

Document Final

Catalunya i França: cors amics

Josep Gustems Carnicer

I. Introducció

Aquest projecte s'emmarca dins l'estudi i aplicació de la creativitat i la cultura mitjançant la difusió musical als àmbits de la divulgació i a l'articulació de programes de concert per part de possibles entitats que poguessin estar interessades en aprofundir i difondre al públic en general, els repertoris, autors i estils de la música coral que han estat a cavall d'ambdós territoris: Catalunya i França, al llarg de la història. Ha estat finançat amb un ajut del Consell Nacional de les Arts i la Cultura (CONCA) de la Generalitat de Catalunya, convocatòria 2010.

Catalunya i França, per la seva proximitat i simpaties han estat territoris més que veïns, un batec de dues cultures que a vegades ha estat simultani i d'altres ha estat entrebancat i ple de daltabaixos. Com la relació de germans, Catalunya mira França una mica com germana gran, més avançada, més dinàmica, amb una certa gelosia i sovint ha estat tractada amb una magnanimitat de qui té més o de qui se sent més, una generositat que no sempre ha estat a l'alçada de les expectatives i esperances. D'altra banda, Catalunya, en ser com una germana petita amb menys recursos, s'ha vist abocada a tenir que ser més creativa, a fer propostes avançades (Tolmos, 2007; Aróstegui et al, 2007).

La música com a interdisciplina, aporta una nota discordant al concert del coneixement, doncs separa els fets de les idees, els objectes i el llenguatge, i ens obliga a revisar els sistemes d'anàlisi i comprensió, passant de la crítica a la fenomenologia (Schaeffer, 2008). Entenent el cant coral com a eina de cohesió i punt comú entre països veïns amb passats units i interessos culturals i musicals similars, s'ha pretès cercar un repertori coral basat en les relacions musicals de Catalunya i França. En aquest estudi s'aprofundeix en la influència de la música francesa amb la catalana i viceversa: cançons populars, tendències musicals, compositors que han deixat petja a una i altra banda i peces que s'han cantat en ambdós països.

El fil conductor és el veïnatge i la riquesa de la tradició coral tant a Catalunya com al territori francès, amb una visió eclèctica, combinant l'estudi de músics catalans que treballaren o es formaren a França, peces populars amb reminiscències veïnes, músics francesos que han influït als catalans, etc, en definitiva, com Catalunya i França es canten l'una a l'altra trobant-se al llarg dels anys mitjançant la música i la veu. També

cal valorar el coneixement de molts dels repertoris i tradicions franceses a Catalunya, així com la facilitat en l'establiment de vincles entre entitats corals d'ambdós territoris.

Més enllà de la proximitat geogràfica, la tria d'aquest repertori és un reconeixement cap al país que ens va apropar a la música coral: fou a França on el cant coral va adquirir carta de naturalesa pròpia, el 1818 a París s'introduí l'ensenyament del cant a les escoles i anys més tard, el 1835, el govern francès instaurà les societats corals per fomentar les inclinacions musicals de la classe obrera. 15 anys més tard, a Catalunya s'instauraren, sota els mateixos objectius, les societats corals conegudes com "Cors de Clavé" a partir les quals el cant coral català ha esdevingut una realitat creixent fins a l'actualitat.

París s'ha nodrit al llarg dels segles de molts músics que no han sigut estrictament del centre de França sinó de la perifèria i d'altres indrets (com per exemple Chopin), que tenen vinculacions amb d'altres estètiques més frontereres (Ravel, Fauré...). A l'hora, a Catalunya es venera França com un país obert i admirable on les seves avantguardes han estat receptives amb la música dels catalans. No es tracta ni de mitologitzar ni desmitificar el país veí, si nó de donar-hi la importància deguda, per les aportacions mútues amb el devenir dels anys. Valguin com a exemple Vidiella, Casals, Mompou, Sor, Faure, Taltabull, Josquin des Prez, Arbeau, Lassus, Bataille, Geoffroy, Saint-Saëns, Rameau, Vives, Rossini, Durufle, Terral, Cockenpot, Guillem de Berguedà, Brel, La nova cançó, Moustaky, i un llarg etcètera.

Si hem d'entendre el veïnatge franco-català com una oportunitat de relació intercultural, llavors coincidim amb Siankope i Villa (2004) en que viure la interculturalitat requereix d'un desenvolupament personal, l'adquisició de valors i del coneixement de la cultura pròpia i aliena. En aquest sentit tots els viatgers en ambdós sentits han estat persones especialment sensibles a aquests comportaments i "elevades" en clau ètica.

Per dur a terme aquesta recerca s'ha comptat amb les dependències de la Universitat de Barcelona, especialment la Biblioteca (CRAI) de la Universitat de Barcelona, d'altres biblioteques i arxius públics i privats de la ciutat. Així mateix s'ha tingut accés a una important col·lecció particular d'obra coral.

Metodologia

Per a assolir els objectius proposats s'ha efectuat una revisió sistemàtica de la literatura coral a l'abast, tot efectuant-ne una anàlisi fenomenològica basada en les variables que afecten l'estudi tenint en compte l'accessibilitat a les fonts, l'impacte i difusió, el nivell de dificultats plantejades, l'agrupació coral a que va destinada, les versions i edicions més habituals, el nombre i tipus de veus, els acompanyaments instrumentals –si s'escau, els principals intèrprets reconeguts, les vinculacions històrico-culturals, els símbols associats, etc. Per tant és un estudi descriptiu que pot permetre posteriorment treballs comparatius si es considera oportú.

II. La música i el cant coral a Catalunya i França: un pròsper veïnatge

El repertori coral cobreix una àmplia extensió temporal i alhora planteja una notable profunditat quant a les relacions entre els intèrprets i la música. Tan aviat els cantaires formen part d'una simfonia de Mahler, com d'una cantata de Bach o d'una de les veus d'un madrigal. Així doncs trobem en el repertori coral els efectes més impressionants i els matisos més delicats de l'expressió musical. En general podem afirmar que la vida coral ha perdut vitalitat en aquest últim segle malgrat la diversitat i la oferta existent arreu d'Europa. La música orquestral i la música de caràcter popular li han guanyat terreny tant en l'àmbit culte com en el més popular. El creixent interès per l'òpera també ha mitigat l'interès pel cant coral. El mateix succeeix a nivell discogràfic i en la programació musical de les administracions culturals. Hem de reconèixer també que les mateixes entitats corals sovint aposten per obres conegudes de grans compositors i en canvi programen molt tímidament les obres de compositors moderns, sovint amb criteris locals i efímers. D'aquesta manera creen un divorci cada cop més evident entre la "gran" música i l'experiència del cant coral. També hem de relacionar la situació coral actual amb el ressorgiment del cant coral de mans de moltíssims grups *amateurs* que per una part el fomenten, però per altra part el limiten de forma alarmant.

Els contextos socioculturals on existeix el cant coral, com veurem al llarg d'aquest capítol, han canviat substancialment passant d'una ordenació derivada d'una pràctica eclesial —on compositor, intèrpret i públic estan íntimament vinculats— a la situació del món de l'espectacle en que es troben les orquestres i grups professionals actuals. A més de l'església, l'altre pilar que fonamenta el cant coral ha estat l'agrupament d'aficionats de veus mixtes, que quedà perfectament establert al s. XIX, aprofitant el llegat dels repertoris anteriors a la seva existència i que suscità la creació d'un nou repertori. Anteriorment trobaríem un tipus d'agrupació de veus masculines que tot i mantenir-se, quedà relegat per la presència dels grups mixtes. L'expansió del cant coral ha dut també l'expansió de determinades publicacions i alguns canvis en les formes d'oci de les ciutats industrials.

Malgrat les intencions filantròpiques, les interpretacions corals davant de públic han estat poc agosarades, com comenta Jacobs (1986): a la gent senzilla se la volia millorar moralment mitjançant el cultiu de les arts, però sempre dins de contextos conservadors i antiradicals. El cant coral quedava dins les possibilitats de tothom i s'escolliren els temes i textos que millor podien formar moralment als cantaires, dins dels ordres socials establerts.

Avui dia les esglésies mantenen alguns conjunts corals, però ni tan sols demanen als cantaires l'antiga obediència de contribuir als oficis religiosos. Tampoc es demana que els cors profans reflecteixin l'esperit i l'estat d'ànim d'una nació. Les obres típicament patriòtiques aixequen sospites... Qualsevol compositor que vulgui escriure encara per a formacions corals es trobarà amb el dilema de quin text triar: els textos religiosos sovint quedin lluny del públic i dels propis intèrprets. El problema del text, de la forma i de l'estil d'una obra coral avui dia segueixen sent molt difícils de resoldre.

Per altra part, força activitats corals romanen profundament arrelades a casa nostra i algunes d'elles nouvingudes però que han sorgit amb força: trobades corals, cicles corals, cantades de Nadal, intercanvis, i actuacions "participatives" (com el Messias, el Requiem o els Carmina Burana). En aquests últims anys hem vist néixer i prosperar un nou corrent coral molt actiu, especialment entre la gent jove amant dels ritmes afroamericans: els grups de gospel.

El cant coral al llarg de la història –com veurem en aquest capítol- ha sofert canvis molt notables. No tenim doncs perquè témer per la seva pervivència tot i que haurem d'estar ben oberts no a un, sinó a molts futurs que li són reservats.

1. L'edat mitjana

*La història no és el passat com a tal,
sinó allò que el coneixement històric ha abarcat d'ell...
Les vinculacions de fets que proposen els historiadors són,
en principi construccions.*

Carl Dahlhaus, 1997

1.1. El cant gregorià i la música eclesiàstica

La música, com comenta H. Kung (2008) pot ser expressió i referència d'allò transcendent. L'actitud que ha menat a la fe aprofita la vivència artística i musical per expandir l'experiència religiosa i social. No hi ha cap dubte de que la fe religiosa, juntament amb la resta de factors socials i espirituals pot tenir efecte tant al compondre com a l'interpretar o a l'escoltar-ne la música adient. Sigui a través del text o a través de les qualitats del so, la música permet intuir la transcendència i l'alteralitat. La música religiosa de la nostra edat mitjana també aprofità aquesta influència comunicativa.

El cant gregorià és una de les creacions musicals més importants d'Occident i una de les seves majors aportacions a la humanitat. Com comenta Garrigosa (a Bonastre, 2009) després de la conquesta àrab, la recuperació efectiva de la diòcesi de la Narbonesa a mitjan s. VIII i del nord de la Tarraconense a final del mateix segle van permetre la reorganització eclesiàstica des del bisbat de Narbona. Pipí el 760 i més tard Carlemany van introduir el cant litúrgic romà, a l'hora s'aconseguí que els textos utilitzats a Toledo fossin declarats herètics i la litúrgia hispànica fos progressivament apartada. No fou fins al 1090 que Tarragona pogué tenir autonomia respecte Narbona. Respecte la notació musical, cal destacar que els experts consideren que existeix una notació catalana pròpia, tot i que al s. XII s'adoptà de forma gradual l'anomenada notació aquitana, provinent de França.

El cant gregorià tingué el seu període de màxim esplendor des de S. Gregori (540-604) fins al s. XIII, quan la polifonia comença a prendre-li protagonisme dins la litúrgia. Gregori afirmà el cant romà front les altres músiques litúrgiques i manà compondre moltes peces, va crear l'Antifonari i creà la *Schola cantorum*. Carlemany expandí i imposa el cant gregorià com a símbol unificador de l'Imperi Cristià d'Occident que

pretenia governar. A França, Cluny expandí la reforma gregoriana, malgrat els intents de Metz i d'altres centres per mantenir l'anomenat cant gal·licà, una variant que incorporava elements celtas del nord, i també bizantins i mossàrabs. No obstant i com assenyala el gregorianista P. Gregori M. Sunyol (1927), estudiós de la música d'aquest període a Catalunya, el cant gal·licà pervisqué des dels ss. V al VIII i s'extengué a Anglaterra i Catalunya fins al s. XI. Com comenta Apel (1984), no tenim restes de notació gal·licana i per tant és difícil de conèixer-ne l'abast, no obstant, sabem per fonts indirectes que influí en la litúrgia romana amb peces tals com els *Improperis*. Carlemany va fer recollir al s. IX les melodies carolíngies gal·licanes amb possibles variants de l'original.

Al final del s. IX, després de la decadència del cant gal·licà, França va quedar dividida en dos, tant lingüísticament com en la qüestió de notació musical: l'àrea en el qual es parlava la llengua d'Oc va utilitzar la notació Aquitana, amb línies, mentre que al nord (*langue d'Oïl*) es van emprar les notacions de Bretanya i Lorena. A Catalunya, la notació Aquitana fou la predominant, tot i que la litúrgia fou un xic diferent. El cant mossàrab (impulsat per Toledo) va tenir la seva presència i influència atesa l'ocupació musulmana de moltes zones peninsulars, a Catalunya n'hi trobem restes als treballs de l'escriptura de Ripoll. Alhora a França s'imposà la litúrgia Romana amb l'objectiu d'estandarditzar els usos heterogenis de Provença, Aquitània i Borgonya. A la península això succeïa a partir de 1080 quan el Concili de Burgos imposava el ritus Romà, que a Catalunya ja havia estat introduït segles enrere: l'ordre benedictina en fou una de les impulsores. A les catedrals, clergues i escolans van ser units sota la mateixa regla per assegurar la provisió de cantants pels oficis litúrgics i el cant litúrgic; les escoles de cant van quedar lligades a aquests centres. I per sobre de tot, resta la idea de que el cant gregorià és oració col·lectiva cantada, en paraules de S. Agustí: “qui canta, resa dos cops”

Tal i com assenyala F. Lesure (1985) al territori francès a l'11è i 12è segles, el focus del renaixement Carolingi va passar de Tours a Reims, coincidint amb el pensament dels reis Capets que es van considerar hereus de l'Imperi. Aquitània va resistir aquesta pressió: al sud del Loire persistia la voluntat de no acceptar el domini Carolingi, les escoles episcopals ni la fusió de poder espiritual i temporal: alguna cosa del seu caràcter

regional propi juntament amb la florida dels trobadors i de l'art cortesà que allí s'hi conreà van propiciar aquesta idea. L'Ille de França esdevingué gradualment l'eix d'un model unificador centrat en el poder polític (monarquia), el coneixement (universitats) i el poder religiós (litúrgia romana).

A França, l'origen de les escoles corals (també anomenades *psalletes*) resta força obscur. Inicialment joves clergues rebien la seva formació en les escoles episcopals, on eren educats en cant, litúrgia i també en les arts liberals, incloent literatura sagrada i profana. Després agafaven ordres menors, i fins i tot esdevenien sacerdots. Durant els ss. XI i XII, els grups encarregats de la interpretació dels cants augmentaren i variaren progressivament el seu repertori que va esdevenir més ric; aquests grups estaven sota la responsabilitat dels capítols de catedrals o de les esglésies. Com indica Laborde (1998) les dues institucions més antigues que semblen haver adquirit autonomia d'aquesta manera, amb algun mestre dirigint-les, són la Catedral de Chartres el 1119 i la Catedral de Notre-Dame, a París el 1127. Algunes de les dates fundacionals de les principals capelles eclesiàstiques franceses serien:

1324 Amiens	1330 Narbonne	1349 Senlis	1356 Saint-Quentin
1369 Angers	1371 Cambrai	1377 Rouen	1385 Reims 1386 Toul
1389 Arras	1402 Poitiers	1412 Nantes	1419 Beaune 1424 Châlons
1425 Dijon	1443 Rennes	1459 Vannes	1461 Le Puy
1463 Bordeaux	1484 Langres		

Com comenta Page (1989), sorprèn l'absència gairebé total d'escoles corals al sud del país.

El número de cantors variava de quatre a vuit, depenent dels recursos del capítol, i vivien en comunitat sota el control d'un mestre. L'ensenyament de la música als cantors no gaudia pas de les consideracions que la intel·ligència emocional planteja avui dia (Balseira i Gallego, 2010) però la realitat va ser que molts d'ells acabaven sent els músics professionals dels seus territoris. La fundació d'una capella depenia gairebé sempre de l'assignació o de prebendes del Papa o del Rei. Un grup de cantaires adults entrenats, que sovint havien agafat ordres menors, acompanyaven als nois a l'hora

d'executar música pels oficis religiosos. Aquests cantaires gaudien de certs beneficis i depenent del lloc eren anomenats *clercs de matines* (Notre Dame, París), *petits i grands vicaires* (Cambrai), *chapelains-chantres* (Langres), *heuriers-matiniers* (Chartres), o *cantoreaux* (Toulouse). Mentre que els mestres de música sempre foren clergues en aquest període, els organistes van gaudir d'un status més independent.

Segons ens relata Jacobs (1986) existia un ordre ascendent d'importància dels participants d'un cor d'una catedral: el *chantré* o *capiscól*, que solia dirigir-lo; el *sochantré* que era llur delegat; els *governants* (d'un a quatre, segons la importància del dia en el calendari religiós) que dirigien els cants des de la nau; els músics millor dotats, que cantaven davant del faristol en grups de dos a quatre els passatges elaborats de cant pla; i finalment el *cor (chorus)* d'homes i nens que formaven el cos principal de veus. D'aquesta manera, amb aquesta distribució de rols i rituals va néixer i es desenvolupà l'art de la polifonia a l'Europa occidental.

A més de les catedrals i les esglésies, les *saintes-chapelles* van gaudir d'un status especial: exemptes de jurisdicció eclesiàstica, estaven sota la protecció directa del rei o d'un príncep, tot i que les seves capelles van ser organitzades de la mateixa manera que la resta. Tenim la Ste-Chapelle du Palais, a París, fundada per S. Lluís, amb 6 nens cantors el 1305 i dirigida per un cantor des de 1319; la Ste-Chapelle de Bourges, fundada per Jean, Duc de Berry el 1405, també amb 6 cantaires, i la Ste-Chapelle de Dijon, fundada per Felip 'el Bo' (1396–1467) el 1425 amb 4 nens cantaires.

Com comenta Lesure (1980) aquestes capelles aviat constituïrien una xarxa que s'estendria sobre tota França. No només proporcionaven música pels oficis litúrgics sinó que també animaven l'ensenyament del cant pla, la polifonia i la composició. El talent compositiu d'un músic esdevindria factor clau en el seu nomenament com a mestre; tenia que compondre obres originals per les festes solemnes i d'altres ocasions importants. Algunes capelles van adquirir una reputació especial pels seus compositors, tal és el cas de Cambrai, (G. Dufay), Chartres (amb Mureau, Brumel i Fresneau), Orléans (Tinctoris) i Laon (Grenon).

Com relata Fubini (2007), Tinctoris fou mestre de la princesa Beatriu d'Aragó, filla de Ferran I, per a qui va elaborar el primer diccionari de termes musicals. Les seves

definicions es basen en el efectes empírics de la música, i no només sobre conceptes abstractes. Hi havia molts intercanvis amb les capelles de les corts principesques; els millors cantors de Felip 'el Bo', Duc de Borgonya, van venir de la Ste-Chapelle i Notre-Dame de París així com de Cambrai. Els mestres de capella també van participar en drames medievals (misteris i obres morals) i fins i tot fora del context litúrgic en farses, malgrat les repetides prohibicions emeses per la jerarquia eclesiàstica.

1.2. La música a les capelles reials i de la noblesa

Les corts cristianes de Pere III d'Aragó (1276-1285) i Alfons IV (1327-1336) contractaven músics musulmans que toquessin la *exabebe*, el psalteri o el rebec, fins que el Concili de Valladolid el 1322 prohibí la presència de musulmans a les corts i festes cristianes. No obstant la influència de la música i la poesia àrab es fixà dins algunes formes musicals, com el *zajal* i més tard el *villancico*. Entre els músics que formaven part de les capelles de Pere IV el Cerimoniós trobem a dos cantors, responsables de tal capella instaurada ja el 1297. En 1347 s'hi afegiren tres cantors més d'origen francès a més d'un organista alemany que van adoptar l'apel·latiu francès de *chantres*. Posteriorment foren músics franco-flamencs els contractats a la cort catalano-aragonesa, en consonància amb la moda de l'Ars Nova. A més de contractar-los també portaven amb ells els llibres de polifonia variada en estils i procedència, a més del fet que alguns d'ells eren també compositors. Martí I ja disposava, segons Maricarmen Gómez (2009) de 10 *chantres* més un organista, tots ells de gran prestigi, com així es demostra en el fet que cedí la seva capella per uns dies al papa Benedicte XIII per acompanyar els actes del concili de Perpinyà (1408-1409).

Fins al s. XIV els reis i prínceps que controlaven el territori francès van llogar ministrils i instrumentistes per acompanyar amb música les cerimònies oficials i les diversions. No obstant, després del regnat de Philippe Auguste, va començar a emergir un tipus de litúrgia reial: *Ver pacis aperit*, un conductus a dues veus sembla que va ser compost per la seva coronació a Reims el 1179. El conductus *Gaude felix Francia* aparentment fou compost per la coronació de Louis IX el 1226. En qualsevol cas, l'oració reial *Domine salvum fac regem* va ser cantada a les coronacions dels reis de França des del s. XIII.

Al s. XIV París va començar a emergir com la capital política i administrativa de França, però va deixar de ser la residència reial mentre duraren els conflictes de la Guerra dels Cent Anys. Charles VII va coronar-se ell mateix a París però hi passà poc temps allà, i Louis XI va seguir el seu exemple, mentre que els seus successors van preferir les residències reials a la vall del Loire. En els ss. XIV i XV França va tenir molts centres d'activitat musical, amb moltes capelles i els músics es movien lliurement entre elles.

Des de 1309 la residència papal era a Avignon, on Benedicte XII va fundar una universitat de 12 *cantores capellae*, la majoria d'ells reclutats al nord de França. Segons Froissart, Gaston Phébus, Comte de Foix (1331–1391), va tenir ‘una gran abundància de bons cantants’ a Orléans en 1388, i va convidar ministrils estrangers. A Bourges, Jean, Duc de Berry no només va fundar la Ste-Chapelle (1405) sinó que també instal·là la seva pròpia capella personal, emprant compositors tals com Solage. A Moulins, Charles I, va reunir una capella de 12 músics (incloent Ockeghem). Amédée VIII i Louis, ducs de Savoya, van contractar compositors com Pietrequin Bonnel i Antoine Brumel per la seva capella. A Angers i a Provença, el Comte René de Provence va mantenir 8 cantants (amb Feragut), que es van incorporar a la Chapelle Royale.

Al s. XV les dues institucions més rellevants, la capella dels ducs de Borgonya i la Chapelle Royale, van traslladar-se sovint per diferents territoris. Els músics del Duc de Borgonya no van esdevenir un conjunt estable fins el 1430; abans d'aquella data, havien compartit cantants amb Notre-Dame, la Ste-Chapelle, i Cambrai. Amb Philippe ‘l'Atreuit’ (1364–1404) la capella era, segons un dels cronistes, ‘més nombrosa i més ben escollida’ que la pròpia del Rei de França. El seu successor Jean ‘l'Agosarat’ (1404–1419) educat a Flandes, quan esdevingué duc va passar la major part del seu temps a París, amb els seus 16 servents que incloïen músics. Philippe ‘el Bo’ els va agafar per la seva capella, tot i que ja comptava amb músics famosos com Binchois, Joye i Morton. Durant el seu llarg regnat (1419–1467) va passar menys temps a Dijon que a Flandes, Arras i Lille. També va fundar capelles amb quatre nois cantors a Dijon i a Lille. L'últim dels grans ducs de Borgonya, Charles ‘l'Atreuit’ (1467–1477), amb una bona educació musical, va emportar-se els seus cantants (sobretot Busnoys) amb ell en les seves anades i vingudes pel país.

La *Chapelle Royale* de Charles VI era encara un grup relativament modest format per 11 cantants, molts dels quals eren també membres de les capelles de Notre-Dame o de la Ste-Chapelle. El 1401 els ducs de Bourbon i Borgonya van fundar una *cour d'amour* de poca durada. Sota els regnats de Charles VII i Louis XI, la cort va preferir els *châteaux* del Loire com a residències. Charles VII va contractar Jean de Ockeghem per a dirigir la seva capella; havent estat *premier chapelain*, Ockeghem va ser anomenat *Maître de la chapelle de chant du roy* el 1465, i va servir a tres reis francesos durant 45 anys.

Fins al començament del s. XVI, els músics de les províncies del nord eren atrets sovint per les ofertes de les corts i escoles de cor del nord d'Itàlia i per la Capella Papal, on les seves dots de compositors i la seva habilitat com a intèrprets eren altament estimades. Tanmateix, el Concili de 1438 i la Sanció de Bourges van donar al Rei de França una considerable independència respecte del Papat, i els músics d'església ara es sentien més capaços d'obtenir llocs que oferissin més seguretat laboral.

1.3. La monodia profana: trobadors i trovers

És impossible conèixer amb certesa com era la música profana de l'alta edat mitjana, doncs l'església la condemnava i per tant el seu rastre no permet fonts directes. No obstant, el s. XIX va permetre l'estudi i el redescobriment d'aquesta música oblidada però fonamental per entendre el valor de Catalunya i França dins l'Europa medieval. Els principals nuclis d'aquest repertori els trobem a Tolosa, Gascunya, Catalunya i Provença, que gaudien dels avantatges d'una certa prosperitat econòmica i d'una estabilitat política que preservés la pau. Maricarmen Gómez (2009) ens comenta com Alfonso II d'Aragó plantejà una política ultrapirinàica (era també comte de Barcelona i marquès de Provença) permetent l'arrelament del moviment trobadoresc als seus dominis peninsulars, convertint-se ell mateix en mecenes de trobadors de banda i banda dels Pirineus.

Els trobadors (*trobaudors*) foren poetes i músics que cantaven l'amor i els fets d'armes del seu temps (*chansons de geste*). S'expressaven en occità (*langue d'oc*) i representen l'art líric per excel·lència d'aquest període, l'amor cortesà i tots els seus símbols. En paraules de Magda Polo (2010), trobem dues formes de trobar: el *trobar clus*, el *fin amors*, l'amor platònic, el galanteig, la crítica expressada veladament, poc permesa,

dubtil, difícil, hermètic i metafòric; i el *trobar leu* més clar i senzill, directe i popular. El trobador sap trobar els *sons e motz*, per tant és poeta i músic a l'hora, a l'estil dels cantautors actuals.

Les obres dels trobadors són melodies escrites a una sola veu amb possible acompanyament de llaüt o arpa. La majoria de trobadors eren d'origen noble i es parla d'uns 350 autors dels qui es conserven unes 2.500 composicions, tot i que només de 256 en tenim lletra i música. Higiní Anglès (1935) en fou un estudiós i ens va permetre aproximar-nos amb rigor a l'obra de Berenguer de Palou (rossellonès), Benat de Ventadorn, Macabré, Guillem de Berguedà, Cerverí de Girona, Pere Vidal, Ramon de Miraval (Carcasona), la Comtesa de Die (una *trobaïritz*, femenina), Rimbaud de Vacairas (autor de la famosa *Calendas maias*), etc. El floriment dels trobadors s'acabà amb la derrota albigesa a la batalla de Muret (1213) que representaria l'ocupació francesa d'Occitània. La música dels trobadors estava influïda per la música àrab degut a les Creuades, que els joglars espanyols tant eren cristians com àrabs o jueus, i que S. Marcial de Limoges disposava d'esclaus àrabs. Els joglars, d'origen modest i vida itinerant, divulgaren moltes de les obres dels trobadors, tot i que la publicació de les seves obres no fou immediata, sinó posterior, quan el gènere ja estava en decadència a finals del s. XIII. La preservació en forma de cançoners ha permès la seva difusió els últims temps.

Els trovers (*trouvers*) eren del nord de França i usaven la *langue d'oli* (francès medieval) com a llengua d'expressió. Segons Michels (1980) foren també aristòcrates i burgesos, que tractaren temes profans però també religiosos. Dels *trouvers* se'n conserven uns 4.000 poemes i unes 1.400 melodies. Entre els més famosos tenim Adam de la Halle, Ricard cor de lleó, Lancelot, etc. La seva influència creix a partir del s. XII.

La majoria de cançons de trobadors eren sil·làbiques, d'àmbit melòdic d'octava, amb elements espontanis i poc artificiosos, basades en els modes *protus* i el *deuterus* gregorians (1r, 2n, 7è i 8è modes respectivament) coincidint amb el primer mode gregorià que és el més emprat en la música tradicional catalana (Rövenstrunck, 1979). Sovint utilitzen formes estròfiques amb tornades per a ser cantades col·lectivament. La seva fluïdesa i senzillesa melòdica les fa aptes per a ser transmises oralment de

memòria, aproximant-les formalment amb molta de la música tradicional catalana i del sud de França, i en esperit, al posterior madrigal.

Respecte les formes musicals, les més emprades són: la *lletania* (cada vers té la mateixa melodia), el *rondel* (responsorial, rondó, *virelai*, balada, ball rodó), *l'himne* (cançó o oda), la seqüència ritmada (el *lai* celta, *l'estampida* o *ductia*), i la *canso* (estròfica). Respecte a les temàtiques, podem classificar-les en *canso* (amorosa), *joc partit* (diàleg sobre l'amor), *planch* (lament per la mort), *aube* (separació dels amants a l'alba), *pastorela* (cavaller seductor de donzelles pastores), *sirventès* (política), *croisade* (històries de creuades) i *tensó* (sobre els modes de trobar).

1.4. El drama litúrgic medieval

Durant els ss. XI, XII i XIII trobem conservats 30 drames o representacions que personificaven la vida de Jesús, la Verge o els Sants per a ser representats dins dels temples, als atris, carrers o cementiris, amb clara finalitat evangelitzadora i emocional. A més dels cants a una veu, d'estil himnòdic, també s'inclouïa en els drames litúrgics textos i diàlegs parlats en llatí i en llengües vernacles, amb la finalitat que els fidels de classes populars participessin més dels misteris cristians, sovint velats per l'ús del llatí a la litúrgia. A la península els drames litúrgics no foren molt apreciats, sí però a Catalunya, on trobem *Els tres Reis mags*, el drama del cicle de Nadal més antic de la península en llatí (Ripoll, s. X) i el *Drama de les tres Maries*, dedicat al cicle Pasqual i conservat a Vic (s. XIII) que recull els diàlegs entre un àngel i les tres Maries sobre el sepulcre, la resurrecció i l'anunci al poble. Musicalment és un trop, és a dir, una melodia intercalada com una glossa dins un cant de la missa, i que amb un senzill text esdevenia un recurs mnemotècnic pel cant gregorià. Les representacions corrien a càrrec d'homes i nens, fent els papers femenins, pràctica que s'estengué durant segles en els contextos religiosos.

D'origen més llunyà i des del 1266 es representa sense interrupció el *Misteri d'Elx*, en català i dedicat al trànsit i Coronació de la Verge, representada per l'Assumpció, tot i que la melodia i la polifonia que hi trobem són posteriors. D'igual estil tenim el famós *Cant de la Sibil·la*, que apareixia enmig dels cants alegres del Nadal i profetitzava el fatídic anunci de la fi del món i de judici final. Expressa la idea del perill de la mort

deguda a causes político-militars i el seu tarannà simbolitza perpètuament l'estat emocional dels catalans. A les Balears es conserva el cant, on s'ha trobat la melodia original, amb reminiscències orientals, i que fou prohibit pel Concili de Trento. A França trobem el *Jeu de Robin et Marion* (1284) d'Adam de la Halle (1240-1287) clergue a París on compongué aquesta pastorel·la escenificada que inclou 16 números musicals i que es considera un avantpassat de l'òpera còmica.

1.5. *L'Ars Antiqua*

Al s. XI hi hagué un cert ressorgiment econòmic i un augment de la població que originà el creixement de les ciutats i la progressiva disgregació del sistema feudal. Al s. XII apareixen les primeres universitats, que conviuen amb l'art romànic, l'esplèndida vida cortesana i les creuades. Malgrat l'amenaça àrab, podem parlar d'una relativa estabilitat política a Catalunya i al sud de França durant un parell de segles. L'*Ars Antiqua* apareix com el primer període de l'escola de polifonia europea occidental.

Estilísticament, *l'ars antiqua* utilitza la notació mensural i els modes rítmics derivats dels peus greco-llatins (especialment el troqueu, el iambe i l'espondàic), amb una clara predominància dels ritmes ternaris –a imitació simbòlica de la Trinitat, presa com a mesura de perfecció. Usen el tetragrama i la partitura general. Tot i el precedent de polifonia de l'any 886, es dona com a fet que l'*organum* fou la primera forma a dues veus que conservem, i que data dels ss. X, XI i XII. L'*organum* té una estructura que parteix d'un cant gregorià sil·làbic i desplega una 2^a veu força paral·lela en 4es i 5es, dotant a l'harmonia d'una serenor i solemnitat extremes. Aquesta segona veu podia ser cantada o executada amb instruments, com l'orgue.

Caldwell (1984) comenta altres formes musicals de *l'ars antiqua*, com el *discantus* (ss. XII-XIII, amb creuaments de les veus i moviments melòdics contraris), el *conductus* (s. XIII, homorrítmic sobre un *cantus firmus*, per acompanyar els desplaçaments del capellà), l'*hoquetus* (s. XIII, melodia tallada i repartida entre les veus, com un sanglot) i el *motet* (s. XIII), amb inclusions de text francès a les clàusules, posteriorment politextuats i combinant elements sagrats i profans dins els *cantus firmus*.

París i sobretot Notre Dame fou el principal centre d'*ars antiqua*. El *Magnus liber organi*, i el *Notre Dame Organa*, en són els principals còdex on es recullen les obres de Leonin i del seu deixeble Perotin, que compongué òrganums a 3 i 4 veus. Igualment a França tenim els motets del Còdex de Montpeller (s. XIII), els hoquetus instrumentals del còdex Bamberg (s. XIII) i la polifonia de S. Martial de Limoges que tant va influir en el Còdex de las Huelgas. A Catalunya, trobem el *Llibre Vermell de Montserrat* que inclou peces monòdiques i 6 peces polifòniques i *caccias* italianes. Almenys cinc d'aquestes peces foren danses cantades i presenten l'estructura dels *virelai* francesos, que prenen elements melòdics de la tornada per a la part final de l'estrofa. La majoria d'aquests còdex foren transcrits i estudiats per Mn. Higiní Anglès (1888-1969) i editats gràcies a la tasca divulgadora de la secció de Musicologia del CSIC (fundada el 1943) i de l'Institut de Musicologia. La Biblioteca de Catalunya també tingué un paper rellevant en la preservació, catalogació i difusió de la música catalana medieval, gràcies a la tasca pionera de Felip Pedrell. Igualment és destacable el catàleg de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, amb seu a Barcelona, àmpliament estudiat per M.C. Gómez (1979). Respecte als centres musicals, cal destacar Ripoll (amb un himne ocult en els capitells, i enllaç entre Europa i la península), Cuixà, Tortosa, Scala Dei, S. Cugat (amb un altre himne als capitells estudiat per Schneider) i Girona.

Respecte la teoria musical d'aquest període, organitzada per Boeci en el seu *De institutione musica* i quin llegat és principalment el cultiu de la música en el *quadrivium* com a medi educatiu i no expressiu, cal destacar el tractat *Musica enchiridis*, de Ripoll, atribuït a Hucbald (S. X), on s'explica de forma dialogada els tipus d'organums i de polifonia, incloent-hi l'exemple més antic que es conserva.

1.6. *L'Ars Nova*

Podríem dir que representa el segon període de l'escola polifònica occidental, amb predomini de la música vocal. *Ars Nova* (1320) és el títol d'un tractat de Philippe de Vitry (1291-1361), poeta, clergue i músic francès, que amb aquestes noves tendències estilístiques donava l'entrada a la divisió rítmica binària i eixamplava el lloc de la música profana dins la música culta. Els motets seran la forma musical privilegiada i predominant, amb un ús força estès de consonàncies (3es i 6es), de textos en llengües

vernacles i amb els contrastos i la lluminositat buscada pel gòtic i promulgada per l'ordre del Cister, tal i com assenyala Eco (1990).

En termes generals, fou una època convulsa, amb la Guerra dels Cent Anys, la pesta negra, el Cisma d'Avinyó, el creixement urbà i de la burgesia i una notable secularització de les arts. Apareixen els ministrers o ministrils (instrumentistes professionals) i continua encara la tradició de l'amor cortesà dels trobadors. Es difonia una nova notació, quadrada, els compassos, la notació de colors, i el pentagrama.

A Catalunya Poblet, Montserrat, Santes Creus i Scala Dei foren els centres privilegiats, bastions cristians i culturals de l'última fase de la Reconquesta. L'anomenat *Llibre Vermell de Montserrat* és d'aquesta època, tot i que recull música escrita amb estils anteriors (*Ars Antiqua*). La Missa de Barcelona, de l'arxiu de la Corona d'Aragó és un bon exemple de treball de l'Ars Nova. A Barcelona trobem també obres de Jacopo da Bologna, un italià del *Trecento* que va estar a Catalunya i ens va deixar el seu llegat.

Com comenta Gregori (a Bonastre i Cortès, 2009), l'interès dels Reis de la Casa de Barcelona per les noves sonoritats que presentaven les polifonies de l'Ars Nova, era avalada per la presència de músics forans, italians i francesos a les seves capells, al costat de músics catalans que sovint anaven a formar-se als principals centres musicals francesos.

Entre les formes preferides de l'Ars Nova tenim: el *madrigal*, sobre hendecasil·labs amoris, amb *ritornellos*, a 2 o 3 veus; la *caccia*, *chace* o cànon a 2 veus, enginyós, humorístic, descriptiu, ple d'onomatopèies; la *ballata*, relacionada amb la *ballade* i el *virelai* francesos, amb estructura ABB i tornada; el *rondeaux* o rondel, dansat, amb al·legories i amb una tornada, i especialment el *motet*, politexuat, dedicat a l'amor cortesà, amb el tenor fent un *cantus firmus* en llatí i les dues veus superiors competint en el protagonisme.

Entre els autors d'aquest període destaca Guillaume de Machaut (1300-1377), sacerdot francès que treballà a la cort francesa, tot i que recorregué tot Europa com a diplomàtic. Machaut continua l'esperit dels *trovers (lai)* i fixà les principals formes del temps com les *ballades*, els *rondeaux* i els *virelai*. De les seves obres destaca la *Messe de Notre*

Dame (1364), primera missa a 4 veus escrita per a la solemne coronació de Charles V, on es tracten totes les veus com una sola obra amb un mateix motiu temàtic (com analitza Jay Grout, 1980). La isorítmia ja hi és present i serà una constant en la música del proper segle, mentre que encara trobem l'*hoquetus* que expressa les angoixes d'una època convulsa.

1.7. El cant com a medi d'educació musical a l'edat mitjana

Molt de temps abans de la fundació de les universitats, l'educació musical era proporcionada per les escoles monàstiques i després per les escoles corals d'unes poques catedrals. Hi ha evidència que les arts liberals van ser ensenyades en diverses regions del nord de França, en concret a Reims sota Remigijs d'Auxerre (893) i Gerbert d'Aurillac (972), a Chartres sota Fulbert (1007) i a Fleury (Orléans) sota Theodolphus i Abbon (965), sense oblidar les contribucions dels Benedictins com Aurelian de Réôme (a l'abadia de St Jean de Réôme, Langres) i Hucbald (a l'abadia de St-Amand prop de Valenciennes).

Amb l'aparició de les universitats al s. XIII, París va guanyar en importància com a centre d'aprenentatge, i molts estrangers van anar-hi per estudiar o ensenyar les ciències del *quadrivium*, com Robert Kilwardy, Robert Grosseteste, Roger Bacon, Hieronymus de Moravia, etc. Alguns del més grans teòrics del moment van visitar París: Johannes de Garlandia, Johannes de Grocheio i Johannes de Muris. A Jean Gerson se li va atribuir un manual per a nois cantors de 1408 on prescriu l'ensenyament del cant pla, del contrapunt, i alguns *déchants honnêtes* (cançons profanes innocents), però prohibeix el cant de cançons grolleres. Els professors universitaris de París dedicaven temps tant a la pràctica com a la teoria musical. A la ciutat, alguns mestres especialistes començaven a ensenyar música profana a principis del s. XIV: Jehan Vaillant tenia una escola de música a París.

Ministrils i instrumentistes havien desenvolupat un sistema propi de formació musical dins de la professió. A París, sota Charles VI, Guillebert de Metz va adonar-se de la presència d'*escoles de ménestrels* a la *rue des Jugléurs*. En els s. XIV i XV les regions del nord de França tenien el costum de reunir-se anualment (*escolles*) durant la Quaresma, amb el propòsit d'intercanviar informació professional, per exemple sobre

com tocar o construir instruments, o nous repertoris. Les trobades més importants van tenir lloc a Ypres (1313–1432), Beauvais (1398–1436), Cambrai (1427–1440), Sant-Omer (1424–1441), i a ciutats dels Països Baixos. D'altra banda, sabem que el ministrers de Savoy normalment es reunien a Bourg-en-Bresse (1377–1407), i que Pedro III d'Aragó acostumava a enviar els seus ministrers a les *escoles* de França al final del s. XIV. A finals del segle següent, però tal costum ja havia desaparegut.

2. El segle XVI

Al Renaixement, cada ciutat i cada cort rivalitzaven per ser els centres culturals més importants. Al s. XVI s'incrementa notablement la composició i l'execució musicals, especialment la instrumental, que investiga noves formes musicals i nous timbres sonors. Apareixen els primers tractats d'execució instrumental i gràcies a la impremta, la música es propaga a molts indrets. S'investiga el poder emocional de la música en el que s'anomena *musica reservata* on es busca descriure el significat de les paraules mitjançant efectes sonors. Es pretén també la imitació de la natura mitjançant sorolls i onomatopeies dins les obres corals. S'aprofiten melodies preexistents canviant els textos i sovint els contextos (sagrat/profà), pràctica que s'anomena *contrafacta i paròdia*. La melodia al s. XVI és natural, en arc, sense gaires salts, imitant la paraula i la natura, basada en els 12 modes de Glareanus (*Dodecachordon*) resultants dels 8 gregorians més els de "la" i "do" (com demostrà a partir de l'anàlisi de la música de Josquin des Prez). Sovint moltes obres es deixen sense firmar. Cambrai, París, Venècia, Roma i Florència foren els principals centres musicals de l'època.

L'escriptura coral passa de ser a 3 veus (s. XV) a ser a 4 i fins i tot a 5. La música profana va creixent en nombre i ús, i molts autors combinen ambdós gèneres. Apareixen les claus i el pentagrama i la notació és de tipus romboïdal, sense divisòries (fins la segona meitat del s. XVI) però amb indicació de compassos seguint encara la idea de perfecció /imperfecció dels temps i les parts. Moltes peces plantegen canvis de tempo mitjançant l'ús de les anomenades *proporcions*, és a dir, un sistema aritmètic simple que permet entendre el canvi de figura i de *tempo* en una partitura, a partir de la referència estable d'un *tactus* inicial. Les proporcions principals serien, per a Querol (1975): *dupla, tripla, sesquialtera i hemiolia*. Mentre que l'estil imitatiu resta comprensió al text

però resulta més reiteratiu per determinades paraules clau, l'homofonia s'utilitza per subratllar una paraula. Ambdues tècniques es combinen i es complementen en la majoria d'obres vocals polifòniques d'aquesta època.

L'escola Franco-flamenca es situa al ducat de Borgonya i engloba el territori de Bèlgica, Flandes, Luxemburg, Lorena, Hainant, Valònia i el NE de França. Gràcies a l'acció de Felip el Bo, s'hi formà una cort internacional de músics que més endavant anirien a treballar a totes les corts i capelles d'Europa. Els principals centres foren Dijon, Bruseles i Lille. Segons Robertson i Stevens (1980) escriuen a 3 i 4 veus en un estil que combina el contrapunt imitatiu amb el contrapunt florit i la melodia natural i rodona. Les obres solen ser concebudes per a ser interpretades *a capella*.

Jay Grout considera 5 etapes en l'escola franco-flamenca: a la primera Guillaume Dufay en seria el principal representant, juntament amb Gilles Binchois, ambdós autors de música religiosa (misses basades en *l'homme armé* i motets) i profana (*chansons*). El segon període estaria inspirat pel misticisme i hi trobem J. Ockeghem com a principal autor, mestre de capella del Rei de França, viatjà a Espanya, amb 19 misses, el primer rèquiem polifònic que es conserva i ús de polirritmia, síncopes i melodies tortuoses. A continuació vindria un període de claredat i senzillesa melòdiques marcat per les obres de Jacob Obrecht (famos a Espanya) i sobretot Josquin des Prez (relacionat amb Louis XII de França i autor de 129 motets, 86 *chansons* i 32 misses, influenciat per la *frottola* italiana i el *fauxbordon*, favorable a l'escriptura sil·làbica i contra els melismes). D'aquest autor és notable la melancolia i l'estat d'ànim trist que expressa en moltes de les seves obres, especialment mitjançant les melodies descendents. En aquest sentit fou especialment famosa la seva *chanson Mille regretz*, àmpliament difosa per Europa, amb força versions instrumentals i dedicada especialment a l'emperador d'Espanya que la conegué a l'estranger i que el consolava de les seves múltiples afliccions.

El quart període comença a estar molt influït pels estils profans, amb força *chansons*, madrigals, motets i misses de paròdia. Destaquen Adrian Willaert (influït per la seva estada a Venècia, on copià els *cori spezzati*), Nikolas Gombert i Clemens non papa (que treballaren per Carles I a Toledo). El punt culminant d'aquesta escola el trobem a la fi del s. XVI, amb l'esplendor de Roland di Lassus, gran viatger i molt famós al seu temps. La seva obra profana de joventut (250 *chanson* i 200 madrigals) deixà pas a

L'obra sacra de maduresa (1.000 motets i 60 magnificats). Representa la síntesi dels recursos i estils europeus més rellevants: el contrapunt franco-flamenc, l'harmonia italiana, l'opulència veneciana, la gravetat alemanya i la vivacitat de la *commedia dell'arte*.

La influència dels autors franco-flamencs esdevingué clau en l'evolució del renaixement a Europa: les capelles i les corts reials i principesques pretenien contractar els serveis d'algun d'aquests compositors. Després d'aquest període conegut com 'Franco-flamenc', la música escrita a França va perdre molta de la supremacia que havia tingut a Europa des del s. XIII, i els països europeus occidentals semblaven haver-se concentrat més en el seus propis repertoris. A França hi havia la tendència de negligir el llegat de Josquin des Prez a favor de la *Chanson* parisenca i d'altres músiques accessibles a un públic més ampli, mentre que la missa i el motet mostraven la influència profana, com a mínim fins que es va imposar l'obra de Lassus. Un contacte més proper entre poetes i compositors va portar a un refinament de les normes que regulaven la relació entre les dues arts durant el període de la *Pléiade*. Tanmateix, la influència italiana fou la característica més frapant d'aquest segle a França, igual que a la majoria d'altres parts d'Europa. El madrigal va tenir una influència crucial en l'evolució de la cançó polifònica, sobretot cap a final de segle, i molts músics italians van instal·lar-se a França, com Alberto da Ripa a la cort de François I, Francesco de Layolle a Lyon (que era virtualment una colònia d'emigrants florentins) i Balthasar de Beaujoyeux a les corts de Charles IX i Henri III. La influència italiana també va arribar a Josquin, amb *frottole* com *El grillo*, un cant burlesc sobre el cantant de la cort Carlo Grillo i també amb l'ús de l'anomenada "Cadència Landini" (emprada per Landini) que mostren la síntesi estilística de l'autor que prefigurà l'excel·lència de Orlando di Laso.

Quan François I fixà París com a capital política i cultural del país, sembla que aparegué per primer cop la necessitat de crear alguna mena de tradició nacional. La tradició mítica descrivia a Charlemagne, com ansiós d'ensenyar als francesos l'art i la ciència de cantar bé i a la resta de reis i nobles del passat com a mecenes sensibles de les arts i la diversió de les corts i de la prosperitat de moltes províncies. Charles IX va ser *protecteur* de la *Baif Académie de Poésie et de la Musique* que tenia el propòsit de servir al creixement del país i de la seva gent.

Tal com indica Emilio Ros (2010) amb la conquesta del Regne de Nàpols per Alfons V el Magnànim (1442) i la seva annexió a la Corona d'Aragó, s'inicià un intens període de relacions internacionals entre la península i Itàlia. La capella d'Alfons V que disposava de 15 músics el 1444, va arribar a estar integrada per 23 membres el 1455, essent-hi presents des del començament músics catalans, italians i franco-flamencs. El seu vicecanceller es convertí en el papa Calixte III (1455) i inicia la dinastia dels Borgia, amb el famós Alexandre VI qui gaudiria d'una capella papal on trobem Josquin des Prez.

2.1. Les capelles

Va ser al s. XV i sobretot al s. XVI quan la música a veus, tal i com avui l'entendem va prendre cos. Si la polifonia primitiva fou festiva i alegre i més tard al s. XIV buscà la solemnitat cerimonial, la música coral posterior fou dedicada a la devoció fervent vers la Verge. No obstant això, la polifonia religiosa deixà pas gradualment a la polifonia profana i a la música instrumental. El corpus de les composicions profanes del Renaixement no són en realitat, música coral tal i com avui l'entendem. Van ser escrites per ser interpretades de manera informal i sovint en la intimitat, amb un cantant a cadascuna de les parts (o també un sol cantant a la primera veu mentre que la resta eren instrumentistes). Tenim testimonis de que també hi hagué interpretacions amb 2 cantants per cadascuna de les veus. De tota forma, els actuals cors, corals i orfeons han acceptat amb gust el repertori profà del Renaixement tant com el religiós. La *chanson*, juntament amb el madrigal i el villançico són les formes més apreciades i difoses d'aquesta època.

Les formes principals de música profana a la península van ser el *Romance* i el *Villançico*. Inicialment el romance fou una forma literària que narrava alguna història, sovint trata de les llegendes guerreres i de les lluites amb els àrabs. En la principal col·lecció de música profana de l'època a la península, el Cancionero Musical de Palacio (1525), transcrit i recopilat per Barbieri, hi trobem 55 peces classificades com a Romances, i 393 com a villançicos. El villançico era una forma estròfica amb algun tipus de tornada interna o externa, mentre que el romanç sovint tenia estrofes de quatre versos amb quatre frases musicals independents, que anaven explicant tota una història

en estrofes musicalment iguals. El villançico fou molt més popular i identificatiu de l'estil espanyol que no pas el romance. Juan del Encina, tal i com l'estudien exhaustivament Jones i Lee (1972) fou un dels promotors dels villançicos, que parteixen d'una situació dramàtica existent que s'explica de forma dialogada.

Alguns dels compositors del Cancionero Musical de Palacio van participar també en el Cancionero de la Colombina. Alguns músics influents a la cort aragonesa foren estrangers, francesos i flamencs, com Johannes Urreda de Bruges, Ockeghem (el 1469), Agricola i La Rue (1506). El 1501, Philip va viatjar a la península i va voler endur-se'n a Josquin, un dels compositors estrangers més admirats a la península durant el s. XVI. La influència de la polifonia franco-flamenca es reflectí en les misses i motets, des de l'època d'Encina fins a la de Morales. A Venècia es publicà el 1556 l'anomenat Cancionero de Uppsala, transcrit per Rafael Mitjana i estudiat per Querol (1980), amb obres de Gombert i de compositors peninsulars com Encina, Cárceres i Mateu Flecha el vell. D'aquest últim tenim les *Ensaladas* publicades pel seu nebot a Praga el 1581. El jove Fletxa i Brudieu també publicaren madrigals, seguint la moda italiana (1568, 1585 i 1614).

La *chanson* fou a França la forma musical més emprada en la música profana. Resulta ser la combinació de la cançó monòdica popular (trovers i trobadors) i el contrapunt franco-flamenc. La cançó cortesana esdevingué un vehicle expressiu per cantar l'amor i el desamor dins del repertori profà dels compositors francesos de mitjan s. XV. Els textos profans, en francès, tracten de l'amor, la descripció d'ambients i personatges i la frivolitat. Sovint trobem versions a 3 i 4 veus però també algunes a una veu amb acompanyament de llaüt. L'escriptura és sil·làbica, homofònica, repetitiva, rítmica, amb compassos binaris i tempo lleuger. Bourgeois introduí el concepte d'interpretació *inegale* que modifica lleugerament els valors rítmics donant major elegància al text, pràctica que serà recollida per la música del barroc francès.

A Barcelona, trobem registrada la presència d'autors franco-flamencs que ens deixaren almenys 120 obres compostes en llatí i castellà. La seva influència en la música religiosa fou transcendental, tot i que en el terreny de la música popular, els villançicos i romances van mantenir la seva estructura i espontaneïtat melòdica que els caracteritza. En general i degut sobretot a una actitud política, Toledo mira més a Roma que no pas a

París. Respecte a la temàtica dels villancicos i romances, trobem sobretot dos posicionaments presents ja a la música trobadoresca: *l'elogi* (qualitats i virtuts de la dona a qui es canta) i *requesta* (vicissituds que ha de passar l'home que s'enfronta a l'amor). L'origen formal musical del villancico el trobaríem en el *virelai*, la *frottola* i el *lied*, mentre que poèticament té més relació amb el zéjel àrab. El romance guarda estreta relació amb la poesia èpica dels cantars de gesta, de forma estròfica, d'estil greu, humà i sentimental. Sovint els textos dels villancets sagrats muden a lo profà. El Cancionero de Medinaceli juntament amb el de Palacio en serien les principals col·leccions.

Al s. XVI es considera el Segle d'Or de la música espanyola, degut a la prosperitat cultural i econòmica que acompanyà la península durant aquest període. Apareixen escoles polifòniques regionals, tal i com descriu S. Rubio (1983), i podem parlar ja d'una Escola Catalana (Mateu Fletxa el vell, P.A. Vila, J. Brudieu), Valenciana (J.B. Comes) i Aragonesa (M. Robledo, Riumonte), entre d'altres. De l'Escola Andalusina en destaquen els principals compositors de l'època: C. Morales i F. Guerrero, juntament amb la Castellana on despunta T.L. de Victoria, quina influència es deixà sentir a Roma.

Respecte l'escola valenciana, cal destacar el paper de Joan Baptista Comes (1569-1643) que treballà a València, Lleida i Madrid, principalment amb música religiosa, com les lletanies al St. Sacrament, i altres 126 obres en llatí i 92 villancicos i gozos en castellà, amb un clar domini del contrapunt i prefigurant ja el pre-barroc, com comenta José L. Palacios (1995). De Mateu Fletxa el vell (Prades 1481- Poblet 1553) cal dir que és el principal representant de l'escola catalana. De la seva obra destaca sobretot la col·lecció d'11 *ensalades* polifòniques, inspirades amb la temàtica del misteri de Nadal, amb un fil narratiu que enllaça una successió de cançons, romanços, danses i villancets presentats per diferents personatges, en un marcat sincretisme d'estils, llengües i caràcters, mètrica, etc. El seu nebot feu la recopilació del Cançoner d'Uppsala (Duc de Calàbria), editat a Venècia el 1556 i que representa una recolpació única pel que fa als villancets (54) de 3 a 5 veus, 12 dels quals pertanyen al cicle de Nadal. Va tenir relació amb la música Flamenca i treballà a Barcelona, Lleida, València i a la capella de Carles I. A Barcelona trobem també Pere Alberch Vila (Vic 1517- Barcelona 1582) excel·lent organista, autor de tientos, odes i madrigals, tot i que les obres impreses s'han perdut. De l'occità Joan Brudieu (ca. 1520-1591) que com tants d'altres emigrants francesos

que arribaren al nord de Principat durant el 1538, fou mestre de capella a la Seu d'Urgell i a Sta. Ma. Del Mar, cal destacar els 16 madrigals sobre textos d'Ausiàs March i l'ensalada Las Cañas, amb clara influència popular. De Pedro Riumonte, de Zaragoza, cal destacar la col·lecció de madrigals polifònics "El Parnaso español".

Respecte la música instrumental del s. XVI, cal destacar el paper fonamental de les danses, que coneixem en bona part gràcies a l'*Orchésographie* de J. Tabourot, conegut com Thoinot Arbeau). En aquesta obra (1596, reprint 1972) s'expliquen els passos de cada dansa, els ritmes característics i algunes melodies cèlebres de cada tipus de dansa de l'època. Les més conegudes i emprades al territori que estudiem serien: la pavana, la gallarda, la baixa dansa, el *branle*, el *saltarello*, l'*alemande* i la *courante*, sovint combinades per parelles segons el tempo i el compàs (altes i baixes). També trobem formes instrumentals derivades de models vocals, com la *canzona* (a partir de la *chanson*) o el *ricercare* (sobre el motet), i d'altres de tipus improvisatori (*toccata*, fantasia, *prelude*, variacions, tiento, diferencias, etc.).

Antonio de Cabezón (1510-1566) fou l'organista i compositor per orgue més conegut d'aquest període a la cort espanyola, tot i que viatjà per moltes corts europees. La seva obra es dedica bàsicament a la improvisació (diferencias, tientos i glosas) de caràcter contrapuntístic i alhora impregnades del misticisme propi de la cort espanyola. La polifonia sagrada hispànica estava impregnada de l'anomenat *more hispanico*, estil i tarannà expressiu i interpretatiu que tractava el text sagrat de forma dramàtica, gravetat de llenguatge, simplicitat harmònica i lirisme expressiu.

La vihuela va inspirar moltes publicacions en tabulatura a mitjans del s. XVI, especialment *El Maestro* de Luys Milán (València, 1536), que conté les famoses *pavanes*, també música portuguesa, i és un dels primers en indicar el tempo de cada peça. Altres compositors per a vihuela serien Luís de Narváez, Valderrábano y Mudarra. També cal destacar els tractats d'ornamentació per a teclat de Diego Ortiz (1553), de Tomás de Sta. Maria (1565) i Antonio de Cabezón.

A França, François I (1515–1547) va fer de la seva cort un instrument centralitzador. Tot i que Louis XII tenia compositors com Mouton, Divitis i Sermisy a la seva capella, a la seva mort la *chambre* consistia només en un grup d'instrumentistes. A mitjans de

1520 el nou rei muntà la seva *chapelle de musique*, reservada per a grans ocasions i al càrrec d'un *maître* (Cardenal de Tournon), mentre que la direcció musical va ser confiada a un i després a dos *sous-maîtres* (Sermisy i Jean-Loys Hérault de Servissas, el 1547). Al final del regnat s'hi va afegir un *compositeur* (Pierre Sandrin). François I va incloure violinistes francesos a *l'écurie* per actuar de costat dels trompetistes italians, sacabutxos, oboès, trompa suïssa i tambors. Cap a 1526 també fundà una *chapelle de plain-chant* per proveir la música dels oficis diaris a la cort, dirigida per un *maître et surintendant*. El major desenvolupament després de 1530 va ser la música de *chambre*: aquest grup de cantants, llaütistes i organistes van créixer ràpidament en nombre, i a la mort del rei en 1547 comptaven amb 25 membres.

Amb François I es va desenvolupar un tipus de litúrgia al voltant de textos com *Domine salvum fac regem*, cantat per a la coronació del rei el 1223 i ara servint com a símbol oficial de lleialtat al sobirà. Jean Mouton, qui havia celebrat anteriorment el naixement de Renée, filla de Louis XII en 1510 amb un *Non nobis Domine*, va compondre una obra a 4 veus amb aquest text, possiblement per la coronació de François I, mentre que el seu motet *Exalta regina Galliae* celebrava la victòria del rei a Marignan. François I va utilitzar els seus músics per mostrar el seu poder: eren presents a qualsevol acte que impliqués la família reial i l'acompanyaven en els seus viatges, com quan va anar a Bologna per conèixer el Papa Leo X en 1515, a la seva reunió amb Henry VIII en 1520, i a les negociacions pel Tractat de Nice en 1538. Molts prínceps i cardenals van seguir l'exemple de la cort reial i van mantenir les seves pròpies capelles.

Els successors de François I van continuar amb aquesta estructura. Henri II (1547–1559) reclutà Jacques Arcadelt i Janequin, fent a aquest últim *compositeur ordinaire*, però Charles IX (1560–1574) va agafar un gran interès per la música, fent de patró de la *Baif Académie* i mostrant una atenció especial a les obres de Lassus, a qui va intentar contractar per la seva cort, així com també per la 'música cromàtica' de Nicola Vicentino. Charles IX va gaudir de motets fets per Jean Maillard i dels *Proverbes de Salomon* del seu *maître de chapelle* Nicolas Millot, que els hi va dedicar.

A la península, després del traspàs d'Isabel de Castella, el 1504, Ferran el Catòlic va unificar les capelles reials de Catalunya i de Castella; a partir de llavors, a parer de JM Gregori, es va esborrar definitivament de la nostra terra l'ambient de la cort, i amb ell,

la puixança artística que reflectia la presència del mecenatge reial. La capella reial va triplicar els seus membres durant el llarg regnat de Ferran II: de 17 cantors el 1479 va passar a 24 el 1504 i a 46 el 1505. El mateix va passar amb els ministrers, i entre 1505 i 1510 va ser la capella reial més nombrosa del vell continent. Entre els músics que hi treballaven n'hi trobem alguns de francesos: Joan Anselm de Brussel·les, Enric de Paris (Foixer) i Gasquin Claquin. Les composicions de les capelles reials i del Cançoner de Barcelona contenen obres d'Ockehem, Brumel, Compère, Isaac, Mouton, Fevin, Busnois i en especial de Josquin Desprez, potser degut als dos viatges de Felip el Bell a Barcelona i Zaragoza (1503, 1506) i el de Cales V a Barcelona amb motiu de la reunió del capítol del Toixó d'Or a la catedral (1519). També cal tenir en compte la influència de la música catalana sobre Itàlia i les incorporacions de franco-flamencs a les principals capelles italianes. Ens trobem davant del fenomen d'una certa globalització.

A Catalunya, tal i com comenta Gregori (a Bonastre i Cortès, 2009), les capelles catedralícies estaven formades per quatre escolans cantors i un nombre de cantors que oscil·lava entre 4 i 8, una cobla de ministrers externa que actuava de reforç, l'organista i el mestre de capella, qui tenia els escolans al seu càrrec per iniciar-los en l'estudi del cant, la música, la doctrina cristiana, i havia de procurar-los el seu manteniment material allotjant-los a casa seva. Durant el s. XV, alguns dels mestres de cant de la catedral de Barcelona van servir també a la capella reial fins la seva desaparició. La Catedral tenia la preeminència per l'execució de la polifonia, doncs la resta de capelles li havien de sol·licitar llicència. Durant el s. XVI, a Barcelona, els cantaires i els organistes eren fonamentalment catalans.

Al s. XVI hi hagué un flux intermitent d'emigracions d'artesans i artistes gascons als bisbats d'Urgell, Vic i Girona, ciutat que mantenia els seus tradicionals lligam amb Perpinyà. La seu de Lleida, en canvi, només es nodria de cantors d'Osca i de l'interior de Tarragona; i Tortosa dels centres musicals del nord de València i del sud d'Aragó. La Seu d'Urgell comptà amb l'arribada el 1538 de Joan Brudieu i quatre cantors del comtat de Foix, on s'instal·là fins la seva mort el 1591, tret d'una breu estada a Barcelona per dirigir la capella de Sta. Ma. del Mar el 1578.

2.2. La Reforma i els conflictes religiosos

La música religiosa al Renaixement peninsular està representada en gran part per les figures de Morales, Guerrero i Victoria. Morales, que va ser *maestro de capilla* del Papa entre 1535-1545, representaria un intermediari entre els franco-flamencs i Palestrina, coneixent perfectament l'obra de Josquin (com ho demostra la versió que feu de *Mille regretz*). El magnífic estudi de S. Rubio (1969) així ho testimonia.

Els conflictes religiosos van jugar una part important a l'hora de modificar la vida musical i el desenvolupament d'estils i formes (*chansons spirituelles* i cants) del repertori eclesiàstic francès. Fins a meitat del segle la relativa tolerància del govern va permetre desenvolupar-se moltes comunitats Calvinistes, i el cant dels salms esdevingué una força expressiva en la seva lluita per la llibertat de culte. Calvino a Suïssa i a França havia prohibit cantar textos que no fossin a la Bíblia i confeigí el *Salteri*, traduccions mètriques rimades del llibre dels salms aplicades a melodies de nova composició, populars, o adaptades del cant pla. Els salms calvinistes s'interpretaven a l'unisó i resultaven suaus, íntims i austers.

El 1551 grups de Calvinistes van començar a cantar salms al voltant de Lyon, insultant el clergat catòlic; després a París el 1558; l'any següent va passar el mateix a Bourges, i a Béziers el 1561. La moda per les melodies protestants d'Estrasburg i Geneve va enfortir-se quan músics oficialment contractats, com Pierre Certon i Janequin en van fer arranjaments a quatre veus, i culminà el 1562, quan es van distribuir els 150 salms traduïts al francès. L'escissió entre els partits religiosos va culminar aquell any en la destrucció de molts orgues (Le Mans, Rouen, Caen, Angoulême, etc.) considerats pels protestants com a símbols papals. En les successives guerres religioses, dos dels compositors davanters d'aquest temps van perdre la vida: Claude Goudimel i Antoine de Bertrand. Claude Le Jeune va poder fugir a la Lliga Catòlica a París i es va refugiar a La Rochelle abans d'esdevenir *compositeur ordinaire* del rei Henri IV. Després d'abjurar el Protestantisme el 1593, el rei va promulgar l'Edicte de Nantes (1598), que va permetre als Protestants llibertat de culte a certes regions del país.

2.3. La universitat i l'aprenentatge de la música.

La universitat francesa havia ignorat en bona mesura els desenvolupaments estilístics musicals i havia perdut molta de la seva influència. Janequin i Goudimel hi estudiaren durant un temps; Oronce Finé, professor a la universitat, va publicar un manual per a llaüt, i Jean Pena i Pierre Forcadel van editar els escrits musicals d'Euclides, publicats el 1557 i 1565. Tanmateix, no hi havia un pensament original respecte a la teoria de la música: l'únic tractat publicat en aquest temps (per Menhou, Guillaud i Yssandon) era curt, i de nivell elemental. Els músics interessats en la pràctica del seu art van dirigir-se cap a centres més progressistes, especialment *l'Académie de Poésie et de Musique*, fundada el 1570 per Courville i Baïf amb el propòsit de restaurar la mesura i regles de música anteriorment emprades pels Grecs i Romans; un dels seus objectius era fer de *l'Académie* una escola que servís com a viver de poetes i músics del futur, i on s'ensenyés la *musique mesurée à l'antic*. Les reunions eren realitzades cada diumenge a la pròpia casa de Baïf. La música per interpretar era reservada només als membres de *l'Académie*, i estava prohibit copiar o comunicar les obres que s'hi executaven, fet que li restà influència. És probable que mentre Lassus fou a París assistís a una de les reunions. Esperant convèncer el món artístic del valor de la *musique mesurée*, Baïf també va planejar organitzar una reunió amb tots els músics a Christendom per provar els efectes emocionals de les obres creades segons els seus principis.

A aquesta primera acadèmia va seguir-ne una altra, *l'Académie du Palais*, dirigida per Guy du Faur de Pibrac, amb seu al Louvre, entre 1576 i 1579. Després de la mort de Courville el 1581, els col·legues de Baïf foren Jacques du Faur, Claude Le Jeune, i més tard Jacques Mauduit (1557-1627), qui el 1585 va compondre una missa de rèquiem pel funeral de Ronsard. Els *air de cour* serien els tipus de composicions monòdiques amb acompanyament de llaüt que més s'avindrien a aquest estil, que pretenia impregnar-se de la mètrica antiga.

La Música s'ensenyava a França en institucions benèfiques com la *Maison de Charité Chrétienne*, fundada en 1578 per l'apotecari Nicolas Houel. Una nova característica d'aquest període fou l'emergència de *salons* on els intel·lectuals es reunien per fer poesia, música i art. Entre els salons més influents estava el de Catherine de Clermont,

Duquesa de Retz, dama de la cort, i intèrpret de llaüt; entre els molts escriptors i músics que ella rebia trobem Baïf, Belleau, Tyard, Costeley i Le Roy.

També va ser l'època en que es van fundar les confraternitats de Penitents, sota la influència de la Contrareforma. La música va jugar un paper essencial en les seves activitats, particularment durant les grans processons, realitzades a ciutats del sud de França com Toulouse, Marsella i Aix. La *Confrérie Sainte-Cécile* va ser fundada al Monestir Agustinià de París el 1575; probablement va participar a la processó de Penitents acompanyant a Henri III el 1583. Sabem molt més sobre la *Confrérie Sainte-Cécile* d'Evreux amb 21 ciutadans i el seu primer *maître*, que el 1575 va organitzar un *puy* o consell de la música per atorgar distincions anuals a les millors composicions, que després serien interpretades pel *maîtrise* de la catedral. Els músics que van rebre aquests premis fins a 1589 inclouen alguns dels compositors més grans d'aquell temps: Lassus, Eustache Du Caurroy, Mauduit, etc.

2.4. L'aparició de l'edició musical

Tot i que les partitures impreses eren rares i cares al s. XVI, (com comenta Dart, 2002), la publicació de música va començar gairebé simultàniament a Lyon i a París el 1528, amb el *Contrapunctus* editat per Gueynard a Lyon i les *Chansons nouvelles* publicades per Attaignant a París. Attaignant va ser el primer en utilitzar el mètode d'impressió senzilla, també adoptat per Jacques Moderne a Lyon el 1532. Attaignant va obtenir el privilegi reial com editor el 1529, i el 1537 es descrivia a sí mateix com a *imprimeur et libraire du roy en musique* (com citen Devriès i Lesure, 1988). El 1552 havia publicat unes 150 col·leccions de polifonia sagrada i profana, música vocal i instrumental. A Lyon, Moderne va publicar unes 50 obres musicals entre 1532 i 1557, de vegades piratejades del seu rival parisenc, però amb la idea dominant del repertori cosmopolita. Hi havia altres editors menys prolífics a Lyon, com els germans Beringen, Robert Granjon i Simon Gorlier. A París l'editor capdavanter a mitjans del s. XVI era Nicolas Du Chemin, qui va editar unes 100 col·leccions de música entre 1549 i 1576, incloent gairebé 700 *chansons*, i les primeres edicions d'*Amours* de Ronsard. Finalment, els editors més importants de la segona part del segle foren Adrian Le Roy, compositor i llaütista, i el seu soci i cosí Robert Ballard, fundador d'una dinastia d'editors de música:

van fer més de 300 llibres de música de tot tipus, i van aconseguir el títol d'impressors del rei. Les dedicatòries a la Reina Mare, al Rei i al Duc d'Orléans confirmen la seva proximitat amb la cort i amb reconeguts poetes com Ronsard, Dorat i Baïf.

Com afirma Lesure (1981) l'augment d'edicions musicals i la seva àmplia distribució va permetre als compositors l'oportunitat d'extendre la seva fama i expandir la professió: a París, Du Chemin va contractar Goudimel, Regnes i Bisson com a *correcteurs* i a Lyon Moderne va fer el mateix amb Layolle i Villiers. Mentre es donava preferència a compositors ja reconeguts pel públic (Janequin, Arcadelt o Lassus), els editors també van contactar amb *maîtres de chapelle* de províncies com Cadéac (Auch), Le Heurteur (Tours) i Cléreau (Toul). Le Roy i Ballard van aprofitar algunes visites a París de compositors estrangers (especialment Alfonso Ferrabosco i Alessandro Striggio), i descobriren el compositor de Toulouse Antoine de Bertrand. La *Confrérie Sainte-Cécile* d'Evreux va proporcionar materials a Le Roy i Ballard del seu *puy* anual, fet que va animar als editors a cercar nous compositors de talent. Es consolidava així a París un nou poder dins la música, mentre que a finals del s. XVI, l'edició de música a Lyon entrà en decadència.

3. Els segles XVII i XVIII

La música a la península en aquest període comptà amb una gran flexibilitat formal, grans contrastos, expressió sensorial del text i una gran atenció a la mateixa declamació dels textos, tal i com queda palès en els *romances* per a dues o tres veus, o les obres per a solista i continuo. La pràctica de la improvisació, les *glosas* i *diferències* fou habitual als instruments de tecla i corda, especialment la vihuela, l'arpa o la guitarra fent papers de continuo.

Al període anomenat barroc solem distingir entre l'estil italià i l'estil francès. L'estil italià està caracteritzat pel seu melodisme, l'apassionament i la extraversió (tant en la línia veneciana de la policoralitat, com en la florentina de la melodia acompanyada). Per altra part, a l'estil francès se'l considera elegant, moderat, galant, buscant "acaronar l'orella" (en paraules de Mersenne, 1636). En general, predomina la cançó solística com a expressió dramàtica, reservant la música coral per a expressions de la religiositat col·lectiva, política i escènica. Apareixen en aquest temps les indicacions dinàmiques

d'intensitat (G. Gabrieli) així com les tímbriques. Els músics tenen en aquest període la consideració de servents de palau, tot i que apareixen les primeres empreses d'espectacles musicals (França, 1725) i la primera revista musical (1722). En general la societat està esgotada i angoixada per les guerres de religió i el barroc és la sublimació d'aquest esperit un xic depressiu, alhora que animat pel racionalisme i la ciència moderna. La música es separa del text, assolint major importància i unificant els seus criteris d'afinació: cap a la fi del període s'instaurà el temperament igualitari.

L'italià esdevingué la *lingua franca* a tota Europa, especialment en el terreny de l'òpera i de l'expressió dels sentiments o estats anímics, quin origen podem trobar-lo amb la *musica reservata*. Aquesta idea dels *affetti*, àmpliament comentada per Magda Polo (2007) organitzarà l'estructura modal i tonal de tal manera que apareixen tractats (com el de Burmeister, 1606) que codificaran abastament el tema. Un bon recull dels recursos retòrics expressius de l'època és el treball de López Cano (2000). El barroc planteja el conflicte entre l'ordre i la llibertat, donant més importància a l'expressió que a la forma. D'aquesta manera, es potencia l'ideal sonor d'una part aguda (veu, violí, flauta, etc.) i una part greu (viola da gamba, baixó, etc.) amb funció d'acompanyament rítmico-melòdic anomenada *baix continu* que sovint es completa amb la incorporació d'un instrument polifònic que realitza un acompanyament harmònic de forma improvisada (clave, orgue, guitarra, arpa, llaüt, etc.).

Els recursos expressius del barroc inclouen sobretot la idea d'agitació (*concitato*) i de contrast (*concertato*). L'estil *concertato* es refereix tant a la competència entre veus, com entre instruments, tempos, modes, etc. El *concerto* n'és un dels seus principals exponents així com la música policoral. L'ús expressiu de la dissonància serà també una de les claus significatives, així com els tempos, que s'indiquen mitjançant indicadors en italià que han arribat fins als nostres dies i que assenyalen tant un moviment corporal com un estat d'ànim (*allegro*, per exemple). Els recursos retòrics foren molt presents a l'òpera però molt menys a la música religiosa.

Respecte les relacions del text i la música podem considerar diferents tradicions al barroc: la *policoralitat*, especialment provinent de Pàdua i l'escola Veneciana dels *cori spezzati* (S. Marco), planteja un ús diferenciat de diversos cors simultanis col·locats en diferents espais sonors, seguint la tradició de la salmòdia antifonal. Willaert, Victoria i

els Gabrieli en seran els principals representants europeus, tot i que no podem oblidar les obres del català J. Pau Pujol, que combinen la imitació a 4 veus i la densitat harmònica de les 8 veus. Els diferents rols assignats a cada cor provoquen que normalment el primer cor sigui destinat a solistes *a capella* (sovint S S C T), el segon considerat el principal (S C T B), molt nodrit i doblat amb instruments, el tercer petit amb instruments greus, i el 4t encara més petit. Contràriament a aquest forma d'escriptura trobem la *monodia acompanyada* o melodia vocal amb acompanyament instrumental de baix continu, que deriva dels madrigals on es suprimeixen totes les veus excepte el soprano i el baix que s'omplien amb els acords. D'aquesta manera es facilita molt la comprensió del text, que quedava completament mitigada a la policoralitat i col·loca en un carreró sense sortida la polifonia tal com s'havia entès als segles anteriors. La melodia, així doncs serà la gran aportació del barroc.

El *baix continu* (B.C.) és el suport harmònic necessari per reforçar la melodia. Tot i que provingui probablement de la *Camerata Fiorentina* de finals del s. XVI, es codificà al s. XVII mitjançant xifres i símbols (que han arribat fins als nostres dies) i continuarà fins Mozart i Brahms. Té com a missió subratllar i donar un equilibri rítmic als finals i notes llargues (per exemple amb acords *brisé*), especialment a la música de cambra i a l'òpera. La importància del BC és tal que al barroc se'n deia *Generalbasszeit* (època del BC).

La unitat territorial perseguida pels reis de França anà acompanyada d'un desig de centralisme polític, administratiu i cultural on la música jugava una part important. Louis XIII i després Louis XIV insistiren en la presència dels seus temes objectius a la cort, on un complet ritual va ser dissenyat per reforçar el poder reial. A mesura que passaven les dècades s'obrí una distància cada cop més ampla entre les províncies i la cort, particularment quan alguns gèneres musicals com la òpera i el *grand motet* esdevenien de moda i requerien gran nombre d'intèrprets. Versailles i París inevitablement atreïen els talents musicals més valuosos del regne, que eren convocats a participar en el desenvolupament de l'art nacional. La vitalitat artística de les províncies va patir en proporció: les capelles van tenir cada cop més dificultats per atreure *maîtres de chapelle* qualificats, i al començament del s. XVIII estaven en franca decadència. Els

compositors que no s'asseguraven un lloc a la capital restaven sense importància en vida musical francesa.

L'església francesa va conservar un grau considerable d'independència respecte l'autoritat de Roma, tal i com aprofundeix en el seu treball Launay (1993). El Concili de Trento no va ser acceptat a França fins el 1615, i fins i tot llavors ni pel Rei ni el Parlament, tan sols per l'assemblea de clergues, després de molta resistència per part dels sectors gal·licanistes. Comenta Kivy (2005) com a finals del s. XVI va tenir lloc una profunda transformació en la utilització dels termes sacres per a la música de la litúrgia catòlica, doncs el Concili de Trento dictà directrius per donar més importància al text que a la música i suggeria que l'estructura polifònica permetés la comprensió dels textos litúrgics i no com ho estava fent l'escola franco-flamenca. La litúrgia Gal·licana va ser reintroduïda i els seus textos van ser utilitzats pels compositors de motets.

La posició relativament aïllada de la música francesa fou en part mitigada per la influència italiana. Louis XIV i Lully van desaconsellar a músics de la cort d'anar a estudiar a Itàlia, doncs podria descobrir-se la influència italiana en l'obra de la majoria de compositors francesos, tot i que alguns, com F. Couperin, van adoptar l'estil dels *goûts réunis*. Hi hagué una comparació constant dels mèrits respectius de la música italiana i francesa en les successives *querelles* (relatades per Fubini, 1970) que van marcar la vida musical francesa de meitat del s. XVII fins a l'època de Gluck. Finalment, quan l'absolutisme més marcat acabà al voltant de 1750, París esdevingué cada cop més un centre europeu cosmopolita, fins i tot rivalitzant amb Mannheim com a motor de la música simfònica al continent. El 1752, la *querelle des bouffons* formà dos bàndols: els partidaris del Rei (*Coin du Roi*), antibouffonistes, com Lully o Rameau; i els partidaris de la Reina, bouffonistes, com Rousseau, D'Alambert, Diderot, Grimm, etc. Aquesta querella barrejava problemes polítics i socials amb artístics, com comenta i detalla Lang (1983).

Com explica Lespinard (1985) a la seva recerca, Versailles ja havia perdut la seva posició dominant sota Louis XV, i París ara esdevenia el millor lloc de França on observar el creixement ràpid d'idees i l'evolució de l'estil. La majoria dels filòsofs de l'Edat de les Llums van incorporar la música en el seu pensament, i Sauveur, Rameau,

d'Alembert, Diderot i els Enciclopedistes van fer contribucions originals a la teoria musical europea i a l'estètica de la música. Entre els músics més famosos d'aquesta època tenim François Couperin (1668-1733), M.R. Delalande (1657-1726), Marin Marais (1656-1728), J.M. Leclair (1697-1764), A. Campra (que donà el nom a *l'estil galant*), J. Hoteterre *le romain*, etc.

Si volguéssim caracteritzar tècnicament l'estil francès d'aquesta època ens seria útil mostrar alguns dels seus recursos expressius (que tenien notació pròpia): el *coulement* (o apoiatura superior), el *flattement* (espècie de vibrato digital), el *port de voix* (apoiatura inferior), *l'accent* (mordent inferior), el *brisé* arpegiat, la *inegalité* existent ja des del s. XVI que donava una certa asimetria a les figures iguals (semblant al *swing*), etc.

Segons Lopez Calo (1983) a la península podem parlar del barroc musical com d'un període poc conegut, a revaloritzar, que inspira una certa decadència i que es tanca respecte Europa i donarà fruits autòctons ben peculiars, com la zarzuela y la tonadilla escènica, àmpliament tractats en l'obra de Subirá (1945). Gràcies a la tasca investigadora del CSIC i a la divulgació mitjançant festivals de música antiga i col·leccions de discs, podem parlar actualment d'un major coneixement d'una etapa que vint anys abans era pràcticament inexistent per al gran públic. La música del s. XVII peninsular és, a diferència de la música francesa, essencialment religiosa; el mateix succeix a Catalunya durant el s. XVIII. Trobem obres policorals per a varis cors, cantats o interpretats amb instruments. La llengua habitual és el llatí i sovint el castellà. Només trobem mecenatge a la Cort reial, que exercirà un enorme poder d'atracció pels músics catalans al s. XVIII (Rifé, a Bonastre i Cortès, 2009). Podem parlar d'una certa equidistància del barroc català respecte l'hispanic o l'europeu.

A Catalunya pràcticament no es compon en català, segons Bonastre (2009) gairebé no arriben al centenar d'obres. Destaquen J. P. Pujol (a la Seu de Barcelona), J. B. Comes i J. B. Cabanilles (Seu de València), J. Cererols (a Montserrat), Verdalet, Pontac, Vivanco, etc. La melodia d'aquestes obres sol estar basada en el diatonisme modal més que el tonal, amb poques modulacions i amb una harmonia que recorda la polifonia del s. XVI. Respecte a les formes preferides, trobem la missa, que combina la polifonia i el cant pla, sovint inspirada en parodia, els salms policorals i les nades que substitueixen

els textos llatins pels castellans durant el Nadal, tot i la prohibició del Papat. Al s. XVIII, després de la Guerra de Successió, emigren a Castella els músics catalans més notables, com el P. Soler, on la influència dels italians fou molt notòria i s'insinuà *l'style galant* i el rococó. El villancet (o el *tono*) fou la forma musical més emprada, començant amb un *estribillo* o tornada i seguint amb les *coplas* (de tres a nou) que es canten seguides i en acabar-les es retorna a la tornada. Al s. XVIII al villancet hi apareix un *recitado* o una ària, amb acompanyament instrumental, a la manera italiana.

Respecte la música religiosa a Catalunya dels ss. XVII i XVIII cal destacar Joan Cererols amb les seves misses i Vespres en llatí i castellà. De la mateixa manera l'olotí Joan Verdalet compongué motets com *A tan bella flor de lis*, mentre que Joan Pau Pujol mostrà en les seves obres policorals la transició del contrapunt renaixentista a l'estil del primer barroc. Posteriorment i a l'escola Montserratina cal destacar (com proposa Martín Moreno, 1985) l'obra clàssica de Narcís Casanovas (Responsoris), el P. Anselm Viola i l'afrancesat Ferran Sors, famós pel seu mètode de guitarra. L'extensió de la congregació de l'Oratori de S. Felip Neri per diversos països contribuï a l'afiançament d'aquest gènere musical. A Barcelona es fundà tal congregació el 1673, amb clares influències italianes i galants sobretot al decurs del s. XVIII.

Al llarg del s. XVIII la mobilitat dels músics peninsulars i catalans va créixer progressivament. Molts dels compositors catalans van assolir posicions rellevants a la cort de Castella, a les catedrals de Toledo (Jaime Casellas, Joan Rosell, Francesc Juncá) i Sevilla (Pedro Rabassa, Domingo Arquimbau), i van contribuir de forma significativa a l'assimilació de l'estil italià dins la música religiosa peninsular. Els gèneres de la música religiosa del s. XVIII van ser molt conservadors, escrits en tècniques d'*stile antico*.

Bonastre (2009) descriu el panorama musical de la Catalunya d'aquesta època i ressalta la magnífica recepció de *l'style rappresentativo* florentí i una relació més difícil i limitada amb França i d'altres països com Anglaterra o Holanda. Des que l'Arxiduc Carles d'Àustria s'establí a Barcelona el 1705, un estol de músics italians impactaren en l'activitat musical del moment.

Cap als anys 1680 i 1690 els arxius documentals demostren un increment de la presència de músics francesos i italians nous a la cort Madrilenya, la majoria cantors destinats a la capella reial, però també violinistes. Entre 1725 i 1780 trobem una extrema caracterització de la música a França que anomenem estil galant o rococó, que intenta representar les formes de la natura alhora que inclou elements xinesos en la decoració i l'interiorisme (Louis XV). Aquest refinament, delicat i un xic superficial en la melodia recorda una mica les característiques de les arts plàstiques i representarà la darrera etapa del barroc, amb autors com D. Scarlatti, L. Boccherini, F. Couperin, P. Soler, i a la resta d'Europa J.Ch. Bach i G. Ph. Telemann, un prolífic autor difícil d'encasellar estilísticament.

3.1. La música a la cort

El Barroc francès fou una música essencialment cortesana, no pas religiosa. Estigué centrada en la institució dels mecenes, i especialment organitzada al voltant de l'absolutisme monàrquic de Louis XIV i el seu *Grand Siècle*.

Segons Didier (1985), amb Louis XIII la *musique du roi* distingeix entre la *chapelle* (dirigida per dos *surintendants*), la *chambre* i *l'écurie*, però hi havia també un grup independent més petit, la *musique du gabinet*, formada per 12 violins. Als músics se'ls permetia tenir més d'un ofici: al voltant de 1650 François Richard era mestre de llaüt dels nens del *chapelle*, llaütista i compositor a la *chambre* i llaütista de la reina, mentre que el 1714 Lalande va exercir de *sous-maître* de la *chapelle*, compositor, *surintendant* i *sous-maître* de la *chambre*. Dins de la *chambre*, un grup fundat el 1614 va guanyar una especial rellevància: els *24 Violons du Roi*. Més tard es formà la *Grande Bande*. Aquests grups independents dins de la *musique du roi* es combinaven per actuar en actes religiosos importants, casaments i funerals. A més del gust per la instrumentació de cordes, trobem la incorporació de percussions d'origen peninsular (M. Marais n'anomenava *xivarri/ charivari* per mal de cap...), així com l'ús de *muzettes*, peces construïdes a imitació del so produït per la musette, avantpassat de l'acordió, instrument que caracteritzarà la música francesa i especialment la parisina durant bona part del s. XX.

El jove Louis XIV va aprendre a tocar el llaüt, el clavecí i la guitarra a edat primerenca, però el seu interès més gran fou la dansa i així va crear l'*Académie Royale de Danse* el 1661, poc abans de la inauguració de l'*Académie Royale de Musique*. També va organitzar proves selectives per completar els llocs considerats més importants. La primera d'aquestes competicions, el 1663, la va habilitar per contractar dos *sous-maîtres* a la *chapelle*, Henry Du Mont i Pierre Robert. En dues ocasions (1678 i 1693) va ser el mateix rei qui va fer d'únic jutge en la selecció per triar els seus organistes. La competició més espectacular, per quatre *sous-maîtres* a la *chapelle*, va ocórrer el 1683, quan el rei va convidar a Versailles als bisbes de França per convocar els *maîtres de musique* de les seves catedrals per interpretar motets de la seva pròpia composició. Es van presentar 35 candidats i les quatre places finalment van ser per a Goupillet, Collasse, Minoret i Michel-Richard de Lalande, l'últim fou elecció personal de Louis. El 1714, després que els altres havien dimitit, Lalande va assumir totes quatre places.

En 1686 Mme de Maintenon va fundar la *Maison Royale St-Louis* per a l'educació de noies de casa noble a Sant-Cyr. Nivers en fou organista i mestre de cant fins a la seva mort el 1714 i amb Moreau i Louis-Nicolas Clérambault van proporcionar nombrosos motets pel repertori escolar. Les celebracions de l'Ofici de la Assumpció i els serveis de Tenebres per Setmana Santa van atreure l'audiència a Sant-Cyr, així com a l'Abadia de Longchamp i altres establiments monàstics.

Sota la regència i sota els dos últims reis abans de la Revolució la *musique du roi* va perdre la seva posició dominant en la vida musical. Louis XV va preferir les simplicitats pastorals de *Le Devin du poble* de Rousseau, als motets, que ara eren interpretats al *Concert Spirituel*, mentre que les seves filles estaven principalment interessades en la música instrumental. Es respirava mal ambient en la *chapelle du roi* després del final de la regència (1723) fins a 1760, amb moltes enveges entre els *surintendants* i els *maîtres de chambre*, particularment sobre la posada en escena del *Te Deum*. El 1761, per raons financeres, Louis XV un cop més ajuntà els músics de la *chambre* i la *chapelle* en un sol grup. La única innovació notable ocorreguda el 1784, fou la fundació de l'*Ecole de Chant des Menus Plaisirs*, dirigida per Gossec, per preparar cantants al servei del rei. Comenta Rosen (1986) que anys abans, el 1778, Mozart havia avaluat la situació de

forma precisa quan, en el ser-li oferta una plaça d'organista a Versailles, va remarcar: "qualsevol que entra al servei del rei és oblidat a París".

A la península, treballar a la capella reial o a les capelles eclesiàstiques amb influència reial en qualsevol de les seves opcions (instrumentistes, organistes, cantors o mestres) necessàriament devia vincular-se a guanyar una plaça per oposició. A imitació de França i el Versailles de Louis XIII, els concursos eren públics i els tribunals havien de deixar per escrit les raons del judici emès i les puntuacions de cadascun dels exercicis celebrats. La vida musical a la península depenia molt més de les institucions eclesiàstiques que no pas de les institucions civils (Ajuntaments, Diputacions, Confraries...). Fins i tot, els ajuntaments cooperaven amb les parròquies per a costejar l'edificació d'un orgue, abonar el sou de l'organista a les festes pròpies civils o l'ensenyament de la música als nens de la ciutat o del poble.

Els cantors adults de les capelles catalanes eren cantants professionals, virtuoses, destres en la interpretació de la polifonia, que s'ocupaven de les parts de contralt, tenor i baix, tot i que sovint aquest últim era reservat a un instrument. El tiple era executat per escolans, i molt rara vegada per *castrati*. Els mestres de capella tenien tres funcions bàsiques (Bonastre, 2009): formar als infants cantors, compondre el repertori pel servei litúrgic, i dirigir la capella en les seves actuacions.

3.2. L'Òpera a França: un afer d'estat

Segons Barthélemy (1990) l'òpera francesa va ser creada de tal forma que esdevindria el pes més fort de la vida musical del país. L'òpera francesa deriva del ballet suntuós i colorista i de la tragèdia clàssica de Racine i Corneille. Representa una forta resistència a l'estil italià i es caracteritza pel refinament, la moderació i l'exquisitesa. En aquest entorn trobem el *ballet de cour*, nascut al s. XVI amb el pretext argumental dels *airs de cour* i destinat als intel·lectuals (tot i que es deia que el francès no era un idioma massa adequat per a l'òpera). La primera òpera francesa pròpiament dita fou *Le triomphe de l'amour* (1655) a la que seguí *l'Europe Galante*, òpera-ballet d'André Campra. En un sentit semblant trobem la *tragedie lirique* que inclou ballet i drama en francès, en 5 actes més 1 pròleg, sense gaire argument i que és una miscel·lània de mitologia, dansa, coral, adulació al Rei i a França, amor, romanticisme... molt declamatori i amb petites

àries més curtes que no pas les italianes. La *comédie-ballet* sorgeix a partir del *ballet de cour* i de l'*air de cour* i és una òpera amb inclusió d'extensos ballets.

Cal destacar en aquest període la figura de G.B. Lully, nascut a Florència el 1632, que canvià el nom de Giambatista pel de Jean-Baptiste. Fins al 1661 la seva música fou italianitzant però degut a canvis polítics a França buscà una música autòctona i llavors n'afrancesà l'estil. Monopolitzà econòmicament totes les òperes de França. Establí l'*ouverture* francesa a l'inici de les òperes, que consta de tres parts enllaçades (lent majestuós i *inégale*; ràpid fugat; lent reexpositiu i conclusiu). Creà l'òpera de París i la primera orquestra pròpiament dita (les 24 violins du Roi) que també incloïa 12 instruments de vent. En la generació següent cal destacar a Jean Philippe Rameau (1683-1764), acollit pel mecenatge de *La Pouplinière*, músic de l'aristocràcia conservadora i compositor real de música de cambra. A més de la seva obra per clavecí i del seu tractat d'harmonia (1722) inspirat en les lleis de l'acústica, cal esmentar les seves òperes, òpera ballet amaraes d'elegància, declamació apropiada evitant els excessos italians, melodia harmònica i ús abundós del cor.

Ch. W. Gluck (1714-1787) aparegué en aquest escenari dels estils enfrontats i fou un dels grans directors d'escena, dramaturgs i músics que més influí en la *grande opéra*, buscant la senzillesa clàssica i les intervencions corals –a imitació dels cors de la tragèdia grega. Les seves obres sovint delaten llur doble ascendència, escrites en italià i passades al francès posteriorment (com comenta Bukofzer, 1986, un dels primers estudiosos que consagrà l'autonomia conceptual al barroc). Gluck suprimeix les àries inútils, busca la comprensió del text mitjançant una escriptura força sil·làbica, afegeix el recitativo acompanyat, suprimeix les *àries da capo* i dona categoria a l'obertura, que resumeix i anuncia el drama musical.

Comenta J. de la Gorce (1992) que després de l'intent desastrós de Mazarin per introduir l'òpera italiana amb l'Orfeo de Luigi Rossi (1647), la creació d'una òpera autòctona sembla que va esdevenir un deure nacional. Louis XIV vetà els músics estrangers; el 1666 Cavalli retornava a Itàlia i els músics italians del *cabinet* van ser rebutjats. En 1683 Henry Desmarests va demanar permís al rei per visitar Itàlia i perfeccionar el seu art; la seva petició fou inicialment concedida, però Lully persuadí el Rei per revocar la decisió, argumentant que el compositor perdria el seu gust per la

música francesa. El poeta i llibretista Pierre Perrin desitjava la fundació d'una *Académie de Poésie et de Musique*, i ho va suggerir a Colbert en 1667. Segons cita Perrault a les seves *Mémoires*, el mateix Colbert hauria preferit donar llibertat a tothom per compondre òperes, però el 1669 Perrin va obtenir el privilegi per instal·lar acadèmies a París, i altres ciutats del reialme, privilegi per un període de 12 anys. Quan Perrin es va trobar en dificultats, Lully va comprar-li el privilegi el 1672. L'any següent ell també obtingué una ordre que impedia als actors d'utilitzar més de dues veus i sis violins en les seves obres. Mentre que el propòsit de les altres acadèmies creades per reial decret (*l'Académie Française* i les acadèmies de pintura i arquitectura) eren formular teories de les seves arts i ser centres de debat, l'únic objectiu de *l'Académie Royale de Musique* (i de *l'Académie Royale de Danse*) era escenificar les obres de Lully. El 1684 Louis XIV va emetre edictes pels que el monopoli de Lully era vàlid per tot el país, i no només per a ell si no també pels seus hereus. Als actors ja se'ls havia prohibit de fer ús de músics de fora. Lully va defensar els seus drets tenaçment, i fins i tot pleitejà contra la companyia de marionetes *Les Bamboches* en 1677.

L'Opéra-Comique, fundada el 1715, va gaudir d'un privilegi reial el 1721 i esdevingué molt popular, fins i tot entre la noblesa. Tanmateix, va experimentar moltes dificultats financeres i legals, i en 1762 es va fusionar amb la *Comédie-Italienne*; els membres de l'empresa reberen el títol de *comédiens du roi*. Anant de gira les empreses van començar a viatjar a les províncies amb un repertori més lleuger que el de *l'Opéra*, però la seva existència era precària. Una distància creixent separava la cort i la capital d'altres ciutats franceses, on només algunes actuacions rituals del Te Deum o grans funerals recordaven ocasionalment el poder reial. Mentre que el *Concert Spirituel* i altres organitzacions de concerts s'obrien al repertori italià i alemany, *l'Académie Royale* va quedar com un bastió francès dedicat a les òperes de Lully, Rameau i dels seus successors.

3.3. Els concerts a París i a províncies

A la primera meitat del s. XVII, Mersenne menciona concerts a París organitzats amb l'únic propòsit d'escoltar música. En el període anterior a 1650 trobem ja els *concerts spirituels* de Pierre de La Barre que foren destinats a la noblesa. La *Assemblée des*

honnestes curieux els organitzava dos cops per setmana de 1640 a 1655. En la següent generació molts músics van donar concerts a les seves pròpies vivendes, incloent el llautista Jacques Gallot, el guitarrista Médard, els violes Sainte-Colombe, pare i fill (i la filla gran de Sainte-Colombe), i Antoine Forqueray. S'organitzaven moltes *fêtes* musicals a les rodalies i dins de la capital. Al final del s. XVII els amants de la música italiana podien assistir a l'església de St-André-des-Arts, on el sacerdot, Nicolas Mathieu, els iniciava als tríos de Corelli. Entre els qui hi van assistir trobem Charpentier, director musical de Mlle de Guisa.

Benoit (1992) descriu les organització més importants de concerts a França, que en el s. XVIII foren el *Concert Spirituel*, fundat per A. D. Philidor, qui va obtenir el privilegi en 1725 de programar concerts públics de música sagrada, però només els dies quan l'*Académie Royale de Musique* restava tancada, i amb la condició de que cap música no francesa ni extractes d'òperes hi fossin cantats. Després de 1727 a Philidor se li va permetre afegir música francesa al seu repertori de concerts. En temps de la Revolució, el *Concert Spirituel* havia ofert gairebé 1.300 actuacions, amb música de més de 450 compositors, primer al *Salon des Suisses* i després al *Salon des Mâquines* a les Tuileries, gràcies a les disposicions reials. El repertori comprenia obres franceses contemporànies així com altres de Pergolesi (amb el popular *Stabat mater*), J.C. Bach, Haydn, Sacchini i Piccini. Mozart va compondre la seva Simfonia de París pel *Concert Spirituel* el 1778, i molts virtuoses estrangers, particularment d'Alemanya i Itàlia, hi van actuar. Els germans Pla, catalans, hi aconseguiren singular rellevància el 1751, i el diari *Mercure de France* hi publicà uns magnífics comentaris sobre les seves obres i les actuacions.

Durant el s. XVIII hi hagué moltes altres sèries de concerts, incloent els organitzats pel financer Crozat entre 1713 i 1724, pel *fermier-général* Le Riche de La Pouplinière entre 1731 i 1761 i dirigits durant més de 20 anys per Rameau, i per la *Société Académique des Enfants d'Apollon* de 1741; l'*Ecole Gratuite de Dessin*, fundada pel pintor Bachelier (1770); els concerts del Baró de Bagge, un compositor i violinista afeccionat (de qui es deia que pagava per tenir alumnes); els concerts italians de Mme Filippo Ruge (1756–1757); i el *Concert des Amateurs* (1769–1781), el qual va encarregar una sèrie de 6 simfonies a Haydn (1785–1786). Aquesta intensa activitat musical va

permetre també la publicació de revistes especialitzades – el *Journal de musique* (1770–1777) i l'*Almanach musical* (1775–1783) – pels quals sabem que París en aquest temps hi va haver més de 350 mestres de música i més de 100 organistes.

El Rei es reservava el dret, mitjançant els seus emissaris d'agafar d'esglésies, catedrals i de qualsevol altre lloc, les millors veus i cantants que es poguessin trobar i emportar-se'ls. Entre els promotors públics d'activitats musicals trobem els *Etats* provincials o cossos de govern local, que necessitaven músics per realçar la pompa de les seves reunions. Entre ells tenim Bretanya (l'*Atys* de Lully va ser interpretat a Rennes el 1689) i Borgonya (el Príncep de Condé va convidar Mozart a Dijon el 1766), però el més gran al s. XVII fou Languedoc, on Etienne Moulinié n'era director musical. Mentre que el *puy* d'Evreux va continuar existint, la capella de Saintes va organitzar un premi de composició en 1628; es fundà un *puy* en honor a Sta Cecília a Le Mans, i el 1672 s'instaurà un premi per continuar la tradició de la *Confrérie Sainte-Cécile*, com comenta J. Duron (1997).

En algunes ciutats els mateixos ciutadans van fundar organitzacions musicals: a Toulouse, amb famoses bandes d'oboès a tota la regió, la *Société des Lanternistes* va oferir concerts des de 1640, i Troyes va tenir una *Académie* fundada el 1647 a l'Hôtel-Dieu St-Bernard. Després de la fundació de l'*Académie Royale de Musique*, molt pocs podien obtenir el permís de Lully i dels seus successors per aventurar-se a la producció d'òpera, tot i que el 1684 l'organista Pierre Gautier va obtenir la llicència per fer gires durant 6 anys per Marsella i a la Provença, i la seva empresa va oferir 5 òperes de Lully a Marsella, Aix, Toulon, Avignon i Montpellier. La majoria de tals aventures van trobar problemes locals, reclutament i finançament, i acabaren a la bancarrota. Durant els primers anys del s. XVIII van aparèixer institucions provincials més estables, principalment al sud del país; aquestes eren *académies*, fundades per grups de ciutadans prominents amb el permís i sota el patrocini del governador regional o administrador; el seu objectiu era l'organització regular de concerts on els aficionats també podrien participar: trobem Bordeaux (1707), Lyon (1713), Arles (1715), Marsella (1717), Pau (1718), Aix-en-Provence (1719), Carpentras (1719), La Rochelle (1719) i Montpellier (1719), etc.

El 1738, més d'una trentena d'*académies* havien estat muntades a províncies, però hi havia freqüents interrupcions de les seves activitats. Aparegué la distinció entre les veritables *académies*, amb estatuts aprovats per les autoritats, i concerts habituals, que només requerien un senzill permís, i la resta. El 1793, les *académies* van ser suprimides pel govern Revolucionari tot i que representaven una part considerable de la vida musical, i algunes de les seves orquestres eren dirigides per compositors de talent. Conseqüentment es va perdre, com a Bordeaux el 1779 i Lille el 1785, aquella educació musical que es volia proporcionar, com a mínim al jovent. Balcells (1997) comenta que quan la família Mozart restà a Dijon el 1766, Leopold criticà severament els músics que hi va trobar com detestables... miserables... *asini tutti*. Durant el s. XVII un 25% dels compositors de la capital havia sortit de les capelles provincials, però al s. XVIII aquesta xifra va reduir-se a menys del 10%.

3.5. L'edició musical a França i Catalunya

Després de 1607 Pierre Ballard es definia com a "únic impressor de música pel Rei". Havent distribuït *l'air de cour* en totes les seves formes a principi de segle, ell i els seus successors van donar prioritat a les col·leccions de *chansons pour danser* i *chansons pour boire* (20 llibres, 1627–1661), *chansonnettes* (20 llibres, 1675–1694) i *airs à deux parties* (37 llibres, 1658–1694). De vegades els Ballard rebien l'ordre expressa del Rei per publicar motets per a la *chapelle*, però van aprofitar la seva posició privilegiada principalment per publicar les obres de Lully. Des de mitjans del s. XVII hi hagué un creixent ressentiment d'aquest seu privilegi entre els músics, i Métru i Sanlecque van pleitejar contra ells. Els Ballard ara van haver de fer front a una forta competència de part de copistes que, com Henri Foucault, comerciaven amb manuscrits musicals, i també d'Estienne Roger d'Amsterdam, qui distribuïa obres piratejades per tot Europa. El monopoli de Ballard va ser desafiat el 1660 per autors i impressors parisencs que havien abandonat l'ús dels tipus mòbils a favor del procés de gravat en coure, particularment per música instrumental (incloent obres importants de Marais, Gaultier, Chambonnières i L. Couperin) negligida pels Ballard. Molts compositors van dipositar les seves obres a d'altres botigues de música, com les de Boivins i Leclerc.

El s. XVIII fou especialment important respecte l'edició musical i París fou un dels centres internacionals més destacats. El 1738 Charles-Nicolas Leclerc esdevenia també editor, i després de 1750 hi hagué un increment considerable de publicacions musicals. Els nous editors eren músics com Bailleux, Imbault i Sieber, fabricants d'instruments com Cousineau, Naderman i Pleyel, gravadors com Hue i Vendôme, o autèntics editors de música (Boyer, La Chevardière i Erard). París esdevingué el principal centre europeu d'edició musical i molts compositors estrangers confiaren les seves obres a editors francesos (especialment música instrumental), atrets per l'alta qualitat del gravat i la publicitat que donaven les organitzacions concertístiques. Hi havia més de 150 gravadors que treballaven a París durant el s. XVIII. Per exemple, només en any (1775), es van publicar 250 obres musicals. Després de 1750, cada cop van aparèixer més tractats teòrics i manuals d'ensenyament i aquesta tendència va culminar en un corpus concebut pel Conservatori el 1794 com a la base per l'ensenyament de la música. A fora de París, l'única editorial de música de certa importància estava a Lyon, amb J.A. Castaud i C.G. Guera.

A Catalunya i Espanya, el s. XVII és lamentablement escàs en matèria d'impremta musical, doncs arreu només circulen còpies manuscrites que trobem en tots els arxius de la geografia peninsular. Aquest fet ha originat un cert estancament i ralentització en la restauració del repertori històric del país, en comparació amb el d'altres territoris.

4. El segle XIX a Catalunya i França

La Revolució Francesa va donar lloc a un període d'extraordinària activitat musical a França, en especial a París, degut a la imperiosa necessitat de distracció, que explicaria l'augment de la popularitat dels teatres, fins a una seixantena només a la capital. La Revolució obrí una escletxa perquè les classes mitjanes poguessin accedir a l'art. El testimoni de la dona de Cherubini és aclaridor al respecte: “als matins la guillotina no parava de funcionar, i per la nit era impossible trobar un seient al teatre!”. A més de la gran popularitat de l'òpera, tenim els immensos festivals que els revolucionaris organitzaren per animar els sentiments republicans i proporcionar una distracció necessària per aixecar la moral pública. També es va fomentar la composició d'obres

corals destinades a lloar la llibertat, la fraternitat, el treball agrícola o qualsevol altra cosa que la Convenció governant considerés d'interès general.

En suprimir les capelles, *académies* i gremis, la Revolució va causar més trastorns a la vida musical francesa que quan abjurà el Rei i la seva música de cort. Lluny de donar prioritat a l'educació musical de les classes menys privilegiades, es va crear una institució altament elitista i monopolitzadora: el Conservatori de París, alhora que es confirmava un ferm suport a l'Opéra. Sense música sagrada digna d'aquest nom, les províncies franceses, fora d'algunes ciutats grans, van experimentar un llarg període de marginament musical al s. XIX, amb les úniques compensacions de les bandes militars i els Orfeons de veus masculines.

Al s. XIX el caracteritzem artísticament pel Romanticisme. Romàntic ve de romanç, conte o poesia medieval sobre personatges o fets històrics en llengua romanç, que remet a allò fantàstic, fictici, llegendari, remot, de temps infinit... Aquest concepte aviat s'ensenyorí de la natura i dels escenaris salvatges i pintorescos on la persecució d'allò impossible a l'entorn urbà i social donava ales a l'anhel de llibertat i de realització dels somnis. El 1839, Walter Pater (a Alcaraz, 2010) deia que “tot art aspira a la condició de música”, doncs, en contra de la idea de Hegel, donava veu a una tendència de la filosofia moderna que considerava la música com l'expressió artística i espiritual més elevada, superior a la poesia. La insatisfacció era present i constant en la vida dels romàntics, artistes, poetes i músics. En aquest estat de coses, la música tradicional i els costums obscurs i poc coneguts del món rural esdevingueren un preuat misteri. La música tradicional rebé un fort impuls, sobretot al ser emprada com a material per a obres de majors dimensions com feren les Escoles Nacionalistes i el seu llegat de versions corals d'obres tradicionals franceses i catalanes. França es veu des de la música tradicional catalana com un país lliure, sense pressions, on l'esperança en un futur millor i més just és possible. Cançons com *El rossinyol que vas a França* o *Muntanyes de Canigó* presenten aquest camí.

A París, els compositors de més talent competien pel Premi de Roma, atorgat anualment des de 1803 per l'*Académie des Beaux Arts*, amb un jurat format en la seva majoria per guanyadors del premi d'edicions anteriors, i professors de composició del Conservatori. Estaven per això ben situats per col·locar les seves obres a l'Òpera de París. En absència

d'una política artística oficial, aquesta era la situació que orientava la vida i la carrera dels compositors. Gabriel Fauré, qui no havia guanyat aquest premi, no obstant va esdevenir director del Conservatori, una excepció a la regla un xic tardana.

La idea de descentralització a França, nascuda al voltant de 1829, fou invocada constantment al llarg del segle, però no va tenir cap suport cultural, administratiu o polític; totes les decisions passaven per París. L'estat francès, el qual havia concentrat totes les institucions musicals a la capital durant tres segles, seria molt lent en desenvolupar la seva responsabilitat educativa pel que feia a la resta del país. Després de 1880 hi hagué un moviment per reconèixer l'art com a servei públic, però la música en va quedar relegada molt de temps. Quan el 1875 es va instaurar el *Conseil Supérieur des Beaux-Arts*, comptava amb 12 artistes però només un músic. El 1883, quan hi havia encara només cinc filials del Conservatori de París, i l'Estat a penes contribuïa als seus pressupostos, Bourgault-Ducoudray va ser nomenat per relançar la reforma i el disseny d'escoles i conservatoris, cosa que va portar a la fundació de noves institucions a les províncies. En nom de la descentralització artística, la Cambra de Diputats francesa va aprovar un modest ajut pels concerts populars a províncies i per algunes produccions d'òpera a l'aire lliure al sud del país.

Un dels compositors francesos que millor reflecteix el primer romanticisme i l'època convulsa que caracteritzà França, fou Hèctor Berlioz (1803-1869) autor del primer tractat d'instrumentació i orquestració (1844) a qui s'encarregà el 1837 un Rèquiem per la commemoració anual dels morts de la Revolució de 1830. Com comenta Steinberg (2007) la religió fou per a Berlioz el material pel drama i el rèquiem, de grans dimensions sonores (proposa fins a 700 cantaires i una orquestra ampliada d'uns 120 músics...) és un exemple d'expressió musical amb codis rotunds, canvis dinàmics, amb molts elements simbòlics respecte el cel i la terra, i fins i tot propostes d'orientació i col·locació espacial dels grups instrumentals respecte la sala de concerts. També cal destacar d'aquest autor la *condemnató de Faust* (1828) concebuda primer com a oratori i no com òpera, una de les més programades del seu repertori.

A Catalunya i a la península durant el s. XIX cal destacar l'intent de promoure una música autòctona, espanyola, i es crearen les societats de concerts (Madrid 1863, Zarzuela 1856, Cuartetos 1863) i la *Agrupación Camerística* de Barcelona (1872).

També es crea la Gaceta Musical de Madrid (1855), la revista Barcino Musical (1846) i el claveria El Eco de Euterpe (1859).

A partir de 1860 comencem a trobar en la música culta elements del que s'ha anomenat nacionalisme musical, com la recol·lecció i publicació de melodies tradicionals, la cita ocasional de melodies folklòriques dins de les composicions o la invenció de noves melodies inspirades en les característiques de les tradicionals de cada indret. És un mode d'alliberar-se de la dominació estètica estrangera i produir un producte diferenciat que entronca amb una llarga tradició i amb les arrels d'un poble. A Europa, el nacionalisme musical té connotacions patriòtiques, en zones i països oprimits però amb una forta personalitat cultural i artística. Catalunya i França comparteixen força característiques respecte la seva música tradicional, pel fet de ser incloses en la zona mediterrània occidental: ritmes regulars, cant sil·làbic, recitatius orientaltzants, ús dels tetracords, diatonisme i capacitat improvisadora (Nettl, 1985; Lomax, 1968; Crivillé, 1983).

El nacionalisme musical tingué a Catalunya el signe de la Renaixença, tot buscant la identitat. Com a elements clau per entendre els processos viscuts hem d'esmentar la fundació dels Cors de Clavé (el 1850 es fundà La Fraternitat, primera entitat coral de la península), la fundació de l'Orfeó Català (1891) per Millet i Vives, l'aparició de la Revista Musical Catalana i la construcció del Palau de la Música (1908) amb l'aparició de figures com Vives, Pujol, Millet, Alió, Nicolau, Rodoreda, Ventura, Garreta, Morera, Taltabull, Toldrà, i un llarg etcètera. Alguns d'aquests compositors van nodrir-se del llegat de la música tradicional catalana, com les sardanes corals i difongueren la seva obra en coordinació amb les noves institucions que s'estaven creant per fer conèixer les manifestacions culturals catalanes.

Cortès (a Bonastre i Cortès, 2009) ens comenta que l'extensió del moviment coral català a diferents capes socials, entre la 2a meitat del s. XIX i tot el s. XX, ha deixat com a resultat unes fortes empremtes en la construcció i definició de la música catalana contemporània. La raó principal cal buscar-la en la gran extensió territorial del moviment, amb una forta implantació a les capes obreres de primer i per la seva implicació en el moviment d'articulació social del catalanisme, a la darrereria del s. XIX. Clavé eprenqué la dignificació del món obrer com a principal objectiu, i a l'igual que la

França postrevolucionària, la temàtica de les cançons claverianes es relacionen amb el treball, el món rural, la indústria, himnes, marxes, un repertori que només prèn sentit en el context del republicanisme vuitcentista català. Molts dels concerts d'aquestes entitats es realitzaven en espais oberts, combinant ballables, peces instrumental i corals.

Josep M. Lladó (1988) comenta com després de l'èxit de *l'Emigrant*, Lluís Millet i Amadeu Vives se'ns mostraren com a inspiradors d'una nova i vigorosa expressió de l'art coral que sense renunciar al genuí caràcter popular, es decantaria per la superació i la incorporació al repertori de l'Orfeó Català d'obres de reconeguda solvència (Grieg, Franck, etc.) i emprendria una autèntica croada vers la resurrecció de la polifonia clàssica religiosa. L'Orfeó Català incorporà també música tradicional catalana harmonitzada dins el seu repertori, amb una intenció catalanista i modernitzadora. Cal destacar l'interès en la formació pedagògica dels cantaires, millorant-ne la tècnica, afinació i interpretació. El grup s'inicià a partir del cor masculí però ben aviat incorporà el cor de nens per abastar les obres a 4 veus mixtes. El 1896, Josep Lapeyra i Emerenciana Werhle van organitzar i incorporar un cor femení que s'ajuntà amb l'infantil. Millet va preferir el model europeu de concert en espai tancat, igualant el concert coral al concert simfònic o a les òperes, per això va promoure la construcció del Palau de la Música Catalana (1908)

Dins la recerca etnomusicològica cal esmentar especialment la figura eminent de Felip Pedrell (1841-1922) (*Cancionero Musical Español*), idealista, mestre de Falla, Anglès i Gerhard, impulsor d'un regionalisme català i de la necessitat de crear una síntesi entre la música popular i l'estètica wagneriana. En un sentit similar, comenta Gómez Amat (1984) però prenent una síntesi espanyola global trobem l'obra pianística d'Albéniz i de Granados, que visitaren també París, des d'on impulsaren el coneixement de la idiosincràsia musical peninsular. Albéniz (1860–1909), nen prodigi i pianista de tècnica exquisida, va estudiar amb Pedrell, que l'orientà vers la composició. A París conegué Liszt i contactà amb l'ambient musical de *fin-de-siècle*, especialment Debussy.

4.1. L'òpera

A la primera meitat del s. XIX, París esdevé la capital de l'òpera. Allí cohabitaven la *Grand opera* i l'*opera comique*. Durant tot el s. XIX, els governs francesos assignaren

la part principal del seu pressupost musical als teatres d'òpera de París: l'*Opéra* i l'*Opéra-Comique*, i també, durant curts períodes, al *Théâtre Italien* i al *Théâtre Lyrique*. Tot i que els seus mètodes d'administració (passant d'una administració directa a una llicència) i les condicions de contractació van canviar molt al llarg d'aquest període, aquest biaix vers l'òpera de París romangué constant en tots els règims polítics, que també exercien un control estricte sobre els teatres no subvencionats, tant de París com de les províncies.

Com comenta Fulcher (1987), la *grand opera* és de contingut històric, un espectacle musical a l'estil de Lully i Gluck, amb ballet i moviment escènic, destinat a atraure el públic de classe mitjana, que després de 1820 acostumaven a anar al teatre a entretenir-se. Són obres escrites en francès on es representa la tirania, el liberalisme, la noblesa, la defensa dels oprimits, els conflictes de l'Església i l'Estat, etc. Meyerbeer (Les Huguenots, 1836) i Rossini (Guillem Tell) n'escrigueren. L'*opera comique* en canvi, és plena de diàlegs parlats, més senzilla, de melodies espontànies i alegres, amb menys personatges i també en francès, Destaquen Boieldieu (*la dame Blanche*), Auber (*Fra Diabolo*) i Offenbach (*La Belle Hélène*).

A la península l'òpera italianitzant esdevé menys important que la zarzuela; tot i això, comptem amb alguns dels compositors d'òpera del moment: JC de Arriaga (Los esclavos felices), l'exiliat a París J.M. Gomis (La Aldeana, *Le Revenant*), R. Carnicer (El convidado de piedra), B. Saldoni (Guzmán el bueno) i Bretón (Los amantes de Teruel), tot i que és més famós com a zaruelista. El 1838 es fundà el Liceu de Barcelona.

Mongrédién (1986) explica com a França, l'assemblea Revolucionària el 1791 va concedir llibertat completa als teatres, abolint la censura; tot i que fou reintroduïda el 1794 després d'un període caracteritzat per l'anarquia i les bancarrotes. Napoleó va afirmar la seva voluntat de continuar la tasca nacional unificadora de les acadèmies i institucions de *l'ancien régime*, i instal·là un sistema d'administració mitjançant privilegis. Per un decret de 1806 els teatres provincials van ser dividits en dues categories: teatres residents i companyies itinerants. A les ciutats grans se les autoritzà a tenir dos teatres: un teatre principal per a la *grand òpera* i un altre per programar repertori secundari. Aquest sistema continuà sota la Restauració borbònica, però un

decret de 1824 aclaria que cada ciutat havia de ser responsable del finançament del seu propi teatre.

Sota Louis-Philippe (1830–1848), quan el ferrocarril començava a fer els viatges més fàcils, hi va haver moltes bancarrotes, i els municipis foren reticents a construir nous teatres. Hi havia una demanda general per la llibertat al teatre, finalment concedida per Napoleó III en 1864 (tot i que es va mantenir la censura). La majoria de les empreses establertes feren fallida, incapaces de competir amb les empreses itinerants que monopolitzaven els millors intèrprets i repertoris més exitosos: el 1852 la companyia Montelli va fer una gira pel nord del país amb *Ernani* de Verdi, la de l'americà Ullman va organitzar una gira per 23 ciutats el 1873 i 25 en 1880.

Sota la III República, els ajuntaments normalment asseguraren als directors d'empreses permanents els permisos i una subvenció. Els directors més incompetents van haver de buscar-se agents, que feien d'intermediaris entre artistes i teatres, i la intervenció dels quals sovint assegurava un estàndard baix de producció. El 1880 els guanys a les províncies eren un quart dels de París, on l'estat donava suport a tots els teatres nacionals. Tanmateix, hi havia algunes excepcions: Rouen va representar 34 estrenes franceses entre 1835 i 1912, i Marsella va oferir 14 estrenes operístiques entre 1869 i 1902. Gairebé sempre tals produccions estaven limitades a *opéras comiques* d'un sol acte, amb música de compositors locals, i mai van ser estrenades a París.

A Catalunya la situació no era pas millor, si des del punt de vista literari París fou el guiatge dels joves romàntics exaltats, en el domini de l'òpera continuava sent Itàlia, però qui fornava de cantants, llibrets i patrons. Ho confirma el fet que alguns dels nostres millors compositors d'òpera, fessin llargues estades formatives en aquest país: Vilanova, Obiols o Balart, en són clars exemples.

4.2. Els concerts a França

Mentre que la música de cambra va ser interpretada més o menys a tot arreu en cercles d'aficionats i salons (per exemple Marsella, Douai i Bagnères), París oferia una sèrie de concerts públics de cambra, organitzats per P. Baillot entre 1814 i 1840, on una audiència eslitista escoltava quartets de Beethoven, Boccherini, Haydn o Mozart.

Aquestes cicles van ser seguits per d'altres concerts, com els organitzats per Alard i Franchomme (1837–1870), Dancla (1838–1870), Maurin i Chevillard (1852–1870) i Armingaud (1856–1868). En el camp simfònic, F. Habeneck va fundar la *Société des Concerts du Conservatoire* el 1828, mitjançant un decret del Ministre de les Arts, i a la societat se li van concedir els drets exclusius de l'ús dels *Menus Plaisirs* durant el període.

Les condicions imposades pels concerts no eren favorables: mentre que el 1831 es va abolir l'obligació de pagar l'impost a l'*Académie Royale de Musique*, el *Droit des pauvres* es va mantenir fins al s. XX. Les autoritats no volien que s'incrementés el número de concerts a París, perquè notaven que representava una competència pels teatres nacionals. Per tant, la majoria de les societats de concerts tingueren una vida curta (l'*Athénée*, 1829-1835; la *Société Libre des Beaux-Arts*, 1830–1833; la *Société Philharmonique*, 1822). La majoria de les ciutats de províncies van fundar societats filharmòniques, formades principalment per aficionats i rebien quantitats variables de part de les autoritats municipals. Oferien només uns pocs concerts a l'any, majoritàriament benèfics. Durant tot el s. XIX, tanmateix, aquestes societats foren la font principal d'actuacions de música orquestral a les províncies.

A París, J. Padeloup va fundar la *Société des Jeunes Artistes* (1853) i després els *Concerts Populaires de Musique Classique* (1861) a preus reduïts (el primer concert, en el Cirque Napoléon, va tenir una audiència de 6.000 espectadors), i amb nous repertoris. Segint l'exemple de Padeloup moltes ciutats van crear les seves pròpies societats de concerts populars, entre elles Toulouse (1861), Nantes (1866), Marsella (1871) i Lyon (1874). La societat d'Angers (fundada el 1877) es distingia per la qualitat de la seva orquestra així com per donar un major èmfasi en un repertori modern. El 1878 l'estat francès concedia subvencions a Padeloup, i a escala més reduïda a Edouard Colonne, per continuar amb els concerts dominicals. A París, R. Bussine i C. Saint-Saëns van fundar la *Société Nationale de Musique* el 1871. Sota la denominació d'*Ars Gallica* es perseguia contribuir a la revigorització de l'escola francesa fins que, en el seu moment, esdevingué conservadora, i el 1909 Maurice Ravel va crear una ruptura creant la *Société Musicale Indépendante*.

En el terreny de la música religiosa coral destaca Rossini i la seva *Petite Messe Solennelle* plantejada des d'un angle gairebé operístic, amb reminiscències de l'*Stabat Mater* de Pergolesi i del contrapunt eclesiàstic, especialment el Kyrie. Va ser, com ell mateix anomenà "l'últim pecat mortal de la seva vellesa".

4.3. Les societats corals, la formació i l'edició musicals

El s. XIX fou testimoni d'un renaixement d'activitats corals de tot tipus. Ja el 1828 Habeneck fundà la *Société des Concerts du Conservatoire de Paris* per la que va crear un cor mixt professional; el 1835, l'Ajuntament de París aprovà un decret mitjançant el qual s'ensenyaria a cantar a totes les escoles del municipi. Al 1838 aquest edicte s'amplià incloent-hi les universitats, però el que probablement va ajudar més a popularitzar el cant coral a França fou la fundació dels Orfeons, associacions d'homes aficionats, que aviat s'estengueren a les províncies, essent uns dels més antics el *Cercle choral d'Aix-en-Provence* (1842) i la *Union des Orphéonistes* de Lille (1846). Comenta Gerbod (1980) que quan les idees humanitàries de Lammenais, Sant-Simon i Fourier es propagaren, les autoritats van veure aquest moviment orfeonista principalment com un mitjà per mantenir les classes treballadores fora dels bars i millorar la grolleria dels seus hàbits. El moviment coral de veus masculines *Orphéon* va començar el 1833; moltes d'aquestes societats van ser fundades per tot el país, i aviat van anar més enllà del terreny coral, incloent música instrumental amb bandes de metalls. Es van organitzar molts concursos d'orfeons després del primer, organitzat a Troyes el 1849; un llistat del 1867 enumera 3.243 orfeons, aglutinant gairebé 150.000 persones, especialment al nord i a la zona de Bouches-du-Rhône, Seine i les àrees del Rhône.

A París va néixer el 1848 la *Union Chorale* i *Les Enfants de Lutèce*, i el 1853 es fundà l'*Ecole Niedermeyer* que s'especialitzà en les obres mestres de la polifonia del Renaixement. La reorganització de l'ensenyament de la música a les escoles es realitzà al voltant de 1890 i s'encarregà al compositor Gabriel Pierné (1863-1937) inspector de cant coral dels *lycées* francesos, qui a més va escriure força cançons a vàries veus per aquestes escoles.

Les autoritats Revolucionàries van ser requerides a donar resposta a una educació universalment reconeguda, mentre moltes persones van veure com França anava

endarrerida en comparació amb d'altres països veïns. L'escola musical de la Guàrdia Nacional, dirigida per B. Sarrette, va ser transformada en *l'Institut National de Musique* el 1793 i més tard esdevingué el Conservatori, el qual va continuar dirigint de 1796 a 1816. La institució gairebé desaparegué en temps de la Restauració a causa dels seus orígens revolucionaris, però finalment assolí estabilitat, malgrat la crítica freqüent de que no va proporcionar veus prou bones pels teatres d'òpera nacionals.

Alexandre Choron el 1820 va fundar una institució especialitzada en el cant coral, *l'Ecole Royale et Spéciale de Chant*, que esdevingué més tard *Institution Royale de Musique Religieuse*, però va caure víctima de la revolució de 1830. Però la resta del país restava encara sense cap sistema d'educació musical. Sarrette el 1798 va enginyar un pla per la creació d'una triada jeràrquica d'escoles de música a províncies, però mai es va dur a terme. Algunes ciutats ja havien fundat escoles de música cíviques i lliures, per exemple Dijon, amb el seu *Institut de Musique* de 1794 a 1797, Douai el 1806, i Roubaix i Marsella el 1820. L'escola de música de Lille va sol·licitar al Ministeri en diverses ocasions la concessió d'una filial del Conservatori de París, però va continuar com a escola municipal fins a 1826, quan l'Estat va promoure les filials del Conservatori (*succursales*), com l'escola de Toulouse. Dues noves filials van ser creades el 1841 a Metz i Marsella. En concedir el títol de Conservatori, l'estat imposava un model als municipis però no els dotava de mitjans financers, i consegüentment l'augment en el número de filials a escala nacional fou molt lenta. L'autoritat central les va considerar com un mitjà per descobrir bones veus i bons instrumentistes que així podrien animar-se a continuar les seves carreres a París, sovint amb l'ajut de beques concedides per les seves pròpies ciutats, de manera que allò que va crear-se per a la descentralització fou només un instrument tendent a reforçar la centralització.

El moviment impulsat a París per G.L.B. Wilhem per ensenyar i practicar la música a nivell popular fou un ressò d'aquest corrent més o menys elitista. Amb el suport del Baró de Gérando i la seva *Société pour l'Instruction Elémentaire*, Wilhem es va dedicar a portar l'ensenyament de la música a les escoles primàries de l'àrea de París, utilitzant un conjunt de taules i signes simplificats coneguts com el Mètode Wilhem. Els mètodes d'ensenyament, tanmateix, es deterioraren, amb Pierre Galin i el seu *méloplaste* o el mètode numèric d'Emile Chevé i Aimé Paris, i foren molt criticats. La qualitat de la

supervisió, dels repertoris i de la interpretació esdevingueren molt mediocres, amb el resultat que tot el moviment restava lluny del seu idealisme inicial.

En el camp de la música sagrada, es va fundar *l'Ecole de Musique Classique et Religieuse* mitjançant un decret imperial de 1853. Va ser dirigida per Louis de Niedermeyer, amb subvencions estatals, i formà molts organistes i *maîtres de chapelle* seleccionats de les províncies. Després de la separació d'església i estat les subvencions van desaparèixer. El 1896 l'inauguració de la *Schola Cantorum* per Ch. Bordes, A. Guilmant i Vincent d'Indy també marcaren un retorn a les velles tradicions i l'estudi del contrapunt, i la nova institució aviat esdevindria un rival del Conservatori.

A la península es crearen els principals conservatoris de l'estat: Madrid (1830), Liceu (1838), o Municipal de Barcelona (1886). Com a pedagog destaca la figura d'Hilarión Eslava, creador del *Método Solfeo, Escuela de Composición y tratado de armonía y contrapunto*.

Es calcula que hi hagué gairebé 1.000 editors de música a França entre 1820 i 1914, la gran majoria a París. Tanmateix, la majoria d'ells eren empreses petites, especialitzades en música per cafè-concert i orfeons, i editaven només unes poques obres. Les empreses més pròsperes eren les que publicaven grans èxits populars, arranjats per aficionats amb ganes d'enriquir-se. Després d'un llarg període de litigis la signatura el 1886 de la Convenció de Berna assegurava finalment la protecció internacional dels drets d'autor. La primera meitat del segle fou el període de major prosperitat de les editorials de música francesa; limitant-se gairebé exclusivament al repertori nacional, amb empreses com Heugel (1839), editor de Massenet; G. Hartmann (1848–1891), editor de César Franck i dels seus deixebles; Leduc (des de 1842) i Durand (des de 1870). Fins a 1860 la política comercial francesa fou proteccionista, amb elevats impostos (fins a un 29%) per la importació de publicacions estrangeres. El 1830 les exportacions de música impresa eren tres vegades més altes que les importacions. Tanmateix, el 1867 per primer cop les exportacions foren més baixes que les importacions, i aquesta tendència va continuar, degut en gran part a la competència alemanya a causa de les noves tècniques d'impressió, permetent preus més competitius, i a l'augment en importància del repertori germànic en la vida musical francesa. Els editors francesos mai van ser

capaços de respondre a aquest canvi de tendència, fins i tot durant la Primera Guerra Mundial, quan van acordar reemplaçar les edicions alemanyes clàssiques.

5. El segle XX

Al s. XX, la importància de l'estat en la vida cultural i musical fou indubtablement mantinguda més fortament a França que a qualsevol altre país, tot i que s'engegà el moviment cap a un major professionalisme i una decadència de la música amateur. Els problemes i dilemes de la interpretació coral esdevenen claus a l'hora de garantir la pervivència del gènere coral (Mantel, 2007). A París, el s. XX va assistir a la defunció lenta d'institucions tradicionals com l'Institut i el Premi de Roma, el qual va ser extingit el 1969, així com un estancament en les indústries i l'educació musical que confirmaven la vida musical. Les dues Guerres Mundials i la Guerra Civil Espanyola van marcar una línia divisòria en aquests sentit.

5.1. Fins a la 2^a Guerra Mundial o la Guerra Civil Espanyola

Tal i com comenta Rollo Myers, la música coral a França mai s'ha conreat massa ni ha estat distracció de les masses ni dels obrers com sí que ha succeït a d'altres països com Alemanya o Rússia. La música francesa sempre ha estat predominantment aristocràtica tot i les seves fonts populars d'inspiració. Amb els precedents de Ch. Gounod i C. Franck dedicats a la música coral religiosa amb oratoris i cantates, a partir de llavors, la música religiosa va quedar en un segon terme fins que Gabriel Fauré compongués el seu cèlebre Rèquiem a la memòria del seu pare, de gran senzillesa, tendresa i serenitat, evitant la dramatització pròpia d'altres obres similars (exclou el *Dies irae*) i en canvi incloent parts que no pertanyen al rèquiem (*In Paradisum*), tot inspirant-se en fragments del seu amic Saint-Saëns. Un altre rèquiem notable fou el d'Alfred Bruneau, amic de Zola, de marcada tendència operística. Posteriorment, la massa coral va ser tractada com un instrument pel seu timbre, sovint en boca closa (com el 3r Nocturn de Debussy *Sirenes*, el ballet *Dafnis i Cloe*, els animals de *l'Enfant et les sortilèges* de Ravel o les *Evocations* de Roussel). Aquest recurs serà emprat per Casals i Toldrà en els aranjaments corals de cançons tradicionals catalanes com *El cant dels ocells* o *Ai minyons*. Més endavant Darius Milhaud a *Coéforas* va demanar al cor que xiulés, cridés i fes sorolls sibil·lants. També en aquesta primera meitat de segle trobem un resurgiment

i incorporació del cant gregorià, dels modes antics i de la cançó folklòrica mantenint la textura romàntica i clàssica: Koechlin (1876-1951), Bougalt-Ducoudray (1840-1910), Ducasse (1873-1954) i Emmanuel (1862-1938) en serien els principals representants. Ravel harmonitzà per a cor 12 melodies tradicionals europees el 1910. També contribuï al gènere amb les *Trois chansons* a capella, basades en el *pastiche*. Claude Debussy va rebre el seu *Prix de Rome* per la cantata *El fill pròdig* i les cançons a capella *Trois chansons du Charles d'Orléans* i els fragments de *Le martyre de S. Sébastien* (1911). En tots ells, Debussy mostra un estil d'escriptura coral extremadament flexible i senzill a l'hora. D'aquesta mateixa època trobem André Caplet (1878-1925) amb el seu *Mirall de Jesús*, Vincent d'Indy amb la *Cançó de la campana* i la *Llegenda de S. Cristòfol*, i Gabriel Pierné (1863-1937) que continuà la tradició dels oratoris de C. Frank amb *La creuada dels nens*, *Els nens a Betlem* i *S. Francesc d'Assís*.

La Tercera República continuà proporcionant un suport moderat en forma de subvencions a l'Opéra, dirigida durant un llarg període (1914–1945) per Jacques Rouché, la fortuna personal del qual, feta en el negoci de la perfumeria, va ajudar a compensar el dèficit financer crònic d'aquesta institució. Sota el *Front Populaire*, el 1936, l'Opéra va ser nacionalitzada i l'Opéra-Comique, fent front a bancarrota, s'hi fusionava sota la denominació de *Réunion des théâtres lyriques nationaux*, sota la direcció de Rouché. A les províncies, els teatres d'òpera foren sostinguts amb dificultat pels municipis i van continuar patint la competència de les empreses itinerants i de les produccions d'opereta amb l'esperança d'atreure un públic força indiferent.

Entre guerres la vida musical de París fou tan brillant com sempre, amb els *Ballets Russes*, *Ballets Suédois* i diversos espectacles sostinguts amb el suport de patrons tals com la Princesse Edmond de Polignac i Marie-Laure de Noailles, qui va apadrinar salons dedicats a l'avantguarda estètica contemporània. En el camp orquestral quatre organitzacions de concerts van oferir força programes dominicals: les societats de concerts de Padeloup (amb A. Wolff), Colonne (G. Pierné), Lamoureux (P. Paray) i la *Société des Concerts du Conservatoire* (Ph. Gaubert i P. Coppola). Les estrenes d'obres eren interpretades per altres conjunts com els Concerts Wiéner (1921–1922), els Concerts Straram (1923–1933), i l'Orchestre Symphonique de París (sota P. Monteux, 1929–1938). Algunes emissores de ràdio com Ràdio París també tenien les seves

pròpies orquestres, però no van ser grups permanents. El 1934 es va formar l'*Orchestre National de la Radiodiffusion Française*; la primera orquestra d'aquest tipus, dirigida per D.E. Inghelbrecht; el 1975 esdevindria l'*Orchestre National de França*. A províncies, tot i que algunes ciutats grans com Marsella, Lyon i Bordeaux van mantenir nivells elevats, els principals esdeveniments musicals eren les gires de virtuoses parisencs. La majoria de bandes militars havien ja deixat d'existir, i els orfeons eren força decadents.

L'educació musical fou l'àrea que va experimentar la major paràlisi a França en aquesta època, començant pels conservatoris. A París l'escàndol de l'"afer Ravel" – el rebuig del compositor al jurat del premi de Roma- va portar al nomenament de Fauré com a director del Conservatori, i una política més oberta. A províncies, es van fundar nous conservatoris filials (22 el 1930, i 21 *Ecoles Nationales*), però mentre que als estatuts inicials l'estat finançava un 33%, aquesta proporció fou progressivament reduïda, esdevenint una quantitat merament simbòlica després de 1930, malgrat les protestes. E. Herriot va constituir una *Comissió de rénovation et de développement des études musicales* el 1928, però malgrat els informes elaborats no hi va haver reformes eficaces. Gairebé el mateix passà quan el Front Populaire va pujar al poder el 1936 i va decidir que el cant havia de ser ensenyat al primer any de l'escola secundària. Es van encarregar algunes obres a compositors després de 1938, però s'aplaçaven les mesures per introduir la música a l'escola primària i secundària, concebudes pel ministre Jean Zay. Just abans de la Segona Guerra Mundial els conservatoris estaven en una situació de mediocritat: a l'obtenir suport estatal els municipis havien pensat que adquiririen més finançament i una garantia de qualitat, però tampoc això es veia possible. A París, d'altra banda, noves institucions privades, i l'*Schola Cantorum* van atreure molts alumnes francesos i estrangers: es fundà el 1918 l'*Ecole Normale de Musique*, amb Alfred Cortot, André Mangeot i Nadia Boulanger, ja famosa com a mestre.

L'edició musical va veure un major desenvolupament que les tendències del final del segle anterior. Les editorials quedaren en mans d'empreses familiars, dedicades a explotar els seus catàlegs existents, més que buscar afegir nous repertoris o girar la seva atenció al patrimoni musical de França, d'importància creixent en la vida musical.

Mentre Durand es concentrava en la música de Debussy i Ravel, una nova editorial, Salabert, va fornir el seu èxit en la cançó popular.

Respecte als estils, cal considerar la enorme importància de l'impressionisme a París, empès de la mà dels pintors que, com comenta Bernstein (2009) aconseguiren major intensitat mitjançant la suggestió que amb una descripció realista, una intenció de pintar en música, ambients i atmosferes a partir de llur impressió sensorial, mitjançant sobretot el timbre i les harmonies. Sobresurten, sobretot al piano, Debussy i Ravel. El primer amb efectes pentatònics imitant les sonoritats sorprenents dels gamelans que visitaren l'exposició internacional de París, així com la bitonalitat i l'ús dels modes antics. De Ravel cal esmentar la inclusió d'elements d'inspiració forània, com les notes blues, a l'estil del piano de Gershwin, melodies i ritmes bascos i peninsulars, ús de panderetes i fuets, ús de la dissonància i la politonalitat, etc. Altres influències convisqueren a París durant aquest primer període del s. XX, especialment la figura de Stravinsky que col·laborà amb els ballets russos de Diaghilev, i que tant influí en el "Grup dels 6". Més endavant cal esmentar la figura inclassificable d'Oliver Messiaen i el ressò més o menys llunyà de l'expressionisme vienès.

Molts foren els compositors i intèrprets espanyols i catalans que anaren a París a formar-se o a treballar. Com assenyala Sennet (2009) la mirada d'un estranger que vol integrar-se a un país és la millor manera d'entendre i descriure els estereotips que els són propis; així devia passar-li a Falla, Mompou, G. Cassadó (fill de J. Cassadó), C. Vidiella i tants d'altres, que per obrir-se camí en els cercles artístics parisencs hagueren d'adaptar i fins i tot forçar el seu llenguatge musical a les modes del moment. Com comenta Orozco (1985) respecte l'anada de Falla a París, els músics de la nova generació francesa no tenien gaire fe en la música de sota dels Pirineus. Despreciaven la sarsuela i el gènere líric espanyol, però Dukas, generós i noble accedí a escoltar l'obra de Falla i decidí representar-la a l'*Opéra Comique*. Falla viatjà a París (1907–1914), on va prendre contacte amb Albéniz, Debussy, Ravel i Dukas, que el va guiar en les orquestracions. A París, el seu estil s'encomanà de l'Impressionisme, com es pot apreciar a *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo*, o *El sombrero de tres picos*. Va retornar a París en diverses ocasions (1923, 1927, 1928 i 1935) i també feu estades a Barcelona abans del seu exili a Buenos Aires. No obstant també es vegué

influït pel neoclassicisme de Stravinsky apreciable a *El retablo del maese Pedro* (1923) i el *Concierto de Clave y cinco instrumentos* (1926).

Tradicionalment wagneriana, Catalunya confirmà aquesta tendència a l'inici de segle a les seves programacions operístiques. Abans de la Guerra Civil, l'ambient musical a Catalunya permetia el desenvolupament de noves idees, tot i que la Guerra trencà la promesa de tota una generació de joves músics. Alguns d'ells, com Josep Cercós, Josep Soler, Xavier Benguerel i Josep M. Mestres Quadreny tingueren la sort de comptar amb el mestratge de Cristòfor Taltabull (1888–1964), deixeble de Max Reger i pedagog a l'estil francès, que treballava a partir de textos estètics i anàlisi d'obres del seu temps, que coneixia bé l'Europa d'aquest temps, doncs passà a París 28 anys (1912-1940). Fins aleshores els músics peninsulars havien seguit la influència francesa o italiana, com Mompou (que retornà a Barcelona el 1941), Falla i la majoria de la generació del 27, però Taltabull en això girà una mica vers l'estil i la cultura alemanyes, molt més lògiques i estructurals.

Les similituds entre l'obra de Mompou i la de Ravel o Debussy no són casuals, tot i que sempre mantingué aquest regust per la mediterrània, aquesta catalanitat menys explicable que recognizable, aquest gust per la música tradicional catalana i espanyola (ús dels modes), per l'harmonia inquietant, serena i metàl·lica dels tocs de campanes que aprengué de la infància –que remetien a l'oració–, per la politonatitat i les ressonàncies, la simplicitat a partir de figures sonores essencials i la profunda llibertat que es respira en el seu mètode compositiu. Aquests trets revelen la capacitat d'adaptar-se i alhora perviure en un entorn distint i proper alhora.

A l'interregne entre les dues grans guerres, cal destacar una certa reacció contra els ideals dels compositors de generacions anteriors. Així tenim el “Grup dels 6” amb Arthur Honegger i els seus oratoris corals *Le Roi David*, *Judith* (1926) i *la dansa de la mort* (1938). Georges Auric també destaca en la música per a films (Cooke, 2008). Per a Milhaud també la música coral ocupa un lloc important, a més de les òperes, cal destacar les cantates *El naixement de Venus* (1949, a capella) i *En lloança del Senyor* (1940). Francisc Poulenc també se sentí atret pel cor, especialment per la música religiosa de caràcter homofònic i molt espiritual, com les *Lletanies per a la Verge negra de Rocamadour* (1936). De la música profana per a cor de Poulenc destaquen les *Set*

Chansons (1936) i la cantata *La figure humaine* (1943) escrita en plena guerra i estrenada després de l'alliberació el 1945.

5.2. Després de la 2^a Guerra Mundial o de la Guerra Civil espanyola

Com assenyala Menger (1983), la segona meitat del s. XX va veure tant el desplegament de les forces latents del centralisme a França, com una oposició més o menys permanent. S'instaurà una comissió nacional el 1962 per estudiar els assumptes musicals i tres anys més tard en va informar, però sense efectes pràctics. André Malraux, com a Ministre de Cultura, va muntar un servei de música dins de la *Direction des Arts et Lettres* el 1966, i el 1970 es transformava en la *Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse*. El compositor Marcel Landowski anomenat com a cap, va adonar-se que des del temps de Lully no hi havia hagut un cos administratiu i polític dedicat a la música. La tasca principal del nou servei era dirigir-se als problemes d'ensenyament als conservatoris, amb la creació de conservatoris nacionals regionals (les anteriors filials del Conservatori de París: se'n van crear 16 el 1973 i 27 el 1980), d'*Ecoles Nationales* (41 el 1973, 60 el 1980), i l'aprovació d'*Ecoles Municipales* (39 el 1973, 72 el 1980). L'ajut estatal, que ara anava inclòs, proporcionava el 25% del pressupost dels conservatoris regionals el 1980. A províncies, el pla preveia el nomenament de delegats regionals per animar i coordinar la vida musical local. Finalment, l'estat va fundar un *Conservatoire National Supérieur* a Lyon el 1979, paral·lel al Conservatori de París. Per contra, malgrat els successius anuncis dels ministres de que l'ensenyament de música a les escoles primàries i secundàries havia de ser una prioritat, pocs progressos es van fer en aquest camp.

L'òpera, tanmateix, va romandre com una preocupació central dels governs francesos. Després de la creació de la *Réunion des Théâtres Lyriques Municipaux*, que agrupa 13 ciutats, un pla de reforma dels teatres d'òpera nacionals, encarregat a J. Vilar, P. Boulez i M. Béjart, va ser bandejat el 1967. *L'Opéra-Comique* va tancar el 1972, però a l'Opéra, l'administrador Rolf Liebermann va aconseguir obtenir suport públic gràcies a un record en els pressupostos entre 1973 i 1980. Les subvencions van ser concedides als teatres d'òpera d'algunes de les ciutats més grans: l'Opéra du Rhin a Estrasburg i els teatres d'òpera de Bordeaux, Toulouse, Lyon i Marsella. Alhora, tanmateix, el 1974, la

Radiodiffusion Française eliminava les seves orquestres regionals. El 1967 l'antiga *Société des Concerts du Conservatoire* havia esdevingut l'*Orchestre de Paris*, la qual s'esperava que seria tot un model a seguir.

A la dècada dels 50, la recerca en música contemporània es va concentrar en el *Groupe de Recherches Musicales* creat a la *Radiodiffusion Française* per Pierre Schaefer el 1958, i el *Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales* (CEMAMu) fundat per Iannis Xenakis el 1966. Tanmateix, cap organització d'aquell temps fou més influent que el *Domaine Musical*, fundat el 1954 per Pierre Boulez. Amb el suport de patronatge privat va oferir actuacions del repertori de la segona escola vienesa i l'avantguarda internacional d'aquell moment. Gilbert Amy va substituir Boulez al seu capdavant entre 1967 i 1973. El 1974 el president Pompidou i el ministre Michel Guy van anomenar Boulez per dur a terme el projecte d'*Institut de Recherche et de Coordinació Acoustique-Musique (IRCAM)*, el qual tres anys més tard esdevenia el Departament de Música del nou *Centre Pompidou* a París. Va ser reorganitzat per Boulez el 1980, encara amb el propòsit de portar compositors i científics i plantejar recerques col·lectives. El 1976 Boulez va empenyer la fundació de l'*Ensemble InterContemporain*, una orquestra de cambra especialitzada en música contemporània i especialment capaç d'interpretar les obres produïdes per l'IRCAM.

Durant els anys 60 una nova forma d'activitat musical va emergir en forma de festivals programats entre primavera i tardor, principalment a les províncies (a més del *Festival d'Automne* a París). Tot i que els espectacles a l'aire lliure produïts al sud de França (Orange, Béziers, Arles, etc.) al final del s. XIX poden ser considerats com predecessors d'aquests esdeveniments, el primer Festival que pot rebre aquest nom fou el d'Aix-en-Provence, el 1947, seguit pels de Besançon (1948), Bordeaux, Estrasburg, etc. El 1978 hi havia uns 300 festivals, grans i petits, per tot el país, i més de 100 rebien subvencions estatals. Alguns van ser fundats per grans intèrprets (Pau Casals a Prades, Sviatoslav Richter a Meslay); alguns cobrien camps especialitzats (música antiga a Saintes), i tres van jugar un paper important en la difusió de la música contemporània – Royan (1965–1976), La Rochelle (1973–1980), i Metz (1972) – oferint estrenes de moltes obres franceses i estrangeres, i assolint un auditori professional.

L'estat també s'ha ocupat de conservar el patrimoni musical francès. El 1988 es va fundar el *Centre de Musique Baroque* de Versailles, amb l'objectiu de promoure la música francesa dels ss. XVII i XVIII en els terrenys de l'espectacle, l'ensenyament i la recerca. D'altra banda les autoritats estatals, amb la intenció d'afavorir operacions de prestigi, han estat incapaces de mantenir gaire vitalitat en l'edició de música, malgrat les fusions d'empreses (Heugel i Leduc, Eschig i Durand).

La majoria d'universitats franceses tingueren agrupacions corals i en especial cal mencionar la *Chorale des Jeunesses Musicales de France*, sota la direcció de Louis Martini. A París els cors de la Radiotelevisió Francesa i la Coral Elisabet Brasseur han jugat un paper molt important en la interpretació de la música actual.

Comenta Cortès (a Bonastre i Cortès, 2009) com a partir de 1936, es produí a Catalunya un veritable col·lapse al món coral català. Per una banda, les entitats corals veieren minvada la seva activitat, o alentiren la seva vitalitat o fins i tot foren silenciades durant anys. A la dècada dels 50, Oriol Martorell i la Coral S. Jordi, així com Àngel Colomer amb el moviment *A coeur joie* començaren a palpar un nou horitzó, mirant sobretot a França i Europa. Als anys 60 el moviment coral recuperava el seu vigor i el seu compromís, fundant-se moltes entitats i impulsant l'obertura vers l'estranger. S'adaptaren cançons de la Nova Cançó amb una important significació política. Cal esmentar la tasca fonamental de l'edició coral popular per part de *Mf* o *Clivis*, darrera dels quals trobarvem Miquel Farreny, Oriol Martorell, Enric Gispert o Enric Climent. El 1962 es fundà la coral infantil Esquitx, i més tard el secretariat de Corals Infantils de Catalunya, que acollí anys més tard les corals juvenils i que organitzà any rera any una trobada de cors infantils amb una obra composta *ad hoc*. Un model similar és l'implantat per l'Ajuntament de Barcelona amb les famoses *cantànies* que permeten la iniciació al cant coral dels nens i nenes de les escoles de la ciutat. Als anys 80 es va iniciar un procés de renovació del sector amb corals com Càrmina, o Cantiga, amb forta exigència musical i el repte d'assolir un nivell tècnic similar al dels cors semiprofessionals (el Cor del Gran Teatre del Liceu i el Cor de Cambra del Palau).

A nivell compositiu, als anys 40 destaquen les figures de Mompou, Toldrà i Monsalvatge. Aquest últim desenvolupa el seu treball dins d'un ordre tonal, amb aportacions politonals i jazzístiques amb les quals crea el seu color peculiar, i amb

temes que tenen relació amb la negritud. Influït per Milhaud i les seves *Saudades do Brazil* que palesen el seu interès per la música del carrer i del *music-hall*. A casa nostra, el llenguatge de l'Expressionisme no tingué massa audiència, excepte per Robert Gerhard (1896–1970), deixeble de Pedrell, i de Schoenberg a Viena. Entre els seus seguidors trobem Cristóbal Halffter, Narcís Bonet, Josep Cercós, Xavier Benguerel, Alberto Blancafort, etc.

La creació del Círculo Manuel de Falla el 1947, sota el mecenatge de l'Institut Francès a Barcelona, congregà molts compositors amb diferents perspectives. Comenta Tomás Marco (1985) que els primers membres del círculo foren Joan Comellas, Alberto Blancafort, Josep Cercós, Angel Cerdá, Manuel Valls. Josep Casanovas, Jordi Giró i més tard Mestres Quadreny i la cantant Anna Ricci. El Círculo Manuel de Falla cessà les activitats el 1955. Altres factors que han contribuït al dinamisme d'aquest període de la vida musical catalana serien les Joventuts Musicals i els nombrosos Festivals de música. Zabala (a Bonastre, 2009) comenta l'aparició del "Grup de compositors" el 1967-1968 a Barcelona, amb figures com Mestres Quadreny, Homs, Benguerel, Guinjoan i Soler.

Comenta Soldevila (a Bonastre i Cortès, 2009) com després del model predominant dels *chansoniers* francesos i d'alguns intents no reeixits del model italià, la voluntat de fer nostres la novetat de la música anglosaxona, arribà a fornir els eixos bàsics de la Nova cançó, inicialment inspirada a França però que posteriorment incorporà elements populars i anglosaxons, i de la qual el món coral n'ha fet versions de diferents obres cabdals i representatives. A més de les versions de Manuel Oltra, tenim les actuals recopilacions del cor Lieder Camera. El moviment coral català d'aquesta llarga etapa ha estat protagonista en la resistència al franquisme i durant la transició democràtica. El moviment coral s'ha caracteritzat per la seva pluralitat i diversitat estètica, ideològica i organitzativa, amb diferents repertoris i propostes segons cada model coral.

6. A mode de conclusió

A mode de conclusió o resum final, podem dir que les relacions corals entre Catalunya i França han estat importants tot i que no tan intenses com a primera vista podríem pensar. En general han estat un moviment de Nord a Sud més que de sud a nord,

especialment en el que fa a moviment migratori o professional. El moviment sud-nord ha estat més com a formació de músics o com possibilitats de treball. Per èpoques històriques podem afirmar que:

- A l'Edat Mitjana, França influencia Catalunya mitjançant la seva notació aquitana, el model d'escoles corals a les capelles, les escoles franceses pels ministrils al s. XIV i el moviment de cantors francesos contractats a capelles peninsulars. L'únic moviment realment d'anada i vinguda fou el dels trobadors, tot i que després de la desfeta dels albigesos, el moviment es refugià a Catalunya.
- Al Renaixement, Catalunya mira més Itàlia o als Països Baixos que a França. La música i l'edició francesa prenen relleu, mentre que Catalunya perd protagonisme, traslladant-se la cort reial a Castella on es desplacen alguns músics. La majoria de músics a Catalunya són catalans, tret dels de les catedrals del nord (Seu d'Urgell, Vic i Girona, on trobem figures com Brudieu.)
- Als ss. XVII i XVIII, França es tanca en sí mateixa pel fit del seu poder polític i econòmic, exclouent cap música que no sigui d'arrel francesa amb una marcada temàtica profana, especialment l'òpera. A Catalunya es viu un cert estacament i Castella és l'única sortida realment notable per a una música, essencialment sacra escrita en castellà. França esdevé una potència editorial mentre que nosaltres encara usavem manuscrits.
- Al s. XIX París és una autèntica potència artística i formadora de l'art musical: Conservatoris, escoles, cant a les escoles, fundació de les societats corals, orfeons, festivals i cicles de concerts, milers d'editors... Catalunya intenta seguir de ben lluny el procés tot creant conservatoris i els Cors de Clavé, a imitació del republicanisme francès. França no té cap mena de contacte, a finals del s. XIX, comença l'èxode d'estudiants catalans cap a París.
- Al s. XX el flux d'estudiants i música catalans cap a París és molt notable. Molts retornen a Catalunya famosos per instal·lar-s'hi. La música a França (conservatoris, orquestres, edicions, recerca, enregistraments) va sempre un pas endavant respecte Catalunya, i la situació d'assimetria és palesa. A mitjan s. XX creix l'influència

coral entre el moviment *A coeur joie* i el Moviment coral català, en plena efervescència.

- Al s. XXI, ambdós territoris patiran la crisi i el mercat musical respecte el cant coral: envelliment dels cantaires, estancament dels repertoris, falta de novetat, poca presència discogràfica, desvinciació de les institucions religioses i polítiques, competència dels grups de *gospel* i de teatre musical, etc. Potser el futur consisteixi en la programació de tallers corals centrats en recuperar obres prestigioses, en petits grups especialitzats en estils musicals, i en activitats corals de caire social. Sigui com sigui, el cant coral té intencions de perdurar tot i els inevitables canvis que li puguin estar destinats.

III. Disseny de programes-tipus de música coral catalana i francesa

La informació recollida en el capítol anterior permet realitzar la selecció d'obres que convingui a cada grup vocal, tenint en compte les seves característiques de gènere, nombre de cantaires, recursos i capacitat vocal, tessitura de les veus, nivell de lectura, possibilitats de treball amb instruments i grups instrumentals, etc Sense voler ser exhaustius, donem un llistat dels criteris que haurien d'orientar la selecció d'obres d'ambdós territoris que intentin il·lustrar les mútues relacions:

- accessibilitat a les fonts,
- l'impacte i difusió,
- el nivell de dificultats plantejades (vocals, textuais, organitzatives...)
- l'agrupació coral a que va destinada,
- les versions i edicions més habituals,
- el nombre i tipus de veus,
- els acompanyaments instrumentals –si s'escau,
- els principals intèrprets reconeguts,
- les vinculacions històrico-culturals,
- els símbols associats,

Tenint en compte el llistat anterior plantejem un repertori-tipus com a exemple d'organització i treball coral standard (és a dir, grup vocal mixte polifònic convencional)

Trobadors	Calendas Mayas	+ catarisme.
Llibre vermell	Cuncti simus.	
	Ad mortem festinamus	Virelai
F.Mompou	Cantiga Alfons X/ Sta maria stella	sons campanes
Josquin des Prez	Mille regretz	petit cor/ autor molt cèlebre/ cançó del emperador
Cl. Janequin	Ce mois de mai	canço estròfica
T. Arbeau	Belle qui tens ma vie	+ ball + tabal ORCHESOGRAFIE pavana
Roland di Lassus	Mon coeur se recommande a vous	chanson
G. Bataille	Chsndon de boire	canço estròfica
Anon	Tourdion	+ ball gallarde
Anon	E la don don	Provençal
Anon	Din di rin din	+ solistes 1r villancet en català/castellà
Trad. catalana	Rossinyol que vas a França	tema maltractamet/ idealisme de França

Trad. catalana	El cant dels ocells	Nadala / Casals
Trd. Catalana	Hereu riera	
P. Casals	S. Martí de Canigó	Sardana / Canigó com a símbol / Casals
Trad. Anglesa /Geoffray	Oh ma bella aurora	Rol de C. Geoffray
C. Saint-Saëns	Calma de nuit	
Rameau	La nuit	La querelle dels buffons
Jugnot/Berleand	Caresse sur l'océan	+piano Los chicos del coro
F. Sor	O Crux	Afrancesat
A. Vives	L'emigrant	
G. Rossini	Kyrie (petit messe solennelle)	+ piano/orgue
G. Fauré	Pavane	+piano sud de França dansa
G.Fauré	Cantique de J. Racine	+ piano sud de França /Jansenistes
C. Tatabull	Madrigal	Viu a França, editorial
M.Duruflé	Ubi caritas	petit cor, sobre CF
M. Lauridsen	Les chansons de roses nº4	+ piano/ sobre textos de Rilke
F. Terral	El canon de la pau	canon + ostinatos
F. Cockenpot/ C. Geoffray	Tardoral	
J.M. Serrat	Cantares + recitatiu	Cotlliure/textos Machado
Raimon	d'un temps d'un país	+ guitarra/ m. Oltra
G. Moustaky	Ma liberté	3 veus
F. Vila	Nocturno ventana 1	+ piano textos Garcia Lorca/ rel. Dalí
Gounod/ Bach	I Believe	+ piano, hoquetus
Nadal Puig	Muntanyes del Canigó	símbol Canigó

IV. Proposta d'audicions

A continuació presentem un llistat de peces en versions citades a l'apartat de fonts documentals i que il·lustren perfectament totes les èpoques i estils implicats en el cant coral d'ambdós territoris. No pretén ser un llistat exhaustiu ni tancat, només una mostra dels enregistraments que avui dia estan a l'abast i que poden acompanyar les informacions exposades a l'apartat anterior.

Els àmbits analitzats són:

- Intèrprets
- CD- nº de track
- Compositor
- Títol de l'obra
- Època
- Motius per a la audició. Continguts més rellevants.

Audicions proposades

DISC	TRACK	AUTOR	OBRA	PERIODE	CONTINGUT
Savall, J. Les Grandes Eaux...	15	Marin Marais	<i>Charivari</i> de Musiques de la Petite Bande	Barroc	- <i>Charivari</i> dona <i>xivarri</i> , mal de cap, sons aguts. -Ús de la pandereta, típicament espanyola.
Savall, J. Les Grandes Eaux...	20	Marin Marais	<i>Muzettes</i>	Barroc	-Gust pel pedal -Prefigurà l'acordió tan francès
Savall, J. Les Grandes Eaux...	24	J.B. Lully	<i>Marche pour la Cérémonie Turque de Le Bourgeois Gentilhomme</i>	Barroc	-Elements mediterranis -L'orchestre du Roi Soleil
Cançons i dances	2	F. Mompou	<i>El Testament d'Amèlia</i>	XX (1948)	-Basada en el primer mode gregorià -Dedicada el 1948 a Victòria dels Àngels
Cançons i dances	8	F. Mompou	<i>Tango</i>	XX	-Havanera en 2/4
Cançons i dances	12	F. Mompou	<i>5 mélodies de P. Valéry</i>	XX	-Conegué a P. Valéry a casa de la Princesa Polignac, on es relacionà amb els compositors de París de la 1 ^a meitat de s. XX: Satie, Ravel, Stravinsky.
Cançons i dances	11	F. Mompou	<i>Petit cementiri a la tarda</i>	XX	-5es paral·leles a la 2 ^a part de la peça (a l'estil de Debussy)
Cançons i dances	20	F. Mompou	<i>Salm</i>	XX	-Tocs de campanes amb el piano.
Adieu, mes amours	3	Josquin des Prez	<i>Plusieurs regretz</i>	XV	-Cadència Landini (3es ascendents finals) -Contratenor 1 ^a veu
Adieu, mes	5	Josquin des	<i>Mille regretz</i>	XV	-Canción del Emperador

amours		Prez				-Melodia descendent/ emoció/depressió -Ús de bicinia
Adieu, mes amours	22	Josquin des Prez	<i>El grillo</i>	XV		-Frottola italiana -Brula de Carlo Grillo
Amors e Cansó	6	Berenguer de Palou	<i>Dona, la genser qu'om veya</i>	XII		-5es paral·leles
Amors e Cansó	2	Raimon de Miraval	<i>Bèl m'es q'ieu chant</i>	XII/XIII		-Protus -Dansa amb pandereta
Amors e Cansó	4	Berenguer de Palou	<i>Ab la fresca clardat</i>	XII		-Ritme lliure
Piano concertos	1	M. Ravel	<i>Piano Concerto in G I. Allegramente</i>	XX		-Influència de Gershwin. -Ús del fuet.
Piano concertos	2	M. Ravel	<i>Piano Concerto in G II. Adagio assai</i>	XX		-Vals.
Piano concertos	3	M. Ravel	<i>Piano Concerto in G III. Presto</i>	XX		-Ús de la dissonància i la politonalitat.
Piano concertos	4	M. Ravel	<i>Piano Concerto for the left hand</i>	XX		-Solo de contrafagot
Piano concertos	5	M. Ravel	<i>Valses nobles et sentimentales I. Modéré, très franc</i>	XX		-Influència del ragtime
Cançons tradicionals catalanes	3	Harm. Pérez Moya	<i>El rossinyol</i>	XIX-XX		-França com a lloc de refugi i de llibertat
Cançons tradicionals catalanes	12	Harm. Toldrà	<i>Ai minyons</i>	XIX-XX		-Cant i veus en BC a imitació de les obres de Ravel
Cançons tradicionals	13	Harm. Nadal Puig	<i>Muntanyes de canigó</i>	XIX-XX		-França com a lloc de refugi i de llibertat

catalanes					
Cançons tradicionals catalanes	20	Harm. Pau Casals	<i>El cant dels ocells</i>	XIX-XX	-Símbol d'enyorament de l'exili. -Cant i veus en BC a imitació de les obres de Ravel
Le Champion des Dames	12	Gilles Binchois	<i>Filles a marier</i>	XV	-Motet imitatiu -Mode lidi /FA/ 3 ^a augmentada
Le Champion des Dames	14	Guillaume Dufay	<i>Ce moys de may</i>	XV	-Ritme de 3
Le Champion des Dames	15	Gilles Binchois	<i>Triste plaisir</i>	XV	-Lament expressiu -Tenor -Melismàtic -Cadència Landini
Le Champion des Dames	18	Guillaume Dufay	<i>Mon cuer me fait tous dis penser</i>	XV	-Melismes -3es paral·leles --cadència Landini
Gloria & Motets	6	F. Poulenc	<i>Gloria (qui sedes...)</i>	XX	-Melodia tipus gregoriana -Harmonia debussyana -Profusió de 7es M i m i 9es
Gloria & Motets	8	F. Poulenc	<i>Timor et tremor (quatre motets pour un temps de pénitence)</i>	XX	-Homofonia -Contrastos en 9es
Gloria & Motets	10	F. Poulenc	<i>Tenebrae factae sunt (quatre motets pour un temps de pénitence)</i>	XX	-Ús de pedals per acompanyar -Ús de dissonàncies en 2es
Gloria & Motets	12	F. Poulenc	<i>O magnum mysterium (quatre motets pour le temps de Noël)</i>	XX	-Harmonia sorprenent -Boca closa + veu cantada
Gloria & Motets	13	F. Poulenc	<i>Quem vidistis pastores dicite (quatre motets</i>	XX	-8es paral·lales

			<i>pour le temps de Noël</i>		
Requiem	2B	H. Berlioz	<i>Tuba mirum</i>	XIX	-Estereofonia: Grups de trompetes ubicats als 4 punts cardinals als cantons del grup d'intèrprets.
Requiem	2A	H. Berlioz	<i>Dies Irae</i>	XIX	-Obsessiva frase del baix, mentre els tenors han de cantar el tema amb humilitat i temor.
Requiem	6	G. Fauré	<i>Introit et Kyrie</i>	XIX-XX	-Ostinatos i motius/leitmotiv
Requiem	12	G. Fauré	<i>In Paradisum</i>	XIX-XX	-Només veus agudes i BC de l'orgue, imitant una altra obra de Saint-Saëns
Images	1	C. Debussy	<i>Gigues</i>	XX	-Petatonisme -Atonalitat
Images	2	C. Debussy	<i>Iberia: I. Par les rues et par les chemins</i>	XX	-Petatonisme -Atonalitat
Bustamante & Zanetti	3	E. Toldrà	<i>Después que te conocí</i>	XX	-Rondó cantabile
Bustamante & Zanetti	8	F. Mompou	<i>Damunt de tu només les flors</i>	XX	-Melodia descendent
Bustamante & Zanetti	9	F. Mompou	<i>Aquesta nit un mateix vent</i>	XX	-Ostinatos amb progressió melòdica
Bustamante & Zanetti	11	F. Mompou	<i>Cantar del alma (S. Juan de la Cruz)</i>	XX	-Veu sense acompanyament, tipus cançó popular.
In mani dei catalani	4	Mateo Flecha el vell	<i>Què farem del pobre Joan!</i>	XVI	-Villancico amb preguntes i respostes -Contrast homofonia/ contrapunt
In mani dei catalani	9	Mateo Flecha el vell	<i>Bella de vós som amorós</i>	XVI	-3 veus -Contrast homofonia/ contrapunt -Atribuit a M. Fletxa, sobre text de Timoneda -Milan en feu una versió burlesca

In mani dei catalani	30	Josquin des Prez	<i>Recordans de my signora</i>	XV-XVI	-Cànon enigmàtic -Té un altre títol: Se congié prens
Boulez conducts Boulez	2	Boulez	<i>Le Marteau sans maître: 2. Commentaire I</i>	XX	-Ús del xilofon -Dodecafonisme
Boulez conducts Boulez	9	Boulez	<i>Le Marteau sans maître: 9. Bel édifice et les pressentiments</i>	XX	-Sprachgesang -Glissandos vocals
Cantica sacra	1	Anòn.	<i>Cedit Frigus</i>	XIII	-Ripoll -Conductus a 2 veus
Cantica sacra	3	B. Càrceres?	<i>E la don don</i>	XVI	-Uppsala -Villancico de Nadal
Cantica sacra	5	J. P. Pujol	<i>Regina caeli laetare</i>	XVI-XVII	-Policoralitat -Sobre un C. F. que passa d'una veu a l'altra
Cantica sacra	6	J. Cererols	<i>¡Ay, que dolor!</i>	XVII	-5 veus -Inici Passió segons S. Mateu de J.S.Bach, a través de M. Marais
Cantica sacra	9	F. Sors	<i>O crux ave, spes unica</i>	XVIII-XIX	-Influit per Anselm Viola
Cantica sacra	11	F. Mompou	<i>Cantiga Sta Maria stella do dia</i>	1957	-So de campanes en els acompanyaments
Clemencic	5	Rimbaut de vaqueiras	<i>Calenda Maia</i>	XII-XIII	-Modal -Estampie estròfica
Clemencic	7	Comtessa de Dia	<i>A Chantar</i>	XII	-Improvisacions vocals -Pedal instrumental
O Vos Omnes	1	M. Duruflé	<i>Ubi caritas et amor</i>	XX	-Sobre C.F.
O Vos Omnes	12	G. Fauré	<i>Cantique de Jean Racine</i>	XX	-Jansenistes -Diabulus in musica

O Omnes	Vos	16	J. Rodoreda	<i>Virolai</i>	XIX-XX	-Títol semblant a virelai francès, però no ho és
Lieder Càmera		2	Raimon / M. Oltra	<i>D'un temps, d'un país</i>	XX	-Bicinia -Baixos en BC com jazz
Siete canciones		16	M. de Falla	<i>Toda la hermosura humana (Gran teatro del mundo)</i>	XX	-Basada en cants populars -Veu i cor sobre pedals a l'estil de les gaites
Siete canciones		17	M. de Falla	<i>Finale: Tantum ergo (Gran teatro del mundo)</i>	XX	-Basada en cant gregorià -Versió simfònica lliure, amb harmonies contemporànies
Música callada		1	F. Mompou	<i>I</i>	XX	-Primitivisme de Satie -Ressonància de campanes
Música callada		3	F. Mompou	<i>III</i>	XX	-Sintonia Radio Nacional
Música callada		15	F. Mompou	<i>XV</i>	XX	-A l'estil de Chopin
Música callada		16	F. Mompou	<i>XVI</i>	XX	-A l'estil de Debussy
Música callada		23	F. Mompou	<i>XXIII</i>	XX	-Politonal
Sonatas de París		2	J. Comellas	<i>La musette</i>	XX	-Imita els recursos d'una musette
Sonatas de París		4	J. Comellas	<i>L'espagnole</i>	XX	-Canvis sobtats Major i menor i d'altres modes
Sonatas de París		5	J. Comellas	<i>L'écoissaise</i>	XX	-Imita el pedal de la gaita
Sonatas de París		8	J. Comellas	<i>A la memòria de Claude Debussy</i>	XX	-Imita els ritmes de Children's Corner -Bitonalitat
Sonatas de		26	J. Comellas	<i>El Negre d'Arenys de</i>	XX	-Referència a les cançons de Monsalvatge

París			<i>Mar</i>		-Cant retallat
Stabat Mater	5	S. Brotons	<i>Sancta Mater</i>	XX	-Boca closa, cromatismes
Stabat Mater	6	S. Brotons	<i>Inflammatu et accensus</i>	XX	-Fugat
Stabat Mater	7	S. Brotons	<i>Quando corpus morietur</i>	XX	-Boca closa inspirat en <i>in paradisum</i> de Fauré -2a part onades i l'infinit celestial
Piquemal	3	A. Honegger	<i>Le Roi David: Psaume</i>	XX	-Cor mixte a l'unisò
Piquemal	11	A. Honegger	<i>Le Roi David: Psaume</i>	XX	-Bicinia, -Politonalitat
Piquemal	24	A. Honegger	<i>Le Roi David: Psaume de David</i>	XX	-Ostinatos -Pentatonisme
Responsoris Setmana Santa	2	N. Casanoves	<i>Judas Mercator pessimus</i>	XVIII	-Baix continuu -Alternances solistes i cor -Llenguatge tonal i cadències classicisme
Espanya Antigua	CD 5 n° 10	Anon	<i>Din di rin din</i>	XVI	-1r villancet en català/ castellà
Espanya Antigua	CD 6 n° 10	A. Cabezón	<i>Un gay berger</i>	XVI	-Sobre una canço francesa
Espanya Antigua	CD 3 n° 20	Anon	<i>Yo me soy la morenica</i>	XVI	-Cançonet d'Uppsala -Sobre la Verge de Montserrat
Espanya Antigua	CD 2 n° 9	Anon	<i>Imperairitz</i>	XIV	-Virelai politextuat -En occità
Pour une Larme	2	J. Cassadó	<i>Zerka</i>	XX	-Ritme d'havanera
Pour une Larme	4	J. Cassadó	<i>Zoraida</i>	XX	-Escales orientals
Pour une Larme	20	J. Cassadó	<i>Pour une Larme</i>	XX	-Vals

V. Fonts documentals

Per a la realització d'aquest treball hem comptat sobretot amb el suport de documentació bibliogràfica i discogràfica. A continuació en donem les principals referències.

Bibliografia

ALCARAZ, María José; PÉREZ, Francisca (eds.). (2010). *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: Machado.

ANGLÈS, Higiní. (1935). *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

APEL, Willi. (1984). *La notazione della musica polifonica*. Firenze: Sansoni.

ARBEAU, Thoinot. (1596 / 1972). *Orchésographie*. Lengres: Ichan / Gèneve: Minkoff.

ARÓSTEGUI, José Luís, et alt. (2007). *La creatividad en la clase de música*. Barcelona: Graó.

AVIÑOÀ, Xosé. (dir). (2005). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. 11 volums*. Barcelona: Edicions 62.

BALCELLS, Pere Albert. (1997). *Autoretrat de Mozart*. Barcelona: La campana.

BALSERA, Francisco J.; GALLEGO, Domingo J. (2010). *Inteligencia emocional y enseñanza de la música*. Barcelona: Dinsic.

BARTHÉLÉMY, Maurice. (1990). *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*. Arles: Acte Sud.

BENOIT, Marcelle (ed.) (1992). *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Fayard.

BERNSTEIN, Leonard. (2009). *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Siruela.

BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc. (Coordinadors). (2009). *Història Crítica de la Música Catalana*. Bellaterra: Publicacions UAB.

BUKOFZER, Manfred F. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música.

CALDWELL, John. (1984). *La música medieval*. Madrid: Alianza Música.

COOKE, Mervyn. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

COUSSEMAKER, C.E.H. de. *Chants populaires des flamands de France: recueillis et publiés avec les mélodies originales, une traduction française et des notes* (Ghent, 1930).

- CRIVILLÉ, Josep. (1983). *Historia de la música española, 7: El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- DAHLHAUS, Carl. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- DART, Thurston (2002). *La interpretación de la música*. Madrid: Machado.
- DE LA GORCE, Jerome. (1992). *L'Opéra a Paris au temps de Louis XIV*. París: Desjonqueres.
- DEVRIÈS, Anik; LESURE, François. (1988). *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Genève: Minkoff.
- DIDIER, Beatrice. (1985). *La musique des Lumières: Diderot, L'Encyclopédie, Rousseau*. París: PUF.
- DURON, Jean. (ed.) (1997). *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle*. París: Klincksieck.
- ECO, Umberto. (1990). *Art i bellesa en l'estètica medieval*. Barcelona: Destino.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. (1983). *Historia de la música española, I: Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*. Madrid: Alianza Música.
- FUBINI, Enrico. (1970). *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral.
- FUBINI, Enrico. (2007). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- FULCHER, Jane. (1987). *The nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GERBOD, Paul. (1980). "L'institution orphéonique française du XIXe au XXe siècle", a: *Ethnologie française*, nº X, pp. 27-44.
- GÓMEZ, M. Carmen. (1979). *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1136-1432*. Barcelona.
- GÓMEZ, Maricarmen (ed). (2009). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol I. De los orígenes hasta c. 1470*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. (1984). *Historia de la música española, V. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música.
- JACOBS, Arthur. (1986). *La música coral*. Barcelona: Taurus.
- JAY GROUT, Donald. (1980). *Historia de la música occidental, vol.1*. Madrid: Alianza Música.
- JONES, R.O.; LEE, Carolyn. (1972). *Juan de Encina. Poesía lírica y cancionero musical*. Madrid: Clásicos Castaglia.
- KIVI, Peter. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós.
- KUNG, Hans. (2008). *Música y religión*. Madrid: Trotta.
- LABORDE, Denis. (1998). *Musiques à l'école*. Paris.

- LANG, Paul Henry. (1983). *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza Música.
- LAUNAY, Denise. (1993). *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*. París: Société Française de Musicologie.
- LESPINARD, Bernadette. (1985). "La Chapelle royale sous le règne de Louis XV", a: *Recherches sur la musique française classique*, nº XXIII, pp. 131-175.
- LESURE, François. (1980). "France"; a SADIE, Stanley. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Londres: Mc.Millan.
- LESURE, François. (1981). *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*. París: Bibliothèque Nationale.
- LESURE, François. (1985). 'Musical Academicism in France in the XVIIIth Century: Evidence and Problems', *Music in the Classic Period: Essays in Honor of Barry S. Brook*. New York: Atlas, pp. 159–180.
- LOMAX, Alan. (1968). *Folk song style and culture*. Washington: AAAS.
- LÓPEZ CALO, José. (1983). *Historia de la música española, III. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música.
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2000). *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM.
- LLADÓ, Josep M. (1988). *Amadeu Vives (1871-1932)*. Barcelona: Serra d'Or.
- MANTEL, Gerhard. (2007). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Música.
- MARCO, Tomás. (1985). *Historia de la música española, VI. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- MARTÍN MORENO, Antonio. (1985). *Historia de la música española, IV. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música.
- MENGER, Pierre-Michael. (1983). *La paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*. París: Flammarion.
- MICHELS, Ulrich. (1982). *Atlas de música I*. Madrid: Alianza.
- MITJANA, Rafael; QUEROL, Leopoldo. (1980). *Cancionero de Uppsala*. Madrid: Instituto de España.
- MONGRÉDIEN, Jean. (1986). *La musique en France, des Lumières au romantisme*. París: Flammarion.
- NETTL, Bruno. (1985). *Música folklòrica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música.
- OROZCO, Manuel. (1985). *Falla*. Barcelona: Salvat.
- PAGE, C. (1989). *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*. Berkley: University of California Press.
- PALACIOS, José Luís. (1995). *El último villancico barroco valenciano*. Castelló de la Plana: Publicacions Universitat Jaume I.
- POLO, Magda. (2007). *L'estètica de la música*. Barcelona: Publicacions de la UOC.

POLO, Magda. (2010). *Historia de la música*. Santander: Publican, Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

POLO, Magda. (2010). *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la ilustración*. Murcia: Editum, Publicaciones de la Universidad de Murcia.

QUEROL Miguel. (1975). *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

ROBERTSON, Alec; STEVENS, Denis. (1980). *Historia general de la música, vols. 1, 2*. Madrid: Istmo.

ROS-FÀBREGAS, Emilio. (2010). *In mani dei catalani: de ministrers i cançoners*. Musièpoca MECPCD-002.

ROSEN, Charles. (1986). *El estilo clásico*. Madrid: Alianza Música.

RÖVENSTRUNCK, Bernat. (1979). *Singularitats de la Cançó Popular Catalana*. Barcelona: Clivis.

RUBIO, Samuel. (1969). *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. El Escorial: La Ciudad de Dios.

RUBIO, Samuel. (1983). *Historia de la música española, II. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid: Alianza Música.

SCHAEFFER, Pierre. (2008). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

SENNET, Richard. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

SIANKOPE, Joseph; VILLA, Olga. (2004). *Música e interculturalidad*. Madrid: Catarata.

STEINBERG, Michael. (2007). *Guía de las obras maestras corales*. Madrid: Alianza.

SUBIRÁ, José. (1945). *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor.

SUNYOL, Gregorio Ma. (1927). *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Barcelona: Abadia de Montserrat.

TOLMOS, Antoni. (2008). *Improvisació musical*. Lleida: Pagès editors.

WILKINS, Nigel E. (1989). *The Lyric Art of Medieval France*. Cambridge: new Press.

Discografia

BUSTAMANTE, Carme; ZANETTI, Miguel. (2006). *Toldrà, Guridi, Mompou, R. Halffter*. TRITÒ TD0028.

BOULEZ, Pierre. (2005). *Boulez conducts Boulez*. Deutsche Gramophon 00289 477 5327.

CAPELLA DE MÚSICA I ESCOLANIA DE MONTSERRAT. (2004). *O vos omnes. Motets de l'Escolania*. DISCMEDIBLAU DM 915-02.

- CAPELLA DE MÚSICA I ESCOLANIA DE MONTSERRAT. (2009). *P. Narcís Casanoves. Officium Hebdomadae sanctae*. DISCMEDIBLAU DM 4733-02.
- CLEMENCIC CONSORT. (2009). *Troubadours*. Harmonia Mundi HMG 508099.
- CLUYTENS, André. (2002). *Fauré, Requiem. Debussy, Images*. EMI Classics 50999 9 65933 2 5.
- CONTINENTS PARADISI. (2002). *Le Champion des Dames. Chansons de Gilles Binchois & Guillaume Dufay*. Ricercar RIC 228.
- COR DE CAMBRA FÒRUM VOCAL. (2009). *Cantica Sacra. 1000 anys de música sacra a Catalunya*. Columna Música ICM0214.
- DELS ÀNGELS, Victòria; PONS, Josep. (2008). *Manuel de Falla. Siete canciones populares españolas*. Harmonia Mundi HMG 501432.
- ENSEMBLE CLÉMENT JANEQUIN; Visse, Dominique. (2003). *Josquin Desprez. Adieu, mes amours. Chansons*. Harmonia Mundi 1951279.
- FRANÇOIS, Samson. (2010). *Ravel. Piano concertos. Valses nobles et sentimentales. Gaspard de la nuit*. EMI Classics 50999 6 31803 2 9.
- LA CARAVAGGIA; COLL, Lluís. (2010). *In mani de catalani*. Musièpoca. MEPCD-002.
- LAYTON, Stephen. (2008). *Poulenc. Gloria & Motets*. Hyperion CDA67623.
- LIEDER CÀMERA. (2010). *CançóNova, volum I. La mà de Guido* 79710MG.
- McCLURE, Mac. (2009). *Joan Comellas. Sonatas de París*. KlassicaCat KC 1003.
- McCLURE, Mac. (2009). *Joaquim Cassadó. Pour une Larme...* KlassicaCat KC 1004.
- MAGRANÉ, Carles; CAPELLA DE MINISTRERS. (2008). *Amors e cansó. Trobadors de la Corona d'Aragó*. Licanus 0823.
- MARTINS, Marisa; McCLURE, Mac. (2009). *Frederic Mompou. Cançons & Danses*. Columna Música ICM0241.
- OBC, CORAL CÀRMINA, LIEDER CÀMERA; COLOMER, Edmon. (2002). *Salvador Brotons. Stabat Mater & Obstinació*. Columna Música ICM0100.
- ORFEÓ CATALÀ. (2004). *Cançons tradicionals catalanes*. Harmonia Mundi 1957006.
- PERIANES, Javier. (2006). *Frederic Mompou, música callada*. Harmonia Mundi 987070.
- PIQUEMAL, Michael. (1999). *Arthur Honegger. Le Roi David*. NAXOS. 8.553649.
- SAVALL, Jordi; LE CONCERT DES NATIONS. (2005). *Les Grandes Eaux Musicales de Versailles. Chefs-d'oeuvre de Louis XIII et Louis XIV*. AliaVox 9842.
- SAVALL, Jordi; HESPERION XX. (2010). *España Antigua, 8 CD*. EMI 50999 648801.
- VIENA RADIO SYMPHONY. (2005). *Hector Berlioz. Requiem*. OEHMS classics. OC 906.