la Catedral. Aquest fet dividirà els músics i la polèmica estarà servida. Cal destacar que aquests seran els anys on es discutirà la necessitat d'aprovar un nous estatuts que reglamentin fermament el bon funcionament de la capella. Apareixen altres temes que he obviat per raons ja esmentades.

Primerament, a l'acta capitular del 18 de gener de 1848, de cop i volta, apareix la queixa de don Joaquim contra la Junta Econòmica de la Capella. Tot fa pensar que s'havia alterat el reglament i que el procediment a seguir pels individus de la Junta Econòmica no havia estat l'adient. Llegim el següent:¹⁴

Pasó despues el mismo Señor Vicario Capitular como protector de la Capilla musica de ésta Santa Yglesia á dar relacion del principal asunto para el cual se había congregado este Cabildo, diciendo q.^e recibido un oficio del S.^{or} Maestro de dicha Capilla, su fecha 21. de Diciembre ultimo en el cual ponía formal queja contra los individuos de la junta economica de la misma Capilla habiendo pasado á formular un arreglo que alteraba el orden observado hasta el presente, y atentado contra las facultades deq.^e habían usado sus mayores dijo q.^e llamados por el mismo S.^{or} Vicario Capitular aquellos individuos y hecholes cargo de q.^e no tenian tal facultad, y q.^e aun en el caso de haber observado en el Maestro abusos ó notado algo q.^e exigiese reforma debian acudir para su remedio á este cuerpo y contestando q.^e ignoraban estos trámites se habian convencido de la irregularidad de sus procedimientos, mas que no podian menos de solicitar el remedio de varios abusos q.^e redundavan en perjuicio del buen orden de la Capilla y de los intereses de los particulares: oida esta queja, quiso informarse de su verdad y causas á cuyo fin habfa convocado los mas antiguos de la Capilla con el propio maestro, y todos habian convenido en q.^e seria oportuno tomar

(14) *Id.*, 134-134v.

algunas disposiciones para la reforma y mejor orden de lo interior de la Capilla Musica.

Continuem la lectura amb el paràgraf següent:

Enterado Su Señoria acordó q.^e por conducto del Señor Canonigo protector se hiciese entender á la junta economica el desagrado con q.^e el Cabildo había visto su modo de proceder, y el no haber seguido los tramites q.^e se debian en caso de haber observado en el Maestro cosa que exigiese correccion, y en los asuntos de la Capilla, reforma: que por ahora nada se alterase de las costumbres observadas hasta el presente, ni de las facultades de que habia usado el Maestro: que sin embargo considerando que las causas de lo ocurrido debian atribuirse á la falta de reglamento para la direccion de la Capilla y sus empleados, tanto el maestro y junta economica como varios de los individuos de la capilla nombrados por la misma presentasen por separado y reservadamente al dicho S.^r protector apuntes de lo que crean necesite reforma, para en su vista el mismo cabildo poner unas constituciones ó reglamento para la direccion de la propia Capilla.

Se acordó por ultimo que en atencion al corto número de beneficiados, en las funciones mas solemnes, como son las cuarenta horas, y otras en los maytines asistiesen hasta diez y ocho de los seminaristas.

No és, emperò, fins el mes de març -exactament el dia onze- quan trobem novament referències al fet, i es pren la resolució de separar de la Capella els sis individus de la Junta Econòmica:¹⁵

El S.^r Vicario Capitular, como protector de la Capilla Musica de ésta S. Yglesia, hizo presente que á pesar de lo acordado por su Señoria en sesion del 18. de Enero de 1847, [sic] la junta economica de la referida Capilla sin permiso del Maestro de la Musica y con positiva resistencia de su parte habian convocado la general y propuesto en ella y acordado varios puntos contra lo dispuesto por este cuerpo: que de estas determinaciones se le había pasado un tanto con oficio firmado por el mas antiguo de dicha junta economica el cual no habia querido admitir no veniendo por el curso ordinario que ha de ser el maestro de la capilla, y que todo lo ponía en conocimiento de Su Señoria á fin de que se sirviese resolver lo que le pareciese bien para cortar en su raiz tal ejemplo de desobediencia y sostener la autoridad de este cuerpo sobre la capilla. Oida la relacion y creindo que no debia quedar impune el atentado por unaminidad acordó Su Señoria que quedasen separados de la Capilla los seis individuos que hasta ahora han compuesto aquella junta economica que por la junta general se procediese al nombramiento de otros seis que substituyesen á los primeros, cuya elección se participase al Cabildo para su aprobacion y que este acuerdo por el

(15) *Id.*, 135-135v.

secretario de este cuerpo se pasase con oficio al maestro de la capilla para su puntual cumplimiento dando aviso inmediatamente de haber ejecutado en todas sus partes esta resolucion.

Dia primer d'abril, es torna a parlar del tema:¹⁶

Tenida presente una contestacion del S.^{or} Maestro de la Capilla Musica con fecha de 27 de Marzo ultimo contestacion al oficio que de orden se Su Señoria con fecha del 24. anterior le habia pasado el secretario infraescrito relativo á la separacion de los individuos que componian la Junta economica de la referida Capilla y convocacion de la misma para nombrar los que les debian substituir en su vista acordó el Cabildo que el S.^{or} Canonigo protector de la Capilla D.ⁿ Miguel Ignacio Artigues con asistencia del propio secretario convocando á los individuos que componen radicalmente dicha Capilla á excepcion de Benito Ynglada uno de los seis separados, les preguntase si querian ó no sujetarse, y cumplir con todo lo prevenido en la carta orden de este cuerpo de 25. de Enero ultimo: y que á continuacion del auto se firmasen los que asintiesen á la pregunta: convocandose el Cabildo para el martes 4. de los corrientes para saber el resultado De lo cual certifico. Miguel Peña P.^m Secret.^o

I tres dies més tard, així com ja ho havien decidit, es celebra un extraordinari:¹⁷

El S.^{or} Canonigo protector de la musica en cumplimiento de la comision que en el Cabildo antecedente se le habia confiado presentó el adjunto documento por el cual resulta haberse sujetado á las disposiciones de éste cuerpo todos los individuos que componen radicalmente la Capilla Musica de esta Santa Yglesia. Y enterado su Señoria acordó q.^e igual diligencia se practicase con respecto, á los demás individuos agregados á excepcion de los cinco que pertenecian á la Junta economica dandose cuenta del resultado.

El tema ha agafat prou cos dins aquest tom de les actes capitulars. No hi ha sessió que no es parli de la música. Així, el dia 7, el canonge don Miquel Artigues presenta una sol·licitud dels components de la Capella perquè es torni admetre els sis individus. Llegim:¹⁸

El Señor Canonigo protector de la Musica presentó una solicitud puesta por los individuos que componen radicalmente la Capilla Musica de esta S. Yglesia en

(16) *Id.*, 138v.

(17) *Id.*, 138v. / Al final d'aquest escrit apareix una nota adjunta que literalment diu així: «El documento está colocado con otros de igual clase, al fin de éste tomo». Havent revisat tot el tom no apareix en cap moment aquest document.

(18) *Id.*, 138v-139.

la que con fecha del dia antecedente suplicaban al Cabildo tuviese la bondad de reponer en el mismo cuerpo los seis individuos separados de él. Y enterado su Señoría acordó se pusiese el decreto siguiente. Usando de benignidad este cuerpo, y deseando la buena armonia entre todos los individuos q.^e componen la Capilla Musica de ésta Santa Yglesia, el cabildo accede al pedido de los interesados mientras que los seis individuos separados se presenten al S.^{or} Canonigo protector de la misma Capilla, dandole satisfaccion como representante del cuerpo De lo que certifico. Miguel Peña P.^{ro} Secret.^o

I tot just el dia següent tornen a parlar de música:¹⁹

El S.^{or} D. Miguel Artigues como protector de la Capilla musica dijo que en cumplimiento de lo acordado por Su Sría en el extraordinario del dia 4. anterior convocados los individuos agregados á dicha Capilla para el fin que se había propuesto su Sría, solos tres con su firma q.^e va continuada en el documento adjunto adhirieron á las disposiciones de su Sría, los demás se resistieron á ponerla no por inobediencia, sino por motivos particulares que manifestarán de palabra.

El mes de maig comença amb la ferma voluntat de crear un nou pla directiu:²⁰

El S.^{or} protector de la musica presentó una solicitud que varios individuos de la Capilla habian puesto en sus manos, su fecha 30 de Abril ultimo, pidiendo se formase cuanto antes el plan directivo de la propia Capilla. Y enterado Su Señoría acordó un extraordinario para el dia cuatro siguiente.

Dia 4 és llegida aquesta sol·licitud,²¹ i passats quatre dies més, llegim un assumpte que és considerat greu:²²

Leido un oficio en q.^e el Maestro de la Capilla musica de ésta Santa Yglesia decia al S.^{or} Canonigo protector de la misma que veinte y cinco individuos de la misma Capilla continuados en una lista que acompañaba aquel oficio se separaban de su inspección y autoridad con respecto á las funciones fuera de esta Santa Yglesia. Su Señoría acordó un cabildo extraordinario para el dia siguiente, avisandose expresamente para este objeto y pidiendo la asistencia como asunto grave.

(19) *Id.*, 139.

(20) *Id.*, 140.

(21) *Id.*, 140.

(22) *Id.*, 140.

No han passat vint-i-quatre hores i el cabildo es tornar a reunir:²³

Repetida la lectura del oficio que motivó el estraordinario de este dia, y la lista de los individuos que en dicho oficio se mencionan y lo acompañaba, su Senoria considerando que este paso dado por los que pertenecen à la Capilla musica de ésta Santa Igl.^a era otra muestra de resistencia à las anteriores disposiciones del Cabildo que no podia mirar con indiferencia; acordó la separacion de la Capilla de esta Santa Yglesia de los que forman parte de ella continuados en la lista: y que este acuerdo se participase al maestro por conducto del S.^{or} Canonigo protector.

Tambien se tuvo presente la solicitud de 30. de Abril ultimo leida en el estraordinario del 4 de los corrientes, y ohido el parecer del abogado de este cuerpo, de que dio cuenta el S.^{or} Canonigo protector, su Sría acordó fuese desatendida en razon de los terminos y manera con que estaba puesta.

En atencion à q.^e en el curso del negocio concerniente à musica podian ofrecerse cosas que resolver de pronto: su Sría autorizó para su acuerdo al S.^{or} Canonigo protector dandole amplia facultad à fin de que segun su notoria prudencia tomase las disposiciones que creiese mas conveniente, dando despues cuenta al Cabildo, de todo lo cual certifico. Miguel Peña P.^{ro} Secret.^o

El dia 22 són presentats i llegits dos escrits substancialment diferents:²⁴

El S.^{or} Canonigo protector de la musica presento dos escritos, uno del maestro de la Capilla, y otro de los individuos de la misma en disencion del propio maestro en los cuales se ponfan las bases para entrar en composicion sobre los varios estremos q.^e motivaron los actos q.^e constan en las anteriores sesiones, y ademas otro escrito en el cual el indicado S.^{or} protector emitia su parecer sujetandose al de su Señoria y enterado el Cabildo acordó que presentandose en la actualidad varias dificultades, se aplazaba la resolucion para el jueves avisandose al efecto. De lo cual certifico. Miguel Peña P.^{ro} Secret.^o

Tres dies més tard, el 25, es repeteix la lectura:²⁵

Repetida la lectura de los escritos que se tuvieron presente en el cabildo anterior, habiendose abstenido de votar el S.^{or} D. Gabriel Salas, y manifestado el S.^{or} D. Guillermo Dezcallar q.^e à fin de que quedase salvo siempre el honor del cuerpo, no accedia à petición alguna de los interesados mientras no diesen satisfaccion completa al Cabildo de su inobedienza, se acordó por unaminidad q.^e el plan interino presentado por el S.^{or} protector en la sesión anterior, se pusiese de

(23) *Id.*, 140v.

(24) *Id.*, 140v.

(25) *Id.*, 140v-141.

manifesto à los individuos de la musica congregados al efecto con copia de la consiguiente resolucion del cabildo à fin de que accediesen con su firma à lo acordado por éste cuerpo, en la inteligencia de que los remitentes quedarian para siempre separados de la Capilla De lo cual certifico. Miguel Peña P.^{ro} Secret.^o

I el 29, tot feia semblar que s'havia treballat en bon camí perquè tot s'arribés a solucionar:²⁶

El S.^{or} Canonigo protector de la Musica presentó con el escrito y actas que acompañan originales el resultado de las ultimas gestiones relativas à la reunion de los individuos de la Capilla y sujecion à las ordenes y disposiciones de este cuerpo, y enterado Su Señoría aprobó los nombramientos de director y junta economica, dió las gracias al indicado S.^{or} protector por el acierto y prudencia con que había desempeñado la comision, y acordó que el mismo S.^{or} protector por medio de oficio se sirviese comunicar al maestro è individuos de la Capilla dicha aprobacion añadiendo la complacencia con q.^e el Cabildo veia el resultado que deseaba continuase en bien y honor de la misma Capilla, De todo lo cual certifico. Miguel Peña Secret.^o

Els nous estatuts ja apareixen redactats el dia 14 d'agost. Ara bé, són una mica llargs i ho deixen córrer fins el proper cabildo:²⁷

El S.^{or} D. Jose Amengual leido un informe relativo à los acontecimientos pasados sobre la Capilla musica de ésta Santa Yglesia presentó unos estatutos para el regimen y gobierno de la propia Capilla: y siendo larga su lectura se suspendió aplazandose para el diez y seis siguiente convocandose cabildo. El S.^{or} D. Lorenzo Muntaner dijo que sus muchas ocupaciones no permitiendole continuar en el encargo de vocal de la comision de culto y clero, hacía dimisión de el, esperando que su Señoría se serviría pasar al nombramiento de otro, y su Señoría acordo se tendría presente en el siguiente Cabildo De lo que certifico. Miguel Peña Secret.^o

Efectivament, el dia 16, «Se concluyó la lectura de los Estatutos para el regimen de la Capilla musica: y hechas varias reflexiones acerca de algunos puntos que comprendian, en atencion al corto numero de Señores Capitulares que asistian, se suspendió toda resolucion, aplazandola para otro Cabildo.»²⁸ El 9 de setembre tornen parlar del tema:²⁹

(26) *Id.*, 141.

(27) *Id.*, 142v-143.

(28) *Id.*, 143.

(29) *Id.*, 143.

Recordada la suspension de tomar acuerdo alguno sobre los estatutos para la dirección y gobierno de la Capilla Musica, en razon del corto numero de Señores capitulares en las resoluciones anteriores, y creiendo que era prudente q.^e el actual Señor Canonigo protector de la misma capilla indis puesto hace tiempo, quedase enterado de dichos estatutos acordó su Señoría que por el secretario de este cuerpo se le fuesen leidas á fin de que se sirviese manifestar su opinión acerca de los puntos que comprenden para en su vista resolver lo conveniente.

* * *

D'altra banda, paral·lelament en què es va donant una soluciò definitiva als enfrontaments amb la Junta Econòmica, i mentre es va forjant la regulaciò d'uns nous estatuts, apareix una altra polèmica que sens dubte serà el principi del trencament, ocorregut dos anys més tard. Don Joan Capó, que amb el temps serà el substitut del mestre titular de la Capella, presenta una queixa formal contra Joaquim Sancho, exactament el 21 de juny de 1848, en relaciò amb el cobrament de les funcions musicals celebrades fora de la catedral:³⁰

Presentada por el S.^{or} Protector de la Musica una solicitud de D. Juan Capó en queja contra el Maestro de la Capilla D. Joaquín Sancho, acordó su Señoría pasase á este paraq.^e informase sobre el contenido de la misma solicitud.

A finals d'any -el 30 de desembre-, Joaquim ha comunicat la seva voluntat de no continuar amb el càrrec pel que fa a dites funcions externes. Així llegim que:³¹

El S.^{or} D. Mig.¹ Artigues como protector de la musica manifestó q.^e D. Joaquin Sancho deseaba se le exonerase del cargo de la Capilla Musica con respecto á la tocante á las funciones fuera de ésta S. Ygl.^a como lo manifestaba á Su Srña con un escrito. Y enterado acordó un Cab.^o al efecto en dos de enero siguiente.

Ja entrat el nou any -1849-, exactament dia 2, el secretari capitular deixa constància de què «Se tuvo presente un oficio del maestro de la Capilla musica D. Joaquín Sancho en el q.^e suplica se le exonere del cargo de maestro de fuera de la Yglesia y se acordó se tendría presente de

(30) *Id.*, 142.

(31) *Id.*, 146v.

que doy fe».³² Ara bé, l'exoneració del càrrec no serà efectiva fins passat un any. Mentrestant trobem qualche anecdòtica baralla per qüestions menors, exactament es tracta d'uns papers que don Joan Capó reclama a don Joaquim, i que aquest es resisteix a donar, tot apel·lant el dret de la propietat:³³

Habiéndose tenido presente una comunicación en q.^e la Junta Económica de la Capilla Musica de fuera de esta S.^{ta} Yglesia pedia á Su Señoria q.^e se sirviese tomar las disposiciones q.^e creiese convenientes paraq.^e pasasen á manos de D.ⁿ Juan Capó maestro de la capilla referida varios papeles con notas pertenecientes á la misma á lo q.^e se resiste D.ⁿ Joaquin Sancho maestro de la Capilla Catedral, enterado su Señoria: y tomando en consideración q.^e el asunto era delicado pues se trataba del derecho de propiedad q.^e debe acreditarse en debida forma á fin de que pueda recaer una providencia definitiva, lo q.^e no entra en las atribuciones del Cabildo: acordó q.^e aquella Junta acudiese al tribunal competente De todo lo cual certifico. Miguel Peña Secret.

Finalment, durant el mes de gener de 1850, s'admet la renúncia:³⁴

Se tuvo presente un oficio de Dⁿ Joaquín Sancho, q.^e fué leido en estraord.^o del 2 de Enero en q.^e renuncia el cargo de Maestro en las funciones de fuera de esta Santa Yglesia y se le fué admitida la renuncia y confiado este cargo ínterinamente al Director de la musica D. Juan Capó. De todo lo cual doy fe. Miguel Peña Sect.^o

No ha acabat el primer mes de l'any, i tornem trobar de nou el polèmic tema, dins l'ordinari del dia 14:³⁵

Tenidos presente algunos escritos de la Junta económica de la Capilla musica especialmente uno en queja contra D.ⁿ Joaquin Sancho maestro de la de esta Santa Yglesia por haber cobrado sin autorizacion de aquella algunas funcio-nes q.^e no son propias de dicha Santa Yglesia en perjuicio de los derechos del cobrador de la primera, cuyo escrito habia pasado á informe al Señor Canonigo protector: ohidas las razones q.^e en pro y contra habia producido el referido S.^{or} Protector dejando la resolucion á juicio y prudencia de este cuerpo, atendiendo el cabildo á q.^e no era regular q.^e en la separacion de los dos cuerpos de musica y quedando autorizado para el de ésta Santa Yglesia exclusivamente el maestro

(32) *Id.*, 146v.

(33) *Id.*, 157v.

(34) *Id.*, 159v.

(35) *Id.*, 163.

de la misma para todo lo concerniente á las q.^e se cantan en esta Catedral, que otro interviniese en la cobranza, esponiendose á disensiones, acordo que dicho Maestro ó el cobrador su encargado recaudase las cantidades convenidas para dichas funciones pero con la obligacion de repartir sus productos segun las bases de la Ley ó costumbre de la Capilla antes de la separacion= Mas quedó enterado el Cabildo de otro escrito de 1.^o de los corrientes en el cual se le participaba la suspension por dos meses de D.ⁿ Miguel Sancho.

Mesos més tard, la divisió dels músics ja és un fet consumat. El 13 de maig s'escriuen les següents paraules:³⁶

Otra comunicacion de su Yll.^{ma} fecha del mismo dia concerniente á la division que reina entre los profesores de musica y que para cortar y transigir dicha discordia pide al Cabildo se sirva manifestarle primero quien es el maestro de la Capilla de esta Santa Yglesia y musicos de la misma: segundo en virtud de q.^e facultades ha nombrado el Cabildo ó el Canonigo protector otro maestro q.^e precida las funciones de fuera de esta Santa Yglesia: y tercero, suplica al Cabildo emita su dictamen sobre el medio q.^e combenga adoptar para un amistoso arreglo entre los individuos de las dos bandas musicas.

L'escàndol ha pres tal mida que el senyor bisbe, don Rafael Manso, el 21 de maig, proposa prendre mesures urgents.³⁷

Leida una comunicacion en q.^e el S.^{or} Obispo con fecha del mismo dia conveniendo en q.^e á este cuerpo correspondia de costumbre y derecho la autoridad sobre la capilla musica de esta Santa Iglesia, proponia varias medidas para cortar el escandalo de la division que reina entre los individuos de la Capilla y reunir los animos: y enterado Su Señoria acordó se le acusase el recibo añadiendo q.^e en el primer cabildo en el cual asistiese numero suficiente de Señores Canónigos se tomarian en consideracion las reflexiones de S. Y.^{ma} y se le manifestaria el resultado.

Les possibles propostes per a solucionar el conflicte no es fan esperar:³⁸

Se presentó un memorial de D.ⁿ Miguel Sancho y D.ⁿ Guill.^o Amengual, y un plan de arreglo que se había formulado por los mismos y Su Señoria acordó se tendría presente en otra ocasión De que igualmente certifico. Miguel Peña Secret.^o

(36) *Id.*, 168-168v.

(37) *Id.*, 168v.

(38) *Id.*, 169v.

I ja durant el mes d'agost de l'any 1850, exactament el dia 10, llegim el següent:³⁹

Se leyó una solicitud en la que D.^o Antonio Rocaberti de Dameto como apoderado de su Señora madre la Condesa de Peralada y su Señora tia la Marqueza Viuda de Vivot esponiendo las dificultades q.^e se han presentado sobre q.^e musica debia asistir á las funciones de cuarenta horas que se celebran por fundacion de los antecesores de la casa de Ariañy en la Yglesia Parroquial de San Jayme á honor de San Cayetano pedia á este cuerpo si D.^o Joaquín Sancho tiene derecho de entenderse en lo relativo á las funciones fuera de la Catedral, ó D.^o Juan Capó. Y enterado Su Señoria acordó para resolver lo conveniente un cabildo para el lunes proximo 12. de los corrientes.

Efectivament, dos dies després és celebrat un nou cabildo:⁴⁰

Repetida la lectura de los escritos tenidos presente en el circulo anterior y habida una larga conferencia sobre el particular y modo con q.^e debia ponerse la contestación, acordó su Señoria q.^e se contestase categoricamente lo q.^e resultaba de las actas capitulares, á saber q.^e el dia 27. de Febrero de 1849. á consecuencia de la renuncia hecha por D. Joaquin Sancho, el Cabildo había nombrado á D.^o Juan Capó Maestro interino de la Capilla q.^e entiende en las funciones q.^e se celebran fuera de ésta Santa Yglesia.

Los señores D.^o Francisco Truyols y D.^o Guillermo Dezcallar pidieron q.^e se previniese á D.^o Juan Capó que se avisase para dichas funciones fuera de la Santa Yglesia á D.^o Joaquin Sancho.

Acordó tambien Su Señoria que antes de pasarse la contestacion antedicha al S.^{or} apoderado se leyese en circulo para su aprobacion.

Y que para el 16. siguiente se convocase un cabildo estraordinario para tratarse de una medida radical, á fin de cortarse las desavencias y disturbios sicutados sobre la materia. De lo cual certifico. Miguel Peña Secret.^o

El 16 d'agost es reuneixen de nou per prendre una decidida resolució:⁴¹

Convocado este cabildo para tomar una resolucion decidida sobre las desavenencias ocurridas entre los individuos de la Capilla Musica y sus fracciones

(39) *Id.*, 172v-173.

(40) *Id.*, 173.

(41) *Id.*, 173v.

levantadas de algun tiempo á esta parte, opinando algunos de los señores capitulares q.^e el unico medio para evitarse este cuerpo nuevas incomodidades era desprendirse el Cabildo de toda intervencion con respecto á musicas fuera de esta Santa Yglesia é individuos q.^e puedan ó quieran asosiarse para solemnizar funciones fuera de la misma Santa Yglesia, despues de largos debates sobre la conveniencia ó dificultad de esta medida paraque la sesion tuviese su fin, habiendo grande divergencia de pareceres sobre los terminos en que debia concebirse la resolucion: se fijó la proposicion siguiente á saber si el Cabildo se desprendia ó no de la autorizacion antigua y legal en que estaba de su intervencion sobre el todo ó individuos de la Capilla Musica asistiendo fuera de la Santa Yglesia. Pasado á votacion, por mayoria de cinco votos fué acordado el desprendimiento indicado: separandose del acuerdo, no queriendo tomar parte en la privacion del derecho q.^e tiene el Cabildo por costumbre antigua y por sentencias en juicio contradictorio á la inspeccion indicada, y pidiendo se continuase en el acta su separacion los Señores Canonigos D.ⁿ Guillermo Dezcallar, D.ⁿ Juan Palerm, D.ⁿ Jose Amengual, y D.ⁿ Vicente Frau.

Acordo por fin su Señoria q.^e esta resolucion se participase á su Señoria Yll.^{ma} para su inteligencia, y en contestacion á sus oficios referentes al mismo asunto: y por conducto del S.^{or} protector de la musica á D.ⁿ Juan Capó en razon del nombramiento q.^e obtenia de maestro interino de la Capilla Musica fuera de ésta Santa Yglesia de todo lo cual certifico. Miguel Peña Sect.^o

El senyor bisbe, finalment, rebrà aquesta resolució, com així queda constatat el 19 d'agost de 1850:⁴²

Leida una comunicacion en que con fecha del mismo dia el señor Obispo, acusando el recibo de la q.^e le habia pasado el Cabildo participandole lo acordado sobre desprendimiento de toda intervencion relativa á musica y sus individuos fuera de ésta Santa Yglesia pedia algunos datos para tomar algunas disposiciones concernientes al arreglo sucesivo y enterado acordó su Señoria se le pasase.

Una setmana més tard, el 26, es torna fer lectura d'un escrit de don Joaquim:⁴³

Leido un escrito pasado por D.ⁿ Joaquin Sancho al S.^{or} protector de la Musica relativo á la conducta q.^e podrá observar en lo sucesivo, supuesto el desprendimiento hecho por el Cabildo de toda intervencion con respecto á musicas fuera de ésta Santa Yglesia, y otro escrito del mismo en el qual se suponen varias

(42) *Id.*, 173v.

(43) *Id.*, 174.

disposiciones del mismo cuerpo relativas à asuntos anteriores à aquel desprendimiento su Sría acuerdo se tendrían presente en el primer Cabildo.

I finalment, dia 2 de setembre de 1850, trobem aquesta darrera anotació:⁴⁴

Tomando en consideracion el escrito de D.^o Joaquin Sancho leido en el circulo anterior acordó su Señoria se la diese copia de lo q.^e constare y fuere de dar.

Cloenda

Com s'ha pogut comprovar una vegada més, les relacions de la Capella de Música amb el Capítol eren sovint tumultuoses. D'això ja n'havia donat documentada prova el doctor Joan Rosselló, quan havia estudiat de manera exhaustiva alguns incidents ocorreguts durant el segle XVIII.⁴⁵

D'altra banda, sabem que don Joaquim Sancho va participar, nou anys més tard, com a membre integrant del tribunal en les oposicions de sochandre.⁴⁶ És obvi, per tant, que la seva relació amb la Seu no s'havia esvaït del tot, i que malgrat la seva renúncia, continuava sent el mestre titular de la Capella de Música fins gairebé el 1870,⁴⁷ any en què el capítol decideix suprimir definitivament aquesta activitat musical.

Ara bé, passats gairebé trenta-cinc anys d'aquella polèmica renúncia, durant els dies següents al seu òbit, ocorregut a Palma el 1886, dins les actes capitulars no trobem en cap moment la més mínima referència a la defunció del qui havia estat un dels seus mestres de capella. El mateix Josep Maria Quadrado lamenta el fet d'un modest funeral a l'església del Socors, «sin que la catedral soltase una plegaria por su maestro benemerito de capilla.»⁴⁸

(44) *Id.*, 174.

(45) ROSELLÓ LLITERAS, Joan (1994): La Capella de música de la Seu. Aproximació històrica, *BSAL*, núm. 50, Palma de Mallorca, pp. 287-308.

(46) ACM-AC1680, 159-159v.

(47) ESTEVE, J. J. i C. MENZEL (2007): *Op. Cit.*, p. 52.

(48) QUADRADO, José María (1886): D. Joaquín Sancho. Necrología, *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Artes, Segunda Época*, Tomo III, Imprenta Viuda é Hijos de Gelabert, Palma de Mallorca, p. 768.

Apèndix

Passio. Composicion musical por el profesor Don Joaquin Sancho.

Posicion delicada es por cierto la de un escritor que en vez de esponer las ideas que está rumiando á solas en su gabinete, sean adquiridas por el ejercicio de su pensamiento ó por la meditacion y recuerdos de sus lecturas, se atreve á dar cuenta al público de las impresiones recibidas en medio de él, cuando la causa productiva de ellas debió de afectar al mismo tiempo una buena parte de sus lectores: porque entonces por mas que se concrete á ser el historiador de sensaciones individuales, su corazon es considerado como el espejo de todos los que en torno latian, y cada lector busca en su narracion sencilla la historia fiel de lo que en el suyo ha pasado. Y como bien puede acontecer que la falta de analogía en las disposiciones preliminares ó las diferencias de organizacion física y de temple de alma diversifiquen muy mucho los matices del sentimiento, entonces el escritor mas cauto y concienzudo no solo se arriesga á pasar por incompleto ó exagerado, sinó á ver puesta en duda la misma ingenuidad de sus expresiones.

Inconveniente es ese que deberia retraeernos de escribir el presente artículo, siñó pesase mas que tales miramientos el deseo de tributar un sencillo elogio á uno de nuestros mas dignos compatrios, cuyo nombre quisieramos que la posteridad leyese en un catálogo selecto de genios contemporáneos, pero sin que fuese la mano de un mallorquin la que allí lo inscribiese. Mucho nos doleria una acusacion injusta de parcialidad, cuando su sobresaliente mérito nada tiene de problemático, ni depende de circunstancias locales. Estas al mismo tiempo que son un accesorio digno de ser tomado en consideracion, por el valor estrínseco que añade á las obras del distinguido artista que nos ocupa, son tambien lamentable obstáculo para que sean conocidas mas allá del estrecho recinto de nuestra isla. Justo es, pues, proclamar en alta voz ese nombre para que el eco resuene allende los mares: y si bien estamos convencidos de que la nuestra es débil para tamaña empresa, poco importa con tal que sea la inauguracion de un víctor solemne, que tal vez solo aguarda este ligero impulso para alzarse espontáneo, enérgico y entusiasmado.

Ademas en una época como la actual, en que la afición á la música hace algunos años llegó á generalizarse por todas las clases hasta rayar en una especie de manía, pocos debieron de ser los que en la mañana del domingo de Ramos asistieron á la solemne función de la catedral, para quienes las patéticas armonías del *Passio* fuesen un idioma enteramente desconocido. La música no es ya una encadenacion de frívolos sonidos que entretienen al oyente, un placer artificial que dura cuanto la vibracion de las cuerdas en los instrumentos, una variedad de entonaciones mas ó menos sorprendentes debidas al capricho del compositor, ni tampoco una serie de *onomatopeyas* que se desvanecen en la region del oido. Desde la filosofía ha penetrado en el arte, la música, mas bien que la

sintáxis, es la *elocuencia* de los sonidos, estriba su mérito mas que en lo nuevo ó difícil, en la propiedad ó sentimiento de las modulaciones; y no es su fin el deleite pasagero, sinó el transporte de la fantasía, la comunicacion de los afec-tos, el arroabamiento del alma. No basta empero participar con nosotros de estos principios para comprender el mérito de la pieza que es nuestro ánimo analizar, para empaparse de su mágico efecto, para medir, ó calcular aloméños, la altura á que su autor se ha sublimado: menester es vincular á las creencias artísticas las religiosas, y agraviariamos sin duda á los concurrentes no suponiéndolas en ellos con toda la ortodoxia con que nosotros las confesamos.

¿Quién fué pues del silencioso concurso, que teniendo fe en el espiritualismo del arte y en el dogma de la Redencion, predisposto con las impresiones del tiempo y del lugar, no se sintió sobrecogido de un religioso éstasis al verse empujado por un torrente de armonía hacia el mar de lo infinito? ¿Quién al principiar el sublime drama cuya catástrofe es la muerte de un Dios, no sintió recorrer sus miembros un progresivo estremecimiento, y agolparse á sus ojos un raudal de lágrimas reprimidas con violencia, porque no solo es de mal tono llorar en los teatros sinó hasta en las iglesias? ¿Quién no vió en aquella hora cubrirse las paredes del magnífico templo con unas decoraciones misteriosas, que representaban ya el salon de la Cena, ya los sombríos olivares del Huerto, ya por fin las sangrientas rocas del Calvario? ¿Quién no escuchó sin cesitar las máximas de la doctrina mas pura, los deliquios de la tristeza mas profunda, las espansiones del amor mas tierno, expresadas por las magestuosas combinacio-nes de aquellas voces que resaltan en medio de una instrumentacion afectuosa, que no se limita á las reglas del acompañamiento? Rica en emociones es la ejecucion de esta partitura, y sin duda muy rico de inspiracion y de talento debió de conocerse el Sr. Sancho cuando escogió para campo de sus trabajos las sublimes palabras del Redentor. Tarea menos difícil eran las respuestas de los Apóstoles, las debilidades de Pedro, los sarcasmos de la soldadesca y de los pontifices, y la desenfrenada gritería de un populacho que, alucinado por los artificios de la mas diabólica envidia, reclamó la muerte del mismo á quien pocos dias ántes victoreaba con toda la sencillez y entusiasmo de su corazon. Aquí la multitud de personages, la contraposicion de sentimientos, la diversidad de situaciones presenta al compositor una esfera en apariencia mas grande, por-que está mas cerca de la vista; pero el genio del Sr. Sancho tiene alas de águila y no la buscó accesible sinó elevada. Conoció él que tenía pecho para respirar las auras mas sutiles y no titubeó en remontar su vuelo basta donde podía sos-tenerle su imaginacion. Ni le arredró la precision de encerrarse en un círculo de ideas, ni la unidad del tono, la analogía del sentimiento, la sublimidad de la espresion con que debia revestirlas; nó, Dios y el hombre hablaban á su vez, y él escogió, como para objeto de sus contemplaciones religiosas, las palabras de Dios para punto de sus meditaciones artísticas. A un profesor no filósofo la elección de los testos marcados con la X ó con la S, le hubiera parecido cues-tion de guarismos, y para un auditorio no inteligente el mismo precio tiene la

corona de oro del Sr. Sancho, que la guirnalda de flores que sin duda ceñiria si hubiese elegido poner en música las palabras de los hombres. Mas no es así, nó, porque si así fuese las reglas de la composición musical no se estenderían mas allá de la parte mecánica, de la formación de los acordes, del análisis de las frases, de la descomposición de los arpegios, de la indicación de los caminos que pueden seguir las modulaciones. Todo el genio del compositor se reduciría á crear nuevos motivos, su talento á descubrir nuevas dificultades, su maestría á combinar nuevos *cantabiles* y su atrevimiento á ensayar nuevas transiciones y disonancias. La teoría espiritual, la filosofía del arte hubiera desaparecido, y si pudiésemos valernos de esta expresión, diríamos que para ser buen compositor bastarían los oídos sin el alma.

Otro género de dificultades tenía que vencer el compositor del *Passio*. La bendición de los Ramos, la solemnidad del oficio divino, y la duración de esta parte del sagrado evangelio no le permitían prolongar por mucho tiempo la asistencia de los fieles en la iglesia. El fervor de los primitivos siglos ha desaparecido y es necesario ser cuan indulgentes se pueda con la flaqueza del hombre. Esto le imponía la obligación de ser estremadamente conciso: el laconismo de las frases musicales debía igualar á la energía de la expresión: impedía también la repetición de las palabras, siendo así que la brevedad de la mayor parte de versículos apenas prestaban campo para modular una idea. Toda amplificación le estaba prohibida. Además las entradas y las cadencias debían ser siempre las mismas para encajar exactamente en la parte del canto llano como dos maderos de igual ensambladura. Pudíramos decir que el compositor se parecía en esto á un poeta que se viese en el compromiso de encerrar ideas nobles y grandiosas en un acróstico de rima forzada. Y cuando todo esto vemos felizmente vencido, si acontece que por un momento levantamos la cabeza y descubrimos al Sr. Sancho al frente de la orquesta, ¿cómo no llenarnos de un justo orgullo pensando que este genio ha nacido y vive entre nosotros? Y si recordamos la multitud de huellas que ha sobrepuerto en nuestro corazón la armonía de esta música divina, y levantamos la cabeza y descubrimos al Sr. Sancho en la flor de sus años, ¿cómo no llenarnos de un justo asombro pensando que esta obra maestra, obra fué de un joven, para quien en su edad harta gloria hubiera sido manejar con destreza y afinación los instrumentos con que estaba ya familiarizado?

El profundo compositor de la obra que analizamos, poniendo todo su esmero en el efecto de la armonía, prescindió de los cantantes que debían ejecutarla: así es que escaseó los pasajes de lucimiento particular, porque el mérito debía resplandecer en el conjunto y en el carácter de uniformidad que marca las bellezas de un orden eterno. Las cuatro voces casi siempre armónicas, rotundas, magestuosas eran la expresión más conveniente á la dignidad del personaje á quien prestaba nuevos y cautivadores acentos. Y no es que para él fuese desconocida la *melopea*, ó que dudar pudiese del éxito de esta clase de concepciones puestas más al alcance del público, y de más fáciles y más brillantes laureles

recompensadas. El *Qui intingit* es un modelo de suavísima melodía, un aire tan bello y sentimental como pudiera hacerlo Bellini. La instrumentación que lo acompaña, tiene como en muchos de los otros versículos, una fuerza de emoción sorprendente por lo patético y original: los obligados de bajos de viento frecuentes en toda la obra le prestan un encanto indefinible, y el alma recogida en piadosa meditación, como que oiga los gemidos de la naturaleza que presiente la avenida de dolores que ha de sumergir al Criador.

Dudamos si sería llevar la crítica mas allá de un justo límite, reprendiendo al Sr. Sancho por haber puesto en música las palabras *Passio Domini* que en rigor pertenecen al Evangelista, ó si debemos tributarle una alabanza por la trivialidad y poco mérito respectivo de esa introducción. Delicadeza muy filosófica fué la suya no intentando sorprender ni ser admirado hasta que el Cristo hablase: y sorprende y admira dando tanta dulzura á la voz del Salvador cuando, en la esposición que hace él mismo del drama, anuncia á los discípulos la proximidad de su muerte: y sorprende y admira dándole tanta dignidad y entereza cuando algunos versículos después increpa á los mismos sus miras terrenales. Ímprobo trabajo sería seguir uno á uno los pasajes de esta composición para observar en cada uno la estructura y el sentimiento peculiar, y creemos que nuestros lectores no nos permitieran la fria disección de obra tan animada por solo el gusto de examinar cada miembro de su cadáver. Los que estén dotados de imaginación sin duda verían ángeles, que bajaban en callado vuelo y se situaban silenciosos bajo los olivos del huerto, en los compases de instrumentación que preceden al mas tierno y acongojado entre los gemidos de -Jesucristo, sin duda jurarian que son sus reprimidos suspiros los puntos agudos de los violines que llegan al alma en la melancólica esclamación del *Tristis est anima mea*. También debieron de imaginarse en la brillante marcha militar del *Converte gladium tuum*, las legiones celestes que podían bajar á las órdenes del Cristo, semejantes á los antiguos ejércitos de los judíos que, cuando su gobierno teocrático, eran conducidos por el dedo invisible del mismo Dios. Y debieron de comprender sobre todo que hay un versículo tan bello, tan sublime, tan admirable, que si intercalado fuese por distinta mano hubiera sido suficiente para grangear al compositor un nombre digno de ser eterno. Y esto que son únicamente algunos acordes! Y esto que es un brevíssimo recitado! pero con tanta unión y ternura y afectuosidad que nos parece no puede llegar á mas ni la misma música del cielo. Aquello es verdaderamente el saludo del amor mas encendido, el saludo amoroso de Jesucristo.

No podemos perdonar al Sr. Sancho el que haya aplicado distinta letra á la música con que había revestido las palabras del *Dormite jam*. ¿Creía tan agotada su fecundidad que no pudiese encontrar nuevas armonías para el responsorio del *Sepulto Domino*? Es verdad que la combinación de notas musicales no forma un lenguaje tan preciso como los caractéres del alfabeto. Ese lenguaje más vago, mas indefinido es también en cierta manera convencional como el de las palabras. La significación de un nombre cualquiera podría haber sido arbitraria

al principio, pero desde que el uso la ha fijado, á ninguno es lícito variarla; y así tambien desde que la música está impregnada del sentido de la letra primitiva, ninguno debe atreverse á romper aquel misterioso enlace de ideas y sonidos. El arte verdadero está en descubrir ó comprender la analogía que entre unas y otros existe; y cuando el genio la ha adivinado, cuando la inspiracion la ha revelado, cuando los dos estremos se completan mutuamente, cuando la fantasía y el corazon se comprenden sin necesidad de intérprete, la idea está encarnada en el sonido, y el lenguage musical es ya preciso, exacto, determinado. Una pieza de música por sí sola, sea armónica, sea simple melodía segun sus conceptos, el modo, el andamento, y aun á veces el tono, escita en el corazon una especie de impresiones; es como un iman á cierta clase de afectos, mas cuando estos se hallan ya individualizados, no se debe alterar !a clave que los concreta y los esplica. A nuestro juicio tal vez podria el célebre Haydn haber alterado el órden que estableció para la ejecucion de sus siete religiosas sonatas; mas ahora, luego que oimos el afectuoso *cantabile* de la segunda recordamos al ladron y la misericordiosa promesa del Redentor moribundo, percibimos el grito de ¡*sed!* entre los arpegios de la quinta, presenciamos las últimas boqueadas del Cordero espirante en los dobles tresillos aspirados de la séptima; y todas nos parecen propias, claras, precisas, porque están ya vinculadas á las imágenes sublimes que despiertan.

Lástima es que ciertos hombres preocupados por teorías huecas, deseosos de vaciar reformas en moldes ya gastados, intenten menguar la sencilla magnificencia de los ritus y funciones del catolicismo. Ciertamente que si hubiesen asistido con nosotros á oir el *Passio*, hubieran caido tambien de rodillas y abjurado sus frios sistemas. Oh! si entonces no confesaran que las ondulaciones de un aire perfumado con el incienso y conmovido por las vibraciones de una música religiosa, son vehículo de una devoción verdadera, nosotros les diríamos: No teneis fe, ó no teneis oido, ó no teneis corazon. Mirad lo que os falta. Pero se alzan nuevas generaciones, esperanza de la Religion, y estas comprenderán nuestras ideas y escucharán con el entusiasmo del artista y el fervor del católico, el admirable *Passio* de D. Joaquin Sancho, y este nombre unido al de su obra, como el de Rubens al *Descendimiento*, el de Klopstock á la *Mesiada* y el de Haydn al *Stabat*, atravesará una serie de futuros siglos, ceñido por una aureola de gloria iluminada con los destellos que esparce la cruz del Redentor.

Tomás Aguiló.

Repertorio para Guitarra en Mallorca, (1880-1930)

Análisis del fondo de partituras de Pedro Antonio Alemany Palmer

Antonio Mir Marqués

Irina Capriles González

Resumen

La revisión de las obras que integran la colección de partituras recopiladas, transcritas, o compuestas por el guitarrista Pedro Antonio Alemany, nos da una imagen tanto de las preferencias personales del músico, como de las tendencias estéticas y los géneros musicales que eran populares durante la época que le tocó vivir.

Introducción

El legado de partituras de Pedro Antonio Alemany, nos llega a través de quien fuera su amigo y alumno Bartolomé Quetglas, quien recibió de su maestro el obsequio de sus partituras, entre ellas manuscritos de gran valor. A su vez, Quetglas antes de morir encargó a su viuda Francisca Cabrer la entrega de la caja que contenía estas y otras partituras y manuscritos a su discípulo y amigo Antoni Mir i Marqués. Esta cadena de acontecimientos favorecidos por la amistad de la viuda e hijos de Bartolomé Quetglas ha permitido que llegara hasta nosotros el legado musical de Pedro Antonio Alemany.

El que hemos llamado Fondo Pedro Antonio Alemany, consta de 256 partituras, distribuidas en 196 manuscritos, 52 partituras editadas para guitarra, 9 partituras editadas para otros instrumentos, 3 métodos de solfeo, un método de viola y un método de laúd y bandurria. Entre las partituras editadas, unas 35 son anteriores al año 1900.

Una vez organizado el material contenido en la caja, y evaluando el hecho de que algunas pueden ser de mayor interés que otras, o que

se encuentran manuscritos de calidad desigual, hemos decidido dar la máxima información sobre todo el material encontrado, sean obras de autores reconocidos o partes de guitarra acompañante dentro de una rondalla. Consideramos que así reflejamos con mayor equidad todo el material musical presente en el legado. Se ha respetado la ortografía original presente en los manuscritos considerando que puede ser de interés. Un ejemplo sería el caso de Francisco Tárrega, al que en Mallorca se nombraba como Francisco *Tarraga*, por lo que no es de extrañar que en algunas de sus partituras aparezca este nombre.

Aunque la mayor parte de las obras están escritas para guitarra, hacemos mención de las partituras de otros instrumentos presentes en el fondo, entre ellas piezas o partes para laúd, violín, clarinete, mandolina o piano.

En el Fondo se conserva el único programa que conocemos de uno de los conciertos de Pedro Antonio Alemany. Está escrito de su propia mano (finales siglo XIX principios del XX) y en él figura la obra *Granada* (*Serenata*) de Albéniz. Gracias a la amistad de Pedro Antonio con este último, nos ha llegado el relato de cómo el propio Albéniz le explicó que un paseo por la Caleta de Santa Ponça (Calviá) le había inspirado para crear la melodía de “Rumores de la Caleta”.

Por último queremos agradecer la colaboración de Francisco Herrera y Julio Gimeno, cuya disposición e interés al atender nuestras consultas ha sido permanente.

Marco biográfico

Pedro Antonio Alemany Palmer (Palma de Mallorca, 1862-1952)

Guitarrista y compositor, demostraba gran destreza con la guitarra y el violín, que eran sus instrumentos preferidos entre otros que también tocaba. Supo sobreponerse a la sordera y dedicarse a la enseñanza siendo el primer profesor del guitarrista Bartolomé Calatayud. Esta información

parte de la siguiente anécdota: cierto día en que Calatayud estaba dando clases, llegó su amigo Pedro Antonio Alemany, a quien Calatayud presentó a sus alumnos diciéndoles que aquel señor había sido su primer profesor. Entre estos alumnos estaba el que a la postre fue amigo de ambos, Bartomeu Quetglas.

Pedro Antonio Alemany formó dúo tocando el violín con Jaime Vicens i Canyelles en las funciones de cine mudo y, algunas veces en los entreactos de teatro aficionado. En ocasiones actuó también con alguna compañía de ópera o zarzuela.

Persona muy arrraigada en Calvià (llega a esta villa alrededor de 1934), vivió en el pueblo durante algunos años, entablando buenas amistades. Entre ellas queremos destacar a Bartomeu Quetglas, gran amante de la música y en especial de la guitarra, que aunque era mucho más joven que él, le ayudó a sobreponerse de las adversidades de la vida. Cuando Pedro Antonio llega a Calvià, ya no era el músico de sus mejores momentos, pues con anterioridad había perdido a sus dos seres más queridos, su esposa y su única hija.

Entre las obras que compuso Alemany y que nosotros conocemos, destacamos un Vals y la «Mazurca Brillante», de la que actualmente se conserva un original suyo escrito en cifra. También hay una pieza que dedicó a María Rosa Cabrer, que en Francia fue bailarina profesional y que tras regresar a Mallorca, ejerció como profesora del Ballet Municipal de Calvià.

En el fondo se conserva una tarjeta postal enviada por P.A. Alemany «a Bartolomé, albañil, nieto del maestro Juan Rosas, Calle de la Capelleta, Calvià». Es de fecha 20 de junio de 1943 y es el único documento aparte de los musicales que conservamos. La tarjeta está mutilada por la falta del sello. En ella señala que tienen que verse para una cosa importante para ambos, y aunque no podríamos asegurararlo, pudo ser justo este el momento en que Pedro Antonio dejara este legado a su amigo Bartolomé Quetglas. Como dato curioso esta tarjeta es de la Imprenta Homar-Palma.

Pedro Antonio Alemany formó una orquesta de ocarinas con la que salió de gira por el extranjero. Arregló diversas obras para banda y orquesta de cuerda. Un arreglo suyo para guitarra sobre el «bolero mallorquín», al que tituló «bolero las nayadas», todavía se conserva.

Trabajó como cuidador de un motor de gas pobre que daba luz al pueblo de Calvià y sus horas de ocio las dedicaba a sus dos grandes pasiones, la música y las invenciones. Entre las que debemos resaltar la máquina de trillar VICTORIA, de la que se realizaron las pruebas el 15 de Marzo de 1913.

Los últimos años de su vida, Alemany los pasó en La Misericordia, institución que albergaba enfermos y personas mayores desasistidas, donde cada semana recibía la visita del que siempre le demostró sincera amistad, Tomeu Quetglas. Allí pasaron muchos momentos hablando de la guitarra, pasión que ambos compartían. Pedro Antonio Alemany murió en 1952.

Bartolomé Quetglas Salvà. (Calvià, 1927-2005)

Guitarrista y docente, nace en Calvià el 6 de febrero de 1927; se inicia en el solfeo con el rector de la parroquia San Juan Bautista de Calvià, Gabriel Cabrer Calafell (Calvià, 1903-1988) en 1941. Un año después empieza a estudiar la guitarra con Bartolomé Calatayud, con el que además de ser alumno, siempre mantuvo una gran amistad. Prueba de ello es que en 1947 Bartolomé Quetglas regalaría una guitarra a Calatayud construida por Jaime Pons Rosselló (Palma, 1873-1952), luthier y guitarrista, cuyo profesor había sido Pedro Antonio Alemany. De Jaime Pons sabemos que solamente llegó a construir unas siete u ocho guitarras, aunque todas ellas de muy buena calidad.

Formó parte de la Banda de Música de Calvià y de la Orquesta Melody del mismo pueblo. A partir del año 1956 y hasta 1987, ejerció como profesor de guitarra y solfeo, siendo numerosos sus alumnos a los que, además de sus enseñanzas musicales, siempre inculcó importantes valores

personales. Así mismo le debemos agradecer que algunas composiciones de nuestro gran maestro Calatayud vieran la luz gracias a su iniciativa, ya que le solicitaban al maestro nuevos arreglos o composiciones y este con gusto lo hacía, entre estas solicitudes se encuentra *El método de guitarra* (1957) o el villancico “*Bona nit*” entre otras.

Para nosotros, Bartomeu fue como una enciclopedia viviente ya que además de una excelente memoria, había mantenido innumerables amistades relacionadas con el mundo de la música. Así, cada vez que lo necesitamos nos prestó ayuda con su amabilidad de siempre. Bartolomé Quetglas falleció el 1 de octubre de 2005.

Obras del Fondo Alemany

Pedro Antonio Alemany fue amigo personal de Isaac Albéniz y Francisco Tárrega, la admiración que sentía por ambos se refleja en la presencia de varias obras de estos compositores entre sus partituras. Figuran composiciones de Albéniz transcritas para guitarra por el Dr. Severino García Fortea publicadas por la editorial Unión Musical Española entre 1921 y 1926. También podemos destacar una versión manuscrita de “Cartageneras” de Tárrega; este arreglo se conoce por la edición póstuma de Ildefonso Alier y por la que formó parte del volumen 3 del método de Pascual Roch, la versión del manuscrito difiere de estas dos ediciones.

Otros manuscritos significativos incluyen un arreglo de las “Murcianas” de Julián Arcas, las “Vísperas Sicilianas” melodía y bolero por Arcas, el “Celebre Cuarteto de la Opera Rigoletto” y “El Carnaval de Venecia” arregladas para guitarra por Tomás Damas, el “Aria y Miserere de la Opera el Trovador”, arreglada para guitarra por T. Domingo Palacio; en este manuscrito figura la firma y fecha en que se escribió, el 30 de Mayo de 1824¹. Están presentes también cuatro manuscritos de Bartolomé Calatayud con transcripciones de obras de M. Giuliani, N. Coste, F. Tárrega y G. Guetary, y un manuscrito de una obra suya, “El Majo”. Este

(1) En el fondo también encontramos una primera edición de esta misma obra.

manuscrito difiere de la versión publicada por Unión Musical Española. Entre los manuscritos cuyo copista no hemos identificado se encuentran obras de Fernando Sor, José Brocá, José Ferrer y José Viñas.

El fondo incluye 29 transcripciones para guitarra de obras de Verdi, Albéniz, Beethoven, Iradier, Bartok, Granados, Donizetti, J. Strauss, I. Hernandez, J. Romea, Valverde y Torregrosa, realizadas por T. Domingo Palacio, S. García Fortea, A. López y Villanueva, J. Arcas, Tárrega, M. Llobet, T. Damas, D. Fortea, P. Nebot y L. Soria. 23 obras originales para guitarra de J. Arcas, M. Villar, F. Tárrega, J. Ferrer y Esteve, J. Viñas y J. Brocá. 9 obras editadas para voz y piano, piano solo, violín y mandolina. También están presentes 3 métodos de solfeo (1907, 1940 y 1944), un método de Bandurria y Laúd (1943) y un método de viola de Bartolomeo Bruni editado por Ricordi y fechado en 1893.

Hay que destacar la importante labor de Pedro Antonio Alemany al transcribir gran número de obras para guitarra al igual que como copista de partituras, lo que seguramente favoreció su labor docente.

Una parte importante del fondo de manuscritos lo constituyen partes de guitarra solista de canciones y obras populares como pasodobles, tangos, fox, marchas, adaptaciones de números de ópera y zarzuela, diversos valses y mazurcas, pericones, baladas, habaneras, jotas, chotis, etc. Al igual que partes de guitarra acompañante de obras populares que eran interpretadas en rondalla. Muchas de estos manuscritos están en cifra o tablatura.

Catálogo

El catálogo incluye 264 registros, separados en dos bloques: manuscritos y obras editadas, igualmente 2 documentos, una postal y un programa de concierto. Como material pedagógico hay cinco métodos (3 de solfeo, uno de laúd y bandurria y uno de viola) y un folio manuscrito de Alemany con ejercicios técnicos para guitarra.

Encontramos 54 manuscritos de copistas no identificados, 10 partes instrumentales de banda o rondalla (violín, bandurria, laúd, bandolín, clarinete y trompa) y 18 manuscritos de Bartomeu Quetglas que hemos incluido como homenaje al depositario original del Fondo Alemany.

Las fuentes utilizadas para clasificar la caligrafía han sido:

B. Calatayud: Cuaderno original “Danzas típicas de Mallorca”, 1940

B. Quetglas: Cuadernos

P.A. Alemany: programa de mano, tarjeta postal, partituras firmadas, manuscritos en tablatura (música popular) y pentagrama. Eventualmente utiliza la doble ortografía Alemany y *Alemañy*.

F. Tárrega: Partituras en “Tárrega, ensayo biográfico” por Emilio Pujol, fotocopias de manuscritos.

Los manuscritos han sido conservados en sobres numerados, cada obra lleva una letra y un número que identifica si es manuscrito o partitura editada. En un sobre puede haber más de una obra, especialmente cuando forman parte de cuadernillos. El catálogo se presenta en 8 columnas: número de sobre, número del manuscrito, título, texto complementario (tal como aparece en cada partitura), autor, fecha, formato (ancho por largo en centímetros, escritura en pentagrama o tablatura y el tipo de papel), comentarios, aquí exponemos el nombre del copista y otros datos significativos. Todas las obras son para guitarra solista por defecto, cuando es otro instrumento, o guitarra acompañante se especifica con abreviaturas.

Las partituras editadas han sido catalogadas reuniendo en primer lugar las obras para guitarra y luego las obras para otros instrumentos y los métodos. El catálogo se presenta en 7 columnas: número de la publicación, título, texto complementario, autor, edición (especificando casa editora, lugar y número que identifica la obra), fecha de edición y comentarios. Hemos destacado los sellos de las casas de música que vendían estas partituras en Palma y otros lugares, las dedicatorias y los precios, unas veces en reales, en pesetas o en francos según la edición.

Las abreviaturas utilizadas son: GA (guitarra acompañante), B (bandurria), L (laúd), VI (violín), P (piano), M (mandolina), Mel (melodía), T (trompeta) y Cl (clarinete). Si no se especifica otra cosa las obras son para guitarra solista.

Conclusiones

El Fondo Pedro Antonio Alemany nos muestra el repertorio de guitarra tanto de música culta como popular que se interpretaba y escuchaba en Mallorca entre los años 1880 y 1930, tanto en los salones privados como en las sesiones de cine mudo y cafés de la época. Están presentes obras de grandes compositores que en algún momento visitaron Mallorca como Francisco Tárrega quien pasó todo un verano en La Puebla, Julián Arcas, Tomás Damas, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Antonio Mestres. Igualmente obras de compositores mallorquines como Miquel Marqués y Bartolomé Calatayud. Las adaptaciones de obras de compositores universales como Beethoven, Verdi, Schubert, Schumann o Strauss reflejan la importancia de la guitarra como vía para dar a conocer el repertorio de los grandes maestros del repertorio operístico y sinfónico y como es sabido muestra la flexibilidad de este instrumento para adaptarse a diferentes estilos y géneros musicales.

Los manuscritos y las partituras presentes en este fondo, nos dan una visión de la personalidad musical de Pedro Antonio Alemany, sus preferencias en cuanto a repertorio y su dedicación como copista y transcribiendo repertorio de guitarra. La amplitud de sus gustos musicales y la falta de prejuicios en cuanto a su participación en toda clase de manifestaciones que le permitieran desarrollar sus inquietudes musicales. Parte de su labor docente nos llega a través de sus ejercicios y las transcripciones o adaptaciones para guitarra de repertorios más complejos. El cuidado que demostró al conservar estos manuscritos y partituras editadas ha hecho posible que hoy podamos reconocer su trabajo y recuperar parte del repertorio para guitarra de esta época.

Bibliografía

AAVV: *Ciutadans de Calvià*. Ajuntament de Calvià , Mallorca, 1999.

AAVV: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Diez volúmenes. Director y coordinador general. Emilio Casares Rodicio. Madrid: S.G.A.E., 1999-2002.

AAVV: *Gran Enciclopedia de Mallorca*. Palma de Mallorca, Promomallorca Edicions, S.L., 1989-1998.

BOVER i PUJOL, JAUME; PARETS i SERRA, JOAN: *Balearica*, 2. Música impresa, Miguel Font, Editor. Palma de Mallorca, 2002.

Domingo Prat "Diccionario de guitarristas" 1934 / Buenos Aires.

Enciclopedia de la Guitarra. Francisco Herrera Pauner. Piles, Editorial de Música, S.A. Valencia. 2004.

GOSÁLVEZ, CARLOS J; *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995, p. 183.

MESTRE, FERNANDO; *La Guitarra su construcción y su música*. Utiel. Imp. de Teodosio Ladesta, 1914.

MIR i MARQUÈS, ANTONI; CALATAYUD CERDÀ, BARTOMEU; *Mètode per a Guitarra*. Ajuntament de Calvià – Mallorca, 1996.

MIR i MARQUÈS, Antoni; Solascasas i Sierra, Trinidad; *Records de Bartomeu Calatayud Cerdá (1882-1973)*. Josep Coll Bardolet. Imprenta Homar. Palma de Mallorca, 2000.

MIR i MARQUÈS, ANTONI; PARETS i SERRA, JOAN; *La guitarra a Mallorca i els seus constructors*. Coll Bardolet, J.; Mir Marquès, A.; Parets Serra, J. Imprenta Homar. Palma de Mallorca, 2001.

MIR i MARQUÉS, ANTONI; PARETS i SERRA, JOAN; *Isaac Albéniz a Mallorca*. Consell Insular de Mallorca. Palma de Mallorca, 2004.

MIR i MARQUÈS, ANTONI; PARETS i SERRA, JOAN; *La Guitarra a les Balears i el seus constructors*. Imprenta Homar. Palma de Mallorca, 2004.

PARETS i SERRA, JOAN; ESTELRICH i MASSUTI, PERE; MASSOT i MUNTANER, BIEL; *Diccionari de Compositors Mallorquins* (segles XV-XIX), Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears i edicions Cort, Palma de Mallorca, 1987.

PARETS i SERRA, JOAN; ESTELRICH i MASSUTI, PERE; MASSOT i MUNTANER, BIEL; *Compositors de les Illes Balears*. Pollença-Mallorca. El Gall Editor i Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, 2000.

RUBIO AMENGUAL, JOSEPH; RUBIO TERRASA, JOSEPH; RUBIO TERRASSA, JOAN; *Cent Anys a Calvià*. Ajuntament de Calvià, 1990.

VERDAGUER, MARIUS; *la ciutat esvaïda*, Editorial Moll, Mallorca, 1977.

Revistas

ENTRETOTS (Calvià)

Mir Marquès, Antoni; *Pedro Antonio Alemany Palmer*, página de cultura, Abril 1998.

MONTI-SION

Estrany Planas, Joan; <<Homenatge a un professor de matemàtiques>>, Páginas Culturales y de Creación, Enero-Febrero 1996.

Periódicos

La Almudaina, Jueves 21 de mayo de 1908, p. 2

La Almudaina; Viernes 22 de Mayo de 1908.

La Almudaina; Sabado 23 de Mayo de 1908, Tristeza y Alegrias de Andrés Corzuelo. p. 1.

Catálogo del Fondo Pedro Antonio Alemany

Partituras cedidas por Bartomeu Quetglas. Manuscritos

| Sobre | Catálogo | Título | Texto comple-mentario | Autor | Fecha | Formato (cm) | Comentario |
|-------|----------|--|--|---------------------------|------------------|-----------------------------------|---|
| 1 | M-1 | El Majó | Goyesca | B. Calatayud | S/f | 2 pág. 27 x 35 | Trans. B. Calatayud |
| | M-2 | Rondó | N. Coste | | | | Trans. B. Calatayud |
| 2 | M-3 | Allegro | | M. Giuliani | S/f | Folio pautado a mano. 22'2 x 32'7 | Trans. B. Calatayud |
| 3 | M-4 | Pavaria | | F. Tárrega | S/f | 2 pág. 17 x 25 | Trans. B. Calatayud |
| 4 | M-5 | Mi Niña | Habanera | G. Guelary | S/f | Folio pautado a mano. 22 x 32 | Trans. B. Calatayud |
| 5 | M-6 | Cartageneras | Arregladas por F. Tárrega | F. Tárrega | S/f | 6 pág. 21'5 x 31'5 | Possible manuscrito de Tárrega |
| 6 | M-7 | El Carnaval de Venecia | Trascipción de T. Damas | F. Tárrega | S/f | 4 pág. 31'5 x 21'6 | Possible manuscrito de Damas. |
| 7 | M-8 | Vísperas Sicilianas melodía y bolero | Trascipción de J. Arcas | G. Verdi | S/f | 4 pág. 21'5 x 31 | Copista desconocido |
| 8 | M-9 | Aria y Misericorde la Opera el Trovador | Arreglada para guitarra por T. Domingo Palacio | G. Verdi | 30 Mayo 1824? | 8 pág. 31'6 x 21'6 | Manuscrito firmado por T. D. Palacio |
| 9 | M-10 | Celebre Cuerteto en la Opera Rigoletto. | Trascipción de T. Damas. | G. Verdi | S/f | 4 pág. 21'7 x 30'7 | Possible manuscrito de Damas. |
| 10 | M-11 | La Dolores | Jota | T. Bretón | S/f | 3 pág. 22'7 x 30'6 | Trans. P.A. Alemany |
| | M-12 | Cómprame un negro | Charlestón | Á. Ortiz de Villanos Cano | S/f | 1 pág. | |
| 11 | M-13 | Las Nayadas | Bolero | Trad. Mallorca | S/f | 4 pág. 21'4 x 31'2 | Trans. P.A. Alemany |
| | M-14 | Bolero | | J. Arcas | S/f | | |
| | M-15 | Clarita | Danza | J. Viñas | S/f | | |
| 12 | M-16 | S/f | | S/a | S/f | 1 pág. 21'8 x 30'2 | Trans. P.A. Alemany. Forma de minuet |
| 13 | M-17 | Vals | | J. Brocà | S/f | 4 pág. 21'4 x 31'2 | Trans. P.A. Alemany |
| | M-18 | Malagueña | | S/a | S/f | | |
| | M-19 | Mazurca | | J. Ferrer | S/f | | |
| | M-20 | Pastorela | | S/a | S/f | | |
| 14 | M-21 | Polka de los cocineros | Lauet | A. Alba | S/f | 2 pág. 31'2 x 21'9 | Trans. P.A. Alemany, Nota: "Todos se afinan por el mismo tono". |
| | M-22 | Jota de la madre del cordero. | Lauet (Tradicional aragonesa). | S/a | S/f | 2 pág. | |
| 15 | M-23 | Vals ligero | | S/a | S/f | 1 pág. 20'7 x 31'3 | Trans. P.A. Alemany |
| 16 | M-24 | Allegreto | | J. Ferrer | S/f | 1 pág. 31'2 x 21'2 | Trans. P.A. Alemany |
| | M-25 | Pensamiento expresivo obligado de sonidos armónicos. | | J. Viñas | S/f | 2 pág. | |
| | M-26 | Mazurca | | A. Cano | S/f | 1 pág. | |
| 17 | M-27 | Ave María | | F. Schubert | S/f | 2 pág. 22'5 x 32'5 | Trans. P.A. Alemany. |
| | M-28 | Preludio del Anillo de Hierro | | M. Marqués | S/f | 2 pág. 22'5 x 32'5 | |
| 18 | M-29 | Sin título | | S/a | S/f | 1 Pág. pautada a mano 32'3 x 84'5 | Trans. P.A. Alemany. |
| 19 | M-30 | Sardana Mallorca | Acompañamiento piano | S/a | S/f | 3 pág. 21'7 x 30'8 | Trans. P.A. Alemany |
| | M-31 | Vals | Guitarra | S/a | S/f | 1 pág. | |
| 20 | M-32 | Danza Mora | | F. Tárrega | S/f | 2 pág. 21'8 x 30'8 | Trans. P.A. Alemany |
| | M-33 | Canción del Olvido | Guitarra 1º | J. Serrano | S/f | 2 pág. 21'8 x 30'8 | |
| 21 | M-34 | Mazurca Brillante | Para guitarra (tablatura) | P.A. Alemany | S/f | 2 pág. 22 x 16 | Copia P.A. Alemany Precio de la partitura: Pla. 225. Ortografía del apellido Alemany. |
| | M-35 | Vals | | J. Ferrer | S/f | 1 pág. | |
| 22 | M-36º | Toros y toreros | Pasodoble | G. Pulido Castillo | S/f | 1 pág. 31'2 x 21'7 | Copia P.A. Alemany |
| | M-36b | Río Manzanares | Pasodoble | | | | |
| 23 | M-37 | Mazurca Bella | | Valteufel | S/f | 1 pág. 31'8 x 21'2 | Copia P.A. Alemany |
| 24 | M-38 | Allí no mucho (GA) | | S/a | S/f | 3 pág. 31'2 x 21'2 | Copia P.A. Alemany |
| 25 | M-39 | Congiura (B) | De la opera Gli Ugonotti | G. Meyerbeer | S/f | 1 pág. 31'2 x 21'2 | Copia P.A. Alemany |
| | M-40 | Andantino | | S/a | S/f | 1 pág. 31'2 x 21'2 | Copia P.A. Alemany |
| 26 | M-41 | La Giralda | Marcha andaluza | E. L. Juarranz | S/f | 1 pág. 31'2 x 21'2 | Copia P.A. Alemany |
| | M-42 | Moralma | | Espínosa | S/f | 2 pág. 31'2 x 21'2 | Copia P.A. Alemany |
| 27 | M-43 | Dolores | Vals | Marengo | S/f | 1 pág. 21'7 x 31'2 | Copia P.A. Alemany |
| 28 | M-44 | Mufiequita | Vals de la película del mismo título | A. Alba | S/f | 2 pág. 21'8 x 30'7 | Copia P.A. Alemany |
| 29 | M-45 | Tan solo por tí | Fox lento de la película Mufiequita | A. Alba | S/f | 1 pág. 21'7 x 30'6 | Copia P.A. Alemany |
| 30 | M-46 | Los Gavilanes (GA) | Nº 7 Escena de la flor. | J. Guerrero | S/f | 2 pág. 21'8 x 30'7 | Copia P.A. Alemany |

| | | | | | | | |
|----|--|--|---|--|--|--|---|
| 31 | M-47 M-48 M-49 M-50 M-51 M-52 | Mazurca del año pasado por agua. El carnaval de Venecia. Vals con variaciones sobre un motivo de los guardias de la reina. Miserere de la opera Il Trovatore. Gavota Belle. Traumerei-Reverie-Dreaming. | Arreglo de T. Damas Arreglo J. Ferrer A mon élève Mlle. Wooden. | S/a F. Tárrega J. Verdi J. Ferrer R. Schumann | S/f S/f S/f S/f S/f S/f | 3 págs. 212 x 307 4 págs. 212 x 307 4 págs. 212 x 307 2 págs. 212 x 307 2 págs. 212 x 307 1 págs. 212 x 307 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany. Ver M-7 Copia P.A. Alemany |
| 32 | M-53 M-54 | Cielo Español (GA) El peluquero (GA) | Pasodoble torero Pericón | P. Marquina G. Grasso | S/f S/f | 2 págs. 218 x 31 2 págs. 218 x 31 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany |
| 33 | M-55 M-56 | Violines Húngaros (GA) La Cumparsita (GA) | Fox Tango | Merino G. Matos | S/f S/f | 1 págs. 218 x 31 1 págs. 218 x 31 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany |
| 34 | M-57 M-58 | Ole, Carlos Arruza (GA) Aires de Portugal (GA) | Pasodoble-Corrido Marchifña | A. Lara S/a | S/f S/f | 1 págs. 218 x 31 1 págs. 218 x 31 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany |
| 35 | M-59 | El huésped del sevillano (GA) | Nº 10 Romanza | J. Guerrero | S/f | 1 págs. 218 x 31 | Copia P.A. Alemany |
| 36 | M-60 M-61 | Tin Tin Marcha de Cádiz (VI) | Polka | S/a S/a | S/f S/f | 2 págs. 218 x 307 2 págs. 218 x 307 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany |
| 37 | M-62 M-63 M-64 | Bolero Clarita Andante | Danza | J. Arcas J. Viñas J. Broca | S/f S/f S/f | 2 págs. 217 x 307 1 págs. 217 x 307 1 págs. 217 x 307 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany |
| 38 | M-65 M-66 | Serenata La Arruza (GA) | Pasodoble | N. Coste A. Lara | S/f S/f | 3 págs. 22 x 308 1 págs. 22 x 308 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany |
| 39 | M-67 | El señor Joaquín (GA) | Balada-Alborada | Fernández Caballero | S/f | 2 págs. 22 x 307 | Copia P.A. Alemany |
| 40 | M-68 M-69 | Serenata El peluquero | Pericón | E. Toselli S/a | S/f S/f | 2 págs. 22 x 307 2 págs. 22 x 307 | Copia P.A. Alemany Copia P.A. Alemany |
| 41 | M-198 | Sin título | | S/a | S/f | 1 págs. 215 x 31 | Copia P.A. Alemany |
| 42 | M-72 | Minué por Broca | | J. Broca | S/f | 1 págs. 212 x 30 | Copista desconocido. Al reverso fragmento incompleto. |
| 43 | M-73 M-74 M-75 M-76 M-77 M-78 M-79 | Vals el despertador. Habanera. El Huésped del Sevillano. Boleros. Valencia. Boleros. Mazurca. | Acompañamiento Acompañamiento Acompañamiento (Melodía) | S/a S/a J. Guerrero S/a J. Padilla Sánchez S/a S/a | S/f | 4 págs. 312 x 214 | Copista desconocido. Todas en tablatura. |
| 44 | M-80 M-81 M-82 M-83 | Minuet (Sol M) Minuet (Sol m) Minuet (Sol M) Minuet (Sol M) | | F. Sor F. Sor F. Sor F. Sor | S/f | 2 págs. 32 x 22 | Copista desconocido. Todos los Minuetos son diferentes. |
| 45 | M-84 M-85 M-86 M-87 | Inocencio Lopez Inocencio Lopez Mis dos Panchitos Mis dos Panchitos | Vals – Laut Vals – Guitarra Habanera – Laut Habanera – Guitarra | S/a S/a S/a S/a | S/f S/f S/f S/f | 1 págs. 225 x 152 | Copista desconocido |
| 46 | M-88 M-89 M-90 M-91 | Vals Canción del Rigoletto. Un Baile de Máscaras Nº 7 del primer acto. Pavana | Arreglado por Antonio Cano | F. Tárrega G. Verdi G. Verdi F. Tárrega | S/f S/f S/f S/f | 2 págs. 218 x 305 1 pag. 3 págs. 218 x 305 1 págs. | Copista desconocido. El título aparece como Vals por Tarraga. Copista desconocido Copista desconocido |
| 47 | M-92 | Recuerdos de Mongri | "dedicado a D. J. Broca por J. Ferrer" | J. Ferrer | S/f | 4 págs. 215 x 309 | Copista desconocido Ver M-72 (caligrafía) |
| 48 | M-93 M-94 M-95 M-96 M-97 M-98 M-99 | Vals Danza Polka Mazurca Vals Varzoviana Peteneras | | S/a S/a S/a S/a S/a S/a S/a | S/f | 4 págs. 305 x 205 | Copista desconocido. La partitura "Peteneras", está incompleta. Para el Vals, Ver M-73. |

| | | | | | | | |
|----|---|--|---|--|--|--|---|
| 49 | M-100 M-101 M-102 M-103 M-104 M-105 M-106 M-107 M-108 M-109 M-110 | La viuda alegre (GA) Mantoncito de Manila. Serenata de Coimbra. Muchachos alegres. Así será él. Aflorando. La sardana de las monjas La cançó del taper. Yo soy mexicano. Soy de Aragón Coplas de mi tierra | Vals Marchita portuguesa Polka Pasodoble Tango | F. Lehár S/a S/a S/a S/a L. Spinetto E. Morera S/a S/a Jota Jota | S/f S/f S/f S/f S/f S/f S/f S/f S/f S/f S/f S/f | 1 pág. 21'7 x 15'3 2 pág. 21'7 x 15'3 1 pág. 21'7 x 15'3 1 pág. 21'7 x 15'3 1 pág. 21'7 x 15'3 1 pág. 22'5 x 15'2 1 pág. 22'5 x 15'3 1 pág. 17'3 x 24'5 1 pág. 17'3 x 24'5 1 pág. 17'3 x 24'5 | Copias de P. A. Alemany Todas partituras de GA. |
| 50 | M-111 | En plena locura | Los platanitos | Benílloch, Granados y Ferrer. | S/f | 2 pág. 31'2 x 21'2 | Copista desconocido. Todas son copias en tablatura. |
| | M-112 | La del solto del parral | R. Soutullo y J. Vert. | S/f | 1 pág. 31'2 x 21'2 | | |
| | M-113 | El huésped del sevillano | J. Guerrero. | S/f | 1 pág. 31'2 x 21'2 | | |
| 51 | M-114 M-115 M-116 | La canción del olvido. (Mel.) La canción del olvido. (GA) Adiós muchachos | Marinella Reconto de Leonello | J. Serrano J. Serrano J. César Sanders | S/f S/f S/f | 1 pág. 31'2 x 21'3 2 pág. 31'2 x 21'3 1 pág. 31'2 x 21'3 | Copista desconocido. Ver M-111, 112 y 113 (caligrafía) |
| 52 | M-117 | Minuet de Sorts | Tango | F. Sor | S/f | 2 pág. 26 x 36'2 | Copista desconocido |
| 53 | M-118 | Gallito | Pasodoble torero | S. Lope Gonzalo | S/f | 2 pág. 31 x 21,3 | Copista desconocido Ver M-111 (caligrafía). Tablatura. |
| 54 | M-119 M-120 | El Pelanqui (P) La Paloma (P) | Habanera | S/a S. Iradier | S/f S/f | 3 pág. 32'2 x 21'5 1 pág. | Trans. P. A. Alemany Copista desconocido (2 ejemplares) |
| 55 | M-121 M-122 M-123 | La del Solto del Parral nº 4 (P y VL) El Dúo de la Africana. (VI) Chato Margó nº 3 (VI) | R. Soutullo y J. Vert M. F. Caballero | S/f S/f | 4 pág. 31 x 21'3 2 pág. (VI) | | Trans. P. A. Alemany. |
| 56 | M-124 | Menúet de la hora | Capricho Cómico | S/a | S/f | 1 pág. | |
| 57 | M-125 | La Castañera (P) | | S/a | S/f | 2 pag. 30'5 x 21'3 | Copista desconocido. |
| 58 | M-126 | Claro de luna de la sonata 14 ^a | Trascipción para guitarra de Antonio López y Villanueva | L.V. Beethoven | S/f | 2 pag. 31'7 x 21'6 | Copista desconocido |
| 59 | M-127 M-128 | Minueto Estudio | Revisado por Fortea | J. Ferrer Schumann-Táregua | S/f S/f | 1 pág. 31'2 x 21'4 1 pág. 31'2 x 21'4 | Copia B. Quetglas Copia B. Quetglas |
| 60 | M-129 | Jota de la madre del cordero. (G y B ó M, L ó VI) | Arreglo de P. Nebot | J. Jiménez | S/f | 4 pág. 22 x 30'6 | Copia B. Quetglas |
| 61 | M-130 | Adagio de la sonata patética. | Trascipción por A. López y Villanueva | L.V. Beethoven | S/f | 2 pag. 22 x 30'6 | Copia B. Quetglas |
| 62 | M-131 | Rumores de la Caleta | Soleá -Malagueña. "Al notable guitarrista D. Rodolfo Vivo". | I. Albéniz | S/f | 2 pag. 21'8 x 30'6 | Copia B. Quetglas (incompleta) |
| 63 | M-132 | El Gato y el Ratón | Jota | Ch. Schumann | S/f | 1 pág. 31,5 x 21,8 | Copia B. Quetglas (2 ejemplares) |
| 64 | M-133 ^a M-133b M-133c M-134 | Canción del Olvido Canción del Olvido Canción del Olvido El huésped del Sevillano | Reconto de Leonello | J. Serrano | S/f | 3 pág. 31,2 x 21,3 | Copia B. Quetglas |
| | | | Lagaterrenas | J. Guerrero | S/f | 1 pág. 21,8 x 30,7 | Copia B. Quetglas |
| 65 | M-135 M-136 M-137 M-138 | Adiós muchachos Danza Mazurca Polka | Tango | J. César Sanders P.A. Alemany P.A. Alemany S/a | S/f S/f S/f S/f | 1 pág. 31 x 21'3 1 pág. 1 pág. 1 pág. | Copias de B. Quetglas. Trans. P. A. Alemany Ver tablatura de la Mazurca en M-34. Para la Danza ver M-94. |
| 66 | M-139 | La del Solto del Parral | R. Soutullo y J. Verd | S/f | 1 pág. 21,2 x 31 | Copia B. Quetglas | |
| 67 | M-140 | Jota Mallorquina | S/a | S/f | 1 pág. 31,2 x 21,7 | Copia B. Quetglas | |
| 68 | M-141 | Ejercicio para los tres dedos p. i. y medio | P.A. Alemany | S/f | 1 pág. 21'8 x 30'6 | Con indicaciones técnicas | |
| 69 | M-142 | Programa para guitarra | | S/f | 1 pág. 16'3 x 21'8 | Redactado por P.A. Alemany. En reverso ejercicio técnico. | |
| 70 | M-143 | (Tarjeta Postal) | A Bartolomé albarill, nieto del maestro Juan Rosas | | 20 jun. 1943 | 2 pag. 14'3 x 10'4 | Remitida por P.A. Alemany |
| 71 | M-144 | Mazurca | | P. A. Alemany | S/f | 1 pág. 29'7 x 20'6 | Copia B. Quetglas Ver M-34, M-137, M-35. |
| 72 | M-145 | Aria de Tiple en la Ópera Traviata (P) | | G. Verdi | S/f | 2 pag. 26'5 x 34'3 | Copista desconocido. |
| 73 | M-146 M-147 M-148 | Habanera (P) Aria y Misserere de la ópera del maestro Verdi Il Trovatore (P) Los Tribunos | | S/a G. Verdi | S/f | 1 pág. 31 x 21'3 1 pág. | Copista desconocido. Incompleto. |
| | | | Scholisch | S/a | | 4 pag. | |

| | | | | | | | |
|----|---|--|---|--|------|--|---|
| 74 | M-149 | Minue | Para guitarra | A. Mestres | S/f | 1 pág. 218 x 32 | Possible manuscrito del autor. Incompleto. |
| 75 | M-150 M-151 | Mazurca Perfidia (G y Mel) | Para dos guitarras | F. Tárrega A. Domínguez B. | S/f | 1 pág. 222 x 31 2 pág. 222 x 31 | Copia B. Quetglas Copia B. Quetglas |
| 76 | M-152 M-153 | Polca Trianeras | | S/a S/a | S/f | 1 pág. 225 x 153 | Copia P. A. Alemany |
| 77 | M-154 | Vals | | P. A. Alemany | S/f | 1 pág. 295 x 21 | Fotocopia de B. Quetglas |
| 78 | M-155 | La Java | | S/a | S/f | 1 pág. 217 x 31 | Copia P. A. Alemany |
| 79 | M-156 M-157 M-158 M-159 M-160 M-161 | Canto de Amor Brindis de Lucrecia Contradanza de los Puritanos Schottich Vals Vals por Viñas | | G. Donizetti V. Bellini | S/f, | 1 pág. 217 x 31 1 pág. 217 x 31 | Copista desconocido |
| 80 | M-162 | Danza española nº 6 | Trascipción para guitarra por S. García. | E. Granados | S/f | 3 pág. 218 x 306 | Copia B. Quetglas |
| 81 | M-163 | Sin título | | S/a | S/f | 2 pág. 31 x 215 | Tablatura a lápiz. Copia B. Quetglas |
| 82 | M-164 M-165 M-166 | Lágrima gitana (L) Giantes y cabezudos Dulce Lucinda (L) | | S/a | S/f | 1 pág. 217 x 318 2 pág. 217 x 318 | Copia B. Quetglas Todos para laúd |
| 83 | M-167 M-168 M-169 M-170 | Así será el pasodoble (B) El gato y el ratón (L) La Cumparsita (M) Sin título | Jota Tango | Ch. Schuman G. Matos | | 1 pág. 31 x 215 1 pág. 31 x 215 1 pág. 31 x 215 1 pág. 31 x 215 | Copista desconocido |
| 84 | M-171a M-171b M-172 | Bolero nuevo (T) Bolero viejo (T) Tiempo de Sardana (T) | | | | 1 pág. 215 x 31 | Copista desconocido |
| 85 | M-173 M-174 M-175 M-176 M-177 M-178 M-179 M-180 M-181 | Jota mallorquina Veneciana (P) Mazurca Muñequita (P) Sollozos (VI 1º y 2º) Fado Amor (P) Cabeza de Serrín (P) Uzbekum campeón (VI) Mazurca Bella (P) | no especifica instrumento no especifica instrumento no especifica instrumento Vals | S/a S/a S/a S/A S/A Ch. Schuman S/a S/a Marcha | | 2 pág. 217 x 308 3 pág. 217 x 318 1 pág. 217 x 318 2 pág. 217 x 308 1 pág. 217 x 318 3 pág. 217 x 318 1 pág. 217 x 318 2 pág. 217 x 308 2 pág. 217 x 308 | Copista desconocido • • • • • • Copia P. A. Alemany Copia P. A. Alemany |
| 86 | M-182 M-183 M-184 M-185 M-186 | Rigoletto (VI) Suspíros de España (VI) Mallorca Sardana (VI) Luisa (VI 2º) Primerá Lágrima (VI 2º) | Fantasia Marcha popular Sardana | G. Verdi S/a S/a S/a M. Marqués | | 3 pág. 217 x 318 1 pág. 217 x 318 1 pág. 217 x 318 1 pág. 217 x 318 4 pág. 217 x 318 | Copia P. A. Alemany Copia P. A. Alemany Copia P. A. Alemany Copia P. A. Alemany Copia P. A. Alemany |
| 87 | M-187 M-188 M-189 M-190 | Jota de la Madre del Cordero Jota Mallorquina Sollozos A las doce en punto | no especifica instrumento no especifica instrumento no especifica instrumento Foz lento, no específica | | | 2 pág. 31 x 215 1 pág. 31 x 215 2 pág. 31 x 215 1 pág. 31 x 215 | Copia B. Quetglas |
| 88 | M-191 M-192 M-193 | Recuérdame Aires de Portugal Señorita | Tango show, no específica Marchita Vals canción de la película "Ciudad del Oro" | S/a | S/f | 1 pág. 31 x 215 1 pág. 31 x 215 1 pág. 31 x 215 | Copista desconocido |
| 89 | M-194 M-195 M-196 M-197 | Temps de goigs Los Apaches (CI 3º) Violeta (CI 3º) Unión patriótica calvianense (CI 3º) Infantil | no especifica instrumento Schottis Mazurca Pasodoble Vals | S/a | S/f | 1 pág. 215 x 155 1 pág. 215 x 155 1 pág. 215 x 155 1 pág. 215 x 155 1 pág. 215 x 155 | Copista desconocido |
| 90 | M-199 | Salve, regina coelitum | Melodía seculi XIII | C. Boyer | | | Partitura de coro. Copista desconocido. |

Partituras editadas

| Nº | Título | Texto complementario | Autor | Edición | Fecha | Comentario |
|-----|-----------------|--|----------|----------|----------|-----------------------|
| E-1 | Aria y Miserere | 4º acto del Trovador. Arreglada para guitarra por T. Domingo Palacio | G. Verdi | No se ve | No se ve | Aparece sello borroso |

| | | | | | | |
|------|---|--|--|---|----------------|--|
| E-2 | Rumores de la Caleta | Soleá – Malagueña Transcripción de S. García Fortea | I. Albéniz | Unión Musical Española | 1921 | |
| E-3 | Granada | Serenata Española Transcripción de S. García Fortea | I. Albéniz | Unión Musical Española | S/f – 1º Serie | Sello del Almacén de Música Casa Perelló |
| E-4 | Claro de Luna | De la Sonata XIV. Trans. de A. López y Villanueva. | L.V. Beethoven | Unión Musical Española Nº portada 1456 | S/f | |
| E-5 | Adagio | De la sonata patética. Transc. de López y Villanueva. | L. V. Beethoven | Unión Musical Española Nº portada 1455 | S/f | |
| E-6 | Douze Valses Op. 1 | | D. Aguado | Paris Editions Schott Nº portada 2654 | S/f | |
| E-7 | La Rubia de los Lunares | Habanera. Arreglada por J. Arcas | S. Iradier | Hijos de Andrés Vidal y Roger. Barcelona. Nº 8 de la 2ª serie "Colección de piezas para guitarra". | S/f | Sello de la Casa B.C. Perelló. (Palma de Mallorca). |
| E-8 | Rondalla | | Julián Arcas | Unión Musical Española. Nº 7272 | S/f | Sello del Almacén "Antigua Casa Perelló". |
| E-9 | Rigodones Lanceros | | Juan Tapia | B. Eslava Editor. Madrid. Nº B 4029 E. | S/f | Con explicaciones de las figuras de baile. |
| E-10 | Polka | Sobre motivos de la leyenda en la opera "Barba Azul". Arreglo para guitarra anónimo. | H. Meilac L. Halévy J. Offenbach | José Campo y Castro Editor. Madrid. | S/f | El editor aparece a través de un sello. Sello de la tienda B. C. Perelló. |
| E-11 | Impresiones de España | Nº 2 – Serenata Española. Transc. de S. G. Fortea. | Malats | Unión Musical Española Editores. Nº 20336 – VI | S/f | Sello del Almacén de Música Casa Perelló. |
| E-12 | Petenera | | Manuel Villar | Manuel Villar. Granada. Nº M. 200 V. | S/f | Sello Casa Perelló. |
| E-13 | Danza Española nº 7 | Trans. De S. G. Fortea | E. Granados | Unión Musical Española Editores. Nº 15681 | Copyright 1926 | |
| E-14 | Lagrima Pavana | Preludio. Revisado por Daniel Fortea | F. Tárrega | Biblioteca Fortea. Madrid. Nº D.F. 450. D – 450 – F | Copyright 1930 | |
| E-15 | Capricho Árabe | Serenata para guitarra | F. Tárrega | Antich y Tena Editores. Valencia. Nº A. y T. 357. | 1902 | Sello Ortiz & Cusso (Casa Perelló). |
| E-16 | Fantasia con Variaciones | Sobre un tema de Beriot | José Ferrer y Esteve | No aparece editor. Dice: obra 3º | S/f | Dedicada al Sr. José Francisco de Paz. |
| E-17 | Rosita | Polka | F. Tárrega | Antich y Tena Edt. Valencia. Nº A. y T. 393. | 1903 | Sello Casa Perelló. A la Sra. Dña. Rosita González de Moto. |
| | [Marieta] | Mazurca | F. Tárrega | | | A mi queridísimo amigo D. Santiago Gibert |
| E-18 | Preludio nº 1 Preludio nº 2 | | F. Tárrega F. Tárrega | Antich y Tena Edt. Valencia. Nº A. y T. 358. Bis | 1902 | A mi buen amigo D. Francisco Corell, Pbro. |
| E-19 | Maria | Gavota | F. Tárrega | Sociedad Editorial de Música. Madrid. Nº 1032 | S/f | A mi queridísimo discípulo Miguel Llobet. Baldomero Calleira. |
| E-20 | La Mariposa | Estudio | F. Tárrega | Antich y Tena nº 359 | 1902 | A mi querido discípulo D. Manuel Loscos. |
| E-21 | Largo de la Sonata Opus 7 | Trans. F. Tárrega | L. V. Beethoven | Antich y Tena nº 362 | S/f | Sello de Ortiz y Cusso. (Casa Perelló). |
| E-22 | Danza Española nº 6 | Trans. S. García Fortea | E. Granados | Unión Musical Española, nº 15.680 | 1926 | |
| E-23 | Impresiones de España | Danza. Trans. S. García Fortea | J. Malats | Unión Musical Española nº 15484 | 1925 | |
| E-24 | Danza Española nº 5 | Trans. M. Llobet | E. Granados | Unión Musical Española nº 15611 | 1926 | Sello Casa Perelló |
| E-25 | Danza Española nº 10 | Trans. S. García Fortea | E. Granados | Unión Musical Española nº 15682 | 1926 | |
| E-26 | Danza Española nº 3 | Trans. S. García Fortea | J. Albéniz (sic) | Unión Musical Española nº 15.677 | 1926 | |
| E-27 | Alborada | Trans. S. García Fortea | J. Albéniz (sic) | Unión Musical Española nº 15490 | 1925 | |
| E-28 | Danza Española | Habanera. Trans. S. García Fortea | J. Albéniz (sic) | Unión Musical Española nº 15487 | 1924 | |
| E-29 | Sevilla | Trans. S. García Fortea | I. Albéniz | U.M.E. nº 20336-III | | Sello Casa Perelló |
| E-30 | Luisita | Polka Mazurca | José Virias | Hijos de Andrés Vidal y Roger. Barcelona. Nº 220 | | En el albar de mi amigo D. Rafael Guardia (sic). Sello de B. C. Perelló |
| E-31 | Aria Final de Tenor en la Ópera Lucia de Lammermoor | Arreglo T. Damas | Gaetano Donizetti | B. Eslava Editor | | Precio Rs. 10. Sello de la Casa B. C. Perelló |
| E-32 | Danubio Azul | Vals. Arreglo Daniel Fortea | J. Strauss | Biblioteca Fortea. Madrid nº 549 | | Sello Casa Perelló |
| E-33 | Celebre Cuarteto Un di, se ben rammentoni en la Ópera Rigoletto | Arreglo T. Damas | J. Verdi | B. Eslava Editor | | Precio Rs. 4. |
| E-34 | La Elegante | Polka Mazurca. Arreglada por T. Damas | | B. Eslava Editor | | Precio Rs. 6. |
| E-35 | Minuetto | En Mi Menor | J. Arcas | Hijos de A. Vidal y Roger. Nº H. 7300. V. | 1892 | |
| E-36 | La Batalla | Fantasia Descriptiva para guitarra | J. Arcas | Hijos de A. V. R. Nº H. 7292. V. | 1892 | A D. Narciso de Ameller. |

| | | | | | | |
|------|--|--|---|--|------|--|
| E-37 | Fantasia | Sobre motivos Heterogéneos | J. Arcas | Hijos de A.V.R. Nº A. 7266. V. | 1891 | A D. Joaquín Porrua |
| E-38 | Los Panaderos | Bolero para guitarra | J. Arcas | Hijos de A.V.R. Nº H. 7289. V. | 1892 | |
| E-39 | Andante | | José Brocá | Hijos de A.V.R. Nº 1602 | 1885 | |
| E-40 | Mallorca | Barcarola. Trans. S. García Fortea | I. Albéniz | U.M.E. Nº 43793 | | Al distinguido guitarrista aficionado D. Fernando Mestre. Portada manuscrita de Tomeu Quetglas |
| E-41 | La Madre del Cordero | Jota. Arreglada por P. Nevot. (Para Bandurria/Mandolina o Laut y Guitarra). | J. Jiménez | Casa Dotacio. Nº Z. 3930. Z. | | Pr. 1 Ptas. Fijo. |
| E-42 | Vals del Besamanos en la Zarzuela Barba Azul | | H. Meillac L. Halevy J. Offenbach | José Campos y Castro, Madrid. | | Sello B.C. Perelló-P. 2 rs. |
| E-43 | El Vaso en la Mano | Polka. Arreglista desconocido. | F. Farbach | José Campos y Castro, Madrid. | | Sello B. C. Perelló. Pr. 2 Pls. |
| E-44 | Verdadero jaleo de Jerez para canto y guitarra | Arreglado para guitarra sola por L. Soria | Isidoro Hernández | Zozaya Editor. Madrid. Nº Z. 3443 Z. | | Pr. 4 Pts. |
| E-45 | La Hija del Barba | Schottisch. Arre. M. Para Nevot. (Para Bandurria/Laut o Mandolina y Guitarra). | Julián Romea | B. Zozaya, Editor. Nº Z. 3840 Z. | | Pr. 4 Pts. |
| E-46 | El Talismán | Vals | José Ferrer | Antich y Vidal. Nº A. 4679. V. | | A mi estimado amigo D. Domingo Bonet |
| E-47 | El Elegante | Vals | José Brocá | Nº 7017 | 1885 | Abono Musical Manasero y Cº. Palma. |
| E-48 | Polka de la Bandurria de "Los Cocineros" | Arreglo P. Nevot. (Para Bandurria/Mandolina o Laut y Guitarra). | Waverde (Hijo) y Torregrosa | Zozaya Editor. Nº Z. 4034. Z. | | |
| E-49 | El Velo | Vals | J. Brocá | A. Vidal y Roger. Editor. Nº A. 7015. V. | | Sello de B. C. Perelló. |
| E-50 | Fantasia Original | Capricho a imitación del piano | J. Viñas | A. Vidal. Nº A. V. 67. | 1885 | Pr. 16 rs. |
| E-51 | Variazioni | Per Chitarra Sola | Benedetto Razzetti | G. Ricordi e C. Milano. Nº 84993 | 1891 | Prezzo It. L. 150. Sello F. Manasero y C |
| E-52 | Nuevo Método de Bandurria y laúd | Compuuesto con música y cifra | G. Lluquet | G. Lluquet Valencia | 1943 | |

Otras partituras editadas

| Nº | Título | Texto complementario | Autor | Edición | Fecha | Comentario |
|------|---|---|--|--|-------|--|
| E-53 | E luceyan le stelle (Tenor) | De la opera Tosca | G. Puccini | G. Ricordi & C. Milano Nº 103315 | 1900 | Sello de Castell y Massot, Palma. Pr. Frs. 2 |
| E-54 | Mon Homme (Celebre canción francesa). | Scottisch espagnole | Maurice Yvain-Albert Willèmez & Jacques Charles | Editions Francis Salabert. Paris. Nº EAS 1655 bis. | 1920 | Alemany adjunta la edición en castellano, misma edición y año. |
| E-55 | Solfeo de los solfeos (Tratado de solfeo) | | E. Lemoine y G. Carulli | Enrique Lemoine y Cº. Paris. | 1907 | Etiqueta Casa Perelló |
| E-56 | Ramona | Waltz song (Piano y voz). | M. Wayne-A. Willèmez, Saint-Granier & J. Le Seyeu | Publications Francis-Day, SA. Nº PDF 1033 | 1928 | Prix 6 Frs. |
| E-57 | Método per Viola | | R. Bruni | Edizioni Ricordi. Nº 3782 | 1893 | Precio aparece en frances "Fr. 6". Sello B. C. Perelló |
| E-58 | Il Trovatore | (Partitura, voz y piano) | G. Verdi | Edizioni Ricordi. Nº 42223 | 1885 | Precio Fr. 5. Sello Casa Banque. Grabado con imagen de Verdi por F. Méaulle. |
| E-59 | Velando su Sueño | Valse lente-Boston. Para piano. Poesía española de Julio Romero Garmendia | Ch. Schumann | A. Boileau y Bernasconi. Barcelona | S/f | Precio 2 Pts. A la distinguida señora María Luisa de Ocharan Aburto. |
| E-60 | El Progreso Musical | Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado | Profesores del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. | Sociedad didáctico – musical. Madrid. Nº SDM 62 | 1944 | Sello Antigua Casa Banque. Precio 18 Pts. |
| E-61 | El Progreso Musical | Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado | Profesores del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. | Sociedad didáctico – musical. Madrid. Nº SDM 62 | 1940 | Sello Casa Perelló. Precio 15 Pts. |
| E-62 | El Gato y El Ratón | Nº 5 Jota de la Colección de piezas fáciles para piano | Ch. Schumann | A. Boileau y Bernasconi. Barcelona. Nº C. 22 S. | 1922 | Sello Antigua Casa Perelló. Precio 125 Pts. |
| E-63 | Minué | (Para violin) | L. V. Beethoven | Boileau. Barcelona. Nº 444 | S/f | Revisión y digitalización por E. Ainaud. |
| E-64 | Música Proibita (sic) | Melodía (Para Mandolina 1º). | C. Graziani – Walzer | G. Venturini, Firenze – Roma. Nº 2916-5517=18-19-20-21-22-23-24-25-26. | S/f | Sello B. C. Perelló. |
| E-65 | El Barberillo de Lavapiés | Zarzuela en 3 actos. Nº 8 Tirana (Partitura de piano y voz). | F. A. Barbieri | Vidal e Hijo y Berna. Nº V. é H. y B. 4013. | | Aparecen dos sellos diferentes del editor y un tercer sello del almacén de música José Jurch. Barcelona. Precio 4 pts. |

Joan Santandreu i Moragues (1907-1956)

Dades biogràfiques i obra.

Llorenç Gelabert Gual



Introducció

El fet de morir tan jove, a l'edat de quaranta nou anys, fa que ens quedem amb el dubte de saber quin hagués pogut ser l'abast creatiu de Joan Santandreu i Moragues. Músic, esportista i guàrdia civil de professió. Tres àmbits en els quals Santandreu no passà desapercebuts. El fet de ser conegut a la seva vila natal com a *en Joan es porter* és una prova del seu talent sota els pals.

Fins al punt de rebre una oferta d'un club tan conegut com és el F.C. Barcelona. Potser per vocació, o per pressions familiars, o per la rectitud del seu caràcter, finalment declina tan atractiva oferta per a dedicar-se en cos i ànima a la seva formació com a guarda de l'ordre públic. Amb tot, no acaba aquí el seu periple esportiu. En paraules del seu amic Sebastià Manyo: "*En Joan era el millor porter de Mallorca. Molts equips el volien fitxar, però ell sempre va voler jugar a Petra. També va ser un bon corredor. Anava a gairebé totes les curses dels pobles de més a prop i eren poques les vegades que no guanyàs i tornàs a casa sense el gall.*"

Fill de guàrdia civil, Joan Santandreu seguí les passes del seu pare. Mai sabrem si fou una vocació o, en certa manera, una imposició per part de la seva família, però podem afirmar que exercí el seu càrrec amb totes les conseqüències i amb la màxima fidelitat al cos del qual formava part, com podrem comprovar més endavant en la seva biografia.

La música fou, probablement, la vertadera passió de Santandreu. Tot i un llegat no massa extens en nombre d'obres, en elles es pot comprovar un coneixement profund de la tècnica compositiva, acompanyat d'una

sensibilitat especial a l'hora de crear melodies. Com a exemple d'aquesta sutilitat melòdica voldria destacar el motet sacre *Domine non su dignus*, per a veu solista i acompanyament d'orgue.

Els anys previs a la Guerra Civil i els de la posguerra foren de poca activitat musical- creadora en la vida de Santandreu, degut a la seva tasca professional i el que suposà a nivell personal i familiar. L'època més prolífica de la seva vida coincidí amb la seva retirada del cos de la Guàrdia Civil. Un sobtat declivi del seu estat de salut, degut possiblement a les circumstàncies que provocaren la seva retirada del cos, feren que aquesta etapa de plena creació es veiés truncada de sobte.

No podem parlar d'una obra homogènia en quant a estil i forma, ja que va anar tocant diferents gèneres: música sacra, sarsuela, comèdia musical, pasdoble, etc. En totes elles, en canvi, hi apareix la seva empremta personal. Segons paraules del mateix Santandreu a una entrevista publicada a la revista *Ciudad*, aleshores distribuïda a la ciutat d'Inca, reconeix que, tot i sentir-se molt atret per compositors espanyols com Falla i Turina, el seu estil és netament personal. Amb tot, sempre encimbellà la figura del seu professor i amic D. Jaume Albertí i Ferrer, aleshores director de la banda municipal d'Inca. No són poques les vegades en què apareix el nom d'Albertí a les seves obres, ja perquè anassin dedicades a ell o perquè el seu mestre en fes l'orquestració. Tot i parlar en el seu diari personal d'altres mestres que tingué al llarg de la seva vida, com puguin ser mestre Bartomeu Real o mestre *Tano*, fou amb Jaume Albertí amb qui més va aprendre. Possiblement estant encara vivint a Petra (veurem a la biografia que primer va viure a Petra i acabà vivint a Inca), ja degué començar a rebre classes d'Albertí, coincidint en què als catorze anys ja formava part de la banda del regiment d'infanteria de la mateixa localitat.

En les seves comèdies musicals i sarsueles destaca un nom, el de Lluís Estelrich, també guàrdia civil i íntim amic de Juan Santandreu. Aquest n'era autor de les lletres, i segons testimonis, es passava el dia dins la casa de Santandreu, ambdós engrescats en les seves composicions i projectes.

El més important que dugueren a terme conjuntament, i que donà la volta a l'estat espanyol fou el de la sarsuela *Sucedió en Mallorca*. Aquesta obra, amb lletra d'Estelrich i música de Santandreu, fou estrenada al teatre Apolo de València, aleshores un dels escenaris més importants arreu de l'estat.

Els anys 1954, 55 i 56 Santandreu va mantenir contactes mitjançant correspondència amb companyies musicals d'arreu de l'estat espanyol, oferint-li l'estrena de les seves obres i encomenant-n'hi de noves. El seu ja precari estat de salut no li va permetre mai viatjar i mantenir un contacte directe amb aquestes companyies, que demostraven un entusiasta interès en les seves creacions.

Crida l'atenció aquesta doble vida de Santandreu. La de defensor de l'ordre i la de creador. El que en principi sembla antagònic (la fidelitat a les normes i a la rectitud del cos amb les connotacions *bohèmies* de l'artista), Santandreu ho combina i n'esdevé el seu mode de vida. He pogut comprovar a través del seu diari personal la forma en què portà a terme els seus deures com a agent de l'ordre, amb tot el que això implicava. Ho va fer amb una rectitud i dedicació màximes. Fins al punt d'haver d'obeir ordres i prendre part a la guerra civil espanyola estant destinat al front i a primera línia de foc. Com a músic, amb una aportació d'obres interessant i digne d'un músic notable. Moltes d'elles s'han perdut, altres romanen pendents de descobrir i analitzar.

Tot i no ser un compositor avantguardista ni adevantat al seu temps les seves obres gaudeixen d'una personalitat i gust musical remarcables. En paraules de D. Vicenç Bestard, qui fou trenta anys director de la banda Unió Musical Inquera, Joan Santandreu era una gran músic que fou una gran persona.

Biografia

28-07-1907. Joan Santandreu i Moragues neix a Vilanova i la Geltrú (Barcelona). Fill de Llorenç Santandreu, petrer, i de professió guardia

civil, i Magdalena Moragues, natural també de la vila de Petra i coneguda com a *sa madona Barcelona* (suposadament degut al temps que va romandre al principat en motiu de les destinacions del seu espòs). Fou el mitjà de tres germans, en Miquel el gran i en Llorenç el petit.

1910/11. El seu pare és destinat a Mallorca de nou, tenint Joan uns tres o quatre anys d'edat. La família s'instal·la a la vila de Sineu.

1916. Joan, de molt petit ja demostra certa sensibilitat envers la música. Comença a estudiar solfeig als nou anys d'edat amb D. Arnau Ramis i D. Bartomeu Real, ambdós presbíters de Sineu. Posteriorment ho va fer amb D. Lluís Rosselló, manacorí i director de la banda de música de Sineu. Joan Santandreu en fou membre d'aquesta dels onze als tretze anys d'edat sonant el bombardí.

03-01-1921. Amb catorze anys, ingressa al *regiment d'infanteria número 62* d'Inca en qualitat de voluntari-músic educando.



Banda de música del regiment número 62. Joan Santandreu és el cinquè de la filera inferior (trompa)

01-03-1922. Ascendeix a músic de 3a-cabo com a trompista.

31-07-1924. Esdevé llicenciat pel regiment d'infanteria número 62.

01-08-1925. Arriba a la majoria d'edat i sol·licita l'ingrés al cos de la Guàrdia Civil. Tot i la seva vocació musical (no tenia antecedents de músics o artistes a la seva família), tal vegada per la pressió del seu pare, Santandreu decideix seguir les mateixes passes del seu progenitor, cosa que també farà el seu germà Llorenç, i entra al cos.

1928. La seva família es trasllada a la vila de Petra, poble natal de la seva mare, i possiblement del seu pare. Se'n fa càrrec de la direcció de la banda de música i reb lliçons de piano per part del mestre *Tano* (Francesc Gelabert i Ordines), organista i antic director de la Banda de's Convent de la mateixa població. Tot i romandre a Sineu fins aquest any, el lligam amb el poble de Petra era fort ja que la seva mare

n'era natural, amb la qual cosa probablement rebé lliçons de mestre *Tano* ja abans de traslladar-s'hi. De la mateixa manera hi ha altres dades que confirmen aquest lligam, com és el fet que la temporada 1926-27 va ser jugador del Futbol Club Petra. I destacà tant en la



Fitxa federativa de Joan Santandreu. F.C. Petra.
Temporada 1926-27

seva demarcació de porter que un directiu del F.C. Barcelona que va presenciar un partit a Petra li oferí anar a jugar al *Barça*. El fet d'estar preparant el seu ingrés al cos de la Guàrdia Civil juntament a la pressió exercida per part del seu pare va fer que això no fos possible. Des de llavors Joan Santandreu fou coneugut a la vila com en *Joan es porter*.

01-09-1929. Li concedeixen l'ingrés i és destinat a la Comandància de Girona.

13-09-1929. Amb vint i dos anys embarca cap a Barcelona el dia següent al dematí. El seu primer destí és La Jonquera.

24-01-1930. Reb l'alta definitiva de la Guàrdia Civil després d'un període de proves.

12-07-1930. Es casa amb Francisca Galmés Maimó (*des Castro*). Joan té vint i tres anys, Francisca devuit. Demana vint dies de permís per a desplaçar-se a Petra on es casa a les set del dematí. Posen música a la celebració els seus amics Pere Franch i Josep Moreno, pianista i violinista respectivament. Durant la missa el menescal Isidre Quincoces interpretà una Ave Maria, acompanyat a l'orgue per mestre *Tano*. El seu viatge de noces consisteix en una travessa en el cotxe del seu amic Sebastià Riutort *Manyo*, de Petra, a Lluc passant per Ciutat, romanent la nit de noces al monastir.

22-07-1930. Se'n torna a la seva destinació de La Jonquera.

13-08-1930. Demana canvi de destinació dins la mateixa província de Girona, concretament a Sant Llorenç de la Muga.

1931. És destinat a la comandancia de Cadaqués (Girona). Allà hi crea una orquestra, *Art i joia*.

27-09-1933. És destinat a Darnius (Girona).

1934. Composa la sardana *Venint d'Arnera*.

15-04-1934. Reb un homenatge per part de la gent de Cadaqués. Més de cent persones ompliren a vessar quatre autobusos provinents de Cadaqués, destinació anterior de Santandreu. L'orquestra *Art i joia*, fundada per ell mateix va oferir un concert el capvespre i un ball a la nit. A la part posterior de cada autobús hi havia un cartell que amb lletres grosses deia *Art i joia a Joan Santandreu*. A dia d'avui un teatre de Cadaqués porta el nom de *Art i joia*.

06-10-1934. El president de la Generalitat Lluís Companys declara per ràdio l'estat català de la República Federal Espanyola. Esclaten lluites a tot l'estat. Els guàrdies civils i les seves famílies són aquarterats a La Jonquera, Joan Santandreu és un d'ells.

29-03-1935. Reb els galons de *Cabo* i és destinat a la comandancia de Màlaga

19-04-1935. S'incorpora a la comandància de Cartama, a Málaga.

07-08-1935. Neix la seva filla Magdalena, mitjana de tres germans.

18-07-1938. Esclata la Guerra Civil Espanyola. En rebre la notícia, Joan Santandreu aquartera la seva família juntament amb la de tres guàrdies més. Ho fan a la casa d'un d'ells, concretament a la que reuneix millors condicions de defensa. En total sumen set dones, vint i dos nins més els guàrdies. Aleshores, els extremistes de Cartama es mantenen a l'esperativa. No pasen a l'atac.

24-07-1936. Es concentra a Málaga, al quarter de Segaleva amb la resta de forces i les seves respectives famílies. Aleshores és enviat al front republicà on lluita sota les ordres de la companyia encapçalada pel comandant Luis Rodríguez Montiel.

01-10-1936. Arriba al front nacional de Peñarrubia, juntament amb un capità, un tinent, un alferes, sis guàrdies civils i dos aspirants.

03-10-1936. S'incorpora al quarter del Romeral, a primera línia de foc.

11-10-1936. Reb notícies de que la seva dona i fills es troben a Málaga amb bon estat de salut. Aquesta notícia ve facilitada pels conductors Marchena i Castro.

02-11-1936. Un cap destinat a Cuevas del Becerro escriu a Santandreu donant detalls de la situació de la seva família i fills.

12-11-1936. Per conveniències del servei és destinat a Cuevas Bajas com a comandant militar de plaça.

22-12-1936. Joan Santadreu escriu una carta que signa el rector de Cuevas Bajas D. Francisco Crespo Caravaca, dirigida al Dr. Schumacher del Comitè Internacional de la Creu Roja, demanant l'evacuació de Málaga de la seva dona i fills.

10-02-1937. Després de sis mesos sense veure'l Joan Santandreu pot donar una aferrada a la seva dona i fills.

05-12-1937. Neix a Málaga el seu fill petit.

19-01-1938. Envia a Torremolinos.

31-08-1938. Reb la baixa de la comandancia de Málaga i retorna a la de Balears.

15-09-1938. Destinat a Alcúdia.

09-02-1939. Destinat a Ciutadella.

11-02-1939. Entren a Maó.

01-04-1939. Comunicat oficial per ràdio on s'anuncia la fi de la Guerra Civil Espanyola.

02/1940. Demana incorporar-se a Inca i ho aconsegueix. Desde aquest moment Santandreu ja no abandonarà el seu lligam amb Inca, tot i els canvis de destinació que duu a terme posteriorment. Comença aquí una relació intensa amb D. Jaume Albertí, director de la banda de música d'Inca. Primer com a alumne, després ja com a amic i col·laborador musical.

22-01-1941. Designat encarregat del servei d'informació de la Comandància Territorial de la Guàrdia Civil a Palma.

01-12-1941. És ascendit a sargent, motiu pel qual és destinat a Sant Antoni de Portmany (Eivissa).

31-12-1941. Arriba a Formentera, fent-se càrrec de la comandància del quarter.

05-03-1942. Destinat al quarter de Sa Pobla. Aquest mateix any se'n fa càrrec de la direcció de la banda de música.



Madrid 1947. Guàrdia Civil. Joan Santandreu és el cinquè de la filera inferior, just al centre la imatge

- 10-02-1946. Pren part al concurs de bandes civils de Mallorca, dirigint la banda de Sa Pobla, i obté menció honorífica.
- 15-12-1950. Reb un ordre del Ministeri de l'exèrcit on se li comunica el seu ascens a Tinent de la Guàrdia Civil, després d'haver acabat amb aprofitament el pla d'estudis vigent.
- 1951-1954. Darreres destinacions a Santanyí i Inca. En aquesta darrera ciutat s'hi instal·là ja desde el primer cop en que hi fou destinat i en la qual hi romandrà fins a la seva mort.
- 23-01-1953. Estrena del motet sacra *Domine non sum dignus* de Joan Santandreu a les noces dels fills de D.Jaume Albertí i Ferrer.
- 09-11-1953. L'orquestrina *Costazul*, dirigida per Antoni Albertí i Sancho estrena el pasdoble *Carlos Corpas* de Joan Santandreu i lletra d'Antoni Pons Sastre a la sala de festes *Novedades* de la ciutat d'Inca.
- 03-01-1954. Estrena de la comèdia musical *Tiempo perdido* al Teatre del Conservatori de Manresa (Barcelona).
- 05/1954. Estrena de la sarsuela *Sucedió en Mallorca* al Teatre Apolo de València. Gran acollida per part del públic amb un èxit rotund.
- 07-07-1954. Estrena de la sarsuela *Sucedió en Mallorca* al Teatro Lírico de Palma de Mallorca.
- 28-07-1954. Estrena de la sarsuela *Sucedió en Mallorca* al Teatre Principal d'Inca.
- 14-09-1954. Ramon Corpas, representant dels matadors de braus Carlos i Paquito Corpas escriu a Joan Santandreu. Li agraeix les felicitacions rebudes de Santandreu pels èxits dels dos matadors. Li fa saber que els pasdobles que va rebre els va enviar a França i Portugal i li demana que si n'ha compost més els hi envii. Li envia a Santandreu una foto dedicada pel matador a la seva filla, complint així els seus desitjos. També li fa arribar trenta exemplars del pasdoble *Carlos Corpas*, ja editat.
- 11-11-1954. La Societat General d'autors i editors d'Espanya envia una

carta a Joan Santandreu. Li fan saber de la conveniència d'inscriure en el Registre de la Propietat Intel·lectual la seva obra estrenada *Sucedió en Mallorca* i altres obres escrites que tengui, i dels perjudicis que li podria ocasionar en relació als països americans no fer-ho.

02-04-1955. Joan Santandreu fa una declaració jurada al Sindicato Nacional del Espectáculo, presentant un historial artístic on fa saber que ja és soci de la Societat General d'Autors.

1955/56. Joan Santandreu, al llarg d'aquests dos anys manté un contacte intensíssim mitjançant correspondència amb D. Pilar Enciso del Olmo i D. Rafael Guerrero. La primera era una escriptora-guionista que s'encarregava de fer lletres i *libretos* per a comèdies musicals, sarsueles, etc. El segon era un empresari de renom a l'estat, propietari de Espectáculos Guerrero de València, que es dedicava a l'organització d'espectacles, sobretot musicals. En aquesta correspondència el sr. Guerrero manifesta reiteradament la seva admiració envers el talent musical Joan Santandreu oferint-li l'estrena d'obres seves amb tots els honors als millors escenaris de Madrid, València i altres indrets de l'estat espanyol. Una d'elles fou la sarsuela *Sucedió en Mallorca*. Constantment a les cartes, convoca a Santandreu a reunions a Madrid per tal de concretar temes amb D. Pilar Enciso, reunions a les quals mai hi assisteix degut al seu ja precari estat de salut.

05-04-1956. Mor Joan Santandreu a l'edat de quaranta vuit anys, vuit mesos i vuit dies.

06-04-1956. Un cotxe trasllada al difunt al cementiri d'Inca, precedit per la banda de música municipal dirigida aleshores pel seu darrer amic i mestre D. Jaume Albertí, interpretant una marxa fúnebre composta pel mateix Santandreu: *Pensamiento*. Seguien el cotxe els seus germans Miquel i Llorenç, el tinent coronel de la Guàrdia Civil, acompanyat pel comandant i trenta-cinc guàrdies civils, un comandant militar del regiment d'Infanteria de Llerena i una multitut de amics i coneguts de Joan Santandreu.

07-04-1956. Es celebra el funeral a la parroquia de Santa Maria la Major d'Inca. L'orfeó l'Harpa d'Inca cantà a l'ofici.

19-04-1956. D. Jaume Albertí, D. Jaume Serra i D. Lluís Estelrich entreguen a la vídua de Santandreu la quantitat de mil sis-centes cinquanta set pessetes, recaptació de la funció de *Sucedió en Mallorca*, que s'interpretà el 17 d'abril al Teatre Principal d'Inca en homenatge pòstum a Joan Santandreu.

Obra

Aspiraciones al Sagrado Corazón de Jesús 1948

Estil/Agrupació Música sacra

Edició/editorial No editada

Trets musicals Peça per a solistes i cor de quatre veus mixtes a capella.



Manuscrit original de "Aspiraciones al Sagrado Corazón de Jesús"

Tonalitat de Fa M, compàs de 4/4 i de dificultat mitjana.

Comentari Composta l'any 1948 i dedicada al rector de Benitaxell (Alacant) D.Francisco Sanz Albero. Possiblement fou composta per Santandreu estant destinat com a Guàrdia Civil a aquesta localitat.

Carlos Corpas 1950-53

Estil/Agrupació Pasdoble

Lletra Antoni Pons i Sastre (Juan Ma Palma)

Edició/editorial Grafispania-Madrid 1954

Trets musicals Pasdoble per a banda de música amb tonalitat de *Fa m.* Compàs de 2/4. Dificultat mitjana.

Comentari Aquest pasdoble té per títol *Carlos Corpas*, qui fou matador de braus, molt conegut aleshores i amic de Joan Santandreu. Compost per Joan Santandreu la lletra es creació d'Antoni Pons i Sastre, qui seria batle de la ciutat d'Inca a la dècada dels 80. Corpas va anar mantenint

correspondència constant amb Santandreu per tal de fer-li saber de l'èxit de la seva obra per tot arreu on ell actuava (Pamplona, Madrid, Sevilla, Barcelona, Saragossa, Vitòria, Santander, SanSebastián, Málaga, Puerto de Santa María, València, també ho va fer a places franceses com Mont de Marsan, Bayona, Dax, Toulouse, Arles i d'altres). Inclús va dedicar una carta personal a la filla del compositor, admiradora llavors del matador. Aquest pasdoble fou estrenat el 9 de novembre de 1953 per l'orquestrina *Costazul*, dirigida per Antoni Albertí i Sancho a la sala de festes Novedades d'Inca. A la plaça de braus d'Inca fou interpretada per primer cop el 19

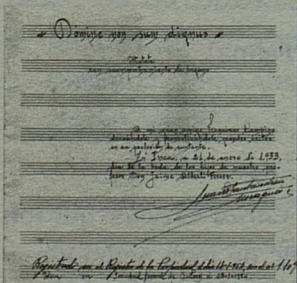
de novembre de 1953. Fou editat per Grafispania de Madrid el 1954.



acompanyament d'orgue

Lletra Religiosa

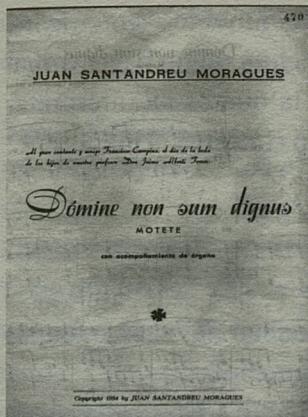
Edició/editorial Grafispania-Madrid 1954



Manuscrit original del motet
“Domine non sum dignus”

Trets musicals Motet sacra en tonalitat de Sol M. Tempo *Largo* (lent) i compàs de 4/4. La part de solista correspon a un tesitura de soprano o tenor, tot i no estar especificat per al compositor. Destaca la melodia sobre un accompanyament d'orgue molt a l'estil coral. Dificultat mitjana.

Comentari Es tracta d'una obra que



1954. Edició del motet

reflecteix la facilitat creadora de melodies de Santandreu. Melodies aquestes d'una bellesa notable i que podem trobar també a certs números de la sarsuela *Sucedió en Mallorca*. A la partitura original Santandreu escriu una dedicatòria amb aquestes paraules: "A mi gran amigo Francisco Campins, deseándole y pronosticándole grandes éxitos en su profesión de cantante. En Inca, a 21 de enero de 1953, día de la boda de los hijos de nuestro profesor D.Jaime Albertí Ferrer". L'edició d'aquesta obra l'any 1954 fou de cinc-cents exemplars.

La soprano Joana Oliver, membre del cor de Calvià, en ocasió del tradicional concert de Setmana Santa que vé realitzant aquesta agrupació, interpretà aquest motet el passat 19 de març de 2008.

El beso de Getsemani

Estil/Agrupació Marxa fúnebre/Música sacra

Edició/editorial No editada

Trets musicals Peça instrumental escrita per Santandreu i possiblement adaptada a banda de música per D. Jaume Albertí i Ferrer. Tonalitat de *Do m* i compàs de 2/4. Dificultat mitja-alta.



Manuscrit original de la marxa fúnebre "el beso de Getsemani"

Comentari No consta enlloc cap data de composició. Es tracta d'una peça possiblement inèdita que romà entre els papers que conserva la família del compositor. Possiblement fou interpretada el dia del seu enterrament. Encara que el seu fill va escriure al diari del

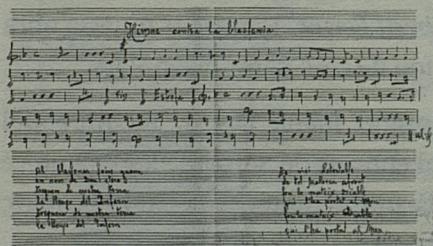
compositor que la peça interpretada fou la marxa fúnebre *Pensamiento*, composta per Joan Santandreu abans de morir, el fet de no haver trobat cap obra amb aquest títol podem pensar que la que es va interpretar realment fou *El beso de Getsemaní*, de la qual se'n conserva el manuscrit.

Himne contra la blasfemia

Estil/Agrupació Himne

Edició/editorial No editada

Trets musicals Himne a veu homofònica, tonalitat de *Fa M* i compàs de 4/4. Composició de molta senzillesa rítmica i melodica.



Manuscrit original del "Himne contra la blasfemia"

Comentari No consta enllot cap data de composició. Es tracta d'una peça possiblement inèdita que romà entre els papers que conserva la família del compositor. A la part inferior de la partitura original apareix la lletra, encara que en diu l'autor d'aquesta.

La estrella de Leo 1954-56

Estil/Agrupació Comèdia musical/solistes, cor i orquestra

Lletra *Damasco*

Edició/editorial No editada

Trets musicals Comèdia lírica d'un acte i tres quadres.

Comentari No podem afirmar que aquesta obra de Santandreu arribà a ser enllestida i conseqüentment estrenada. No es conserva cap partitura encara que podem assegurar que durant l'any 1954 i 1955 Joan Santandreu i l'autor de la lletra, Ernesto Santandreu i Dacunha, conegit com a *Damasco*, varen intercanviar correspondència. En aquesta s'anaven facilitant els materials per tal d'enllistar l'obra. *Damasco* li feia arribar les lletres i Santandreu les anava musicant. En cap carta fan saber que l'obra arribà a enllestar-se. Amb tot, *Damasco*, en una carta, li oferí a Santandreu la possibilitat de musicar-li més lletres, concretament per a una sarsuela

d'ambient andalús. Aquesta, amb tota seguretat, degut a la mort imminent de Santandreu, mai s'arribà a portar a terme.

Salve Regina

Estil/Agrupació Salve/Música sacra

Lletra Religiosa

Edició/editorial No editada

Trets musicals Peça musical per veus *a capella*. Concretament per a tres veus: soprano, tenor i baix. Tonalitat de *Do M*, modulant després a menor i acabant de nou amb el to inicial. Compàs de 4/4. Escrita a l'estil coral, presenta una dificultat mitjana.

Comentari No consta enllloc cap data de composició. Es tracta d'una peça possiblement inèdita que romà entre els papers que conserva la família del compositor. Santandreu en va deixar escrita la partitura original amb les tres parts així com les particel·les de cadascuna de les veus per separat.

Somnis de pescador 1955-58

Estil/Agrupació Comèdia musical

Lletra Miquel Bota Totxo

Edició/editorial No editada



Trets musicals Comèdia musical de tres actes. Temàtica de costums pollensines composta per Joan Santandreu i Moragues i Jaume Albertí i Ferrer. Possiblement començada per Santandreu i acabada per Albertí després de la mort subtada del primer.

Comentari Estrenada l'any 1958, dos anys després de la mort de Santandreu, no tornà a ser interpretada fins l'any 1974, setze anys després, amb un èxit rotund i havent-se de prorrogar dos dies més. Aquesta re-estrena va tenir lloc

Retall del Diario de Mallorca del 17 d'agost de 1974

a Pollença, vila on romàn arxivada a dia d'avui la partitura original i on l'obra és coneguda com *n'Aineta*. Aquesta nova estrena va tenir un fort ressò a través de la premsa de la part forana. Presentada per l'agrupació *Art i joventut* al pati del Claustre de Sant Domingo de la vila de Pollença. La part musical va córrer a càrrec del cor de Pollença, dirigit aleshores per Martí March i Cerdà, i la direcció musical a càrrec de Miquel Llopis. Rafel Covas en fou el director d'escena.

Sucedió en Mallorca 1947-1954

Estil/Agrupació Sarsuela/Solistes, cor i orquestra

Lletra Lluís Estelrich

Edició/editorial No editada

Trets musicals Sarsuela de tres actes, el segon i el tercer sense interrupcions. El que en principi fou una comèdia musical, *Tiempo perdido*, es convertiria posteriorment en *Sucedió en Mallorca*. El fet que la primera tingués un aire més de *revista* va fer que Santandreu es vés obligat a llevar dos *números* per afegir-ne altres dos amb un caire més propi de sarsuela. A aquests dos primers hi apareixia la bateria com a base rítmica, cosa impròpia de la sarsuela. Tot i ser composta per Joan Santandreu, l'orquestració va córrer a càrrec del seu mestre i amic D. Jaume Albertí i Ferrer. L'obra consta de quinze números.

1r acte: *Introducció*, per orquestra – *Canción de floristas*, per solo i cor – *Es dulce en la vida esperar*, per solista i cor – *En un paraíso de flor ideal*, per dos solistes i cor – *Silencio*, per a solista – *Fu-fu*, per tres solistes alhora – *La mujer mallorquina*, per solistes i cor.

2n i 3r acte: *Amanecer en Mallorca*, per a cor d'homes – *El mar guarda mil tesoros*, per a dos solistes – *Marinero de los mares*, per solista – *Duo cómico*, per a dos solistes – *No lloran jamás*, per a solista – *Canto a Mallorca*, per a solista – *Copeo mallorquín*, per a orquestra – *Yo siento...*, per a solista – *Pasará su juventud*, per a solista.

Comentari Sense cap mena de dubte *Sucedió en Mallorca* ha estat l'obra amb més anomenada de Joan Santandreu i Moragues. Aquesta obra neix de la comèdia musical *Tiempo perdido*, com he dit abans. De



Cartell de l'estrena de "Sucedío en Mallorca" al Teatro Lírico

Fernando, Josefina, Marta i Alberto, amb aquest ordre protagonistes principals de la sarsuela.

Estrenada al Teatre Apolo de València el maig de 1954 gaudí d'un èxit extraordinari, fins al punt d'esgotar totes les localitats i haver de mantenir l'obra en cartell seixanta dies, per demanda del públic, quan en un principi havia de ser per dues setmanes. Segons paraules del mateix Santandreu, en una entrevista publicada a la revista *Ciudad*, el 10 de juliol de 1954, "*l'obra aconseguí èxit artístic i de públic, fins al punt de ser aplaudits en totes les representacions i en la totalitat dels números, molts d'ells bisats, i, al final de cadascun dels actes vam haver de sortir a l'escenari per tal de corresponder les aclamacions del nombrós públic valencian, a qui considero amable i tal vegada condescendent i benèvol*". Aquesta estrena va córrer a càrrec de la companyia d'Antón Navarro (Premi nacional 1949-50), una de les més prestigioses d'Espanya aleshores.

A Palma de Mallorca l'estrena de l'obra va tenir lloc al Teatro Lírico el 7 de juliol de 1954, estrenada també per la companyia d'Antón Navarro amb un èxit rotund.

L'obra arriba al Teatre Principal d'Inca, ciutat on residí Santandreu

la mateixa manera que es van haver de canviar certs *números* poc aptes per a sarsuela, també Lluís Estelrich, autor de la lletra i ferm col-laborador de Santandreu, va haver d'introduir canvis a aquesta per tal d'adequar-la al nou format musical, format que els permetria fer de *Sucedío en Mallorca* una obra de renom i que fos representada per tot arreu, dins i fora de l'illa de Mallorca.

Aquesta obra d'ambient modern transcorre entre Palma de Mallorca i la platja de Formentor. Narra tot un seguit de trames amoroses i de desamor entre

gran part de la seva vida, el 28 de juliol de 1954, de la mà també de la companyia d'Antón Navarro. I ho va fer molt més tard del que en principi es tenia pensat, degut a l'èxit aconseguit par tot arreu i a la demanda del públic a mantenir-la en cartell. Sabent els inquers de l'èxit aconseguit per aquesta en les seves estrenes tant a València com a Palma de Mallorca, l'espectació fou màxima tenint en compte que tant Santandreu com Estelrich eren considerats com a inquers. Tot i representar-se també altres dues sarsueles, *La Dolorosa* i *El señor Joaquín*, la que va fer que el públic es posàs en peus fou *Sucedíó en Mallorca*, amb Joan Santandreu i Lluís Estelrich allà presents. La companyia d'Antón Navarro va dur a terme una gira per tota l'illa representant *Sucedíó en Mallorca*: Sa Pobla, Pollença, Artà, Manacor, Felanitx, Campos, Lluchmajor i Sóller. Aquesta arribà també a Maó, Alaior, Ciutadella i Eivissa, desplaçant-se després cap a terres catalanes i valencianes.



Cartell de la reexposició de "Sucedíó en Mallorca" a petició del públic
direcció musical va córrer a càrrec del mateix Joan Santandreu. Aquestes representacions varen tenir lloc el 27 de setembre de 1955 i el 18 d'octubre d'aquest mateix any. La darrera funció representada a Inca fou el 17 d'abril de 1956 i fou un homenatge pòstum a Joan Santandreu pocs dies després de la seva mort.

Per demanda del públic inquer aquesta fou repetida al Teatre Principal de la localitat en posteriors ocasions. Aquest cop però, fou interpretada per músics locals, destacant figures com la de Jaume Serra, qui en fou en director escènic, i cantaires com Magda Vidal i Joan Rosselló en els papers de Josefina i Fernando, Juan Grau, Catalina Botellas, etc. Tots ells, possiblement, membres de l'orquestra l'Harpa d'Inca. L'orquestra estava composta per músics de la banda municipal, entre ells D.Vicenç Bestard, qui després seria director de la Banda Unió Musical Inquera. La

Tiempo perdido 1947-54

Estil/Agrupació Comèdia musical/Solistes, cor i orquestra

Lletra Lluís Estelrich

Edició/editorial No editada

Trets musicals Comèdia musical de tres actes, el segon i el tercer sense interrupcions. *Tiempo perdido*, títol que proposà Santandreu a Estelrich neix de la insistència d'aquest darrer en què Santandreu posàs música a un llibret seu. Santandreu, reticent en un principi, finalment acceptà argumentant que si no anava bé simplement la cosa es convertia en *temps perduto*. Aquest temps perdut esdevindria la comèdia musical *Tiempo perdido*. Degut a les ofertes que rebé Santandreu d'estrenar l'obra com a sarsuela van fer que aquesta es convertís finalment en *Sucedíó en Mallorca*. El fet de tenir dos *números* amb bateria, com a base rítmica va fer que Santandreu els hagués de modificar per tal de ser aptes com a parts de la sarsuela. L'obra, com a *Sucedíó en Mallorca* consta dels mateixos tres actes i quinze números musicals. Constava de quatre romances per a baríton, tres de tiple, dos duos de baríton i tiple còmica, dos de cor i dos de música moderna, com són una rumba i una dansa afrocubana. La rumba, titulada *Andar*, i que apareix a *Tiempo perdido* ja no ho farà a *Sucedíó en Mallorca*. De fet, Santandreu li canvià el nom poc després quedant així com a una rumba tota sola titulada *Maracas caballeros*. En aquesta darrera Estelrich introduceix alguns canvis a la lletra. El mateix passarà amb *Miss Marylin*,



Cartell de l'estrena de "Tiempo perdido" al Teatre Conservatori de Manresa

pasdoble a *Tiempo perdido* i que esdevindrà duet còmic per als dos protagonistes de *Sucedíó en Mallorca*.

Comentari

Amb tot, *Tiempo perdido* fou estrenada com a comèdia musical al teatre del Conservatori

Sr. Empresario: Espectáculos O.D.E.C.A. tiene el honor de ofrecerle
de Ricardo Acedo y Mtro. Isidro Molina

Títeres en madera

No es una peli...
No es una novela...
No es una comedia...
Eso, las 3 cosas
en 1 Espectáculo 3-D.

Según los Autores
de

ESTRENOS
3 Espectáculos completos

CLINICA HASTICIDA

Fórmula sencilla contra el Justice

| | |
|--|-------------|
| Dosis: | 4 Kilos |
| Situaciones cómicas: | 1 Tomada |
| Gracia: | 3 veces |
| Chiste: | 1 Partitura |
| Méshiges con: | 400 gramos |
| Música de ópera: | |
| Balibiles: | |
| Támeses en localidades del Teatro:..... antes o después de cenar | |

Los Autores de

Ni el oriente se la llevó!

Ricardo Acedo y Mtro. Salvador Cordero

De Luis Estelrich y Mtro. Juan Santandreu

Tiempo perdido

No lo déis Vd. Después de presentarse al Espectáculo, pues habrá visto Revista, visto Música de coro y escuchado escenas de Comedia.

No podrás conciliar el sueño...
pues pasará la noche pensando en Mallorca, cantando, bailando y soñando en la belleza de las artistas de

Tiempo perdido

Agencias de contratación:

CATALUÑA: Isidro Papillón,
Calle de la Pau, 7 - Barcelona

LEVANTE: Francisco Alarcón
Ronda, 9-2-7 - Tel. 10849 - Valencia

ARAGÓN: M. Fernández, Zaragoza

MALLORCA: Espectáculos O.D.E.C.A.
Pl. Marqués del Palmer, 10-2-7 - Tel. 2110
Palma de Mallorca

Cartell de presentació de "Tiempo perdido" amb la companyia de R. Acedo.

de Manresa (Barcelona) el 3 de gener de 1954 per la companyia musical de Ricardo Acedo. Els cantaires solistes foren Maria Teresa Moreno com a Josefina, i Juan Cruz com a Fernando. La resta de personatges varen ser interpretats per Visita Noguera, Paquita Crespo, Carmen Llanos, Julio Nadal, José Peñalver, etc. Aquesta fou la primera gran obra de Joan Santandreu i l'èxit de públic fou notable. Estelrich, que fou present a l'estrena envia un telegrama a Santandreu el dia després d'aquesta dient-li textualment: "Música muy bien, no obstante aplausos obra considero debe suspenderse ruta Mallorca por falta de ensayos". Per altres fonts Santandreu s'assabentà que hi havia hagut molts problemes musicals a l'estrena. Hi va haver números molt poc treballats per part de l'orquestra i els solistes, fins al punt que un pasdoble no fou interpretat havent de fer ús d'un fonògraf. Tot i això l'estrena fou un èxit. Ricardo Acedo, com a cap de la companyia musical, ja tenia aparaulada una gira amb l'obra de Santandreu.

Aquesta gira tendria lloc a escenaris com Alacant, Albacete, Almansa, Elx, Villena, Daira de Segura, Dènia; a més de tot un recorregut per Mallorca. Finalment no consta de que aquesta es dugués a terme. A Mallorca, tot i els contactes amb un empresari musical de l'illa l'estrena es duria a terme més endavant i ja com a *Sucedío en Mallorca*.

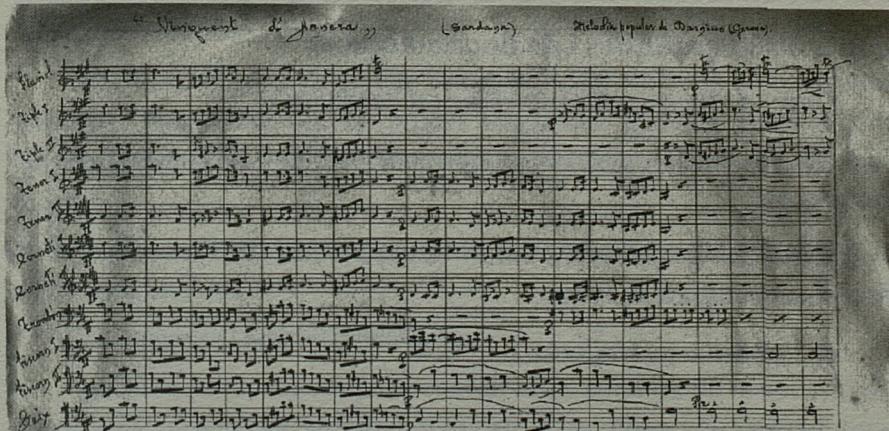
Vinguent d'Arnera 1934

Estil/Agrupació Sardana

Edició/editorial No editada

Trets musicals Sardana en *Sol Mi* compàs de 2/4 per a flaviol, tiples, tenors, cornetins, trombons, fliscorns i baix.

Comentari Sardana composta per Santandreu el 1934 estant destinat a la localitat gironina de Darnius, propera a la frontera de França. A partir d'una melodia popular de Darnius, Santandreu creà aquesta sardana titulada *Vinguent d'Arnera*.



Manuscrit original de la sardana "Vinguent d'Arnera" 1934

Obres no conservades o inacabades:

"Ara entram al més d'abril": Cançó que parla dels ocells de la primavera. Obra catalogada a una petita biografia de Joan Santandreu a la revista *Apóstol y civilizador* num.96 publicada el març de 1983 per la fraternitat de Franciscans de la vila de Petra. No conservada.

"Lágrimas de Pedro": Marxa fúnebre. Obra catalogada a una petita biografia de Joan Santandreu a la revista *Apóstol y civilizador* num.96 publicada el març de 1983 per la fraternitat de Franciscans de la vila de Petra. No conservada.

"Constancia": Pasdoble. Obra catalogada a una petita biografia de Joan Santandreu a la revista *Apóstol y civilizador* num.96 publicada el març de 1983 per la fraternitat de Franciscans de la vila de Petra. No conservada.

Missa: Obra inacabada de la qual només se'n conserva el *Kyrie* i el *Gloria* de la part d'Armonium.

Coral: Composició tipus coral, sense lletra, signada per Santandreu a Jávea, el desembre de 1947.

Fonts bibliogràfiques i de documentació

Centre de Recerca Històrico-Musical de Mallorca

Documentació aportada per Bartomeu Pieras Santandreu, nét del compositor.

Testimonis de D.Joan Parets, D. Vicenç Bestard i de l'actual arxiver de la banda de música de Petra.

Enciclopèdia de Mallorca.

Baltasar Bibiloni, o el llenguatge del ritme

Bernat Martí

A l'art, quina és la primera experiència, la bellesa o el llenguatge? A un músic, els sons repetits periòdicament -els rítmics- li criden l'atenció ja en la seva joventut, despertant-li l'entusiasme per aquestes experiències; a un literat, la fonia dels períodes, del paràgrafs, de les paraules, la declamació, tot com un músic: els sons rítmics abans que els renous sense intenció; al pintor, l'acció emocional dels colors; i als intel·lectuals, la commoció de la dialèctica i de l'objectivitat.

Segons el compositor Claude Debussy, la música és un total de forces disperses expressades en un procés sonor que inclogui: l'instrument, l'instrumentista, el creador i la seva obra, un mitjà propagador i un sistema receptor.

Per la seva definició se sol partir de la psicologia, la sociologia, la cultura i la història.

Ens interessa l'actitud psicològica.

Agafam aquestes idees per penetrar en el principi de la vocació del nostre amic. A vegades parlam d'un músic, d'un pintor i donam per entès i present l'estructura primària de la seva ànima, quan hauria de la primera cosa sobre la que ens interessassim perquè és la que ens pot explicar, no sols qui és el músic o pintor, sino fins i tot quines són les tendències pròpiament seves dins la música o la pintura. Nosaltres ho tendrem ben en compte.

El jove Baltasar, que havia nascut a Binissalem l'any 1936, segurament tenia l'ànima desperta als sons; podien ser els de les campanes, dels rellotges, dels ocells de la ruralia, del vent, de la tempesta, de les veus dels nins i també, tal vegada, això succeïa al seu interior sense que sabés encara valorar-ho. Hauria descobert el món musical i viuria contant amb ell com se conta amb l'aire per respirar. Tendria 8 ó 9 anys i *donya Isabel Sureda*, que vivia a una de les grans cases del poble, situada al carrer d'Estruch, i

era germana de *don Honorat*¹, li oferí donar-li classes de piano. Per ventura aquella senyora havia descobert la importància del ritme a l'ànima del jove, les seves qualitats de músic, abans i tot que el mateix Baltasar, que assistí sols a unes poques de les classes que l'ofereí la dama.

L'autor d'aquest article té la pretensió de centrar-se en els actes psicològics que conduïren al músic a ser director de cor i compositor. Per això li interessa aclarir si *donya Bel* li havia o no despert l'entusiasme per allò de que no va continuar assistint a les classes de piano. Recorda ell, no obstant això d'allunyar-se, el cor d'al·lotes que la senyora havia format i dirigia a la parròquia, aquells mateixos anys, cor de veus que encara ressonen dins la seva memòria. I aquesta memòria el fa dubtar si els principis de la seva vocació musical no estarien precisament aquí.

Va ser sor Maria de Lluc, una de les monges de la Congregació de les Germanes de la Caritat, la que li proporcionà l'entrada a l'Escola Apostòlica dels Pares Paüls del carrer de la Missió de Palma. Sor Maria donava les classes als alumnes majors que acabaven la primària; els nens als 10 anys havien de deixar l'escola de les monges i seguir a la graduada. Una dotzena dels seus alumnes foren enviats allí per la mateixa via, no es sap si, degut als anys de misèria que patirem, ho feia per ajudar a les famílies o per despertar vocacions o totes dues coses. Tots ells varen tenir la oportunitat de estudiar i cultivar-se.

(1) El casal de can Ferrer la Cuesta i més endavant can Ferrer de la Cabana "va ésser adquirida per don Enric Sureda Morera el 1909 que hi va fer reformes i també hi donà nom a la vella casa pairal dels Ferrer. El 1924 tenia 400 metres quadrats". Aquesta notícia apareix a *Casa i estament social a la ruralia mallorquina. L'exemple de Binissalem als s. XVII-XX* d'Aina Pascual.

Sobre *donya Isabel*, record que es deia que era monja que per qüestions de salut s'havia retirada al poble. Don Enric Sureda Morera (Palma, 1859-1935) tenia un fill que nomia *Honorat Sureda Hernández* (Palma, 1898-1966), germà de *donya Isabel* i advocat. *Donya Bel* (1898-1953) va morir d'un angina de pit.

La joventut que la conegué l'apreciaven molt a *donya Bel*.

Don Enric també era advocat, i polític, militant en el partit conservador. Fou Batlle de Palma entre 1899 i 1909. Durant les seves dues administracions es traslladaren els explosius des Fortí. Fou batlle del Reial Patrimoni Balear entre 1899 i 1931, i reformà l'Almudaina, en concret la capella de Santa Ana al 1904, la torre dels Caps al 1914, i la façana de l'Audiència a 1928. Publicà *De la Corte de los Señores Reyes de Mallorca* al 1914. Aquestes notícies i altres es poden llegir a la *Gran Encyclopédia de Mallorca* a l'entrada *Sureda Morera, Enric*, recull d'Antoni Marimon.

Sor Maria li donà la oportunitat d'aprendre, d'una vegada i per sempre, solfeig i l'art de la música.

En tota la litúrgia d'aquell temps, la música tenia un lloc prominent i l'estudi del llenguatge musical era inevitable. El jove que tengués aptituds per descobrir i valorar els sons i el seu ritme havia de descobrir aquí el camí de la seva vertadera vocació. Pensem que conèixer una cosa significa tenir-ne consciència és a dir, saber allò que és i el paisatge on se presenta. Conèixer els sons i poder seleccionar-los, vol dir la possibilitat d'anar creant un estil propi. Diu ell:

No puc assegurar si va ser a l'escola de la Missió o posteriorment a la casa d'estudis de L'Espluga de Francolí on vaig descobrir la vocació musical.

Quant sortí de la Missió dels Pares Paüls, era ja un jove de 19 anys. Aparegué, a un llibre sobre el poble, una fotografia amb un grup musical modern alguns anys després. Baltasar apareix a la foto tocant una melòdica en una actitud dinàmica que contrasta amb el seu caràcter greu del director musical que més endavant vàrem captar a la seva personalitat.

Als pocs mesos de deixar la Missió ja dirigia la Massa Coral de Binissalem i també el cor d'al-lotes que la mort de *Donya Bel* havia deixar orfe, i del que ell tenia tan bon record des dels anys de la infantesa. Per primera vegada s'escoltà, un dia de festa major -tal vegada el dia de Pasqua-, a l'ofici i amb l'església plena de fidels, *l'Al-leluia* de Haendel. Va ser tot un esdeveniment per una societat rural desconeixedora de la música clàssica.

Mentre treballa a l'oficina d'una fàbrica de calçat inicia els estudis de mestre i és a l'Escola de Magisteri a on rep l'empenta de la professora de música del centre, Marina Fernández Lamarca, perquè comenci els estudis oficials de música. Quan va haver obtingut els títols de mestre i de professor de piano, passa dos cursos al Conservatori Municipal de Barcelona per aprofundir estudis d'harmonia.

Retornat a Mallorca, treballà al col·legi de Monti-sion com a professor de música i organista de l'església del mateix nom. La polifonia va aparèixer

als primers intents de sortir a l'escenari musical del món professional. Dirigí el cor del Teleclub de Sineu, que actuava conjuntament amb el de Binissalem. Els concerts pels pobles i els programes de aquell temps, dels quals la memòria pot donar fe, ens dona notícies dels seus interessos musicals: la innovació i la modernitat; la tradició amb l'arranjament coral de cançons populars mallorquines, el ritme del *nego-spiritual*, les cançons de denuncia i la música religiosa.

Són els anys vuitanta i noranta quan tenim notícies del seu llenguatge musical propi, del seu estil després de haver dominat les experiències de so, estructurant-lo i seleccionant-lo. Des de aquell moment ja podem parlar del seu món acústic musical.

De aquesta època són els arranjaments o versions de cançons populars mallorquines que interpretades pels cors que dirigia, les donava a conèixer.

L'entrada del llibre *Compositors de les Illes Balears* el presenta com professor de pedagogia musical. i diu:

Ha treballat en el camp de l'educació musical a partir del món coral de l'escola, sobre tot pel que fa a la tasca de facilitar material als ensenyants. S'ha dedicat també a compondre obres corals a partir dels cants tradicionals. Ha publicat el *Cançoner de pedagogia musical* (1980) hi ha tengut cura, amb Josep Massot i Muntaner, de l'edició del *Cançoner musical de Mallorca* (1984) de Josep Massot Planes. Des 1976 és professor titular d'Escola Universitària. És autor de la Banda Municipal: *concerts pels escolars. Una introducció a l'escola intel·ligent de la música* (1991). El 1996, el Cor de Montserrat estrenà a Terrassa, la seva obra *Cantata de la fosca i de la llum* i s'editaren les seves composicions *Vint cançons tradicionals i Set poemes de Llorenç Moyà*. Ha estat fundador (1992) i director (1992-1994) del Cor Cantilena de Binissalem, i dirigeix (des de 1994) l'Escolania de Blauets de Lluc. Amb aquesta agrupació ha produït el disc compacte *Laudate pueri Dominum* (1996).

No aprofundeixen gaire els autors d'aquest llibre en la vocació pedagògica del nostre amic com recolzen els fets d'haver impartit nombrosos cursos a mestres a les nostres Illes i també a Catalunya, haver estat el primer cap del Departament de Pedagogia Musical del Conservatori Superior de

les Balears i trenta anys de treball en la formació musical dels estudiants de magisteri. Precisament un dissabte vespre del 2007, uns centenars de persones, exalumnes i professors amics procedents de la Universitat, del Conservatori, de l'Escolania de Lluc, dels cors de Binissalem, Sineu i de Menorca, es reuniren a la parròquia de Binissalem, i es reberen adhesions des de Catalunya, per retre-li un homenatge per la seva habilitat de fer-los comprendre la música.

La cultura religiosa ha estat sempre una de les seves inspiracions. També ho ha estat la poesia popular - recordam la de Miquel Desclot i la lírica autòctona de Bartomeu Oliver, Cèlia Viñas, Llorenç Moyà Gelabert i Blai Bonet, entre d'altres. Per últim, la direcció de corals infantils, de les que havia tingut experiències a l'Institut Tècnic Eulàlia de Barcelona, fundat pel binissalemer Dr. Bartomeu Oliver; també al col·legi Montision on inicià el camí i dirigí la coral Aubada, i culmina, com director del Blauets de Lluc.

El resum de la seva vida professional tal vegada l'hagi recollida el mateix Baltasar respondent a la pregunta de quin és el seu ideari musical. La resposta va ser aquesta:

La idea que m'orientà des de que als vint-i-un any vaig decidir que me dedicaria a la música, fou ajudar, des de l'escola, a que la nostra gent superés l'analfabetisme musical que era la tònica general als darrers anys 50. Vist des de l'actualitat, hom ha de reconèixer que el treball de moltes persones, des de diferents àmbits del camp musical, ha aconseguit que s'avancés molt. El paisatge d'aquell temps era desèrtic amb petits oasis. Ara es pot parlar d'una notable vida musical, i de les esperances d'assolir noves fites.

Tanmateix no és or tot el que llueix. Queda molta feina pedagògica a fer tan per ampliar i aprofundir en tot el que està ben encarrilat, com en reconduir el que no es fa degudament.

Quan a la composició. Abans em resistia a que se me identificàs com a compositor, a dia d'avui ho admet sempre que igualment es vulgui admetre que el qui sap escriure correctament una carta és un literat. Quan he escrit música ha estat sempre perquè m'interessava quelcom específic pel meu treball de director, i també quan algú m'ho ha demanat. Evidentment que aquestes circumstàncies han condicionat la meva escriptura que ha resultat directa, sense pretensions, d'escuta fàcil i, quasi sempre, també de fàcil interpretació.

La meva escriptura ha intentat d'acomodar-se a les característiques dels qui havien de ser els primers intèrprets. Així pot explicar-se el diferent „modus operandi“ entre unes peces i altres. Aquest fet queda meridianament palès si hom compara dues de les meves cantates: la *Cantata de la fosca i de la llum*, encàrrec d'un cor de gent amb adient formació coral i experiència, i, *Transtlàntida*, escrita per a una trobada de quatre mil cantaires de entre 8 i 16 anys. Crec que el resultat és sempre una música directa, sense pretensions, de fàcil escolta i, quasi sempre, de fàcil interpretació.

La primera obra que li coneixem és una missa dels anys setanta i que ell qualifica de primer tempteig. Tal vegada la admiració, proclamada públicament, pel pare Martorell i la missa Pau al homes pogueren haver intervengut en la decisió de compondre per primera vegada. Aquesta missa ha quedada inèdita, com ocorre a qualsevol artista, sia músic, pintor o poeta, com una obra que se vulgui guardar però que no se atreveix a fer pública.

La primera obra de la que coneixem una edició és el *Cançoner de Pedagogia Musical*, publicacions de La Caixa, Palma 1980 i *Cinc Cançons Mallorquines*, editades per MF, Barcelona 1982.

Però, durant els primers anys de l'època que hem senyalat, començà el treball per la contribució a la pedagogia. Avui en dia, es reconeguda des de Catalunya fins Mallorca, i no sé si més lluny, sobretot per haver estat un dels introductors de les teories pedagògiques modernes provingudes dels països de les antigues comunitats comunistes, de Hongria en aquest cas, on va estar rebent classes sobre el tema.

Per altra banda, l'època vertaderament més creativa de la seva vida professional es dona en darrers anys del segle passat i primers del present, a mida que minva la seva dedicació a la docència i la direcció coral. Aquestes són les obres:

Set poemes de Llorenç Moyà, publicada a Poetes Catalans per el Cant Coral 1. Palma, 1996.

Cançons per a instrumental Orff Conjunt de vint-i-cinc peces per a conjunt escolar. Ed. Amalgama, Berga, 1998

Transatlàntida Cantata para narrador, cor infantil i orquestra. Text de Miquel Desclot. Dinsic, Barcelona 2001.

Estrenada en el palau Sant Jordi de Barcelona el 2002 .

Enregistrament de CD o disc compacte, Barcelona el mateix any 2002.

Estrena de la mateixa obra traduïda al francès a Brussel·les, any 2004.

Una altra audició per l'Orquestra Ciudad de Granada. Cors infantils i juvenils de Granada. Director titular i artístic: Jean-Jacques Kantorow. Concert Familiar II. (Adaptada per Carmen Huete) Diumenge 11 de febrer de 2007 a l'Auditori Manuel de Falla de Granada.

Nit de Nadal, cel Florit. Nadala a 4 v.m.. Poema de Bartomeu Oliver. Fotocopia del original, 2002.

Tres poemes de Blai Bonet, per a veu solista i piano. Ed. Amalgama, Berga, 2002

Flors, suite per a cor a tres veus blanques, en doble versió -orquestra i piano- Ed. Amalgama, Berga, 2002

Quatre cançons tradicionals, per a cor a tres veus blanques i piano. Ed. Del Conservatori Superior de les Illes Balears-2004

Ara que és Nadal. Corona de nadales de les Illes. Tres cançons eivissenques. Música Popular per al Cant Coral. Editorial Mediterrània-Eivissa. Palma de Mallorca, 2006.

Edició de **La posada de la núvia.** Suite per a solistes, Cor i conjunt instrumental. Sobre poemes de l'obra homònima de Llorenç Moyà. Poetes Catalans per Cant Coral 4. Palma de Mallorca, 2006.

Els dies 29 i 30 d'octubre de 2006 a l'auditori del conservatori i a la parròquia de Binissalem, se celebrà el concert d'estrena de aquesta obra. D'aquesta obra hi ha un CD, Ona Digital. El mes de juny d'aquest any 2007 La Posada de la Núvia la presenta a València l'Orfeó Valencià Navarro Reverter.

Cantata "**Un dia qualsevol**" per a cor a quatre veus mixtes, cor infantil, soprano solista i orquestra. Obra d'encàrrec del Cor Nit de Juny de Palafrugell, escrita recentment. Estrena la propera tardor.

També aquests darrers anys ha produït un nom considerable de petites peces religioses, la major part destinades a l'Escolania de Lluc i, altres, per l'Escolania de la Seu. Igualment ha estrenat dues misses: *Beata Franciscaina Cirer i Respexit humilitatem*.

Cal destacar la gravació amb els Blauets de Lluc de dos CDs, a més del ja esmentat: *Cançons i balls de les Balears*, amb arranjaments del mateix Bibiloni i *Nadal Blau*.

Altres agrupacions que han enregistrat obres de Baltasar Bibiloni són: la Coral de la UIB, Colegium Vocale, Coral Madre Alberta, Cor Madrigal de Barcelona, Corals del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya, Coral Sor Francinaina, Camerata Sa Nostra, orquestra de Cambra Terrassa 48 i Simfònica del Vallès.

Hem de tenir present que cada generació d'artistes sempre s'ha topat amb la passada i amb el començament de la futura. La segona meitat del segle XX ha vist tants de canvis socials, polítics, culturals i religiosos, que no queda més remei que recordar-los per conèixer els dilemes dels músics amb quan a les seves opcions. Tots aquests moviments són els que han donat a conèixer les noves experiències sobre les que han dut les generacions dels anys 50 al 2000 a despertar-se a l'embriaguesa, a la denúncia, a la llibertat, a l'excés, a l'abandó com expressions i tècniques musicals; mentre per altra banda s'han topat amb els músics que han tractat de mantenir, allò religiós, allò equilibrat encara que dins formes romàntiques i impressionistes. A Baltasar Bibiloni també l'hem de saber reconèixer al mig d'aquest ambient.

Introducció a l'obra de Baltasar Bibiloni.

Llorenç Gelabert Gual

Catàleg d'obra

A dia d'avui és fàcil trobar música tradicional de Mallorca o de les Illes dins el repertori de la majoria de corals del nostre país. Molts han estat els compositors que han creat arrenjaments d'aquestes melodies per a conjunt coral. Baltasar Bibiloni i Llabrés n'és un exemple. La seva vessant creadora-compositiva ha anat íntimament lligada a la seva vocació docent dins l'àmbit de la pedagogia musical. Fruit de l'estudi dels grans pedagogs europeus (parlem de Kodaly, Dalcroze, Willems, i Segarra com al més proper), neix en Bibiloni la necessitat d'elaborar un repertori adequat a la nostra realitat lingüística. La base de l'ensenyament musical rau, segons Kodaly o Segarra, en el coneixement de les cançons que ens són més properes i a partir d'aquí crear tota una metodologia vertebrada i dirigida a l'aprenentatge dels diferents elements que esdevenen la base de la teoria musical.

Des d'un principi, Bibiloni s'adonà de la inexistència de material publicat d'aquesta casta. Per aquest motiu decidí començar una tasca d'elaboració d'arrenjaments a partir de melodies populars i tradicionals de Mallorca i de les terres de parla catalana en general. Quina agrupació coral de les illes a dia d'avui no ha interpretat el "ton pare no te nas" o "la dama de Mallorca" per a veus mixtes de Bibiloni?.

Aquesta necessitat d'elaborar material aplicable a l'aula de música esdevindrà en el temps una de les seves majors aportacions. Tot i que en els seus inicis la major part de composicions eren emprades com a recurs didàctic d'aula per al mateix autor, amb el temps, ha proliferat una faceta creadora de caire purament compositiu. A dia d'avui, ja retirat del món de la docència, Bibiloni es dedica única i exclusivament a la composició.

Podem parlar d'un Baltasar Bibiloni molt prolífic. El conjunt de la seva obra supera el centenar de composicions, i en totes elles la veu i conjunt coral en són els protagonistes.

Aquesta comunicació té per objectiu donar a conèixer la totalitat de la seva obra amb dues classificacions diferents, una alfabètica i una altra cronològica. A més inclou un petit comentari que indica el tipus de formació per al qual està escrita (veus blanques, cor mixte, solistes, cor i orquestra, cor i orgue, etc). Aquesta primera classificació de la seva obra, inexistent fins a dia d'avui, pot aproximar a tot director de cor, docent, o músic en general a la figura de Baltasar Bibiloni i apropar-los a tot l'abast de les seves creacions. Podrem trobar composicions, tant de tipus religiós (la major part elaborades a la seva etapa de direcció de l'Escolania de Blauets de Lluc), com composicions de caire profà o popular, que en són tota la resta. Aquestes venen especificades a la classificació.

Amb tot, deixam camps oberts a properes publicacions on tractarem la seva vessant pedagògica i ens endinsarem més profundament en la seva línia compositiva.

Trets biogràfics

Ja de ben petit, Baltasar manifesta una sensibilitat especial envers la música. Formà part de la massa coral que dirigia Mn. Pere Julià, aleshores vicari de la parròquia de Binissalem. Aquesta seria la primera experiència d'una vida dedicada plenament, fins a dia d'avui, a la música.

Dels deu al quinze anys estudià a "la Missió" a Palma, partint després cap al principat, concretament a l'estudiantat de l'Espluga de Francolí del mateix ordre religiós, on hi va romandre quatre anys. Aleshores Bibiloni sentia una forta vocació religiosa que va anar desapareixent al llarg d'aquells quatre anys i escaig que va viure a Catalunya. En aquest temps dins la Missió va rebre les seves primeres lliçons de solfeig, així com de piano i orgue. Estant a l'Espluga, tot i els seus encara mínims coneixements, fou nomenat organista i escriví una de les seves primeres composicions.

De retorn a Mallorca, amb vint anys, decideix iniciar els estudis de Magisteri. Alhora se'n fa càrrec d'un cor d'al·lotes de Binissalem i poc després de la *Massa Coral*. Amb vint-i-sis anys, i amb els títols de magisteri i professional de piano va a Barcelona a estudiar harmonia. Als trenta comença a treballar com a professor de música al col·legi de Montision, on hi fundarà el cor *Albada*.

Començà aquí tota una trajectòria docent que culminarà a la Universitat de les Illes Balears l'any 2006, any en que es retira de la docència. Seran uns anys de contínua formació (cursos de direcció coral, cursos de pedagogia musical, etc), en un principi, passant després a exercir plenament les seves facetes com a pedagog, compositor i director de cors fins els nostres dies. Molts han estat els cantaires que han format part dels cors que ha dirigit: Massa Coral de Binissalem, Cor Aubada, Cor de Sineu, Cor de la *Escuela Nacional* d'Inca, Coral Música Viva i finalment el Cor Cantilena, i molts han estat també els alumnes que reberen les seves primeres lliçons musicals amb Bibiloni, ja sigui a l'escola de Montision, a l'Escola de Pedagogia Musical de la qual n'és fundador, a l'Escola Normal de Magisteri, a l'Escola de Pedagogia de Catalunya, al Conservatori Superior de Música de les Illes Balears o a la Universitat de les Illes Balears.

A tots aquests anys de docència i direcció de cors els va unida tota una prolífica vessant compositiva, que esdevindrà la seva eina fonamental de treball. A dia d'avui, tot i haver-se retirat del món de l'ensenyament continua desenvolupant la seva faceta com a compositor.

Llistat d'obres per ordre cronològic

- | | |
|---------|---|
| 1965 | <i>Llum de pau</i> , slow rock. |
| 1976 | <i>Nadal</i> (inclòs dins <i>Set poemes de Llorenç Moyà</i>), per a 4 veus mixtes. |
| 1979 | <i>El mestre</i> (pop. Mallorca), arrenjament per a flauta i instrumental Orff. (inclosa dins <i>Cançons per a Instrumental Orff</i>) |
| 1970-80 | <i>Cinc Cançons mallorquines</i> , per a 4 veus mixtes. <i>Cançons per a Instrumental Orff</i> , arrenjaments per a Orff. |

- 20 cançons tradicionals per a veus blanques i piano, per a 2 o 3 veus blanques i piano.
- Missa Respxit Humilitatem***, 4 parts missa comú, per a 4 veus mixtes.
- Misa a Nuestra Señora de los Ángeles***, per a 4 veus mixtes.
- 1976-80 *Cançoner de pedagogia musical*, arrenjaments per a Orff, i a dues veus blanques.
- 1980 *Aurtxo seaskan* (trad. País Basc), per a veu i piano.
- Anamorat i al-lota* (trad. menorquina), per a 4 veus mixtes.
- 1982 *La Dama de Mallorca* (trad. Mallorca), per a 4 veus mixtes.
- Cançó de l'absència* (trad. Mallorca), per a 4 veus mixtes.
- 1983 *La nevada* (poema de Maria Antònia Salvà), per a 3 veus blanques.
- 1984 *Goigs a la llaor de Sant Gall***, melodia a una veu.
Cançoner musical de Mallorca-Josep Massot i Planes. Correcció musical.
Dues cançons tradicionals de Menorca: Na falariareta i Sa vella Rabísca, per a 3 veus blanques.
- 1985 *Una cançó "Bamba"* (lletre de Cèlia Viñas), per a veu solista i piano.
Lluneta de pagès (poema Maria Antònia Salvà), per a 3 veus blanques i piano.
- 1986 *Murmuri* (poema Antoni Vives), melodia a una veu, i a 3 veus (2005).
- 1987 *El Rei Tutup-Cantata*. Melodies a una veu per a cor de veus blanques (una a 3 veus), i arrenjament per a conjunt instrumental (2005).
- Ton pare no té nas (trad. Mallorca), per a 4 veus mixtes.
- 1988 *Goigs a la llaor de Sant Alonso Rodríguez***, per a 4 veus mixtes.
- 1989 *Anarem a Sant Miquel* (trad. Eivissa), per a 4 veus mixtes.
Com voleu germans que canti? (trad. Eivissa), per a 4 veus mixtes.
Rosa Vera (trad. d'Eivissa), per a 4 veus mixtes.
- Ara que és Nadal* (suite de nadales illenques), per a 4 veus mixtes, soprano solista i piano.
- 1990 *Bolero de Sineu*, per a 4 veus mixtes.
- Madrigal trist* (poema Joan Pons i Marquès), per a 4 veus mixtes.
- 1991 *La banda municipal: concerts per als escolars*, material didàctic per a escolars.

- 1992 *Cançó de mar* (poema Cèlia Viñas), per a veu solista i piano.
- L'aire, amor* (poema Cèlia Viñas), per a veu solista i piano.
- 1993 *Nits de Moscou* (trad. russa), per a 4 veus mixtes.
- La sandunga* (trad. Mèxic), per a 4 veus mixtes.
- 1993-2001 *Quatre cançons tradicionals*, * per a 3 veus blanques i piano.
- Cerca'm senyor* *-Cant d'entrada, per a veu i orgue.
- Cantau al senyor**-Cant d'entrada, per a flauta, 2 veus blanques i orgue.
- Cor mundum**, motet per a 3 veus blanques.
- Alç els ulls a les muntanyes**- salm 121, per a veu i orgue.
- Veniu, pujau**-Cant d'entrada, per a 2 veus blanques i orgue.
- Emparau-me**-Cant d'entrada, per a veu i orgue.
- Contau a tots els pobles**-Cant d'entrada, per a solista, cor a 3 veus blanques i orgue
- La terra és plena*-Salm 33*-Cant d'entrada, per a solista, flauta i orgue.
- Salm responsorial a la Sma. Trinitat**, per a veu i orgue.
- Festa al cor de Jesús**-Salm responsorial, per a veu i orgue.
- Glòria "in dulce iubilo"**, per a 3 veus blanques, solista i orgue.
- Glòria a déu adalt del cel**, per a 3 veus blanques, solista i orgue.
- Salm 72**-Comunió, per a veu i orgue.
- Tastau i veureu**-Comunió, per a veu i orgue.
- Enaltiu el senyor**-Comunió, per a veu i orgue
- Per a mi és bò estar prop de Déu**-Comunió-Salm 116, per a solista, cor 3 veus blanques i orgue.
- Salm 121**, per a 3 veus blanques, solista i orgue.
- Salve Virgo Clemens*, per a veu i orgue.
- Salve Dulcis Maria**, per a veu solista, cor i orgue.
- Ave regina Caelorum**, per a 3 veus blanques i orgue.
- Ave Maris Stella**, per a 3 veus blanques.
- Senyor Blanquerna**, per a veu i orgue.
- Soluta carnis pondere**, per a 3 veus blanques i orgue.
- Poder i esplendor**, per a 3 veus blanques i orgue.
- Que tots alabí**-Acció de gràcies-Salm 116, per a veu solista i cor.

- 1994 *La ginesta*, per a veu i piano.
 Gerdor hivernenca, per a veu i piano.
 Ara que és Nadal (corona de nadales)-2a versió, per a tres veus i orquestra de corda.
- 1995 *Pregària d'un dia humil* (poema Célia Viñas), per a 4 veus mixtes.
 Sa nineta té soneta-Cançó de Bressol, per a veu i piano.
- 1996 *Set poemas de Llorenç Moyà*, per a 3 i 4 veus mixtes.
 Cantata de la Fosca i de la Llum, per a cor, dues sopranos, piano i clarinet.
- 1997 *Pare nostre*** (Ll. Caldentey) Centenari Parròquia La Real, per a 4 veus mixtes.
- 1998 *Goigs a la mare de Déu de Robines*** (poema Llorenç Moyà), per a veu i piano.
 Cançó de la núvia impacient (trad. Mallorca), per a veu i piano.
 Nit de Nadal, cel florit (lletra Bartomeu Oliver), per a 4 veus mixtes.
- 1999-2000 *Flors*-Petita suite per a cor de veus blanques i piano, i per a veus blanques i orquestra.
- 2000 *Pastor, rei i senyor* (2a versió), per a cor, flautes, clarinet, violins, violes, violoncel i piano.
 *Missa de la Beata Francinaina*** (Acte penitencial, Glòria, Sant, Anyell de Déu), per a solistes, cor i orgue.
 Transatlàntida-Cantata, per a cor de 3 veus blanques i orquestra/ cor de 3 veus blanques i piano.
- 2001 *Gaudens gaudebo***-Cant d'entrada-propri del dia de la Puríssima a Sevilla (als Vermells de la Seu), per a solista, 3 veus blanques i orgue
 Ara que és Nadal (corona de nadales)-3a versió, per a dues veus i orquestra.
- 2003 *Salm 127*** (als Vermells de la Seu i director Toni Salvà), per a 3 veus blanques i orgue.
 Tres poemes de Blai Bonet, per a veu i piano.
- 2004 *La posada de la núvia*-Suite per a solistes, cor, clarinet, violoncel i piano.
 Matines de llogaret (dues versions), per a 4 veus mixtes, i per a veu i piano.
 El nou Prometeu encadenat d'Eugení d'Ors (obra de teatre musicada), per a cor a 2 veus i piano.
 *Abandonat i traspassat*** (lletra de Ll. Caldentey), per a dues veus solistes i piano.

- 2005 *Comparteix la passió*** (lletre de Ll. Caldentey), per a veu solista i piano
*La nostra mare a robines*** (lletre Joan Escanelles) per a cor unisonal i orgue.
Per a na Clara (melodia Sa nineta té soneta), per a piano.
Tornada de's Vermar (trad. Binissalem), per a 4 veus mixtes.
Volgudes Campanes (poema Bernat Cifre), per a 4 veus mixtes.
- 2005-06 *53 harmonitzacions de respostes a salms responsorials*** (melodies Ricard Janer), per a veu i orgue
*Missa Respexit Humilitatem***. Parts restants, per a 4 veus mixtes i orgue
Com pobre mariner (lletre de Ponç Pons), per a 4 veus mixtes
- 2006 *Tardor* (poema de Narcís Comedira), per a 4 veus mixtes
- 2007 *Ulls verds* (melodia de Ricard Vilarassau), arrenjament per a 4 veus mixtes
Un nou dia – cantata per a cor de veus blanques, 4 veus mixtes i orquestra
Ai, xiquetes si baixareu, per a 4 veus mixtes
*La nostra mare a Robines*** (lletre Joan Escanelles), per a cor unisonal i orgue
*Salm 45*** (al cor de Calvià en seu 20è aniversari), per a solistes, 4 veus mixtes i orgue
Lloança al cant coral, amb lletre de Pere Morey (al cor de Calvià en el seu 20è aniversari), per a solistes, cor de 4 veus mixtes i grup de corda
Pax in terra - cantata per a solistes, cors, orgue, piano i violí
El somni de ser far (lletre d'Adam Manyé), per a 4 veus mixtes
Un topant prop del camí (lletre de Fina Anglès), per a 4 veus mixtes
Responsori de Nadal, per a 3 veus blanques

*Obra escrita per a l'Escolania de Lluc entre els anys 1993 i 2001, anys en que Baltasar Bibiloni en fou director. Gran part d'elles fetes per a ser interpretades a la litúrgia.

**Obra religiosa.

Llistat d'obres per ordre alfàbetic

- 20 cançons tradicionals per a veus blanques i piano*, per a 2 o 3 veus blanques i piano.
*53 harmonitzacions de respostes a salms responsorials*** (melodies Ricard Janer), per a veu i orgue

- Abandonat i traspassat*** (lletre de Ll. Caldentey), per a 2 veus solistes i piano
Ai, xiquetes si baixareu, per a 4 veus mixtes
*Alç els ulls a les muntanyes** - salm 121, per a veu i orgue
Anarem a Sant Miquel (trad. Eivissa), per a 4 veus mixtes
Anamorat i al·lota (trad. menorquina), per a 4 veus mixtes
Ara que és Nadal (suite de nadales illenques), per a 4 veus mixtes, soprano solista i piano
Ara que és Nadal (corona de nadales)-2a versió, per a 3 veus i orquestra de corda
Ara que és Nadal (corona de nadales)-3a versió, per a 2 veus i orquestra
Aurtxoa seaskan (trad. País Basc), per a veu i piano
*Ave regina Caelorum**, per a 3 veus blanques i orgue
*Ave Maris Stella**, per a 3 veus blanques
Bolero de Sineu, per a 4 veus mixtes
Cançó de l'absència (trad. Mallorca), per a 4 veus mixtes
Cançó de la núvia impacient (trad. Mallorca), per a veu i piano
Cançó de mar (poema Cèlia Viñas), per a veu solista i piano
Cançoner de pedagogia musical, arrenjaments per a Orff, i a dues veus blanques
Cançoner musical de Mallorca-Josep Massot i Planes. Correcció musical
Cançons per a Instrumental Orff, arrenjaments per a Orff
Cantata de la Fosca i de la Llum, per a cor, dues sopranos, piano i clarinet
Cantau al senyor-Cant d'entrada*, per a flauta, 2 veus blanques i orgue
Cerca'm senyor-Cant d'entrada*, per a veu i orgue
Cinc Cançons mallorquines, per a 4 veus mixtes
Com pobre mariner (lletre de Ponç Pons) per a 4 veus mixtes
Com voleu germans que canti? (trad. Eivissa), per a 4 veus mixtes
*Comparteix la passió*** (lletre de Ll. Caldentey), per a veu solista i piano
*Contau a tots els pobles** - Cant d'entrada, per a solista, cor a 3 veus blanques i orgue
*Cor mundum**, motet per a 3 veus blanques
Dues cançons tradicionals de Menorca: Na falariareta i Sa vella Rabisca, per a 3 veus blanques
El mestre (trad. Mallorca), arrenjament per a flauta i instrumental Orff.(inclosa dins
 Cançons per a Instrumental Orff)

- El nou Prometeu encadenat* d'Eugení d'Ors(obra de teatre musicada), per a 2 veus i piano
- El Rei Titup* - Cantata. Melodies a una veu per a cor de veus blanques(una a 3 veus), i arrenjament per a conjunt instrumental(2005)
- El somni de ser far* (lletra d'Adam Manyé), per a 4 veus mixtes
- Emparau-me**- Cant d'entrada, per a veu i orgue
- Enaltiu el senyor**- Comunió, per a veu i orgue
- Festa al cor de Jesús**- Salm responsorial, per a veu i orgue
- Flors*, petita suite per a veus blanques i orquestra
- Flors*, petita suite per a cor de veus blanques i piano
- Gaudens gaudebo***- Cant d'entrada-propri del dia de la Puríssima a Sevilla(als Vermells de la seu), per a solista, 3 veus blanques i orgue
- Gerdor hivernenca*, per a veu i piano
- Glòria a Déu adalt del cel**, per a 3 veus blanques, solista i orgue
- Glòria "in dulce iubilo"**, per a 3 veus blanques, solista i orgue
- Goigs a la llaor de Sant Gall***, melodia a una veu
- Goigs a la llaor de Sant Alonso Rodríguez***, per a veu i orgue
- Goigs a la mare de Déu de Robines*** (poema Llorenç Moyà), per a veu i piano
- L'aire, amor* (poema Cèlia Viñas), per a veu solista i piano
- La banda municipal: concerts per als escolars*, material didàctic per a escolars
- La Dama de Mallorca* (trad. Mallorca), per a 4 veus mixtes
- La ginesta*, per a veu i piano
- La nevada* (poema de Mª Antònia Salvà), per a 3 veus blanques
- La nostra mare a Robines*** (lletra Joan Escanelles) per a cor unisonal i orgue
- La posada de la núvia*- Suite per a solistes, cor, clarinet, viloncel i piano
- La sandunga* (trad. Mèxic), per a 4 veus mixtes
- La terra és plena**- Salm 33-Cant d'entrada, per a solista, flauta i orgue
- Lloança al cant coral*, amb lletra de Pere Morey (al cor de Calvià en el seu 20è aniversari), per a solistes, cor de 4 veus mixtes i grup de corda
- Llum de pau*, slow rock
- Lluneta de pagès* (poema Maria Antònia Salvà), per a 3 veus blanques i piano
- Madrigal trist* (poema Joan Pons i Marquès), per a 4 veus mixtes
- Matines de llogaret*, per a 4 veus mixtes

- Matines de llogaret*, per a veu i piano
- Missa de la Beata Francina*** (Acte penitencial, Glòria, Sant, Anyell de Déu), per a solistes, cor i orgue
- Misa a Nuestra Señora de los Ángeles***, per a 4 veus mixtes
- Missa Respexit Humilitatem***, per a 4 veus mixtes i orgue
- Murmuri* (poema Antoni Vives), melodia a una veu
- Murmuri* (poema Antoni Vives), per a 3 veus blanques
- Nadal* (inclòs dins *Set poemes de Llorenç Moyà*), per a 4 veus mixtes
- Nit de Nadal, cel florit* (lletre Bartomeu Oliver), per a 4 veus mixtes
- Nits de Moscou* (trad. russa), per a 4 veus mixtes
- Pare nostre*** (Ll. Caldentey) Centenari Parròquia La Real, per a 4 veus mixtes
- Pastor, rei i senyor* (2a versió), per a cor, flautes, clarinet, violins, violes, violoncel i piano
- Pax in terra* - cantata per a solistes, cors, orgue, piano i violí
- Per a mi és bò estar prop de Déu**- Comunió-Salm 116, per a solista, cor 3 veus blanques i orgue
- Per a na Clara* (melodia *Sa nineta té soneta*), per a piano
- Poder i esplendor**, per a 3 veus blanques i orgue
- Pregària d'un dia humil* (poema Célia Viñas), per a 4 veus mixtes
- Quatre cançons tradicionals**, per a 3 veus blanques i piano
- Que tots alabin**- Acció de gràcies-Salm 116, per a veu solista i cor
- Rosa Vera* (trad. d'Eivissa), per a 4 veus mixtes
- Hodie nobies calorum rex*, per a 3 veus blanques i orgue
- Sa nineta té soneta*-Cançó de Bressol, per a veu i piano
- Salm 45*** (al cor de Calvià al seu 20è aniversari), per a solistes, 4 veus mixtes i orgue
- Salm 72** - Comunió, per a veu i orgue
- Salm 121**, per a 3 veus blanques, solista i orgue
- Salm 127*** (als Vermells de la Seu i director Toni Salvà), per a 3 veus blanques i orgue
- Salm responsorial a la Sma. Trinitat**, per a veu i orgue
- Salve Dulcis Maria**, per a veu solista, cor i orgue
- Salve Virgo Clemens**, per a veu i orgue
- Senyor Blanquerna**, per a veu i orgue
- Set poemes de Llorenç Moyà*, per a 3 i 4 veus mixtes

*Soluta carnis pondere**, per a 3 veus blanques i orgue
Tardor (poema de Narcís Comedira), per a 4 veus mixtes
Tastau i veureu- Comunió*, per a veu i orgue
Ton pare no té nas (trad. Mallorca), per a 4 veus mixtes
Tornada de's Vermar (trad. Binissalem), per a 4 veus mixtes
Transatlàntida - Cantata, per a cor de 3 veus blanques i orquestra/ cor de 3 veus
blanques i piano
Tres poemes de Blai Bonet, per a veu i piano
Ulls verds (melodía de Ricard Vilarassau), arrenjament per a 4 veus mixtes
Un nou dia - cantata per a cor de veus blanques, 4 veus mixtes i orquestra
Un topant prop del camí (lletra de Fina Anglès), per a 4 veus mixtes
Una cançó "Bamba" (lletra de Cèlia Viñas), per a veu solista i piano
*Veniu, pujau**- Cant d'entrada, per a 2 veus blanques i orgue
Volgudes Campanes (poema Bernat Cifre), per a 4 veus mixtes

*Obra escrita per a l'Escolania de Lluc entre els anys 1993 i 2001, anys en que Baltasar Bibiloni en fou director. Gran part d'elles fetes per a ser interpretades a la litúrgia.

**Obra religiosa.



Julià Llinàs Mascaró Felanitx (Mallorca) 1948 – Segòvia 1993

Ramon Codina Bonet

Agraïments a la seva filla Inés Llinàs Aguilera, a la seva amiga María Jesús, al seu germà Francesc, a Mercedes Gasalla i a Bernardo García-Huidobro; i a tots quants a aquestes personnes han donat informació sens que nosaltres haguem tengut la ventura de conèixer-les.

A tot allò que no es justifiqui fontalment, en general procedent de notes escriptes per tercers persones i de referències orals tot apel·lant a la memòria personal, pot haver-hi algunes fluctuacions. No obstant, tot això obra en poder del autor del present article i es pot consultar.

Hem intentat assolir'ne més d'informació. Respecte de la SGAE els resultats no han estat tot lo satisfactoris que desitjavem per mor de raons legals. Tampoc el Reial Conservatori Superior de Música, per les mateixes raons quant a allò acadèmic i com a conseqüència del trasllat de documentació complementària quan va passar a ocupar la actual seu. A l'Institut Francès ens han dit que no es conserva documentació de l'època sobre la matèria interessada. I el mateix, respecte del Institut Alemany. La Filmoteca Nacional malgrat la seva bona voluntat no ha pogut aportar més.

Sabem, damunt damunt, que Julià Llinàs, fou una personalitat espiritualment complexe considerat des del nostre punt de vista, que va tenir inquietuts mítico-orientalistes, que va professar un vitalisme interior del qual n'és un reflex part de la seva producció musical i que va investigar els lligams entre les cultures oriental i occidental especialment respecte de la música. Va romandre a Madrid gran part de la seva vida i els medis de presentació i difusió de la seva tasca foren principalment la radio, la televisió, el cine i les gravacions, però també diferents sessions devant el públic.

Diu M^a Jesús que en Julià Llinàs Mascaró va realitzar estudis musicals a Mallorca, i a Madrid amb Gerardo Gombau¹ i [...] *pienso que fue becado para estudiar Geografía e Historia hasta que se licenció en Madrid [...] on el recorda fent classes de geografia al Colegio Estudio i que als viatges li agradava parlar del paisatge, de la orografia, de les plantes i de la gastronomia, matèries que formavan part de les seves passions [...] juntamente con la música.* Segueix diguent que sap que [...] *desde niño mostró grandes facultades para la música siendo seleccionado para cantar La Sibila* (sic) *en la Navidad en su pueblo natal en Mallorca.*

La mateixa Maria Jesús el recorda com a [...] *compositor(y) componente del grupo Nueva Generación, durante tres o cuatro años [...] a Madrid,* grup que havia estat creat al si de Joventuts Musicals (Madrid) en torn del 1965 per Tomás Marco, Arturo Tamayo, José Luis Téllez i altres. Aquest grup dirigit per Ricardo Bellés va actuar a institucions culturals com ara l'Institut Alemany i l'Institut Francés on promogueren nombrosos concerts. Al dit Institut Alemany, Llinàs va fer també conferències sobre el panorama musical espanyol contemporani i va estrenar diferents composicions seves, per exemple, ***Calendas breves*** interpretada pel grup Koan.

Per una altra banda Mercedes Gasalla comenta que assistia sovint al Institut Alemany (Madrid) on Llinàs, al menys al 1970, feu concerts amb obres pròpies.

Com a intérprete, adaptador, transcriptor, compositor, musicòleg, archivista musical, investigador, pedagog, conferenciant i comentarista de concerts de música simfònica transmesos en directe, i fins allà on hem pogut arribar i sens pretenció d'esgotar la seva producció, relacionam el següent:

Al 1970 va intervenir en la part d'orgue de ***Vitral, música celestial nº 1*** per a orgue i orquestra de corda, de Tomás Marco, interpretat per la

(1) Gerardo Gombau (Salamanca 1906 - Madrid 1972) professor del Real Conservatorio Superior de Música i fundador del grup Nueva Música va espargir entre alguns dels seus deixebles una forta inquietud d'innovació essent una de les seves darreres obres Los Invisibles átomos del aire (1970).

Orquestra de Cambra de Joventuts Musicals de Madrid, en una producció de l'Institut de Música Sacra.²

Del LP *Canciones sobre el amor* és el títol **Tensa memoria** de Téllez, Llinàs i Carrión; a *Canciones para la libertad* hi ha **Vino del silencio** de Llinàs i Carrión amb influències de la música clàssica del S. XX. A aquesta gravació Llinàs també fa part del grup d'interprets al teclat i flauta de bec. D'un altra LP titulat **Los andares del alquimista** són *Tensa memoria* de Téllez, Llinàs i Carrión, i **Romance, Espejo sumergido i Soledades compartidas**, les tres arranjades per Llinàs i interpretades per els solistes vocals María Aragón y Antonio de Diego. Altres treballs relacionats amb Llinàs varen ser: **Casanova** (1978) música ambiental per a el dramàtic *Memorias de Casanova* amb un seguit com ara **El lamento, La canción de Casanova, Tema de amor, El viajero**, tot interpretat per un grup orquestral i la soprano Margarita Barreto, sense que poguem afirmar quina fou la part que pertoca a Julià Llinàs.

Varen estar al seu càrrec les gravacions per a Radio Nacional de España (1977) de *The fall of the leaf* de Martin Peerson; de **Duke of Brunswick's** de John Brull; de **Gallard** de Peter Philips; de **Fine would I Wedd** de Richard Farnaby; de **Watkins Ale**, anònim, i de **Doctor Bull's my self** de John Bull, tots ells autors anglesos dels segles XVI-XVII, per a clave o teclat. I de **12 sonates per a flauta dolça i continu opus 1** de Jean Baptiste Loeillet de Gante (1688-1720 c.) i **Sonata per a flauta i continu en fa menor** de Georg Philipp Telemann (1681-1767). Tot transcrit i interpretat per Llinàs (flauta de bec) i García Huidobro (guitarra).

Sense que poguem precisar data, tenim les següents peces pertanyents a la seva obra **Entre arrayanes música sufí para el hombre de occidente**, música derviche dels giròvags turquesos. La primera gravació que ens consta és de 1990 i compren: **Los ríos del paraíso i Con corazón** basades en uns cants de l'orde Halveti de Turquia essent-ne intèrpret de la primera ell mateix (flauta de bec) i García Huidobro (guitarra), i de la segona ell

(2) Hi ha una gravació feta a RNE el 21 de març de 1970.

totsol. Altres foren *El león perplejo* sobre una melodia mevlevi en modo beyati, *El jardín secreto* sobre una melodia també mevlevi en modo segah y *Torbellinos de sol* inspirada en la mateixa classe de melodies mevlevís. Aquestes melodies i els modos son d'origen turquès i foren interpretades per l'autor amb flauta de bec. Sobre cants devocionals egipcis anònims es autor i interpret (flauta) amb Huidobro (guitarra) de *Mundo de sueños / solos en la montaña*. També sens poder precisar-ne data.³

Quant a aquesta vocació musical orientalista, Llinàs no fou l'únic del seu temps que va mirar de cap a orient. Però els materials (escales bàsiques, forma, discurs armònic, estructura rítmica, color, formació instrumental, dimensions temàtiques, etc.) diferiren sensiblement. Consideris, si més no, els francesos Jolivet o Messiaen tot i ser d'una generació anterior. Recordem també la part que pugui tocar a un seguit de programes a RNE sobre músiques no europees a càrrec de Luis de Pablo.

La seva filla Inés ha tengut notícies, darrerament, de quines foren algunes de les seves lectures, entre altres: Gurdief, Rafael Lefort (sobre difusió del sufisme actual), *Rubayat* de Omar Kayan, Ramon Llull y especialment Meulana Rumi poeta místic sufi en la qual doctrina ell hi va estar interessat durant uns quinze anys.

Llinàs, d'enrera venia investigant relacions, influències i origens entre la música del Marroc i la andalusí. Del 1987 foren els col·loquis celebrats a Radio Nacional d'Espanya entre José María Velázquez Gaztelu, Ricardo Bellés i Julià Llinàs sobre la actualitat, aleshores, del flamenc, al programa *Nuestro Flamenco*.⁴ I al 1989 intervingué al programa cultural, a la dita emisora, juntament amb Emilio Galindo arabista i doctor en filosofia, i amb José Luis Téllez i Cesar Ballester, sobre sufisme i música sufí.⁵

De música per a la imatge cinematogràfica sabem⁶ que va compondre la música de *Fluctuaciones entrópicas* (1971) (cine experimental) de Javier

(3) Hi figura una referència obscura per a nosaltres: RNE. Data ent. 20000612.

(4) RNE. Emisions de 080387 i 150387

(5) RNE. Emisió 020789.

(6) Gràcies al seu germà Francesc, historiador del cine, i a la Filmoteca Nacional.

Aguirre, amb Polonio, Vaggione, Téllez i Angel Luis Ramírez, i *Con uñas y dientes* (1978) de Paulino Viota dirigida per Javier Macua.

Per altra banda el 28 de maig de 1990 i prèvia una laboriosa tasca de restauració es va donar a València la pel·lícula *Castigo de Dios*, drama rural que amb guió i direcció d'Hipólito Negre havia estat rodada a València al 1925. A la cinta, originàriament muda, li posà música per a piano en Julià Llinàs interpretada per ell mateix [...] *una música basada* (diu Llinàs) *en antiguos cantos campesinos de la comarca* (diferents rodalies valencianes) *lo cual entraña con las tendencias musicales de la época* (*es en los años 20 cuando Esplá y Palau alcanzan su madurez estética*) [...]. Llinàs enumera els títols, gèneres, procedència, elaboració, tractament, relleu en el film, etc., dels temes [...] *un lenguaje musical claro y sencillo* [...] *no ceñido a la época* [...] *pero evitando rasgos demasiado actuales* [...] *utilizando breves fragmentos de los mismos a modo de "leitmotiv"* [...].⁷

La música escenogràfica també va ser tractada per Llinàs almenys als títols *La asamblea de las mujeres*, *El cuento de nunca acabar* i *Fiesta del siglo de oro*.

De la seva música per a infants a programes televisius són de recordar, als anys 70, *La mansión de los Plaff* amb guió de Juan Farias i Gloria Fuertes, amb els actors Valeriano Andrés, María Fernanda D'Ocón i María Luisa Seco, dirigits per Miguel de la Hoz amb cançons de Llinàs com ara *Mi coche, Pájaros, Yo no soy pequeñito o Alfombra callejera*. I a un altre moment, diu Maria José, un programa itinerant "Retablo TV" a diferents indrets on [...] *los niños escribían sus ideas y su música* [...] que representaven posteriorment als estudis de Madrid o als seus pobles on es desplaçaven els equips amb monitors de TV, per a retransmitir-ho.

Comentarista musical va posar la seva veu a la retransmissió en directe de concerts donats per la Orquestra i Cors de RTVE. Com a documentalista fou organitzador de l'arxiu musical i de la sonoteca de RNE i com a

(7) Totes les cites a aquest paràgraf venen documentades des de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

pedagog té un treball titulat *La música a través de la historia* (Salvat 1986) amb estructura pedagògica per a estudiants de 14 anys.

Fou adaptador, amb Alice Pol, de cançons de Nadal del pare Soler donades després a la TV francesa de París, i un bon coneixedor de la música barroca i de la del segle XVIII, quant a armonització de baixos continus.

Va ser seu el programa *Promenade* a Radio 2 de Radio Nacional d'España (1993) i es va despedir, ja diagnosticada la seva enfermetat, amb un programa especial, conscient de que era el darrer que realitzava.

Al *Catálogo de obras* (1984) publicat pel Centro de Documentación de la Música Contemporánea de la Fundación Juan March, Julià Llinàs hi figura amb una obra: *Calendas breves* per a grup instrumental, entre un total de 1565 obres de 270 compositors.

A la publicació *Recursos Musicales en España* del Ministeri de Cultura (Madrid 1987) Julià Llinàs Mascaró hi és com a compositor i investigador, autor de [...] *obra diversa para grupos instrumentales* [...]. La finalitat de la publicació d'aquesta estadística, que va anar a càrrec del musicòleg Jacinto Torres, era posar al dia totes les activitats musicals formals de l'Estat espanyol dins els àmbits creatiu, interpretatiu, pedagògic, etc., incloses la gestió, administració, difusió i infraestructures, en vista de, per una banda, la dispersió i per l'altra la política musical restrictiva haguda des de la fi de la guerra civil fins aleshores i amb la voluntat de fomentar i fer creixer les capacitats, posar-les al més alt nivell possible i reparar la manca de fluidesa i d'oportunitats durant els gairabé cinquanta anys anteriors.

Mancaria fer una anàlisi crítica estètica i tècnica de la seva producció que, segons aquests antecedents, creim principalment en tres vessants: Una seria l'espiritualitat, el pensament i la poètica arran del món proper oriental, l'altra una passada per la música europea dita antiga i l'altra la música per a l'escena, el cinema i els audiovisuals. Sembla rellevant que va

fer part, principalment, d'un modo d'ésser professional creatiu a l'empar de la demanda de difusió cultural, pedagògico-musical i d'entreteniment formatiu.

No hi ha indicis de que Julià Llinàs gaudís d'una formació musical acadèmica rígida, com a compositor, tal com encara subsistia aleshores compartida amb iniciatives pedagògiques "modernes" que es tenien com a alliberadores del correjam que, es deia, suposava la submissió a cànons escolàstics. I així fou que començaren a comparèixer compositors joves, contemporanis de Llinàs, instruïts en àmbits progressistes que postulaven la incorporació de les seves capacitats que se suposaven, segons deien ells mateixos, més meritòries que les pertanyents a la tradició, i on predominava l'originalitat per sobre la norma, i l'idea part damunt la forma, una revolució semblant al que havia succeït, per exemple, en la pintura europea desde principis del segle XX i en la música preferentment dodecafònica de bona repercusió especialment a Madrid.

Per a apropar-nos als criteris predominants contemporanis de Llinàs quant a preparació tècnica i estètica, una experiència va ser viscuda per l'autor del present article quan en data de 24 de novembre de 1987 fou proposat per a exercir de professor d'harmonia al Reial Conservatori Superior de Música de Madrid tot sustituïnt la baixa del professor Antonio Barrera, però arribat al punt administratiu legal no va poder fer-se'n càrec per mor de la llei d'incompatibilitats. Interessat el aleshores director del centre Carlos Esbrí Pancaldi en iniciar el segón curs d'harmonia, ja amb retard, va demanar-me que donàs sols que fossin unes quantes classes provisionalment mentres es resolia el problema de la contractació d'un nou professor. Donat el meu consentiment, fou vetat per un grup de candidats novells que, segons paraules del mateix director, no en sabien d'harmonia car la seva formació havia consistit en espipelletjar obres de compositors del segle XX a partir de Debussy de manera que haurien començat la casa pel terrat. Vol dir-se que la figura avanzada, inquieta, o de lliure plantejament fou remarcable en temps de Julià Llinàs sens deixar de recordar el que es diu d'ell més arrera "quant a armonització de

baixos continuos" tècnica que Llinàs hauria dominat i que venia essent el fonament d'una bona formació com a harmonista.

I per a determinar quin era l'estat de la qüestió músicosocial i econòmica global pel que fa al temps i dedicació de Julià Llinàs Mascaró, ens han servit d'ajuda alguns Bolletins de la A.C.S.E. (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles) car hem trobat que és el que millor reflecteix el que cal descriure, de més a més de complementar-ho amb bastanta fidelitat la nostra experiència personal contrastada aleshores a Madrid amb l'opinió d'algunes persones implicades significativament com ara el mateix Jacinto Torres, el compositor Agustín Bertomeu o José Peris, alguns membres de les àrees del ensenyament, de l'organització, de serveis, etc.

Comencem per dir que el nombre de compositors espanyols de música clàssica registrats al dit *Recursos Musicales en España* (1987) puja fins a quatrecent noranta set i que de front a la situació d'oblit de la majoria d'ells la Direcció General de Música del Ministeri de Cultura, dèu anys antes d'aquesta mateixa publicació, això és al 1978, havia projectat un [...] *amplio festival de música española contemporánea [...] de la más joven [...]* però que successivament fou modificat de manera [...] *que no fuese de la más joven sino que abarcase más o menos 40 años sobre la base de incluir a los compositores menos favorecidos [...]*. La principal dificultat i les consiguents desavenències varen comperèixer a l'hora de seleccionar els compositors i programar-los (procurant afavorir els ignorats fins aleshores per manca d'oportunitats) car segons la dita Direcció General [...] *no se trata de ignorar ningún nombre [...] no se puede prescindir de aquellos nombres que más han sonado [...] afeigint-hi que el festival no havia d'interpretar-se com a [...] el festival de la venganza del que se excluyeran a manera de represalia los nombres que más actividad habían tenido durante el franquismo [...] i si les cosas no es fessin així diu la Direcció General que [...] el festival se suspendería [...]*.⁸

(8) Totes les cursives a aquest pàrraf corresponen a *Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Boletín nº 3. Madrid mayo-junio 1978.*

L'11 de maig del mateix 1978 el portaveu de la Direcció General de Música comunica que el festival no es pot fer perquè [...] son muchas las dificultades [...] i que seria millor organitzar un seguit de concerts de música espanyola contemporànea [...] cuando ya se había logrado (diu la A.C.S.E.) una programación no realizada por un grupito de caciques [...] on [...] se iba a dar la oportunidad de estreno a músicos que nunca habían tenido salida regular a través de orquestas estatales [...] i [...] de ninguna manera admitiremos que la música española sea manejada por camarillas que laboran sólo en provecho propio y que ignoran la existencia de la mayoría de los compositores [...] puix que [...] el dinero estatal debe llegar a todos los músicos españoles (a aquest cas els compositors).⁹

Això passava a Madrid (amb efectes sobre tot l'Estat) on vivia Julià Llinàs. Aquest estat de coses va desbaratar sensiblement la producció dels compositors espanyols que d'altra manera hauria estat normalitzada.

Pocs mesos després, als primers dies de l'any següent, a la premsa de Madrid surt que [...] una de las primeras tareas es la de que el propio compositor, sin reservas ni disidencias o inhibiciones, abandone la frustración (subratllat nostre) y se disponga a luchar en busca de conquistas públicas y privadas al margen de favoritismos o influencias personales [...].¹⁰

Era demanar massa quant ja al 1973 a la V Setmana de Música (Sevilla) sobre *Las orquestas no estatales y su problemática* es conclou que [...] el principal problema se refiere a la escasez de disponibilidades económicas [...] per exemple [...] la dificultad evidente de disponer de instrumentos como piano, arpa, otros de percusión [...] carencia en nuestras provincias de salas de ensayo y de conciertos [...] entre altres moltes i importants mancances.

Però hi ha més. I si fins ací ens hem adelantat a exposar el que de

(9) *Ibid.*

(10) Antonio Fernández Cid. ABC. Madrid 17 de gener de 1979.

esperpèntic pogués tenir aleshores la situació, vegem que, de més a més, arrossegava un dramatisme que venia afectant la subsistència domèstica dels compositors que no tenguessin ingressos per altres dedicacions, alienes o no, a la música.

Una ordre del Ministeri d'Informació i Turisme de 19 de desembre de 1968 i per tal d'aliviar la precarietat dels compositor espanyols manava que [...] *todas las emisoras nacionales de radiodifusión dedicarán al menos el 10% de su horario a la difusión de música clásica* [...] i a la TVE al menys set hores setmanals [...] *bien sea directamente o como fondo de la carta de ajuste* [...], a ambdos cassos (ràdio i televisió) sens especificar si havia de ser d'autors vius o no. D'aquesta ordre ministerial que encara estava en vigor al 1978, diu la A.C.S.E. que els compositors opinen que els espais dedicats a la música espanyola [...] *es absolutamente ridículo y más parece una burla* [...] car amb la qual disposició els compositors més beneficiats no superaven una liquidació anual d'unes 50 pessetes.¹¹ I considerant que [...] *una de las vías más sencillas para resolver el problema económico de los compositores españoles es promover la radiación por las emisoras* [...] es feren propostes sobre emissions obligatòries de $\frac{1}{2}$ hora diària de música de compositors espanyols vius.¹²

Quant a Julià Llinàs no hi ha notícia de cap intervenció, opinió, reclamació, etc., públiques en cap d'aquests sentits, ni que fes part, al menys destacada, d'algun grup interessat en la qüestió del rendiment econòmic ni de la reivindicació de la seva personalitat com a compositor en cerca d'oportunitats. El que sí es pot confirmar és que la seva obra fou registrada a la SGAE, en general de bona hora; que una part de la seva creació musical, degut a l'estil i caràcter, no hi ha dubte que sí que es pot classificar com a música clàssica espanyola contemporànea enc que no sempre en sentit de les formes tradicionals (simfonia, quartet, poema simfònic, òpera, etc.); que degué conèixer i viure aquestes disquisicions

(11) *Op. cit. Boletín nº 2. Madrid marzo-abril 1978.*

(12) *Ibid.*

sociomusicals, però que donant-se el cas de que la seva producció, generalment, es va fer precisament al si de la radio i la TV, ja tenia la sortida natural d'aquests mitjans de difusió.

La diversificació de la seva obra musical ens indica que va aplicar la seva preparació i temperament adequant-los a la circumstància dels recursos propis i als medis disponibles immediatament. Com a investigació musicològica està pendent de realitzar-se'n els pertinents treballs i com a executant diguis que no fou cap virtuós especialitzat amb la gran música europea consagrada però que fou diligent a l'hora d'interpretar amb la guitarra, la flauta de bec i el piano, especialment les seves pròpies idees. I si la societat influeix en la configuració d'una personalitat creativa cal afirmar que Llinàs, fins allà on sabem, no es va inclinar a fer obra densa ni nombrosa i sí més aviat funcional degut, possiblement i com a un dels factors, a la circumstància (exposada més enrera) de la desorientació, per causes políticoculturals, de la majoria dels compositors espanyols del seu temps. I no manco degut també, provablement, a la seva mort prematura als quaranta cinc anys.

Per ara, i tot provisionalment, hem procurat rescatar tota la informació al nostre abast sobre aquest mallorquí gairabé desconegut entre nosaltres fins que en Joan Parets ens va donar una valiosa pista. Si fos el cas de rectificar, corregir o afeigir, ho faríem amb molt de gust.



Les tecnologies aplicades al treball de camp i a l'edició de resultats.

L'exemple de *Les Músiques de Mallorca*

Francesc Vicens

Les Músiques de Mallorca és el títol d'una col·lecció editada en format DVD que té la finalitat d'estudiar i divulgar la música tradicional de Mallorca d'una manera sistemàtica i científica. Des del curs 2002-2003, i amb el finançament del Departament de Cultura del Consell de Mallorca, a dia d'avui són tres els projectes portats a terme dins el marc d'aquesta col·lecció. El primer versa sobre les tonades de feina, el segon sobre el Cant de la Sibil·la i les Matines i el tercer sobre la festa de Sant Antoni.¹ La desitjable continuïtat de la col·lecció permetria tancar el cicle de la música tradicional que es configura seguint la coherència del costumari mallorquí.

Tot i la diversitat de temàtiques tractades que plantegen els diferents objectes d'estudi, l'equip investigador pretén mantenir les constants que exigeix la disciplina de l'etnomusicologia en matèria de treball de camp. Això implica que l'objecte d'estudi s'entén com una realitat immersa dins el seu context cultural, la comprensió del qual és indispensable per analitzar la manifestació sonora que se'n deriva. La finalitat de la col·lecció *Les Músiques de Mallorca* no és la de dur a terme un recull de material etnogràfic en la seva vessant musical. El treball de camp esdevé un espai de relacions humanes on l'objecte d'estudi és susceptible de ser triangulat i interpretat a partir del diàleg amb els informants. La intenció de l'equip investigador és portar a terme una orientació metodològica que tènicament permeti tractar qüestions d'interpretació, estètica, i estructura formal. Per això, el plantejament inicial és el de poder abordar qüestions tècniques des d'una perspectiva actualitzada disposant de procediments

(1) *Tonades de feina a Mallorca* (2005), *La Sibil·la i les Matines a Mallorca* (2006), *La festa de Sant Antoni a Artà* (2007) [en preparació]

instrumentals que facilitin el diàleg amb els informants cosa que sovint resulta difícil i problemàtic.

La planificació de l'objecte d'estudi s'ha pensat en funció dels objectius definits a priori per l'equip mitjançant les metodologies i procediments més adients per abordar-los. D'aquesta manera, l'estudi de les tonades de feina, fou l'únic no subjecte a les exigències d'un calendari ja que els cants són una manifestació musical que resta en la memòria dels cantadors i no en la pràctica rural quotidiana evolucionada cap a la mecanització del camp (fet que deixa obsolet el fet de cantar i fer feina). Memòria activa aproximadament fins els anys seixanta i passiva des d'aleshores (trobant alguns casos posteriors d'activitat, però en situacions ja de folklorisme). Els resultats d'aquest primer treball de camp es publicaren al 2005 en una primera edició en format DVD i que es reedità uns mesos després com a primer número de la col·lecció *Les Músiques de Mallorca*. La valoració dels recursos tècnics emprats com a eina de diàleg sobre aspectes d'estètica i interpretació de les tonades foren presentats al VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.² En aquella comunicació s'exposa una metodologia basada en el diàleg amb els informants a partir d'enregistraments sonors possibilitant una retroalimentació entre el tipus d'escolta i de comprensió terminològica. D'aquesta manera, el resultat d'aquest procediment ens va permetre clarificar una terminologia pròpia que pertany de manera natural i integrada als codis de comportament i imaginari del cantadors de tonades. Els resultats d'aquest procediment s'exposen al DVD a l'apartat de resultats de la recerca. Allà, es podem consultar qüestions d'estructura formal, d'estètica i interpretació. Pel que fa a l'estructura formal les qüestions treballades són: "tonada", cançó", "mot" i la relació "tonada-feina". D'aquesta manera es pogueren establir uns models mínims de referència a partir dels que cada cantador posa en relació una tonada amb una feina. De manera lúdica i a partir del material sonor aconseguit durant una primera fase de treball de camp

(2) AYATS, J & VICENS, F. & SUREDA, A.M., "Tenir bona miula" y "Galejar sa veu". Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de "tonades de feina" de Mallorca a Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Nassarre XXI (2005), p.219-224

com si es tractés d'un joc proposarem als nostres entrevistats reconèixer una tonada a partir d'una audició i si l'associaven a una feina en concret. Verificant després si la resposta de l'informant coincidia amb el que ens havia dit l'intèrpret al seu dia. Els resultats d'aquest mètode van ser que la proximitat geogràfica era proporcional al nombre d'encerts i viceversa. També hem de dir que en alguna ocasió, si l'entrevistat no encertava la tonada sí que estava relacionada amb el grup de feina (o bé cicle del cereal o bé arbres fruiters). A mesura que les tonades que proposàvem per a l'escolta s'anaven allunyant i s'escoltaven exemples de zones més equidistants els models s'entremesclaven. Aquests models estructurals els contrastàrem amb els resultats de procediment d'anàlisi sonològica. Amb aquest procediment adquirirem un sistema de notació que permet mostrar amb una gradació cromàtica els harmònics que conformen la veu a diferents freqüències o altures. El so fonamental (harmònic 1) és la línia situada a la part inferior del gràfic, i a alçades proporcionals podem veure com els següents harmònics (3,4 i 5) adquireixen més intensitat que no el fonamental. Aquesta característica, que podem seguir paral·lelament a la representació gràfica del perfil melòdic de la tonada, indica el particular timbre de l'emissió de la veu d'aquests cantadors, així com també una tècnica i una estètica del cant molt singular. Amb aquest exemple d'anàlisi sonològica veiem com els trets formals de les tonades ens porten a la creació d'un sistema de notació vàlid per registrar d'una manera analítica aspectes de sonoritat, estètica i interpretació de cada cantador.

Pel que fa a les nocions d'estètica, inseparables de les interpretatives podem posar alguns dels exemples elaborats amb aquesta metodologia:

- *Cantar bé*: observació de conjunt molt opaca a l'observació acadèmica. Conceptes molt vinculats a força, potència, destresa i habilitat (habilitat cantant com equivalent d'habilitat en la feina) i capacitat d'establir comunicació social. De manera, que d'aquest diàleg es desprèn que cantar be actua de manera paral·lela a la demostració social de ser bon treballador i de ser bon ballador (de fet, la gran majoria de cantadors són també bons balladors).

- *Tenir bona miula*: és una qualitat vocal que inclou elements de timbre, altura i intensitat i pot referir-se tant a la veu parlada com cantada. Les expresions dels informants per intentar explicar que vol dir bona miula són fort, potent, clar, alt prim xalest o de veu fineta. Veu aguda i timbre brillant en termes acadèmics.

- *Galajar sa veu*: manera de conducció de la veu. Moviment melòdic i melismes. Els informants: fer riguinyols, donar estil molt bé, saber donar s'aire de sa tonada a una cançó allargar ben valent, o saber lligar bé. Si miula fa referència a qualitats vocals, galejar fa referència a maneres particulars de recrear melòdicament una tonada.

L'ús del diàleg sobre enregistraments com a procediment metodològic ens possibilità que les concepcions estètiques del cantador, actives només des d'una consciència pràctica i implícita i molt difícil de verbalitzar per ells mateixos, poguessin ser traduïdes al tipus de discurs narratiu dels investigadors. La nova comprensió dels principis estètics que articulen el cant, permet als observadors externs resituar alguns dels seus models d'escolta.

El segon treball de camp, *La Sibil·la & les Matines a Mallorca*, es va dur a terme durant el primer trimestre del curs 2005-2006 i es va centrar en un seguiment exhaustiu de les Matines de Nadal de la nit del 24 de desembre de 2005. A diferència del treball de les tonades, que es basava en el record, el de les Matines era *in situ*. Per exigència de la naturalesa de l'objecte d'estudi va ser necessari dur a terme un desplegament tècnic a tots i cada un dels indrets que volguéssim seguir la nit de Nadal. Així que a partir de l'estat actual dels estudis bibliogràfics i una primera fase de treball de camp determinàrem models de representació que aglutinaven elements de diferencialitat. El gran ventall d'actituds, de vivències, de creences, d'emocions i d'ideologies ens va portar a reduir la Sibil·la i les Matines a quatre models a partir dels criteris de representativitat social, variació melòdica/formal, models d'interpretació i vivència. El diàleg i l'observació amb els protagonistes de diferents indrets on se celebren Matines ens

serveix per definir un conjunt de maneres diferents d'entendre i de dur a la pràctica la Nit de Nadal: des del Santuari de Lluc on es té molta cura de la representació amb un alt grau de ritualització, fins a llocs com la parròquia de Campos o Felanitx, on la sibil·la es valora com un element més del folklore nadalenc (molt sovint adaptat i comprès de forma molt particular pels participants que perpetuen any rere any l'activitat).

La finalitat del DVD ha estat la d'intentar reflectir la diversitat de propostes, algunes vegades contraposades i en aparent contradicció, oferint no un únic model únic legitimat, sinó una visió oberta dels principals models i processos de representació que suposen el gran legat d'aquesta manifestació oral. La metodologia per assolir l'objectiu de plasmar les diferents maneres d'entendre el cant fou a partir del diàleg sistemàtic dels diferents protagonistes de cada indret:

Del primer model, santuari de Lluc, varem destacar l'aspecte emblemàtic que suposa per a tots els mallorquins. Allà, es representen unes matines molt elaborades des del punt de vista formal. Litúrgia i tradició es combinen de forma magistral per fer una proposta seriosa i cuidada de gran repercussió mediàtica. Els protagonistes viuen la festa amb aquella responsabilitat i els assistents són conscients que perpetuen una tradició gairebé mil·lenària. En canvi els models de Sant Llorenç des Cardassar i el de Felanitx foren elegits com a models més estesos i arrelats arreu de l'Illa. Amb una participació notable dels diferents sectors de la comunitat-poble i especialment dels nins. El darrer model, Campos, destaca per la interpretació especialment retòrica de la Sibil·la. Totes elles es diferencies per mostrar variants melòdiques significatives de la Sibil·la i dels respectius interludis. A més a més, amb aquests quatre models es proporciona un mostrari de cada un dels elements protagonistes de la nit de Nadal a Mallorca: el sermó de la calenda, el cant de l'àngel i el cant de la sibil·la.

El seguiment dels preparatius a cada un d'aquests indrets i el diàleg contrastat amb cada un dels protagonistes implicats ens va permetre que els mateixos entrevistats fossin qui expliquessin els les claus sobre els

sistemes d'ensenyament-aprenentatge, els mecanismes de transmissió, l'organització i la valoració dels elements coreogràfics, així com les variades melodies i acompanyaments instrumentals; tot explicat en primera persona pels propis protagonistes. Això fou possible gràcies a la implicació d'un equip format per càmara-auxiliar de so i musicòleg a cada un dels indrets seleccionats durant la nit de nadal i un equip mòbil durant els dies de preparació. Rectors, organistes, directors de cor, sibil·lers, àngels, sermoners (de la calenda), familiars i feligresos foren susceptibles de ser entrevistats. Això ens va permetre editar el material en dues parts o seccions de continguts: per una banda, sibil·les (quatre models), àngels i calenda, i en segon terme petits reportatges sobre els aspectes més rellevants de la Sibil·la i les Matines de Nadal. D'aquesta manera a la primera part es poden veure les sibil·les de cada un dels indrets mencionats, així com àngel i calenda de Felanitx, i a la segona part talls relatius als processos de preparació de les Matines.

La finalitat d'aquest material mai va ser la de donar una versió definitiva, en un temps on les institucions es mouen motivades per proclamar la Sibil·la Patrimoni de la Humanitat. Més aviat el contrari, la motivació d'aquesta investigació ha estat mostrar el major nombre de variables possibles i d'escenes contrastants, sovint contradictòries, que després de visionar alguns talls ens permeten valorar la diversitat i la pluralitat de valors i vivències com a màxim valor i exponent patrimonial. En tot cas, aquest treball camp és una instantània de les Matines a Nadal a Mallorca de l'any 2005, susceptible de ser completat i comparat amb altres models i altres anys. No pretén ser un model tancat ni una versió definitiva pel fet d'estar davant un fenomen canviant i en procés d'adaptació a nous àmbits. Més aviat es presenta com un objecte obert a altres modalitats i aportacions pel fet d'estar estudiant una manifestació viva de la cultura; per això mateix no pretenem donar una visió exhaustiva ni tancada de totes les seves expressions, sinó que els resultats de la investigació no pretenen altra cosa que oferir una visió dels processos de transformació que contribueixen a fer-nos entendre la imatge actual de la Nit de Nadal a Mallorca.

En aquests estudis de treball de camp les tecnologies i el suport DVD proporcionen un suport immillorable per l'aprofundiment tècnic de l'objecte d'estudi i la finalitat divulgativa dels resultats. Això ha permès a cada una de les edicions crear un espai interactiu que permet adequar el suport audiovisual a les motivacions del consumidor. D'aquesta manera els materials estan organitzats en dos àmbits: documents audiovisuals, i resultats de la recerca (oferts a partir de talls d'una durada que oscil·la entre els 8 i els 12 minuts i de pantalles de text amb exemples sonors). El suport també ha permès satisfer la finalitat divulgativa del material incloent la traducció simultània en quatre idiomes (anglès, francès, alemany i castellà). Actualment, la col·lecció està en espera de la tercera entrega - La festa de Sant Antoni d'Artà - que es troba, a dia d'avui, en procés d'edició amb una previsible data de presentació entorn del mes de gener de 2009.



| Sumaris | | |
|-----------------------------------|-------------------------|---------------------------|
| Tonades de feina | Resultats de la recerca | |
| Llaurar i plantar | imatge & so | Mapa |
| Segar | imatge & so | Terminologia |
| Batre | imatge & so | Tipologies de tonades |
| Arbres fruiters | imatge & so | Característiques musicals |
| Tondre | so & text | Aspectes socials |
| Emblanquinar | so & text | El cos i el gest |
| | | |
| Cantar el homes, cantar les dones | | |
| Les tonades a la Mediterrània | | |
| Els textos | | |
| Mostra de cançons | | |
| Sonograma | | |

Tonades de feina a Mallorca

Col·lecció: *Les Músiques de Mallorca núm. I*

Consell de Mallorca 2006

Equip de recerca etnomusicològica:

Jaume Ayats (director), Antònia Maria Sureda i Francesc Vicens

Consell de Mallorca / Departament de Cultura

Producció de CINE. SL

Idioma: català

Subtítols: català, español, english, Deutsch, Français

Textos: català, español, english, Deutsch, Français

| Sumaris | | | |
|--|-------|---------------------|-------|
| La Sibil·la, àngel i calenda | | Documentals | |
| Sibil·la de Campos | 14:43 | Matines | 15:50 |
| Sibil·la de Felanitx | 15:06 | Qui és la Sibil·la? | 14:22 |
| Sibil·la de Lluc | 11:27 | Objectes | 15:35 |
| Sibil·la de Sant Llorenç des Cardassar | 10:39 | Aprendentatge | 16:37 |
| Comparació de melodies | 6:28 | Assaigs | 10:03 |
| Sermó de la calenda de Felanitx | 2:53 | Veus i melodies | 9:04 |
| Àngel de Lluc | 7:32 | Història | 14:34 |



*La Sibil·la & les Matines a Mallorca
Col·lecció les Músiques de Mallorca núm. II
Consell de Mallorca 2006*

Equip de recerca etnomusicològica:
Jaume Ayats (director), Antònia Maria Sureda, Francesc Vicens, Antònia Oliver, Rosa Barceló, Mònica López i Amadeu Corbera
Consell de Mallorca / Departament de Cultura
Producció: Gen-lock Vídeo
Idioma: català
Subtitols: català, castellano, english, deutsch, français
Textos: català, castellano, english, deutsch, français
Durada: 2h 45m

El “guitarró” en la formación del maestro de música

Irina Carriles

Resumen

Este artículo expone parte de la propuesta de la Memoria de Doctorado titulada “Posibilidades y aplicaciones del Guitarró como instrumento armónico en los estudios de Maestro, especialidad Educación Musical” presentada en Julio de 2007 en la *Universitat de les Illes Balears*. Nos centramos en esta comunicación en las características del *guitarró* como recurso didáctico en la formación del docente y como herramienta en el trabajo musical que se realiza en educación infantil y primaria.

Introducción

Actualmente existe una gran cantidad de herramientas para apoyar la labor del docente musical dentro del aula. Partiendo de su voz y destrezas musicales, el docente cuenta con recursos audiovisuales, impresos, electrónicos e informáticos, e instrumentos musicales como el piano, la flauta dulce, el instrumental Orff y objetos sonoros realizados con diversos materiales. Se suman a estos, otros instrumentos provenientes tanto del mundo académico, como del folclor y la música tradicional, sea esta autóctona o foránea. Un mayor conocimiento de los recursos disponibles permitirá al maestro elegir e identificarse con aquellos que le permitan, por sus ventajas intrínsecas, cumplir los objetivos y trasmitir los contenidos del currículo musical de infantil y primaria, especialmente los que abordan la música como experiencia vital y enriquecedora.

El guitarró

Es una guitarra pequeña (no excede los 75 cm de longitud total) que forma parte del conjunto que acompaña algunas danzas tradicionales en Mallorca y Menorca, y está presente en otras comunidades autónomas

como Aragón, Cataluña, País Valencià, Castilla-La Mancha, Andalucía y Murcia. En estas regiones integra rondallas y conjuntos instrumentales diversos.

El *guitarró* está emparentado con otros pequeños cordófonos pulsados descendientes de la guitarra barroca y las guitarrillas renacentistas españolas, tanto de la península (guitarro, guitarrico y requinto de Aragón, Castilla-La Mancha, Murcia, Andalucía; *guitarró mascle i femella* valenciá; timple canario; cavaquiño, rajão y braguinha de Portugal...), como de América (ukulele peruano y hawaiano; cuatro y cinco de Venezuela, Colombia y Puerto Rico; mosquito de México; cavaquinho de Brasil, charango de los países andinos, guitarrón chileno...). Esta realidad brinda una interesante posibilidad de incorporar repertorios musicales provenientes de distintas latitudes con un instrumento que tiene una sonoridad similar a los nombrados.

Características organológicas del *guitarró*

Partiendo del esquema general de la guitarra apuntamos que según el constructor y el lugar de origen, en este instrumento pueden variar características como:

- materiales de construcción
- dimensiones y proporciones
- número de cuerdas (por ejemplo en Mallorca se han utilizado instrumentos con cuatro, ocho y diez cuerdas)
- encordadura (tipo de cuerdas que se utilizan)
- afinación

Del *guitarró* de cinco cuerdas, el más utilizado actualmente en Mallorca y Menorca, apuntamos los siguientes datos complementarios:

Materiales más comunes: Nos informa el luthier Antonio Morales Nogues¹, que utiliza coral (madera roja), ciprés, palo de rosa, palo santo, cedro o abeto para los arcos y la tapa, y para el abanico y las barras

(1) En entrevista realizada en Octubre del 2006

armónicas, cedro. El constructor de Ciutadella Sr. Jaume Benejam² utiliza caoba, teca, rech y pino aragón, y eventualmente ha construido *guitarrons* reutilizando las maderas de otros instrumentos, básicamente de guitarras.

Encordadura: En la actualidad se utilizan cuerdas de guitarra o de timple canario. El *guitarró* mallorquín se puede encordar con 1^a de guitarra o 1^a y 2^a. Para el menorquín 2^a de guitarra.

Afinación: La afinación más común entre los grupos de música tradicional en Mallorca, según nos informa Pep Toni Rubio³ es, desde la prima: la-mi-do-sol-re, en la octava 3. Esta afinación se corresponde con las notas de las cinco primeras cuerdas de la guitarra cuando se pisa en el 5º traste (aunque en octavas diferentes a las de la guitarra). Hay dos afinaciones comunes para el *guitarró* menorquín⁴: mi3-si2-sol2-re3-la2 (la misma secuencia de la guitarra), y si-fa#-re-la-mi, (como la guitarra en el 7º traste). Con la primera afinación, el *guitarró* menorquín afina una cuarta justa por debajo del mallorquín por lo que su sonido general es más grave.

Dimensiones: Las diferencias esenciales están en la longitud total del instrumento “LT”, longitud del mango “LM”, altura “A” (distancia entre tapa y fondo), tamaño de la caja de resonancia “CR”, ancho de las curvaturas mayor y menor “AC” y número de trastes “NT”. Luego, como en cualquier instrumento musical artesanal y dependiendo del constructor, encontraremos diferentes calidades según los materiales y procedimiento de construcción utilizados. Las medidas que apuntamos a continuación han sido tomadas de un *guitarró* mallorquín realizado por Antonio Morales en el año 2001, modelo “Juphiel” y uno menorquín del constructor de Ciutadella, Jaume Benejam, construido en 2005.

(2) Según entrevista realizada en Septiembre de 2006

(3) En entrevista realizada en Octubre de 2006.

(4) La primera afinación la refiere María Antonia Moll Seguí en el libro “Folklore Musical de Ciutadella: Instruments y balls tipics.” (1994) publicado en Menorca por el Ajuntament de Ciutadella. La segunda es la que usan los *guitarrons* de Jaume Benejam.

| Dimensiones | Guitarró Mallorquín (cm) | Guitarró Menorquín (cm) |
|-------------|--------------------------|-------------------------|
| LT | 68,2 | 75 |
| LM | 24,7 | 34,5 |
| A | 6,2 – 7,0 7,9 – 8,2 | |
| CR | 27,5 | 26 |
| AC | 13,7 – 18,4 | 11,7 – 15,5 |
| NT | 12 | 7 |

Cuadro 1. *Medidas de guitarró mallorquín y menorquín (elaboración propia)*

Características del guitarró como recurso pedagógico

Destacamos aquí las características que consideramos convierten al *guitarró* en un recurso significativo en el contexto pedagógico-musical:

Características musicales:

- Como instrumento armónico, y al igual que la guitarra, puede realizar innumerables acordes, y la ejecución de estos es fácil de aprender y enseñar. Es útil como herramienta de entrenamiento auditivo pues de forma directa y sencilla (una sola posición de la mano izquierda para cada acorde y función armónica) se acostumbra el oído a los cambios armónicos adecuados.
- Con la ejecución *rasleyada* se puede acompañar cualquier tipo de canción y, en su mayoría, estos acompañamientos son sencillos. La habilidad que desarrolla la mano derecha en la realización de los acompañamientos en sincronización con la izquierda, estimula tanto la motricidad fina como la sensibilidad auditiva hacia los valores armónicos y rítmicos propios de los repertorios que se interpretan.
- Su gama dinámica se encuentra entre el *pp* (pianissimo, muy poco volumen o cantidad de sonido) con cerca de 35 db y el *f* (forte, mucho volumen o cantidad de sonido) con aproximadamente 75 db. Con este rango de intensidades sonoras⁵ se puede realizar un acompañamiento musical expresivo, con diferentes dinámicas.
- Aunque no es lo común en su ejecución, se pueden realizar melodías punteadas.

(5) J. R. Pierce), en su libro "Los sonidos de la música", presenta valores aproximados para las intensidades sonoras producidas por instrumentos de cuerda. Barcelona, Prensa Científica, S.A. Calabria, (1985, 113).

- El timbre del *guitarró* se asemeja al de otros pequeños cordófonos pulsados por lo que puede interpretar repertorio propio de éstos sin desnaturalizar su sonoridad general.

Características no musicales:

- Dimensiones y peso: El *guitarró* no excede los 800 gr. y sus medidas están entre los 64 cm del mallorquín y los 75 cm del menorquín, esto le confiere una gran facilidad de transporte y manipulación. Estas características permiten tocar de pie o caminando lo que favorece la proximidad con los alumnos.
- Valor económico: Los de fabricación en serie oscilan entre 200 y 300 euros, lo que es un precio económico para un instrumento musical. Los fabricados por luthiers profesionales varían mucho según los materiales y renombre del constructor, pero siempre son instrumentos más costosos, alrededor de 600 euros.
- El *guitarró* forma parte de las tradiciones musicales baleares al utilizarse en la interpretación de jotas, fandangos y copeos. Familiarizar al estudiante de magisterio y posteriormente a los niños en su conocimiento y uso es aportar dignidad a la música tradicional y en general, a toda las manifestaciones vinculadas con la cultura popular. A esto se suma la facilidad y naturalidad al interpretar repertorio de distintas procedencias por lo que puede producirse un intercambio y valoración importante tanto de lo propio como de lo recién llegado, encontrando similitudes y diferencias que crean y fortalecen lazos culturales y afectivos en el aula.
- Tiene un importante valor estético. Es un objeto cuyas proporciones y diseño invitan a tocarlo, a manipularlo. Esta característica lo hace atractivo no sólo para adultos sino también para niños y jóvenes, quienes no permanecen indiferentes en su presencia; es el tipo de instrumento musical con el que se desarrolla una relación de apego de manera espontánea.

El Guitarro en la formación del maestro de Educación Musical

Dentro del currículo de la actual titulación de Maestro en Educación Musical⁶, la asignatura en la que por definición podría introducirse la enseñanza técnica del *guitarró* es “Formación Instrumental”; también se incorporaría con naturalidad dentro de la plantilla instrumental que se organiza en torno a las asignaturas “Agrupaciones Musicales”, “Conjunt Instrumental” y podría acompañar el repertorio de cantos tradicionales e infantiles que se aprende en “Didáctica de la Expresión Musical”, así como servir de apoyo al profesorado en la asignatura “Formación Rítmica y Danza”. La posibilidad de una asignatura optativa dedicada a su estudio y aplicación pedagógica es una opción que también podría considerarse.

La naturalidad y celeridad con la que el *guitarró*, u otro instrumento musical, pueda incorporarse a los estudios de educación musical depende en gran medida, de desprenderse de prejuicios en cuanto al valor artístico de los instrumentos vinculados a lo popular o folclórico. Un proceso por el cual pasó la guitarra en su momento y que todavía en algunos ambientes de formación universitaria encuentra resistencia ante el peso y tradición del piano como instrumento armónico.

La ejecución instrumental dentro de los estudios musicales tiene dos fundamentos principales. El primero se basa en que el dominio de un instrumento, es una vía de expresión y comprensión de la música desde la vivencia individual, que favorece el desarrollo de destrezas básicas como la audición, lectura y memorización de partituras y la ejecución de músicas de tradición oral. Como valor añadido, la necesidad de control psicomotor que conlleva ejercita las habilidades manuales y establece hábitos sanos de postura corporal. La ejecución instrumental, el tocar un instrumento, sea de memoria o traduciendo los signos escritos a sonidos, nos aproxima a la comprensión de la música; y contribuye a que el estudiante pase de ser un traductor de signos a convertirse en intérprete, objetivo más elevado de la educación musical en el que, a través del estudio y la sensibilidad, se

(6) Ver Real Decreto RD 1140/1991

descubre y muestra el contenido artístico de una obra, y a la vez expresan y descubres las propias emociones e intereses estéticos.

El segundo fundamento para el aprendizaje instrumental es su empleo como herramienta de trabajo y apoyo en la función docente, facilitando y complementando explicaciones y ejemplos en la transmisión de los conceptos musicales. Todos los parámetros y características musicales pueden ser expresados a través de los instrumentos o combinaciones de estos, por lo que su uso en el aula es de gran utilidad. En la medida que el maestro esté mejor formado en el uso y manejo de más de un tipo de instrumento musical, tendrá mayores recursos para afrontar los objetivos y contenidos presentes en el currículo.

En una revisión del programa de la asignatura “Formación Instrumental” realizado en 2007 en varias universidades del Estado Español hemos encontrado que como instrumento melódico la flauta aparece en casi todos los programas consultados, y como instrumentos armónicos aparecen el piano y la guitarra seguidos de otras opciones que comentaremos a continuación.

En las Universidades de Santiago de Compostela⁷, Burgos⁸, La Laguna⁹, Albacete¹⁰ y Murcia¹¹ no se imparte piano y en la *Universitat de les Illes Balears*¹², *Centre Universitari Alberta Giménez*¹³, Autónoma

(7) Universidad de Santiago de Compostela, programa de la asignatura Formación Instrumental www.usc.es/ServiciosXML/Plantillas/Guia_Centros_Tablas/Materias/Xsrm_Gui

(8) Universidad de Burgos, programas www.ubu.es/programas/4094.pdf

(9) Universidad de la Laguna, Canarias, plan de estudios y programa de la asignatura. http://webpages.ull.es/users/cseduc/programas/maest_edu_musical.htm

(10) Universidad Castilla-La Mancha, Escuela de Magisterio de Albacete, programas de las asignaturas Formación Instrumental I y II www.uclm.es/ab/magisterio/programaspdf/45204.pdf www.uclm.es/ab/magisterio/programaspdf/45207.pdf

(11) Universidad de Murcia, programa de la asignatura: Formación Instrumental. <http://www.um.es/facuedu/programas/m-educ-musical/0577.PDF>

Universidad de Murcia, programa de la asignatura: Instrumentos Musicales: La Guitarra. <http://www.um.es/facuedu/programas/m-educ-musical/06T2.pdf>

(12) *Universitat de les Illes Balears*, plan de estudios. www.uib.es/ca/infosobre/estudis/grau/titulacions/mestre_musical/pla02.html

(13) *Centre Universitari Alberta Giménez*, plan de estudios www.eualbertagimenez.com

de Barcelona¹⁴ y Jaén¹⁵ no se imparte guitarra. La inclusión de los instrumentos del folklore gallego entre los contenidos de formación instrumental en la Universidad de Santiago de Compostela y la oferta de asignaturas optativas sobre folklore musical canario en la Universidad de La Laguna, son indicativos de un posicionamiento importante hacia la música tradicional. En esta dirección, la Universidad de Córdoba¹⁶ en la asignatura obligatoria “Folklore Musical Andaluz” incluye dentro de los contenidos el tema “Instrumentos musicales del folklore y su proyección en la escuela primaria”.

Es interesante la propuesta de la Universidad Ramon Llull, Blanquerna¹⁷, de utilizar “Formación Instrumental” como una continuación de la asignatura “Formación Vocal y Auditiva”, y realizar la práctica instrumental en “Agrupaciones Musicales”, partiendo de los conocimientos previos de los alumnos y usando cualquier combinación de instrumentos.

Esta pequeña muestra confirma la flexibilidad existente en la elección de los instrumentos musicales en “Formación Instrumental”, y nos muestra la opción de no considerar el piano como imprescindible en la formación del futuro maestro, además de reseñar la inclusión de la música tradicional y sus instrumentos en la formación universitaria del maestro especialista en música. Estos hechos pueden considerarse antecedentes a nivel nacional para un acercamiento hacia los instrumentos tradicionales de las Islas Baleares dentro de los estudios universitarios de Educación Musical.

(14) Universidad Autónoma de Barcelona, programa de Formació Instrumental.
http://dewey.uab.es/gacademica/programes/Ed%20Musical/Form_Ins.htm
Programa de Conjunt Instrumental.
http://dewey.uab.es/gacademica/programes/Ed%20Musical/Conj_Ins.htm

(15) Universidad de Jaén, programa de la asignatura: Formación Instrumental
http://www.ujaen.es/serv/vicord/secretariado/secplan/fhyce/4099/Programa_4099_0974.pdf

(16) Universidad de Córdoba, programas
www.ucm.es/organiza/rectorado/internac/rel_inter/prog_europ/socrates/ects/fac_y_escuelas/_esc_21.html

(17) Universidad Ramón Llull, Blanquerna, programa de la asignatura Formación Instrumental
www.url.edu/ip/centre/blanquerna/assignments/formacio_instrumental%20_catala.pdf

Los contenidos musicales en Educación Infantil y Primaria

Música en Educación Infantil

El currículo de Educación Infantil en las Illes Balears, quedó establecido en el Decreto 97/2004 de 26 de noviembre. La propuesta curricular de la *Conselleria d'Educació* presenta trece capacidades que la educación infantil debe contribuir a desarrollar, partiendo de actividades globalizadas que tengan significado e interés para los niños. Relacionadas con la música encontramos:

- Desarrollar el placer estético mediante el conocimiento y aprecio de las diferentes manifestaciones naturales y artísticas de su entorno, y enriquecer y diversificar sus posibilidades creativas y expresivas mediante la utilización de recursos y medios a su alcance.
- Disfrutar de las manifestaciones culturales presentes en el entorno y conocer las que identifican a las *Illes Balears*, desarrollando actitudes de respeto, participación y pertenencia.

Estas capacidades se trabajan en el Área Curricular denominada *L'expressió artística i la creativitat* donde la vivencia musical es una experiencia global vinculada al desarrollo psicomotor y socioafectivo de los niños. Parte de su curiosidad e interés por la música y el sonido en si mismo, y por los objetos e instrumentos que los producen. Las actividades musicales se dirigen en mayor medida al movimiento corporal controlado, al reconocimiento e interpretación de melodías cantadas y al uso de la canción como vía para aumentar el vocabulario y mejorar la expresión oral de los más pequeños. Los contenidos del área “Expresión Artística y Creatividad”, se presentan en tres bloques: *Expressió Plástica*, *Expressió Musical i Expressió Corporal*. Esquemáticamente presentamos los contenidos procedimentales y conceptuales del Bloque *Expressió Musical*:

| Contenidos Procedimentales | Contenidos Conceptuales |
|--|---|
| Identificación de sonidos del propio cuerpo, la naturaleza, el entorno y algunos instrumentos musicales. | Propiedades sonoras del cuerpo y de los objetos de uso cotidiano. |

| | |
|--|---|
| Discriminación de las cualidades del sonido: duración, intensidad, tono y timbre. | Sonido y silencio. Cualidades del sonido. |
| Comprendión e interpretación de canciones sencillas de la tradición popular de les Illes Balears. | La voz humana y los instrumentos musicales. |
| Exploración y utilización de instrumentos musicales y producción de sonidos y ritmos sencillos. | Piezas musicales y canciones sencillas. |
| Participación en el canto individual y de grupo, siguiendo el ritmo y la melodía y respetando las indicaciones gestuales que la modulan. | La música como medio de comunicación y expresión. |
| Utilización de cancioneros para relacionar el texto del lenguaje escrito con los signos de la expresión musical. | |
| Participación activa en expresiones musicales características de otras culturas, en situaciones contextualizadas. | |
| Interrelación de los diferentes lenguajes para enriquecer la comunicación | |
| Participación en danzas sencillas | |

Contenidos procedimentales y conceptuales del Bloque Expressió Musical (elaboración propia)

Música en Educación Primaria

El currículo de Educación Primaria quedó establecido en el Real Decreto 115/2004 con fecha de 23 de Enero. En la introducción del decreto destaca el siguiente comentario:

La escuela es un reflejo de la sociedad en la que está inserta. Actualmente, más que nunca, es un crisol de culturas y sólo través del desarrollo de la capacidad de comunicación se pueden comprender entre sí los miembros que la forman y facilitar el intercambio de pautas culturales y modos de concebir el mundo que nos rodea. (RD 115/2004, 5360).

La ordenación general de las enseñanzas de la educación infantil, primaria y secundaria obligatoria en *Les Illes Balears* fue establecida en el Decreto 56/2004 de 18 de Junio; y los objetivos y contenidos del Área de Educación Artística (presentes en el Real Decreto 114/2004), fueron recogidos y adaptados en el Decreto 92/2004 del 29 de Octubre para establecer el currículo de la Educación Primaria en las Islas.

Dentro del *Curriculum d'Educació Artística per a l'Educació Primària de les Illes Balears*, cuyos objetivos incluyen el “respeto y valoración del patrimonio cultural de les Illes, la utilización de la voz y el propio cuerpo

como instrumentos de comunicación artística, y la comparación de experiencias creativas con manifestaciones de distintos estilos y culturas” (*Conselleria d’Educació*, s/f), los contenidos de Música se encuentran organizados en cinco bloques temáticos. A continuación los presentamos de manera resumida (distribuidos en los tres ciclos correspondientes):

1. Audición y creación

| Primer Ciclo | Segundo Ciclo | Tercer Ciclo |
|---|---|--|
| Identificación de sonidos. Audición y creación a partir de los sonidos del entorno. Juegos fonéticos, trabalenguas, musicogramas. | Descripción de sonidos del entorno. Audición, práctica por imitación y asociación de sonidos mediante su representación gráfica. Audiovisuales y nuevas tecnologías. Identificación y uso de la grafía musical. | Introducción a las formas musicales. Recursos del compositor: Imitación, variación y contraste. Grafías contemporáneas. Creación de obras a partir de situaciones, audiciones, y paisajes sonoros. |

Contenidos del bloque “Audición y creación” (elaboración propia)

2. Lenguaje de la música

| Primer Ciclo | Segundo Ciclo | Tercer Ciclo |
|--|--|--|
| Sonido y silencio. Cualidades del sonido, ritmo y melodía. Grafías musicales convencionales y no convencionales. Afinación, pulsación y precisión rítmica. | Compás binario y ternario. Identificación de las notas musicales. Combinaciones de elementos rítmicos. Lectura y escritura de melodías y células rítmicas. | Elementos de la música: ritmo, melodía, armonía, timbre, textura y dinámica. Intervalos y escalas. Audición, improvisación, lectura y escritura de los elementos de la música. |

Contenidos del bloque “Lenguaje de la música” (elaboración propia)

3. La voz y sus recursos

| Primer Ciclo | Segundo Ciclo | Tercer Ciclo |
|--|--|--|
| Recursos de la voz. Técnica vocal. Interpretación individual y colectiva de canciones infantiles y populares con especial atención a las tradicionales de las <i>Illes Balears</i> . | La voz como instrumento. Interpretación de canciones de les Illes y otros lugares cuidando la respiración, dicción y articulación. Creación de nuevas canciones, cuentos y juegos a partir de temas libres o propuestos. | Audiciones de música vocal de diferentes estilos, tipos de voz y agrupaciones vocales. Aparato fonador. Aportación de la música étnica a la voz. Canciones infantiles, populares y tradicionales, en especial de <i>les Illes Balears</i> . Unísono, cánones hasta 4 partes, canciones hasta 3 voces. Estructura de las canciones. |

Contenidos del bloque “La voz y sus recursos” (elaboración propia)

| 4. Materiales Instrumentales | | |
|--|--|---|
| Primer Ciclo | Segundo Ciclo | Tercer Ciclo |
| Identificación de instrumentos convencionales y no convencionales. El ordenador como instrumento. Acompañamiento de canciones, juegos y danzas con instrumentos del aula. | Percusión corporal. Clasificación de los instrumentos musicales. Creación instrumental, músicas del mundo. Informática musical. Repertorio balear y foráneo. | Clasificación de instrumentos por familias. Instrumentos populares, en especial los de les Illes Balears. Creación de obras musicales sencillas a partir de elementos acústicos, electrónicos e informáticos. Acompañamiento de canciones y danzas. |

Educación Primaria, contenidos del bloque “Materiales Instrumentales” (elaboración propia)

| 5. Música y danza | | |
|---|--|--|
| Primer Ciclo | Segundo Ciclo | Tercer Ciclo |
| Respuesta corporal a estímulos sonoros, adaptación a la pulsación lenta, intermedia y rápida. Danzas tradicionales y juegos danzados, en especial de las Illes Balears. | Danza como expresión de sentimientos, emociones e imaginación. Métrica binaria y ternaria. Danzas tradicionales y populares de las Illes Balears y otras culturas. | Improvisación y montaje de coreografías. Adaptación de movimientos a diferentes cualidades del sonido, ritmos y métricas. Contextualización de las danzas y relación con su entorno social y cultural. Análisis teórico y práctico de la evolución de la danza a lo largo del tiempo. Danzas tradicionales y populares de las Illes Balears y otras culturas. |

Contenidos del bloque “Música y danza” (elaboración propia)

De interés para nuestra exposición son las orientaciones metodológicas que incluye el Currículo de Educación Artística de Primaria en las Illes Balears al final del texto. Entre ellas destacamos las siguientes (RD 115/2004, pag):

- L'educació artística ha de contribuir al desenvolupament de les capacitats expressives i creatives de l'alumnat tenint presents la tradició i la cultura autòctones de les Illes Balears.
- És important que el professorat conegui el nivell de competència de l'alumnat i altres factors com preferències, motivacions, expectatives personals i familiars, etc., fets que influeixen en el desenvolupament i l'aprenentatge dels alumnes.
- L'atenció a la diversitat té una doble vessant: per una part, afavoreix

una educació més individualitzada i, per l'altra, suposa l'acceptació per part de tot l'alumnat del fet que no tothom és igual i que és necessari acceptar i respectar aquestes diferències.

- El treball dins l'aula ha de ser sempre actiu i participatiu i la metodologia ha de partir dels coneixements reals del nin, de les seves vivències personals i del contacte amb la música.
- A partir de la cançó es podran treballar tots els blocs de continguts. Serà doncs bàsic que el professor tengui un ampli repertori de cançons, pròpies de les Illes Balears i d'altres comunitats, països i cultures, adequades a les diferents edats dels nins i adequades a cadascun dels objectius que es pretén treballar.
- La motivació és un dels eixos cabdals en què es fonamenta el fet educatiu per tal d'aconseguir els objectius proposats. Per motivar seran necessàries la connexió de les activitats fetes a l'aula amb l'entorn sociocultural, especialment amb les manifestacions de les Illes Balears, i la realització d'activitats que afavoreixin la comunicació i facilitin l'aplicació de la teoria a la pràctica.
- No es tracta de crear artistes, sinó de facilitar la comunicació, l'expressió i el coneixement del nostre patrimoni artístic amb totes les seves influències i interferències.

El *guitarró* en el Aula de Infantil y Primaria

Consideraremos fundamental partir de una reflexión que no siempre es obvia; el *guitarró* es un instrumento musical, y todo instrumento musical es, como su nombre indica, un instrumento, una herramienta, un medio y no un fin en si mismo, especialmente en el aula donde el objetivo no es la formación instrumental con alto nivel técnico.

Los instrumentos musicales son útiles no sólo para descubrir o disfrutar la música como fenómeno complejo que globaliza sensaciones físicas y expresa ideas y emociones; la presencia de instrumentos musicales en el aula debe servir también para trabajar las formas de percibir y explorar la realidad física: materiales, formas, pesos, dimensiones,

posiciones corporales adecuadas para la manipulación; o la investigación de diferentes maneras de sacar sonidos o usar estos objetos sonoros.

Un instrumento musical puede ser la excusa para hablar de árboles de cuya madera se construyen; de animales cuyas tripas servían para hacer cuerdas; de abuelos que los construían o tocaban en un pueblo lejano o cercano; de mamás que cantan. Cualquier instrumento musical presente en el aula es una fuente potencial de experiencias e informaciones desconocidas o conocidas a medias.

El *guitarró* en Educación Infantil

Aunque la voz de la maestra “*a capella*” es el estímulo y modelo más adecuado para los niños pequeños, tanto para controlar y establecer los patrones de imitación y repetición básicos, como para fortalecer el vínculo afectivo entre la maestra y los niños, el uso de instrumentos musicales y músicas pregrabadas pueden ser un estímulo para la curiosidad y la investigación de los alumnos.

En el aula de infantil el *guitarró* puede ayudar a explicar las cualidades del sonido, acompañar canciones y bailes provenientes de diferentes lugares y servir como objeto sonoro de investigación libre y/o dirigida. Un ejemplo de actividad de motricidad fina usando el *guitarró* es colocar el instrumento sobre las piernas de los niños y dejar que rasgueen las cuerdas rítmicamente; por su parte la maestra puede tocar los acordes con la mano izquierda mientras todos los niños cantan.

El *guitarró* en Educación Primaria

Con respecto a la utilización del *guitarró* en actividades que desarrollen los contenidos musicales de primaria, y partiendo de las propuestas metodológicas del Currículo, encontramos que la presencia de este instrumento en el aula se corresponde con la valoración de la cultura tradicional balear, desde su simple reconocimiento como instrumento presente en las manifestaciones musicales tradicionales hasta su presencia como soporte de danzas y canciones.

La especial mención de la *canción* como recurso para trabajar todos los bloques de contenidos del currículo musical de Primaria es, en el mismo sentido, una invitación a incorporar instrumentos tradicionales, en especial si pueden aportar acompañamiento a las canciones infantiles, tradicionales y populares, permitiendo sustentar estas melodías con una base armónica fácilmente controlable por lo que, además de ayudar a enseñar la melodía, se está entrenando el oído armónico de los alumnos a familiarizarse con los acordes adecuados a cada canto.

La atención a la diversidad, la participación, el tomar en cuenta las vivencias personales de los niños y sus conocimientos, la consideración de sus motivaciones y expectativas pensada desde el contexto del aula multicultural y multiétnica, pueden ser facilitadas con la incorporación del *guitarró*. Dicho instrumento; por su relación con otros similares de la península y Latinoamérica, puede convertirse en una forma de reencontrarse con las propias raíces y partir de las vivencias anteriores para construir y compartir nuevas experiencias. Sin olvidar el vínculo que puede establecerse dentro del aula con manifestaciones socioculturales como *ballades* y fiestas que se organizan en los diferentes pueblos de Mallorca y Menorca donde las agrupaciones de música tradicional incluyen el *guitarró* entre sus instrumentos.

El *guitarró* puede incorporarse de manera convencional en actividades que desarrollan los siguientes contenidos de los Bloques Temáticos:

- **Lenguaje de la Música**, como soporte a explicaciones sobre características y parámetros musicales: timbre (comparación del sonido propio del *guitarró* con otros instrumentos presentes en el aula), duración (sonidos cortos - sonidos largos), intensidad (sonidos fuertes - débiles), altura (sonidos graves - agudos), variaciones de intensidad y velocidad. Identificación de las notas con las que se afina el *guitarró*, grafía de estas notas. Acordes, ritmos, compases.
- **La voz y sus recursos**, acompañando canciones con características diferentes y variado origen o procedencia.

- **Materiales Instrumentales:** Relacionando el *guitarró* con otros instrumentos de cuerda, comparándolo con los instrumentos similares de otras regiones y países. Permitiendo la libre ejecución y experimentación con el instrumento, usándolo como objeto sonoro.
- **Música y Danza:** Utilizándolo como generador de ritmos armónicos para acompañar coreografías y movimientos libres o sugeridos, y como acompañante de *ball de bot* y otros géneros de danza donde pueda ser útil y apropiado.

Conclusiones

Destacamos la capacidad del *guitarró* como instrumento armónico, que permite al maestro apoyar las melodías que canta y enseña, con una base rítmica y armónica fácil desde el punto de vista técnico, con lo que además de enseñar la melodía entrena su oído y el de los alumnos a reconocer los acordes adecuados a cada canto. Aunamos la flexibilidad que, por su tamaño y características, le brinda al maestro para moverse dentro del aula mientras canta y toca.

La inclusión del *guitarró* en los estudios de Maestro de Educación Musical favorece tanto la ejecución instrumental y el entrenamiento auditivo como la vivencia de la cultura tradicional, ya que a través del *canto* nos acercamos a la danza, vestido, rituales y en general a las costumbres vinculadas con las tradiciones de cada pueblo.

Debemos comentar que estas son competencias que se valoran y especifican en la nueva Titulación de Maestro de Primaria¹⁸ derivada de la incorporación del Sistema Universitario Español al Espacio Europeo de Educación Superior, por lo que la presencia del *guitarró* en el aula universitaria se justifica plenamente como una herramienta útil para el logro de dichas competencias.

(18) Las competencias musicales aparecen en el Libro Blanco del Título de Grado en Magisterio, (pp. 150 – 162) publicado en Febrero de 2005 por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA).

Una reflexión sobre la ausencia de instrumentos tradicionales en las aulas universitarias y escolares, implica un mensaje tácito sobre la valoración de estos instrumentos, y la música y cultura que representan. Consideramos que la dignificación de los objetos culturales comienza por su presencia en todos los espacios educativos, seguidos por su conocimiento y su uso. Si cantamos el repertorio tradicional acompañado al piano, o con instrumental Orff o en arreglos polifónicos, paralelamente niños y jóvenes deberían familiarizarse con el acompañamiento tradicional, sea de *flabiol i tamborino*, *xeremias* o guitarra y *guitarró*. La estilización del folclore es válida y artísticamente importante pero no tendría que sustituir las formas originales de interpretación provenientes de la música tradicional.

Hemos visto como en diversas universidades españolas (La Laguna, Córdoba, Murcia) el tema del folklore autóctono y los instrumentos musicales relacionados con él forman parte de los contenidos de diversas asignaturas, desde Formación Instrumental, Agrupaciones Instrumentales y otras elaboradas específicamente para su estudio.

Nos hemos referido básicamente al *guitarró* y su uso por parte del maestro, pero la manipulación por parte del alumnado puede ser una fuente importante de experiencias sonoras y de investigación. Las dimensiones y sonoridad del *guitarró* lo hacen un instrumento muy atractivo al que los niños se acercan con curiosidad e interés, y a través de este contacto pueden obtener diversa información relacionada con lo que significa la manipulación y el contacto con cualquier objeto sonoro. El *guitarró* es atractivo, accesible y pequeño, por lo que puede convertirse en un instrumento al alcance de los niños.

Una vía de promover el uso y conocimiento del *guitarró*, como del resto de instrumentos tradicionales, además de la publicación de manuales y cancioneros que incluyan acordes, posiciones y acompañamientos rítmicos de diferentes grados de dificultad, es la creación de talleres y cursos de *guitarró* en escuelas de música y centros escolares; con una

amplia visión del repertorio a interpretar y considerando diferentes posibilidades de agrupamiento con otros instrumentos.

Hacer cantar a los niños y jóvenes de forma despreocupada y espontánea, incorporando el canto como actividad natural y cotidiana, es la única forma, en mi opinión, de preservar dentro de los hogares y el entorno social y escolar, tanto la música tradicional, como repertorio variado; y esto se puede lograr más fácilmente si se acompañan los cantos con un instrumento de fácil ejecución y transporte que invite a la actividad musical.

Finalmente consideramos que es necesario motivar a los constructores y luthiers para que pongan a disposición de los interesados instrumentos de calidad, pero con un coste accesible, de forma que no haya que adquirirlos fuera de *les Illes*.

Anexos

Presentamos a continuación una muestra de los recursos utilizados en la parte experimental de la Memoria de Investigación. Se realizó un taller de *guitarró* en el *Centre Universitari Alberta Giménez* (Mayo - Junio, 2006) para el cual se preparó como soporte un Manual de Guitarró que contenía tablaturas con acordes, patrones rítmicos de acompañamiento, y repertorio de canciones con las posiciones y acompañamientos correspondientes.

**Tablaturas Guitarró
mallorquín**
Afinación desde la
prima: la3 - mi3 - do3 -
sol3 - re3 (fragmento)

| | I | V7 | IV | | I | V7 | IV |
|----------------|----|-----|----|------------------------|-----------------|-----|-----------------|
| Do Mayor C | C | G7 | F | La menor Am | A _m | E7 | D _m |
| Sol Mayor G | G | D7 | C | Mi menor Em | E _m | B7 | A _m |
| Re Mayor D | D | A7 | G | Si Menor B | B _m | F#7 | E _m |
| La Mayor A | A | E7 | D | F# Menor F#m | F# _m | C#7 | B _m |
| Mi Mayor E | E | B7 | A | C# Menor C#m | F# _m | C#7 | B _m |
| Si Mayor B | B | F#7 | E | Sol# Menor G#m | G# _m | D7 | C# _m |
| F# Mayor F# | F# | C#7 | B | Re# Menor D#m (Ebm) | D# _m | A#7 | G# _m |

**Tablaturas Guitarró
menorquín**
Afinación desde la
prima: mi3 - si2 - sol2 -
re3 - la3
(una cuarta justa por
debajo del mallorquín)
(fragmento)

| | I | V7 | IV | | I | V7 | IV |
|----------------|----|-----|----|------------------------|-----------------|-----|-----------------|
| Do Mayor C | C | G | F | La menor Am | A _m | E7 | D _m |
| Sol Mayor G | G | D7 | C | Mi menor Em | E _m | B7 | A _m |
| Re Mayor D | D | A7 | G | Si Menor B | B _m | F#7 | E _m |
| La Mayor A | A | E7 | D | F# Menor F#m | F# _m | C#7 | B _m |
| Mi Mayor E | E | B7 | A | C# Menor C#m | C# _m | G#7 | F# _m |
| Si Mayor B | B | F#7 | E | Sol# Menor G#m | G# _m | D7 | C# _m |
| F# Mayor F# | F# | C#7 | B | Re# Menor D#m (Ebm) | D# _m | A#7 | G# _m |

Acompañamientos Rítmicos

| | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Abajo | 2. Arriba y Abajo |
| | |
| 3. Sardana | 4. Habanera |
| | |
| 5. Vals | 6. Vals Sincopado |
| | |
| 7 Fandango y Jota (Menorca) | 8. Jota / Copeo (3/8) |
| | |
| 9. Bolero | 10. Carnavalito boliviano |
| | |
| 11. Aguilalndo venezolano | 12. Vidala argentina |
| | |

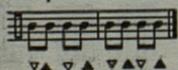
* La primera letra de ayuda enmemorística la sugiere Pere Cortés según la usaba un tío de Ciutadella, la segunda (VeriVeri) está en el libro de María Antonia Moll Seguí.

Guitarro mallorquin

Caragol treu banya

Tradicional mallorquina

Acompañamiento rítmico:



Note

Con los mismos acordes y acompañamiento rítmico podemos tocar "El Gegant del Pi": El gegant del pi ara **balla**, **balla**, el gegant del pi,
 C F G7 C
 ara **balla** **pel** **camí**... y también "En Joan petit quan **balla**, **balla** **balla** **balla**,
 F G7 C G7 C
 en Joan petit quan **balla**, **balla** amb el **dit**, amb el **dit dit dit**, així **balla** en
 G7 C F G7 C G7
 Joan petit..."
 C

Els Contrabaixos de Mallorca

Miquel Ferrà Pol

Introducció

Al'illa de Mallorca, la construcció d'instruments ha estat important i la trobem abastament documentada. Es basa generalment amb la fabricació de: guitarres, orgues, pianos i instruments tradicionals de percussió o de corda polsada.

Relacionats amb la construcció de guitarres trobem noms ben coneguts tal com: Francesc Llinàs, els germans Casasnovas i Fiol, Damià Caymari, la família Ferrer, Antonio Morales, Sergio Repiso etc. Relacionats amb la construcció d'orgues trobem: Jordi Bosch, Jaume Febrer, la família Roig o els Caymari. Ara bé, la llista de noms relacionats amb els instruments de corda fregada és molt més restrictiva, i concretament la llista de noms relacionats amb el contrabaix és nul·la.

La voluntat de recercar, dins la nostra petita història musical, al més gran d'aquesta família, el contrabaix, fa que ens formulem les preguntes: - Hi ha algun contrabaix fet a Mallorca?, - D'on procedeixen els contrabaixos de Mallorca?, - Quina quantitat de contrabaixos hi ha?

És evident, que la vida musical d'aquesta illa ha necessitat i gaudit del contrabaix, per tant, no podem afirmar que alguns contrabaixos rudimentaris fossin construïts aquí i dels quals no en tenim cap evidència, però, si podem en canvi, primer: fer un seguiment als llocs, institucions, persones, associacions, formacions, conjunts i orquestres on foren usats, i segon: catalogar els instruments localitzables i determinar, fins on sigui possible, la seva procedència.

Els Luthiers

Tenim coneixement dels següents luthiers a Mallorca, relacionats amb els instruments de corda fregada. Cap d'ells ha construït algun contrabaix:

Tomàs Armengol (?-1591), mestre violer de Mallorca, del qual, a la seva mort, s'encantaren els béns i instruments. Al document hi observem la venda de:

“una viola grossa rompuda a Miquel Julià per 7s.”

“altra viola grossa vella a Joan Farrer per 14s. i 6d.”

No podem concretar el tipus d'aquestes “violes grosses”.

Joan Adrover i Genestar, nascut a Ciutat de Mallorca el 12 de febrer de 1906 i mort el 15 de juny de 1985, fill d'Andreu Adrover Coll i Francesca Genestar Sastre. El seu pare era sabater i vivia al carrer del Socors, 25 de Palma. Joan Adrover no va arribar a casar-se i va viure al carrer de Santa Clara, 9 de Palma, fins a la seva mort. Luthier del Conservatori de Música de Balears, també fou violer, fabricant i venedor d'instruments de corda. Segons algunes referències, construí algunes guitarres. Segons un comentari del mestre Eakytay Ahn, era “el millor luthier del món”, i pel seu ofici i ser a més, un dels cantors fundadors de la Capella Clàssica, coneixia quantitat d'anècdotes i detalls del món musical de l'illa. Reparava i restaurava instruments de corda fregada (hi ha etiquetes signades al contrabaix núm. 04 i al núm. 45 de catàleg) però no va construir cap contrabaix.

Andreu Fiol Montserrat, violer nascut a Felanitx (Mallorca) l'any 1957. Als 18 anys i després de finalitzar els estudis de batxiller superior, començà a treballar al taller familiar, aprenent l'ofici de restaurador d'antigüetats i iniciant-se a la construcció d'instruments musicals de cordes pinçades, així com també a l'escultura.

L'any 1988, i becat per les següents institucions: Conselleria de Comerç i Indústria del Govern Balear, per la Comissió de cultura i Educació del Consell Insular de Mallorca, l'Ajuntament de Felanitx i “Sa Nostra” Caixa de Balears, començà els estudis de Mestre Violer a l'*Institut Internazionale di Liuteria A. Stradovari (IPIALL)* a Cremona (Itàlia) sota el guiatge del Mestre Giorgi Cè

Al 1992 instal·là a Felanitx un taller de reparació i posta a punt d'instruments i es dedicà a la investigació de les possibilitats dels instruments de la família del violí.

Construeix junt amb Saulo Dantas Barreto, un quartet de corda que anomena el projecte “Aritana” instruments Dantas-Fiol: dos violins, una viola i un violoncel, els quals presenta com a regal a la Casa Reial. El projecte de construcció d'un contrabaix no s'ha fet realitat.

Pere Fiol i Colomar va néixer a Palma a l'any 1964. Realitzà estudis de guitarra clàssica al Conservatori de Palma i Conservatorio Superior de Música de Madrid. A més de la seva activitat professional com a músic, amplià el seu camp d'actuació amb les vessants de mestre i de luthier.

Crea juntament amb Francesc Forteza, el Taller d'Instruments a l'any 2000, on es dediquen a la construcció de clavicèmbals, guitarres i a la restauració d'instruments de corda. No construeix instruments de corda fregada ni cap contrabaix.

Jean Pierre Fraive, nascut a Còrcega. Arribat a Mallorca a l'any 1998, obrí el seu taller primer de forma precària al carrer Ponç i Gallarza i més tard de forma definitiva, al 2005, obrí el seu centre operatiu al carrer Joan Palou i Coll, devora el conservatori de Palma.

Reparteix el seu temps en la tasca de reparació i restauració d'instruments de corda fregada, també petites reparacions als arquets i canvis de les cerres. Tarda entre un i dos mesos en la construcció d'un violí però no ha fet mai cap contrabaix.

L'església

Des de sempre, la música ha estat present a l'Església, és per això que als centres de culte podríem trobar instruments utilitzats als oficis, i entre ells, potser algun contrabaix.

A l'Arxiu Capitular de la Catedral de Mallorca hi trobem un document datat 9 de setembre de 1817 molt esclaridor, el qual ens revetilla el primers noms de contrabaixistes mallorquins. Dit document fou editat a Estudis Musicals X (2003), pag. 259-269.

Podem deduir, en poc marge d'error, que al manco a partir de principis del segle XIX, a moltes de les funcions de La Catedral de Mallorca, es celebraven els oficis utilitzant veus accompanyades d'una petita orquestra, de la qual n'eren protagonistes els instruments de corda. El contrabaix evidentment estava present.

Després dels professors cantants, podem observar que els músics que feien sonar els instruments de corda eren els més ben pagats. El contrabaix adquirí no poca importància, ja que, si bé és el que cobrava menys dels de corda, superava amplament la quantitat que cobraven els músics de vent.

És agosarat afirmar, com suggereix el document, que en altres esglésies d'arreu de Mallorca sobretot les més importants, d'una forma o una altra, imitessin el sistema de la Catedral i adoptessin, per celebrar les funcions més solemnes, el model de les veus accompanyades d'instruments, però, és una suposició no exempta de fonaments. La prova més consistent és la troballa dels instruments usats en les formacions musicals per a la celebració dels oficis de les parròquies, o documents dels arxius parroquials que ho confirmen, o algun testimoni directe, però, a poques a esglésies s'hi conserven els instruments, ni tan sols a La Seu de Palma de Mallorca hi ha cap contrabaix, només a la Parròquia de Sineu en trobem un (núm. 42 de catàleg) accompanyat d'un violoncel,¹ al Seminari Franciscà La Porciúncula n'hi havia un altre, actualment desaparegut, que l'usaven els "4 de Asís" i també la petita orquestra d'estudiants de batxiller que accompanyava al cor del col·legi franciscà, i finalment el de l'Escolania de Lluc (núm. 44 de catàleg).

També resulta molt esclaridor el següent document extret de les "Hojas de Lluc" del P. Rafael Juan:

...Esto acontecía durante el rectorado del Rdo. Guillermo Fiol i Pujadas, rector que, por lo demás, realizó muy loables reformas en la casa y la iglesia, y cuidó solícitamente de la música. Secundado por la

(1) Ramon Rosselló / Joan Parets: Notes per a la Història de la Música a Mallorca. Mallorca, 2003. V. 1, pag. 269: "Dia 22 de juny de 1896, foren inventariats els bens de l'església parroquial de Sineu: "Un armonium de un registro en mal estat. Un contrabajo en buen estat. Un violoncello nuevo, adquirido en 1894".

generosidad de varias personas, adquirió un contrabajo, tres violines, un violonchelo y un magnífico fagot; restauró dos pianos y el teclado del órgano; adquirió también un buen número de piezas de canto, órgano y piano... (ACL. 5B-2.)

En el año 1891 cesó el rector Fiol...

És evident que al darrer quart del segle XIX, funcionava a l'escolania de Lluc una orquestra de corda acompañant a les veus, més o manco era el model abans descrit en el document de La Seu.

ra de clase se hallaban por Ca S'Amitger o por Menut. Hacían lo que querían, hasta tal punto que tuvo que venir el Rector de Inca y dio una bronca al Vicario y al Económico. Of al P. Sebastián Muñoz, que fue allicit blau antes que yo, que esta libertad que se tomaban no era propia de una escolanía como tenía que ser. Y confirmaba que los Superiores, cuando creían tenerlos en Lluch, merodeaban los muchachos por los predios." (De una información verbal tomada por nosotros.)

Esto acontecía durante el rectorado del Rdo. Guillermo Fiol y Puigadas, rector que, por lo demás, realizó muy loables reformas en la casa e iglesia, y cuidó solicítamente de la música. Secundado por la generosidad de varias personas, adquirió un contrabajo, tres violines, un violoncelo y un magnífico fagot; restauró dos pianos y el teclado del órgano; adquirió buen número de piezas de canto, órgano y piano... (ACL. 5B-2.)

En el año 1891 cesó el rector Fiol, y pasó a ocupar su lugar el P. Joaquín Rosselló, al cual acompañaron los PP. Gabriel Miralles y Francisco Solivellas. Empezaba nueva etapa para el Santuario y para la Escolanía. Le dedicaremos también un número de Hojas de Lluc,

Y para terminar el presente, queremos escribir el horario que regía para la Escolanía, por los años 1875-1877, según recordó el Antiguo Blavest don José Llull y Castafer. Es el siguiente:

7. Misa rezada. (Hemos de suponer sería el Matinal cantado).⁽⁵⁾ Necro. 8. Desayuno: sopas mallorquinas, un puñado de aceitunas y un pedazo de pan.

"Hojas de Lluc N. 14" del P. Rafael Juan



Col·lecció d'instruments del Santuari de Lluc: 3 violins, 1 viola, 1 violoncel, 1 contraix, 1 fagot, 1 oboè.

El contraix de La Porciúncula usat pels "4 de Asís"

El Conservatori

A l'any 1881 es constituí la junta de govern del "Conservatorio Balear" amb Antoni Villalonga com a president i el següent claustre de professors:

| | |
|-------------------------|-------------------|
| Solfeig i ocarina | Lluís Cussini |
| Piano | Miquel Llado |
| Violí | Guillem Lladó |
| Bandúrria i guitarra | Gaspar Torres |
| Cor | Josep Ignasi Capó |
| Harmonia i vocalització | Atili Bruschetti |

El compositor Guillem Massot va inaugurar l'Acadèmia de la Joventut Catòlica, la qual va ser una peça clau del desenvolupament artístic i cultural de la ciutat de Palma. La societat "Ateneo" es fusionà amb el Conservatori el mes de gener de 1883 i poc després, s'hi fusionà també la societat "La Tertulia". El Conservatori Balear impartia les ensenyances pròpies, però, també duia a terme concerts, vetllades musicals, audicions dels alumnes, balls de disfresses, concerts a benefici d'accidentats i concerts de solistes afamats. Les penúries econòmiques foren el motiu de la seva dissolució al 1886, després que a Palma s'hagués pogut sentir al guitarrista Calatayud i a Issac Albéniz, el qual estrenà el gran piano Steinway adquirit pel Circulo Mallorquín.



Agrupació de cambra del Conservatori. Jaume Piña al Contrabaix.

Mitjançant l'Ordre Ministerial de 19 de setembre de 1935 del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts, es va crear el Conservatori Regional de Balears amb Nicolau Brondo Rotten com a delegat del Govern i director. Una vegada esclatada la Guerra civil, desaparegué la figura del delegat del Govern, la qual fou substituïda per la de Director, en aquest moment fou el canonge Antoni Sancho.

Al 1939 actuà per primera vegada l'**Orquestra de Cambra del Conservatori** dirigida per Josep Segura Cortès, formada per professors i alumnes destacats del centre. Aquesta agrupació evoluciona amb el mateix conservatori. Al contrabaix hi estigueren Antoni Canals i Jaume Piña.



*Agrupació de cambra del Conservatori, 1947.
Els contrabaixistes són: Antoni Canals i Jaume Piña.*



Orquestra de Cambra del Conservatori dirigida per Emili Muriscot. Jaume Piña al contrabaix.

Amb els anys, el Conservatori anà augmentant el nombre de professors i eixamplant el nombre d'especialitats. Fins a l'any 1980 no hi havia delegacions del Conservatori a les altres illes de la comunitat. Al 1989 s'incorporen les especialitats de trompeta i violoncel. A l'any 1993 és nomenat Miquel Estelrich com a director del centre, el qual va du a terme una política enfocada a completar l'oferta d'especialitats que mancaven al conservatori: al 1994 s'incorporen l'Oboè i la Trompa i al 1995 els instruments de Percussió, Saxofon, Trombó, Fagot i a la fi Contrabaix. La titular de la primera plaça de contrabaix del Conservatori fou la professora búlgara Yana Dimitrova. Actualment ocupa la plaça interina el professor Lluís Montes.



Orquestra del Conservatori Professional de Palma de l'any 2005, els contrabaixistes són: Javier Torres, Juan Antonio Torrandell, Juan Alberto Marcé i Aina Serra.



Orquestra del Conservatori Superior de les IB a l'any 2005, els contrabaixistes són: Miquel Ferrà, Xavier Joan, Ania Enzelm, Wojciech Sobolewski i Joan Roca.

A l'any 1999 s'inaugurà al carrer Capità Salom de Palma de Mallorca un edifici de nova construcció on s'hi traslladà el Conservatori de Música i Dansa de les Illes Balears i on s'hi creà el Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. El primer director fou Miquel Estelrich i els professors de contrabaix: Yana Dimitrova (cambra i repertori orquestral), Francisco Lluch (titular de l'especialitat) i Antonio Garcia-Araque (professor convidat).

Les Orquestres

A la ciutat de Palma com a la resta d'Europa, a la segona meitat del segle XIX dominava la passió per la música fàcil i dolça, la música agradable de Bellini, Rossini, Verdi... El gran espectacle i esdeveniment social que una temporada d'òpera suposava, era una cosa que la Capital de les Illes Balears no se perdia, sempre hi havia un senyor o una reunió de senyors decidits a arrossegar el perill d'embarcar-se dins una nau que, generalment, se sabia que naufragaria. A la dècada dels 1860s, al Teatre de Palma inaugurat per Isabel II amb el nom de "Teatro del Príncipe", la societat mallorquina esperava cada any la Temporada d'Òpera.

Més tard, quan el teatre de Palma canvià el seu nom per el de Teatre Principal quan ja regnava Alfonso XII, les cròniques contaven:

...el joven Maestro y empresario al frente de una notable compañía, con su genio vivo y carácter rígido, consiguió transformar no sólo al público sino también a los elementos de la orquesta. Juan Goula obtuvo lo que hasta entonces ningún maestro anterior había logrado, o sea, el que los músicos mallorquines matizaran debidamente, cosa a la que no estaban acostumbrados...

Juan Goula es va deixar mimar per l'aristocràcia i per les riques famílies burgeses de l'illa. Tingué entre els seus deixebles als més distingits de la societat d'aquell temps. Dirigí els darrers concerts del "Casino dels Cavallers" i fou professor de música del "Círculo Mallorquín". Amb la mateixa fe amb la que organitzava vetllades i concerts als casinos i cases acomodades de Palma, posà a punt "l'Orfeón Republicano", que es presentar al públic a l'any 1870.

A l'any 1940 es formà una orquestra de cambra “**La Filharmònica**”, que dirigia el Mestre Oliver; i una societat per poder sostenir-la. Tingué uns dos anys de vida i donar pocs concerts a causa de nombroses dificultats.

Durant el temps que durà el conflicte civil a Espanya, el Mestre Josep Balaguer formà i dirigí una **banda-orquestra**, ja que era músic militar, la qual, donà concerts amb molt d'èxit i esdevingué prou notable, però, es dissolgué després de la guerra.

Més tard, el “Círculo de Bellas Artes”, amb el seu president Antonio Parietti i el Mestre Josep Balaguer al davant, es proposaren l'organització d'una orquestra simfònica amb els membres de les orquestres de la Societat Filharmònica, la de Cambra del Conservatori i de la Banda militar de Palma.



*Actuació inaugural de la Orquestra Simfònica de Mallorca al Teatre Principal al 1947.
Director: Eakyay Ahn.*

A la tardor de 1946 oferiren el lloc de director de l'**Orquestra Simfònica de Mallorca** al mestre coreà Eaktay Ahn, el qual acceptà i fixà la seva residència al barri de Son Matet, a la ciutat de Palma. La data del concert inaugural fou el 14 de gener de 1947 al Teatre Principal. S'aconseguí fer

un programa amb el poc material que hi havia i amb les transcripcions que tenia el propi Eaktay, quedà així: *Tocata y Fuga re menor* (J.S. Bach-Eaktay), *Fuga sol menor* (J.S. Bach-Eaktay), *Sinfonía nº 8 Incompleta* (Schubert), *L'Arlesienne* (Bizet), *Poema sinfónico Recuerdo* (Eaktay Ahn). El Mestre Balaguer obrí el programa amb la interpretació de l'himne nacional d'Espanya i lliurà la batuta al nou director.

Podem intuir la infraestructura i la qualitat musical d'aquesta formació en les anècdotes conegeudes de la vida del director coreà mentre residí i es va fer càrrec de l'orquestra:

...En marzo viajamos a Madrid. Eaktay tenía que dirigir un concierto con la Filarmónica. Parietti aprovechó la ocasión para intentar solucionar la cuestión del material de orquesta, ya que era tan poco el que tenían que difícilmente se podían cambiar los programas...

En una visita que el mestre Eaktay va fer a La Cartoixa de Valldemossa i parlant amb la Sra. Ferrà i el Sr. Quetglas propietaris de les cel·les on estigué Frederic Chopin, el sr. Quetglas oferí:

- *Por cierto, maestro; yo tengo dos violonchelos y un violín muy buenos, si le hacen falta, están a su disposición.*
- *Es usted muy amable y nos irán muy bien; no hay muchos instrumentos buenos en la orquesta...*

El primer concert de l'Orquestra fora de la ciutat es va donar a Inca, fou un gran esdeveniment, es va llogar un gran autobús on hi col·locaren els instruments. L'autobús carregat d'instrument i de tota l'orquestra entra dins els carrers d'Inca amb un ambient de curiositat i festa:

...Poco a poco fueron llegando todos. Se colocaron los contrabajos, trompas, trompetas, violines, celos... Los instrumentos tenían que ir bien colocados... Nuestro autobús, cargado de instrumentos y de toda la orquesta sinfónica, era acogido con curiosidad, saludos y comentarios en las calles animadísimas por las que circulábamos... Después del concierto, Eaktay vigiló otra vez el traslado de instrumentos, dejar alguno en Inca hubiera sido un drama...

L'orquestra simfònica de Mallorca realitzava les temporades regulars, tenia un públic fidel, mantenía una il·lusió i entusiasme constants, però era una orquestra provincial sempre necessitada de mitjans:

...En el coche, con los Parietti, que siempre nos acompañaban a casa, Eaktay nos decía:

- No hay en el mundo un público como el mallorquín. La próxima temporada vamos a conseguir superarnos en todo; programas nuevos, solistas famosos, directores invitados; hemos de empezar a tener resonancia nacional.

- Eaktay - le contesto Parietti -, sabes que esta es mi meta, no quiero quedarme en una orquesta local; tengo tu misma ambición. Pero me temo que ha de costarme mayores sacrificios. No tenemos ni suficiente ayuda, ni material, ni músicos profesionales en la cantidad necesaria.

...todos los músicos se iban despidiendo...

- Bueno, Maestro. Ahora por fin descansaremos...

- Nada de eso - decía Eaktay - hay que practicar siempre; hagan escalas, muchas escalas; sobre todo la cuerda, escalas... Quiero encontrarles mejorados en la próxima temporada

...Otmar Nussio vino a Palma casi exclusivamente por amistad con Eaktay, ya que la Sinfónica le ofrecía unos honorarios muy inferiores a los que él recibía corrientemente.

Hablando de eso con don Juan Saridakis, en Marivent, Eaktay le decía:

- Me gustaría poder obsequiarle, darle una recepción, pero todo eso es difícil. La Sinfónica no tiene presupuesto para estos casos.

- No se preocupe, Eaktay - le contestó Saridakis - podemos hacerlo aquí con mucho gusto, y siempre que lo crea necesario dígamelo.

L'Orquestra Simfònica de Mallorca evolucionà d'una forma molt notable durant aquest període de 12 anys en el que la dirigí el mestre coreà; des de 1947 a 1959:

...estaban preparando un concierto extraordinario para la inauguración de una sala de cine: la Sala Augusta. Propiedad de un buen amigo de Eaktay: Andrés Bordoy. En esta inauguración, que debía ser en función de gala el día 31 de octubre de 1948, se estrenaba también el "Poema Sinfónico Mallorca"... para el final de la obra, en una demostración de fe y religiosidad, tal como la vio Eaktay en la procesión del Corpus, pidió al Alcalde la Banda Municipal y los Tambores de la Sala, que junto con la orquesta llenaban el escenario la noche de la inauguración...

...la junta directiva vivían todos los problemas y satisfacciones de la Sinfónica...

- Necesito más violines - comentaba un día - tengo trompetas, trompas, en fin, todo el viento bueno, pero la cuerda no es suficiente, tendría que

reforzar.

- No te preocunes, Eaktay - le dijo Marcos Ferragut, que se había convertido en

su brazo derecho - Yo te los buscaré. Hablaré con todo el que sepa sostener un arco y lo traeré a la orquesta.

...entre los que le rodeaban había un señor norteamericano que visiblemente emocionado le estrecho la mano, mientras le decía:

- Nunca creí escuchar una Novena como ésta en Mallorca. Ha sido una gran sorpresa para mí.

Un mes después, Eaktay recibió un sueldo del New York Times en el que el crítico musical de este periódico explicaba la emoción que sintió cuando en sus vacaciones en Mallorca, asistió por curiosidad a un concierto de la orquesta local que junto con un coro local también, interpretaban la Novena y que desde los primeros compases se dio cuenta que estaba escuchando la más emotiva versión que había oído en su vida...

...la colaboración con la Capella de Manacor y la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven marcó un principio de madurez en la Orquesta Sinfónica de Mallorca. Doce años seguidos continuó Eaktay dedicando todo su afán a su orquesta. Sacó de los archivos obras geniales de mallorquines casi olvidados: los Laudes de Massot, la Conversión de Ramón Llull de Torrens, estrenó obras de Torrandell, de Mas-Porcel, de Sampere... solistas mallorquines alternaron con internacionales. Obtuvieron éxitos memorables. Dieron conciertos en Sóller, Felanitx, Valldemossa, Capdepere, Palacio March i en la Plaza de la Catedral...
...los ensayos conseguían ponerle nervioso. Se impacientaba fácilmente; exigía el máximo a los profesores. Una nota desafinada, una entrada a destiempo, se le hacían insoportables. Había una tensión enorme, casi siempre, en todos ellos. Al terminar uno de estos ensayos, se me acercó uno de los violinistas y me dijo:

- Doña Lolita, a ver si usted que influye tanto en él, le hace comprender que no podemos hacerlo mejor.

...Eaktay había dirigido varias veces las orquestas Filarmónica, Sinfónica i Radio Nacional. Estas orquestas le gustaban muchísimo.

- Que ganas tengo de volver a dirigir la sinfónica de Madrid - me decía mientras hacíamos las maletas - voy a poner Las travesuras de Till, de Strauss.

...yo sentada en un rincón, viendo a Eaktay entregado plenamente a la música, sentía una gran tristeza por él, pensando en los ensayos tan duros que tenía a diario con su orquesta y lamentaba que no tuviera siempre la Sinfónica de Madrid.

- Que ganas tengo de volver a Palma. Verás, conseguiré que mi orquesta llegue a ser tan buena como ésta.

- ¿No te gustaría más tener ésta?

- No, no - me contesto, muy seguro - no cambiaría la mía por ninguna.

- Creía que te daba mucho trabajo y pocas satisfacciones.

- De momento tal vez; pero verás, dentro de poco la Sinfónica de Mallorca empezará a hablar sola y entonces nos olvidaremos de los trabajos pasados y vendrán las satisfacciones.

...en el año 1955, Corea celebró con grandes fiestas el octogésimo aniversario de su presidente. Llamaron a Eaktay para que dirigiera unos conciertos en Seoul. Hacía 25 años que había salido de su patria. La plantilla de la orquesta era ya de ochenta profesores y la programación se hacía sin limitaciones.

...El último concierto de Eaktay en Palma lo dio el día 30 de mayo de 1959, pero no fue un concierto de despedida, pues él nunca creyó que ése iba a ser el último.

Curiosament, també durant un altre període de 12 anys, l'Orquestra sofrií una decadència. Sobrevisqué baix del control: primer del director Anthony Morss i després del de Gerardo Pérez Busquier, però, en arribar el més de març de 1972, l'orquestra acabà les forces i semblà condemnada a desaparèixer.

Es produí un breu parèntesi i l'orquestra aparegué de bell nou. Bàsicament la formació era la mateixa, però amb una diferència important: la finançació del nou projecte semiprofessional era de l'Ajuntament de Palma. Fou presentada a l'any 1973 la **Orquestra Ciutat de Palma** baix la batuta del mestre Julio Ribelles, el qual, com molts altres músics en aquella època, alternaven les seves funcions entre la Banda de Música Municipal de Palma i la nova simfònica.

Una orquestra que abans estava pràcticament moribunda i òrfena, de mica en mica, concert rere concert, revisqué progressivament i rescatà un públic que acabà omplint la platea de l'Auditòrium de Palma de Mallorca. Els primers contrabaixistes foren Lucio Sanjuan i Josep Villalonga, més tard s'hi incorporaren Joan Villarroyna i Baltasar Clar i a l'any 1985 Yana Dimitrova.

Arribà el moment de la retirada del mestre Ribelles, el qual se'n tornà a la seva València natal. A partir d'aquí, l'orquestra arrossegà un període sense timó, en mans de directors convidats i sense criteris estables pel que fa a la programació del concerts. D'altra banda, no era possible ignorar la reivindicació d'un públic desitjós d'una orquestra professional, de la qual, l'Ajuntament de Palma no estava en condicions d'assumir-ne el cost en solitari.

Nasqué llavors l'**Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"**, una formació sorgida a través de la Fundació Pública per a la Música de les Illes Balears. Aquest organisme fou creat a instàncies del Govern Balear, l'Ajuntament de Palma i el Consell Insular de Mallorca, per a promoure l'activitat musical a les Illes Balears.

La plantilla començà amb 65 professors amb l'objectiu de créixer en el futur i abraçar un espectre des del barroc fins al segle XIX, a més de partitures del segle XX.



Els quatre titulars de contrabaix de l'Orquestra simfònica de Balears a l'any 1989: Martin Gregg, Yana Dimitrova, Baltasar Clar i Joan Villarroya.

contrabaix: Martin Gregg, 1r faristol, Yana Dimitrova, Baltasar Clar i Joan Villarroya. A l'any 1991 s'incorporà a la plantilla, com a ajudant de solista, el professor de contrabaix Joseph Szafrański.

L'Orquestra oferí el seu primer concert el 30 de setembre de 1989 a l'Auditòrium de Palma amb Teresa Berganza, com a solista vocal, i Luís Remartínez al front com a Director Titular de l'orquestra. El programa comprenia obres de Schubert, Rossini, Bizet i Mendelssohn.

Disposava de quatre professors titulars de

En condició de reforç i per necessitat del programa o substitució d'algun professor de baixa, han actuat diversos contrabaixistes amb l'orquestra:

Francesc Aguiló (el qual havia guanyat la plaça en les oposicions però que va renunciar), May (professora de contrabaix anglesa), Andreu Julià (actualment és el director de la Banda de Ses Salines), Miquel Ferrà (professor de contrabaix del Conservatori de Menorca), Antoni Cuenca (intèrpret, arranjador i productor musical), Joan Roca (músic del grup illenc "Antònia Font"), Victor Capblanquet (alumne del Conservatori Superior), Wojciech Sobolewski (també alumne del Conservatori Superior).

La darrera incorporació a la Plantilla de Contrabaixos de l'Orquestra ha estat: Philip Dawson al 2005.



Una formació de l'Orquestra Simfònica de Balears al 2005. Els contrabaixistes són:

*Martin Gregg, Joseph Sfrański,
Philip Dawson, Baltasar Clar, Yana
Dimitrova, Joan Villarroya, Joan Roca
i Antoni Cuenca.*

Conclusions

Podem atendre les següents constatacions:

- La construcció a Inca als anys 1970s de l'instrument núm. de catàleg 31, el qual no podem considerar un contrabaix acústic.
- El testimoni de Joan Vallori de 80 anys i propietari del contrabaix núm. de catàleg 46, el qual afirma que un violer d'inca de ca'n Casetes constructor de guitarres havia fabricat també un violí que no li va sortir bé i un contrabaix.
- Sabem de la signatura de Miquel Ferragut en la reparació feta a Inca del contrabaix núm. de catàleg 45, la qual cosa no significa que aquest fos constructor d'instruments. En tot cas, no en tenim més referències.

- Podem fer la suposició que algun manyà agosarat, davant la necessitat, hagués construït alguna mena de contrabaix rudimentari, però, no en tenim cap prova evident.

Totes aquestes constatacions no demostren l'existència d'algún contrabaix mallorquí, que en tot cas hauria estat un instrument pobre i sense valor instrumental ja que no hi ha escola ni tradició a Mallorca en la construcció d'instruments de corda fregada.

Pel que fa a la procedència dels contrabaixos de Mallorca podem estableir que:

- Els que fa més temps que estan a Mallorca presenten trets de l'escola catalana, per tant, és fàcil suposar que aquests foren comprats a Catalunya, la qual cosa és lògica per la proximitat i la relació cultural entre Catalunya i Mallorca (núm. De catàleg 02, 04, 16, 30, 36, 41, 43, 45 i 46).
- Existeix una important relació de molts contrabaixos portats a Mallorca a la dècada dels 1990s amb el luthier Rumen Kostadinov. Aquest luthier és búlgar resident a Hof (Alemanya). La seva relació amb Yana Dimitrova li proporcionà els medis per equipar la creixent activitat contrabaixista que la professora inicià a Mallorca en aquesta època (núm. de catàleg 03, 05, 06, 27, 39, 50 i 52).
- Actualment hi ha a Mallorca una xarxa de botigues musicals que vene contrabaixos de totes les mides i de fàbriques d'arreu del món i també internet acosta el luthier al contabaixista, per tant, la diversitat està més que asegurada.
- Finalment, observem que el contrabaix és un instrument íntimament lligat al músic, el qual cerca i porta el seu instrument allà on va.

Bibliografia

TALAVERA, M^a Dolores: *Mallorca y Eaktay Ahn*. Palma: Imp. Mossèn Alcover, 1972.

PARETS i SERRA, Joan (coord.): *X Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de Mallorca. X Trobada de Documentalistes Musicals*. Illes Balears: Gelabert-Sa Pobla, 2003.

PARETS i SERRA, Joan (coord.): *I Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca*. Sa Pobla, 1994.

LÓPEZ DE OSABA, Pablo (dir.): *Nuestras Orquestas*. Madrid: Auditorio Nacional de Música, 1992.

MIR i MARQUES, Antoni; PARETS i SERRA, Joan. *La guitarra a les Balears i els seus constructors*. Mallorca: 2004.

MAS i VIVES, Joan: *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*. Palma/Barcelona: Lleonart Muntaner/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

SABATER, Gaspar: *De la Casa de las Comédias al Teatro Principal*. Palma: Ediciones Cort/Consell Insular de Mallorca, 1982.

SANMARTÍN, Julio: *Uetam el mejor cantante de su tiempo*. Palma de Mallorca: Gráficas Miramar, 1953.

F. Xavier del Hoyo Bernat, coord. Conservatori, 70 anys d'ensenyament musical. Miscl-lània. Palma de Mallorca: Estudis Baleàrics 80/81, 2005.

GIRALT i RADIGALES. Jesús: *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2000.

SIMPÒSIUM I JORNADES INTERNACIONALS DE L'ORGUE HISTÒRIC DE LES BALEARS

TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS

- Vol. I, sa Pobla, 1994. 113 pàg. Esgotat.
- Vol. II, Inca, 1995 / Llucmajor 1991. 249 pàg. 12 €
- Vol. III, Ciutat d'Alcúdia, 1996. 216 pàg. 12 €
- Vol. IV, Muro, 1997. 295 pàg. 12 €
- Vol. V, Pollença, 1998. 407 pàg. 18 €
- Vol. VI, Artà, 1999. 462 pàg. 18 €
- Vol. VII, Campos, 2000. 333 pàg. 18 €
- Vol. VIII, Manacor, 2001. 293 pàg. 18 €
- Vol. IX, Muro, 2002. 353 pàg. 18 €
- Vol. X, Palma de Mallorca, 2003. 344 pàg. 18 €
- Vol. XI, Búger, 2004. 304 pàg. 18 €

"Notícies musicoteatrals extrems del setmanari manacorí «Arriba» (1938-1948)". Albert Carvajal Mesquida, Antoni Gomila Grimalt i Joan Lliteras Vives (1930-2005). "Cinc Mestres de Cant a la Parròquia d'Inca en el s.XVII". Mossèn Pere Fiol i Tornila. "Miquel Capllonch (1861-1935) i Antoni M. Alcover (1862-1932)". Joan March Noguera i Josep Moll Marques. "Berlín era una festa". Antoni Pizà. "La Música a Santanyí. Les Bandes de Música". Miquel Pons Bonet. "Notes sobre una plagueta de música per a guitarra de Josepa Llull Socias (1870-1951)". Joan Ramis Aguiló. "Un ciutadà a matances". Bartomeu Rosselló Monserrat. Homenatge a Román Alís: I "Sobre la singularitat de Román Alís". Antoni Pizà. II "L'obra per a piano de Román Alís". Albert Díaz, pianista. III "Breves recuerdos de mi infancia en Mallorca". Román Alís. IV "Mi Quinta sinfonía, Op. 207". Román Alís. "Juan Payeras Bonafé. Músico religioso". José Barceló Morey, C.M. "Catàleg de partitures musicals de la Banda Municipal de Sineu". Pere Roig i Massanet. "Els cordofons sense mànec". Francesca Artigues Florit. "Un orgue gòtic per a la parròquia de Sant Miquel de Llucmajor construït per Pere Grayana a 1414". Antoni Mulet i Barceló. "Els orgues barrocs de la Catedral de Sevilla: Jordi Bosch, 1779, José Vardalonga, 1817". Antoni Mulet i Barceló. "L'orgue barroc de la Seu de Mallorca: Gabriel Thomàs, 1793. Orígens i influències". Antoni Mulet i Barceló. "Testament i inventari dels bens i heretat de Gabriel Tomàs, orguener". Antoni Mulet i Barceló. "Els orgueners de la família Roig i el seu entorn (s. XVI-XVII)". Antoni Mulet i Barceló. "El motu proprio de 1903 i els orgues mallorquins. Influència i conseqüències". Antoni Mulet i Barceló.

■ Vol. XII, Felanitx, 2005. 416 pàg. 18 €

"Els poetes mallorquins i la música en l'època del modernisme". Damià Pons i Pons. "Antoni Noguera, nacionalisme i wagnerisme". Ramón Codina i Bonet. "Música jueva a Mallorca ¿Qui va ser Simó Duran?". Antoni Pizà. "Teoria musical i del so en el pensament de Rabí Duran". Manel Frau i Cortès. "Mossèn Costa i Llobera, Assaig de catalogació dels seus poemes musicats". Joan Parets i Serra i Miquel March i Cerdà. "L'entorn i l'obra de Joan Valls de Padrines i Burguera (1841-1930)". Bartomeu Rosselló Monserrat. "Antoni Riera i Estarelles, (1911-1996)". Francesc Huguet Balle. "Representacions de la lira a Mallorca. Un instrument musical i simbòlic". Francesca Artigues Florit. "Centenari del moviment coral a Eivissa, (1904-2004)". Joan Antoni Torres Planells. "La refundació de l'Escolania de la Seu (vermells)". Noemí Berbel Gómez. "La Música a Santanyí. Les Bandes de Música". Miquel Pons. "Una recerca musical a Mallorca". Santiago Cortès i Forteza. "De organis". Ramon Rosselló. *Homenatge a Antoni Pizà: I "Dossiers: Els llibres d'Antoni Pizà". II "El legat musical d'Antoni Llitteres"*. Anna Cazurra. III "Antoni Pizà. El doble silenci. Reflexions sobre música i músics". Anna Cazurra. IV "Sobre El doble silenci d'Antoni Pizà". Romà Alís. V "El musicòleg Antoni Pizà, ambaixador a Nova York del nostre llegat musical". Llorenç Vich Sancho. "El fet musical a Búger". Joan Pons i Payeras. "El mundo zarzuelero de Antonio de Literes (1673-1747)". Sylvie Verberckmoes.

■ Vol. XIII, Campanet, 2006. 308 pàg. 18 €

"25 anys d'Orgueneria a Mallorca: Reflexions i interrogants". Antoni Mulet i Barceló. "L'orgue barroc de l'església Del Socors de Ciutadella". Gabriel Julià Seguí. "L'orgue parroquial de Sant Josep de sa Talaia d'Eivissa". Jordi Martí Company. "Coral Sant Miquel de Campanet". Antònia Bennàssar Capó. "Notes diverses". Ramon Rosselló. "Catàleg de l'obra musical Del músic-compositor i organista Pare Antoni Martorell". Arnau Reynés i Florit. "La corporalitat més tenua: Música i misteri en el pensament de Rabí Duran". Manel Frau i Cortès. "Una família de músics: els Sancho". Antoni Gili Ferrer, Rosa de Aguilar Morales i Llorenç Vich Sancho. "Bartomeu Vich Bennàssar". Bartomeu Rosselló Monserrat. "Sinopsi del corpus documental del repertori de la colla de xeremiers de Mallorca". Francesc Huguet Balle. "Els Valldemossa i les cançons de les Illes, cançons del món (1978-1989)". Andreu Ramis Puig-gros. "La música a Santanyí. Les bandes de música (III)". Miquel Pons. "Catalogació informàtica dels fons documentals del Centre de Recerca Històrico-Musical de Mallorca". Pere Roig Massanet. "Catálogo musical archivo C.m. -Palma". José Barceló Morey, c.m. "El órgano de La Casa de la Misión de Palma de Mallorca". Christian Huarcaya Azañón. "Rector i organista en confrontació". Joan Pons Payeras, pvre.

PUBLICACIONS DEL CENTRE DE RECERCA i DOCUMENTACIÓ HISTÓRICO-MUSICAL DE MALLORCA

Col·lecció Música

- 1.- Joan Maria Thomàs i Sabater – Joan Parets i Serra, *Breu història musical de les Illes Balears*. Palma, 1989 – 43 pàg. (esgotat).
- 2.- Biel Massot i Muntaner – Pere Estelrich i Massutí, *Rere les passes de Bach*. Mallorca, 1989 – 95 pàg. (esgotat).
- 3.- Ramon Rosselló i Vaquer – Joan Parets i Serra, *Notes per a la Història de la Música a Mallorca I*, Mallorca 2003 – 278 pàg.
- 4.- Ramon Rosselló i Vaquer – Joan Parets i Serra, *Notes per a la Història de la Música a Mallorca II*, Mallorca 2004 – 254 pàg.
- 5.- Ramon Rosselló i Vaquer – Joan Parets i Serra, *Notes per a la Història de la Música a Mallorca III*, Mallorca 2004 – 255 pàg.
- 6.- Ramon Rosselló i Vaquer – Joan Parets i Serra, *Notes per a la Història de la Música a Mallorca IV*, Mallorca 2004 – 222 pàg.
- 7.- Jaume Bover i Pujol, *Notes per a la Història de la Música a Mallorca V. Indexació* (en preparació).

Col·lecció So de guitarra

- 1.- Antoni Mir i Marquès – Trinitat Solascasas i Sierra. *Records de Bartomeu Calatayud Cerdà (1882-1973)*. Mallorca, 2000 – 93 pàg.
- 2.- Antoni Mir i Marquès – Joan Parets i Serra. *La guitarra a Mallorca i els seus constructors*. Mallorca, 2001 – 78 pàg.
- 3.- Antoni Mir i Marquès – Joan Parets i Serra. *Isaac Albeniz a Mallorca*. Mallorca, 2004 – 123 pàg.
- 4.- Antoni Mir i Marquès – Joan Parets i Serra. *La guitarra a les Balears i els seus constructors*. Mallorca, 2004 – 87 pàg.
- 5.- Antoni Mir i Marquès. *Els tres Bowden*. Mallorca, 2006 – 83 pàg.

— A MUSICAL INSTRUMENT OF ENORMOUS SIZE,
— CHIEFLY USED AS A DRAUGHTS-BOARD,
— AND AS A TABLE FOR GAMES.— IT IS
— MADE OF WOOD, AND HAS A GREAT
— NUMBER OF PEGS, WHICH ARE
— PLACED IN THE HOLE OF THE BOARD,
— SO AS TO FORM A DRAUGHTS-BOARD.
— IT IS USED AS A DRAUGHTS-BOARD,
— AND AS A TABLE FOR GAMES.— IT IS
— MADE OF WOOD, AND HAS A GREAT
— NUMBER OF PEGS, WHICH ARE
— PLACED IN THE HOLE OF THE BOARD,
— SO AS TO FORM A DRAUGHTS-BOARD.



— A MUSICAL INSTRUMENT OF ENORMOUS SIZE,
— CHIEFLY USED AS A DRAUGHTS-BOARD,
— AND AS A TABLE FOR GAMES.— IT IS
— MADE OF WOOD, AND HAS A GREAT
— NUMBER OF PEGS, WHICH ARE
— PLACED IN THE HOLE OF THE BOARD,
— SO AS TO FORM A DRAUGHTS-BOARD.

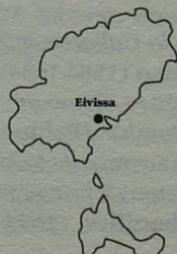
XIV Simpòsium i Jornades Internacionals
de l'Orgue Històric de les Balears

XIV Trobada de Documentalistes Musicals
Santuari de Consolació
S'Alqueria Blanca - Santanyí

Concerts d'Orgue / Conciertos de órgano
Organconcerts / Orgelkonzerte

Alcúdia, Andratx, Colonia de Sant Pere, Banyalbufar, Búger, Calvià, Campanet, Campos,
Eivissa, Inca, Lloseta, Llucmajor, Manacor, Moscari, Muro, Palma, Petra, Pollença, Porreres, sa
Pobla, Santa Maria del Camí, Santanyí, Sencelles.

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



Informació:
Fundació ACA
Son Bielí • 07311 Búger
Mallorca • Illes Balears (Espanya)
Telèf: 971 / 51 65 01 • Fax: 971 / 51 65 02
www.fundacioaca.org
e-mail: fundacioaca@fundacioaca.org

ESGLÉSIA DE / IGLESIA DE / CHURCH OF / KIRCHE VON
Concerts / Conciertos / Konzerte:

LLUCMAJOR

PARRÒQUIA DE SANT MIQUEL

Pl. Sta. Catalina Thomàs, 6 - Tel. 971 66 04 91

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ
made by / Historische Orgel gebaut von: LLUÍS SCHERRER, 1804

• Dia/Day/Tag **15** Octubre/October/Oktobe **21'00 h.**

Arnaud Reynés, orgue/órgano/organ/orgel.
Campanet (Balears)

George Böhm (1661-1733) ... Partita-Coral: "Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" *Johann S. Bach (1685-1750) ... Fantasia i Fuga en La menor (BWV 561)
*Pedro de Araujo (? - 1684) ... Batalha de 6. Tom *Antoni Martorell (1913)
... Salve Regina (de "L'Organista Celebrante") * Miquel Capllonch (1861-1935) ... Marxa Pontifical *Joan M^a Thomàs (1896-1966) ... "Ofertorio de Sta. Clotilde" (del "Rosetón") Arnaud Reynés ... Improvisació

BANYALBUFAR

PARRÒQUIA DE LA NATIVITAT DE MARÍA
C/. Baronia, 22 - Tel. 971 61 80 03

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ
made by / Historische Orgel gebaut von: AUTOR DESCONEGUT S. XVII

• Dia/Day/Tag **20** Octubre/October/Oktobe **21'00 h.**

Bartomeu Manresa, orgue/órgano/organ/orgel.
Felanitx (Balears)

"La música Ibèrica organística del segle d'or"

Antonio de Cabezón (1510-1566) ... Diferencias sobre la Gallarda milanesa
• Tiento VII de cuarto tono *Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) ...
Glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción • Tiento de cuarto tono
• Tiento tercero de sexto tono "sobre la Batalla de Morales" *Pablo Bruna
(1611-1679) ... Tiento de 2º tono por Gesolreut "sobre la Letanía de la Virgen"
• Batalla de 6º tono *Andrés de Sola (1634-1696) ... Tiento de primer tono de
medio registro de mano derecha * Joan Bta. Cabanilles (1644-1712)
... Pasacalles I • Pasacalles II

POLLENÇA

CONVENT DE SANT DOMINGO

C/ de Sant Domingo, s/n - Tel. 971 53 00 15

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: LLUÍS NAVARRO, 1732

• Dia/Day/Tag **21** Octubre/October/Oktobe **19'30** h.

Arnaud Reynés, orgue/órgano/organ/orgel.

Campanet (Balears).

Pete Collins, trompeta/trumpet/trompette.

Londres (Anglaterra).

M. A. Charpentier ... *Te Deum* (*Trompeta i Orgue*) *Andrés de Sola (1634-1696) ... *Tiento de mano derecha de 1º Tono* *Georg P. Telemann (1681-1767) ... *Konzert D-dur* (*Trompeta i Orgue*) *Johann K. Kerll (1627-1693) ... *Capriccio "Cucu"* *Bach-Gounod ... *Ave Maria* (*Trompeta i Orgue*) *Johann S. Bach (1685-1750) ... *Fragment Cantata 147* (*Trompeta i Orgue*) *Francisco de Peraza (1564-1598) ... *Tiento de registro alto de 1º Tono* *George F. Händel (1685-1759) ... *Aylesford-Suite* (*Trompeta i Orgue*) *John Stanley (1713-1786) ... *Trumpet Voluntary* (*Trompeta i Orgue*)

EIVISSA

ESGLÉSIA SANT JOSEP DE SA TALAIA

C/. Pere Escanelles s/n - Sant Josep de sa Talaia - Tel. 971 19 54 59

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: PERE REYNÉS FLORIT, 2006

• Dia/Day/Tag **28** Octubre/October/Oktobe **20'30** h.

Rafel Riera, orgue/órgano/organ/orgel.

Petra (Balears).

N. Bruhns (1665-1697) ... *Praeludium in e* *J. S. Bach (1686-1750) ... *Schmücke dich, o liebe seele BWV 654* • *Toccata et Fuga in F BWV 540* *D. Buxtehude (1637-1707) ... *Passacaglia d-moll Bux WV 161* *J. Pachelbel (1653-1706) ... *Partita coral "Was Gott tut, das ist wolgetan* *J. P. Sweelinck (1562-1621) ... *Unter der Linden grüne*

INCA

PARRÒQUIA DE SANTA MARIA LA MAJOR

Plaça Orient, 36 - Tel. 971 50 01 47

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by /
Historische Orgel gebaut von: GABRIEL THOMÀS I ESTARELLAS, 1816

• Dia/Day/Tag 28 Octubre/October/Oktobe 19'45 h.

Bartomeu Manresa, orgue/órgano/organ/orgel.

Felanitx (Balears).

"La música organística del barroc. Tres escoles diferents: Itàlia, Alemanya i Espanya"

Mestres Italians: **Bernardo Storace** (1637-1707) ... *Ballo della Battaglia* * **Bernardo Pasquini** (1637-1710) ... *Partite sopra l'aria della folia da Spagna* * **Baldassare Galuppi** (1706-1785) ... *Sonata en Re: Andante - Allegro - Largo - Alegro e spiritoso*
 Mestres Alemanys: **Jan Pieterszonn Sweelinck** (1562-1621) ... *Balletto del granduca* * **Dietrich Buxtehude** (1637-1707) ... *Praeludium en sol menor, BuxWV 163* * **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) ... *Concerto en re menor "sobre un concert per oboe i cordes d'Alessandro Marcelo", BWV 974, Tempo ordinario - Adagio - Presto*
 Mestres Espanyols: **Francisco Correa de Arauxo** (1584-1654) ... *Glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción* * *Tiento tercero de sexto tono "sobre la Batalla de Morales"* * **Joan Bta. Cabanilles** (1644-1712) ... *Pasacalles II*

PALMA

MONESTIR DE SANTA ISABEL (SANT JERONI) DE PALMA

C/ Porta de la mar, 1 A - Tel. 971 72 73 98

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by /
Historische Orgel gebaut von: MATEU BOSCH, 1746

• Dia/Day/Tag 2 Novembre/Noviembre/November 20'00 h.

Bartomeu Mut, orgue/órgano/organ/orgel.

Sencelles (Balears).

Antonio de Cabezón (1510-1566) ... *Diferencias sobre el canto del caballero* * **Francisco Correa de Arauxo** (1573-1624) ... *Tiento y discurso de II tono* * **Bernardo Storace** (+1664) ... *Balletto* * **Giovanni Frescobaldi** (1583-1643) ... *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga* * **Pablo Bruna** (1644-1711) ... *Tiento de 2º tono por Ge-Sol-Re-Ut* "Sobre la Letanía de la Virgen" * **Ramón Carnicer** (1789-1855) ... *Sonata nº 6* * **Domenico Zipoli** (1688-1726) ... *Canzona in g: All'Elevazione - All'Postcomunio* * **P. José Larrañaga** (+1806) ... *Sonata de 5º tono*

ANDRATX

PARRÒQUIA DE STA. MARIA D'ANDRATX

C/ Bernat Riera, s/n - Tel. 971 13 64 04

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: JULIÀ MUNAR, 1880

• Dia/Day/Tag 3 Novembre/Noviembre/November 19'45 h.

Arnau Reynés, orgue/órgano/organ/orgel.
Campanet (Balears).

George Böhm (1661-1733) ... Partita-Coral: "Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" * Johann S. Bach (1685-1750) ... Fantasia i Fuga en La menor (BWV 561) * Pedro de Araujo (? - 1684) ... Batalha de 6. Tom * Johann K. Kerll (1627-1693) ... Capriccio "Cucu" * Joan B. Cabanilles (1644-1712) ... Tocata de mà esquerra * Antoni Martorell (1913) ... Salve Regina (de "L'Organista Celebrante") * Franz Schubert (1797-1828) ... Fuga en Do Major * Arnau Reynés ... Improvisació

SA POBLA

PARRÒQUIA DE SANT ANTONI ABAT

Plaça de l'Església, 2 - Tel. 971 54 02 94

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: DAMIÀ CAYMARI, 1717

• Dia/Day/Tag 6 Novembre/Noviembre/November 20'30 h.

Miquel Bennàssar, orgue/órgano/organ/orgel.
sa Pobla (Balears).

Adam Illeborgh (1448) ... Praeambulum super d a f et g * J. P. Sweelinck (1562-1621) ... Fantasia Chromatica * Antonio Correa Braga (s.XVII) ... Batalha de 6º tom * Michelangelo Rossi (1601/02-1656) ... Toccata Settima * Bernardo Storace (vers 1664) ... Ballo della Bataglia * Antoni Matheu (1933-1984) ... De la suite "Als vells orgues mallorquins" (1983): "De profundis" Homenatge a Jordi Bosch • "Introitus" a Mn. Francesc Llinàs • "Batalla" a Mn. Julià Samper * José M. Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) ... "AMTAR" Tiento para un órgano ibérico (2001)

CAMPOS

CONVENT DE SANT FRANCESC DE PAULA
C/ Des Convent, s/n - Tel. 971 65 00 03

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: GABRIEL THOMÀS, 1823

• Dia/Day/Tag 9 Novembre/Noviembre/November 20'30 h.

Miquel Bennàssar, orgue/órgano/organ/orgel.
sa Pobla (Balears).

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) ... *Tiento III de 6º tono* * **Anònim** (1525) ... *My Lady Carey's Dompe* * **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621) ... *Fantasia Cromatica* • *Echo Fantasia* * **Bernardo Storace** (1664) ... *Aria sopra la Spagnoletta* • *Il Ballo della Bataglia* * **Pablo Bruna** (1611-1679) ... *Tiento de 2º tono* por *Gsolreut sobre la "Letania de la Virgen"* * **Jusepe Ximénez** (1601-1672) ... *Obra de 8º tono de triple* • *Batalla de 6º tono* (I)

COLÒNIA DE SANT PERE

PARRÒQUIA COLONIA DE SANT PERE
C/ Sant Mateu, 4 - Tel. 971 83 60 20

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: PERE REYNÉS, 2002

• Dia/Day/Tag 10 /Novembre/Noviembre/November 19'45 h.

Miguel González, orgue/órgano/organ/orgel.
Lleida (Catalunya).

Johann Sebastian Bach (1685-1750) ... *Passacaglia [i fuga]* BWV 582 • *Fuga in G* BWV 577 * **Domenico Scarlatti** (1685-1757) ... *Sonata en Fa Maggiore K 274* • *Sonata en Fa Maggiore K 85* * **John Stanley** (1713-1786) ... *Voluntary VIII op. 7: Allegro - Adagio - Allegro* * **Christian Heinrich Rinck** (1770-1846) ... *Concert en Fa Major: Allegro maestoso - Adagio - Rondó Allegretto* * **Louis J. A. Lefèbure-Wély** (1817-1869) ... *Boléro de concert op. 166* * **Miquel Capllonch** (1861-1935) ... *Ofertorio op. 19 núm. 5* * **Louis J. A. Lefèbure-Wély** ... *Sortida en Mi bemoll Major*

SENCELLES

PARRÒQUIA DE SANT PERE

Plaça Espanta, 2 - Tel. 971 87 24 41

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: MATEU BOSCH, 1746

• Dia/Day/Tag 11 Novembre/Noviembre/November 20'30 h.

Cécile Mansuy, orgue/órgano/organ/orgel.
Bar-le-Duc (França)

"Un Viatge a l'Europa del 1500 al 1700"

Anònim àngles (s.XVI) ... *Pakington's Powde* * **William Byrd** (1543-1623) ...
Pavana & Galliarda * **Louis Couperin** (1626-1661) ... *Prélude • Fantaisie* *
Manoel Rodrigues Coehlo (vers 1555 - vers 1635) ... *Quarta Susana grosada a 4 sobre a de 5* * **Francisco Correa de Arauxo** (1584-1654) ... *Tiento de Medio registro de baxon de 10º tono • Tiento de Medio registro de dos tiples de 2º tono* * **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) ... *Toccata V sopra i pedali e senza • Partite sopra Ruggiero* * **J. S. Bach/A. Vivaldi** (1685-1750) ... *Concerto in Fa Maggiore BWV 978*

BÚGER

PARRÒQUIA DE SANT PERE

C/ Major, 45 - Tel. 971 51 61 47

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: PERE JOSEP BOSCH, 1763

• Dia/Day/Tag 18 Novembre/Noviembre/November 19'30 h.

Sebastiana Siquier, orgue/órgano/organ/orgel.
Búger (Balears)

William Byrd (1592-1623) ... *La volta* * **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621) ... *Von der Fortuna werd' ich getrieben* * **Girolamo Frescobaldi** (1583-1642) ... *Aria detta "La Frescobalda* * **Johann Kaspar Kerll** (1627-1693) ... *Ciaccona* * **Bernardo Pasquini** (1637-1710) ... *Bergamasca • Il cuculo* * **Dietrich Buxtehude** (1637-1707) ... *Partita sobre el coral: Auf meinen lieben Gott. Buxwv 179* * **Francisco Correa de Arauxo** (1576-1654) ... *Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono* * **Domenico Zipoli** (1688-1726) ... *Canzona en sol menor* * **William Hayes** (1708-1777) ... *Concerto (Andante-Minuetto Allegro)* * **P. José Larrañaga** (s. XVIII) ... *Sonata de V tono*

LLOSETA

PARRÒQUIA DE LA NATIVITAT DE LA VERGE MARIA

C/ Compte d'Aiamans, 9 - Tel. 971 51 40 56

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: PERE JOSEP BOSCH, 1763

• Dia/Day/Tag 23 /Novembre/Noviembre/November 20'30 h.

Rafel Riera, orgue/órgano/organ/orgel.

Petra (Balears)

G. Gabrieli (1510/20-1586) ... *Fantasia in modo di canzon francesc* * J Pachelbel (1653-1706) ... *Ricercare in C Major* * G.F. Haendel ... *Postudio* * Jean-François Dandrieu (1681-1738) ... *Fugue sur l'hymne a la vierge "Ave maris stella"* * J.L. Krebs (1713-1780) ... *Coral "Vom Himmel hoch, da komm ich her"* * Jean-François Dandrieu (1681-1738) ... *Ofertoire* * Gioseffo Guami (1530/40-1611) ... *Canzon detta la guamina* * J Pachelbel (1653-1706) ... *Partita "Treuer Gott, ich muss dir Klagen"* * M. Corrette (1707-1795) ... *Bon Joseph écute moy*

CALVIÀ

PARRÒQUIA DE SANT JOAN BAPTISTA

C/ Serral, 1 - Tel. 971 67 01 30

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by / Historische Orgel gebaut von: ANTONI CARDELL, 1910

• Dia/Day/Tag 24 /Novembre/Noviembre/November 20'00 h.

Arnau Reynés, orgue/órgano/organ/orgel.

Campanet (Baleares)

George Böhm (1661-1733) ... *Partita-Coral: "Ach wie nichtig, ach wie flüchtig"* * Johann S. Bach (1685-1750) ... *Fantasia i Fuga en La menor (BWV 561)* * Franz Schubert (1797-1828) ... *Fuga en Do Major* * Antoni Martorell (1913) ... *Salve Regina (de "L'Organista Celebrante")* * Miquel Capllonch (1861-1935) ... *Marxa Pontifical* * Joan M^a Thomàs (1896-1966) ... *"Ofertorio de Sta. Clotilde" (del "Rosetón")* Arnau Reynés ... *Improvisació*

SANTANYÍ

PARRÒQUIA DE SANT ANDREU

Plaça Major, 31 - Tel. 971 65 31 52

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: JORDI BOSCH, 1762

• Dia/Day/Tag 1 Desembre/December/Dezember 20'30 h.

Bartomeu Mut, orgue/órgano/organ/orgel.
Sencelles (Baleares)

Antonio de Cabezón (1510-1566) ... Diferencias sobre el canto del caballero *
Francisco Correa de Arauxo (1573-1624) ... Tiento y discurso de II tono ***Bernardo Storace** (+1664) ... Balleto ***Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) ... Capriccio sopra la Bassa Fiamenga ***Pedro de Araujo** (+1684) ... Batalha de 6^o tom ***Pablo Bruna** (1644-1711) ... Tiento de 2^o tono por Ge-Sol-Re-Ut "Sobre la Letanía de la Virgen" *
Domenico Zipoli (1688-1726) ... Canzona in g: All'Elevazione - All'Posticomunio *
Ramón Carnicer (1789-1855) ... Sonata n^o 6 ***P. José Larrañaga** (+1806) ...
Sonata de 5^o tono

ALCÚDIA

PARRÒQUIA DE SANT JAUME

Plaça Jaume Quès, Prevere, s/n - Tel. 971 54 86 65

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: JOSEP BARCELÓ, 1899

• Dia/Day/Tag 2 Desembre/December/Dezember 20'00 h.

Rafel Riera, orgue/órgano/organ/orgel.
Petra (Balears)

Maia Planas, veu / voz / voice / stimme.
Palma (Balears)

Jean-François Dandrieu ... Offertoire ***Bach** ... Bist du bei mir ***Händel** ... Ombra mai fu ***Vivaldi** ... Sposa son disprezzata ***Pergolesi** ... Vidit sum ***Schubert** ... Ave Maria ***Jean-François Dandrieu** Quia ... Fugue sur 'hymne de la Vierge, Ave Maris Stella ***Bach** ... Respexit ***Händel** ... Lascia ch'io pianga ***Vivaldi** ... Domine Deus ***Pergolesi** ... Cujus animam gementem ***Gounod** ... Ave Maria

MOSCARI

PARRÒQUIA DE SANTA ANNA

C/ Pou, 1 - Tel. 971 51 61 07

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: JULIÀ MUNAR, 1873

• Dia/Day/Tag 8 Desembre/December/Dezember 20'30 h.

Sebastiana Siquier, orgue/órgano/organ/orgel.

Búger (Balears)

Bernardo Pasquini (1637-1710) ... *Bergamasca* * **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621) ... *Von der Fortuna werd' ich getrieben* * **William Byrd** (1592-1623) ... *La volta* * **Johann Kaspar Kerll** (1627-1693) ... *Ciaccona* * **Bernardo Pasquini** (1637-1710) ... *Il cuculo* * **Johann Caspar Fischer** (1670-1746) ... *Passacaglia* * **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) ... *Contrapunctus IX. Bwv 1080* * **Orlando Gibbons** (1583-1625) ... *The italian ground* * **Dietrich Buxtehude** (1637-1707) ... *Partita sobre el coral: Auf meinen lieben Gott. BuxWV 179* * **Francisco Correa de Arauxo** (1576-1654) ... *Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono* * **Alexandre Guilmant** (1837-1911) ... *Offertoire n° 2(Temps de Nadal* * **P. José Larrañaga** (s. XVIII) ... *Sonata de V tono*

MANACOR

CONVENT DELS PARES DOMINICS

Plaça Convent, s/n - Tel. 971 84 35 70

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: JULIÀ MUNAR, 1888

• Dia/Day/Tag 14 Desembre/December/Dezember 20'30 h.

Jordi Figueras, orgue/órgano/organ/orgel.

Membre de l'Associació Catalana de l'Orgue

Terrassa (Catalunya)

Dietrich Buxtehude (1637-1707) ... *Praeludium g moll* (BuxWV 163) * **Joan Baptiste Cabanilles** (1644-1712) ... *Gallardes II* * **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) ... *Pastoral* (BWV 590) * **John Stanley** (1713-1786) ... *Voluntary VIII* (Op. 7 n° 8): *Andante Staccato - Allegro - Adagio - Fugue* * **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) ... *Suite per un orgue mecànic: Adagio assai - Scherzo - Allegro* * **Anònim** (s. XVII) ... *Batalla Famossa*

MURO

PARRÒQUIA DE SANT JOAN BAPTISTA

C/ Bisbe Ramón Torrilla, 1 - Tel. 971 53 70 22

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: PERE JOSEP BOSCH, 1761. Restaurat i reconstruït per:
PERE REYNÉS, 1993

• Dia/Day/Tag 16 Desembre/December/Dezember 20'00 h.

Jordi Figueras, orgue/órgano/organ/orgel.

Membre de l'Associació Catalana de l'Orgue

Terrassa (Catalunya)

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) ... *Pavana Hispanica (8 variacions)*

***Francisco Correa de Arauxo** (1584-1654) ... *Tiento 2 de medio registro de tiple de 7 tono* * **Dietrich Buxtehude** (1637-1707) ... *Praeludium g moll (BuxWV 163)* *
Johann Sebastian Bach (1685-1750) ... *Pastoral (BWV 590)* *

Ludwig van Beethoven (1770-1827) ... *Suite per un orgue mecànic: Adagio assai - Scherzo - Allegro* *
José Ximénez (1601-1672) ... *Batalla del Sexto Tono*

PORRERES

ESGLÉSIA DE LA NOSTRA SENYORA DE LA CONSOLACIÓ

Pl. Bisbe Campins, 1 - Tel. 971 64 71 78

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: LLUÍS NAVARRO, 1737

• Dia/Day/Tag 22 Desembre/December/Dezember 20'30 h.

Antoni Mulet, orgue/órgano/organ/orgel.

Sta. Maria del Camí (Baleares)

Pedro de Soto (S. XVI) ... *Versillo de VI tono* *
Joan Cabanilles (1644-1712) ...

Tiento lleno de I tono *
Anònim (S. XVII) ... *Quatro Piezas de Clarines* *

Francois Couperin (1668-1733) ... *de la "Messe pour les Convents": -*

Duo sur les Tuerces (Glorificamos te) - Dialogue (Dona nobis pacem) *
Dietrich Buxtehude (1637-1707) ... *Coral: "jesús Christus, unser Heiland* • *Tocata en*

Sol Major *
J. S. Bach (1685-1750) ... *Coral: "Ach Gott, mich armen Sunder"* *

Claude-Benigne Balbastre (1727-1799) ... *Noel: "Où S'en vont Ces gais*

Bergers" *
Antoni Martorell (1913) ... *Mattinata*

PETRA

PARRÒQUIA DE SANT PERE

C/ Rectoria, 2 - Tel. 971 56 10 17

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: SEBASTIÀ I DAMIÀ CAIMARI, 1695

• Dia/Day/Tag 26 Desembre/December/Dezember 20'00 h.

Luba Klevtsova, orgue/órgano/organ/orgel.

Lviv (Ucraïna)

J. S. Bach ... Preludio en re menor ***C. P. Telemann** ... Coral "Allein Gott in der Hoh sey Ehr" ***J. S. Bach** ... Marcello Adagio ***Anònim** ... Sonata *
Antonio de Cabezón ... Tiento de primer tono ***B. Galuppi** ... Andante, Allegro, Largo ***J. Elias** ... Versos del cuarto tono ***J. S. Bach** ... Aria ***L. N. Clerambault** ... Suite du deuxième ton

CAMPANET

PARRÒQUIA DE SANT MIQUEL

C/ Llorenç Riber, 4 - Tel. 971 51 61 07

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: LLUÍS NAVARRO, 1735

• Dia/Day/Tag 29 Desembre/December/Dezember 19'30 h.

Marco Lo Muscio, orgue/órgano/organ/orgel.

Roma (Itàlia)

Giulio Caccini (1546-1618) ... Prelude in f minor "Ave Maria"** ***F. Correa De Arauxo** (1583-1654) ... Canto Llano de la Immaculada Concepción de la Virgen María ***J. S. Bach** (1685-1750) ... Sinfonia from "Epiphany" Cantata BWV 156* • Choral in f minor: "Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" BWV 639 • Prelude in f minor BWV 534 ***Rick Wakeman** (1949) ... "Jane Seymour" from "The six Wives of Henry VIII"** ***Keith Jarrett** (1945) ... Invocations Part 5 "Recognition"** ***Keith Emerson** (1944) ... Fantasy on a theme by Vaughan Williams* ***Arvo Pärt** (1935) ... Spiegel im Spiegel* • Summa* ***Marco Lo Muscio** (1971) ... Ecstatic Meditation n. 2 "Homage to Satie" ***Gordon Young** (1919-1998) ... Prelude in Classical Style

* Transcriptions by Marco Lo Muscio

SANTA MARIA DEL CAMÍ

PARRÒQUIA DE SANTA MARIA DEL CAMÍ
C/ Joan Vic, 1 - Tel. 971 62 00 74

Orgue històric construït per / Organo histórico construido por / Historic Organ made by
/ Historische Orgel gebaut von: LLUÍS NAVARRO, 1737

• Dia/Day/Tag 30 Desembre/December/Dezember 19'30 h.

Roland Börger, orgue/órgano/organ/orgel.
Leipzig (Alemània)

"Mestres Espanyols i Alemanys dels segles XVII i XVIII"

Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712) ... Corrente italiana *Francisco Correa de Arauxo (ca. 1583-1654) ... Tiento de medio registro de dos tipos de 7º tono *Anónimo (España, S. XVII) ... Obra de falsas cromáticas de 1º tono * Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627) ... Obra de 8º tono alto. Ensalada *Dietrich Buxtehude (1637-1707) ... Fantasia sobre el coral Wie schön leuchtet der Morgenstern BuxWV 223 *J. S. Bach (1685-1750) ... Canzona en re menor BWV 588 *Johann Christoph Bach (1642 - 1703) ... Aria en la menor con 9 variaciones *Dietrich Buxtehude ... Toccata en Sol mayor *J. S. Bach ... Fuga en Sol mayor BWV 576 - también atribuida a Johann Caspar Ferdinand Fischer (ca. 1670 - 1746)



XIV Simpòsium sobre els Orgues Històrics
XIV Trobada de Documentalistes Musicals
Santanyí - 2007

• Dissabte, 24 de novembre a les 9'30 hores

 **SIMPÒSIUM I TROBADA** 

SANTUARI DE CONSOLACIÓ DE S'ALQUERIA BLANCA - Santanyí

- Benvinguda de l'Illi-Mr. Sr. **Miquel Vidal**, Batle de Santanyí a les Jornades del XIV Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears i XIV Trobada de Documentalistes Musicals - Santanyí 2007, dedicat a l'orguener mallorquí **Jordi Bosch**.
- L'Illi-Mr. Sr. **Francesc Morell**, Batle de Campanet presentarà el llibre corresponent al XIII Simpòsium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears i XIII Trobada de Documentalistes Musicals - Campanet 2006.
- Lliçó inaugural a càrrec del Sr. **Antoni Mulet**, orguener i organista "**Jordi Bosch: la seva Petjada a Mallorca**"
- A continuació es presentaran les **comunicacions**
- Moderarà les sessions: Sr. **Joan Parets i Serra**

* L'assistència a l'acte, en qualitat d'oient, és gratuïta.

* Després de l'acte hi haurà un dinar de companyonia.

* Per a qualsevol aclariment contacteu amb la **Fundació ACA** al telèfon 971 51 65 01 o al fax 971 51 65 02.
e-mail: fundacioaca@fundacioaca.org

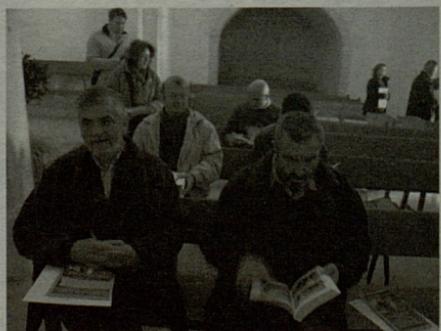


XIV SIMPÒSIUM I TROBADA DE DOCUMENTALISTES MUSICALS
SANTUARI DE CONSOLACIÓ
S'ALQUERIA BLANCA - SANTANYÍ









Membres de la Secció AMICS DE L'ORGUE d'ACA

Director:

Arnau Reynés

Vice-director:

Antoni Mulet

Secretari:

Joan Segura

Vice-secretari:

Miquel Bennàssar

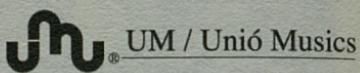
Vocals:

*Bartomeu Mut, Joan Parets, Pere Reynés,
Antoni Caimari i Xavier Carbonell*

Àrees de la Fundació ACA

ART : arts

"Naturalesa, Artesania i Gastronomia"



TRADITIO: ARS



Aula
Poètica





*Aquest llibre va acabar d'imprimir-se
el dia 3 de desembre de 2008, festivitat
de sant Francesc Xavier, al taller d'arts
gràfiques Gelabert de sa Pobla, Illes
Balears. El tiratge és de 500 exemplars.*

V · E · R · I · T · A · T · I





AJUNTAMENT DE
MANACOR



AJUNTAMENT DE SELVA



ASSOCIACIÓ DE VEÍNATS DE MOSCARÍ



AJUNTAMENT DE MURO



AJUNTAMENT DE PALMA



AJUNTAMENT DE PETRA



AJUNTAMENT DE POLLÈNCIA



AJUNTAMENT DE
Porreres



AJUNTAMENT DE SA POBLA



AJUNTAMENT DE SANTANYÍ

AJUNTAMENT DE
SANTA MARIA DEL CAMÍ



AJUNTAMENT DE SENCELLES

Col·laboren:

Fundació
"SA NOSTRA"





Consell de
Mallorca

■ Departament de Cultura

Fundació
Àrea Creació Acústica
Son Bielí . Búger
A.C.A.



Govern
de les Illes Balears

Conselleria de Turisme
Conselleria d'Educació i Cultura

IBATUR

INSTITUT BALEAR DEL TURISME