

**SOBRE LA MÚSICA BARROCA PER A XEREMIES
A CATALUNYA I LA SEVA EVOLUCIÓ POSTERIOR**

JOSEP M. VILAR

ABSTRACT

Diversas composiciones para chirimias contenidas en un manuscrito datado en 1756 pero pertenecientes a una estética anterior (siglos XVII y, posiblemente XVI) son comparadas con piezas escritas para formaciones instrumentales diferentes, bien contemporáneas, posteriores o conservadas por tradición oral. La comparación estilística y las hipótesis que se elaboran para dibujar una posible evolución tímbrica permiten defender que durante el clasicismo y el romanticismo, y hasta el siglo XX, existe una «musica de xirimies» al servicio de la iglesia, ejecutada por otros instrumentos, poco permeable a los estilos imperantes y que, en parte, suple la falta de auténtica música de chirimias conservada.

1756ko data duen, baina aurreko garaiko estetika barruan (XVII. mendea, XVI.a agian) kokatu beharko genukeen, eskuizkribu batek dakartzan txirimiaz jotzeko konposizio batzu, instrumentu-talde desberdinek joak izateko garai berean nahiz geroagoan idatzi ziren, edo ahozko tradizioak gorde dituen, beste konposizio batzurekin alderatu ohi dira. Estiloen alde-raketak eta tinbre-bilakaera posible hori irudikatzeko egiten diren hipotesiek aurreratu bezala, klasizismo eta erromantizismoaren garaian, XX. mendearen hasiera arte, elizaren zer-bitzuko «xirimia musika» mota bat garatu zen, nahiz beste musika tresna batzuez jotzen zen, garaian garaiko estilo nagusiei ireki ez zena eta, hein batean, guregana iritsi ez den benetak txirimia musikaren ordeko lekua bete zuena.

Several compositions for shawms, comprised in a manuscript dated 1756, but which belong to a previous aesthetic trend (the 17th and possibly the 16th Century), are compared with pieces composed for other instrumental ensembles, being contemporary, subsequent or preserved by oral tradition.

The stylistic comparison and the different hypothesis, worked out to trace a possible timbre-evolution, allow to uphold the statement that, during the classicism and romanticism, and even until the 20th Century, there is some kind of «music for shawms», especially for religious purposes played on other instruments, which was little influenced by the prevailing styles and which partially makes up for the absence of preserved genuine «shawm music».

UN MANUSCRIT IMPORTANT PER A LA MÚSICA DE XEREMIES: EL MS. 1514 DE L'ARXIU DE MÚSICA DE L'ESGLÉSIA DEL PI.

Un dels barris amb més entitat de la ciutat de Barcelona ha estat tradicionalment el del Pi, situat a l'oest de la ciutat romana, entre les primitives muralles i la rambla. La parròquia de Santa Maria del Pi -consagrada en 1453- s'intitulà també de Santa Maria dels Reis. Al seu interior conserva un important arxiu de música dels segles XVIII al XX.

El manuscrit nº 1514 (numeració provisional) d'aquest arxiu és un quader-net en format foli vertical, que en l'actualitat en té 18 (sembla que en falten alguns al final), del tipus dels que s'utilitzen normalment per als esborranys durant la segona meitat del segle XVIII, i que conté principalment esborranys de *Villancicos*, *Tonos* i Antifones, obres totes elles anònimes, algunes de les quals porten data de diferents moments de l'any 1756. El paper utilitzat porta marca d'aigua de la casa Frigola de l'any 1735.

Els títols de les obres que inclou son els següents:

f.1

Villancio / a 6 por / La Virgen / del Carmen / ab alguns rapienis / quando faltan voces/ al Segundo Coro

f. 2v.

Recitado con Violines con Compas.

f. 3v.

Cops. a Duo / Seguidillas / ab ayre.

f. 5.

Antiphono á / Sto. Cecilio / á duo con / violines: / J. M. J. / Cantatibus / Organis.

f. 6.

La mateixa musica de la Antiphona Cantantibus Organis / serveix per lo Vilancico (sic) de Sta. Eulalia de Emerida = que dize eulalia gustosa / Si que se dehuen deslligar, o lligar algunas notas perq. vinga / be la lletra: In lletra es a1 full següent.

Recitado Con / Compas y Violines / J. M. J.

f. 7v.

Verso para los Viaticos con Xirimias: Por el Salmo Miserere Mei Deus

Verso para el Tedeum (sic) al Bolver del Viatico.

Dies Ire.

f. 8.

Tono a Duo al Sacramento. 1756.

f. 9.

Recitado con Compas.

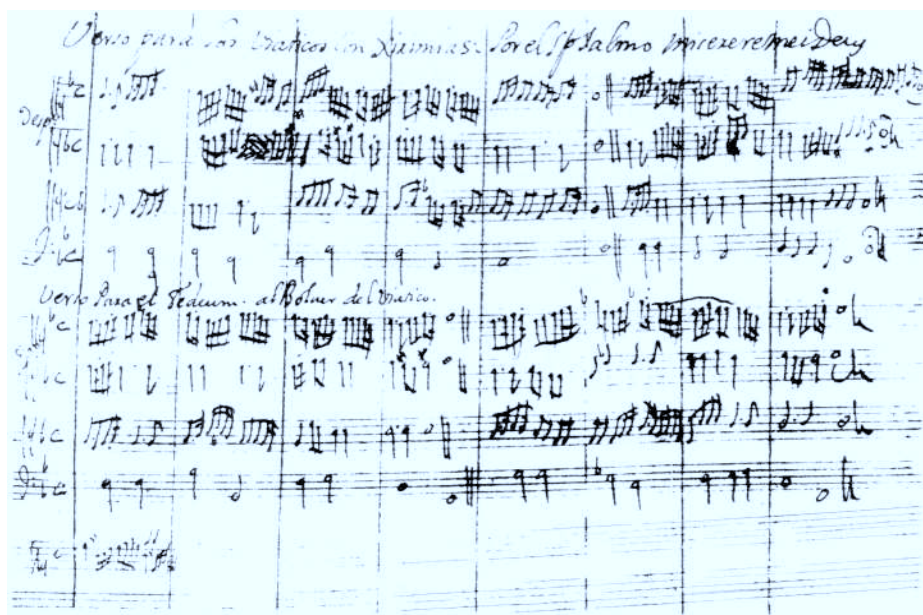
f. 9v.

Aria Alegro a Duo.

f. 10v.

Tono a Solo al SSmo. / Con violines. 6 de juny de 1756 /Aria Alegro.

f. 11v.



Arxiu de música de l'Església del Pi. Ms. 1514. f. 7v



Arxiu de música de l'Església del Pi. Ms. 1514. f. 14

Reci. con Compas / y Violines.

f. 12.

Coplas Ayre.

Tono á Solo con Violines J. M. J. / O Feliz mil vezes. Entrada / de violines / Presto.

f. 13.

Aria Alegro.

f. 14.

Ball per Ballar / la Aguila / Peu Xirimias / Mantuano.

f. 14v.

Antiphona /a Solo con Violines /a la Virgen /J. M. J. Ayudme / Surge Surge.

f. 15.

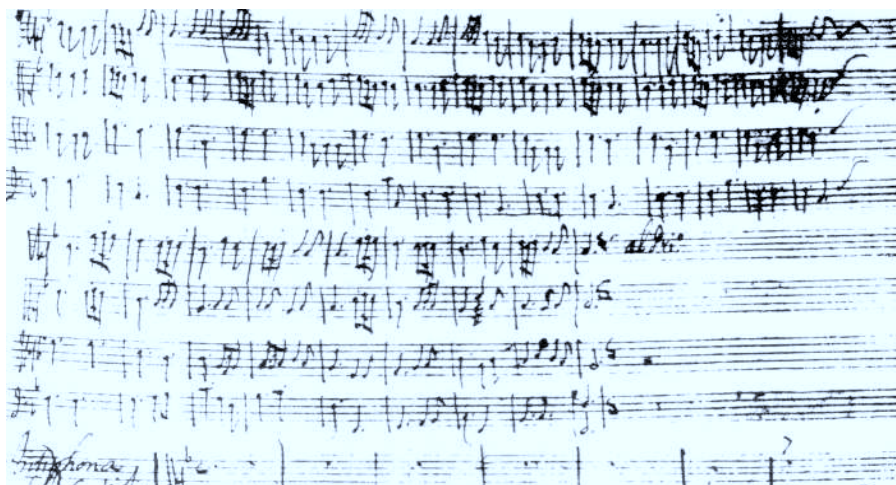
Como á recitado.

f. 16v.

*Esta Antiphona es de la Assunció de Maria SSma / als 29 de / Setembre 1756
(A continuació copia el text de la composició)*

f. 17.

Goigs a las /Animas del Purgatori... / Entrada / a Solo... / Respuesta a 4.



Arxiu de música de l'Església del Pi. Ms. 1514. f. 14v

f. 18v.

Versos Por Xirimias 8º Tono. Por B.f.a.6.mi Blando.

Otro

Otro. (Aquesta composició és incompleta ja que el manuscrit també ho és).

Enmig d'un repertori vocal majoritàriament amb acompanyament de violins i una o dues línies de baix, hi ha les composicions instrumentals que, en bona mesura, motiven aquest estudi: el ball de l'Àliga i els cinc versos, tot ells per a grup de quatre xeremies, alguns d'ells amb indicació de la seva utilització concreta.

Val la pena de dir que ni l'un ni els altres no són privatis de Barcelona o del barri del Pi, sinó que s'inscriuen dins d'una llarga tradició ben arrelada arreu de Catalunya. Vilafranca del Penedès, Olot i Berga són altres poblacions catalanes en el folklore de les quals juga un paper important el Ball de l'Àliga (ja sigui en la festa del Corpus o en altres de l'any litúrgic), mentre que Vic, Castelló d'Empúries i Girona tenien també sengles grups de música alta per a acompanyar el Combregar General, i interpretaven llurs melodies tradicionals que, d'una manera o altra, han estat preservades fins avui (1).

- (1) Horn pot trobar algunes o totes aquestes melodies reproduïdes en les següents publicacions:

Girbal, Enrique Claudio: *Los ministriles del Viatico*. Ilustración Musical Hispano-Americana. Año I, Num 13. 30 Juliol, 1888. Pag. 101.

Pedrell, Felip: *Apuntes sobre música local. Los ministriles del Viatico. Adiciones*. Revista de Gerona, Any XIII, Octubre 1888. Nº 10.

Gibert, J.: *Girona. Petita història de la ciutat i de les seves tradicions i folklore*. Barcelona, 1946.

Amades, Joan: *Costumari Català*. Vol II. Pp. 951-952.

Corros Per Xeremies 8. Tono. Por B. y 6. m. Barroco

Arxiu de música de

Dos fets semblen indicar-nos clarament que aquesta música per a xeremies fou copiada en aquest manuscrit en els mateixos moments en què ho fou la resta del repertori datat, és a dir, al llarg de l'any 1756. En primer lloc, que tot el manuscrit és del mateix copista i té el mateix tipus d'escriptura; segonament, hi ha la distribució de les peces al llarg de les pàgines del quadern: cap de les composicions en ell recollides no sembla ocupar els eventuais buits que anteriorment haguessin pogut existir entre les altres composicions més llargues, tal i com succeeix en alguns casos amb aquest tipus de repertori.

En aquest punt pot ser interessant de recordar les paraules de Josep Coroleu a les seves *Memorias de un menestral de Barcelona* (2) en les quals ens explica que:

«*Aun recuerdo haber visto desfilar el Viatico al agudo y desapacible son de unas chirimias, que á altas horas de la noche producian el instantáneo efecto de alborotar todo el vecindario*».

També és just de fer constar que el cronista no mostra pas una gran sensibilitat envers les qüestions musicals. Tal vegada això pugui ajudar una mica a entendre -i això, d'altra banda, és ben evident- que aquesta notícia referent a les xeremies no respiri pas cap mena de nostàlgia per una pràctica instrumental ja desapareguda en el moment en que Coroleu escriu, i que més aviat traslleuixi la modernitat que anima bona part de les mentalitats del segle XIX, bo i considerant el timbre de les xeremies com a quelcom d'antic i ja superat.

És igualment clar que la consideració de l'autor és exclusivament timbrica i no fa cap mena de referència al repertori que aquests instruments interpreten. És important de recalcar-ho donat que haurem de tornar sobre aquesta qüestió.

Del que hem exposat fins aquí voldria extreure'n com a primera idea important que tot el cumul de notícies que ens arriben envoltant aquesta música per a xeremies (les referències documentals i les mateixes partitures manuscrites) està dominat pel que a primera vista podrien semblar anacronismes. Repassem-los breument.

En primer lloc, veiem com algunes de les escasses mostres d'un repertori que es va desenvolupar i va tenir el seu màxim esplendor als segles XVI i XVII ens arriben gràcies a documents d'unes dècades més tard (3).

(2) Coroleu, Josep: *Memorias de un menestral de Barcelona, 1797-1864*. Barcelona, 1901.

(3) Igualment succeeix amb el breu fragment de música per a xirimies del Ms. B/X de la Catedral de Las Palmas. Vid: SIEMENS, Lothar: «Aportación para el conocimiento de la música barroca para chirimias». *Revista de Musicología*, Vol. II, 1979. N° 1. Pp. 136-137.



En segon lloc, i a la vista de les composicions (Vid. apèndix), és indubtable que hi ha una notable unitat estilística entre els cinc versos (Apèndix, exemples N° 1,2,4,5,6) la data de composició dels quals situariem en el segle XVII, mentre que el «Ball de l'Àliga» s'ha de situar en el context de les danses del Renaixement, al segle XVI (Apèndix, exemple N° 3).

O, explicat d'una altra forma: Un repertori de música instrumental renaixentista i algunes mostres del repertori de música instrumental barroca (el Ball de l'Àliga i els versos, respectivament) conviuen en un mateix manuscrit que és dedicat sobretot a la música vocal i que fou copiat en un moment en què el Barroc es troba ja a les acaballes i en que el pas al Pre-classicisme ja és imminent.

Tot i que de moment no hàgim pogut establir paral·lels per al títol d'aquesta dansa (*Mantuanò*), ens sembla fora de lloc dubtar de l'origen renaixentista d'aquesta composició. Es tracta de la tan freqüent fórmula consistent en una dansa de caràcter lent i en compàs binari, seguida d'una de ternària i de caràcter alegre i ràpid, amb la doble particularitat que no hi ha cap paral·lelisme temàtic entre ambdues parts (el fet no és pas excepcional, però tenint en compte la freqüència en què sí que existeix una coincidència temàtica, cal -almenys- deixar-lo anotat), i que després del fragment en 6/4 hi ha un *Da Capo* a la primera part, fet que sí que és força més rar. Tal vegada calgui explicar-ho donat el caràcter sempre solemne que va tenir l'Àliga en les processons del Corpus; així s'aconseguia que, en el seu conjunt, el Ball fos lent i majestuos malgrat que incorporés un passatge central contrastant de caràcter més ràpid.

És interessant de remarcar, encara, que entre ambdues parts de la dansa, no sols no hi ha cap mena de lligam temàtic, sinó que hi ha unes diferències grans a tots nivells. Si la primera part es vincula clarament a les danses cortesanes italianes del segle XVI (al Passamezzo, sobretot) tant pel baix utilitzat, com per l'esquema acordal i -especialment- pel seu regust inequívoc, la segona manté un caràcter que, sense abandonar del tot el món estètic del segle XVI, es relaciona també amb l'àmbit de la música popular, al temps que mostra una certa manca d'idees temàtiques, o una repetició excessiva de les exposades inicialment.

Fins aquí hem vist com entraven en un cert conflicte -per raó de la seva coincidència cronològica- el Renaixement, el Barroc i la transició al pre-classicisme. No oblidem, però, que els versos per a acompanyar el viàtic que datarien del segle XVII encara sonen, segons el testimoni de J. Coroleu, pels carrers de Barcelona vers la dècada de 1790, en uns moments en què l'obra de Haydn ja és, fins a cert punt, coneguda a Barcelona, i alguns compositors de la ciutat estan seguint molt de prop els models haydnians per a les seves composicions de música instrumental (sonates, simfonies, etc...). Així, doncs, aquest repertori barroc de xeremies conviu, si més no durant uns anys, amb el del Classicisme madur.

El pas del Barroc al Classicisme -encara pot estudiat en el cas català- implica molt més unes novetats melòdiques, rítmiques i harmòniques que no pas una transformació en els hàbits tímbrics (4). És evident que el gran canvi tímbric ja havia estat donat una quantes dècades abans amb la substitució -especialment en l'àmbit de l'acompanyament instrumental de la música vocal religiosa- de les xeremies pels violins, segurament durant les dues primeres dècades del segle XVIII, i així, a partir d'aquell moment els instrumentistes de xeremia deixen de figurar com a integrants de les capelles de música de les catedrals, seus i esglésies. Com a fenomen fins a cert punt paral·lel a aquest, alguns estudiosos (5) han tendit a creure que en desaparèixer la pràctica de l'instrument desapareix també el seu repertori sense deixar rastre.

Jo més aviat m'inclina a creure que el rastre d'aquesta música es pot seguir, encara que sigui de manera molt feble, fins a la segona meitat del segle XIX i àdhuc posteriorment. Però per això cal anar a cercar en un tipus de fonts lleugerament diferents. La música de xeremies o en general escrita per a grups de música alta queda fossilitzada en un tipus de repertori que ja no és escrit per a aquests instruments concrets.

En part, la raó d'aquesta fossilització rau en el fet que aquests versos havien estat creats per a acompanyar una pràctica litúrgica o para-litúrgica (la de portar la comunió al malalt de la parroquia un top a l'any seus domicilis, anomenada en altres indrets, tal i com veurem més endavant, *Combregar General*) que es manté amb una total independència -evidentment- dels canvis en els hàbits tímbrics fins ben entrat el segle XX. És lògic, doncs, que els «nous» instruments prenguessin el relleu als anteriors bo i mantenint la seva funció específica.

Perd, apart d'això, cal entendre que la transició del Barroc vers el Classicisme no afecta en la mateixa mesura ni al mateix moment a tots els nivells de la música ni tant sols als diferents tipus de música instrumental. Hem d'entendre que a la Barcelona de 1770-1780 hi ha uns músics, sobretot instrumentistes de corda, que estan al dia dels nous torrents estètics que arriben d'Itàlia, i uns altres instrumentistes -segurament immersos encara en l'antiga tradició de no ser músics d'ofici sino treballadors especialment tèxtils (paraires, teixidors, etc...)- que continuen tocant uns instruments i creant un repertori que està sonant pels carrers de Barcelona des de fa més de cent anys.

(4) Les trompes s'introdueixen ja cap a la dècada dels anys 30; els oboés i les flautes es combinen o s'alternen des d'encara una mica abans; està encara per estudiar la possible substitució de les flautes de bec per les travesseres si bé hi ha indicis de la utilització d'aquelles durant la segona meitat del segle XVIII.

(5) Rey, Juan José: *Sobre la música renacentista para ministriles*. Revista de Musicología. Vol. II, 1979, Nº 2. Pp. 348-350.



No m'atreviria pas a dir que ambdós estils i móns tímbrics convisquin -tot i que, repetim-ho, son cronologicament coincidents- ja que pertanyen a ambients i nivells absolutament diferents. Els primers tenen un public addicte que assisteix al teatre i que admira les modernitats italianes; els segons fan una música sense public en tocar els versos tot acompanyant el viàtic pels carrers del barri del Pi, o amb un public que difícilment pot ésser considerat com a tal ja que més aviat és la gentada que vol participar de la processo del Corpus i del Ball de l'Àliga pero que no mostra cap mena de sensibilitat especial per la música. El primer és el fenomen relativament minoritari i elitista que es dona als recintes tancats del teatre i del temple; el segon, percebut per un public més ampli, és pot més que el fenomen sonor que omple els carrers de la ciutat segurament barrejant-se amb els crits dels venedors o els sorolls dels obradors dels artesans.

No és estrany, doncs, que sigui el primer repertori el que quedi per escrit en els arxius, i l'altre es perdi deixant només un lleu rastre, sense que aixó pugui justificar que la historia de la música estudiï només un tipus de música que representa el gust estètic de l'èlite pero no pas el de tota la població.

En quina mesura aquesta música per a xeremies es veu afectada per la irrupció de l'estètica del Classicisme? Apart d'aquesta convivència amb una tímbrica sobretot basada en els instruments de corda que ja té almenys mig segle d'història i amb el nou estil sobretot italianitzant, pero també amb certes influències del nord dels alps, crec que la resposta d'alguna manera està continguda en la forma concreta que pren el comentari extret de les «Memories d'un menestral de Barcelona» que hem citat abans. Ja hem fet esment de com Josep Coroleu és un personatge que viu -o almenys escriu- molt més interessat pels fenòmens polítics i sobretot militars que no pas pels artístics i concretament musicals. Segurament, doncs, que la seva forma de copsar la sonoritat de les xeremies pels carrers de Barcelona cap als primers anys de la dècada dels 90 pot ser presa com a expressió força representativa de la receptivitat musical d'aquesta part majoritària de la població de Barcelona que tenia contacte amb la música del carrer pero no amb la d'interiors (6).

Gràcies a una metodologia interessant i que encara no ha estat emprada a Catalunya (7), de l'estudi de Beryl Kenyon es desprèn que a Madrid, i tot al llarg de la segona meitat del segle XVIII, la xeremia és un instrument que va caient en desús. Al costat de les 84 notícies que l'autora recull referents a vendes d'instruments d'arc, s'en troben 56 d'instruments de vent, de les quals tant sols dues son referents a xeremies.

(6) L'autor deixa constància de com l'estil de Rossini triomfa al Liceu, però això correspon a uns anys més tard.

(7) Kenyon de Pascual, Beryl: *Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII*. Revista de Musicología, Vol. V. 1982. Nº 2 Pp. 309-324.

Tal vegada els resultats per a Catalunya fossin diferents ja que és ben sabut que la xeremia es manté en ús en l'àmbit de la música popular sovint sota el nom de *tarota* (8). Però malgrat aquesta pervivència de l'instrument en un àmbit diferent, ens inclinem a creure que l'home de finals del segle XVIII està perdent l'hàbit d'escoltar les xeremies en la música religiosa (9) i per tant no és, vist així, el Barroc ple o madur qui relega aquests instruments al reducte que des d'ara en endavant ocuparan en el panorama musical català sinó el Classicisme.

Però llur repertori, o en tot cas un de molt semblant, descendent i hereu directe d'aquell, es manté en vigència. O almenys això semblen indicar alguns documents dispersos que hem trobat en altres arxius i que presentem aquí.

DOCUMENTS POSTERIORIS.

El primer és un manuscrit pertanyent a l'arxiu de la Comunitat de Preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès, i que actualment es conserva al museu de la mateixa població. Es tracta d'un foli apaisat, amb 11 pautats per banda, contenint dues marxes (Apèndix, exemples 7 i 8), una a cada cara, i escrites en partitura general.

Aquesta peça, la data de composició de la qual situaríem ca. 1750-1760, presenta característiques ben interessants, algunes de les quals entren en una certa contradicció amb el panorama que hem començat a traçar anteriorment i, així, l'enriqueixen.

En primer lloc call destacar-ne els títols («Marcha»; «Otra marcha»). Malgrat que no coincideixen amb els dels exemples anteriors, crec que hi ha motius per a explicar aquesta diferència. Si els primers eren versos per a una música itinerant i de caràcter cerimonios, hem d'entendre que també acomplien una funció de marxa. El que s'ha fet ha estat simplement substituir un nom (vers), el contingut del qual en uns casos s'està oblidant i en altres s'està transformant profundament, per un altre que encara fa una referència més directa i Clara a la seva funcionalitat. Malgrat aquesta diferència, crec que llur contorn rítmic i melòdic les fa perfectament equiparables a alguns dels versos del manuscrit de l'església del Pi, sobretot als dos primers.

(8) Ferrer, Gabriel: *La tarota, una xeremia d'ús popular a Catalunya*. Recerca Musicològica, Vol. IV. 1984. Pp. 81-126.

(9) Malgrat la validesa general d'aquesta afirmació, en una recerca efectuada a l'Arxiu de l'església Parroquial de Sant Esteve d'Olot varem trobar unes Completes de Pellicer que preveïen la utilització de tibles o tarotes. Segons la portada del manuscrit, s'interpretaven el dimarts i el dimecres de l'octava de Corpus i van estar en vigència fins l'any 1856.

Segonament cal fer una doble referència a la instrumentació. D'una banda veiem com, tot i que el manuscrit de Vilafranca és absolutament contemporani de l'anterior, el mon timbric és un d'absolutament diferent i molt més modern. D'altra banda hi sorprèn la utilització del clarinet en una data tan llunyana, fet que segurament s'explica pel fet de tractar-se d'una marxa. Un article recent sobre el tema (10) afirma que arreu d'Espanya no està documentat l'ús d'aquest instrument abans del segle XIX; per la nostra banda suscriuríem aquesta afirmació (si no fos pel document de Vilafranca al qual ens estem referint) i precisem que és l'oratori «El regreso a Barcelona su patria del Dr. Josef Oriol» de Carles Baguer (11) la primera obra de què tenim notícia que els utilitza a Catalunya. Així, doncs, aquest document s'avança en uns 40 anys a la següent aparició dels clarinets en la música instrumental catalana, i, per tant, té un marcat caràcter de modernitat tímbrica.

Pero si analitzem les composicions en elles mateixes, veiem com la seva modernitat no és tanta i tenen un regust fins a cert punt semblant a alguns dels versos dels exemples anteriors, si bé alguns trets estilístics com puguin ser les *appoggiature* en cromatisme ascendent al compàs 12 de la primera marxa, el dibuix ritmic dels clarins al compàs 10 de la mateixa (que reapareix posteriorment), o bé la Clara fragmentació de la melodia en períodes molt curts que sovint no excedeixen de dos compassos, denoten que el conjunt està sota una Clara influència de l'estil galant. A la mateixa conclusió ens menaria l'anàlisi dels baixos emprats, lluny de la riquesa melòdica de l'últim Barroc i gairebé limitats als graus tonals i les notes de llurs acords, o el ritme harmònic que esdevé especialment lent (sovint en blanques).

Malgrat les diferències d'estil (que es tradueixen en divergències harmòniques, tímbriques, etc... i que fan que les primeres es poguessin adscriure clarament al Barroc del XVII i aquestes siguin un producte d'època de transició), ens sembla especialment important de saber veure en aquestes dues marxas un gènere musical que deriva directament de la música de xeremies a la qual es vincula de forma tan Clara que fa que puguem arribar a dir que aquesta és realment música de xeremies, i que és gràcies a mostres com aquesta que el repertori barroc per a música alta depassa el mon tímbric del Barroc i es projecta cap al Classicisme. La *música de xeremies* continua existint sense les xeremies.

Ara bé; si ens centrem concretament en aquestes dues composicions, es tracta de dues peces de nova creació o bé és una adaptació de dues marxas preexistents (o potser versos) als nous torrents? Si fins a mitjan segle XVIII havia estat una pràctica habitual que les xeremies interpretessin versos que acomplien una Clara funció marcial en un context religiós, a partir d'aquest

(10) López-Calo, José: «Barroco-Estilo Galante-Clasicismo». Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente». Madrid, 1987. Vol. 2. P. 5.

(11) Consultar Pedrell

moment aquest lligam entre instrument i funcionalitat es trenca; la xeremia (no tant entesa com a instrument sino com a nom genèric de tota una família) continua essent acceptada pero sols en uns determinats àmbits, i el repertori lligat a aquesta tradició religiosa també continua vigent, tot i que amb les transformations apuntades abans. Tenint en compte això, crec que tant es podria tractar de peces de nova creació com d'adaptacions.

Si acceptem com a vàlida la segona hipotesi crec que el punt de partida podria haver estat una peça a quatre parts en l'estil de les que hem presentat abans (Ms. 1514 de l'arxiu del Pi) en la qual dues veus comparteixen la importància melòdica conduint-se gairebé sempre per terceres paral·leles: la més greu té una funció de baix harmònic i la restant -sovint el tenor però en alguns moments també el contralt- acaben de farcir l'harmonia. En el transcurs del canvi s'hauria mantingut especialment la melodia superior, el paper del baix i, en bona mesura, la relació per terceres paral·leles entre les dues veus superiors, si bé en alguns moments (per exemple a la primera marxa, compassos 13-14) el segon clarinet abandona el paper melòdic i adopta una figuració típicament clàssica que en el llenguatge orquestral contemporani sovint trobem encomanada al violí segon o a la viola. La hipotètica veu de tenor hauria desaparegut i en el seu lloc s'haurien introduït els instruments de metall amb una funció colorística i dinàmica (Nº 1, compàs 6) i harmònica. En definitiva s'hauria substituït un farcit (*ripieno*) barroc per un de clàssic.

En el cas que aquestes fossin dues peces de nova composició, crec que els canvis anteriorment suggerits segueixen essent vàlids, amb certes reserves. No haurien estat, aquestes, unes modificacions aplicades en una partitura concreta sino que més aviat haurien estat uns procediments i mètodes que haurien estat presents al llarg del procés compositiu, donat que l'autor hauria pres com a claríssim punt de referència la música barroca per a xeremies.

Per acabar, voldria encara cridar l'atenció sobre dues qüestions més que també diferencien una mica aquestes peces de les anteriors; d'una banda, la seva llargada és superior a la de la mitjana dels versos procedents de Barcelona; 8 + 10 compassos la primera marxa i 8 + 12 la segona. En segon lloc, és important el caràcter cíclic que adquireix el conjunt gràcies a la cita del motiu inicial de la primera marxa que apareix al compàs 16 de la segona.

L'últim manuscrit que aportem en aquest estudi comparatiu és el Nº 1729 de l'Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa i que porta per títol *Dos tocatas á dos flautas y fagot /per lo combregar general*. Ens ha arribat en la doble versió de partitura general i les tres partícels corresponents als tres instruments esmentats al títol en còpies de la mateixa època i mà. La del fagot és en format foli apaisat i les de les flautes en mida quartilla, la qual cosa ve a corroborar la seva utilització en processons o en qualsevol altre tipus d'ocasió itinerant. Completant encara la informació referent a aquest manuscrit, direm que en diferents llocs del bifoli que conté la partitura general es troben, a més, fragments d'un vals i d'una contradansa, i que la seva data de còpia es podria situar ca. 1840.



Vegem com aquestes dues peces (Apèndix, exemples 9 i 10) presenten algunes semblances significatives amb els fragments i obres anteriors:

- Es tracta d'un conjunt de dues composicions, tal i com ja s'observava als exemples 1-2 i 7-8, fet que ve motivat per la mateixa estructura del Combregar General (12).

- Totes elles son peces de curta durada, excepció feta del Ball de l'Àliga que té una funcionalitat radicalment diferent, i de l'exemple 6 que, tot i ser incomplet, sembla ser força més llarg que la resta, a part que presenta una factura -sobretot rítmica- força diferenciada respecte a totes les altres.

- Es divideixen en dues parts. En alguns casos aquestes sections tenen unes llargades gairebé idèntiques, mentre que en altres hi ha una certa tendència a allargar més la segona, tal i com succeeix amb altres formes bipartites. A més, els acords finals d'ambdues sections es troben sempre a distància de quinta.

- Reincideix en el caràcter de marxa lenta que li ve conferit en bona mesura pel dibuix rítmic. Fins i tot el contorn melòdic que va associat a aquest dibuix rítmic en aquestes dues «tocates» presenta analogies notables amb els exemples citats abans. (comparar ex. 1 compàs 1; ex. 2 c. 1; ex. 3 c. 2; ex. 7 c. 3; ex. 8 c. 7; ex. 9 c. 1).

- Es repeteix l'acord de cada final de període amb repercussions fins al tercer temps del compàs (malgrat certes diferències de detall) característica que també trobem als exemples 7, 8, 9 i 10.

- Reapareixen les *appoggiature* en cromatisme ascendent que hom ja trobava més de vuitanta anys abans al manuscrit de Vilafranca (ex. 9 c. 1; ex. 10 c. 4) i que ens permeten d'incloure aquestes composicions dins del gran cicle Classicisme-Romanticisme.

Diríem que en aquest aspecte, i també en altres dels punts esmentats anteriorment, el manuscrit de Manresa presenta unes relacions especialment estretes amb el de Vilafranca, malgrat que en aquest cas els protagonistes siguin les flautes en lloc dels clarinets i que s'hagi prescindit de la funció de *ripieno* harmònic que feia el metall; preferint una textura més simple i molt més esquematitzada, i que és la que sovint es troba en la producció de música religiosa sobre textos vernacles dels autors catalans de mitjan i segona meitat del segle XIX: Goigs, Salutations, *Letrillas*, *Canciones*, etc...

No cal dir que la «pèrdua» de les parts internes anteriorment interpretades pel metall no l'hem de considerar, de cap de les maneres, com un empobriment o un retracés, sino més aviat com un procés volgut d'esquematització

(12) Per a una àmplia descripció del desenvolupament i costums que rodejaven el Combregar General vegeu: Gibert, J.: *Op. Cit.* Pp. 109-111.

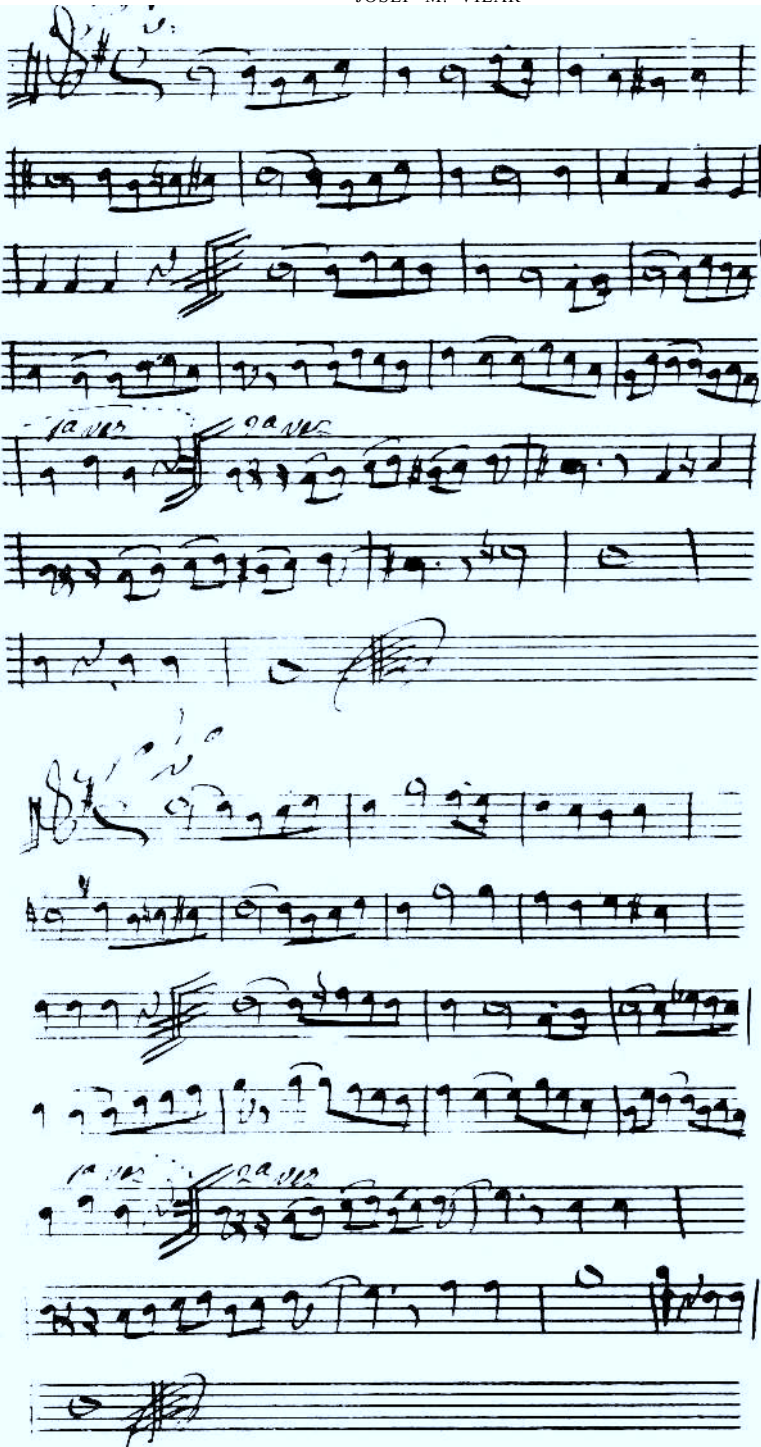
que hem d'entendre com una característica estilística. D'altra banda, ni les parts del metall a les *marxes* del manuscrit de Vilafranca ni la «quarta veu» (contralt o tenor, segons els moments) dels versos de l'església del Pi no son pas d'una gran riquesa.

Els títols d'aquestes dues peces son nous (*tocates* en front de *marxes* i *versos*) pero està perfectament clar que continuen designant un gènere de música per a instruments de vent amb una funció itinerant, i concretament per a aquell diumenge dels volts de Pasqua (sovint el diumenge «in Albis» o «de Pasqüetes») en que els barris propers a la parroquia eren recorreguts pel que uns anomenaven el Viàtic i altres el Combregar General.

De les dues compositions de Manresa és la primera la que mostra una vinculació més Clara amb els esquemes anteriors (contorn rítmic i melòdic, durada, etc...) en tant que la segona sembla més evolucionada, tant per la seva extensió com per l'esquema (és l'únic fragment dels que aportem en aquets estudi que presenta una coda), com per la utilització d'unes formules melòdiques que es troben amb una certa freqüència en la música orquestral catalana del període 1820-1840. Entre aquestes citariem les que omplen els compassos 9-12 de la primera peça o els compassos 3-5 de la segona.

Si davant dels exemples 7 i 8 ens era difícil d'establir si es tracta de compositions del moment o bé reelaboracions d'un repertori anterior -tot i que ens inclinem més per la primera hipòtesi,- en el cas dels exemples de Manresa és molt més clar -i, sobretot, si observem la segona tocata- que son peces escrites cap a mitjan segle XIX. Aquest compositor anònim hauria escrit tenint en compte una doble vinculació: d'una banda, un cert lligam amb un repertori anterior, potser volent imitar concretament el regust d'aquelles peces que haurien sonat fins llavors en el Combregar General i a les quals aquestes, per alguna raó que de moment desconexem, ara haurien substituït; de l'altra, una clara assumptió dels models, sobretot melòdics, que predominen en tota la música instrumental del primer romanticisme a Catalunya i que està marcat quasi exclusivament per la influència de les òperes de Rossini.

Creiem, doncs, que amb els exemples presentats fins aquí queda clar que la música de xeremies del Barroc ultrapassa els límits cronològics del mon estilístic que li havia donat origen i és només gràcies a aquest fet que hem pogut conservar alguns documents musicals referents a aquesta música. Hem intentat mostrar, també, com aquesta transcendència és sols parcial: romanen en Us uns esquemes i models melòdics, rítmics i, fins a cert punt, harmònics (que es combinen amb certs trets distintius de les modes de cada moment) i, en definitiva, tota una literatura, però cau en l'oblit -almenys en un cert àmbit cultural i potser després d'una etapa d'un cert rebuig de la qual seria exponent Josep Coroleu- el seu timbre.



MUSICA DE XEREMIES EN LA TRADICIÓ NO ESCRITA.

L'última de les compositions que mostrem en el present treball ens ha arribat per unes vies absolutament diferents. Es tracta de la *Marxa dels armats* que fins a la dècada dels 60 del nostre segle sonava cada any a la processó del Divendres Sant a la ciutat de Manresa, interpretada per dues flautes traveseres (vid. Apèndix, exemple N° 11) (13). És, doncs, una peça del repertori instrumental que ha estat conservada per tradició oral i que no ha estat anotada fins fa ben pocs anys.

La composició continua tenint una funció itinerant i segueix immersa en el context del fenomen religiós que és la processó, però aquesta és una de diferent i ara serveix de solemne acompanyament a la lenta desfilada dels *armats*, aquells personatges que, vestits de soldats romans, precedien -per tot Catalunya- les processons de Setmana Santa. A les dues melodies aquí anotades, s'hi afegien les percussions del timbal i de les llances dels ficticis soldats sobre les llambordes dels carrers del barri antic de la ciutat.

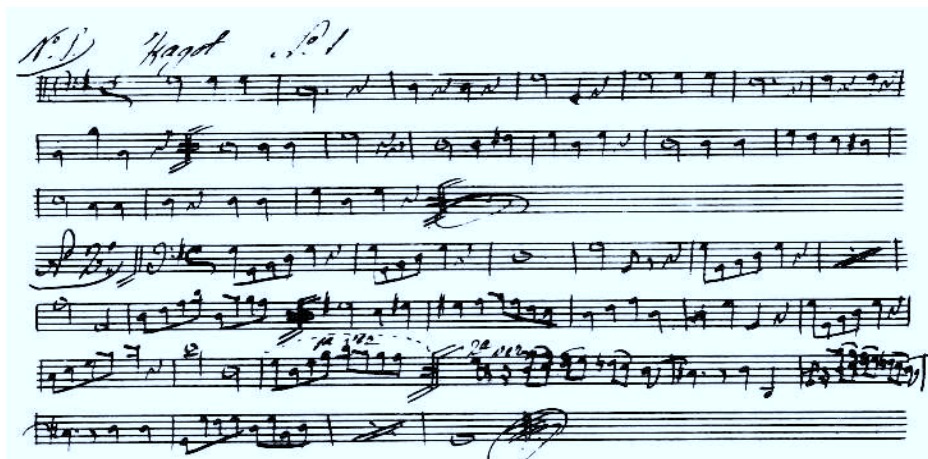
Grec que una simple lectura d'aquesta petita composició és suficient com per a posar de relleu les seves concordances amb algunes de les obres anteriors: la cèl.lula rítmica que li confereix el caràcter de marxa lenta al qual ja hem al.ludit anteriorment i del qual participen gairebé totes les mostres anteriors de musiques itinerants; les terceres paral.leles rigoreses (excepte al compàs 20) i la repercussió sobre els acords de final de frase fins al tercer del compàs (compassos 8, 16 i 24) (15).

D'altra banda, però, també hi ha diferències: és l'única composició de tot aquest repertori que és escrita en mode menor; presenta una estructura una mica més complexa en base a tres frases més una del «Da Capo» en lloc de les dues (o dues més dues en el cas que tinguem en compte les repeticions) habituals; a més, veiem com ha continuat el procés d'esquematzació que primer porta a reduir la textura de quatre o més veus fins a tres i ara a la pèrdua definitiva del baix.

(13) La versió que presentem aquí és de Josep Padró i és extreta de l'obra: Vilanova, Joan: *Cançoner Català. Volum IV. Religioses*. Manresa, 1983. Pàg. 31. Hi ha versió discogràfica a: *Danses del Bages*, Audiovisuals de Sarrià, 20.1417. Barcelona, 1989.

(14) Les síncopes que apareixen als compassos 2 i 6 sols tenen un paral.lel als exemples 10 (compassos 2, 6 i 10) i 7 (compàs 6), si bé també es troben en alguns dels versos copiats en 1756 i a les melodies de Girona. Però allí tenen un sentit força diferent.

(15) J. Gibert (Op. Cit. Pàg. 109) atribueix aquest procés de pèrdua de parts polifòniques -que també es donà en els fragments de Girona- a la disminució del poder econòmic de l'església i les dificultats per a poder pagar a quatre músics.



Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa. Ms. 1742

Diriem que aquestes diferències, i de marrera especial l'última, ens fan suposar que aquesta és la peça amb data de composició més tardana d'entre les aportades aquí, i, a més -i això encara és més important- ens mostra com la «música de xeremies» fou un gènere capaç de continuar evolucionant malgrat la situació anòmala en què es trobava, ja que «sobreviu» uns dos-cents anys quasi aliena al gust estètic imperant i restringida al «ghetto» de les processons. El sentit que nosaltres donem a aquesta evolució és el que es deriva de la comparació d'aquestes onze petites composicions, i fragments, provinents de quatre fonts diferents, bo i disposant-los segons l'ordenació que hem proposat.

APENDICE

Exemple N. 1. Arxiu de l'Església del Pi. Barcelona. Ms. 1514.

Verso para los Viaticos

Despacio

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, and is marked '8va' (octave). It contains a lower melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, and is marked '8va' (octave). It contains a lower melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, and is marked '8va' (octave). It contains a lower melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

Exemple N. 2. Arxiu de l'Església del Pi. Barcelona. Ms. 1514.

Verso para el Te Deum



First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is marked 'Desp.' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff, labeled '8va', provides a harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass line with long notes. The system is divided into three measures.



Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The top staff features more complex rhythmic patterns. The '8va' staff continues its accompaniment. The bass line remains simple with long notes. The system is divided into three measures.



Third system of the musical score. The top staff concludes with a final melodic phrase. The '8va' staff and the bass line provide a steady accompaniment. The system is divided into three measures, ending with a double bar line.

Exemple N. 3. Arxiu de l'Església del Pi. Barcelona. Ms. 1514.

Ball per ballar la Aguila



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va (octave up) marking, and the bottom is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first three measures are in 4/4 time, followed by a double bar line and a repeat sign. The next three measures are in 3/4 time. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va (octave up) marking, and the bottom is in bass clef. The key signature remains two flats. The first three measures are in 4/4 time, followed by a double bar line and a repeat sign. The next three measures are in 3/4 time. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

The third system of musical notation continues the piece with four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va (octave up) marking, and the bottom is in bass clef. The key signature remains two flats. The first three measures are in 4/4 time, followed by a double bar line and a repeat sign. The next three measures are in 3/4 time. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.



First system of a musical score in 2/4 time, featuring four staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a '8va' marking on the third staff.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It includes various rhythmic patterns and concludes with a double bar line. The '8va' marking is present on the third staff.

Exemple N. 4. Arxiu de l'Església del Pi. Barcelona. Ms. 1514.

Versos por Xirimias 8o tono.



Exemple N. 5. Arxiu de l'Església del Pi. Barcelona. Ms. 1514.
Otro (Verso)



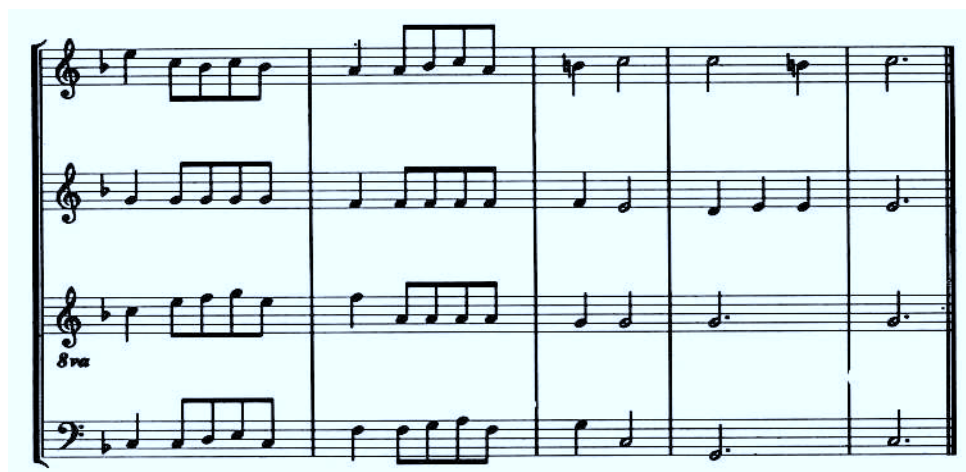
First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The music is written in a medieval style with square neumes on four-line red staves.



Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The music is written in a medieval style with square neumes on four-line red staves.



Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing six measures. The music is written in a medieval style with square neumes on four-line red staves.



Exemple N. 6. Arxiu de l'Església del Pi. Barcelona. Ms. 1415.

Otro (Verso)

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music. The second staff is also in treble clef and contains six measures. The third staff is in treble clef and is labeled '8va' (octave) below the staff; it contains six measures. The fourth staff is in bass clef and contains six measures. The music is a polyphonic setting of a text, with each staff representing a different voice part.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains five measures of music. The second staff is also in treble clef and contains five measures. The third staff is in treble clef and is labeled '8va' (octave) below the staff; it contains five measures. The fourth staff is in bass clef and contains five measures. The music continues the polyphonic setting from the first system.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains five measures of music. The second staff is also in treble clef and contains five measures. The third staff is in treble clef and is labeled '8va' (octave) below the staff; it contains five measures. The fourth staff is in bass clef and contains five measures. The music concludes the polyphonic setting in this system.



First system of a musical score in 4/4 time, featuring four staves. The key signature has one flat (B-flat). The first two staves (treble clef) contain a melody with eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) is labeled *8va* and contains a sustained harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.



Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The melody in the first two staves continues with more complex rhythmic patterns. The *8va* accompaniment in the third staff remains sustained. The bass line in the fourth staff continues with eighth and sixteenth notes.



Third system of the musical score, consisting of four staves. The first two staves (treble clef) continue the melodic line. The third staff (treble clef) is labeled *8va* and contains a sustained harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Exemple N. 7. Vilafranca del Penedès. Museu de Vilafranca
Arxiu de Preveres

Clarinet 1

Clarinet 2

Clarí en Fa

Trompa 1 en Fa

Trompa 2 en Fa

Fagot

Marxa N. 1

sf sf

Exemple N. 8. Vilafranca del Penedès. Museu de Vilafranca
Arxiu de Preveres

Marxa N. 2

Clarinet 1

Clarinet 2

Clarí en Fa

Trompa 1 en Fa

Trompa 2 en Fa

Fagot

The musical score is presented in three systems. The first system shows the initial measures, with the Clarinet 1 part starting with a melodic line. The second system continues the development of the themes, with various instruments playing rhythmic and melodic patterns. The third system shows further instrumental entries and developments, maintaining the march's characteristic energy.



Exemple N. 9. Arxiu de la Seu de Manresa. Ms. 1729



Exemple N. 10 Arxiu de la Seu de Manresa. Ms. 1729

Tocata N. 2





Exemple N. 11. «Marxa dels armats», de Manresa

