

REPTES ACTUALS DE LA MUSICOLOGIA BALEAR

I JORNADA DE L'INSTITUT DE MUSICOLOGIA
PAU VILLALONGA (2023)

Coberta: Disseny J.A. Ballester Coll

Primera edició, 2024

©2024, dels autors dels articles

©2024, dels autors de les fotografies

© d'aquesta edició: INSTITUT DE MUSICOLOGIA PAU VILLALONGA AMB
LA CO-LABORACIÓ DE LA UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears. Edifici sa Riera

Miquel dels Sants Oliver, núm. 2, 3r pis, 07122 Palma

institutdemusicologia@gmail.com

Maquetació: Paula Lavergne Condal, Edicions Talaiots

Imprès a Palma de Mallorca

ISBN: 978-84-15672-18-0

Dipòsit legal: DL PM: 00012-2024

REPTES ACTUALS DE LA MUSICOLOGIA BALEAR.
I JORNADA DE L'INSTITUT DE MUSICOLOGIA PAU VILLALONGA (2023)

A cura de Bàrbara Duran Bordoy i Joan Antoni Ballester Coll

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del copyright la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades externes a l'Institut de Musicologia Pau Villalonga o bé consultes en xarxes telemàtiques alienes.

Índex

Pròleg, Joan Company Florit	5
I. Presentació de projectes vinculats a l'Institut de Musicologia Pau Villalonga	9
Necessitem un mapa? <i>Carta Sonora de Mallorca</i> com a recurs metodològic: cap a un projecte col·lectiu / Joan Antoni Ballester Coll	11
Projecte d'edició de l'himnari SMV 62 estudi, notació i transcripció musical de l'Himnari SMV 62 de la Seu de Mallorca. IMPV / Romà Escalas i Llimona	21
El projecte de (re)catalogació dels fons musicals conservats a l'Arxiu Capitular de Mallorca. Informatització, anàlisi i estat de la qüestió / Antoni Llofriu-Prohens i Pilar Gastou Retavisca	31
II. Reptes actuals de la musicologia balear. Comunicacions	39
L'arxiu musical personal de Joan Maria Thomàs. Un tresor per descobrir / Jaume Antoni Bueno Bauzà	41
De l'academicisme al misticisme: de les ocarines a Mallorca / Inès Burguera Cremades i Dra. Eulàlia Febrer Coll	53
Nous contextos socials dels orgues «històrics» de Mallorca / Dra. Bàrbara Duran	67
Els himnes com a símbols identitaris: les arrels finiseculars de <i>La Balanguera</i> / Dra. Eugenia Gallego Cañellas	87
L'oratori oblidat: infraestructura musical i calendari festiu a la Congregació de Sant Felip Neri de Palma al s. XVIII / Antoni Llofriu-Prohens	103
Les cossieres de Montuïri del 1956 / Pedro Jesús López Fernández	117
Una nova interpretació del Concurs de Villancets de Porto Cristo / Carme Sánchez Riera	133
Espais de representació públics i privats de la música escènica a Mallorca (1866-1913) / Maria del Mar Trias Magraner	145
La recerca folklòrica en el context del franciscanisme conventual: un aplec de tonades inèdit del <i>cançoner popular de Mallorca</i> / Dr. Francesc Vicens Vidal	163

PRÒLEG

Joan Company Florit

Mestre de Capella de la Seu de Mallorca

Membre fundador de l'Institut de Musicologia Pau Villalonga

Fundador i exdirector de la Coral Universitat de les Illes Balears, Partituroteca

i Centre de Documentació Musical de la Universitat de les Illes Balears

Director honorari del Coro de la Orquesta Sinfónica de Galicia

Prologar aquesta publicació és per a mi un autèntic honor i una oportunitat per agrair a tantes persones que des de la seva vocació, professió o afició han aportant tant a la recerca del nostre patrimoni musical.

Per això, m'ha vingut a la memòria un interessant article de Xavier Carbonell, titulat «Musicologia a Mallorca» (*Lluc*, 1988, núm. 742, *Música a Mallorca en el segle XX*), en el qual resumeix les diferents etapes que conformen la història de la musicologia a Mallorca. Hi distingeix tres etapes: 1. Amb els noms d'A. Noguera, A. Pol, A. Galmés, G. Massot ...; 2. Amb els treballs de J. M. Thomàs ...; 3. La dècada dels vuitanta, amb els noms del mateix X. Carbonell, J. Company, P. Estelrich, B. Massot, J. Moll, A. Mulet, J. Parets, A. Reinés, P. Reinés ... Tal vegada podríem afegir dos noms més: B. Samper, a la segona etapa; i A. Pizà, a la tercera. Tampoc no podem oblidar la noble tasca feta per Joan Parets (amb l'ajut de Pere Estelrich i Biel Massot i Muntaner) i el seu Centre de Documentació Musical, tan consultat al llarg de més de quaranta anys.

I arribam al dia d'avui. Pens, que per a la musicologia balear, el dia 4 de febrer de 2023 fou un dia molt especial per a la música de les Illes, i jo diria més: un dia històric. Sí, a la Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears es reuní més d'una quarantena de persones per assistir a la I Jornada de l'Institut de Musicologia Pau Villalonga per compartir, discutir, construir,

plantejar i parlar sobre el tema objecte de la trobada: reptes actuals de la musicologia balear.

Crec que a la història musical del nostre poble mai no s'havia donat una coincidència de trobar-se tants músics preocupats, inquiets i curiosos per la recerca i per la investigació del nostre passat i del nostre present musical. Aquesta trobada o jornada és una fita històrica per a la cultura de les Illes i per a la música en particular.

Però abans d'entrar en matèria sobre el volum que presentam, deixau-me esmentar dues institucions que crec que han ajudat a fer-ho possible: l'Institut de Musicologia Pau Villalonga i la Partituroteca i Centre de Documentació Musical de la UIB.

En primer lloc, hem de felicitar l'Institut de Musicologia Pau Villalonga i agrair-li l'organització d'aquest esdeveniment. Aquesta entitat, creada el 1986 per un grup d'estudiosos mallorquins i persones vinculades a la musicologia o a la historiografia musical, va néixer amb la finalitat de conrear l'estudi científic del patrimoni musicològic de les Balears. Des de la seva fundació ha passat per diverses etapes, fins que a l'estiu de 2022 se'n renovà la junta directiva i s'han revitalitzat les seves activitats iniciant-se una nova etapa. Una mostra d'aquesta nova empenta, de col·laboració i investigació entre els estudiosos de la música de les Illes Balears, fou l'organització de la Jornada que ens ocupa i de la qual tenim els fruits amb la publicació que és ara a les vostres mans.

En segon lloc, hem de citar l'espai on s'ha celebrat la Jornada i, que des de fa molt poc, és la seu oficial de l'Institut: la Partituroteca i Centre de Documentació Musical de la Universitat de les Illes Balears. Aquesta fou fundada l'any 1996 pel qui suscriu aquest pròleg i a poc a poc ha anat consolidant la seva funció per a convertir-se en un centre de consulta, recerca, informació, recepció i difusió de tota mena de documentació musical, amb especial deferència a la producció i al patrimoni de les Illes Balears

El present volum, a cura de Bàrbara Duran Bordoy i de Joan Antoni Balles-ter Coll, conté dos grans apartats: 1. Presentació de projectes vinculats a l'Institut de Musicologia Pau Villalonga i 2. Reptes actuals de la musicologia balear. Comunicacions.

En el primer apartat, hi trobam tres interessants treballs, alguns d'ells vinculats de manera directa amb la Seu:

- A. Una proposta de Joan Antoni Ballester Coll: «Necessitem un mapa? Carta sonora de Mallorca com a recurs metodològic: cap a un projecte col·lectiu». Pregunta que es fa l'autor sobre la necessitat d'un projecte en línia per a l'estudi del paisatge sonor i la història de la música a Mallorca.
- B. Un documentat estudi sobre *l'Himnari SMV 62 de la Seu de Mallorca* presentat per Romà Escalas i Llimona. Aquest important còdex, en 145 folis en pergamí, conté 139 obres musicals, notades en neumes i proveïdes de textos en lletra gòtica.
- C. El projecte de (re)catalogació dels fons musicals conservats a l'Arxiu Capitular de Mallorca. Informatització, anàlisi i estat de la qüestió, a càrrec d'Antoni Llofriu-Prohens i Pilar Gastou Retavisca.

El segon apartat —Reptes actuals de la musicologia balear. Comunicacions— és dedicat a diferents comunicacions presentades per una sèrie d'investigadors sobre temes diversos del nostre patrimoni musical. Aquesta diversitat temàtica ofereix un plus d'interès al present volum; per això hi ha articles o comunicacions sobre el polifacètic músic Joan M. Thomàs; treballs organològics (sobre les ocarines a Mallorca; orgues històrics a Mallorca ...); els himnes com a símbols identitaris; la música a la congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma; música de caràcter popular (Les cossieres de Montuiri del 1956); una nova interpretació del Concurs de Nades de Porto Cristo; la música escènica a finals del segle XIX i principis del segle XX a Mallorca; franciscanisme conventual i recerca folklòrica.

Esperem que la publicació d'aquest volum a càrrec de l'Institut de Musicologia Pau Villalonga sigui una ocasió per a la continuïtat de treballs futurs sobre la recerca i divulgació de la nostra música i un motiu per incentivar joves investigadors, per tal de preservar la nostra identitat cultural com a poble i d'aquesta manera fer front i defensar-nos d'un turisme i de novins-guts que poden pertorbar la nostra fesomia illenca i mediterrània.

I

Presentació de projectes vinculats a l'Institut de Musicologia Pau Villalonga

NECESSITEM UN MAPA? *CARTA SONORA DE MALLORCA* COM A RECURS METODOLÒGIC: CAP A UN PROJECTE COL·LECTIU

Joan Antoni Ballester Coll
Conservatori Superior de Música de les Illes Balears
Institut de Musicologia Pau Villalonga

Resum

L'ús d'internet ens ha abocat, en els darrers anys a una activitat i coneixement geogràfic sense precedents. Planificadors de viatges, cercadors de llocs, mapes i rutes, així com conèixer i compartir ubicacions són des de fa no gaire part del nostre llenguatge quotidià. *Carta Sonora de Mallorca (CSM)* és un projecte en línia que se suma a l'onada geogràfica-digital per a aprofitar els avantatges d'aquesta tecnologia pel que fa a la creació d'una base de dades que ens permet emmagatzemar, organitzar i explorar i dedicat a l'estudi del paisatge sonor i musical de l'illa de Mallorca. Aquest breu article proposa la necessitat d'abordar aquest projecte des de la col·lectivitat per així donar cabuda a la màxima diversitat documental referida a un màxim de territoris de l'illa i fer-ho amb diversitat d'interessos de recerca.

Paraules Clau: paisatge sonor, cartografia sonora, patrimoni sonor, documents sonors, recerca col·lectiva.

Resumen

En los últimos años, internet nos ha llevado hacia una actividad y conocimiento geográfico sin precedentes. Planificadores de viajes, buscadores de lugares, mapas y rutas, así como el hecho de conocer y compartir ubicaciones son desde hace relativamente poco tiempo parte de nuestro lenguaje cotidiano. *Carta Sonora de Mallorca (CSM)* es un proyecto en línea que se suma a esta oleada geográfica-digital en cuanto que esta tecnología nos permite la creación de grandes bases de datos que nos ofrecen la posibilidad de almacenar, organizar y explorar el paisaje sonoro de la isla de Mallorca. Este breve artículo plantea la necesidad de abordar este proyecto desde la colectividad para así

poder integrar la màxima diversitat documental referida al màxim territori de la isla possible y hacerlo con diversidad de intereses de investigación.

Palabras clave: Paisaje sonoro, cartografía sonora, patrimonio sonoro, documentos sonoros, investigación colectiva.

Abstract

In recent years, the use of the internet has led us to an unprecedented activity and geographical knowledge. Trip planners, sites finders, maps and routes, as well as knowing and sharing locations have not long been part of our everyday language. *Carta Sonora de Mallorca (CSM)* is an online project that joins the geographic-digital studies trend to take advantage of this technology in terms of creating a database that allows us to store, organize and explore, as well as to study the sound and musical landscape of the Mallorca Island. This short paper explores the need to approach this project from a collective perspective, collecting all the diverse documents referred to the Balearic Islands territories and linking them to the researchers' interests.

Keywords: Soundscapes, Sound Cartography, Sound Heritage, Sound Documents, Collective Research.

1. Introducció

Les cartografies sonores, tal com les coneixem avui, són possibles gràcies al sorgiment de la *web 2.0*. Les seves característiques d'interacció, així com el desenvolupament dels mapes satel·litals són algunes de les seves característiques. Els mapes sonors inclouen documents¹ associats a punts geogràfics concrets representats, mitjançant coordenades, sobre un mapa.

Carta Sonora de Mallorca (CSM) és un projecte en línia per a l'estudi del paisatge sonor i la història de la música a Mallorca. *CSM* és una base de dades que permet emmagatzemar, organitzar i explorar esdeveniments

1 En el cas de Carta Sonora de Mallorca inclouem tant documentació històrica –que ens permet dibuixar una esfera sonora relacionada en un temps i un espai concrets– com també talls sonors presos recentment –una majoria tenen menys de quinze anys–. Aquests darrers documents aporten una visió actualitzadora del nostre paisatge sonor i, tanmateix, a llarg termini acabaran convertint-se en documents històrics.

musicals i sonors en l'àmbit territorial de Mallorca i relacionar-los en el temps i en l'espai gràcies a la seva representació cartogràfica. Per això fa servir un sistema de geolocalització basat en els mapes de *Google Maps* que permeten visualitzar els esdeveniments sonors a la seva localització original. Aquesta presentació cartogràfica permet que l'usuari percebi les relacions espacials que s'amaguen rere d'un seguit d'esdeveniments sonors-musicals i, per tant, aprofundeix en la comprensió del fet sonor com a acte social.

2. *Marc teòric*

La musicologia és una disciplina en certa manera jove dins el panorama espanyol. En el cas concret de Mallorca i les Balears és terreny poc explorat. En el nostre àmbit geogràfic no s'ha realitzat una recerca exhaustiva dels materials d'interès musicològic, no s'han catalogat la majoria d'arxius com ara els parroquials i els municipals, la qual cosa impossibilita el treball seriós a conseqüència del desconeixement dels materials i les fonts susceptibles de ser investigades, la major part d'institucions que han treballat en aquest sentit no han publicat els seus resultats i altres ho han fet sota criteris poc pràctics o sense la sistematització necessària per al seu estudi.

És per això que *CSM* esdevé una eina cabdal per la seva capacitat organitzativa així com per les possibilitats d'associació i encreuament de dades que facilita una lectura transversal de la documentació de diferents arxius, col·leccions i fonts hemerogràfiques.

CSM s'ha pensat des de la Musicologia Urbana (Carter 2002), un model musicològic que permet imbricar els esdeveniments musicals i sonors en la història social i cultural del context on s'han produït i consumit. En altres paraules, *CSM* pretén cartografiar la història del Paisatge Sonor (Schafer 1977) de Mallorca, un paisatge que apareix de la relació entre l'espai habitat i els ciutadans que l'habiten mitjançant el fil de la seva producció o consum sonor tenint en compte no només les seves músiques sinó també la seva realitat sonora extramusical així com els seus silencis.

En el plànol narratiu i especialment pel que fa a l'ús de recursos tecnològics, el projecte *CSM* s'emmarca dins les anomenades *Humanitats Digitals* (Svensson 2016), concepte sota el qual s'agrupen projectes que ofereixen la possibilitat de creació de grans bases de dades i recursos digitals de

contingut humanístic incloent la recerca, l'estructuració, la documentació, la preservació i la divulgació de les dades; el desenvolupament de metodologies que permeten generar noves lectures d'aquestes dades; i incrementar el coneixement i la investigació en humanitats.

Finalment, des de la dècada dels vuitanta, les ciències socials i humanes han presenciat una sèrie de girs analítics que han possibilitat el recorregut de territoris poc o gens explorats fins en el passat. En aquest sentit, CSM s'adhereix a l'anomenat «Gir Sensorial» (Sabido Ramos 2019) que és una de les noves propostes analítiques que ha irromput amb més força dins el panorama de les ciències socials facilitant el sorgiment d'aquesta línia d'investigació com una aproximació cultural a l'estudi dels sentits de la mateixa manera que una aproximació sensorial a l'estudi de la cultura.

3. *Les cartografies sonores*

Les cartografies sonores es basen en registres documentals, sovint sonors, ancorats en coordenades geogràfiques representades per un mapa. Estableixen, per tant, una relació entre el territori i el so que pot ser audible o simplement descrit. Tradicionalment, la representació de territoris ha fomentat lectures esbiaixades a partir dels binomis nord-sud o centre-perifèria. J. B. Harley i David Woodward, a *History of Cartography* (1987) diuen «Els mapes són representacions gràfiques que faciliten una comprensió espacial de les coses, conceptes, condicions, processos o esdeveniments del món» (Harley i Woodward, 1987, 567). Cada cultura ha produït la seva pròpia cartografia per tal de donar legitimitat la seva visió del món: «Per als xamans, savis, governants i líders religiosos, els mapes del món confereixen una autoritat màgica i arcana als seus artífex i propietaris» (Brotton, 2014: 10). Crear un codi de representació –com ara un mapa– i aconseguir el seu ús i coneixement és un recurs de poder. Actualment, l'aparició de representacions satel·litals, com ara la proposta de *Google Maps*, han suposat una gran transformació de les lectures geogràfiques sorgides dels mapes i la democratització del seu ús.

«El mapa no és el territori» (Korzybski 1958: 58)². Aquesta idea de representació ja la trobam, de manera latent, a Walter Benjamin (2013)

2 De manera més literària, Borges tracta la qüestió de la representació geogràfica i de la seva relació amb el territori en el seu conte «El rigor de la ciència».

i va ser assumida i ampliada especialment per Baudrillard (1978). Segons el filòsof francès, el mapa entraria dins el primer ordre de simulació, de manera similar a una falsificació pictòrica, ja que existeix una relació vertical, és a dir, de dependència entre una representació geogràfica i el territori al qual es refereix. Podríem dir que la geografia tradicional s'ha basat sobre uns productes –els mapes– que no són neutrals i que, per tant, cal articular una reflexió al voltant dels conceptes d'espai i la seva representació. La geografia crítica, també anomenada radical, ha posat el focus en l'anàlisi dels mecanismes de dominació des dels quals l'espai no tan sols és la trama sobre el qual es teixeixen les accions humanes sinó que, per si mateix, significa i fomenta aquests mecanismes socials (Bauder & Engel-di Mauro 2008). Per tot això, és necessari que la nova geografia qüestioni aquests mecanismes i insereixi en les noves propostes cartogràfiques elements que permetin defugir de lectures unilaterals.

Un mapa sonor, entès des de les premisses anteriors, ha de permetre no només l'escolta sinó que ha de fomentar la comprensió³ de tot el teixit que conforma un paisatge sonor o l'altre amb la intenció d'explicar tant el mateix so, com les condicions que li han donat forma i les conseqüències a què pugui donar pas. Tot això sabent que tant la descripció de les sonoritats històriques així com els enregistraments de sonoritats recents són simplificacions dels sons representats –falsificacions en el llenguatge de Baudrillard–, ja que ni la tecnologia més avançada està desproveïda d'errades degudes a les característiques dels mateixos materials –les característiques d'un micròfon o una targeta de so, en el cas d'un enregistrament– que deixa una empremta que impedeix una presa de so neutra i que, per tant, modela una construcció i un discurs.

En el format de mapa sonor, la representació –sonora o no– d'un objecte sonor es veu inserida en una representació cartogràfica d'un territori. Ambdós plànols, el sonor i l'espacial, s'han elaborat, interpretat i significat amb la intenció de representar objectivament la realitat sonora del territori, tot sabent que aquesta objectivitat és una utopia.

3 Pierre Schaeffer va anunciar la seva teoria dels modes d'escolta. Un sistema quàdruple (sentir, escoltar, entendre i comprendre) on cada estadi requereix l'assimilació del mode anterior.

4. El Projecte Carta Sonora de Mallorca

Donada la realitat de l'estat dels arxius i altres fons documentals de l'illa –que impedeix un estudi sistemàtic de la nostra realitat sonora així com un coneixement parcial i superficial de la nostra història de la música–, *CSM* és una eina cabdal per tal de centralitzar la documentació d'interès musicològic coneguda que permet inserir-hi gradualment la documentació que pugui anar sorgint. Això contempla la possibilitat d'utilitzar documents, ja sigui en format textual com també amb format auditiu (enregistraments) i format visual (vídeos i fotografies). Aquesta varietat documental pretén visibilitzar amb el màxim d'evidències qualsevol mena d'esdeveniment sonor de qualsevol època.

Entenent el paisatge sonor com a patrimoni, *CSM* pretén també ser una eina divulgadora capaç de fer arribar a la població esdeveniments històrics/sonors ja oblidats fomentant la reflexió sobre el territori i la construcció identitària del paisatge sonor. Si bé en una primera fase del projecte l'usuari no especialitzat ha comptat amb la manejabilitat que li ofereix el mapa, pel que fa a l'ús i la recerca dels territoris del seu interès, a partir d'aquesta segona fase, que aquest article vol iniciar, es proposa que els usuaris especialistes, siguin musicòlegs, historiadors o altres perfils interessats, puguin convertir-se en usuaris *prosumidors*, és a dir, usuaris consumidors amb la capacitat de produir contingut a la plataforma.

L'avantatge més gran d'una plataforma d'aquestes característiques apareix, una vegada el gruix d'esdeveniments sonors és significatiu, en la capacitat d'encreuaments. Avui, la dispersió i desconexió d'alguns dels fons documentals impossibilita o dificulta l'associació eficient de les dades d'interès musicològic que s'hi contenen. El buidatge continuat de contingut provinent de fons documentals diferenciats permetrà, en un futur, facilitar l'enllaç de les dades mitjançant un sistema de categorització i etiquetatge d'aquestes, de manera que la mateixa plataforma serà capaç d'associar i presentar ordenadament.

La primera organització, la més evident, donada la representació cartogràfica del contingut, és l'organització espacial. El mapa, centrat sobre l'illa de Mallorca, agrupa en zones tots els esdeveniments creant marcatges per a grups d'esdeveniments pròxims. Realitzant zoom sobre aquestes agrupacions

es desglossen en agrupacions menors podent-se aplegar per poblacions o nuclis urbans i fins a localitzacions més concretes com ara carrers o cases, en zooms més detallats.

Juntament amb l'organització espacial del contingut s'hi afegeixen dues possibilitats de filtratge que poden ajudar a acotar una recerca dins la plataforma. Una d'elles és la línia cronològica que ens permet realitzar cerques en una franja de temps determinada i, per altra banda, la categorització per format, que ens permet dirigir la nostra cerca cap a un format concret (text, imatge, vídeo, àudio).

5. Organització de la informació a la plataforma

L'organització interna d'un esdeveniment està pensada per oferir la màxima informació al respecte. A sobre del mapa, apareix un punt que ens anticipa un títol i una imatge destacada. Fent clic sobre d'aquest, entrem a l'interior de l'esdeveniment. Aquí ens apareix un text descriptiu amb la informació coneguda, més o menys resumida, de l'esdeveniment. Si és el cas, aquesta secció pot incloure cites parentètiques extretes bé de les fonts originals, bé de la bibliografia sobre el tema que serveixin per a explicar l'esdeveniment tractat de la millor manera possible. Tot seguit, tot un sistema d'etiquetatges marquen les localitzacions, les persones i les institucions que són presents en l'esdeveniment, l'organologia si és el cas, els repertoris si es coneixen, així com la funció dels sons als quals es fa referència. Aquestes etiquetes ens permeten resseguir l'activitat al voltant d'aquest concepte dins la plataforma.

La pàgina pot incloure recursos audiovisuals que exemplifiquin o augmentin el contingut de l'esdeveniment. Ens permet incloure una galeria d'imatges, enllaços a plataformes externes, com ara Youtube, Soundcloud o qualsevol altra web, així com inserir documents en format pdf. A més, el mateix esdeveniment ens permet incloure la referència a la font primària d'informació així com la bibliografia existent sobre el tema.

Aquesta plataforma, entesa com a eina metodològica, ens permetrà, a mitjà-llarg termini, conèixer les persones que han fet música i que, per tant, són part de la història musical de Mallorca. Si bé tots coneixem, almenys parcialment, l'activitat musical d'alguns noms de la història de la música mallor-

quina; la inserció continuada de documentació ens permetrà resseguir les seves biografies, i tenir-ne un coneixement més complet així com conèixer altres noms que ara resten a l'oblit. A més dels personatges, *CSM* ens permetrà aprofundir en la història de les institucions, ja sigui el cas d'institucions públiques com ara l'església o agrupacions més o menys estables que hagin aportat quelcom a la vida musical de l'illa. Altres organitzacions han passat a l'oblit, ja sigui per la seva curta durada, o pel poc impacte cultural que van aportar; tanmateix, és interessant conèixer les condicions del seu sorgiment i també del seu tancament així com el seu esdevenir musical i cultural.

Fer una història de la música no és possible si no es coneixen les músiques, és a dir, els autors, els intèrprets, els consumidors, però especialment els repertoris. *CSM* ens permetrà resseguir l'impacte d'un autor o d'uns repertoris concrets així com descobrir repertoris de creació local i també conèixer la influència rebuda de músiques d'altres indrets. De la mateixa manera, *CSM* ens permetrà conèixer amb més profunditat les informacions disponibles sobre la recepció musical. Si bé, no sempre és possible conèixer els noms dels oients, si podem, i cal, conèixer els espais i les condicions de l'escolta així com la importància que els oients atorgaven a les músiques que sentien, així com tot el que fa referència als gustos musicals de cada moment.

En definitiva, *Carta Sonora de Mallorca* pretén descriure la història de la població, del territori i dels seus ciutadans, des de l'oïda. Aglutinant tants de sons com siguin possibles, alguns d'ells encara audibles, altres només descrits o imaginables. Sons creats, sons emesos i sons consumits, que constitueixen part íntegra del paisatge mallorquí i, per tant, del nostre patrimoni i identitat.

6. Carta Sonora de Mallorca: un projecte de col·lectivitat

L'objectiu de centralitzar i relacionar la totalitat de les fonts d'interès musicològic de Mallorca és inabastable. Això no fa, però, que la comunitat musicològica no pugui trobar, en el projecte de *CSM*, una eina metodològica de cabdal interès. La potència metodològica d'aquesta plataforma resideix en l'acumulació de contingut i, és evident que, un treball col·lectiu en aquest sentit proporcionarà una major quantitat de contingut a la plataforma que creixerà en recursos per a la comunitat. Un esforç col·lectiu en aquest sentit permetrà que *CSM* creixi en tres sentits molt concrets.

En primer lloc, el treball consistent d'un sol investigador o d'un petit grup de recerca, a llarg termini, fomenta un biaix d'interès personal que du la plataforma a especialitzar-se i, per tant, a obviar temàtiques, fons documentals i punts de vista, cosa que disminueix amb un nombre més gran de col·laboradors. Un treball col·lectiu, en conseqüència, ajuda a mantenir el control d'un cert biaix d'interès donant cabuda a un major rang de camps temàtics i posicions envers la recerca, defugint, com a resultat, del dogmatisme i els interessos personals. En segon lloc, un treball col·lectiu permetrà cobrir un major nombre d'arxius i fons documentals, així com visualitzar el desenvolupament del fet sonor en una àrea territorial major. En darrer lloc, el treball col·lectiu aportarà riquesa temàtica i profunditat de recerca.

Cal, per tant, insistir en la mancança de sistematització que ha patit la xarxa d'arxius i fons documentals a les Balears i prendre consciència del perjudici que això suposa per a les investigacions musicològiques actuals. Només conèixer els documents ens permetrà fer un salt de qualitat en les nostres recerques. CSM proposa un treball conjunt per fer créixer el coneixement sobre el corpus documental, en gran manera desconegut, oblidat o, a voltes, no tingut en compte.

REFERÈNCIES

- BAUDER, H.; ENGEL-DI MAURO, S. (2008): «Introduction», dins *Critical Geographies: A Collection of Readings*. Kelowna (Canadà), Praxis (e) Press, p. 1-8.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BENJAMIN, W. (2013 [1936]): *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México D.F., Ítaca.
- BROTTON, J. (2014): *Historia del mundo en 12 mapas*. Colombia, Penguin Random House.
- CARTER, T. (2002): «The sound of silence: models for an urban musicology», *Urban History*, vol. 29, núm. 1, pp. 8-18.
- HARLEY, J. B. & WOODWARD, D. (1987): *The history of the cartography*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 567.
- HERRERA ARENAS, D.; OLAY VARILLAS, D.; FERNÁNDEZ GARCÍA, F. (2018): «Cartografía de todo y para todo. La información geográfica en internet», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 7, p. 269-300.

- KORZYBSKI, A. (1958): *Science and Sanity. An Introduction to non-Aristotelian Systems and General Semantics*, New York, Institute of General Semantics, p. 58.
- SABIDO RAMOS, O. (2019): *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHAEFFER, P. (2003 [1966]): «Las cuatro escuchas» dins *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza Música, p. 61-74.
- SCHAFER, M.R. (2013 [1977]): *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona, Intermedio.
- SVENSSON, P. (2016): «Introducing the Digital Humanities», dins *Big Digital Humanities: Imagining a Meeting Place for the Humanities and the Digital*, Michigan, University of Michigan Press, p. 1-3.

PROJECTE D'EDICIÓ DE L'HIMNARI SMV 62 ESTUDI, NOTACIÓ I TRANSCRIPCIÓ MUSICAL DE L'HIMNARI SMV 62 DE LA SEU DE MALLORCA. IMPV

Romà Escalas i Llimona

Societat Catalana de Musicologia. Institut d'Estudis Catalans

Resum

Les primeres notícies de l'himnari conservat a l'Arxiu Capítular de la Seu de Mallorca (ACM) actualment catalogat com a SMV 62, les trobem a l'obra d'Higini Anglès, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Aquesta recerca i transcripció de les obres de l'Himnari de la Seu de Mallorca SMV 62 ha estat possible gràcies al suport de l'Institut d'Estudis Catalans, la Secció Històricoarqueològica i la Societat Catalana de Musicologia. El resultat d'aquest estudi ens permet entendre millor les bases primerenques en què es recolza la nostra música i les seves relacions amb la litúrgia i la societat de l'època, aportant-nos informació i sensibilitat respecte a un art arrelat en la nostra cultura, que va ser fixat en notes escrites per a garantir la seva projecció patrimonial en el temps, mitjançant la seva transmissió musical. Aquest estudi és un treball que està a l'espera d'una futura edició.

Paraules clau: Himnari SMV62, Arxiu Capítular Mallorca, Higini Anglès; transcripció música medieval.

Resumen

Las primeras noticias del himnario conservado en el Archivo Capítular de la Catedral de Mallorca (ACM) actualmente catalogado como SMV 62, las encontramos en la obra de Higini Inglés, *La Música en Cataluña hasta el siglo XIII*. Esta búsqueda y transcripción de las obras del Himnario de la Sede de Mallorca SMV 62 ha sido posible gracias al apoyo del Instituto de Estudios Catalanes, la Sección Histórico-arqueológica y la Sociedad Catalana de Musicología. El resultado de este estudio nos permite entender mejor las bases tempranas en las que se apoya nuestra música y sus relaciones con la

liturgia y la sociedad de la época, aportándonos información y sensibilidad respecto a un arte arraigado en nuestra cultura, que fue fijado en notación musical para garantizar su proyección patrimonial en el tiempo, mediante su transmisión musical. Este estudio es un trabajo que está a la espera de una edición futura.

Palabras clave: Himnario SMV62, Archivo Capítular de Mallorca, Higiní Anglès, transcripció música medieval.

Abstract

The first news on this hymnal book preserved in the Archive of the Cathedral of Mallorca (ACM), currently catalogued as SMV 62, can be found in the work by Higiní Anglès, *La Música en Catalunya hasta el siglo XIII (Music in Catalonia up to the 13th century)*. The research and transcription of this Hymnal pieces has been possible thanks to the support of the Institute of Catalan Studies, the Historical-Archaeological Section, and the Catalan Society of Musicology. The result of this study allows us to better understand the early foundations of our music and its relationship with the liturgy and society at that time, providing us with information regarding an art rooted in our culture, which was fixed in musical notation to ensure its heritage projection through its musical transmission. This study awaits a proper future edition.

Keywords: Hymnal SMV62, Mallorca Cathedral Archive, Higiní Anglès, medieval music transcription.

1. Presentació i agraïments

Aquesta recerca i transcripció de les obres de l'Himnari de la Seu de Mallorca SMV 62 ha estat possible gràcies a la col·laboració i entusiasme d'institucions i persones que han recolzat aquesta tasca delicada i diversa, sota l'èmpara de l'Institut d'Estudis Catalans, la Secció Historicoarqueològica i la seva filial, la Societat Catalana de Musicologia. El resultat d'aquest estudi ens permet entendre millor les bases primerenques en què es recolza la nostra música i les seves relacions amb la litúrgia i la societat de l'època, aportant-nos informació i sensibilitat respecte a un art, arrelat en la nostra cultura, que va ser fixat en notes escrites per a garantir la seva projecció patrimonial en dates posteriors en el temps, mitjançant la seva transmissió musical.

Hem d'agrair especialment la col·laboració de Bernat Cabré, musicòleg i intèrpret, editor musical i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona, Marina Viedma, musicòloga i intèrpret, i el Dr. Màrius Bernadó de la Universitat de Lleida, per les seves valuoses orientacions en la recerca de les fonts originals. Gràcies a ells hem pogut contrastar els resultats de les obres transcrits conjuntament i millorar els criteris de transcripció que ens han aportat noves solucions, enfront de les dificultats normals que comporta la interpretació dels signes dels manuscrits medievals. Manifestem un agraïment personal i institucional al Dr. Joaquim Garrigosa, expert en manuscrits medievals, per la seva aportació a l'ordenació i recuperació dels textos, així com a la seva aportació als criteris de transcripció del llatí.

Finalment, dediquem, un agraïment especial a tot el personal de l'Arxiu Capitular de la Seu de Mallorca, i molt especialment a en Pere Fullana i a Mn. Teodor Suau, que ens han orientat i ajudat amb la seva llum intel·lectual i espiritual.

2. *La troballa del manuscrit*

Les primeres notícies de l'himnari conservat a l'Arxiu Capitular de la Seu de Mallorca (ACM) i actualment catalogat com a SMV 62, les trobem a l'obra d'Higini Anglès, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*.¹ A l'inici del capítol VIII-3 dedicat al «Cant medieval dels himnes als nostres temples», diu que «d'himnaris sencers no n'hem conservat cap»,² però finalitza el capítol amb una referència sobre el nostre Himnari: «Coneixem un himnari sencer servat avui a la catedral de Mallorca, el qual té un preu gran per dur la música escrita generalment amb notació mesurada...».³ Poc més endavant en comenta la troballa: «fa anys, veiérem un *Hymnarium* que valdrà la pena d'estudiar-lo detingudament amb els dies».⁴

1 Higini Anglès. *La Música a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.

2 Higini Anglès. *Íbid.*, p. 211.

3 Higini Anglès. *Íbid.*, p. 211. A la p. 212 en fixa la data d'origen al segle XIV i a la p. 216 diu que va ser escrit a finals del s. XIV i començaments del XV.

4 Higini Anglès. *Íbid.* p. 216. Allà el descriu com a «còdex en de pergamí, de 30,6 x 22 centímetres, 144 folis, incomplet al començament i al final, escrit a finals del segle XIV i començament del XV. La notació musical és ja quadrada damunt pautat de dues línies, groga i vermella; algunes vegades sembla distingir-se altres dues línies grogues que –cas d'haver-hi estat– han desaparegut. El còdex prové de les monges agustines de Santa Magdalena. Aquest manuscrit conté una infinitat d'himnes originàriament copiats amb notació quadrada i que més tard fou canviada en notació mensural» i en reproduceix com a exemple dos folis (Fig. 65 i 66).

No hi ha cap dubte, doncs, que Anglès el conegué bé i el consultà personalment, ja que hem trobat un autògraf a la contraportada final amb la inscripció *Vidit H. Angles 1926*. Posteriorment, el Rev. Josep Miralles Sbert, Canonge arxiver, publicà el *Catálogo del Archivo Capitular de Mallorca* el 1936, a on cita l'himnari. L'any 2000, Cristina Menzel, aleshores arxivera de l'Arxiu Capitular de la Seu de Mallorca, presentà un estudi codicològic del manuscrit i el registrà amb el nom i número *Hymnarium SMV 62*.⁵ Cap a l'abril del 2015, després de l'estudi de la notació de les imatges recollides per Mn. Higiní Anglès, vaig decidir d'iniciar un estudi general i comparatiu del contingut del manuscrit, amb el convenciment que els resultats ens portarien a èpoques anteriors de les fins ara considerades, que ens aportarien nova llum sobre un repertori de fa més de set-cents anys, conservat a Palma.

Anglès descriu l'himnari, tot i que no en dona un índex complet, ens informa de la seva extensió, un total de 144 folis. A la mateixa obra, reproduceix uns salms de Vespres de Nadal, atribuïts a l'himnari de la Seu de Palma, amb els números de folis 312v i 313r. Suposem que es tracta d'un error o d'una confusió amb un altre manuscrit, ja que al SMV 62 no hi cabrien 169 folis més.

En una primera revisió de l'original, i basant-nos en el contingut dels 145 folis actuals, vàrem confegir un nou índex del manuscrit,⁶ amb una primera informació sobre els tipus de notació de cada obra, substituïda o superposada a la més antiga, establint així una nova base de treball per afrontar els estudis i transcripcions posteriors. Fruit d'aquest primer acostament al nostre manuscrit, el 2016 se'n va publicar un breu estudi a la *Revista Catalana de Musicologia*.⁷ Més endavant oferim una visió detallada de les diferents notacions musicals del manuscrit i dels processos de substitució de la notació en determinats folis.

5 Cristina Menzel (2012) el descriu, amb mides lleugerament diferents de les d'Anglès, com un volum de 33 x 23 cm i 144 pàgines, amb la següent distribució: 1-5¹², 6⁶, 7¹⁰, 8-9¹², 10¹⁰, 11¹², 12⁷, 13-14². Comenta també que hi manquen del 101 i el 131 està afegit. Hi diu que el text és en escriptura gòtica i que està totalment musicat amb notació neumàtica quadrada, sobre un digrama d'una línia vermella per al Fa i una groga per al Do i cita que en algunes pàgines la notació original ha estat substituïda per signes mensurals. El volum es conserva enquadrernat en pell sobre cobertes de fusta. A partir d'aquesta descripció es confeccionà el primer índex del contingut de l'himnari.

6 Romà Escalas. «Catalogació entregada al ACM», abril 2015, pendent de publicació.

7 Romà Escalas. «L'Himnari SMV 62 de la Seu de Mallorca. Descripció i proposta musical», *Revista Catalana de Musicologia* IX, 2016, p. 41-51.

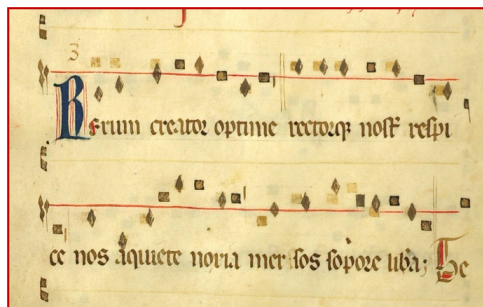


Figura 1. Fol. 20v *Rerum creator optime* SMV 62. Font: Arixu Capítular de la Seu.

3. Descripció general del còdex SMV 62

La principal dificultat en elaborar una correcta indexació, el més fidel possible a l'original, és a causa que el manuscrit s'ha fragmentat i reconstruït equivocadament en més d'una ocasió, fet que ens ha obligat a fer diverses actualitzacions de la foliació i de l'índex, que avui ja presentem definitivament.

El còdex, doncs, en 145 folis en pergamí que contenen 139 obres musicals, notades en neumes, proveïdes de textos en lletra gòtica. Amida aproximadament 330x220 mm, i la caixa d'escriptura ocupa aproximadament 240x170 mm, que pot variar en alguns folis. En general cada foli conté 5 línies de text i música malgrat alguns folis que en poden tenir 6, 8 o 9.

A l'escriptura dels textos hi detectem diverses mans. La part més important del còdex és d'una primera mà que ocupa els folis 1 al 127v. Les altres mans són d'afegits posteriors que trobem al cos del manuscrit:

- Folis 30v i 31r: una estrofa amb notació afegida al marge inferior d'aquests folis de manera que hi ha 6 línies de text i música. La lletra, potser de la mateixa època, és diferent de la mà principal del manuscrit.
- Folí 67v: himne *Iam lucis orto sidere* afegit posteriorment probablement aprofitant un foli que havia restat sense escriptura. Hi ha 8 línies de pentagrama de les quals 7 són amb text i música.
- Folí 80r: línies 3 i 4, himne *Antra deserti teneris* amb una part de text refet i nova notació musical.

- Foli 113v: línies 3, 4 i 5, himne *Deus tuorum militum* a l'estrofa *Ob hoc precatu* hi ha una nova notació on ha calgut reescriure el text d'una altra mà per fer-lo coincidir amb la nova notació musical.
- Foli 127r: himne *Sanctorum meritis inclita gaudia*, en 3 línies de text i música que semblen afegides més tard aprofitant un espai buit del foli amb notació damunt pentagrama i text més tardà.
- Foli 127v: responsori *Circumdederunt me viri mendaces* que sembla afegit posteriorment, potser aprofitant aquest foli que havia restat sense escriptura. Té 6 línies de text i música.
- Foli 128r i v: himne *Christe qui lux es et dies* escrit en notació damunt tetragrama amb text posterior al del cos del manuscrit. Té 8 línies de text i música al foli 128r i 9 línies al 128v.
- Folis 129 a 144: invitatori *Venite exultemus domino iubilemus* escrit en 8 versions diferents. Hi ha 6 línies de text i música a cada pàgina. La lletra, malgrat que és semblant a la dels folis 1 al 127, pertany a una altra mà segons s'observa a la factura de determinades lletres i al seu aspecte més estirat i menys arrodonit.

Ja hem dit que el manuscrit, a més d'incomplet, presenta algunes irregularitats en l'ordre dels folis a causa de successives reconstruccions. Passem a exposar quin és, segons la nostra opinió, l'ordre correcte dels folis del manuscrit tal com ens ha arribat fins a l'actualitat.

El manuscrit comença al foli 2r i manté la continuïtat fins al foli 100v. Després del foli 100v continua amb el foli 1v (es manté la continuïtat de l'himne *Flors patrie decus* d'un foli a l'altre) i seguidament ve el foli 1r (l'himne *Fulget hic honor* ha començat al foli 1v i continua al foli 1r). Després del foli 1r segueix el foli 101r que continua amb l'himne *Fulget hic honor* anterior.

A partir del foli 101r la continuïtat del manuscrit es manté d'acord amb l'ordre dels folis fins al final del 124v i –saltant un foli sense numerar que anotarem com a foli 125A–, hem de continuar al foli 125r, on acaba l'himne *Urbs beata Iherusalem* que havia començat al foli 122v. El foli 125r té l'inici de l'himne *Christe cunctorum dominator alme* que continua al 125v i després passa al foli anterior de l'actual enquadernació, és a dir el foli 125Ar, que continua al 125Av on acaba l'himne *Christe cunctorum dominator alme*. En aquest mateix foli 125Av comença l'himne *Hic locus nemque voscitur aula* que continua dos folis més enllà, al 126r.

A partir del foli 126r el còdex continua en ordre fins al foli 127r on pensem que hi ha el final del nostre Himnari original. Al mateix foli 127r hi ha l'himne *Sanctorum meritis inclyta gaudia* afegit posteriorment en un espai que segurament havia restat en blanc. Al verso d'aquest foli 127 no s'hi anota cap himne, sinó el responsori *Circumdederunt me viri mendaces*.

El foli 128 conté, d'una mà posterior, l'himne *Christe qui lux es et dies*. Del foli 129 al 144 hi ha 8 versions diferents de l'invitori *Venite exultemus domino iubilemus*, la darrera de les quals queda interrompuda al final del foli 144v. Aquesta darrera part semblaria procedent d'un manuscrit diferent del nostre himnari, la lletra del qual, malgrat la semblança amb la part principal, no és de la mateixa mà. En aquesta part hi manquen les caplletres –totes les V– que no es varen arribar a copiar.

4. La transcripció dels textos

En la transcripció dels textos hem respectat l'ortografia del manuscrit per davant del llatí clàssic. Per exemple, entre altres particularitats, hem mantingut les *e* en comptes de *ae* (*Presta* i no *Praesta*; *preclara* i no *praeclara*; *vite* i no *vitae*, etc.), les *ci* en comptes de *ti* (per exemple *abstinenciam* per *abstinentiam*; *credencium* i no *credentium*; *iusticiam* i no *iustitiam*), les *nt* en comptes de *nct* (per exemple *santorum* i no *sanctorum*; *cunta* i no *cuncta*; *untionis* i no *unctionis*), així com les duplicacions de consonants que moltes vegades no apareixen al manuscrit: *m* (*sumum* i no *summum*); *s* (*presuris* i no *pressuris*); *c* (*pecatum* i no *peccatum*).

Ja que es tracta de textos destinats a ser cantats, amb l'aplicació d'aquests recursos gramaticals i lingüístics, volem facilitar la seva interpretació actualitzada amb aquesta publicació. Obra que ens permetrà gaudir i participar d'aquesta música de fa més de set-cents anys, objectiu prioritari que ha orientat sempre la recuperació musical d'aquesta font històrica d'art i coneixement.

Avui, finalitzats aquests processos d'estudi, recerca i transcripció de l'Himnari SMV 62 de la Seu de Mallorca, considerem indispensable oferir-ne una publicació imminent, a fi de donar accés a aquest tresor musical als intèrprets, músics, musicòlegs i públic en general.

5. Contingut general de la publicació de l'Himnari

Oferim a títol orientatiu, el contingut complet d'aquesta obra de recerca i transcripció amb el Sumari afegit a continuació:

SUMARI

A) INTRODUCCIÓ

1. La troballa del manuscrit.
2. Descripció del còdex
3. La transcripció dels textos
4. Actualització de l'índex. Índex I. ACM, Himnari SMV 62
5. Diferents tipus de notació musical
 - 5.1 Exemple de notació substituïda
 - 5.2 Les notacions superposades

B) ESTUDI DE LES DIFERENTS NOTACIONS

1. Himnes seleccionats
2. Exemples gràfics de les diferents notacions
3. Resum general dels diferents tipus de notació
4. Ubicació històrica i procedència del manuscrit
5. Criteris de transcripció

C) PART MUSICAL

1. Nou índex de les obres (NI)
2. Transcripcions de les Obres Musicals

D) ANNEX

E) SUPLEMENT

1. Reconstrucció de la part final de l'Himnari

F) NOTES FINALS I BIBLIOGRAFIA

REFERÈNCIES

- ÀNGLÈS, H. (1926). *La música a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- MENZEL, C. (2012): *La música a Mallorca en el segle XVII*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. En línia: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2013/hdl_10803_126402/cms1d> [Consulta 27 gener 2024].
- ESCALAS, ROMÀ (2016): «L'Himnari SMV 62 de la Seu de Mallorca. Descripció i proposta musical», *Revista Catalana de Musicologia* IX, 2016, p. 41-51.

EL PROJECTE DE (RE)CATALOGACIÓ DELS FONS MUSICALS CONSERVATS A L'ARXIU CAPITULAR DE MALLORCA. INFORMATITZACIÓ, ANÀLISI I ESTAT DE LA QÜESTIÓ¹

Antoni Llofriu-Prohens
Pilar Gastou Retavisca
Institut de Musicologia Pau Villalonga

Resum

El mes de juliol de 2022 l'Institut de Musicologia Pau Villalonga es va fer càrrec de les tasques de catalogació dels fons musicals de l'Arxiu Capítular de Mallorca. Aquest arxiu conserva un dels conjunts documentals musicals més significatius de les Illes Balears, està format pel fons propi de la Seu, del Seminari Conciliar de Sant Pere i l'Schola Cantorum. Les tasques de la primera fase del projecte s'han centrat en l'estudi dels diferents inventaris confeccionats en intervencions anteriors. Aquesta comunicació presenta els aspectes més rellevants que s'ha observat en l'anàlisi preliminar dels inventaris precedents i dels materials conservats.

Paraules clau: catalogació, fons musical, Arxiu Capítular de Mallorca, Seminari Conciliar de Sant Pere, Schola Cantorum.

Resumen

El mes de julio de 2022 el Institut de Musicologia Pau Villalonga se hizo cargo de las tareas de catalogación de los fondos musicales del Archivo Capítular de Mallorca. Este

1 Agraïm a na Maria Agnès Pons, cap de l'Arxiu Capítular de Mallorca en el període 2019-2022, per haver impulsat aquest projecte amb gran entusiasme, i al Capítol de la Seu de Mallorca per haver-se implicat activament en la nostra proposta permetent-nos l'accés a tota la documentació i aportant el finançament necessari per a què el projecte es desenvolupi amb garanties de qualitat. Així mateix, agraïm a l'actual equip de l'ACM, format per Rafel Morro, Carles Martín i Esperança Munar, per haver donat un suport tècnic i logístic sense el qual la nostra tasca hauria estat inviable.

archivo conserva uno de los conjuntos documentales más significativos de las Islas Baleares, formado por el fondo propio de la Catedral de Mallorca, del Seminario Conciliar de San Pedro i la Schola Cantorum. Los trabajos de la primera fase del proyecto se han centrado en el estudio de los diferentes inventarios confeccionados en intervenciones anteriores. Esta comunicación presenta los aspectos más destacados que se han observado en el análisis preliminar de los inventarios precedentes y los materiales conservados.

Palabras clave: catalogación, fondo musical, Archivo Capítular de Mallorca, Seminario Conciliar de San Pedro, Schola Cantorum.

Abstract

On July 2022 the Institut de Musicologia de Pau Villalonga took responsibility on the cataloguing tasks of the music collection preserved in the Mallorca Cathedral Archive. This archive keeps one of the most significant music collections among the Balearic Islands and is made up of the scores of the Cathedral itself and others originating from the Council Seminar of Saint Peter and the Schola Cantorum. The first stage has consisted in a revision of former catalogues. In this paper we present the key aspects coming of the preliminary study of the music materials and previous interventions.

Key words: cataloguing, music collection, Mallorca Cathedral Archive, Council Seminar, Schola Cantorum.

1. Introducció

L'Arxiu Capítular de Mallorca (ACM) és, segurament, un dels principals arxius de les Illes Balears. Entre la documentació que s'hi conserva es troba un conjunt de partitures i llibres de cor que constitueix, molt probablement, una de les col·leccions de música més extenses del nostre territori. Possiblement, es tracta, alhora, d'un dels fons musicals més significatius, tal com apunten les diverses publicacions que l'han tractat (entre d'altres, Gutiérrez 1998; Gómez 1998; Menzel 1999 i 2012; Escalas *et al.* 2008). Sembla paradoxal que la perspectiva que tenim de l'arxiu musical al què més s'han referit els investigadors sigui, com mostrarem a continuació, molt llunyana a la seva realitat.

Actualment, l'ACM posa a disposició dels investigadors el catàleg elaborat per Cristina Menzel entre 1997 i 1999, que descriu 284 unitats documentals

entre les quals hi trobem els llibres de cant pla, els llibres de polifonia i obres vocals-instrumentals datades entre els segles XVII i XIX.² Aquesta documentació constitueix el fons musical històric propi de la Seu de Mallorca. L'ACM conserva, a més, altres fons musicals que no són accessibles als investigadors.

La tardor de 2021, l'ACM encarrega a Antoni Llofriu-Prohens l'elaboració d'un estudi preliminar dels fons amb la intenció d'identificar les seves característiques i planificar un procés d'intervenció ajustada a la seva realitat.³ En aquesta fase d'estudi s'identifiquen les necessitats següents:

- Estudiar les intervencions prèvies, ja que cadascuna d'elles utilitza camps de descripció i criteris diferents.
- Revisar cadascuna de les intervencions que s'han realitzat, per a entendre millor el procés pel qual ha passat el conjunt documental.
- Establir uns criteris de descripció conjuntament amb l'ACM.
- Crear un instrument de descripció que pugui estar a l'abast dels investigadors.

El maig de 2022, amb la intenció de donar resposta a aquestes necessitats, l'Institut de Musicologia Pau Villalonga va signar un conveni amb el Capítol de la Seu de Mallorca. En aquest acord es planteja una intervenció estructurada sobre els fons que poden considerar-se *històrics* conservats a l'ACM, que són el fons propi de la Seu, el fons del Seminari Conciliar de Sant Pere i el fons de l'*Schola Cantorum*. A més d'aquests, el projecte s'ocuparà d'un volum notable de partitures i llibres de música dels que se'n desconeix la procedència. No són objecte del conveni els fons privats dipositats a l'ACM, alguns dels quals compten amb una secció musical molt considerable, com és el de Bernat Julià.

En aquesta comunicació es presenta el que s'ha observat en el desenvolupament de la primera fase del projecte, que tenia per objectiu conèixer en profunditat les tasques d'inventari i catalogació desenvolupades anteriorment,

2 Aquest catàleg és únicament consultable a l'ACM, se'n va publicar un resum a la revista *Anuario Musical* (Esteve, Julià i Menzel 2000).

3 Els resultats d'aquesta fase inicial es presentaren a la conferència «Els fons musicals de l'Arxiu Capitular de Mallorca», el 9 de juny de 2022 a la Seu de Mallorca. Conferència accessible a través de l'enllaç: <<https://www.youtube.com/watch?v=lcnnen3PQWE>> [Consulta 24 agost 2023].

obtenir un major coneixement de les característiques de la documentació conservada i planificar la nostra intervenció de la forma més ordenada i ajustada possible. Per aquesta fase, que ens ha ocupat entre juliol i desembre de 2022, s'havien definit les tasques següents:

- Informatitzar les fitxes dels inventaris existents mitjançant diferents mitjans: escaneig de la documentació en paper, reubicació de la informació a un programari de tractament de dades (documents de text i fulls de càlcul).
- Analitzar de les fitxes i inventaris existents.
- Ubicar i reubicar dels materials pertinents.

2. Fons propi de la Seu

Anomenam fons propi de la Seu el conjunt de documents que històricament han tengut relació amb aquesta institució i que s'han conservat, suposam que sempre, a la catedral i, des de la seva creació, a l'ACM. D'acord amb la informació amb què comptam, el fons propi de la Seu ha estat treballat, almenys, en quatre ocasions.

Dues d'aquestes intervencions són anònimes i les podem diferenciar únicament pel format de les fitxes i la cal·ligrafia. La primera d'elles presenta un conjunt de 91 fitxes referents a llibres de cant pla, en alguns casos es fa referència a la ubicació dels documents d'acord amb la distribució establerta per Josep Miralles (*armario, tabla i número*). La segona, compta amb 381 fitxes que no inclouen la signatura dels documents, entre les quals hi trobem referències a 90 llibres de cant pla (sembla que parteixen de la intervenció anterior), 1 llibre de polifonia (de Palestrina), 281 obres musicals entre els segles XVIII i XX i altres 9 fitxes clarament fetes a finals del segle XX.

Entre 1986 i 1987 un equip del recentment renovat Institut de Musicologia Pau Villalonga, format per Xavier Carbonell, Francesc Crespi i Joan Segura, confecciona 231 fitxes d'obres musicals entre els segles XVIII i XX. S'indiquen les signatures, però no s'han localitzat els documents.⁴

4 El juliol de 2023, entre la presentació d'aquesta comunicació i l'entrega del text per a publicar, es van identificar algunes signatures coincidents amb aquestes fitxes en un conjunt de capses que havien estat identificades com a fons del Seminari.

L'última intervenció, el resultat de la qual està a la disposició dels investigadors actualment, la desenvolupa Cristina Menzel entre 1997 i 1999.

Malauradament, però, cadascuna d'aquestes intervencions divergeixen notablement tant pel que fa al nombre de documents com a la forma de descriure'ls i identificar-los. En primer lloc, amb la intenció de poder gestionar de forma eficient i prudent la informació heretada s'ha escanejat i transcrit cadascun dels registres i anotacions. D'aquesta manera, comptam amb la garantia que la totalitat dels materials previs a la nostra intervenció es podran conservar tant en format digital com físic, permetent en qualsevol moment poder recuperar les dades que s'hi havia registrat. En segon lloc, s'ha transcrit literalment tota la informació continguda en els registres en diversos documents de text, un per cada intervenció. Finalment, disposant la informació en fulls de càlcul per a visualitzar millor les dades, s'ha intentat trobar les obres coincidents entre els diferents catàlegs i inventaris.

Trobar les coincidències entre les quatre intervencions ha resultat, però, una tasca de gran complexitat. D'una banda, només coneixem la ubicació topogràfica exacta del catàleg de Menzel, ja que en les anteriors o bé s'utilitza el sistema usat per l'arxiver Miralles (vigent fins a la dècada de 1990), o bé no se'n dona cap referència. D'altra banda, al catàleg de Menzel els llibres de cant pla s'identifiquen pel títol genèric segons el seu contingut sovint sense donar-ne el títol (o equivalent) que apareix als originals, mentre que aquesta dada és l'única que ens proporcionen les intervencions anònimes. En aquesta situació només s'ha pogut verificar la coincidència amb total seguretat de 20 documents; altres 180 considerem que en una alta probabilitat també tenen correspondència entre els inventaris. En el cas dels llibres de cant pla, bona part de les coincidències s'han valorat seguint les mides i les observacions indicades.

Inicialment, comptàvem que les marques i signatures que es troben als documents, especialment en el cas dels cantorals, ens permetrien augmentar el nombre de coincidències, però hem constatat que bona part de les signatures antigues no apareixen en cap dels catàlegs esmentats. En alguns llibres de cant pla arribam a trobar fins a 5 signatures diferents, moltes de les quals són total o parcialment il·legibles. Les signatures més recurrents són les següents: Mir), Llom, Bibli. Cat, LC, REFE, LF, VLF, ULF, MSC i ACM.M, sovint seguides d'una xifra.

3. Fons del Seminari Conciliar de Sant Pere

Aquest fons, procedent del Seminari, és el més extens. Desconeixem des de quin moment està dipositat a l'ACM, però els exemples il·lustrats al catàleg de l'exposició *La música a Mallorca* (Esteve i Menzel 2007) ja situen el fons a la seva ubicació actual, tot i que no es fa referència a cap inventari.

En aquest fons hi hem identificat una única intervenció, duta a terme per Xavier Carbonell i Diego León, que utilitzen el mateix format de fitxa que l'IMPV l'any 1986. Les fitxes, manuscrites, es troben principalment desades en carpetes, agrupades per gèneres musicals; tot i que algunes es troben disperses pel dipòsit de l'ACM. Les tasques principals en aquest fons han consistit a la digitalització de les fitxes i la revisió de la documentació. En aquest procés s'ha detectat que algunes de les signatures estan duplicades i les obres a les quals es refereixen no coincideixen. En total, s'han comptabilitzat 340 fitxes.

A més dels documents a què fan referència les fitxes, s'ha localitzat al dipòsit 2 de l'ACM un conjunt important de partitures, principalment impreses. La majoria d'aquestes partitures porta una etiqueta de la biblioteca del Seminari amb un codi d'identificació, que indica que aquest material ja havia estat inventariat abans de dipositar-se a l'ACM. Entre aquesta documentació hi trobem, per exemple, partitures que havien format part de la biblioteca privada de Joan Maria Thomàs o donacions al Seminari fetes per Antoni Sancho Nebot.

4. Fons de l'Schola Cantorum

L'Schola Cantorum és una institució fundada el 1909 per intenció del bisbe P.J. Campins (*Boletín Oficial del Obispado de Mallorca*: 49:17). Es tracta, per tant, d'un fons que està lligat tant al Seminari Conciliar de Sant Pere com a la Seu de Mallorca; per ara es mantindrà com un fons per si mateix, a l'espera de decidir un cop acabada la catalogació, amb l'acord de l'equip tècnic de l'ACM, quina serà la seva consideració final.

Relacionats amb aquest fons s'han trobat quatre inventaris. S'ha procedit de la mateixa manera que en els dos fons ja esmentats: s'han escanejat les fitxes per a garantir la conservació dels originals i posteriorment s'han transcrit per a poder agilitzar el procés de cerca de coincidències.

L'únic document clarament vinculat al fons de l'Schola Cantorum és un full de càlcul, titulat «Schola Tot» que ens va proporcionar l'equip de l'ACM, però es desconeix qui havia elaborat aquest document. Hi apareixen 720 peces de les quals s'indica la capsa i carpeta en què es troba cada peça i el seu títol.

Hi ha dos altres inventaris elaborats digitalment mitjançant fulls de càlcul, però dels que només se n'ha trobat un exemplar imprès, que s'han pogut relacionat amb aquest fons a partir del codi utilitzat pel camp destinat a les signatures. En ambdós casos, l'ús del reconeixement òptic de caràcters (OCR) ha permès agilitzar la tasca de transcripció. Un d'aquests documents, amb una extensió de 9 pàgines que recullen 285 peces, ens proporciona l'autor de la peça, el seu títol, la signatura, les veus i un camp d'observacions (en la gran majoria dels casos aquest camp és buit). L'altre document recull un total de 1.176 peces, consignant-ne un número identificador, l'autor, el títol, la signatura i observacions.

A més d'aquests tres, al dipòsit es va trobar una llibreta de color negre amb el títol «Índice». Aquest document, manuscrit, sospitam que hauria estat copiat mentre l'Schola Cantorum mantenia la seva activitat. Conté un total de 401 peces ordenades alfabèticament segons el títol de les peces. Les dades que hi apareixen són el títol, el gènere, l'autor, les veus i un número romà (aquesta última indicació sembla estar relacionada amb la numeració de les capsas).

Fet el buidatge dels quatre inventaris i trobades les coincidències s'ha obtingut un total de 1300 obres diferents inventariades i s'ha confirmat la seva conservació al dipòsit 2 de l'ACM.

5. Conclusió

El resum que hem exposat sobre l'anàlisi dels inventaris conservats amb relació als fons musicals conservats a l'Arxiu Capítular de Mallorca demostra la necessitat de realitzar-hi una intervenció rigorosa i exhaustiva. La perspectiva obtinguda ens permet afrontar la catalogació sistemàtica de la documentació amb la màxima prudència, ja que, com hem comentat, les partitures i els llibres de cor ja han passat per un llarg procés de «catalogació» que ens ha arribat de forma fragmentària i confusa. Precisament per aquest motiu valoram molt positivament la implicació tant de l'equip tècnic

de l'ACM com del Capítol de la Seu de Mallorca per confiar a l'Institut de Musicologia Pau Villalonga la catalogació dels fons.

Comptar amb un instrument de descripció complet i acurat d'una de les col·leccions musicals més significatives del nostre territori és, sens dubte, un repte per a nosaltres. És, també, una necessitat perquè l'estudi de la pràctica musical a Mallorca pugui desenvolupar-se amb normalitat.

REFERÈNCIES

- BOLETÍN OFICIAL DEL OBISPADO DE MALLORCA, 49 (1909), p. 17.
- ESCALAS, R. et al. (2008): *El llibre de faristol de Pau Villalonga. Estudi i transcripció*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia.
- ESTEVE, J. J. (2015): «Som pobres de solemnitat! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca», tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ESTEVE, J. J., i MENZEL, C (2007): *La música a Mallorca: una aproximació històrica*, Palma, Ajuntament de Palma.
- ESTEVE, J. J.; JULIÀ SERRA, A. i MENZEL, C (2000): «Memoria de actividades RISM-España 1999-2000». *Anuario Musical*, 55, p. 273-286.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. (1998): «Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del convento de la Concepción de Palma de Mallorca». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 14/2, p. 45-64.
- GUTIÉRREZ, C. J. (1998): «De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín». *Anuario Musical*, 53, p. 29-60.
- LLOFRIU-PROHENS, A. (2022): «Els fons musicals de l'Arxiu Capitular de Mallorca», Conferència accessible a través de l'enllaç: <<https://www.youtube.com/watch?v=lcnnen3PQWE>> [Consulta 24 agost 2023]
- MENZEL, C. (1999): «L'archivio di música de la Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche», tesi de diplomatura, Università degli Studi di Pavia.
- (2012): «La Música a Mallorca en el segle XVII. Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica», tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

II

Reptes actuals de la musicologia balear

Comunicacions

L'ARXIU MUSICAL PERSONAL DE JOAN MARIA THOMÀS UN TRESOR PER DESCOBRIR¹

Jaume Antoni Bueno Bauzà
Institut de Musicologia Pau Villalonga

Resum

El fons musical de l'arxiu Joan Maria Thomàs Sabater (1896-1966), AJMT, es troba ubicat principalment en dues seus que funcionen de manera independent: la Biblioteca Pública de Palma (Mallorca) i la Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears. Cada una d'elles conté alguns documents duplicats i registres d'altres autors, però també manuscrits únics de possible interès històric relacionats amb la seva producció musical. La fragmentació de l'AJMT impossibilita tenir-lo en un sol espai físic i dificulta poder comparar-ne el contingut. En aquesta comunicació mostrem una eina que possibilita la futura catalogació multidireccional del fons sencer tot basant-nos en els criteris de la RISM i altres fonts bibliogràfiques. Els resultats d'un primer buidatge ja han confirmat algunes hipòtesis, cosa que obre el camp a noves recerques.

1 La idea de fer feina sobre l'inventari del compositor mossèn Joan Maria Thomàs parteix del professor Amadeu Corbera Jaume, cap del departament de Musicologia i Pedagogia del Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Ha resultat imprescindible el suport constant de Joan Company i Florit, un dels autors de *Tres músics mallorquins* (1985), l'obra més completa sobre la vida i obra de Joan Maria Thomàs i Maria de Lluc Alemany Mir, directora de la Biblioteca Pública Can Sales, l'altra seu de l'arxiu JMT, qui va escoltar la proposta i va posar a disposició el fons de l'arxiu per aquesta revisió. Els testimonis de Lila Thomàs Andreu i Antoni Maria Thomàs Andreu, nebots de Joan Maria Thomàs i Sabater, han ajudat a acabar de situar el context de producció, a més d'aportar abundant material audiovisual. Durant la situació de confinament, deguda a la crisi de la pandèmia de la Covid-19, va ser impossible acudir a aquestes seus i, per això, valorem la col·laboració inestimable de Clara Rul·lan (responsable de la partituroteca de la UIB) i d'Esther Cifre (auxiliar de biblioteca de Can Sales). Així mateix, cal esmentar el suport de Francesc Vicens Vidal. Per acabar, agraïm la paciència d'Antoni Pizà, musicòleg i professor del departament de música del *City College of New York*. Aquesta feina va ser dirigida per Rafael Martín Castilla, director del *Grado en Música* de la Universidad Internacional de la Rioja.

Paraules clau: Joan Maria Thomàs, fons musical, arxiu personal, catalogació multidireccional, patrimoni cultural.

Resumen

El fondo musical del archivo Joan Maria Tomàs Sabater (1896-1966), AJMT, se encuentra ubicado principalmente en dos sedes que funcionan de manera independiente: la Biblioteca Pública de Palma (Mallorca) y la Partituroteca de la Universitat de les Illes Balears. Cada una de ellas contiene algunos documentos duplicados y registros de otros autores, pero también manuscritos únicos de posible interés histórico relacionados con su producción musical. La fragmentación de l'AJMT imposibilita tenerlo en un solo espacio físico y dificulta poder comparar su contenido. En esta comunicación se muestra una herramienta para la futura catalogación multidireccional de todo el fondo basándose en los criterios de la RISM y otras fuentes bibliográficas. Los resultados de un primer primer expurgo ya han confirmado algunas hipótesis planteadas, lo que abre campo a nuevas investigaciones.

Palabras clave: Joan Maria Thomàs, fondo musical, archivo personal, catalogación multidireccional, patrimonio cultural.

Abstract

The archive of the Musical Collection of Joan Maria Thomàs Sabater (1896-1966) AJMT, is mainly located in two different sites that operate independently: the Public Library of Palma (Mallorca) and the Partituroteca of the University of the Balearic Islands. Each of them contains some duplicate documents and records of other authors, but also unique manuscripts of possible historical interest related to their musical production. The fragmentation of the AJMT makes it impossible to have it in a single physical space and makes it difficult to compare its content. This communication shows a tool for the future multidirectional cataloging of the entire collection based on the RISM criteria and other bibliographic sources. The results of a first purge have already confirmed some proposed hypotheses, which opens the way for new research.

Keywords: Joan Maria Thomàs, Musical Collection, personal archive, multidirectional cataloging, cultural heritage.

Joan Maria Thomàs i Sabater (1896-1966) és, a més de Baltasar Samper Marquès (1888-1966) i Antoni Torrandell (1881-1963), un dels compositors mallorquins de més rellevància del segle XX (Reynés 2011).

Com a instrumentista, va oferir nombrosos concerts d'orgue a la Seu i de piano, a la sala Domus Artis de Palma. Gràcies a la seva doble condició de prevere i músic fou promocionat des dels dinou anys pel Bisbat de Mallorca per assistir a classes d'harmonia i orgue a Barcelona i de contrapunt i composició a París, amb mestres com Eusebi Daniel o Jean Huré. A més, col·laborà en diverses revistes de musicologia on realitzà comunicacions tan destacades com la del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia de 1936 (Company 1985).

També fou l'introduïdor de la música de J.S. Bach per a orgue a Mallorca a través de l'Associació Bach, fundada per ell mateix l'any 1926. Tenim, en la seva figura, un important promotor d'esdeveniments musicals que dinamitzaren la cultura mallorquina de la primera meitat del segle XX: Festival Chopin (1931-1936), Festival de Música Mallorquina (1933-1934), Festival Sibil·la (1933-1966) i Festival Bellver (1953-1956).

Fou el fundador i director del cor *Capella Clàssica de Mallorca*² (1932-1966), el cor més famós i representatiu de Mallorca i d'Espanya, segons prestigiosos crítics contemporanis espanyols, presentant obres de reconeixement internacional, elogiades per personalitats com Henry Collet, Matteo Glinka o Joseph Artero (Blancafort 2004).

En total, realitzà més de 200 obres per a música instrumental (piano, clavecí, orgue, i guitarra) i música coral (profana, religiosa, harmonitzacions sobre temes de música popular, i cançons de Nadal i Pasqua).

Per tot això, és fill il·lustre de Palma des de 1974 i hi té un carrer dedicat i un Institut d'Educació Secundària. A pesar de tota aquesta intensa vida musical, hi ha un problema amb el seu llegat musical escrit. Tot i que una part important de la seva obra es troba localitzada i registrada, n'hi ha una altra que encara es troba desubicada dins les carpetes de l'arxiu Joan Maria Thomàs.

2 El nom d'aquest cor, fundat a 1932 com a Capella Clàssica de Mallorca, fou enregistrat a 1941, per a concerts i edicions musicals, en llatí (sense accent) per fer coincidir el nom en català i castellà.

1. Situació de partida: Fragmentació del fons a Can Sales i a la Partituroteca

El fons de l'arxiu Joan Maria Thomàs (AJMT, a partir d'ara) està dividit en dues seus, fruit de dues donacions successives dels hereus de Joan Maria Thomàs. Aquestes dues seus funcionen de manera independent: la Partituroteca i Centre de Documentació Musical de la Universitat de les Illes Balears (UIB)³ i la Biblioteca Pública de Palma, Can Sales (BP).

Els tres armaris de la BP guarden la majoria de les partitures originals manuscrites i algunes còpies de les versions editades amb els seus llibres d'estudis musicals i partitures d'altres autors.

La UIB, en canvi, conserva la resta d'objectes personals, correspondència, homilies, fonogrames (vinils de 78 r.p.m.), desenes de còpies dels seus llibres editats, l'arxiu de la Capella Clàssica i les revistes *Philharmonia* i *Pax et Ars*.

Aquesta situació, de fragmentació del fons, impossibilita tenir l'AJMT en un sol espai físic i dificulta poder comparar-ne el contingut, si el que volem és tenir una visió de conjunt del total de l'obra musical de Joan Maria Thomàs i Sabater.

Per altra banda, els registres de l'SGAE (Societat General d'Autors i Editors) disposen, des de 1958, d'un número de referència per a cada entrada de l'autor. En el nostre cas, tot i que contenen duplicacions i alguna possible errada de transcripció, aquests registres han ajudat a completar l'inventari dut a terme.

2. Marc teòric i mètode aplicat: Per a què elaborar una catalogació, si ja sabem on és tot?

Segons Prieto (2016: 242), en l'actualitat, s'ha creat un corrent d'atenció específica cap als arxius personals d'aquelles figures destacades en la seva tasca professional, humana i social, ja que han tengut una projecció definida cap al coneixement i comprensió d'una determinada època de la nostra història.

3 La Partituroteca i el Centre de Documentació Musical de la Universitat de les Illes Balears fou fundada l'any 1996 per Joan Company, per tal de crear un fons documental de la música de les illes: biblioteca, partituroteca, hemeroteca, discoteca, material fonogràfic, audiovisual i fotogràfic però, sobretot, un centre receptor i difusor dels llegats dels compositors de les Balears.

Gràcies a aquest tipus d'estudi, podem contribuir al descobriment de realitats i tendències del context polític, econòmic, social i cultural del marc històric i temporal que els va tocar viure, a més de tenir un resultat tangible avui en dia com la celebració de jornades, seminaris, congressos, edicions musicals, enregistraments o concerts.

Desatendre una part d'aquest patrimoni pot portar a conseqüències irreparables, tot i que la seva constitució, per l'heterogeneïtat del contingut i l'especificitat del material musical, plantegi més d'un problema als responsables de custodiar-ne el fons.

Una pregunta que sorgí, fins i tot per part de la direcció d'una de les seus de l'AJMT, fou la següent: si les dues seus del fons AJMT ja disposen de la seva pròpia enumeració i ubicació topogràfica, quin interès pot tenir l'elaboració d'un inventari específic, seguint criteris musicològics, de cara a una futura catalogació del total de la seva obra?

La resposta rau en l'interès per la seva vessant com a compositor. Si es tracta de disposar d'una perspectiva objectiva del total la producció de Joan Maria Thomàs, necessitam una eina que permeti interconnectar els registres de les tres institucions (BP, UIB i SGAE) i que, en cas de disparitat dades, es vegi complementada amb la informació que es desprèn del context social i de les ressenyes biogràfiques que hi ha disponibles en aquests moments.

Aquesta eina ha estat una base de dades que creua informació, provinent d'un full de càlcul de dotze pestanyes. Així, hem pogut distingir parts principals de secundàries, detectar duplicacions, relacionar fonts manuscrites amb l'edició impresa i descartar registres no propis.

A partir d'aquesta base de dades, s'han elaborat les fitxes d'inventari seguint els criteris del RISM.

Els RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) és l'organització de la Societat Internacional de Musicologia encarregada de documentar exhaustivament les fonts musicals que es conserven a tot el món.

El punt de partida fou l'enumeració de cent tres peces que Company recull a *Tres compositors mallorquins* (1985). Vàrem conservar l'ordre en què apareixen

com un reconeixement a aquesta primera tasca i en agraïment a les aportacions de qui, pràcticament, ha tutelat la recerca que es presenta aquí.

La pròxima revisió de l'obra de Joan Maria Thomàs se centra en les seixanta-vuit publicacions, on apareixen tres registres que no sortien a cap de les fonts esmentades, es tracta de l'inventari de Bover i Parets (2000).

També ha estat cabdal la darrera edició de les partitures de Joan Maria Thomàs, *Música Coral (1)* (2004) que conté una selecció de disset peces en edició facsimil de l'obra produïda entre 1941 i 1960.

De moment, disposam de dues-centes vuitanta-cinc fitxes amb resultats prou interessants, cosa que confirma les tres hipòtesis de partida.

3. Hipòtesis de partida i resultats del primer inventariat

Una anàlisi detallada d'aquestes dues-centes vuitanta-cinc fitxes permet confirmar tres de les hipòtesis de partida, que foren:

- **Hipòtesi 1:** Hi ha documents originals i manuscrits de Joan Maria Thomàs que no han tengut cap tractament catalogràfic ni inventariat. Aquesta hipòtesi es basa en l'existència de 7 carpetes A-Z «sense catalogar» dins els armaris de la BP.
- **Hipòtesi 2:** Hi ha documents únics (manuscrits o editats) presents només a una de les dues seus. Aquesta circumstància es deriva de la primera hipòtesi i no es pot confirmar o desmentir atesa la inexistència, fins al dia d'avui, d'una eina que interrelacioni els dos fons.
- **Hipòtesi 3:** Existeixen obres de Joan Maria Thomàs, confirmades per altres fonts, que poden trobar-se físicament dins les carpetes de l'arxiu, però que no han estat ni inventariades ni catalogades, de moment. O sigui, es troben pràcticament deslocalitzades encara.

Respecte a aquestes hipòtesis, hem corroborat les següents evidències:

- Les fitxes en paper dels registres de la biblioteca pública no distingeixen entre l'obra pròpia de Thomàs i les que corresponen al seu fons personal. Com a exemple, tenim l'entrada *THO1501*, que correspon a un bolero compost per Franciso Frontera de Valldemossa, el qual, tot i

pertànyer al fons musical AJMT, no és una obra d'autoria de Thomàs. Això també passa amb dotzenes d'exemplars de mètodes d'orgue, repertoris de T.L. de Victoria, Beethoven, Liszt o J.S. Bach. Això significa que els números de fitxa de la BP no ens aporten informació respecte a la recerca del total de la seva obra composta.

- Existeixen duplicats de registres per a una mateixa obra dins el mateix fons. El fet de no creuar dades entre fitxes topogràfiques resta, a més a més, rellevància a la numeració dels registres per saber-ne el total. El més freqüent és tenir un registre per a la versió manuscrita i un altre per a la versió editada, com passa a *Campanes sobre el mar* (1936), que té 4 registres (THO1622, THO 752, THO1312 i THO784). Per altra banda, entre la versió manuscrita i l'editada poden passar més de vint anys, com en el cas de *Bolero Bárbaro* (1937) / *Bolero del Dimoni* (1960) (THO 625 i carpeta 11-sense catalogar). També passa que algunes peces primerenques s'incorporen a algun recull posterior amb alguns canvis que l'amplien en algun sentit. Per exemple, *L'himne mallorquí* (1936) a 4 veus mixtes (THO 763) s'incorporà al Festival de Música de Bellver (1953) amb 7 veus mixtes (UIB 26A).
- S'ha demostrat, a més a més, l'existència de més d'una dotzena de documents a la BP sense catalogar que són obres originals de Thomàs. Tenim set casos confirmats durant els mesos de maig i juny de 2020 i cinc més, de probables, a l'octubre. Són partitures amb títol i firma, algunes datades, que no apareixen a cap dels reculls esmentats més amunt i que indiquen que n'hi podria haver més encara. Aquests fets responen a la primera i segona hipòtesi i suposen, efectivament, la presència de documents únics que només es troben a una de les dues seus.
- Per altra banda, tenim un total de quaranta-cinc obres citades per altres fonts (Bover i Parets 2000, Company 1985 i SGAE 2020) encara pendent de localitzar, fet que respon a la hipòtesi 3.

Classificació Joan Company-ads - LibreOffice Calc

Fitxer Edita Visualitza Insertar Format Full Dades Eines Finestra Ajuda

Geogica

10 99

A100

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
Total	mes ve																		
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14
15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15
16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16
17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17
18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19
20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20
21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21
22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22
23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23
24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31
32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32
33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33
34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34
35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35
36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36
37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37
38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38
39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39
40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40
41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41
42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42
43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43
44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44
45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45

Full z de 12

Cerca

Ordernada

Filtres bàsics

Contingut pàges

UIB online

UPHIMA online

utilitzat

ISBN

Grove

SCATE

Piles 2004

Enumeració

BNE

Per defecte

Concordància de majúscules i minúscules

Milgrana 09- Suma 99

65%

Figura 1. Imatge del full de càlcul utilitzat durant el buidatge de les fitxes d'inventari, on cada columna correspon a un camp de la RISM. Font: elaboració pròpia.

Tabla 1.

Ficha catalográfica del RISM. Fuente: Elaboración propia a partir de Prieto, 2016.

Campo	Ejemplo	Campo	Ejemplo
Referencia	2	Marca de agua	[No se aprecia]
Título	Bolero del Dimoni	Tiempo litúrgico	[Profana]
Compositor	Joan Maria Thomàs Sabater	Institución	Biblioteca Pública, UIB y SGAE
Género	Instrumental	Plantilla de instrumentos	Piano
Incipit	Sib, re, solb, sib, do, mi, lab, do. Sib, re, do, mi, lab do.	Abreviatura de la Biblioteca	E-Pap (BP) E-Pacdm (UIB)
Otros nombres	Bolero del Diablo. Bolero Bárbaro	Número de indentificador del RISM	[No registrado]
Catálogo de número de obra	Companys (1985) n°2	Año	Manuscrito de 1937 Impreso en 1960
Tono	DoM/dom con modulaciones	Referencia topográfica	BP: 1625 UIB: 26E SGAE: 4275756 / 34023
Origen	Biblioteca Pública can Sales (Palma)	Idioma	Catalán y castellano
Tipo de fuente	Manuscrita y editada	Editor y edición	Palma. Capella Classica, 1960

Imatge 2. Fitxa catalogràfica número 2, resultant de creuar les dades i aplicar-hi el buidatge del full esmentat en la Figura 1. Font: elaboració pròpia.

4. Conclusions

Encara queda molta feina per fer. La proposta és partir l'inventari que hem presentat. Sense desmerèixer la feina d'ubicació i etiquetatge del fons de l'AJMT, es fa necessària la distinció entre l'obra pròpia i les fonts musicals on es basa per poder iniciar la catalogació completa.

L'inventari multirrelacional, quan el buidatge de les carpetes restants acabi, podria ser un punt de partida útil en aquesta línia.

Aquest primer inventari suposa un document de partida que relaciona els registres duplicats de Can Sales, explica la integració d'una obra dins una altra (localitzada o no) i posa en relació partitures pròpies de Thomàs que formen part de la mateixa obra, però es troben físicament a seus diferents: Can Sales i Partituroteca de la UIB.

Respecte a les obres sense catalogar, és necessari, una vegada confirmada l'autoria, acabar d'ubicar-les i iniciar el catàleg multirrelacional, seguint els criteris musicològics internacionals del RISM.

La confirmació de les 3 hipòtesis mostren la necessitat que les dues biblioteques disposin d'un document que relacioni els dos fons i que els interrelacioni amb els registres de la SGAE amb criteris musicològics internacionals. Això ens acostarà més a un inventari complet del total de la seva obra disponible.

5. Limitacions i prospectiva

L'inventari realitzat aporta una visió de conjunt més que gran que qualsevol de les seves fonts i constitueix, sens dubte, una base sòlida d'on partir cap a una catalogació futura. A més, els seus resultats plantegen interrogants sobre les peces registrades a altes fonts (SGAE, ISNI, BNE, Bover i Parets...), alternatives a les seus principals de l'AJMT (BP i UIB).

Pels resultats de tot plegat, aquest inventari podria ser una eina útil per continuar amb la catalogació total de l'Arxiu i ens donarà pistes clares sobre la rellevància de cada registre per prioritzar quins s'han de començar a digitalitzar, publicar i difondre per retre el merescut homenatge a qui, en paraules de Baltasar Samper (1958), és el millor músic que ha tengut Mallorca al segle XX.

REFERÈNCIES

BOVER, J.; PARETS, J. (2000): «Bibliografia de Joan Maria Thomàs: música impresa», dins FUNDACIÓ ACA. CENTRE DE RECERCA I DOCUMENTACIÓ HISTÒRICO-MUSICAL DE MALLORCA (ed.), *VIII Trobada de Documentalistes Musicals*, Campos, Fundació ACA, p. 181-193.

- COLL, B (1977): *Joan María Thomas: hijo ilustre de la ciudad*, Lluçmajor, Imprenta Moderna.
- COMPANY, J (1981): *La Capella Classica de Mallorca*, treball de fi de llicenciatura presentat a la Facultat de Filosofia i Lletres, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- COMPANY, J; ESTELRICH, P; MOLL, J (1985): *Tres músics mallorquins: Antoni Torrandell, Joan M. Thomàs, Antoni Matheu*, Palma, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, Secretaria General Tècnica.
- MASSOT MUNTANER, J. (1977): *Església i societat a la Mallorca del segle XX*, Barcelona, Curial.
- MOLL, J. (2000): «Aspectes de la correspondència de Baltasar Samper amb Mn. Joan Maria Thomàs (I)», dins FUNDACIÓ ACA. CENTRE DE RECERCA I DOCUMENTACIÓ HISTÒRICO-MUSICAL DE MALLORCA (ed.), *VII Trobada de Documentalistes Musicals*, Campos, Fundació ACA, p. 243-256.
- PARETS, J. (1983): «Cronologia musical de Mallorca 1930-1939. Apunts per a una història de la música de Mallorca», *Randa N°15*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, p. 169-176.
- PRIETO, L. (2016): «Valorización de archivos personales musicales mediante el sistema de catalogación relacional multidireccional: el ejemplo del archivo Mantecón», *Documentación de las Ciencias de la Información*, Vol. 39, Madrid, Universidad Complutense, p. 241-282.
- REYNÉS, A (2011): «Panorama Musical de Mallorca de finals del segle XIX i del segle XX», *Revista Electrònica d'Investigació i Innovació Educativa i Socioeducativa*, vol. III núm. 2, Palma, UIB, p. 77-107.
- SALOM, P.; THOMÀS ANDREU, T. (2008): *Càntic. Joan Maria Thomàs, músic del segle XX* [DVD documental dramatitzat], Palma, REC Produccions.
- THOMÀS SABATER, J.M. (1947): *Manuel de Falla en la Isla*, Palma, Capella Classica.
- (1996): *Manuel de Falla en la Isla*, Palma, Caixa de Balears.
- (2004): *Música coral (I)*, Palma, Conservatori Superior de Música de les Illes Balears.

DE L'ACADEMICISME AL MISTICISME: DE LES OCARINES A MALLORCA

Inès Burguera Cremades
Institut de Musicologia Pau Villalonga

Dra. Eulàlia Febrer Coll
Universidad Internacional de La Rioja

Resum

Les ocarines han tingut un paper canviant a Mallorca des de la seva importació dos segles enrere. Tanmateix, han estat poc estudiades degut a la seva presència residual. A causa de la poca informació al voltant del seu rol, fabricació i ús a l'illa, més enllà de la seva funció estrictament musical, indagarem sobre els aspectes socials, històrics i culturals al voltant de l'instrument, centrant-nos en els elements místics que, des d'algunes dècades enrere, les hi han estat associats. Les ocarines varen aparèixer a Mallorca a finals del segle XIX a conseqüència de la comercialització i intercanvi entre Itàlia i Mallorca. Inicialment, era un instrument vist acadèmicament, que interpretaven els alumnes al Conservatori de les Illes Balears. Després de la Guerra Civil, però, la conceptualització i el paradigma sobre el qual es va mantenir la seva construcció i interpretació va esdevenir més propera a una dimensió espiritual.

Paraules clau: Ocarina, instrument de fang, instrument de vent, espiritualitat, misticisme.

Resumen

Las ocarinas han tenido un papel cambiante en Mallorca desde su importación dos siglos atrás. Sin embargo, han sido poco estudiadas debido a su presencia residual. Debido a la poca información acerca de su rol, fabricación y uso en la isla, más allá de su función estrictamente musical, indagaremos sobre los aspectos sociales, históricos y culturales en torno al instrumento, centrándonos en los elementos místicos que, desde algunas décadas atrás, se les han asociado. Las ocarinas aparecieron en Mallorca a finales del

siglo XIX a consecuencia de la comercialización e intercambios entre Italia y Mallorca. Inicialmente, era un instrumento visto académicamente, que interpretaban a los alumnos en el Conservatorio de las Islas Baleares. Sin embargo, después de la Guerra Civil, la conceptualización y el paradigma sobre el que se mantuvo su construcción e interpretación se convirtió en más cercano a una dimensión espiritual.

Palabras clave: Ocarina, instrumento de barro, instrumento de viento, espiritualidad, misticismo.

Abstract

The ocarinas have played a changing role in Mallorca since their importation two centuries ago. However, they have been little studied due to their residual presence. Due to the limited information about their role, manufacturing, and use on this Island, beyond their strictly musical function, we delve into the social, historical, and cultural aspects surrounding the instrument, focusing on the mystical elements that have been associated with them during the last decades. Ocarinas appeared in Mallorca in the late 19th century as a result of commercialization and exchanges between Italy and Mallorca. Initially, it was considered an academic instrument, played by students at the Conservatory of the Balearic Islands. However, after the Civil War, the conceptualization and paradigm on which its construction and interpretation were based shifted towards a spiritual dimension.

Keywords: Ocarina, clay instrument, wind instrument, spirituality, mysticism.

1. Introducció

Les ocarines varen aparèixer a Mallorca a finals del segle XIX a conseqüència de la comercialització i intercanvis entre Itàlia i Mallorca. Inicialment, era un instrument inclòs dins entorns acadèmics, que interpretaven els alumnes al Conservatori de les Illes Balears. Després de la Guerra Civil, però, la conceptualització i el paradigma sobre el qual es va mantenir la seva construcció i interpretació va esdevenir més proper a allò que Woodhead i Heelas categoritzaven com *espiritualitats de la vida* (2000).

Aquest article presenta una aproximació a la presència i evolució de l'ocarina a Mallorca des de la seva introducció fa dos segles fins a l'actualitat.

La recerca parteix, en la seva major part, del Treball de Fi d'Estudis d'Inès Burguera (2021), que fou ampliat per incorporar les perspectives actuals dels fabricants de l'illa entorn les seves característiques extraordinàries. La recerca es sustenta qualitativament sobre entrevistes en profunditat a diversos fabricants de l'illa, realitzades entre 2021 i 2022, i un treball de camp extens incorporat dins el treball anteriorment esmentat. Així mateix, es prenen com a referència autors del camp de l'organologia (Hornbostel 1961, Liggins 2001), els estudis religiosos (Hibbett 2010, Sutcliffe i Bowman 2000, Woodhead i Heelas 2000) i la història balear (*Gran Enciclopèdia de Mallorca* 2002, volum 5).

Prenent aquest punt de partida, proposem una descripció del context inicial en què s'emmarcà l'ocarina a Mallorca i analitzem els factors que influïren en la resignificació de l'instrument en un context en constant evolució, influenciat per processos de globalització i folklorització ocasionats pels canvis socioculturals dels anys 1960 i 1970.

2. L'ocarina a Mallorca a finals del segle XIX i principis del segle XX

2.1. Breu contextualització

Quan parlem d'ocarines ens referim a un instrument musical de forma ovoïdal que pot presentar d'entre vuit a dotze forats i està construït normalment de fang. D'acord amb la classificació Hornbostel-Sachs, aquest instrument es correspon al nombre 421.221.42, sota la categoria d'aeròfons, com a tipus de flauta globular amb un sol conducte intern (Hornbostel 1961: 26).

Els primers antecessors de l'ocarina eren de materials naturals com la pedra, la fusta, l'os, la closca i la carabassa. Les seves primeres evidències es remunten, tal com apunta David Liggins, tan enrere com l'any 4000 aC. L'instrument específic que abordem, el nom del qual és d'origen italià i al·ludeix a la seva semblança amb el cap d'una oca, va néixer a Burdrio (1853). La persona que va configurar definitivament la forma i digitació que avui coneixem a les Illes Balears fou Giuseppe Luigi Donati l'any 1853 a aquesta localitat del nord d'Itàlia. Arran d'aquesta estandardització, varen sorgir diferents grups d'ocariners com Los Montañeses de los Apeninos, que varen portar a terme una gira per Europa i foren els catalitzadors del sorgiment de diferents intèrprets de renom, com Mosé Tapiero (Liggins 2001).

2.2. Els inicis de l'ocarina a Mallorca

A Mallorca, l'instrument va arribar a través dels músics Cesare Vicinelli, Attilio Bruschetti i Luigi Cussini Pasti, i la primera notícia de premsa on té presència data de l'any 1881. Aquests italians varen establir una biblioteca musical i venda d'instruments a l'illa, entre les quals s'inclouïen ocarines de fabricació pròpia. Més endavant, l'interès per l'instrument va augmentar entre públic mallorquí i, per aquest motiu, es començaren a fabricar de forma més recurrent i es van començar a formar bandes a diferents localitzacions.

El principal atractiu de l'instrument es troba en la seva elaboració en fang i la seva producció econòmica, que el fan fàcilment accessible per un públic ampli. A més, és un instrument que permet tocar en conjunt totes les notes de l'escala cromàtica i interpretar tota mena de repertoris de la tradició pròpia. Per tant, no és d'estranyar que al segle XIX, amb l'academicisme imperant i els pocs privilegiats amb un instrument a casa, l'ocarina cridés l'atenció de la població illenca. Tot i això, encara que va ser un instrument rellevant a Mallorca en diversos àmbits, no trobem que l'Arxiduc ni altres folkloristes mallorquins de la postguerra l'esmentin.

Els mateixos italians també oferiren classes d'ocarina al Conservatori Balear, el que va produir que es fes un lloc a l'entorn acadèmic i es popularitzés encara més (Parets i Ramis, 2000:210). Tal com s'apunta a la Gran Enciclopèdia de Mallorca, a Palma els mestres italians Cussini i Brushetti (1858-1931) ensenyaren a tocar aquest instrument, van existir tallers de fabricació a Palma i a Manacor, i bandes d'ocarines a Palma (1879), Manacor (1896), Capdepera (1903), Esporles (1920), Porreres, Montuïri i Calvià. Cussini a més, estava vinculat al Círculo Mallorquí, on la seva orquestra d'ocarines actuava en nombrosos actes socials (Palazón 2007).

Quant el repertori, s'ha identificat un mètode per ocarina elaborat per Cesare Vicinelli, datat el 17 d'octubre de 1878, núm. 4040 de la Biblioteca Nacional, on l'autor fa una petita introducció de l'instrument i les seves dificultats, i on es presenten diferents exercicis tècnics com escales i exercicis d'agilitat, algunes obres per interpretar i fragments de les òperes *Rigoletto*, *Norma*, *Trovatore* i *Marta*.



Figura 1. Ocarina trobada a *Ceràmica Miquel Serra* a Santa Maria del Camí
Font: elaboració pròpia

2.3. *L'ocarina a Mallorca a finals del segle XX fins a l'actualitat*

Durant la Guerra Civil, es varen suspendre moltes activitats culturals. Les ocarines es varen deixar progressivament de costat i, quan va acabar l'enfrontament, varen quedar en l'oblit. Tanmateix, cap al 1977, Benet Mas, Gori Negre i Pere Vich, van reviuir la confecció de l'instrument després d'una visita al museu de la Porciúncula (Parets i Ramis, 2000: 211). Benet Mas va fer unes petites modificacions de l'ocarina de la Porciúncula i va dedicar-se a la fabricació de l'instrument fins als seus darrers dies. Ell, a més de ser ceramista, era pintor i, tal com relaten algunes fonts orals, se li atorgaven «poders curatius». El 2012, el ceramista Joan Pere Català va presentar un projecte amb relació a la figura i treball de Benet Mas i va fer un documental anomenat *La Recerca Constant* (Català Roig 2013) en el qual s'entrevistaven diferents persones que varen conèixer a Benet Mas. En aquest documental, els interpel·lats narren característiques de la seva personalitat i com es va introduir en l'artesania del fang. Mas sempre va tenir curiositat per l'art, era una persona amb molta sensibilitat i encara que tingués una manca de formació acadèmica, la suplia amb una gran capacitat de creació artística. La seva dona Margalida li va fer provar la tècnica del fang i mai més no la va deixar. En sentit artístic rebutjava els aparells electrònics que substituïen fer la feina a mà com el torn. A més, per fer ocarines feia servir el fang de Pòrtol perquè considerava que era el millor.

Tal com llegim a *Amb el so de l'ocarina a Son Montserrat* escrit per Elisenda Pipió l'any 1987, Mas tenia constància que es varen fer ocarines a Manacor, Pollença i Ciutat, les quals es diferenciaven una mica en el seu model: les de

Manacor solien ser més planes i les de Ciutat més arrodonides. També va sentir parlar de les bandes d'ocarines que existiren a distints pobles de l'illa. Benet Mas tenia perspectives de futur com a artesà i artista. Per això, va fer tretze mides d'ocarines (Parets i Ramis 2000: 211), va emprar altres materials com fang roig de Pòrtol, que es pot coure a gran temperatura per convertir-lo en fang negre. Després el buidava per dins i, amb un parell de sortides en forma de petits embuts afinats sobre distintes notes musicals, construïa l'ocarina (Pipió 1987: 15). Segons apuntava el Diari de Mallorca: «Sus originales formas de barro han adquirido una gran fama que se ha proyectado incluso fuera de las fronteras nacionales, sobre todo, por la serie de ocarinas» (AR 1987: 9).

En l'actualitat, hi ha tres fabricants d'ocarines en actiu a Mallorca: Jesús Palazón, Carme Hermoso i Toni Vich.

Palazón és cirurgià retirat, músic i pintor, llicenciat l'any 1971 en medicina per la Universitat de Saragossa i especialista en cirurgia general. Des de 1976 resideix a Mallorca. Com a músic, té algunes partitures breus escrites per ell mateix per aprendre les digitacions com: *La marcha de los Santos*, *Oh Susana*, *Cuando vuelva a tu lado*, *All of me*, *Greensleeves* i *Fly Me to the Moon*. També ha enregistrat una sèrie de discs musicals amb l'ocarina, com *Jesús Palazón i amics ocarina integral* (2007), *Recital* (s.d), *Canciones para ducha y baño* (2018) i compta una gran col·lecció d'ocarines de diferents parts del món. A més, va tenir l'oportunitat de conèixer Benet Mas.

Tal com explica el fabricant, Mas li va contar que hi havia hagut un concert a l'església de Santa Magdalena on es tocaren 100 ocarines juntes a principis de segle. Aquesta ressenya l'havia trobada a l'arxiu de la Biblioteca Municipal de Palma. Com a artesà, també crea les seves pròpies ocarines fetes en estil italià, acabades en punta, i ha fet tot un estudi de com s'han de construir perquè quedin tan afinades com sigui possible. «La ocarina, lo apasionante que tiene es que no acabas de aprender nunca. Te crees que lo sabes todo y luego te sorprende». (Comunicació personal, J. Palazón, 29 de novembre de 2021).

Carme Hermoso es considera una «artista de les arts». Va realitzar estudis musicals de guitarra i, a més, és pintora. Fou deixeble de Benet Mas i té un taller d'ocarines a Algaida. En els últims anys, ha centrat la seva activitat, especialment, a la recerca, la investigació i la recuperació de l'ocarina mallorquina com a instrument artesanal i de tradició musical. L'any 2012 va crear

Els sons de la terra, una entitat que té com a objectiu principal promoure i difondre l'ocarina mallorquina com a patrimoni històric, musical, cultural, etnogràfic i artesanal. L'any 2013 tenia planejades una sèrie d'activitats que esperava que es poguessin dur a terme. Com a prioritat principal tenia el projecte d'editar un mètode per aprendre a tocar l'ocarina mallorquina. La seva intenció era oferir una eina senzilla, intuïtiva i pedagògica per a petits i grans, complementada amb una mostra de la història de l'ocarina a Mallorca (Hermoso 2012).

Yo pienso que la ocarina es mágica, es orgánica, tiene los cuatro elementos de la tierra: la tierra, el fuego, el agua, el aire y yo lo vivo así. Me hablan, yo les hablo todos los días y les doy todo mi amor haciéndolas y no miro el reloj, si he estado dos o tres horas con una. Y al tocarla hay esta magia en la conexión, que como en la física cuántica también de el ser humano como materia que tiene: mente, cuerpo, energía, alma y que somos energía indestructible, somos inmortales. Cuando tú unes esa materia como es la ocarina y vas a sonarla hay esa complicidad de magia del instrumento contigo que suena super afinada y la tienes domada como un caballo salvaje. (Comunicació personal, C. Hermoso, 29 de novembre 2021).

Hermoso ha compost algunes cançons per a ocarina com *Ball de l'Os*, *Passe la agoa ma Julieta* i *Colom Blanc*. Aquesta darrera obra la va començar a compondre Mas i, quan va morir, la va acabar ella. Per tant, és una obra que connecta ambdós autors.

Finalment, Toni Vich és professor de ceràmica a l'escola de Marratxí i músic. Té una agrupació musical anomenada Triofang des de l'any 2019, amb la qual fa música amb instruments de ceràmica i amb els quals ha enregistrat algunes cançons. El coneixement de la ceràmica li ve de tradició familiar, de la qual ell n'és la quarta generació. Aviat es va interessar per ampliar coneixements amb l'ofici de ceramista i ha protagonitzat diferents cursos de ceràmica. Es va iniciar en la fabricació de l'ocarina de jove i més tard es va decidir a reproduir flautes procedents d'altres cultures, la majoria originalment elaborades amb bambú o fusta. Ell, en canvi, les fa amb fang. Alguns dels instruments que ha reproduït són el shakuhachi, el ney, el Jal Tarang o l'udus (IB3 Notícies 2019: 3'49").

El més rellevant a l'hora de crear una ocarina és la part del siurell. Si sense coure sona molt, probablement sonarà millor quan es cogui. Després, una vegada cuita, es poden fer petites modificacions per acabar d'afinar-la.



Figura 2. Cartell de concert del grup Triofang. Font: Toni Vich, 2022.

Com apunta Vich, «les tres figures procedeixen d'entorns diferents i han incorporat la construcció de l'ocarina a la seva activitat professional des de punts d'entrada distints» (Comunicació personal, T. Vich, 23 d'octubre del 2021). En aquest sentit, els constructors no tenen un contacte estret, però coincideixen en aspectes tècnics de l'instrument, de la fabricació i respecte a la dimensió espiritual que es crea quan s'interpreta una melodia.

3. *L'espiritualitat a través de l'ocarina*

Les ocarines, en ser reintroduïdes als anys 1970, portaven un canvi de significat que es trasllada al nivell simbòlic. L'instrument, que havia estat part d'un cercle més ampli dins un entorn de Conservatori, que havia gaudit de presència en diverses orquestres i de l'atenció (encara que esporàdica) de pensadors del seu moment, passava a representar una part de la identitat mallorquina ara gairebé oblidada, connectada amb un entorn folkloritzat, misteriós i exòtic.

Les influències darrere aquest canvi de significat i, per tant, conceptualització i utilitat, són incertes de causa de l'escassetat de registre i documentació al seu voltant. Així i tot, podem inferir que els moviments contraculturals que calaven a la Península i les Illes al voltant dels anys 1960 i 1970, juntament amb la recentment forjada etiqueta de *World Music*, van deixar empremta en

cercles poc avesats a les expressions religioses i espirituals més tradicionals. No és casualitat que es desenvolupi, en el mateix moment, el moviment *hippie* que defineix encara l'actual imatge d'Eivissa i Formentera (Ramon Cardona i Serra Cantallops 2014).

Aquesta idea es correspon amb la perspectiva més àmplia oferta per autors com Heelas (1996) o Suttcliffe i Bowman (2000), que apunten a l'avversió dels nous moviments espirituals envers la tradició, tot i basar-se en ella de forma paradoxal, per construir el seu discurs. En altres paraules, es prenen com a referència tradicions pròpies o alienes per sobrepassar-ne els límits autoritaris, dogmàtics o morals (Heelas 1996: 28). En aquest cas, podem observar un canvi de significat des d'un entorn acadèmicament estructurat que articulava la presència de l'instrument a Mallorca a inici de segle cap a un de marcadament individualista.

L'afirmació envers l'element extraordinari atribuït a les ocarines neix arran de la detecció que tracem entre les semblances del discurs dels ocarinòlegs actius avui a Mallorca i el proporcionat per altres pràctiques que apareixen, des de fa unes dècades, baix l'etiqueta de «desenvolupament personal», com el *Rebirthing* o la *Respiració Holotròpica* (Febrer Coll 2018).

Aquests contextos, que són sovint etiquetats de *New Age* per autors com Woodhead i Heelas (2005), tenen característiques comunes que les fan, sense caure en el reduccionisme, comparables contextualment. Ens referim, per un costat, a la idea del dogmatisme de la ciència (Till, 2010), que serveix a la justificació del fet místic i extraordinari des d'una flexibilització del credo imperant al segle XXI, que és la idea de ciència, i que ajuda a justificar els nous usos i identitat de l'ocarina.

Per altra banda, observem una importació que té lloc al segle XIX, on s'estableixen els fonaments de l'ocultisme, el misticisme i l'espiritualitat com els rebem avui, a més dels corrents artístics i musicals que posen l'individu al centre del seu propi univers de significat. Igualment, són destacables trets com la incorporació de tradicions alienes des de perspectives exotitzants, o la resignificació dels elements musicals en favor del proveïment de canvis no-ordinaris de consciència.

Per veure a què ens referim de forma més explícita, podem remuntar-nos a allò que apuntava una constructora d'ocarines, a la qual entrevistarem:

En Benet [el seu mestre] curava, tenia el do de la curació, sobretot per hipnosi, tant conscient com inconscient. A mi me'n va fer una de conscient, perquè jo tenia mal des dels catorze anys i aquí ja en tenia trenta, i em diu "com has passat el fin de setmana?" (...) dic "fatal, perquè m'ha passat això". I em va dir "vine el mes que ve, tres dies abans" i tres dies abans hi vaig anar. Em va dir "que vols, una hipnosi conscient o inconscient?" i vaig dir "conscient" (...) I sé que em va fer així [li toca el front], "ja no pots dir el teu nom, ni obrir els ulls", i jo som molt científica, jo crec en la hipnosi, no és que digui "aquestes coses són rares", però "demuéstrame que eres un buen hipnotista". No diré, por sugestión, "sí, ya estoy". Jo dins el meu cap deia "Carme, Carme!" però no podia, i dic, "és vera, m'ho ha demostrat". (...) Va tocar un instrument de flauta (...) Jo estava pendent de la meua respiració i del meu cos, el relaxament. I de cop em diu que el meu cos es torna aigua. I jo era aigua. Al cap de cinc minuts, aquesta aigua es torna vapor, s'evapora, l'aigua és vapor. I clar, en ser vapor me'n vaig cap amunt, i em trob al mig d'un univers. I després em passa una llum blanca així "fuà!" i al cap d'un minut en Benet em diu: "veus una llum blanca?"- i dic: -"Com ho sap?- Jo no li he dit, això és la meua experiència allà dalt!" Dic: -"L'he vista. Ara no la veig, però not la seva presència"- (...) Diu, -"doncs demana-li que et llevi aquest mal"-, li deman i després tornam endarrere, tot, el vapor sa torna aigua, em desperta... Què curiós, que mai més vaig tenir cap mal. (Comunicació personal, C. Hermoso, 4 de maig de 2021).

Amb aquest breu testimoni, resumim diversos punts que reflecteixen el canvi de significat tant de l'instrument com del context que l'envolta, i que proporciona un viratge des del fet acadèmic i racional fins a un entorn que s'informa de tendències místiques i heterodoxes.

És fonamental, a tall d'exemple, la rellevància que atorga l'entrevistada al valor curatiu de l'instrument, en contrast amb el seu ús estrictament performatiu fins finals del segle XX. Els corrents informats per un xamanisme folkloritzat i imprecís són una de les adaptacions més emfatitzades en parlar de *New Age*, així com ho és la capacitat d'abstracció cap al fet extraterrenal. Apuntava Hutton (1998) que el xamanisme és vist com «la religió primerenca i primordial de la humanitat» que, en la seva forma occidental, «ha estat interpretat àmpliament per significar qualsevol pràctica màgico-religiosa que involucri el trànsit o els estats alterats de consciència» (103-104).

D'aquesta forma, la música serveix com a conductora en els mateixos termes tradicionalment establerts per Gilbert Rouget (1985): la música condueix

a l'oient a canvis no ordinaris de consciència, però no al músic i funciona com a socialitzadora del conjunt. Si bé aquesta és una faceta que només hem començat a explorar, obrim amb ella un discurs complementari al que parla de l'ocarina més enllà de la perspectiva organològica.

Per altre costat, trobem elements propis de l'escena mallorquina entorn les ocarines que divergeixen la individualitat i centralització sobre el jo, que caracteritza en gran manera els corrents hereus de la contracultura del segle passat. El debat sobre la tradició i la identitat illenca es troben a la superfície més visible de l'escena organològica actual, en un esforç per tornar a l'essència de la terra, a l'exotisme del passat pròxim, en una expressió d'allò que Josep Martí titllaria de *folkloritzant*. No són conceptes del tot contraposats, ja que busquen una essència que, probablement, només existeixi en l'imaginari individual.

És inevitable qüestionar-nos quins són realment els conceptes que envolten avui l'instrument i defineixen el context en què es presenta. Per aquesta raó, la idea de *significat flotant* de Lévi-Strauss és especialment pertinent (Lévi-Strauss 1950), igual que ho és la seva proposta respecte l'objectivació del sagrat sobre un element tangible: la transformació simbòlica d'una malaltia en una ploma ensangonada, en aquest cas, es trasllada a l'ocarina com eina de sanació i no només de producció sonora i gaudi estètic.

4. Conclusions

Podem concloure que l'ocarina a Mallorca ha tingut un paper canviant que, a través de la seva història, ens permet entendre les preocupacions, influències i moviments culturals predominants a l'illa a cada moment. Com hem apuntat, l'instrument va arribar a Mallorca gràcies a la importació italiana i de seguida es va associar a l'entorn acadèmic. Les modificacions que va experimentar durant les primeres dècades al territori illenc són les que han acabat configurant la seva forma fins a l'actualitat. Tanmateix, després de la Guerra Civil l'ocarina va quedar relegada a un paper residual i la seva fabricació no va ser represa fins dècades després, als anys 1970, ara des d'una mirada que li atorgava un nou paper i significat.

Han estat pocs els que han reprès la pràctica d'aquest instrument, actualment es compta almenys amb tres fabricants en actiu que, tot i no treballar conjuntament, presenten discursos similars pel que fa al context en què

originalment reben l'ocarina, com la comencen a treballar, o les qualitats que li atribueixen. Aquest últim aspecte lliga directament amb la idea d'una espiritualitat que connecta fabricant i ocarina, i que podem entendre com a hereva dels corrents contraculturals que arriben a l'illa a partir dels anys 1960 i 1970.

La visió de l'instrument com a impregnat de qualitats extraordinàries el converteix en un símbol que toca dues funcions: la de presentar una identitat tradicional mallorquina i la d'apropar a qui la toca al fet intangible, especialment pel que es refereix a les seves habilitats curatives. Aquesta perspectiva, que podem atribuir a la situació sociopolítica illenca lligada a l'obertura cap al turisme dels mateixos anys, encara requereix aprofundiment i estudi, però ens ofereix un punt de partida per començar a connectar la idea de mallorquinitat amb la d'alteritat des de pràctiques reformulades.

REFERÈNCIES

- AR. (1987): «El conocido ceramista de Santa Maria, Benet Mas, encontrado muerto en el Port de Pollença», *Diario de Mallorca*, 15 d'agost de 1987, p. 9.
- CATALÀ ROIG, J. P. (2013, 28 de febrer): *La recerca constant* [vídeo]. En línia: Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HUjU5I0Ge_I> [Consulta 27 gener 2024].
- FEBRER, E. (2018): *'Evolved' traditions: The role of music in contemporary spiritual practices*, tesi doctoral, Cardiff University.
- HEELAS, P. (1996): *The New Age Movement: Religion, Culture and Society*, New Jersey, Blackwell Publishers.
- HIBBETT, R. (2010): «The New Age Taboo», *Journal of Popular Music Studies*, 22(3), 283–308.
- IB3 NOTÍCIES (2019, 24 d'abril): *Toni Vich, Música i ceramista* [vídeo]. En línia: Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=gqxqSK81Z8Q>> [Consulta 27 gener 2024].
- LÉVI-STRAUSS, C. (1950): *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, Thetfold: Routledge & KeganPaul.
- LIGGINS, D. (2001): «Ocarina», *New Grove Online*, 2001. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/>

gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020239#0000020239-p-3> [Consulta 27 gener 2024].

- MARTÍ, J. (1999): «La tradición evocada: Folklore y folklorismo», *Tradición Oral*, 1, p. 81-107.
- PARETS, J.; RAMIS, A (2000): «L'ocarina a Mallorca: aproximació històrica i musicològica, dins FUNDACIÓ ACA-CENTRE DE RECERCA I DOCUMENTACIÓ HISTÒRICO-MUSICAL DE MALLORCA (ed.), *II Trobada de Documentalistes Musicals*, sa Pobla, Fundació ACA, p. 209-223.
- PIPIÓ, E. (1987): «Amb el so de l'ocarina a Son Montserrat», *Coanegra*, 42, p. 15.
- RAMÓN CARDONA, J; SERRA CANTALLOPS, A. (2014): «Elementos de la contracultura de los años setenta en la oferta turística de un destino madur», *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, 4(1), p. 110-124.
- SUTCLIFFE, S.; BOWMAN, M. (2000): *Beyond New Age: Exploring Alternative Spirituality*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- TILL, R. (2010): *Pop Cult: Religion and Popular Music*, Nova York, Continuum International Publishing Group.
- VICINELLI, C. (1997): «Método para Ocarina», *La música* núm. 4040, *Boletín de la Propiedad intelectual*, 17/10/1878, Biblioteca Nacional.
- WOODHEAD, L.; HEELAS, P. (2000): *Religion in modern times: An interpretive anthology*, New Jersey, Blackwell Publishers.

NOUS CONTEXTOS SOCIAIS DELS ORGUES «HISTÒRICS» DE MALLORCA

Dra. Bàrbara Duran Bordoy

*Grup de Recerca en Estudis Etnopoètics de la Universitat de les Illes Balears
Institut de Musicologia Pau Vilallonga*

Resum

Els simposis sobre els Orgues Històrics de Mallorca naixeren el 1994 amb la intenció d'estudiar un patrimoni illenc que no passava pels seus millors moments. Tot i que, ja llavors, s'havien iniciat algunes restauracions a diversos orgues de les Illes. S'analitza aquí el concepte d'orgue històric a més d'oferir un llistat de les comunicacions publicades sobre ells i les noves composicions dels compositors illencs dels darrers anys.

Aquest estudi s'apropa als nous contextos socials que envolten el món dels orgues mallorquins: iniciatives com els concerts setmanals a l'orgue d'Alaró; els cicles de concerts a Santanyí, Manacor i Inca, sense deixar de costat l'organització d'activitats en moments puntuals (concerts a Sant Francesc, Santa Eulàlia, la Seu, Santa Creu o Campos). Noves composicions i la incorporació de la música electrònica a aquest repertori són alguns dels factors a considerar, a més de la incidència de l'aula del Conservatori Professional de Palma.

Paraules clau: orgues històrics, composicions per a orgue, nous contextos musicals, concerts orgues.

Resumen

Los simposios sobre los Órganos Históricos de Mallorca nacieron en 1994 con la intención de estudiar un patrimonio que no pasaba por sus mejores momentos. Ya entonces, se habían iniciado algunas restauraciones en varios órganos de las Islas. Se analiza aquí el concepto de órgano histórico, además de ofrecer un listado de las comunicaciones publicadas sobre ellos y las nuevas composiciones para órgano de los compositores mallorquines.

Se estudian aquí los nuevos contextos sociales de los órganos mallorquines: iniciativas como los conciertos semanales en el órgano de Alaró; los ciclos de conciertos en Santanyí, Manacor e Inca, sin dejar de lado la organización de actividades en momentos puntuales (conciertos en Sant Francesc, Santa Eulalia, La Seu, Santa Cruz o Campos). Nuevas composiciones y la incorporación de la música electrónica en este repertorio son algunos de los factores a considerar, además de la incidencia del aula del Conservatorio Profesional de Palma.

Palabras clave: órganos históricos, composiciones para órgano, nuevos contextos musicales, conciertos de órgano.

Abstract

The symposia on the Historic Organs of Mallorca began in 1994, with the aim of studying a musical heritage that was not going through its best times. Although, even then, some restoration work had already begun on several Balearic organs. The concept «historic organ» is analysed here, as well as a list of papers published on them and new organ compositions by local composers are provided.

This study looks at the new social contexts surrounding the world of Mallorcan organs: initiatives such as the weekly concerts on the organ in Alaró; the concert series in Santanyí, Manacor and Inca, not to mention the organisation of activities at specific times (concerts in Sant Francesc, Santa Eulalia, La Seu, Santa Cruz and Campos). New compositions and the incorporation of electronic music into this repertoire are some of the factors to be considered, as well as the impact of the classroom of the Professional Conservatory of Palma.

Keywords: Historic organs, organ compositions, new musical contexts, organ festivals.

Aquest treball vol ser una aproximació a «l'estat de la qüestió» actual amb relació als orgues de les Illes Balears. Els objectius són:

1. Resseguir el camí d'investigació sobre els orgues històrics que marquen línies anteriors de recerca locals.¹

¹ La figura 1 és un llistat de les comunicacions vinculades directament amb els orgues illencs publicades als Simpòsium d'orgue i estudis musicals des del 1994 al 2020, però existeixen altres articles o bé estudis que no són esmentats aquí

2. Datar els repertoris contemporanis dels compositors de les Illes dedicats a l'orgue ara mateix, el 2023.
3. Reflexionar sobre la presència dels concerts i cicles d'orgue a Mallorca avui dia i una reconsideració del paper i repertori per a orgue: de la vinculació exclusiva amb la pràctica litúrgica a una presència més ampla i connectada amb petits circuits d'interessats, però també en un públic local que ha esdevingut més conscient del seu valor patrimonial.

Les paraules de Miquel Ferrer i Viver² en la presentació del *III Simposium sobre els Orgues Històrics de Mallorca, III Trobada de Documentalistes Musicals, III Jornades Musicals Capvuitada de Pasqua del 1996* serveixen per emmarcar l'inici d'aquest estudi:

Quotidianament, observam com gran part dels ciutadans europeus que visiten la nostra illa, valoren sobre manera el patrimoni cultural mallorquí a més del medi natural i paisatgístic.

Contràriament, molts mallorquins sovint quedam captius per tot allò que ve de fora (pel simple fet de ser-ho), qualificant-lo com a bo, sense valorar i tenim present com tocaria moltes de les coses més properes, més nostres...

Sens dubte, Mallorca compta amb el nombre més gran d'orgues històrics per quilòmetre quadrat de tota Europa, constatació feta per tots els estudiosos.

Aquesta riquesa patrimonial ens ha de dur cap a la seva potenciació i recuperació per no perdre la nostra identitat com a poble, i posa al poble mallorquí al graó que li pertany dins el concert internacional.

L'interès pels orgues ha de ser una tasca col·lectiva (de les institucions i de la societat civil). Només recuperant les arrels evitem que la cadena històrica del nostre poble es trenqui.

És lloable la feina que fa la Comissió per als Orgues de Mallorca, integrada com a secció de la Fundació ACA en la difusió, conservació i investigació del món de l'orgue. En aquest sentit, i des de l'Ajuntament i l'Escola de Música d'Alcúdia donam tot el suport a aquestes iniciatives (Ferrer 1996: 8).

En aquestes línies ja es poden entreveure alguns elements que esdevenen importants en la contemporaneïtat de l'orgue mallorquí:

- La seva consideració com a béns pertanyents al patrimoni cultural de les Illes.

2 En aquell moments era el regidor de Cultura de l'Ajuntament d'Alcúdia.

- L'observació d'un «espai-mirall» (Duran 2023): la valoració dels visitants estrangers canvia la mirada dels mallorquins sobre alguns espais i objectes patrimonials, «molts mallorquins sovint quedam captius per tot allò que ve de fora (pel simple fet de ser-ho), qualificant-lo com a bo, sense valorar i tenim present com tocaria moltes de les coses més properes, més nostres...», com diu la cita de Ferrer esmentada abans.
- Potenciació i recuperació d'aquests elements que han esdevingut reconeguts per la col·lectivitat: «no perdre la nostra identitat com a poble»: autoestima i autovaloració dins del marc internacional.
- Identificació d'aquestes accions com a defensa de la identitat del poble mallorquí, autoestima i autovaloració en el marc internacional.

En primer lloc, el concepte d'orgue «històric» necessita atenció, car pot ser usat de manera imprecisa. El professor d'orgue del Conservatori Professional de Palma, Bartomeu Mut, explica en relació a aquest tema:

Sens dubte, els orgues històrics són, entre tantes d'altres, un dels importants conjunts patrimonials dels quals disposa aquesta illa. No debades el CIM els atorgava la màxima protecció amb la *Declaració com a bé d'interès cultural a favor dels orgues històrics de Mallorca*, publicada en el BOIB núm. 148 de 6-10-2005.

Els orgues són considerats històrics, no per la seva ubicació (encara que, normalment, es trobin en llocs amb una llarga trajectòria històrica) sinó pel fet de tenir una antiguitat de com a mínim cent anys i de comptar amb una certa coherència constructiva i un cert material fònic històric.

S'hauria de reconsiderar el qualificatiu d'*històric* en el context en què es contempla aquest teu qüestionari; em deman si Alaró és un orgue històric, o fins i tot Sant Francesc de Palma. És evident que són instruments encabits en unes façanes històriques, però els seus interiors són bàsicament instruments nous. I en el cas que ens ocupa l'objecte que motiva aquest treball és precisament l'*orgue instrument sonor*. Tot i no ser aquests dos, instruments pròpiament històrics, ningú posa en dubte que juguen un paper important dins el panorama actual. També instruments “completament” nous com La Porciúncula, Sant Francesc d'Inca, Colònia de Sant Pere no es poden menystenir, i no són històrics.

Per la seva complexitat constructiva, estètica, sonora i funcional, som més partidari d'entendre l'orgue com a un instrument que, històric o no, genera un poder de convocatòria i atracció els quals es manifesten de diverses maneres segons el moment de la seva història. És clar que, aquest instrument, per l'inexorable pas

del temps, en algun moment esdevindrà històric, però, en tot cas, és un instrument viu i actual, present i, tant de bo, futur (correu a Bàrbara Duran, 1 de febrer 2023).

Una entrevista feta als mestres orgueners Gerhard Grenzing i Blancafort aporta informació sobre aquest aspecte (*Baleares*, 16 maig 1969, p. 13), i aquest concepte, «orgue històric» és usat en un titular llarg però cridaner: «En Mallorca —nos dice el experto organero alemán Sr. Grenzing— estamos descubriendo los últimos “órganos históricos de Europa”»:

—¿Qué es un “órgano histórico”?

—Se denomina así a los contruidos antes de 1800 y que aún conservan la estructura inicial sin alteraciones sustanciales.

—¿Porqué se ha establecido esta frontera de 1800?

[...] Sucede que la organería florece con las monarquías absolutistas. El siglo XVIII fue su época dorada. Carlos III hizo venir de Italia al mejor organero del país para la construcción del órgano del Palacio Real. Fue convocado un concurso al que se presentó un maestro llamado Echevarría y un mallorquín llamado Jordi Bosch, que fue el vencedor.

Si se segueixen les consideracions de Bartomeu Mut i les indicacions de Grenzing de manera estricta, es podria pensar que gairebé no queden massa orgues històrics a les Illes; però cal subratllar que aquest concepte és clau per entendre com s'ha generat un interès creixent pel món de l'orgue, especialment en aquelles localitats on s'han realitzat intervencions de recuperació dels instruments. És un concepte que, d'alguna manera, la població i les institucions implicades han «adoptat» (ajuntaments, parròquies i Bisbat). Blancafort, en el mateix article del *Baleares* (op. cit.), fa referència a la peculiar situació d'Espanya: la desamortització i Revolució Francesa feren mal a bona part del patrimoni organístic, però a Alemanya no passà i es manté la tradició fins i tot encara ben viva. També afirma que estan descobrint i treballant en els orgues històrics d'aquí per iniciar «reconstruccions». Bartomeu Mut aporta també informació amb relació a aquests dos mestres orgueners:

No oblidem que abans que aquests simposiums [es refereix als citats en la figura 1], ja s'havien dut a terme restauracions importants en els anys 70' - 80' en els orgues de Sant Jeroni, Els Socors, Santanyí. Figures com les de Grenzing i Blancafort són imprescindibles per escriure la història de l'orgue a Mallorca. És de subratllar la figura de l'Associació d'Amics de l'Orgue Jordi Bosch amb Mn. Antoni Matheu, el

P. Francesc Batle i Gerhard Grenzing al capdavant. Ja anteriorment Mn. Joan Maria Thomàs a la *Domus Artis* havia fet una gran tasca d'apostolat en favor de l'orgue, amb els concerts que regularment s'hi programaven..., i així cap enrere sempre en el context de cada moment (correu a Bàrbara Duran, 1 de febrer del 2023).

En aquest sentit, Mut comparteix les idees expressades per Mulet i Reynés (2001: 15), que expliquen exactament el mateix, afegint:

També començà l'inventari i catalogació del nostre patrimoni organístic, que si s'hagués duit a terme hauria estat capdavanter dins el país, però la partida de Gerhard Grenzing i la posterior malaltia i mort d'Antoni Matheu trencaren les activitats de l'associació.

Però el moviment de tornada a l'orgue mecànic ja estava en marxa i ha donat el seu fruit amb la creació de nous instruments: Sant Agustí (1977), La Porciúncula (1984) i Campanet (1985). I amb tot un seguit de restauracions...

El criteri que segueixen Mulet i Reynés (2001: 15) per a la classificació d'un orgue com a històric és clara:

Seguint els criteris del II Congreso Nacional de Órgano (Madrid, 1986), que considera històrics els instruments que tenen més de 100 anys, hem de dir que a la nostra illa hi ha 74 orgues històrics, és a dir, a l'entorn del 60%, dels quals 38 són dels segles XVII-XVIII i conserven la majoria dels seus elements originals. La major concentració d'orgues històrics es dona als pobles de la part forana.

Cicles d'orgue com la Setmana Internacional de l'Orgue de Santa Eulàlia (1971-2022), o la Setmana Internacional dels Orgues Històrics iniciada el 1978 per la Comissió Diocesana dels Orgues Històrics en combinació amb el pastor luterà Dietrich Hillebrand, es consolidaren en el seu moment com iniciatives que donaren força. Es va crear, també, l'Associació d'Amics de l'orgue Jordi Bosch (Mn. Matheu, Grenzing i Pare Batle); anteriorment Joan M. Thomàs amb la *Domus Artis* ja havia fet una gran tasca. Col·laboraren amb el pastor Dietrich Hillebrand, tots ells vinculats amb l'inici dels cicles de concerts a l'orgue de Santanyí (figura 2).

Una segona etapa en la reconsideració d'aquests instruments ve marcada per restauracions com la de Sencelles (2000), Alaró (2006) o Sant Francesc de Palma (2008). No es pot dir que hi hagi una data clau, però es poden establir

dues etapes: una primera, marcada pel naixement clar de la consciència vers la importància d'aquests instruments (com subratlla l'article del *Baleares*); i una segona etapa, que recull els resultats de les restauracions realitzades i genera noves iniciatives; que, tot i no ser multitudinàries, van calant a poc a poc en la valoració que els mallorquins tenen d'aquests instruments. Altres iniciatives són els Cursos d'Orgue de Campos, el Cicle d'Orgue de la Seu, el de Santa Creu, els Matins a l'Orgue d'Alaró. Cal destacar els cicles de concerts a Inca, Santanyí, Campos, Manacor³ i Petra, que han generat, sobre-tot, una oferta estable que depèn d'agents culturals locals que són els que creen les sinergies necessàries. Són, per tant, iniciatives de caràcter local que s'han de cuidar. Segueix a continuació un llistat dels estudis publicats dins les Jornades de Documentalistes /Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca relacionats directament amb el món de l'orgue⁴ i que ofereix una panoràmica de com s'han anat desenvolupant les investigacions regionals al voltant dels orgues.⁵ Serveix, alhora, com a indicador de camins de futures recerques:

Títol⁶	Tom /Any/pàg.	Autor
Els orgues mallorquins i els germans Caymari	I /1994, 13-29	Antoni Mulet i Barceló
Inventari dels orgues històrics i actuals de les Illes Balears	I /1994, 31-53	Antoni Mulet i Barceló Arnay Reynés i Florit
Col·lecció de documents relatius a l'orgue de l'església parroquial de Sineu	I /1994, p. 61-76	Bartomeu Mulet i Ramis
El órgano y los organistas de la parroquia de Santa Creu de Palma de Mallorca	I /1994, p. 77-84	Josep Nicolau i Bauzà

3 Petra, durant dos anys, també tingué un petit cicle.

4 Tot i que altres estudis publicats en les diferents edicions de les Jornades fan esment a músics o bé repertori relatiu a l'orgue, s'esmenten aquí solament els que en fan referència directa.

5 Tots els volums dels *Simpòsium sobre els Orgues Històrics de Mallorca, Trobada de Documentalistes i Jornada Musical Capvuitada de Pasqua* contenen també els programes de tots els concerts realitzats al voltant d'aquests esdeveniments. Aquí se citen les pàgines dels estudis sense referenciar els programes dels concerts presentats, tot i que estan publicats en els mateixos volums.

6 En aquesta relació s'ha optat per canviar els títols que apareixen a les publicacions per tal de normalitzar l'ús de les majúscules.

Algunes breus consideracions sobre restauració, conservació i manteniment d'un orgue	I /1994, p. 85-88	Miquel Benàssar
Bibliografia de l'orguener de Mallorca Jordi Bosch de Verí (1739-1801)	I /1994 p. 89-97	Miquel Pons i Bonet
Els orgues històrics de Mallorca. Bibliografia i discografia	I/1994 p. 99/ 112	Joan Parets i Serra
Els orgueners de la família Bosch	II/1995 p. 19-36	Antoni Mulet i Barceló
Els orgues d'Inca	II/ 1995 p. 37-52	Antoni Mulet i Barceló Arnau Reynés Florit
La música de Sor Clara Andreu: l'orgue del monestir	II/ 1995 p. 53-62	Pere Fiol i Tornila
Llista cronològica de mestres orgueners que han treballat a Mallorca fins a 1935	II/ 1995 p. 63/74	Antoni Mulet i Barceló
Los órganos de Lluç	II/ 1995 p. 75-95	Rafael Juan Mestre
Els orgues portatius a la iconografia musical de Mallorca	II/1995 p. 97/105	Xavier Carbonell
Fundació i dotació del benefici de l'orgue parroquial que feu la universitat i vila de Sineu dia 11 de maig de l'any del Senyor 1602	II/ 1995 p. 107-115	Bartomeu Mulet i Ramis
L'extraordinària importància de Joan Baptista Cabanilles dins el món de la música	II/ 1995 p. 117-120	Miquel Bota Totxo
La custòdia dels orgues històrics	II/1995 p. 121-123	Sebastià Salom i Mas
L'Ajuntament i la parròquia de Santanyí compren l'orgue de Sant Domingo, obra de Jordi Bosch	II/1995 p. 125-126	Miquel Pons
Aproximació a l'estudi dels Caymaris, orgueners	II/ 1995 p. 221-247	Antoni Mulet i Barceló

L'orgue de Joan Maria Thomàs	III/1996 p. 21-30	Antoni Mulet i Barceló
La música d'orgue de Joan Maria Thomàs	III/ 1996 p. 31-48	Xavier Carbonell i Castell
Els orgueners Barrera	III/ 1996 p. 85-94	Antoni Mulet i Barceló
L'Orgue parroquial de Santa Maria de Sineu, construït per Pau Estada, mestre orguener, en 1600	III/ 1996 p. 95-102	Bartomeu Mulet i Ramis
L'orgue de Sant Pere de Sencelles	III/1996 p. 103-106	Guillem Llabrés i Torrens Bartomeu Mut Llabrés
Notícies històriques de l'orgue de Llorito	III/1996 p. 107-120	Andreu Ramis i Puig-gros
Algunes dades sobre l'orgue de Banyalbufar	III/1996 p. 121-128	Baltasar Morey i Carbonell
Notes sobre els orgues i la música al Convent de Santa Anna dels Mínims de Muro	III/1996 p. 129-140	Damià Payeras i Capó
Contractes d'orgues: Lluc, Sant Antoni de Pàdua, Santa Eulàlia i Artà	III/1996 p. 141-154	Antoni Gili i Ferrer
El beneficiari de l'orgue de Montuïri	III/ 1996 p. 155-160	Guillem Mas i Miralles
Llista d'organistes mallorquins nats en el segle XIX	III/ 1996 p. 161-174	Joan Parets i Serra
Els orgueners mallorquins del segle XIX	IV/1997 p. 31-48	Antoni Mulet i Barceló
El llibre de l'orgue del convent de Sant Domingo de la Ciutat de Mallorca (Pau Estada, 1603) un antecessor de l'orgue de Jordi Bosch	IV/1997 p. 51-65	Antoni Mulet i Barceló
Els Orgues de Muro	IV/1997 p. 67/79	Antoni Mulet/ Arnau Reynés
Documentació sobre l'orgue dels germans Caimari a Sineu	IV/1997 p. 81-85	Bartomeu Mulet i Ramis

El benefici de l'orgue de l'antiga església parroquial de Manacor i els seus beneficiaris (1525-1887)	IV/1997 p. 87/107	Albert Carvajal i Mesquida Joan Lliteras i Vives
L'orgue de Santa Eugènia	IV/1997 p. 109/114	Sebastià Arrom Coll
Els organistes de l'orgue de Banyalbufar (segles XIX-XX)	IV/1997 p. 117/126	Mn. Baltasar Morey Carbonell
Sis organistes naturals o oriünds de Fornalutx	IV/1997 p. 129-138	Joan Antoni Estades de Montcaire
Llistat d'organistes mallorquins nats al segle XX	IV/1997 p. 141-156	Joan Parets i Serra
Els orgueners mallorquins del segle XIX (segona part): Julià Munar	V/1998 p. 25-47	Antoni Mulet i Barceló
Aplec de notes històriques dels orgues de la parròquia de sant Joan Baptista de Calvià	V/1998 p. 49-56	Joan Lladó i Massot
L'orgue del Pla de Na Tesa i els seus organistes	V/1998 p. 59-66	Baltasar Morey i Carbonell
L'orgue de la vila de la parròquia de Felanitx i els germans Caimari (1996)	V/1998 p. 69-76	Andreu Ramis i Puig-gros
L'orgue de la vila de Sineu: una restauració datada l'any 1754	V/1998 p. 79/83	Joaquim Esteve i Vaquer
Llista d'organistes mallorquins nats al segle XVIII	V/1998 p. 85-100	Joan Parets i Serra
Fra Vicenç Pizà, orguener, el segle XVII	VI/1999 p. 29-56	Antoni Mulet i Barceló
Pere Josep Bosch i Salvà, mestre orguener	VI/1999 p. 59-66	Antoni Mulet i Barceló
Inventari de mestre Joan Antoni Caimari, fuster i orguener	VI/1999 p. 69/74	Antoni Mulet i Barceló
L'orgue de Guillem Barrera per a la parròquia d'Alcúdia (1604)	VI/1999 p. 77-82	Antoni Mulet i Barceló

L'orgue dels Socors: intervencions dels germans Caymari prèvies al contacte	VI/1999 p. 93-98	Antoni Mulet i Barceló
Plet de jurats d'Alcúdia contra l'orguener Joanot Osona (1596-1601)	VI/1999 p. 101-107	Ramon Rosselló i Vquer
Notas sueltas para la historia de la música en Mallorca. Archivo diocesano de Mallorca	VI/1999 p. 109-172	Joan Rosselló i Lliteras
Llista d'organistes mallorquins nats al segle XVII	VI/1999 p. 175-187	Joan Parets i Serra
En el centenari del naixement de Mn. Bartomeu Ballester i Montserrat (1900 24 setembre-2000	VII/2000 p. 13-28	Mn. Gabriel Reus i Mas
Façanes mallorquines i catalanes, del gòtic al Barroc	VII/2000 p. 29-38	Gabriel Blancafort i París (1929-2001)
Mn. Bartomeu Ballester i Montserrat: orgues, orgueners i organistes del seu temps	VII/2000 p. 39-50	Antoni Mulet i Barceló
Mn. Bartomeu Ballester, músic campaner	VII/2000 p. 51-54	Guillem Pizà i Rosselló
Imatges sobre Mn. Bartomeu Ballester (a) Catoi.	VII/2000 p. 55-60	Miquel Pons i Bonet
Papers autògrafs de Bartomeu Ballester Montserrat a la Biblioteca March de Palma	VII/2000 p. 61-70	Pilar González/Leonor Isern/Fausto Roldán
L'Orgue de Santa Maria d'Eivissa	VII/2000 p. 71-78	Joan Marí i Cardona
Historia de los órganos de Ibiza	VII/2000 p. 79-104	Pedro Miguel Muñoz
Antoni Beltran, prevere alcudienc; organista a València (segles XVI-XVII)	VII/2000 p. 105-114	Ramon Rosselló i Vaquer Joan Parets i Serra

L'orgue començat per Joant d'Osona per a la ciutat d'Alcúdia (1595)	VII/2000 p. 115-118	Antoni Mulet i Barceló
Llista dels organistes mallorquins nats en els segles XIV-XV-XVII. Apèndixs	VII/2000 p. 119-142	Joan Parets i Serra
De Jaume Febrer a Josep Barceló: cinc segles dels orgues de Manacor	VIII/2001 p. 35-50	Antoni Mulet i Barceló
De organis	VIII/2001 p. 51-58	Ramon Rosselló i Vaquer
Miquel Tortell: l'orgue de la Seu i altres orgues	IX/2002 p. 49-68	Antoni Mulet i Barceló
Els orgues de Josep Casas i Soler de Ciutadella de Menorca	IX/2002 p. 103-116	Gabriel Julià i Seguí
De organis II	IX/2002 p. 117-126	
Portes de sarja pintades en els orgues mallorquins dels segles XV i XVI	IX-20012p. 127-132	Xavier Carbonell i Castell
Foren racistes les oposicions a organista de la Seu de Mallorca dels anys 1901 i 1911?	IX-2002 p. 133-150	Francesc Riera i Montserrat
L'orgue en la nostra religiositat, ciència i literatura (místics, novatores i modernistes)	X-2003 p. 37-52	Vicent Ros
Ponència: Órganos históricos de la República Checa	X-2003 p.291-299	Michal Novenko
Un orgue gòtic per a la parròquia de Sant Miquel de Llucmajor	XI-2004 p. 167-170	Antoni Mulet i Barceló
Els orgues barrocs de la Catedral de Sevilla: Jordi Bosch i José Vardalonga	XI-2004 p. 171-180	Antoni Mulet i Barceló
L'orgue barroc de la Seu de Mallorca. Gabriel Tomàs, 1793. Orígens i influències	XI-2004 p. 181-192	Antoni Mulet i Barceló

Testament i inventari dels béns i heretat de Gabriel Tomàs, orguener	XI-2004 p. 193-212	Antoni Mulet i Barceló
Els orgueners de la família Roig i el seu entorn	XI-2004 p. 213-234	Antoni Mulet i Barceló
El motu proprio de 1903 i els orgues mallorquins. Influència i conseqüències	XI-2004 p. 235-260	Antoni Mulet i Barceló
De organis	XII-2005 p. 261-264	Ramon Rosselló
25 anys d'Orgueneria a Mallorca: Reflexions i interrogants	XIII-2006 p. 19-36	Antoni Mulet i Barceló
L'orgue barroc de l'església del Socors de Ciutadella	XIII-2006 p. 37-50	Gabriel Julià Seguí
L'orgue parroquial de Sant Josep de la Talaia d'Eivissa	XIII-2006 p. 51-56	Jordi Martí Company
Catàleg de l'obra musical del músic, compositor i organista Pare Antoni Martorell	XIII-2006 p. 87-106	Arnau Reynés Florit
El órgano de la casa de la misión de Palma de Mallorca	XIII-2006 p. 247-260	Christian Huarcaya
Rector i organista en confrontació	XIII-2006 p. 261-266	Joan Pons Payeras
Jordi Bosch: la seva petjada a Mallorca... i fora de Mallorca	XIV-2007 p. 15-46	Antoni Mulet i Barceló
Enregistraments de l'orgue de Santanyí	XIV-2007 p. 47-50	Joan Pinya
Notes històriques sobre els orgues de Bunyola	XIV-2007 p. 51-64	Bàrbara Suau Font
El órgano histórico de la parroquia de San Miguel del siglo XVIII	XV-2009 p. 51-70	Christian Huarcaya i José Barceló
Orgues de Mallorca i Menorca. CD's	XV-2009 p. 71-88	Llorenç Gual
Fra Jaume Juan Sancho, organista	XV-2009 p. 89-98	Antoni Gili Ferrer

L'orgue de la parròquia de Sant Miquel de Lluçmajor: Intervenció de Mn. Antoni M ^a Alcover	XVI-2009 p. 63-68	Antoni Mulet i Barceló
El Pare Jaume Palou i Sabater, músic, director, mestre, organista i compositor ⁷	XVII-2010 p.17-38	Arnau Reynés
El Pare Jaume Palou i Sabater, missioner dels Sagrats Cors	XVII-2010 p. 39-48	Rafel Riera
Diàleg amb... el pare Jaume Palou	XVII-2010 p. 65-72	Arnau Reynés
L'escolania de blauets de Lluç com a lloc de formació d'organistes (segles XVII-XX)	XVII-2010 p. 73-82	Antoni Mulet

Figura 1. Comunicacions presentades als Simpòsium d'orgue i Jornades d'Estudis musicals relacionades directament amb l'orgue, des del 1994 fins al 2010. Font: elaboració personal.

El món de la composició per a orgue ja havia estat explorat per una generació de compositors illencs: Joan M. Thomàs, Antoni Matheu, Antoni Martorell, Jaume Palou... amb obres prou conegudes dins els cercles d'organistes illencs. Avui, encara, hi ha composicions de nova factura destinades a l'orgue. A continuació segueixen un conjunt d'obres de compositors mallorquins creades en les dues primeres dècades del segle XXI.⁸

1. Josep Prohens (1956)

- *Variacions sobre Orbis Factor* (2002)

2. Rafel Riera (1978)

- *Ave Maris Stella*, a 2 veus iguals i orgue (2011)
- *Salm 150*, a 4 veus mixtes i orgue (2014)

⁷ El volum XVII està dedicat al pare Palou, es referencien aquí les comunicacions directament relacionades amb el món de l'orgue, però gairebé totes hi estan relacionades de manera més o menys directa.

⁸ Per qüestions de maquetació l'ordre dels compositors és aquest. S'ordenen els tres primers per edat.

- *Dalt del cel els àngels*, arranjament i harmonització per a cor, orgue, flauta, clarinet, violí, viola i violoncel (2014).
- *Veni Veni Emmanuel*, 3 v.i i orgue (2015).
- *Adeste fideles*, per a cor, orgue, flauta, clarinet, violí, viola i violoncel (2017).
- *Tres peces per a orgue*: «Preludi», «Szerzoso», «Passacaglia sobre el nom Grenzing», (L'obra està dedicada a l'orgue d'Alaró i al seu organista Miquel Bennassar) (2018).
- *Quadern d'orgue*: «Fantasia sobre "Salve Sancta Parens", Elevació, Ave maris Stella, Meditació» (2019).
- *Gom*, per a conjunt instrumental, flauta, clarinet, piano, orgue, violí, viola, violoncel (2020).

3. Nadal Roig (2000). Obres escrites c. 2020-2021.

- *Diferències per un Cabezón*, per a orgue sol, i orgue amb electrònica.
- *Ut re mi fa sol la, Perifrasi d'un Bruna*, per orgue, orgue Hammong, harmònim i sintetitzador.

4. Xavier Gelabert (1975)⁹. Obres compostes entre el 2003 i el 2023.

Obra	Formació
<i>La veu de les gàrgoles</i>	Banda i orgue
<i>Sir</i>	Bombardí, orgue i electrònica
<i>A Jaume Escandell</i>	Cor mixte i harmònim
<i>Concerto for oboe d'amore (arranjament)</i>	Flauta de bec i orgue
<i>Orchestral suite II (arranjament)</i>	Flauta de bec i orgue
<i>Baciamo, furtivamente, di notte</i>	Flauta, orgue, sintetitzador i tape
<i>Basse danse et Tourdion</i>	Orgue
<i>Batalla del pastor</i>	Orgue
<i>Circumdederunt me</i>	Orgue
<i>Days of Tears</i>	Orgue

⁹ Taula d'obres proporcionada pel mateix compositor el febrer del 2023.

<i>El perfum de la solitud</i>	Orgue
<i>Entrada de Sor Tomasseta</i>	Orgue
<i>Grave per organo sopra un Sabadini</i>	Orgue
<i>I nava despullat</i>	Orgue, veu i electrònica
<i>Moonstruk</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Ad te levai</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Adoro te devote</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Attende Domine</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Ave Maria</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Caligaverunt</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Exsurge</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Stella Caeli</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Ubi Caritas</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Veni Creator Spiritus</i>	Orgue
<i>Offertoire sur Victime Paschali Laudes</i>	Orgue
<i>Oníric</i>	Orgue
<i>Pregària per Ucraïna</i>	Orgue
<i>Quatre interludis a la sibil·la</i>	Orgue
<i>Salve Ockeghem</i>	Orgue
<i>Ses ninetes</i>	Orgue
<i>Tonada d'exsecaiar</i>	Orgue
<i>Tonada de Santa Praxedis</i>	Orgue
<i>Tres peces per la Missa Syllabica</i>	Orgue
<i>Vou veri vou</i>	Orgue
<i>Über 800</i>	Orgue
<i>Loin d'ici</i>	Orgue i banda
<i>Àuria</i>	Orgue i electrònica
<i>Electroganum / Walker & Electro</i>	Orgue i electrònica
<i>Le Jardin suspendu</i>	Orgue i electrònica

<i>Cortisol</i>	Orgue i tape
<i>Loin d'ici II</i>	Orgue i tape
<i>Parmi nos nous</i>	Orgue i tape
<i>Tentare</i>	Ensemble (amb orgue positiu)
<i>Siurell</i>	Orgue

Conclusions

L'orgue, com a instrument, era valorat a les Illes sobretot com a instrument litúrgic; però aquests darrers quaranta anys s'ha generat una revaloració d'aquests instruments, a la qual hi ha contribuït la creació de l'espai-mirall del qual es parlava abans, que a la vegada ha ajudat a iniciar un procés de reconeixement patrimonial. En síntesi, els elements que han ajudat a aquest procés han estat:

- La reconstrucció d'orgues importants a càrrec de diferents mestres orgueners, entre els quals cal destacar Blancafort, Grenzing, Reynés i Praet.
- L'aparició de sinergies culturals al voltant d'aquests orgues, que es materialitzen en cicles de concerts reconeguts, com els de Santa Eulàlia, la Seu, Sant Francesc i Alaró.
- El sorgiment, en la darrera dècada, d'ofertes no tan visibles, però que han donat estabilitat a la projecció de l'orgue local: Santanyí, Campos, Manacor i Inca, així com cicles de música antiga que inclouen també repertori per a orgue (Caimari, per exemple).
- Un factor que ha ajudat a mantenir aquests petits cicles ha estat el suport que dona tenir una aula d'orgue al Conservatori de Palma que genera músics de les Illes formats en la interpretació de l'orgue.
- Es detecta l'afluència, de mica a mica, de públic local, interessat a descobrir aquests instruments des de la visibilitat que els ha proporcionat els factors descrits anteriorment.

Finalment, el context social del món de l'orgue ha canviat progressivament. Des de l'ús exclusivament litúrgic, es passa ara a un context artístic i d'ús social/patrimonial, amb un públic que aprecia, cada dia més, l'espai sonor que ofereixen, únic i connectat amb la història de les Illes.

Palma, 27 setembre 1988

Rvt. Rector de ... *Santanyí* ...

Benvolgut amic:

Del dia 8 al 15 d'octubre celebrarem la XII Setmana d'Orgues Històrics de Mallorca. T'adjunt cartells de propaganda per col·locar al portal de l'església.

Aquestes setmanes han servit per despertar dins la nostra diòcesi l'interès per aquest tresor musical i artístic que suposen els nostres orgues mallorquins, i per la seva restauració.

Et prec que ho comuniquis, si et sembla bé, a persones concretes de la teva parròquia que s'interessen per aquesta tasca.

Aftm. en Xt.



Figura 2. Document del 1988 que expressa l'interès creixent pels orgues mallorquins.

Font: Arxiu de la Parròquia de Santanyí.

En tot cas, el legat d'aquests enormes instruments és encara viu, sense deixar l'aura solemne i de prestigi del qual sempre han gaudit. Serveixin les paraules de l'organista, professor i doctor Andrés Cea, que va participar en la restauració de l'orgue de Santanyí treballant en el taller de G. Grenzing, sobre aquest legat mallorquí (Suau 2023: 25-26):

El órgano de Santanyí es considerado uno de los instrumentos históricos más singulares e importantes de Europa. Su presencia visual y sonora en el espacio de la iglesia de Sant Andreu resulta una experiencia de fuerte impacto para cualquier organista u organero, pero también para el público en general. La originalidad, la arrogancia e incluso la extravagancia de la caja y de la tribuna, diseñadas por fray Albert Borguny, quedan en total consonancia con la energía, la valentía y la potencia del instrumento de Bosch, pero también en consonancia con su extraordinaria poesía y sensibilidad. Todo el conjunto se nos revela casi como una fantasía o como una ensoñación.

Por supuesto, cuando hablamos de un órgano histórico no sólo nos referimos a un órgano "antiguo". Esperamos encontrar su caja original, sus secretos, sus partes mecánicas y sus tubos de origen, todo ello en la mayor proporción posible y en el

mejor estado posible. Pero resulta aún más importante poder encontrar toda la esencia original del instrumento, desde la base de su diseño técnico y arquitectónico hasta la realización de su ideal sonoro según la idea del propio constructor. Todo esto está, por supuesto, en el órgano histórico de Santanyí, construido por Jorge Bosch en 1762. Pero hay mucho más.

Cuando Bosch realiza este instrumento para el convento de Santo Domingo de Palma está trayendo a Mallorca cuanto ha aprendido de las innovadoras técnicas constructivas, sonoras y de diseño del maestro malagueño Leonardo Fernández Dávila. Éste había construido entre 1744 y 1749 los extraordinarios órganos gemelos de la catedral de Granada y su fama como “el cascabel de la organería” no había hecho más que crecer, hasta ser comisionado por la Casa Real, en 1756, para la construcción del órgano de la capilla del Palacio de Oriente, en Madrid. El órgano de Fernández Dávila se acaba a finales de 1759, pero quedaría almacenado en espera de la terminación de las obras de la capilla. Su instalación definitiva sólo se iniciará casi doce años más tarde, en febrero de 1771. Pero, por desgracia, Fernández Dávila fallecería dos meses después, sin ver concluida la obra. Según un testimonio del arquitecto Sabatini, don Leonardo, en su lecho de muerte, había designado al mallorquín Jorge Bosch como sucesor y como único sujeto capaz de llevar a buen término el instrumento en construcción. Las gestiones para traer a Bosch desde Mallorca serían inmediatas, pero, ante la necesidad de concluir compromisos contraídos en la isla, su llegada a la Corte se demorará aún hasta mayo de 1772. Ya en Madrid, Bosch elabora un completo informe e inventario que describe las partes del órgano que estaban realizadas, las instaladas y las que faltaban por colocar. Finalmente, Bosch no se limitará a montar el órgano de Fernández Dávila, sino que, respetando lo ya construido, rediseñará también a su gusto. De este modo, la terminación del órgano del Palacio Real por parte Bosch se iría demorando hasta 1778.

Los itinerarios tanto vitales como profesionales de Leonardo Fernández Dávila y de Jorge Bosch resultan realmente sugerentes. Aparte del órgano del Palacio Real de Madrid, íntegramente conservado, del primero sólo han llegado hasta nosotros los órganos de la catedral de Granada que le dieron la fama; del segundo, destruida su obra cumbre de la catedral de Sevilla en 1888, apenas nos queda el imponente órgano de Santanyí. Resulta contradictorio que el devenir histórico nos haya legado tan pocas obras de dos de los más geniales artífices de la organería europea del siglo XVIII. ¡Pero resultan ser unas obras tan extraordinarias!

Amb el qualificatiu de singulars i extraordinaris, doncs, són valorats alguns dels antics orgues que queden encara a l'illa de Mallorca.

REFERÈNCIES

- BALEARES (1969): «En Mallorca -nos dice el experto organero alemán sr. Greinzing- estamos descubriendo los últimos “órganos históricos” de Mallorca», 16 de maig de 1969, p. 13.
- DURAN BORDOY, B. (2023): «Els espais turístics com a mirall de lo nostre. El discurs de l'autenticitat», dins Antoni FERRER, Magdalena SALAS, Bel ANDREU (coord.), *Manacor vida i folklore. XXI Jornades d'Història Local de Manacor*, Ajuntament de Manacor, p. 53-70.
- FERRER, M. (1996): «Presentació», dins FUNDACIÓ ACA-CENTRE DE RECERCA I DOCUMENTACIÓ HISTÒRICO-MUSICAL DE MALLORCA (ed.), *Simposium sobre els Orgues Històrics de Mallorca. III Trobada de Documentalistes Musicals. III Jornades Capvuitada de Pasqua*, Sa Pobla, Impremta Bergas.
- FUNDACIÓ ACA-CENTRE DE RECERCA I DOCUMENTACIÓ HISTÒRICO-MUSICAL DE MALLORCA (ed.), *Simposium sobre els Orgues Històrics de Mallorca. Trobades de Documentalistes Musicals. Jornades Capvuitada de Pasqua*, (ed.), vol. I (1994), II (1995), III (1996), IV (1997), V (1998), VI (1999), VII (2000), VIII (2001), IX (2002), X (2003), XI (2004), XII (2005), XIII (2006), XIV (2007), XV (2008), XVI (2009), XVII (2020) (Les pàgines concretes apareixen a la figura 1).
- SUAU, F. (2023): «L'illa dels orgues», *Dies i Coses*, XI-XII 2023, n° 36, p. 25-26.

ARXIU CONSULTATS

Arxiu de la parròquia de Santanyí
Arxiu personal Xavier Gelabert
Arxiu personal Josep Prohens
Arxiu personal Rafel Riera
Arxiu personal Nadal Roig

FONTS ORALS

Bartomeu Mut Llabrés, 1 de febrer del 2023 (via correu electrònic)

ELS HIMNES COM A SÍMBOLS IDENTITARIS: LES ARRELS FINISECULARS DE *LA BALANGUERA*

Dra. Eugenia Gallego Cañellas
Universidad Internacional de Valencia
Casmusic, centre d'investigació i creació

Resum

Al llindar dels segles XIX i XX, Europa va experimentar una revolució en els àmbits social, polític i cultural que va propiciar l'emergència dels himnes nacionals com a emblemes de nova identitat i aspiracions, que van adquirir la funció de símbols audibles de les nacions emergents, capturant l'essència d'una era transformadora. Van funcionar com a vehicles d'expressió d'un sentiment d'unió col·lectiva. L'anàlisi d'aquests himnes ha captivat l'atenció de la musicologia i la historiografia, car representen una mirada singular a les interaccions socioculturals i polítiques d'un temps o col·lectivitat específics.

Aquesta investigació aprofundeix en la teoria i la història del concepte d'himne, especialment de l'Europa Central de finals del segle XIX, època en la qual la cultura va adquirir una dimensió ètnica. S'analitzaran les peculiaritats identitàries de *La Balanguera*, l'himne que simbolitza l'essència de Mallorca, per establir una base sòlida per a estudis posteriors sobre les connexions identitàries i intertextuals del mateix.

Paraules clau: Himne, Balanguera, Mallorca, hipertextualitat, nacionalisme.

Resumen

En la frontera de los siglos XIX y XX, Europa experimentó una revolución en los ámbitos social, político y cultural que propició la emergencia de los himnos nacionales como emblemas de nueva identidad y aspiraciones, que adquirieron la función de símbolos audibles de las naciones emergentes, capturando la esencia de una era transformadora. Vehículos de expresión de un sentimiento de unión colectiva, el análisis de estos

himnos ha captado la atención de la musicología y la historiografía, pues representan una mirada singular a las interacciones socioculturales y políticas de un tiempo o colectividad específicos.

Esta investigación profundiza en la teoría y la historia del concepto de himno, especialmente los de la Europa Central a finales del XIX, época en la cual la cultura adquirió una dimensión étnica. Se analizarán las peculiaridades identitarias de *La Balanguera*, el himno que simboliza la esencia de Mallorca, para establecer una base sólida para estudios posteriores.

Palabras clave: Himno, Balanguera, Mallorca, hipertextualidad, nacionalismo.

Abstract

At the threshold of the 19th and 20th centuries, Europe underwent a revolution in social, political, and cultural realms that fostered the emergence of national anthems as emblems of new identity and aspirations, which became audible symbols of the nascent nations, capturing the essence of a transformative era. Beyond their linguistic utility, they served as vehicles for expressing a collective sentiment of collective unity. The analysis of these anthems has captured attention in the fields of musicology and historiography, as they offer a unique perspective on the sociocultural and political interactions of a specific time or community.

This research aims to delve into the theory and history of the anthem concept, with a special focus on the anthems of Central Europe at the end of the 19th century, a time when culture acquired an ethnic dimension. The identity peculiarities of *La Balanguera* the anthem that symbolizes the essence of Mallorca, will be analyzed in order to establish a solid foundation for further studies that explore its identity connections and intertextuality. This work strives to be a starting point for more comprehensive investigations on the role of *La Balanguera* as an icon of Mallorca identity.

Keywords: Anthem, Balanguera, Mallorca, hypertextuality, Nationalism.

En el context de profunds canvis socials, polítics i culturals que van caracteritzar la transició entre el segle XIX i el XX a Europa, la creació i adopció dels himnes nacionals es van convertir en un símbol rellevant mitjançant el qual les noves nacions manifestaven la seva identitat i les seves esperances.

Aquesta època turbulenta va ser testimoni de la formació i consolidació d'estats nacionals, i els himnes van esdevenir símbols sonors que ressonaven amb l'esperit d'una nova època. Els himnes nacionals, com destaca Billig (1995), es van erigir en eines sonores d'identificació que transcendien les barreres lingüístiques i comunicaven un sentiment col·lectiu d'afiliació.

En referència a l'estudi d'aquests himnes, donat que són expressions musicals col·lectives i han estat utilitzats per a fins diversos, com ara representar una nació, un moviment social, esportiu o una identitat col·lectiva, han suscitat l'interès per l'estudi dins l'àmbit de la historiografia, ja que ofereix una finestra única per comprendre les dinàmiques socials, culturals i polítiques d'una determinada època o comunitat.

Cal recordar que en aquest segle XXI, continua'm vivint en un món format per estats nació. L'espai geogràfic en el qual vivim encara es divideix en nacions definides per fronteres físiques i aquestes, sovint, tenen divisions invisibles definides per l'idioma, la religió o l'ètnia. De manera confrontada, podem tenir una sensació de món global a les xarxes o al món multicultural, però no podem oblidar que les fronteres físiques defineixen l'ús del territori. Gran quantia d'autors han analitzat els himnes com a símbols de la identitat nacional (Smith 1991), destacant com aquests himnes poden reforçar el sentiment de pertinença i solidaritat en una comunitat determinada.

Mitjançant aquest treball, s'intentarà establir una primera aproximació teòrica i clarament historiogràfica del concepte d'himne, fent un recorregut per les investigacions rellevants entorn d'aquest fet així com s'intentarà establir els criteris identitaris propis dels himnes d'origen finisecular centre-europeus, donat que és en aquest moment quan l'activitat cultural pren un valor etnicitari. Seguidament i més específicament, intentarem fer un primer apropament a les característiques identitaries pròpies de l'himne *La Balanguera*. Aquest enfocament proporcionarà una base fonamental per a futures investigacions que explorin més profundament les relacions identitàries i hipertextuals de *La Balanguera* com a himne així com la influència d'altres símbols identitaris que pogueren influir en la seva concepció. Aquest estudi pretén servir com a font preliminar per a un estudi més ampli i detallat en relació amb *La Balanguera* i el seu paper com a element simbòlic de la identitat de Mallorca.

1. Els himnes com a font d'estudi de les comunitats imaginades

En l'actualitat, les accepcions que envolten el concepte musical «d'himne» captiven la riquesa i l'evolució d'aquesta noció al llarg del temps. Malgrat que aquest terme va tenir els seus inicis en l'àmbit musical amb una perspectiva de caràcter religiós, en la qual es buscava expressar devoció i lloança, és evident que sempre s'ha compartit una característica fonamental amb les altres definicions: la manifestació de sentiments i emocions profundes a través de la música. Els himnes, en tant que símbols identitaris, experimenten metamorfosis de significat amb el transcurs del temps, sent a finals del segle XIX quan es va evidenciar una major consciència d'aquest paper emocional i va adquirint una nova dimensió ètnica. Tal com manifesta Ayats (2020), les condicions polítiques i ideològiques, sens dubte, ocasionen fluctuacions en els himnes i en els valors que els atribuïm.

En l'època contemporània que vivim, el concepte «d'himne» ha transcendit les limitacions convencionals i s'ha obert a noves interpretacions que reflecteixen les dinàmiques canviants de la nostra societat. Aquesta evolució s'ha manifestat en la capacitat dels himnes per abraçar temes més amplis i universals, donat que aquests himnes moderns poden anar més enllà de les fronteres religioses i nacionals per connectar amb qüestions humanes fonamentals com la unitat, l'esperança i la resistència (Kelen 2014). Internet i les xarxes han possibilitat noves fronteres imaginades, i el seu paper pot ser fonamentar-se en una construcció i reconstrucció hipertextual.

Des d'inspirar cohesió en moviments socials que busquen canviar el món fins a acompanyar cerimònies laiques que celebren moments importants, els himnes d'avui actuen com a vehicles poderosos per transmetre un sentiment de pertinença i expressar emocions profundes de manera col·lectiva. Per tant, i per realitzar una aproximació més realista i verídica, cal esmentar que la construcció identitària, i doncs emotiva, no és una reconstrucció lineal, basada en la quantia de factors que intervenen.

Per continuar profunditzant en el significat d'himne, poder mencionar que segons la classificació proposada per Bicknell a *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011:437-440), els himnes s'ubiquen dins la categoria de cançons anomenades de «participació en l'execució» donat que hi ha

participació activa de l'audiència en la seva interpretació. Aquesta resposta amb una interpretació, així com una resposta emocional per part de l'audiència, són elements essencials que contribueixen a generar un sentiment de cohesió i identitat col·lectiva.

Per altra banda, cal esmentar que l'estudi dels himnes com a font d'investigació musicològica obre les portes a noves perspectives per a l'aproximació a la identitat dels pobles. A través de l'ús de les lletres utilitzades pel cant o bé en les variacions del ritme, la melodia o l'harmonia (especialment en aquelles peces instrumentals, encara que són minoritaris en nombre), els himnes es converteixen en un vehicle poderós per a la transmissió i la manifestació dels sentiments col·lectius, les aspiracions i els valors d'una societat en un moment determinat. Per exemple, podem esmentar que des de la perspectiva de gènere i raça àmpliament estudiada per Wade (2000), s'ofereix una combinació d'enfocaments etnogràfics i històrics per a contextualitzar la relació entre música i identitat, en aquest cas a Colòmbia, i és possible visualitzar com els himnes reflecteixen i reforcen les relacions de poder i les construccions socials de la masculinitat i la feminitat a un lloc amb gran diversitat cultural, amb un focus de població caracteritzada per la multiculturalitat.

Per altra banda, trobem estudis significatius que ens poden ajudar a revelar aquelles estratègies compositives que reflecteixen les transformacions socials i polítiques d'una època. L'estudi dels himnes com a expressions musicals de moviments socials i polítics ha suscitat un interès creixent dins l'àmbit, especialment en els estudis que han analitzat com els himnes poden inspirar i mobilitzar grups socials en lluita per la justícia i els drets civils (Eyeran 2002). Mitjançant un estudi de casos de moviments socials, com el moviment pels drets civils als Estats Units i el moviment estudiantil del 1968 a França, Eyeran destaca com la música ha estat utilitzada com a forma de resistència contra les forces dominants i com a part de la creació de contra-cultures. Les seves conclusions es fonamenten en el fet que la música sovint es basa en tradicions preexistents que són reinterpretades i adaptades per a les necessitats dels moviments socials. Aquesta reinterpretació de tradicions musicals pot ajudar a establir una continuïtat amb el passat i donar profunditat històrica als moviments contemporanis. A través de la música, els moviments socials poden expressar descontent amb les estructures de poder establertes i crear espais alternatius de participació i expressió.

Dins l'interès investigador i de manera relacionada, cal parlar dels estudis basats en himnes dins els hàbits de consum, destacant les aportacions de Taylor, que en el seu llibre *Music and Capitalism: A History of the Present* (2017), examina el paper dels himnes en la cultura de consum contemporània, en un entorn a on el capitalisme ha tingut un impacte profund en la indústria de la música, des de la seva comercialització fins a la seva distribució i consum. L'enfocament de l'autor, per tant, és global, donat que la tecnologia ha transformat la manera com la música es produeix, es distribueix i es consumeix a tot el món. Per Taylor, els himnes es converteixen en productes comercials que són explotats per empreses i marques per generar beneficis econòmics, fent èmfasi en la comercialització massiva dels himnes en esdeveniments esportius i en el mercat de la música popular. Per això, en la seva investigació, parla dels beneficis econòmics, a diferència d'altres autors, i ressalta com les consideracions financeres han influït en la creació musical i en les decisions artístiques.

En contraposició als estudis de consum global de Taylor, trobem investigacions que aprofundeixen en la quotidianitat. Bennett (2005) realitza una aproximació a com la cultura influeix en els aspectes quotidians de la vida i com les persones consumeixen, interpreten i participen en la cultura en el seu dia a dia. Per tant, la cultura juga un paper essencial en la construcció d'identitats individuals i col·lectives, sent una font d'estudi essencial el fet de com les persones es representen a elles mateixes i com són representades per altres a través de les narratives culturals i les representacions simbòliques.

En aquest punt, i per avançar en l'estudi de com valorar aquestes representacions simbòliques, cal mencionar un dels conceptes fonamentals que ha estat utilitzat en la historiografia per analitzar la relació entre la música i la identitat. Parlem del concepte de «comunitats imaginades», terme ja molt consolidat que fou proposat per Anderson i teoritzat en el seu influent *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991). Segons Anderson, les comunitats imaginades són aquelles que es perceben com una unitat compartida, tot i que els seus membres no es relacionen constantment. Aquest concepte sorgeix en el context del nacionalisme i es basa en la idea que les nacions són construccions socials que es formen mitjançant pràctiques culturals i simbòliques. Aquesta noció es pot aplicar satisfactòriament a la música, ja que aquesta pot crear vincles emocionals i identitats col·lectives que traspassen les fronteres geogràfiques i temporals.

En el context musical, les comunitats imaginades es manifesten quan persones amb històries diverses es connecten i identifiquen mitjançant la música, creant una sensació de pertinença i unitat. A través del fet musical es poden compartir emocions, històries i valors compartits, reforçant així el sentiment de formar part d'una mateixa comunitat imaginada així com, la música, pot jugar un paper crucial en la preservació i transmissió de la tradició i la història d'una comunitat. Per aquest autor, la música ha estat utilitzada com una eina per a construir i reforçar la identitat nacional i és, mitjançant els himnes, com les comunitats imaginades poden cohesionar-se al voltant d'un sentiment compartit d'orgull i pertinença a la mateixa nació. Per altra banda, també les lletres i els texts d'aquestes cançons tenen rellevància, ja que fan referència a elements culturals, històrics o geogràfics d'una regió o país i, per tant, es pot reforçar el sentiment d'identitat nacional.

1.1. Nacionalismes musicals: El himnes finiseculars

Com ja hem dit a la introducció, durant la darrera meitat del segle XIX i principis del segle XX, es va produir a tota Europa un sorgiment de símbols vinculats a les identitats nacionals així com la creació de nous codis musicals relacionats amb la identitat col·lectiva, i per descomptat, Mallorca i Catalunya no van ser excepcions en aquest context.

Dins els estudis de nacionalismes musicals, el concepte d'himne ha estat estudiat de manera prou àmplia, posant especial interès en el seu ús simbòlic per la construcció dels estats nació. Dins la rellevància que té en l'actualitat l'estudi de la casuística pròpia dels Estats Units, Bohlman (2009) examina la relació entre la música i la política nacionalista, centrant-se especialment en el paper dels himnes en la construcció de la identitat nacional, i posa especial mesura en l'enfocament de com els himnes s'han utilitzat com a eina per a la mobilització política i com han reflectit les dinàmiques de poder en diferents contextos nacionals. Per altra banda, Tregear (2015) analitza com els himnes nacionals han estat usats per a expressar i promoure la identitat nacional en diferents països, així com els debats que han sorgit al seu voltant. En aquest punt, Tregear subratlla que els himnes nacionals sovint han estat objecte de debats i discussions en relació amb les seves lletres i el seu contingut simbòlic. A mesura que la societat evoluciona i canvia, les interpretacions de les lletres dels himnes poden variar i generar desacords. Algunes lletres poden ser interpretades de manera diversa en diferents contextos històrics i polítics,

i això pot portar a debats sobre què representa realment la identitat nacional i quin tipus d'ideals hauria de reflectir l'himne. Com assenyala Anderson (1991), les cançons com *La Marseillaise* de França, originada durant la Revolució Francesa, van capturar l'esperit de lluita i resistència del poble davant l'opressió, sent restaurada, en aquest cas, durant la III República Francesa (1870) com a símbol de resistència.

D'aquesta manera, les lletres dels himnes no només eren expressions artístiques, sinó que també transmetien la visió i les creences compartides dels ciutadans. En aquest punt, cal relacionar damunt l'eficàcia emocional com a eix rellevant del procés identitari, especialment en el cas dels himnes. Tal com exposa Hearn (2006), les dinàmiques simbòliques estan encaixades dins d'un esquema ideològic ampli on es configura el poder social: «L'acte de concebre i restaurar els himnes, l'acció de cantar-los i l'actitud de mantenir-se erecte durant la seva interpretació, explorar aquests fenòmens ens permetrà aprofundir en la comprensió de l'impacte emocional dels processos simbòlics i l'estructura ideològica global» (Hearn 2006: 232).

Com les circumstàncies polítiques i ideològiques fan canviar els himnes i els valors que els atribuïm, segons diu Ayats (2020), és essencial discernir entre els himnes que són encarregats oficialment a un compositor per un règim que està en procés d'establiment, i aquells que es prenen com a pròpia la influència d'un «contrapoder» emergent. En el cas de *La Balanguera*, podríem dir que en origen Vives va compondre l'obra, agafant la lletra d'Alcover, en aquest segon sentit, és a dir, com a contrapoder, i posteriorment, el 1996 fou el Consell de Mallorca qui va intentar consolidar el seu nomenament com a himne.

2. La Balanguera, un exemple de nacionalisme musical

El compositor Amadeu Vives va compondre, ja entrat el 1926, una peça musical destinada a la interpretació de l'Orfeó Català titulada *La Balanguera*, basada en un poema de títol homònim del literat mallorquí Joan Alcover. Aquest text poètic fou escrit trenta anys abans a Mallorca, inspirat en una glosa popular, i publicat al recull poètic *Cap al tard* (1909). Durant la Segona República, l'obra va passar a ser una part habitual del repertori de corals i orfeons a més d'expandir-se al context escolar. Inclusivament, ja el 1934, Ràdio Mallorca la va adoptar com a melodia d'obertura i tancament per a la

seva programació. Durant els primers anys del període franquista, *La Balanguera* va experimentar una disminució de la seva presència pública. L'any 1981, en el període de la Nova Cançó, Maria del Mar Bonet va enregistrar una versió que es va popularitzar àmpliament. Posteriorment, durant l'any 1996 i després d'interpretacions d'altres músics i artistes, l'obra fou declarada l'himne oficial de Mallorca pel Consell de Mallorca, intentant que aquest reconeixement oficial consolidés la seva posició com a símbol identitari de l'illa. En la mateixa línia, Hobsbawm i Ranger (1992) assenyalen que els himnes nacionals també van servir com a vincle amb el passat històric.

Retornant al moment de la creació del poema de Joan Alcover, no hem d'oblidar que el recull de poemes en català *Cap al tard* (1909), amb la seva diversitat i manca d'unitat, va arribar a ser una de les composicions més impactants en el context de la poesia catalana del segle XX. Aquesta obra representa un contrast profund amb la poesia decorativista de les primeres etapes de l'evolució d'Alcover i assenyala un canvi significatiu en la seva visió creativa (Artigues 2022). En el panorama literari, Joan Alcover ocupa un lloc distintiu al costat de Miquel Costa i Llobera donat que la seva influència es fa patent dins l'Escola Mallorquina, un corrent caracteritzat per la seva orientació cap a una poesia clàssica amb rastres de l'antiga Grècia i Roma (Perelló 2010). Aquesta escola també és eminentment enraonada en les tradicions poètiques pròpies de la regió, generant un vincle intrínsec amb l'entorn cultural mallorquí. Joan Alcover, al costat de molts altres membres de l'elit intel·lectual mallorquina, durant els anys noranta ja mostrava una preferència per un tipus de regionalisme moderat, que abraçaria la identitat única de l'illa de Mallorca, en comptes d'afavorir un enfocament centralista que busqués la uniformitat (Gallego 2017). Per tant, si intentem esclarir les implicacions del concepte de regió de l'època d'Alcover, no resulta cap idea extravagant considerar que, durant la Restauració Borbònica, vam ser testimonis a Espanya d'una veritable irrupció d'un autèntic «paradigma regional», en el qual es va engendrar una nova i renovada concepció del concepte de regió. Aquest fenomen va sorgir amb l'emergència de nous discursos des de diverses àrees, especialment en l'àmbit cultural. Aquesta dinàmica va propiciar la construcció d'un potent imaginari que envoltava l'àmbit regional, inseparable de la identitat nacional. És en aquest punt on la historiografia històrica espanyola va expandir el seu horitzó amb un ampli camp d'estudi centrat en el concepte de «regional» (Gallego 2017).

Segons Cascudo (2012), és plausible afirmar que les característiques definidores de la regió i la nació es comparteixen, en el sentit que, ambdues construccions reclamen atributs específics vinculats a un territori determinat. Aquesta tesi és complementada per les aportacions de Storm (2003) que indica que els regionalismes observats a la fi del segle XIX no haurien de ser interpretats com una excepció sorgida de febleses estructurals en els processos de construcció nacional. Més aviat, cal considerar-los com una part intrínseca de l'evolució cultural d'Europa en aquesta època. Per això, l'estudi de la consolidació d'aquestes identitats regionals requereix una aproximació comparativa, donat que es van desenvolupar simultàniament en diversos països europeus. Així, no es pot recórrer a explicacions exclusivament locals. Durant el període de la Restauració espanyola, es va assistir a la incipient consolidació dels regionalismes culturals i polítics, els quals van donar lloc a profunds debats en els cercles intel·lectuals. Per tant, en el moment de la creació del poema per part d'Alcover, el regionalisme cultural ja havia estat un factor significatiu en la influència exercida entre els cercles intel·lectuals i la classe política de Mallorca.

A finals del segle XIX, l'activitat regionalista de l'illa va experimentar un procés de renovació substancial. Miquel del Sants Oliver al seu article «El Regionalismo como alternativa», publicat a *La Almudaina* el 1890, posava de manifest que el reconeixement de la diversitat regional davant de divisions arbitràries es fonamentava en l'enfocament de la crítica inductiva que ha percebut l'essència de la regió com un element inherent, emergent espontàniament en la història, configurat per una interacció de múltiples factors determinants, i definit per límits geogràfics i atributs específics com «raça, idioma, costums o normatives legislatives». L'autor assenyalava que Mallorca es mantenia apartada enmig d'aquest moviment fins a aquell moment i destacava l'espai intel·lectual com el fòrum on es reconeixien les diversitats i això, com a resultat, conduïa a la consagració de la llibertat... un particularisme que es materialitzava en l'àmbit polític mitjançant l'afinitat regional. Dins la seva influent publicació *La Cuestión Regional* (1899), basada en els articles publicats durant l'any 1898 a les pàgines de *La Almudaina*, Sants Oliver afirmava que hi havia tres àmbits on calia examinar la influència del regionalisme: primerament, el terreny intel·lectual; en segon lloc, el context social; i finalment, l'àmbit polític. Així doncs, el concepte de regió es perfilava com una noció intrínsecament lligada a la modernitat i al desenvolupament d'una nova identitat nacional espanyola.

Joan Alcover va formar part activa d'aquell col·lectiu d'intel·lectuals anomenats per Noguera com «insensats», a partir d'un terme prèviament utilitzat pel mateix Sants Oliver, que van fomentar una transformació cultural a Mallorca a finals del segle mitjançant l'ús de la premsa, el suport a concerts i a la cultura en general. Alcover va fomentar vetllades literàries, culturals i musicals privades a Can Alcover (el saló de la seva llar) així com al Círculo mallorquín o al Saló Beethoven, del que va ser membre fundador.

D'acord amb les afirmacions de Perelló (2010), es relata que Gabriel Alomar afirmava de manera activa que Joan Alcover havia aconseguit capturar de manera hàbil la naturalesa de la singularitat mallorquina a través dels seus versos, sense estar lligat a cap orientació política catalanista. A més a més, havia elevat el creixent regionalisme mallorquí al nivell d'un nacionalisme català, com es reflectia en les conferències i els discursos que Joan Alcover va elaborar al llarg de la seva vida. En aquesta línia, posava en relleu que *La Balanguera* i *L'Espurna* eren poemes representatius d'aquesta identificació simbòlica que ennoblia la pàtria mitjançant la poesia.

Com a precedent i com a part de la construcció simbòlica d'aquest poema, cal esmentar que Alcover també va donar suport actiu a la Capella de Manacor, societat coral manacorina, participant de manera activa a les seves festes culturals amb la lectura dels poemes de caràcter patriòtic (Gallego 2017). Entre les obres més emblemàtiques de la formació s'interpretava *La Balanguera* composta pel músic, també regionalista, Antoni Noguera i alhora, basada en la cançó i dansa popular interpretada pels Cossiers de Manacor, recollida pel mateix Noguera l'any 1889 i publicades posteriorment a *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* (1893). Per tant, podem afirmar que Alcover estava familiaritzat amb la peça coral de Noguera on el tema popular era el motiu melòdic principal.

A més, també i com possible precedent de la construcció identitària entorn del poema, és important assenyalar, tal com explica el mateix Alcover a *La Roqueta* (1899), la importància del concert de l'Orfeó Català a Mallorca. Cal esmentar que dos anys abans de l'arribada del grup coral a l'illa, el novembre de 1897, l'Orfeó Català ja havia estrenat en públic *La Balanguera* de Noguera i com a conseqüència, l'obra formà part del seu repertori habitual. El dilluns 22 de maig de 1899, Joan Alcover van assistir al segon concert presentat per l'Orfeó Català a Mallorca, fruit de l'organització gestada per Antoni

Noguera. Les veus polifòniques de l'Orfeó Català van interpretar *L'emigrant* de Vives, i l'*Himne del poeta*. Segons explica Alomar a la seva crònica, també a *La Roqueta* (1899), la sala es va omplir de fervor quan les cadències de *La Balanguera* amb la música d'Antoni Noguera varen començar a sonar. Per Perelló, la presència a aquest acte fou reveladora per a Alcover, ja que les harmonies d'aquestes veus polifòniques, que portaven l'essència de la terra, van ressonar al seu cor i el van captivar: «La flama d'amor a sa pàtria havia pres en la seva ànima com un cirial de festa, que ja espurnejava de manera enigmàtica els ritmes de la Nova Musa popular i, més tard, havia de fer brostar els versos de *La Balanguera* misteriosa» (2010: 330). La primera publicació de *La Balanguera* aparegué a *La Il·lustració Catalana* el juliol de 1903. Anys més tard, serà inclosa en el recull *Cap al tard* (1909).

2.1. Vives i els orígens del himne *La Balanguera*

A partir de la publicació del recull *Cap al tard* (1909), la transcendència de la poesia i obra de Joan Alcover a Catalunya es va evidenciar significativament. Prova d'aquest fet és que en pocs anys fou membre de l'Acadèmia de Bones Lletres (1913), president dels Jocs Florals de Barcelona (1916) i membre de l'Institut d'Estudis Catalans (1916).

D'altra banda, i com explica Ayats en la seva obra titulada *Els Segadors* (2022), en el context de la dictadura presidida per Primo de Rivera (1923-1930), es va imposar una prohibició absoluta sobre l'execució de la composició musical coneguda com *Els Segadors*, a la vegada que es va dur a terme una supervisió sistemàtica sobre les agrupacions amb orientació catalanista i qualsevol activitat que encaixés en aquesta tendència. Aquestes entitats van patir amb freqüència mesures de tancament, en molts casos de caràcter temporal, així com la imposició de sancions. No es pot oblidar que aquesta no va ser l'única producció artística afectada, atès que les obres *La santa espina* i *L'emigrant* també van ser impactades pels efectes repressius imperants en aquell moment (Ayats 2020). De manera paral·lela, esmentaren que després de la mort de Joan Alcover, el 26 de febrer de 1926, aparegueren articles a la premsa en homenatge a la seva figura, com el publicat pel literat Joan Estelrich a les pàgines de *Revue Bleue*:

La figure de la Majorque idéale se personnifiait souvent en celle d'Alcover; la Majorque que nous avons rêvée, nous l'avons voulu passionnée et lucide comme

lui. Il écoutait profondément les voix séculaires de la race. *La Belenguera*, cette Belenguera qu'il nous a présentée comme un symbole, n'est que l'incarnation de la race qui dure et persiste comme la treille de la vigne au seuil de la maison. Tout passe autour d'elle: les chants et les pleurs, les noces et les funérailles. Mais elle est toujours là (1926: 304).

En l'article, es relacionava el poema de *La Balanguera* amb una representació imaginada i ideal de l'ànima de Mallorca.

Tornat a la situació de prohibició total de les cançons catalanes ja mencionades, aparegueren les anomenades «cançons de substitució». Definirem aquestes cançons com un símbol identitari que substituïa les funcions de les cançons prohibides (Ayats 2008). Per tal, les cançons de substitució, com suggereix el terme, són aquelles peces musicals que, malgrat no ser himnes oficials, són adoptades i abraçades per una comunitat per expressar les seves pròpies aspiracions i sentiments d'identitat. Aquests himnes no oficials, sovint creats per músics locals o figures destacades dins d'una comunitat, prenen el relleu de les cançons nacionals establertes i serveixen com a vehicles per comunicar un fort sentiment d'afiliació i solidaritat i representen una resposta emocional i col·lectiva a la identitat compartida d'una comunitat.

En aquest entorn, Josep Carner va recomanar a Vives utilitzar el poema de *La Balanguera* d'Alcover, llegint alguns fragments, donat el conegut reconeixement públic cap a la figura d'Alcover del mateix Carner. Finalment, dia 29 de maig de 1926, la peça coral fou estrenada per l'Orfeó Català. Vives no només realitzà una versió coral, sinó que seguidament va harmonitzar la peça per cobla i cor, versió que es va popularitzar entre els cors mallorquins i catalans amb rapidesa.

3. Conclusió

En conclusió, i com s'ha pogut entreveure en aquest treball, podem manifestar la importància dels himnes nacionals com a símbols de la identitat col·lectiva així com les dinàmiques socials, polítiques i culturals associades amb la seva creació i ús. A més, hem pogut dilucidar com aquests himnes són eines sonores d'identificació que transcendeixen les barreres lingüístiques i comuniquen un sentiment col·lectiu d'afiliació. A través de la música i les

lletres dels himnes, les comunitats podien i poden comunicar un sentiment col·lectiu de pertinença, transcendint fronteres culturals. Per altra banda, s'ha pogut entreveure com el concepte d'himne ha evolucionat al llarg del temps, passant de tenir un caire religiós a una manifestació més profunda d'emocions i sentiments a través de la música, afegint que s'ha pogut explorar com van ser utilitzats com a eina per a la construcció de la identitat nacional a finals del segle XIX i principis del XX. Aquesta època va ser crítica per a la formació d'estats nacionals i l'ús dels himnes com a símbols sonors va jugar un paper essencial en aquest procés. Mitjançant l'estudi dels orígens identitaris de *La Balanguera*, com clar exemple d'himne sorgint dins el nacionalisme musical, hem pogut establir com el poeta Joan Alcover i posteriorment, el músic Vives, van ser figures clau en la construcció d'aquest himne com a símbol identitari de Mallorca.

Com a propostes per a futures investigacions, a més d'un estudi més profund de les hipertextualitats del mateix himne de *La Balanguera*, es podria aprofundir en els processos de com els himnes moderns poden anar més enllà de les fronteres nacionals i ser utilitzats per a connectar amb qüestions globals com la unitat, l'esperança i la resistència. Això pot incloure un estudi de com els himnes són usats en moviments socials a escala mundial i com contribueixen a la construcció d'identitats globals. A més, es poden analitzar els debats i les discussions actuals relacionades amb els himnes nacionals i les seves lletres i investigar com les interpretacions de les lletres dels himnes poden variar i generar desacords en un context polític canviant. Amb relació a himnes i identitat de gènere, cal analitzar com els himnes poden reflectir i reforçar les relacions de poder i les construccions socials de la masculinitat i la feminitat. Per finalitzar, es podrien realitzar estudis comparatius sobre com els himnes reflecteixen les identitats regionals i com aquestes identitats es relacionen amb les identitats nacionals.

REFERÈNCIES

- ALCOVER, J. (1981): *Cap al tard: Poemes bíblics*, Palma, Edicions 62.
- (1899): «Venguda de l'Orfeó Català», *La Roqueta*, núm. 266 (20 de maig de 1899), p. 6-7.
 - (1903): «La Balanguera», *Il·lustració Catalana*, núm. 7 (19 de juliol de 1903), p. 107.

- ALOMAR, G. (1899): «Els concerts de s'Orfeó», *La Roqueta* (27 de maig de 1899), dins G. ALOMAR, *Obres Completes*, Palma, Moll Editorial, p. 218.
- ANDERSON, B. (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- ARTIGUES, F. (2022): *L'arpa i la lira a Mallorca: iconografia, simbolisme i relació amb la poesia de Costa i Llobera i Joan Alcover*, tesi doctoral, UAB.
- AYATS, J. (2008): «Entre la música autèntica i la música perfum». Dins J. OLIVERAS (ed.) *La música més enllà del comerç*, Barcelona, Indigestió Musical, disponible a <<https://nativa.cat/2008/06/entre-la-musica-autentica-i-la-musica-perfum/>> [Consulta 16 agost 2023].
- (2020): *Els Segadors: De cançó eròtica a himne nacional* (Sèrie Assaig), Barcelona: L'Avenç.
- BENNETT, A. (2015): *Culture and everyday life*, London, Sage.
- BILLIG, M. (1995): *Banal Nationalism*, London, Sage Publications.
- BICKNELL, J. (2011): «Song». DINS T. GRACYK, & A. KANIA, A. (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Oxon, Routledge.
- BOHLMAN, P.V. (2009): «Music before the nation, music after nationalism», *Musicology Australia*, núm. 31.1, p. 79-100.
- CASCUDO, T. (2012): «¿Un ejemplo de modernismo silenciado? María del Carmen (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña», *Acta musicologica*, núm 84, p. 225-51.
- EYERMAN, R. (2002): *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ESTELRICH, J (1926): «Un poète catalan: Joan Alcover», *Revue Bleuve*, París, *Revue Politique et Littéraire*, núm. 10, p. 304.
- FORTEZA, A. L. (2008): «Un ensayo inédito de Bartomeu Forteza: La poesia d'En Joan Alcover», *Revista de filología románica*, núm. 25, Palma, p. 267-300.
- GALLEGU, E. (2017): *Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración*, tesi doctoral, Universidad de La Rioja.
- HEARN, J. (2006): *Rethinking Nationalism: A Critical Introduction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- KELEN, C. (2014): *Anthem Quality. National Songs: Theoretical Survey*, USA, Intellect Books Ltd.
- HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. (1992): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

- NOGUERA, A. (1893): *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, Palma de Mallorca, F. Guasp.
- (1899): «Els programes dels concerts de l'Orfeó Català», *La Roqueta*, n.º. 266 (20-5-1899), p. 6.
- PERELLÓ, M. A. (2008): «Joan Alcover i Maspons: el poeta humà colpit per la dissort», *Pissarra: revista d'ensenyament de les Illes Balears*; Palma, Moll.
- (2010): *Itinerari poètic de Joan Alcover. Vida i obra*, tesi doctoral, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- SANTS OLIVER M. (1890): «El regionalismo como alternativa», *La Almudaina* (28 de desembre de 1890), Palma.
- (1899): *La cuestión regional*, Palma, Tipo-litografía de Amengual y Muntaner.
- SMITH, A. D. (1991): *National Identity*, Nevada, University of Nevada Press.
- STORM, E. (2003): «Regionalism in History, 1890-1945: the cultural approach», *European History Quarterly*, núm. 33(2), p. 251-265.
- TAYLOR T. (2016): *Music and Capitalism: A History of the Present*, Chicago, University of Chicago Press.
- TREGGAR, P. (2013): «For Alle Menschen? Classical Music and Remembrance After 9/11», *Music in the Post-9/11 World*. Riverside: University of California. p. 155-76.
- WADE, P. (2000): *Music, race, and nation: Música tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press.

L'ORATORI OBLIDAT: INFRAESTRUCTURA MUSICAL I CALENDARI FESTIU A LA CONGREGACIÓ DE SANT FELIP NERI DE PALMA AL S. XVIII¹

Antoni Llofriu-Prohens
Institut de Musicologia Pau Villalonga
Universitat de Barcelona

Resum

La Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri és una institució religiosa de gran singularitat que s'estableix a Palma el 1712 i ha romàs activa de forma quasi ininterrompuda fins els nostres dies. Un dels aspectes més coneguts de la Congregació mallorquina és el seu ric fons musical. L'estudi sistemàtic de la documentació administrativa de la institució ens permet apropar-nos a les manifestacions devocionals que s'hi practicaven, quelcom fonamental per a comprendre i valorar les partitures que conserva. Els resultats provisionals d'aquest buidat documental, centrat actualment en el segle XVIII, mostren clarament l'existència d'una infraestructura musical que permet vincular l'Oratori amb el teixit social i cultural de Ciutat.

Paraules clau: Congregació de l'Oratori, arxiu musical, segle XVIII, pràctica musical, Palma de Mallorca

1 Aquesta comunicació és fruit de la tesi doctoral que l'autor d'aquest estudi realitza a l'actualitat sota la direcció de la Dra. María Gembero-Ustároz dedicada a l'estudi de l'activitat musical al voltant de la Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma als segles XVIII i XIX i que s'emmarca en el Projecte R+D+i de Generació del Coneixement, «Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes musicales, pervivencias, mujeres» (PID2021-123990NB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación, finançat per MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ i per FEDER Una manera de hacer Europa, Unió Europea, 01/09/2022—31/08/2026). IPs: María Gembero-Ustároz i Emilio Ros-Fábregas.

Resumen

La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri es una institución religiosa de gran singularidad que se establece en Palma en 1712 i ha permanecido activa de forma casi ininterrumpida hasta nuestros días. Uno de los aspectos más conocidos de la Congregación Mallorquina es su rico fondo musical. El estudio sistemático de la documentación administrativa de la institución nos permite acercarnos a las manifestaciones devocionales que se practicaban en ella, algo fundamental para comprender y valorar las partituras que conserva. Los resultados provisionales de esta revisión documental, centrado actualmente en el siglo XVIII, muestran claramente la existencia de una infraestructura musical que permite vincular el Oratorio con el tejido social y cultural de la ciudad de Palma.

Palabras clave: Congregación del Oratorio, archivo musical, siglo XVIII, práctica musical, Palma de Mallorca.

Abstract

The Oratory of Saint Philip Neri is a unique religious community established in Palma de Mallorca in 1712 and still active. Its Music Collection is one of the elements which deserves special attention. The systematic study of the administrative documents generated by the Oratory is an essential task to get closer to its devotional practices, which is indispensable on the way to understanding the music scores preserved in the archive. The first results in my research clearly show the existence of a steady musical infrastructure which connects the Oratory with the city's social and cultural networks in the 18th century.

Key words: Oratory of Saint Philip Neri, music archive, 18th century, musical practice, Palma de Mallorca.

En aquesta jornada dedicada als reptes de la musicologia balear actual voldríem, amb aquesta comunicació, fer un crit d'atenció cap aquell patrimoni que roman invisible perquè les institucions que el conserven passen del tot desapercebudes, aquí ens centrarem en el cas de la Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma, una comunitat religiosa molt particular que, com moltes altres, conserva un conjunt patrimonial de primer ordre que, tot i el seu alt interès, no aconsegueix atreure la comunitat científica. És mostra d'una escletxa entre la recerca i l'activitat religiosa del nostre passat

immediat, sovint motivada per una visió del passat entesa, a vegades, en termes anacrònics o actuals.

És important donar visibilitat a les petites institucions, ja que són les que tenen més dificultat per fer-se visibles, i cal esforçar-se per entendre les seves dinàmiques internes i la seva relació amb la societat del seu moment. El patrimoni que conserven és tant o més rellevant que el que es manté a les catedrals i grans convents o monestirs, però generalment no compten amb els recursos necessaris per conservar-lo o, fins i tot, conèixer-lo. A més, no es pot obviar que moltes comunitats es troben davant un perill real de desaparició, pel fet que no abunden les persones interessades en seguir, en aquest cas, la vida religiosa en els termes en els quals s'establiren i es manteniren. En conseqüència, la situació del patrimoni és d'allò més delicada, com ja hem vist en els darrers anys arran de la sortida dels missioners dels Sagrats Cors del Santuari de Lluç o l'afer del convent de Sant Jeroni de Palma. Desaparegudes les institucions, desaparegut el patrimoni.

1. La Congregació de l'Oratori

La Congregació de l'Oratori és una societat de vida apostòlica, aprovada canònicament per Gregori XIII el 1575, que neix dels exercicis espirituals practicats per sant Felip Neri a Roma. Es tracta d'una comunitat formada per sacerdots diocesans i seglars, sempre homes, que conviuen sense uns vots religiosos específics. No són ni monjos, ni frares, ni predicadors; són seguidors del model espiritual proposat per Sant Felip Neri: l'Oratori, l'exercici de trobar-se diàriament en un espai reservat per reflexionar sobre la fe i els seus models. Les seves principals característiques són l'autonomia de cada casa i dels seus membres i l'ambició d'integrar en l'activitat evangelitzadora la comunitat laica. L'objectiu de la Congregació és, «cercant la semblança amb les comunitats cristianes primitives, constituir una associació de sacerdots seglars que cerquessin la seva vivificació espiritual i difonguessin la doctrina cristiana entre el poble» (Carmona 2010:177).

Malgrat la rellevància de l'Oratori en l'activitat religiosa i cultural de moltes localitats d'arreu del món, es tracta encara d'una organització molt poc estudiada des de l'acadèmia; la musicologia no n'és una excepció. Actualment, és vident que les Congregacions són poc conegudes i bona part de les que continuen actives al territori espanyol es troben al llindar de la desaparició a causa del baix nombre de congregants. La desaparició d'aquestes comunitats

és garantia d'una pèrdua inimaginable. Les Congregacions, gràcies a la seva proximitat i implicació al context urbà, conserven no només patrimoni, sinó també infinitat de testimonis i referències al dia a dia de les ciutats.

És fonamental, per entendre la realitat de la Congregació i de la seva activitat quotidiana, distingir els seus dos pilars. D'una banda, trobam el que era pròpiament l'oratori, anomenat oratori parvo o oratori dels seglars, una agrupació d'homes que es reunien per realitzar els exercicis espirituals.² D'altra banda, hi ha el que es va anomenar Congregació de l'Oratori, és a dir, aquella comunitat de religiosos dedicada a servir l'oratori parvo. Segons el seu propi plantejament, la Congregació no té raó de ser si no compta amb un oratori al qual servir: «Primer és l'oratori, l'obra; després, la Congregació, el servei a l'obra» (Cittadini 1975: 2).

2. La Congregació de l'Oratori a Palma

La Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri comença la seva activitat a Palma l'any 1712. El 24 de maig d'aquell any els membres de la Congregació (Gabriel Tallades, Antoni Barceló i Jaume Cañellas) prenen possessió d'unes cases i una església situades a l'actual Plaça Major, aleshores davant de las Cases de la Inquisició. El 1836, arran de la supressió civil dels ordes religiosos i l'apropiació de l'estat de les seves possessions, la Congregació es veu obligada a abandonar el convent. No obstant la institució continuava constituïda de forma canònica, no coneixem quina activitat mantingueren els seus membres i on residiren durant aquest període. El Reial Decret de 3 de juliol de 1852 restaurà la Congregació de l'Oratori a tot el territori espanyol, fet que permeté que el P. Francesc Frau, llavors únic membre de la comunitat mallorquina, tornés a instal·lar-se al seu antic convent el 1853. El 26 de juliol de 1854 l'Ajuntament de Palma informa la Congregació que s'ha declarat el convent com a espai d'utilitat pública i que en el termini de vint-i-quatre hores es procedirà a esbucar l'edifici (Actes, f.108). Així «tragueren a correueta retaulles, imatges, ornaments, quadres i altres objectes de valor, que dipositaren en cases particulars de devots de Sant Felip» (Vallori 2000: 12). Quatre anys més tard, el 1858, aconsegueixen la propietat del convent i l'església que abans havien ocupat els pares trinitaris, en estat ruïnós, lloc que habiten encara avui.

2 L'oratori dels seglars, anomenat *oratorio secolare* en italià o *little oratory* en anglès, és encara molt actiu en algunes comunitats del Regne Unit, Canadà o Itàlia.

Aquests successius canvis de domicili i l'esbucament precipitat de l'antic convent han provocat la desaparició de nombroses fonts importantíssimes per a l'estudi d'aquesta institució: documents, objectes, instruments, etc. Per sort, però, la Congregació ha conservat, de forma quasi inexplicable, algunes restes molt interessants i representatives d'aquella primera època. En són clars exemples el retaule major que encara avui presideix l'església o el conjunt de sis oratoris en castellà composts durant el primer quart del segle XVIII i interpretats a l'església de la Congregació entre 1717 i 1749, dels que se'n conserven les partitures i els llibrets.

A la documentació de la Congregació de Palma es troben nombroses referències que indiquen que l'oratori parvo a Ciutat va estar en funcionament a partir de 1717 i durant tot el segle XVIII. D'això en trobam dos exemples molt clars. El 1765 s'imprimeix una novena a la Verge de Guadalupe, venerada a l'oratori parvo de Palma. La Congregació encara conserva el quadre que Josep Fornari, germà d'uns dels preveres de l'Oratori, va dur de Mèxic i que oferí a l'oratori parvo a la dècada de 1760. També del 1765 es conserva una carta en la qual es llegeix el text següent per sol·licitar al Bisbe que beneeixi la sala de l'oratori parvo per a poder-hi dir missa:

Se ha renovado y puesto en decente aliño el Oratorio Parvo que tienen en aquella casa en donde se juntan los Domingos para los ejercicios espirituales, y previas disposiciones a las obras de piedad, que unidos con el Prefecto, van a practicar con los pobres del Hospital General, sirviéndoles al tiempo de comer; en cuyo concepto y respeto de estar deseosos todos, para el mayor séquito y de devoción, de que se celebre el Santo Sacrificio de la Misa en dicho Oratorio.³

Aquesta referència ens confirma que (1) l'oratori disposava d'un espai propi a la casa de la Congregació, (2) que els germans es reunien els diumenges i (3) que servien els malalts de l'Hospital General.

No sabem, però, qui formava part d'aquesta comunitat. Una anotació feta al llibre dels germans de l'oratori parvo el 1916 ens confirma que ja en aquella època no es tenia coneixement de cap registre dels membres de la institució abans de la seva restitució. L'oratori parvo es va mantenir actiu de

3 Carta enviada el vint-i-quatre de febrer de 1765 al bisbe de Mallorca. Document conservat a l'arxiu de la Congregació de l'Oratori de Palma (sense signatura).

manera ininterrompuda des de 1865 fins ben entrada la dècada de 1960. En aquest període en foren germans alguns il·lustres intel·lectuals mallorquins com mossèn Antoni Maria Alcover (1862-1932), el pintor Llorenç Cerdà (1862-1955), mossèn Miquel Costa i Llobera (1854-1922), el compositor Baltasar Samper (1888-1966) o el folklorista Andreu Estarellas (1890-1981). La vinculació d'aquests noms amb l'oratori parvo anima a pensar que fos probable que en èpoques anteriors també s'hi congreguessin alguns personatges il·lustrats.

El model de St. Felip consistia a reunir els seus seguidors, laics i sacerdots, per a exercitar-se espiritualment, visitar a les set esglésies i assistir els malalts. En aquests exercicis es resaven i cantaven lletanies, salms i antífones. Aquest model és la base dels exercicis desenvolupats a tots els oratoris fundats per la Congregació, que segueixen l'establert en els directoris. En alguns dies assenyalats aquests exercicis comptaven amb una música especialment elaborada. És el cas dels diumenges i dies de festa des del mes de novembre fins a Pasqua.

Els que més s'ha destacat, fins ara, entre les partitures conservades a l'arxiu musical de la Congregació de l'Oratori de Palma són els oratoris. Aquest gènere musical es troba especialment lligat als exercicis espirituals de l'oratori parvo. Els directoris d'aquests exercicis impresos a València (1709: 55) i Barcelona (1784: 61) esmenten que aquestes obres s'interpretaven els diumenges horabaixa entre l'1 de novembre i Pasqua de Resurrecció. Els llibrets impresos dels oratoris interpretats a Palma ens confirmen que aquestes obres s'interpretaren a l'església de la Congregació de ciutat. Aquestes interpretacions es produeixen sempre en diumenge, entre el diumenge de Carnestoltes i el Diumenge de Passió (cinquè diumenge de Quaresma). Coincideix, per tant, amb el període que s'indica al directori dels exercicis (vegeu la taula 1).

Taula 1. Oratoris interpretats a l'església de la Congregació de l'Oratori de Palma. Font: elaboració pròpia.

ANY	DATA	COMPOSITOR	TÍTOL
1717	8 d'agost	P. Rabassa	<i>La Gloria de los Santos</i>

1718	28 de febrer	Dg. Carnes-toltes	M. Suau	<i>Verdaderos entretenimientos</i>
	20 de març	Dg. Passió	P. Rabassa	<i>La Gloria de los Santos</i>
	[s.d.]	[s.d.]	F. Sarrió	<i>La conversión de un pecador, figurada en la parábola del hijo pródigo</i>
1719	19 de març	4t Dg. Quaresma	F. Sarrió	<i>La conversión de un pecador, figurada en la parábola del hijo pródigo</i>
	26 de març	Dg. Passió	A. T. Ortells	<i>A la Pasión de Cristo Señor Nuestro</i>
1722	13 de febrer	Dg. Carnes-toltes	F. Sarrió	<i>La conversión de un pecador, figurada en la parábola del hijo pródigo</i>
	22 de març	Dg. Passió	A. T. Ortells	<i>A la Pasión de Cristo Señor Nuestro</i>
1729	23 de gener		P. Martínez de Orgambide	<i>Al Nacimiento de Cristo Señor Nuestro</i>
1740	6 de març	1r Dg. Quaresma	A. T. Ortells	<i>El hombre moribundo</i>
	13 de març	2n Dg. Quaresma	F. Sarrió	<i>La conversión de un pecador, figurada en la parábola del hijo pródigo</i>
1741	12 de març	4t Dg. Quaresma	J. San Juan	<i>Afectos de una alma reconocida [...] en el ejemplar de Santa María Magdalena</i>
	19 de març	Dg. Passió	F. Hernández Illana	<i>La soberbia abatida por la humildad de San Miguel</i>
1749	23 de febrer	1r Dg. Quaresma	J. San Juan	<i>Afectos de una alma reconocida [...] en el ejemplar de Santa María Magdalena</i>
	23 de març	Dg. Passió	F. Hernández Illana	<i>La soberbia abatida por la humildad de San Miguel</i>

No es pot afirmar que aquests oratoris s'interpretessin en el marc dels exercicis de l'oratori parvo, però sembla possible que hi estigués relacionat. Les dades sobre aquests exercicis a la Congregació de Palma són generalment indirectes i no comptam amb cap referència que ens indiqui com s'haurien celebrat. Als llibres de la casa no hi ha cap anotació sobre la interpretació d'aquestes obres i desconexim qui hi va participar, qui es va fer càrrec de les despeses, qui hi va assistir o quina rebuda varen tenir.

3. Instruments musicals

Actualment, la Congregació no compta amb cap més instrument que l'orgue de l'església, construït a la segona meitat del segle XIX.

Ja en el seu primer any d'activitat, 1712, la Congregació de Palma lloga un orgue per la celebració de les matines de Nadal. Aquest instrument, de característiques desconegudes, és instal·lat i retirat anualment per Nadal fins a l'any 1722.

El 1723 la Congregació de l'Oratori adquireix un orgue del mestre fuster Jordi Bosch. Aquesta dada resulta molt rellevant, ja que fins ara no es tenia certesa que Jordi Bosch, fuster actiu a la ciutat al primer quart del segle XVIII, hagués construït algun orgue. El febrer de 1736 els seus fills, els mestres Miquel i Mateu Bosch, es fan càrrec de l'adob de l'instrument. Anys més tard, el desembre de 1761 Jordi Bosch i Bernat es fa càrrec de la neteja i composició de l'instrument. Per ara no tenim cap dada sobre aquest instrument, desconexim les seves dimensions i la seva ubicació. També desconexim si, en el moment d'esbucar el convent, l'Ajuntament el va fer traslladar o fondre els tubs.

A més de l'orgue, la Congregació comptava amb un *simbol* (un clavicèmbal) que s'utilitzava per acompanyar el cant de les lletanies, que formaven part dels exercicis espirituals de l'oratori parvo.

Les referències als instruments les trobem al llibre de despeses extraordinàries, anomenat «Llibre d'eixides».

4. Infraestructura i pràctica musical

És prou sabut que la Congregació de l'Oratori de Palma conserva una col·lecció de partitures molt rellevant, especialment per la singularitat i

antiguitat d'algunes d'aquestes fonts. Aquest conjunt documental és precisament el desencadenant de la meua línia de recerca actual sobre la pràctica musical a la Congregació de Palma.

Els successius canvis de domicili de la institució a mitjan segle XIX fan sospitar que bona part de la música que es conserva anterior a 1858 podria venir d'altres institucions. Podem estar gairebé segurs, també, que moltes de les partitures que generà la comunitat abans d'aquesta data han desaparegut a causa d'aquests trasllats. El repertori musical conservat, per tant, no pot entendre's amb seguretat com a mostra de les pràctiques desenvolupades en el primer segle i mig d'activitat dels felips a ciutat.

L'única certesa que teníem de l'existència d'una pràctica musical a la Congregació de l'Oratori durant el segle XVIII eren els oratoris. Les recerques fetes per la Dra. Maria Teresa Ferrer Ballester (1992 i 1993) permeteren identificar les partitures d'aquest gènere que es conserven a l'arxiu de la Congregació i relacionar-les amb els llibrets impresos als quals m'he referit més amunt.

La revisió sistemàtica que he dut a terme de la documentació econòmica de la Congregació confirma l'existència de, almenys, quatre tipologies d'esdeveniments solemnitzats musicalment: els exercicis de l'oratori parvo (del que ja he parlat), les celebracions litúrgiques sufragades pels devots, les sufragades per la mateixa comunitat i les celebracions paralitúrgiques. Les referències apareixen, principalment en el llibre de despeses de la sagristia de la Congregació.

A les celebracions litúrgiques sufragades pels devots habitualment s'indica una missa o un ofici cantat anualment amb la contractació d'un cantor i, en alguns casos, també d'un organista. Dins aquest grup destaquen els oficis cantats per l'ànima del Dr. Martí Ballester, fundador de la congregació, que se celebren anualment sense excepció. Dels oficis pel fundador podem diferenciar-ne dos casos diferents. D'una banda, els Oficis en les festes de Sant Joan (24 de juny), l'Assumpció de Maria (15 d'agost), Sant Miquel (23 de setembre), el Dia dels Difunts (2 de novembre) i Sant Martí (11 de novembre) que comptaven amb l'assistència de cantor i organista. D'altra banda, es cantava un ofici el primer dia de cada mes. Resulta interessant destacar que entre 1712 i 1749 totes les referències al cant d'aquests oficis indica la

participació exclusiva dels preveres de la Congregació, mentre que a partir de 1750 només s'esmenten cantors de fora casa. Aquest canvi coincideix amb la desaparició de la interpretació d'oratoris, l'últim del qual en tenim constància es cantà el 23 de març de 1749.

A les festivitats sufragades per la Congregació (Sant Felip Neri, Tridu Pasqual, l'octava de Corpus Christi i les matines de Nadal) és habitual trobar-hi un o dos cantors i un organista.

Les celebracions paralitúrgiques són el grup del qual he obtingut més dades. En aquesta categoria hi trobem els dijous de la Quaresma (iniciats el 1719), les festivitats del Nom de Maria (a partir de 1733) i de la Mare de Déu de la Soledat (a partir de 1737), l'hora canònica per l'Ascensió i les Quaranta Hores dedicades a Nostra Senyora de Guadalupe (iniciades el 1785). D'aquests cinc exemples em centraré en els dos primers, que són els casos més evidents de mecenatge musical.

Seguint l'esperit de Sant Felip Neri la Congregació de l'Oratori devia tenir especial interès per atreure els germans de l'oratori parvo i tots els devots propers a la Congregació durant la Quaresma. La música, a més de ser un vehicle privilegiat per a la pregària, és també un recurs per a fer més interessants les funcions religioses. Durant bona part del segle XVIII trobam referències a la música pels dijous de la Quaresma. Les primeres referències són dels anys 1719, 1720 i 1721. En aquests tres anys Francesc Villalonga Mir, Maria Bassa, Ramon Togores i la Marquesa de Vivot es fan càrrec de les despeses de la participació dels músics vells, la capella de música de la Seu, en quatre dels dijous. Per altra banda, Miquel Maura i Elionor Bordils fan una aportació econòmica per la intervenció d'una altra capella per altres dos dijous.

Un altre exemple interessant en el grup dels esdeveniments paralitúrgics són les funcions que es feien per la festivitat del Nom de Maria, celebrat anualment el 12 de setembre. La fundació d'aquesta celebració correspon al P. Gabriel Tellades, primer Prepòsit de la Congregació de Palma. Al seu testament descriu com vol que se celebri aquesta festa. Amb les dades esmentades en aquest testament i d'altres procedents de diversos pagaments podem més o manco reconstruir la seva organització. El matí se celebrava missa major (cantada). Seguidament, hi havia un temps de

durada indeterminada en què intervenien instruments de corda, en alguns anys s'hi esmenta també la flauta. Aquesta música tenia, sembla, un caràcter lúdic; el 1737 es fa referència a la interpretació de danses. L'horabaixa es cantaven les lletanies de la Mare de Déu, la salve i uns goigs a Nostra Senyora de la Llum. Seguien les vespres solemnes i s'acabava la jornada amb dos tons, *tonos a lo divino* segurament, entre els quals es predicava un sermó.

Sobre aquest últim element, els tons i el sermó, destaca quelcom rellevant: el sermó, tal com especifica el P. Tellades al seu testament, es pronuncia entre el primer to i el segon. Això respon al mateix esquema que trobem en la interpretació dels oratoris abans esmentats, que queda reflectit a tots llibrets impresos, consistent a la predicació d'un sermó (*platica* espiritual) de mitja hora entre les dues parts de l'obra. Trobam, per tant, relació amb la pràctica dels exercicis espirituals de l'oratori parvo.

5. Conclusió

La Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma és una institució que ha tengut un paper molt actiu en la promoció de la música. Va ser responsable de la introducció de l'oratori com a gènere musical a la ciutat el 1717 i ha estat (és, encara) un referent en la dinamització de l'escena musical mallorquina mitjançant la Capella Oratoriana (fundada el 1947) i l'acollida de nombrosos concerts a la seva església. El coneixement de les fonts que conserva, tant les partitures com les referències a les activitats musicals que s'hi han esdevingut són un testimoni de gran valor per comprendre amb una perspectiva més ampla la realitat de l'activitat social i cultural a Palma dels darrers tres segles.

Vull acabar aquesta intervenció referint-me a Andreu Estarellas que, com ja he dit, va ser germà de l'oratori parvo de Palma. El seu recull *L'essència de Mallorca*, presentat al concurs núm. 40 (1949) de l'Institut Español de Musicología, porta per lema l'advertència següent: «Conservem el bé que hem rebut, que no hàgim de plorar en haver-lo perdut» (Ros-Fàbregas i Llofriu-Prohens en línia). Preocupem-nos, també, de rebre allò que roman desatès i que mereix ser conservat.

REFERÈNCIES

- CARBONELL I CASTELL, X. (1997): «Descripció de l'arxiu de música històrica de la Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma guardat als arxius de la Capella Oratoriana», dins J. COMPANY i G. MARCUS (eds.), *Capella Oratoriana. 50 anys de música coral (1947-1997)*, Palma, Capella Oratoriana, p. 41-84.
- CARMONA MEDEIRO, E. (2010): «El antiguo Oratorio de san Felipe Neri en Córdoba: aproximación histórica y análisis artístico», *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, núm. 3, p. 177-195.
- CITTADINI, G. (1975): «Le comunità oratoriane ieri e oggi. Problemi e prospettive», Congresso Generale. En línia: <<https://www.oratoriosanfilippo.org/cittadini-nemi.pdf>> [Consulta 4 gener 2023].
- VALLORI, M. (2000): *La Congregació de l'Oratori a la Ciutat de Palma*, Palma, Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri.
- (2007): *Miscel·lània. Congregació de l'Oratori de Palma*, Palma, Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri.
- FERRER BALLESTER, M. T. (1992): «El oratorio barroco hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730», *Revista de Musicología*, núm. 15/1, p. 209-20.
- (1993): «El oratorio barroco español: aportaciones de nuevas fuentes». *Revista de Musicología*, núm. 16/5, p. 265-73.
- ROS-FÁBREGAS, E.; LLOFRIU-PROHENS, A.: «Concurso C40», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, E. ROS-FÁBREGAS (ed.). En línia <<https://musicatradicional.eu/ca/source/96>> [Consulta 30 juliol 2023].

ARXIS I DOCUMENTS HISTÒRICS

- ALONSO MARTÍNEZ, M. A. (1765): *Novena a Maria Santissima de Guadalupe especial abogada contra la peste. Aparecida en el Reyno de Mexico, cuya copia se venera en el Oratorio Parvo de la Congregacion de San Felipe Neri*, Mallorca, Antonio Guasp Impressor.
- CONGREGACIÓ DE L'ORATORI DE PALMA (24 de febrer de 1765): Manuscrit [Carta adreçada al bisbe de Mallorca], Arxiu de la Congregació de l'Oratori de Palma.
- Directorio de los ejercicios del oratorio parvo, que se practican en la Congregacion del Oratorio de la Ciudad de Barcelona segun las Constituciones, y*

- Observancia de la Congregación de Roma, fundada en Santa Maria de Vallicela, por San Felipe Neri, Barcelona, Juan Nadal, 1784.*
- Directorio de los ejercicios del oratorio parvo, que se practican en la Congregacion del Oratorio de la ciudad de Valencia; conforme a las Constituciones y observacia de la Congregacion de Roma fundada en Santa Maria de Vallicella por San Felipe Neri, València, Antonio Bordazar, 1709.*
- Llibre del Gasto de la Sacristie de la Congreg. Del Oratori 1712-1797, manuscrit, Arxiu de la Congregació de l'Oratori de Palma.*
- Llibre de ixides de la Reyat Congo de Sant Phelip Neri 1712-1784, manuscrit, Arxiu de la Congregació de l'Oratori de Palma.*

LES COSSIERES DE MONTUÏRI DEL 1956

Pedro Jesús López Fernández
Conservatori Superior de les Illes Balears

Resum

La colla de cossieres formada l'any 1956 a Montuïri amb motiu del XII Concurs Nacional de *Coros y Danzas* a Madrid, desmunta la idea popularment estesa que els cossiers sempre han estat homes. La seva participació a la XII i XIV edició d'aquests concursos, així com a les seves altres actuacions a la vila i altres locals, suposen un fet que va molt més enllà de la descontextualització i folklorització d'aquestes danses. L'anàlisi del seu impacte al poble durant i després de la seva activitat ens ajuda a entendre de quina forma hi han influït qüestions com el patriarcat o la patrimonialització. Les cossieres del 56, doncs, són tan sols un exemple fugaç i sense continuïtat de recontextualització d'unes pràctiques culturals que avui dia continuen reduïdes només a un sector de la població. Per això, no podem deixar de relacionar-les amb les reivindicacions i necessitats populars actuals.

Paraules clau: cultura popular, patrimonialització, feminisme, franquisme, folklorització.

Resumen

El grupo de *cossieres* formado el año 1956 en Montuïri con motivo del XII Concurso Nacional de Coros y Danzas en Madrid, desmonta la idea popularmente extendida de que los *cossiers* han sido siempre hombres. Su participación en la XII y XIV edición de estos concursos, así como sus otras actuaciones en el pueblo y otros locales, suponen un hecho que va mucho más allá de la descontextualización y folklorización de estas danzas. El análisis de su impacto en el pueblo durante y después de su actividad nos ayuda a entender cómo han influido cuestiones como el patriarcado y la patrimonialización. Las *cossieres* del 56, entonces, son solo un ejemplo fugaz y sin continuidad de recontextualización de unas prácticas culturales que hoy en día continúan reducidas a un sector de la población. Por eso, no podemos dejar de relacionarlas con las reivindicaciones y necesidades populares actuales.

Palabras clave: cultura popular, patrimonialización, feminismo, franquismo, folklorización.

Abstract

The group of *cossieres* formed in 1956 in Montuïri on the occasion of the XII National Contest of Coros y Danzas in Madrid, dismantles the popularly widespread idea that the *cossiers* have always been men. Their participation in the XII and XIV edition of these contests, as well as in their other performances in the town and other premises, go far beyond the decontextualization and folklorization of these dances. The analysis of their impact on the town during and after their activity helps us to understand how issues such as patriarchy or heritage have influenced these practices. The *cossieres* of 1956, therefore, are only a fleeting example without any continuity of recontextualisation of cultural practices that today continue to be reduced to just one sector of the population. Therefore, we cannot fail to relate them to current popular demands and needs.

Key words: traditional culture, heritage, feminism, Francoism, folklorization.

1. Introducció

En aquest article aprofundirem sobre un episodi en particular de la història dels cossiers de Montuïri. Es tracta del cas d'un grup de dones cossieres que es forma l'any 1956 a Montuïri amb motiu de la celebració d'un concurs de *Coros y Danzas* organitzat per la Secció Femenina de la *FET y de las JONS*. Amb aquest cas, tractarem d'analitzar els diferents conflictes i repercussions que se'n deriven, intentant establir un vincle entre aquest grup particular de dones i l'actualitat dels cossiers de Montuïri.

Els cossiers de Montuïri, entesos com a elements de gran càrrega identitària pels habitants del poble, són els agents encarregats d'interpretar un conjunt de danses que actualment se centren al voltant de les festes de la Mare de Déu d'Agost i de Sant Bartomeu. Es tracta d'unes figures hereves de les diferents manifestacions culturals entorn de les celebracions del Corpus a partir del segle XVI de diferents punts dels Països Catalans. Els cossiers, doncs, es documenten a un grapat de pobles de Mallorca, d'entre els quals trobam Montuïri. En efecte, les primeres notícies d'aquestes danses en aquesta localitat es remunten a mitjan segle XVIII, l'any 1750, havent perdurat fins

als nostres dies (Socies Fiol i Mayol Arbona 2021). Evidentment, s'han de tenir en compte les diferents transformacions i canvis que patiran aquesta formació, que fan que avui dia el grup de dansaires estigui format per sis cossiers i una dama, tots interpretats per homes.

La forta masculinització d'aquestes danses, atès que no compten encara amb la participació de les dones, genera tensions i elements de debat entre diferents sectors tant del poble com de fora (Sureda 2005). La constància d'aquest grup de cossieres de mitjan segle passat pot semblar tan sols un fet anecdòtic. L'anàlisi d'aquest cas, a través dels recursos de la musicologia, però, ens permet entendre millor les dinàmiques que han afavorit a aquesta situació.

Aquest article no s'enfoca com una descoberta d'aquest esdeveniment en particular. En efecte, es tracta d'un fet relativament conegut en el poble que ha estat esmentat pels principals investigadors i divulgadors del camp dels cossiers (Socies Fiol 2016, Socies Fiol i Mayol Arbona 2017). Així doncs, aquest article pretén elaborar una anàlisi de les cossieres de Montuïri posant a aquestes dones com a element central de l'estudi i no només com un element anecdòtic de la història dels cossiers en general. Per això, s'ha intentat ampliar la informació existent d'aquestes cossieres a partir de la revisió de premsa, amb especial èmfasi al testimoni de la revista *Bona Pau*, així com a través de la consulta de l'arxiu fotogràfic de la mateixa revista i l'entrevista a una de les integrants d'aquest grup, Catalina Mas Ribas *Soqueta*.

Un cop introduïts tots aquests aspectes, podem donar pas a l'aprofundiment del tema.

2. Un grup de dones cossieres a mitjan segle XX

Com ja hem avançat, l'any 1956 apareix per primera vegada un grup de dones cossieres. Es tracta d'un grup format per vuit dones, d'entre les quals trobam Francisca Xamena Miralles, Joana Xamena Miralles, Joanaina Amengual Garcias, Catalina Mas Ribas, Francisca Verger Ferrer, Catalina Mora Mayol, Margalida Mora Mayol i Catalina Arbona Verger, que s'ajunten per participar en la XII edició dels *Concursos Nacionales de Coros i Danzas*, celebrada al llarg del 1955 i 1956 (Bona Pau 1956).

Aquest grup de joves sorgeix a partir de la proposta de la delegació local de la Secció Femenina, encapçalada en aquell moment per Catalina Verger Ferrer (Bona Pau 1956). Se'ls convida, doncs, a participar en aquest concurs, que se celebraria a Madrid el 3 de desembre de 1956.

L'acceptació de la proposta per part d'aquestes dones suposa un període d'aprenentatge i formació de cara al repertori de balls dels cossiers. Hem de tenir en compte que és la primera vegada que un grup femení es disposa a ballar-los, ja que només eren executats per homes. Per tant, mai havien tengut l'oportunitat d'aprendre'ls, almanco de la mateixa manera que els cossiers oficials.

La formació d'aquestes cossieres, doncs, va ser coordinada per Joan Grimalt Pocoví *Niu*, figura cabdal pel desenvolupament dels cossiers del poble al llarg del segle XX, responsable en aquell moment de la dinamització de la colla i de la preparació i transmissió dels diferents balls (Miralles i Monserrat 1979, Socies Fiol i Mayol Arbona 2017). En aquest aspecte, el grup de cossieres aprèn els balls tal com ho hauria fet un grup masculí. Catalina Mas ens explica, precisament, com no va fer cap diferència amb els homes a l'hora d'ensenyar-los-els. Tant la música com la coreografia són les mateixes que les que realitzen els cossiers en el context de les festes del poble. Va ser un procés de diferents mesos que al final els va permetre agafar la seguretat necessària per a presentar-se al concurs.

Així doncs, un cop formades, el grup de cossieres, juntament amb Joan *Niu*, la delegada local de la Secció Femenina i el dimoni, en aquest cas Rafel Martorell Gomila, parteixen amb vaixell cap a la Península, fins a la capital de l'estat, on se durà a terme la final d'aquest concurs.

3. *La participació de les cossieres al XII Concurso Nacional de Coros y Danzas*

Amb tot això, el grup de cossieres i la resta d'acompanyants arriben a Madrid. Allà hi tenen prevista la seva actuació per la final del *XII Concurso Nacional de Coros y Danzas* el 3 de desembre de 1956. Es tracta d'un concurs on els participants competeixen en diferents categories, que són: cors, danses i danses antigues. És en aquesta darrera on participen les cossieres, juntament amb una agrupació de Donosti, una de Sitges i una altra de Ruiloba, Santander (Martí Roch 2018).

Ja hem parlat de com durant la seva preparació les cossieres aprenen els balls tal com els aprenen la resta de colles a què ha ensenyat Joan Grimalt i Pocoví *Niu*. En aquest aspecte, és evident com no produeixen canvis en el repertori musical, així com en els diferents punts dels balls. Així mateix, mantenen la indumentària pròpia dels cossiers. Canvia, però, el context i la relació d'aquests balls amb els individus per l'element competitiu del concurs i la localització dels balls en una gran sala de teatre. Es produeix, doncs, una descontextualització d'aquests balls per un procés de folklorització (Martí i Pérez 1996), si bé s'intenten mantenir part de la retòrica i elements rituals dels balls del context habitual d'aquestes danses com l'ús del ball dels mocadors com a forma d'entrada o sortida de l'escenari. Tot i això, la diferència amb el ball dels cossiers en el marc de les festivitats de Montuïri és evident.



Figura 1. Les cossieres durant la seva actuació al XII Concurs Nacional de Coros y Danzas (autor desconegut, arxiu de la revista *Bona Pau*)

El concurs es regeix per les decisions d'un jurat conformat per diferents personalitats com Maruja Sampelayo, el pare Benito dels benedictins de Montserrat o el pintor Vicente Viudes. Podem destacar també la presència de compositors com Frederic Mompou i Cristóbal Halffter, que durant el règim formen part d'aquest tipus d'activitats. És aquest jurat el que finalment acaba atorgant el primer premi a les cossieres de Montuïri (Martí Roch 2018).

Hem de tenir en compte que aquest viatge serveix a aquestes dones com a una escapada momentània de la seva quotidianitat dins el context del franquisme. Catalina Mas ens explica com, si no fos per aquest concurs, mai no hagués pogut visitar la capital. És per això que aprofiten la seva estada al màxim amb un grapat d'activitats, com ara anar al teatre, visitar els principals punts d'interès de la capital o fer una escapada a Toledo. També troben temps per actuar en alguns locals i hotels abans de tornar a la vila.

4. La rebuda de les cossieres a Montuïri després del concurs

La notícia de la victòria de les cossieres ràpidament arriba a tots els racons del poble. És per això que en el moment de la seva tornada, el 8 de desembre, després de ser rebudes per les autoritats al port i de fer alguna aturada per Ciutat, arriben a Montuïri, on són rebudes amb gran agitació per una gran quantitat de gent (Bona Pau 1956).

Aleshores, un cop a la vila, les cossieres realitzaran la seva primera i darrera actuació a Montuïri, repetint els balls que havien executat en el concurs a la capital. Els testimonis i les fotografies ens permeten establir una diferència respecte a la seva actuació a Madrid. En aquest cas, els balls es viuen d'una manera més participativa. En ells intervé el component emocional del poble cap a aquest ball, que emfatitza el sentit de col·lectivitat. Aquesta actuació al poble, doncs, conté unes dinàmiques més properes a les dels cossiers durant les festes que no pas de l'actuació folkloritzada de Madrid o altres locals i esdeveniments, dels quals els cossiers masculins també participaven.



Figura 2. Rebuda de les cossieres a Montuïri (autor desconegut, arxiu de la revista *Bona Pau*)

5. *Les cossieres en context*

Una vegada hem pogut conèixer la trajectòria general de les cossieres podem aprofundir en alguns aspectes rellevants per dur a terme la seva anàlisi. Certament, consideram d'interès aturar-nos en dos blocs: per una banda, la figura de Joan Grimalt i Pocoví *Niu*, i, per altra, els *Concursos Nacionales de Coros y Danzas*.

5.1. *Joan Grimalt i Pocoví Niu*

Al llarg d'aquest article hem pogut introduir una mica a Joan Grimalt *Niu* com a figura central pel desenvolupament dels cossiers durant el segle XX. En efecte, Joan *Niu*, pagès, músic i glosador, va començar com a ballador dels cossiers durant la seva adolescència. Aquest primer contacte va interessar-lo a aprendre a sonar les seves tonades. Així és com durant la dècada dels anys vint passa a ser el flabioler dels cossiers, mantenint-se al capdavant fins als anys vuitanta. Es tracta d'una figura clau pels cossiers, ja que durant aquest període aquests es veuran sotmesos a la influència del seu pensament i els seus interessos (Socies Fiol i Mayol Arbona 2017).

D'aquesta manera, un dels esdeveniments crucials de la mà del flabioler va ser contribuir al procés de revitalització de la colla montuïrera davant les dificultats dels cossiers mallorquins durant les primeries del segle XX i la posterior dictadura franquista. La seva intervenció fa que els cossiers de Montuïri siguin una de les poques colles que aconseguixen mantenir-se sense interrupció durant tot aquest segle (Socies Fiol i Mayol Arbona 2017).

Això s'ajunta amb un augment de popularitat de les danses, tant entre del poble com entre els mateixos balladors. Això fa que en aquest moment es comencin a potenciar les sortides fora del marc estricte de les festes de Sant Bartomeu, destacant la participació en diferents certàmens folklòrics —on s'inclou el de les cossieres a Madrid. Aquestes noves funcions dels balls dels cossiers responen a un interès per la difusió i conservació de les danses, però també dels interessos econòmics que veu Joan *Niu*, que fa que arribin a actuar a hotels, discoteques i sales de festa a partir de l'auge del turisme (Socies Fiol i Mayol Arbona 2017). Tots aquests processos on s'insereix el

desenvolupament dels cossiers durant el segle XX poden resultar una arma de doble tall, atès que, per una banda, contribueixen a un procés de folklorització pel fet de desencaixar-los del seu context habitual. Al mateix temps, però, són aquestes situacions de folklorització les que permeten que en un moment donat pugui existir un grup de cossieres, cosa que dins del marc de les festes resultava pràcticament impensable.

5.2. *Els Concursos Nacionales de Coros y Danzas*

L'altre aspecte en què podem aprofundir és el de la natura dels *Concursos Nacionales de Coros y Danzas*. Aquests eren organitzats pel departament de Coros y Danzas de la Secció Femenina de la *FET y de las JONS*, fundada per Pilar Primo de Rivera.

Es tracta d'uns concursos celebrats entre el 1942 i el 1972, que es desenvolupaven a través de diferents fases: la fase provincial, seguida de la fase regional i la de sector, que culminava amb la final a Madrid. Generalment, hi competien, com ja hem assenyalat, tres categories: la de cors, la de danses i la de danses antigues. De les danses, per exemple, es valoren aspectes com la «ejecución, ritmo, estilo, autenticidad y carácter» així com «austeridad y exactitud en el vestuario» (Martí Roch 2018: 21), que les cossieres, evidentment, hauran de tenir en compte en la seva preparació.

Com Joan Niu amb els cossiers, la Secció Femenina tingué un important paper amb el desenvolupament i el tractament de la música i cultura populars durant el segle XX. Concursos com aquests, que involucraven gairebé tot el país, acabaven sent una eina de legitimació del poder franquista. Per aquest motiu es recorre sovint a una manipulació i descontextualització d'aquestes pràctiques, que acaben assimilant-se als interessos del règim (Amador Carretero 2003, De La Asunción Criado 2017). És, per tant, aquest context, on ubicam el grup de cossieres montuïrer. La creació del grup femení, inexistent fins aquell moment, no és fruit de cap impuls feminista, sinó que és fruit de la manipulació que exerceix la Secció Femenina a partir dels interessos del règim. Són dones perquè en uns inicis aquests concursos eren de participació exclusivament femenina. Era inviable, per tant, que els cossiers homes actius del poble hi participessin. Amb el temps, però, els *Concursos Nacionales de Coros y Danzas* permetran la participació d'agents masculins (Martí Roch 2018).

5.3. Dues aparicions diferenciades

És important recalcar les dues situacions que s'observen a través d'aquestes cossieres, que ja hem expressat durant l'article. Aquestes són, per una banda, la seva actuació als concursos –i a la resta de locals– i, per altra banda, l'actuació a la seva arribada al poble.

Mentre la primera respon als processos de folklorització de què hem anat parlant, la segona presenta significacions i dinàmiques bastant diferents. En efecte, la primera intenció del concurs a Madrid és mostrar aquests balls a un públic que no en resulta familiar amb un caràcter d'exhibició. Existeix una frontera clara entre els agents actius (les cossieres, el dimoni i el flabioler) i els passius (els espectadors), que es limiten a veure, cosa que en el context de les festes no passa.

Per altra banda, en la seva arribada a Montuïri es presenta una situació bastant diferent. Al contrari que a Madrid, en aquest cas la distància entre el públic i els agents actius no és tan diferenciada. El públic forma part de l'actuació per la seva proximitat física amb les cossieres, però també pel component emocional de què hem parlat. Les cossieres, en aquest cas, canalitzen el sentiment de col·lectivitat i d'identitat del poble. Això és perquè el públic coneix i participa de la festa. L'actuació de les cossieres al poble, llevat de les dates, no és tan diferent que la resta d'actuacions dels cossiers masculins en el context de les festes.

És per això que cal evitar la idea d'aquestes cossieres únicament com a exemple d'aquests moments de folklorització –dels quals els cossiers oficials també hi formen part–. És important tenir també en compte el seu paper com a element de cohesió per la comunitat, encara que es limita a sols una ocasió.

6. Les cossieres després del 56

Tot i que hem emmarcat a les cossieres en una data concreta, l'any 1956, és important també conèixer el seu recorregut posterior a la seva passada pel concurs que ens permeti establir un vincle entre aquestes dones i la nostra contemporaneïtat.

Sabem a través de les imatges, els testimonis orals i de la premsa com aquest grup de cossieres va tenir una gran rebuda i acceptació per gran part del poble.

Per exemple, a través de la revista *Bona Pau* podem veure com s'explica el pas de les cossieres pel concurs (1956). Destaca el fet que no hi ha res que connoti un tractament o consideració diferent d'aquest grup de cossieres pel fet de ser dones, sinó que és pres amb prou naturalitat. A part d'això, alguns anys després, Joan Grimalt *Niu* manté el seu record en una entrevista per la mateixa revista quan parla dels diferents grups a què ha ensenyat el ball dels cossiers. Fins i tot destaca aquesta victòria com un dels fets més rellevants pels cossiers en general (*Bona Pau* 1958). Catalina Mas *Soqueta* també ens parla de l'acceptació i popularitat que arriben a tenir al poble, que només es veu obstaculitzada per un sector, el dels cossiers masculins, que no accepten la seva participació.

La tensió amb aquests altres representants dels cossiers és el punt de partida d'una sèrie d'esdeveniments que acaben marcant la posterior situació de les cossieres.

6.1. *ELXIV Concurso Nacional de Coros y Danzas (1960–1961)*

Uns anys després a la seva victòria al *XII Concurso Nacional de Coros y Danzas*, les cossieres tornen a ser proposades per a competir en la XIV edició d'aquests concursos.

La diferència, aquesta vegada, com ens conta Catalina Mas Ribas, recau en el fet que els cossiers masculins exerceixen tal pressió a les autoritats que acaben conformant un grup mixt.

Aquesta edició, celebrada entre 1960 i 1961, torna a celebrar la seva final a Madrid, al Teatro M^a Guerrero, el 17 d'abril de 1961. Competiran de nou en la categoria de danses antigues, juntament amb altres agrupacions de Huelva, Isso (Albacete) i Villanueva del Conde (Salamanca). Aquesta vegada, però, es conformen amb el segon premi (Martí Roch 2018). És en aquesta edició on es produeix la coneguda portada al *Diario Ya* de Madrid, llançada el 30 d'abril de 1961, on apareixen en primer pla el flabioler Joan Grimalt i Pocoví *Niu* i una de les cossieres. Sovint s'ha pensat que aquesta portada es produeix en la seva primera participació, encara que per les dates correspon amb el segon viatge.

El segon concurs on participen el grup de cossieres, juntament amb integrants masculins, es pot considerar el primer moment on les cossieres comencen a ser desplaçades. Des d'aquí, el reconeixement i bon record d'aquest grup de balladores comença a patir un procés de silenciament progressiu.

6.2. *L'homenatge als cossiers del 1994*

Encara que amb el XIV concurs s'acaba l'existència explícita d'aquestes dones cossieres, dècades després continuen sent font de controvèrsia. La més sonada és tal vegada la relativa a l'homenatge als cossiers de Montuïri de l'any 1994.

Es tracta d'un homenatge destinat a totes les persones que en algun moment hagin format part dels cossiers, llevat del grup femení, que no és tengut en compte. Aquest oblit, intencionat o no, genera la resposta d'aquest grup de cossieres, que després de tres dècades des de la seva darrera aparició, s'ajunten per posicionar-se davant aquest fet.

Ho fan a través d'una carta al director publicada el mateix any a la revista *Bona Pau*. A continuació, reproduïm la transcripció del seu contingut, del qual extraïem el següent fragment («Un grup de Cossieres» 1994: 52):

Ara bé, ens preguntem: Per què aquesta omisió de part dels organitzadors a l'hora de reconèixer uns mèrits que ens corresponen?

Es tracta d'una raó de sexe, "masclisme", motivat perquè els cossiers hagin estat sempre homes?

És possible la influència dels nous descobridors de la vàlua dels cossiers?

És per ignorància o desconeixement dels fets?

Lluny de nosaltres pensar altra cosa que no cal mencionar.

D'aquestes paraules podem extreure alguns punts bastant aclaridors. Per una banda, parlen explícitament de masclisme, deixant veure la masculinització imperant d'aquests balls, que ha fet que sempre hagin estat homes. Elles mateixes saben que això no ha estat sempre així, però ens donen a conèixer com s'ha transformat la visió de la figura dels cossiers, que acaba per invisibilitzar i ignorar qualsevol forma que s'escapi de la visió masculinitzada d'aquests. Sens dubte, podem considerar aquest discurs com una de

les primeres mostres de disconformitat i qüestionament a la institució dels cossiers d'una situació que s'estén avui dia. Tot i que hem deixat ben clar que aquest grup de cossieres no neix de cap intenció feminista, les circumstàncies posteriors fan que aquest grup acabi adoptant un posicionament d'aquest tipus, ja acabat el règim.

Un altre punt a destacar és el que parla dels «nous descobridors de la vàlua dels cossiers» (Un grup de Cossieres 1994: 52). Aquesta vàlua, identificada amb el reconeixement popular dels cossiers, no sempre havia existit. Ens parlen precisament, que es tracta d'un descobriment relativament recent que ens remet als processos de patrimonialització que s'efectuen sobre els cossiers. Aquests, que s'inicien a partir del darrer terç del segle XX, són claus per la recuperació, l'estabilització i la creació de noves colles de cossiers a tota l'illa (Socies Fiol i Mayol Arbona 2017).

Els processos de patrimonialització han estat estudiats per nombrosos autors de l'àmbit de l'etnomusicologia. Alguns d'ells observen que si bé pot aportar beneficis i evitar la desaparició o el malgast d'algunes pràctiques culturals en risc, pot contribuir a altres factors com la distorsió del significat d'aquestes pràctiques per part de la mateixa comunitat, la seva fossilització i estandardització i la seva explotació econòmica, entre molts d'altres (Titon 2021). En certa manera, les cossieres ja intueixen aquests canvis de consideració dels cossiers, que assenyalen com uns dels motius per la seva no inclusió a l'homenatge.

6.3. El paper de la patrimonialització en la integració femenina de la dansa

Ja hem explicat que la patrimonialització dels cossiers en general a Mallorca contribueix a recuperar, estabilitzar colles existents i crear-ne de noves. A Montuïri, on ja estaven consolidats en part pel paper de Joan Grimalt i Pocoví *Niu* durant gran part del segle XX, aquests processos de patrimonialització es veuen reflectits en l'augment de la consciència de la importància d'aquestes figures. Això fa que, per exemple, des de 1985 existesquin uns estatuts que regulen l'activitat dels cossiers, determinant aspectes que abans podien variar com el nombre de balladors, les sortides fora de data o fora poble, així com la seva gestió econòmica (Bona Pau 1985).

Així mateix, fruit d'aquesta nova consciència derivada de la patrimonialització, les sortides i actuacions extraordinàries, tan habituals prèviament,

comencen a produir conflicte entre diferents sectors del poble. Són un exemple la participació dels cossiers l'any 1992 a l'Exposició Universal de Sevilla i la sortida a Valls l'any 2001 (Socies Fiol i Mayol Arbona 2017). Les actuacions fora del marc exclusiu de les festes quedaran reservades a ocasions més solemnes, com el funeral del mateix Joan *Niu* o del compositor montuïrer Antoni Martorell T.O.R. l'any 2009.

Aquests processos de patrimonialització acaben consolidant quan el 2012 reben el Premi Ramon Llull de la comunitat autònoma de les Illes Balears, any en què l'ajuntament realitza un altre reconeixement dels cossiers antics i presents realitzant una fotografia conjunta –excloent, de nou, les cossieres, a pesar de l'avís d'alguns dels cossiers. També es reflecteixen quan el 2018 són declarats Festa d'Interès Cultural.

Aquesta darrera declaració és la que desperta de nou les reivindicacions feministes al voltant de la inclusió femenina al ball dels cossiers, ja que part del poble no veu en bons ulls la declaració d'una festa que exclou la participació de les dones (*dBalears* 2018, Mas 2018). Arran d'això, el Col·lectiu Feminista de Montuïri s'encarrega d'encetar el debat entre la població. Es creen camisetes, mocadors i # reivindicatius a les xarxes. S'organitza el mateix 2018 la taula rodona *Cossieres i cossiers*, contribuint a aquest debat.

És evident, doncs, com tot aquest procés de patrimonialització, com anticipen les cossieres en la seva carta, provoca un canvi de consideració sobre els cossiers, que fa que la introducció de canvis tan lògics com la participació femenina siguin objecte de llargs i extensos debats. Encara que ja s'ha establert que en el pròxim canvi es convocarà a les quintades corresponents sense distinció de gènere, la consciència de la importància dels cossiers i la situació de poder o de prestigi que suposa ser-ho motiven que aquest relleu –regulat pels mateixos cossiers– no hagi arribat, de moment.

Per tot això, no podem deixar de lligar el grup de cossieres amb les reivindicacions actuals dels cossiers. Les cossieres del 56 són només un exemple fugaç d'una manera diferent de viure i entendre els cossiers. La naturalitat en què es crea el grup de cossieres l'any 1956 sembla que no és compatible amb els ideals que es tenen actualment davant dels cossiers, que s'han vist influïts pels diferents processos de patrimonialització.

L'ombra de la folklorització i el franquisme ha acabat relegant la importància de la figura d'aquestes cossieres com a element de trencament i qüestionament d'uns balls encara avui regits per un alt component patriarcal. Davant la manca de referents, tan necessaris per a l'articulació dels diferents moviments socials, les cossieres resulten ser un exemple legítim que exemplifica les tensions de gènere que es manifesten en el context dels cossiers de Montuïri.

7. Conclusió

A través de la revisió de les fonts referents a aquesta colla de cossieres i l'entrevista a un dels membres hem pogut aprofundir en les diferents situacions, significats i estructures que giren al seu voltant. D'aquesta manera, hem pogut concloure que es tracta d'unes figures que van molt més enllà d'una exhibició folkloritzada d'un concurs franquista a Madrid. La rellevància d'aquestes cossieres s'acaba estenent dècades més tard, convertint-se en unes de les primeres figures que qüestionen la situació masclista dels cossiers i que exemplifiquen els canvis de consideració derivats de la patrimonialització que pateixen els cossiers a partir de finals del segle XX.

REFERÈNCIES

- BONA PAU (1956): «Vencedoras en Madrid», *Bona Pau*, núm. 46 (desembre de 1956), p. 3.
- BONA PAU (1958): «Mestre Juan “Fabiolé”», *Bona Pau*, núm. 67 (setembre de 1958), p. 3.
- BONA PAU (1985): «Estatuts dels Cossiers de Montuïri», *Bona Pau*, núm. 391 (setembre de 1985), p. 5.
- DBALEARS (2018): «Els Cossiers de Montuïri seran reconeguts tot i excloure les dones d'aquest ball popular», *dBalears* (2 de febrer de 2018). En línia: <<https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/2018/02/02/311305/els-cossiers-montuiri-seran-reconeguts-tot-excloure-les-dones-aquest-ball-popular.html>> [Consulta 30 juliol 2023].
- MARTÍ ROCH, J.: (2018): *Historia de los XX Concursos Nacionales de Coros y Danzas de la Sección Femenina: Canciones y danzas de España (1942-1976)*, Múrcia, J. Martí.

- MARTÍ I PÉREZ, J. (1996): *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel.
- MAS, G. (2018): «Un grupo de vecinos de Montuïri reivindica que las mujeres puedan danzar los Cossiers», *Última Hora* (23 d'agost de 2018). En línia: <<https://www.ultimahora.es/noticias/part-forana/2018/08/23/1020847/grupo-vecinos-montuiri-reivindica-las-mujeres-puedan-danzar-cossiers.html>> [Consulta 30 juliol 2023].
- MIRALLES I MONSERRAT, J. (1979): «Els cossiers: Arrels de Montuïri», *Bona Pau*, núm. 321 (novembre de 1979), p. 1-2.
- SOCIES FIOL, J. (2016): «Las mujeres en los Cossiers», *Última Hora* (18 d'agost de 2016). En línia: <<https://www.ultimahora.es/noticias/part-forana/2016/08/18/214042/mujeres-cossiers.html>> [Consulta 30 juliol 2023].
- SOCIES FIOL, J.; MAYOL ARBONA, G. (2017): «El segle XX: de la decadència a l'esplendor dels cossiers», dins Andreu RAMIS PUIG-GRÒS (coord.), *XXXIV Jornades d'estudis històrics locals. El patrimoni immaterial. Entre la revisió i la descoberta*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, p. 229-245.
- (2021): «La ullada externa (dels folkloristes) als Cossiers de Montuïri», dins Rosa Maria AGUILÓ FIOL et al. (coord.), *Joana Maria Palou i Sampol. Homenatge dels seus amics*, Palma, Associació d'Amics del Museu de Mallorca, p. 280-296.
- SUREDA, A.M. (2005): «El ball dels cossiers a Algaida i Montuïri», *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm 12, p. 70-76.
- TITON, J.T. (2021): «A Sound Economy», dins *Transforming Ethnomusicology Volume II*, Jeff Todd TITON (ed.), Nova York, Oxford University Press, p. 26-46.
- UN GRUP DE COSSIERES. (1994): «Les cossieres, discriminades», *Bona Pau*, núm. 500 (octubre de 1994), p. 52.

FONTS ORALS

Entrevista a Catalina Mas Ribas (Montuïri, 1935) realitzada el 5 de novembre de 2022 a Montuïri.

UNA NOVA INTERPRETACIÓ DEL CONCURS DE VILLANCETS DE PORTO CRISTO

Carme Sánchez Riera
Institut de Musicologia Pau Villalonga

Resum

La primera edició del *Concurs de Villancets de Porto Cristo* fou l'any 1971. Aquest esdeveniment consistia en què cantants no professionals de diferents edats, competien per aconseguir el premi a la millor interpretació, tant per a solistes com per a agrupacions. Les cançons que es presentaven havien de ser villancets; el certamen tenia lloc a l'època nadalenca.

Les jornades es celebraven a la Parròquia de la Nostra Senyora del Carme de Porto Cristo. Mossèn Miquel Vallespir i el músic Francesc Ramis foren els promotors d'aquesta iniciativa.

El certamen, que es dugué a terme més de trenta anys, es troba en fase de recuperació; el Nadal de l'any 2022 es va tornar a celebrar després de vint anys de la seva absència. Els impulsors d'aquest nou enfocament han estat Ferran Montero i Carme Sánchez.

Paraules clau : Concurs, villancets, Porto Cristo, Francesc Ramis.

Resumen

La primera edición del *Concurs de Villancets de Porto Cristo* fue en 1971. Este acontecimiento consistía en que cantantes no profesionales de diferentes edades, competían para conseguir el premio a la mejor interpretación, tanto para solistas como para agrupaciones. Las canciones que se presentaban tenían que ser villancicos; el certamen tenía lugar en la época navideña.

Las jornadas se celebraban en la Parroquia de Nuestra Señora de Carmen de Porto Cristo. El Padre Miquel Vallespir y el músico Francesc Ramis fueron los promotores de esta iniciativa.

El certamen, que se llevó a cabo más de treinta años, se encuentra en fase de recuperación; la Navidad del año 2022 se volvió a celebrar después de veinte años de su ausencia. Los impulsores de este nuevo enfoque han sido Ferran Montero y Carme Sánchez.

Palabras clave: Concurso, villancicos, Porto Cristo, Francesc Ramis.

Abstract

The first edition of the *Concurs de Villancets de Porto Cristo* was in 1971. This event consisted of non-professional singers of different ages competing to get the award for the best performance, both for soloists and groups. The songs presented had to be Christmas carols; the contest took place at Christmas time.

The contest sessions were held in the Parròquia de la Nostra Senyora del Carme in Porto Cristo. Father Miquel Vallespir and the musician Francesc Ramis were the promoters of this initiative.

The contest, which has been held for more than thirty years, is in the recovery phase; Christmas in 2022 was celebrated again after twenty years of absence. The promoters of this new approach have been Ferran Montero and Carme Sánchez.

Key words: Song contest, Christmas Carols, Porto Cristo, Francesc Ramis.

«Porto Cristo escampa el vent abans d'arribar Nadal,
villancets al naixement de Jesús en el portal».

(Versos inicials de la *Sintonia del Concurs de Villancets*, Francesc Ramis)

Les festes del Nadal de l'any 1971 significaren el punt de partida d'un singular esdeveniment musical que s'estengué, periòdicament, al llarg de més de tres dècades (1971-2002): el *Concurs de Villancets de Porto Cristo*. Des del principi de la celebració i, encara que la trobada donava cabuda a participants de tots els indrets, la comarca del Llevant va nodrir el concurs d'una forma indiscutiblement majoritària amb els seus cantaires.

Les bases del concurs esclarien el contingut, els requisits i els objectius del certamen. Les jornades tenien lloc a la *Parròquia de la Nostra Senyora del Carme*

de Porto Cristo. Segons especificava la normativa del Concurs –que impedia de forma imperativa la participació de músics professionals– els participants es podien presentar en solitari, en duet o en grup. El jurat valoraria els valors artístics dels cantants. Per presentar-se s’havia de representar una cançó relacionada amb l’època de Nadal i es podia interpretar en qualsevol idioma.

Aquestes jornades musicals, religioses i socials, foren ideades pel músic Francesc Ramis i mossèn Miquel Vallespir. Amb els anys, el Concurs de Villancets esdevingué una tradició anual a la comarca, i una cita ineludible per a la població portenya.

Francesc Ramis Grimalt (1921-1993), manacorí de naixement, va tenir una infància lligada a la música i al món dels dominics de Manacor. Tot i que amb el temps abandonà la vida clerical, continuà cultivant la seva formació musical, especialment la tècnica del piano i del violí. A part de la seva faceta de músic clàssic, Francesc Ramis també fou component de *Mariland* i *Illa d’Or* i fundador dels *Blue Star* –posteriorment *Sixtar*–. A més a més, tocà amb els *Vuitson* i *Columbia*¹. Amb tot això, Ramis destacà per la seva capacitat de compositor amb obres dedicades al patrimoni cultural i artístic mallorquí així com pels centenars de nades que compongué per al Concurs de Villancets. Francesc Ramis s’implicà intensament i de manera ininterrompuda en la part musical del certamen. Cada any componia noves nades, la major part de les vegades personalitzades, i amb tot el que implicava assajar i preparar cadascun dels cantaires.

La figura de mossèn Miquel Vallespir Riera, Manacor (1925-2006), roman de manera meritòria lligada al naixement i desenvolupament del Concurs de Villancets. Després d’haver exercit la seva tasca religiosa en poblacions diverses de Mallorca, fou destinat a Porto Cristo. Sempre amant de la música, la seva amistat amb Francesc Ramis serví de catalitzador per a la conformació del certamen, mitjançant una cooperació efectiva entre ambdós: Ramis es dedicava a funcions musicals i mossèn Vallespir a les gestions organitzatives.

Progressivament, la implicació i participació dels veïns i amics de Porto Cristo s’incrementà i l’esdeveniment va anar agafant forma. Any rere

1 Entrevista mantinguda amb Catalina Sureda, esposa de Francesc Ramis, dia 29 d’abril de 2013.

any s'anaven definint, confeccionant i estipulant les principals bases i característiques del Concurs que, malgrat que durant els trenta anys de la seva existència experimentà alguns canvis, mantengué sempre un esperit propi, reconeixible i engrescador. La vinguda de mossèn Josep Caldentey Ribot (1941-2022), que arribà a la parròquia l'any 1984 després de la forçada partida de mossèn Vallespir, ocasionà algunes d'aquestes petites modificacions. Tanmateix, Caldentey va donar, des del primer moment, el suport necessari perquè el concurs tengués continuïtat i va cooperar en les gestions necessàries. Amb tot, l'essència del concurs es va mantenir al llarg dels anys.²

Comptant amb tot aquest rerefons, amb el record il·lusionat de la gent de Porto Cristo i de la comarca de Llevant, i amb la justa reivindicació de la salvaguarda, l'estudi i l'enaltiment del llegat històric i popular del Concurs de Villancets de Porto Cristo, en l'any del vintè aniversari de la celebració del darrer certamen, la idea de reprendre el certamen, va cobrar cos. Per a tan encertada empresa, dos organitzadors han unit i harmonitzat forces: Ferran Montero Sitges i Carme Sánchez Riera han estat els capdavanters en la recuperació del Concurs.

Ferran Montero, nascut a Porto Cristo, és docent a l'etapa d'educació secundària i a reconegudes Escoles de Música. A la vegada compagina la tasca de professor amb projectes teatrals i culturals.

Per la seva part, Carme Sánchez, manacorina de naixement, és mestra d'Educació Musical i musicòloga especialitzada en investigacions culturals i musicals de distints nuclis urbans. Els seus treballs de recerca i articles sobre agrupacions emergents en el panorama mallorquí s'han editat en diferents publicacions sobre la temàtica.

En aquesta revifalla del concurs, els organitzadors han volgut mantenir els antics i tradicionals costums amb els quals es revestia les jornades any rere any, donant continuïtat a l'esperit del certamen. A la vegada, s'han volgut implantar i modernitzar alguns conceptes que formen part de l'esdeveniment amb noves i actualitzades modificacions.

2 Sánchez Riera, C. (2013): *El Concurs de Villancets de Porto Cristo*. Treball fi de grau. Conservatori Superior de les Illes Balears.

Les primeres passes per engegar de nou el Concurs de Villancets de Porto Cristo tengueren un caràcter inevitablement pragmàtic: calia assegurar la viabilitat econòmica del projecte i la possibilitat de disposar de l'escenari inicial i tradicional, la Parròquia de la Nostra Senyora del Carme de Porto Cristo. Sense aquests dos components, el concurs no tendria sentit. En ocasions pretèrites, els intents de reedició del concurs de Villancets de Porto Cristo havien estat infructuosos, per ventura a causa del defecte d'algun d'aquests esmentats components; tanmateix, aquesta vegada tanmateix, la temptativa va reeixir, partint de la resposta positiva del regidor de cultura de l'Ajuntament de Manacor i el rector de Manacor.

En aquestes jornades, l'organització ha volgut fomentar la participació des d'una perspectiva diferent de la de les edicions passades. Recórrer a l'espurna del record de tots aquells que en algun moment participaren i/o guanyaren i eludir als bons moments i a les vivències passades ha estat la clau. Per tal de publicitar aquesta nova etapa es va promoure la divulgació de la tornada del concurs a la premsa escrita –així com antigament es feia– i la dispersió dels pòsters promocionals, que van decorar nombrosos locals de la comarca. A part de tot això, es va fer difusió de l'esdeveniment a través de les xarxes socials, recurs indispensable per promocionar el certamen de manera ràpida i impactant. També s'utilitzaren les eines digitals per facilitar la inscripció a totes aquelles persones que volien prendre part del concurs –a través de *Google Forms*– o per enviar partitures i gravacions amb suport digital, en el cas de voler participar en el premi de millor composició.

Una de les primeres iniciatives sorgides de les xarxes socials permeté a antics cantaires compartir i/o etiquetar fotografies de les edicions passades del concurs. Veïns de Porto Cristo ens feren arribar imatges d'agrupacions o solistes/duets de diferents anys. A banda de la seva col·lateral utilitat com a arxiu històric, aquest procediment cercava l'apel·lació al sentit de comunitat i de pertinença a un moviment historicocultural d'una època i espai ben concret.

Les bases del concurs es publicaren en diferents i populars xarxes socials. Es varen modificar alguns aspectes de les bases de les edicions passades, per exemple, es va permetre un augment en el nombre de components dels grups corals. Per altra part, es va modificar lleugerament la recompensa als guanyadors del concurs: si anteriorment els guanyadors rebien un trofeu i

una compensació econòmica, actualment l'obsequi consisteix únicament en el premi en metàl·lic. Així i tot, es mantenen les característiques musicals cabdals com siguin la prohibició expressa de la participació de cantaires professionals o de l'ús del *play-back* en els acompanyaments musicals. Es conservaren, així mateix, les diferents categories classificades per edats i la separació en diferents dies de les actuacions dels participants en cada categoria. Les jornades es donen per acabades amb la Gala Final d'entrega de premis, i amb l'actuació de tots aquells que han estat guardonats amb un primer premi, a més d'alguns músics convidats. Evidentment, el tema musical ha de tenir relació amb l'època nadalenca. Els concursants es poden presentar en dues modalitats: com a cantant solista/duet i com a membre d'una coral. S'han mantingut les tres categories que existien en temps pretèrits: la categoria infantil abraça des de cinc a dotze anys; la juvenil de tretze a disset i la d'adults és a partir de divuit anys. Es donen tres premis d'interpretació per categoria, i tots ells, excepte els solistes de la categoria infantil, són recompensats amb una dotació econòmica. Per altra part, s'han redefinit les categories especials, dintre de les quals cinc premis guardonen les millors actuacions:

- *Millor interpretació local*: És lliurat a la millor interpretació solista/duet o grupal de cantaires residents a Porto Cristo.
- *Interpretació més popular*: concedit a la interpretació més votada a Instagram.
- *Medalla d'Or*: entregada a la millor interpretació solista/duet de qualsevol categoria. El premi antigament era una medalleta i una vieta d'or. La cara era una imatge de la Verge del Carme i el revers contenia un gravat: Concurs de Villancets de Porto Cristo, més l'edició i l'any. Aquest guardó ha evolucionat a un trofeu en forma de placa amb una medalla d'or incrustada amb la mateixa gravació que antany.
- *Millor composició*: premi atorgat a la millor obra nadalenca inèdita que no s'hagi presentat a cap concurs prèviament.
- *Premi Francesc Ramis*: adjudicat al millor arranjament d'un villancet d'autoria de Francesc Ramis.

En aquesta edició s'ha incorporat un guardó relacionat amb la interpretació i l'altre vinculat a la composició. En el primer cas, el premi implantat correspon a la «interpretació més popular», i la mecànica d'aquest és la següent: totes aquelles actuacions amb permís de drets d'imatge, es publiquen a les

xarxes socials i, d'entre elles, l'actuació que rep més «m'agrada», és guardonada amb aquest premi. Aquesta nadala, és interpretada de nou el dia de la Gala Final.

A diferència del que era habitual en les edicions passades, el reconeixement a les millors composicions s'ha agrupat en un sol premi, anomenat *Premi a la millor composició*, sense diferenciar entre millor música i millor lletra. Les obres s'envien per correu electrònic sota un pseudònim i amb formats de partitura i gravació.

La novetat d'aquesta edició ha estat el premi «Francesc Ramis». Aquest premi és un petit homenatge a la figura del mestre i a tota la seva labor musical dedicada de manera incansable al Concurs. El premi Francesc Ramis ha estat dissenyat per tal de guardonar el millor dels arranjaments d'una de les seves nades. Totes les nades compostes per Ramis foren editades en tres volums publicats gràcies al Ministeri de Cultura de la Delegació de les Balears i al Consell Insular de Mallorca. En el primer volum es poden trobar tots els villancets estrenats a les vuit trobades primeres i en el segon volum les nades inèdites des de l'any 1979 al 1985. Amb el tercer volum es celebrà la seva vintena trobada. Malauradament, i a pesar de la gran il·lusió manifestada pels organitzadors respecte d'aquest premi, en la present edició va quedar desert.

La planificació inicial del Concurs preveia una distribució de les actuacions en quatre jornades diferents, un dia per a cada categoria i la Gala Final. De totes maneres, la participació en la categoria juvenil va resultar lleugerament menor de l'esperat, i aquest fet va permetre reduir les jornades a tres dies, unificant les categories juvenil i d'adults en un sol acte. El dia tradicional per a la celebració de les jornades havia estat el divendres. No obstant això, en aquesta nova etapa, i amb el propòsit de facilitar la participació a infants –tal vegada requerits durant la setmana per diferents activitats extraescolars– i a adults –sens dubte més ocupats durant els dies laborals– es va decidir celebrar les actuacions en dissabte. L'ajornament dels actes als caps de setmana cerca, a més, l'objectiu de fomentar la implicació i afavorir la complicitat de les Escoles de Música.

Un càntic comú, la nadala «Blanca, de neu molt blanca» de Francesc Ramis havia estat primerament el cant clàssic amb el qual s'iniciava a les jornades

del concurs. Amb el pas dels anys la *Sintonia del Concurs* que canta: «Porto Cristo escampa al vent, abans d'arribar Nadal» o «Porto Cristo aquest mes canta amb sentida germanor» (Ramis 1991:15), fruit també del compositor Mestre Ramis, substituï l'esmentada nadala inicial. Aquesta lletra implicava la trobada social i musical que envoltava les festes de Nadal a l'indret de la comarca de Porto Cristo. La finalitat de l'himne era crear col·lectivitat i simbolitzar la pertinença identitària a un *grup sonor*.³ Encara avui l'himne del Concurs es pot considerar una *cançó emblemàtica*; és representativa per la comunitat que la canta.⁴ Aquest grup sonor es va anar constituint a mesura que el concurs evolucionava i amb la nova edició, el grup, s'ha tornat a retrobar i creixent ara amb residents més joves del municipi que desconeixien l'existència del concurs i també habitants de poblacions més llunyanes gràcies a les xarxes socials.

Per fer difusió i restaurar el que és considerat l'himne del concurs de villancets que compongué Ramis, es va sol·licitar a Josep Ros Sancho (1941-2023) la realització d'un arranjament per a diferents instruments, permetent així la seva interpretació instrumental i vocal a l'inici de les trobades, tot emulant la tradició establerta. Un grup de cantaires s'oferí per a gravar la composició i així poder distribuir-la tant per xarxes socials com per altres mitjans digitals de comunicació. L'enregistrament contenia la música i la lletra del càntic, per tal que tothom pogués aprendre o recordar la *Sintonia del concurs*, i així, el dia de les trobades poder cantar-la amb la multitud. L'himne, que ha sonat en els dispositius electrònics, ha aconseguit despertar aquell sentiment d'identitat tan arrelat als ciutadans de la comarca.

La imatge que va donar publicitat al concurs fou dissenyada per Ferran Montero. Es poden observar símbols indiscutiblement significatius que identifiquen l'esdeveniment: el perfil de la Parròquia de Porto Cristo i la partitura manuscrita de Ramis de la *Sintonia del Concurs*. Aquest pòster gaudí d'una àmplia difusió, essent adoptat de manera massiva i altruista pels locals comercials del municipi.

3 Sánchez Riera, C. (2022): *Nam a cor. El moviment coral a Manacor*, Manacor, Món de llibres. P. 172.

4 Ayats Abeya, J. (2002): *Les chants traditionnels des pays catalans*. Toulouse, Collection Isatis. P. 59.



Figura 1. Pòster divulgatiu del Concurs de Villancets 2022.

Font: Instagram: villancets_de_porto_cristo

Els dos obsequis per excel·lència sempre han estat els «**sospiros**» i els **banderins**. Aquests detalls es donaven als participants quan finalitzaven la seva interpretació.

Els «sospiros» són un dolç típic de Manacor, elaborats amb una recepta de fàcil preparació i amb ingredients a l'abast de tothom: sucre, farina i ous. A la bosseta s'hi trobava un cartellet que indicava el número de l'edició i de l'any. Des de la primera edició, els dolços eren comanats al forn de *Can Munar* de Manacor i enguany s'ha seguit amb aquesta tradició.

El banderí, reunint en una sola composició pictòrica motius característics de la música, de Porto Cristo i de Nadal, ha il·lustrat històricament elements significatius del certamen. Diverses vegades, el disseny del banderí ha estat seleccionat mitjançant un concurs previ. Seguint aquesta idea, en l'edició de l'any 2022 es va optar per a què els alumnes de plàstica de tercer d'ESO de l'IES Porto Cristo creassin la seva pròpia composició al voltant d'aquest esdeveniment. D'entre tots els participants es va fer una preselecció i posteriorment, un jurat configurat per professorat del centre, escolliren tres imatges finalistes. Aquestes es van sotmetre a votació a través de l'Instagram de l'institut. En el banderí guanyador de l'any 2022 es reconeixien símbols emblemàtics de Porto Cristo i de la Parròquia de la Nostra Senyora del

Carme, com el rosetó de l'església, la cua de la figura de la Sirena, les barques del port, el far del «mollet», les coves, l'estel de Nadal o figures i instruments musicals. El banderí suposa un record tangible del concurs i un preuat objecte de col·lecció, especialment entre els cantaires que s'han anat presentant a les successives edicions.

L'èxitosa organització d'un esdeveniment cultural d'ampli ressò social i amb clara vocació inclusiva requereix, a banda la participació i acceptació social demostrada, d'un suport logístic i econòmic que, en el present cas, va emanar fluidament de fonts i institucions diverses: entitats, comerços o locals exerciren lliurement un patrocini econòmic que permeté encarar les despeses del Concurs. Els patrocinadors principals foren l'Ajuntament de Manacor i un llarg seguit d'establiments del municipi, amb especial implicació del sector comercial de Porto Cristo.

Per altra part, un notable compromís de la societat de la comarca ha proporcionat una inestimable col·laboració en termes logístics sense ànim de lucre: els col·laboradors han prestat serveis o equipament gratuïtament, siguin per exemple el personal de la parròquia, el jurat, el presentador, l'Escola de Música de Porto Cristo, l'IES Porto Cristo, les persones que captaren imatges i vídeos de les trobades, entre molta d'altra gent.

Històricament, la celebració d'una rifa constituïa un element interessant de finançament. De manera habitual, la rifa tenia lloc en l'acte d'entrega de premis; tanmateix, en aquesta darrera edició se celebraren rifes en cada jornada, en les que se sortejaren obsequis diversos proporcionats per diferents comerços.

Totes aquestes aportacions es varen dedicar íntegrament a cobrir les despeses derivades de la realització del Concurs.

El jurat del Concurs va estar configurat per professionals reconeguts en la pràctica, la investigació i/o l'activisme musical. És interessant mencionar que un membre del jurat en aquestes noves jornades fou un dels components del jurat de la primera edició, en l'any 1971.



Figura 2. Organització i jurat del Concurs de Villancets 2022.

D'esquerra a dreta: Carme Sánchez, Bàrbara Duran, Martí Sáez, Joan Tur, Júlia Acosta, Petra Riera i Ferran Montero. Font: Instagram: villancets_de_porto_cristo

Les tasques de presentació dels actes, i introducció dels cantaires, cloenda i concessió de premis foren dutes a terme per part dels organitzadors de Concurs amb l'acompanyament d'un presentador.

Finalment, la decoració, sonorització i il·luminació del temple conferiren al Concurs un aspecte més modern i més actualitzat en termes d'acústica, salvaguardant al mateix temps l'aparença clàssica desprenia l'ornamentació de la parròquia, amb l'ajuda de la mateixa empresa floral que decorava sempre l'església.

A tall de conclusió, aquesta edició 2022 ha estat la primera després de dues dècades d'absència del Concurs i ha significat una primera presa de contacte amb el sincer desig de consolidació i permanència i amb l'objectiu d'assolir i sobrepassar el grau de reconeixement, prestigi i acceptació dels millors moments de l'històric Concurs de Villancets de Porto Cristo. Dita perspectiva de futur suposa, per a cada nova edició, un repte i el necessari assoliment de nous aprenentatges i aportacions.

Aquest moviment musical col·lectiu ha reviscut gràcies a una inquietud social i identitària, que cerca donar pervivència a una expressió musical i sociocultural fortament significativa en el Porto Cristo dels anys setanta, vuitanta, noranta i principis del dos mil.

Per a més informació, fotografies o vídeos del concurs: villancets_de_porto_cristo –Instagram– o al Facebook Concurs de Villancets de Porto Cristo.

REFERÈNCIES

- AYATS ABEYÀ, J. (2002): *Les chants traditionnels des pays catalans*, Toulouse, Collection Isatis.
- DURAN BORDOY, B. (2011): «Francesc Ramis i el Concurs de Nades de Porto Cristo», dins *VI Jornades d'Estudis Locals a Manacor. El patrimoni cultural*, Manacor, Ajuntament de Manacor (ed.), p. 277-290.
- FUSTER VALLS, J. (2009): *Diccionario biográfico de Manacor. Del siglo IV al XXI*. Manacor, Govern de les Illes Balears, Ajuntament de Manacor.
- MARTÍ, J. (2000): *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Barcelona, Deriva Editorial.
- RAMIS GRIMALT, F. (1979): *Aplec Cent Villancets estrenats tots ells en els 8 primers concursos de Porto Cristo*, Barcelona, Ministeri de Cultura.
- (1986): Volum II, *Cent Villancets estrenats en els concursos de Porto Cristo de 1979 a 1985*, Petra, Consell Insular de Mallorca.
- (1991): Volum III, *Cent Villancets inèdits al Concurs de Villancets de Porto Cristo en la seva 20^a edició*, Manacor, Consell Insular de Mallorca.
- SÁNCHEZ RIERA, C. (2013): *El Concurs de Villancets de Porto Cristo*, Treball de Fi de Grau de Musicologia, Conservatori Superior de les Illes Balears, Mallorca.
- (2022): *Nam a cor. El moviment coral a Manacor*, Manacor, Món de llibres.

ESPAIS DE REPRESENTACIÓ PÚBLICS I PRIVATS DE LA MÚSICA ESCÈNICA A MALLORCA (1866-1913)

Maria del Mar Trias Magraner
Institut de Musicologia Pau Villalonga

Resum

Durant la segona meitat del segle XIX i començament del XX, el gènere escènic va ésser absolutament present a Mallorca, en una gran diversitat d'espais de representació, tant públics com privats. Per aquest motiu, el present estudi pretén reconstruir una panoràmica general d'aquestes espais en què es produïa la música escènica, en les seves diferents tipologies i formats. Així, per tant, es planteja un recorregut des de les grans produccions operístiques del Teatre Príncep d'Astúries fins a representacions en altres formats que es realitzaven al Cercle d'Obrers Catòlics o a l'Assistència Palmesana, sense deixar de banda els arranjaments per a festes patronals, interpretats per agrupacions instrumentals, com bandes d'aficionats o de l'exèrcit.

Paraules clau: Òpera, Sarsuela, Espais de representació, Mallorca, segles XIX-XX.

Resumen

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, el género operístico estuvo absolutamente presente en Mallorca, en una gran diversidad de espacios de representación, tanto públicos como privados. Por este motivo, el presente estudio pretende reconstruir una panoràmica general de estos espacios en los que se producía la música escènica, en sus diferentes tipologías y formatos. De esta forma, se plantea un recorrido desde las grandes producciones operísticas del Teatro Príncipe de Asturias hasta las representaciones en otros formatos que se realizaban en el Círculo de Obreros Católicos o en la Asistencia Palmesana, sin dejar de lado los arreglos para las fiestas patronales, interpretados por agrupaciones instrumentales, como bandes de aficionados o del ejército.

Palabras clave: Ópera, Zarzuela, Espacios de representación, Mallorca, siglos XIX-XX.

Abstract

During the second half of the nineteenth and early twentieth centuries, the scenic genre was absolutely present in Mallorca, in a wide variety of performance spaces, both public and private. For this reason, the present study aims to reconstruct a general overview of these spaces in which scenic music was produced, in its different typologies and formats. Therefore, a journey is proposed from the great opera productions of the Teatre Príncep d'Astúries to performances in other formats that were performed at the Cercle d'Obrers Catòlics or the Assistència Palmesana, without neglecting the arrangements for local holidays, performed by instrumental groups, such as amateur bands or the army.

Key words: Opera, Zarzuela, Performance spaces, Mallorca, 19th-20th centuries.

A cavall dels segles XIX-XX, la música escènica es va fer present a Mallorca en una gran diversitat d'espais de representació, tant públics com privats. Aquest fet s'ha d'entendre com una conseqüència directa dels canvis polítics i socials que arrelaren a partir de la Revolució de 1868. La democratització de la cultura de l'oci va comportar la creació de nous espais culturals (Santana 2001: 27), que donaven resposta als interessos d'un públic oblidat per part de les institucions oficials, que no havia tingut accés als espectacles oferts als principals teatres. Per tot plegat, l'acollida de la música escènica a Mallorca s'ha d'analitzar com un vessant de la cultura de l'oci de la societat de l'època.

L'objectiu d'aquesta proposta és elaborar un mapa dels espais de representació de música escènica entre 1866 i 1913, període marcat per l'arribada del director Joan Goula, renovador de la vida musical de Palma, i la mort del màxim exponent de la lírica mallorquina del segle XIX, el baix Francesc Mateu *Uetam* (Sanmartín, 1956). Més concretament, la proposta es concentra en cinc formats, tant públics com privats, que es presenten en els apartats següents.

Seguint les fonts hemerogràfiques, la música escènica permet redescobrir una societat cosmopolita a la Mallorca del segle XIX, que realitzà tota una sèrie de vetllades musicals en cercles privats i associacions, fent palesa la gran versatilitat del gènere, adaptable a diferents espais i a perfils molt

distints de públic. Sovint, la música de grans espais escènics es reconvertia en música d'interior, de cambra i, fins i tot en alguns casos, en música festiva i de desfilada.

Cal fer esment que la música escènica d'aquest període ja no trobava en l'òpera el seu únic i màxim exponent, sinó que la contundent irrupció de la sarsuela gran¹ i el *género chico* -amb els seus subgèneres- provocà una veritable revolució en el panorama musical mallorquí. La millora de les comunicacions, principalment marítimes, de Mallorca amb el continent va afavorir la visita d'artistes de gran projecció internacional i nacional², que contribuïren a la reactivació de la música lírica a l'illa, especialment a Palma.

1. Espais públics oficials: els teatres

Els teatres foren els principals espais públics de representació de la música escènica durant tot el segle XIX. Entre tots aquests, el Teatre Principal³, com a únic teatre de propietat pública, exercí d'aparador i referència per a la resta de programacions musicals que es duïen a terme a Mallorca. Des dels seus inicis, potencià una programació culta, principalment centrada en l'òpera i el teatre dramàtic, afavorida pel suport econòmic de les classes benestants de Palma, i mantenint-se com a alternativa als espectacles de tipus vodevil conreats a la resta de teatres de l'escena illenca (Mas i Vives 2003: 96-98).

Durant aquest període, foren moltes les dificultats econòmiques que marcaren la gestió i desenvolupament de les temporades programades, principalment per la despesa que suposava mantenir gratuïtament l'entrada dels seus accionistes (Mas i Vives 2003: 96). A conseqüència d'aquestes dificultats econòmiques i la manca d'un públic més extens, que abastàs altres sectors socials, el Principal va variar al llarg de la segona meitat del segle XIX la seva programació, tot i que l'òpera continuà com el gènere més representat,

1 Com exemple d'aquestes sarsueles es pot observar en el cartell del Teatre Principal de 1889, la funció de la sarsuela gran de Cristóbal Oudrid, *Un estudiante de Salamanca*. (AGCM, CT-908 P3/2).

2 Amengual Abraham (1895) explica que «1891 Gayarre hizo el milagro en Mallorca, de que se ofrecieran primas por las localidades, en las 3 funciones que cantó. [...] En 1882 la bella diva Russell, fué el verbo de la temporada, causando fanatismo en la Luccia».

3 Tal com descriu Esteve (2007: 26-29), el Teatre del Príncep d'Astúries fou inaugurat el 14 de setembre de 1860 i modificà el seu nom com a conseqüència dels canvis polítics que provocà la Revolució de 1868, moment en què passà a denominar-se amb el seu nom actual, Teatre Principal.

ampliant l'oferta d'espectacles a gèneres de gran popularitat com l'opereta (AGCM, CT-214 P1/7),⁴ la sarsuela gran⁵ i el *género chico*.⁶

No obstant això, a la fi de segle, l'òpera recuperà el seu domini en el Principal, amb la introducció d'un nou repertori de moda als grans teatres europeus com: les òperes veristes (EN, 23 novembre 1904), el romanticisme francès (HB, 7 desembre 1894) i el repertori wagnerià (LA, 24 octubre 1902).

Un nucli completament diferent del Principal fou el Teatre-Circ Balear, inaugurat el 1876 i que presentà una programació molt diversa: des d'òpera italiana, sarsuela, opereta o vodevil fins a prestidigitació, somnambulisme, espectacles de feres i evidentment, circ. A causa d'aquest eclecticisme i als preus econòmics fou l'espai predilecte de les classes populars (Mas i Vives 2003: 74).

Tot i els esforços del Teatre Circ, les deficitàries condicions estructurals i l'atmosfera viciada, generà una mala reputació envers aquest teatre palmesà (LA 2 desembre 1889). La incoherència de les programacions⁷ i el mal manteniment de les instal·lacions, el feu gaudir d'una curta vida, conduint-lo inevitablement a la seva venda i demolició.

4 Veure referències per a les sigles que es van usant al llarg del text.

5 Llabrés Bernal exposa que el 18 de gener de 1881 es representà, amb èxit i aflluència de públic, la sarsuela còmica *Buenas noches señor D. Simón* de C. Oudrid, la qual es celebrà en benefici del primer actor de la companyia, Luis Cubas, qui cedí el 25 percent dels guanys als malalts del Sant Hospital.

6 Totes aquestes dificultats queden paleses en el següent article de B., titulat «Al dia», de *La Almudaina*: «son muchas las personas que hacen comentarios y hasta profetizan si puede ó no ser resuelto satisfactoriamente el problema de los espectáculos públicos, cuya decadencia no puede menos de llamar la atención de todos, y procurar al propio tiempo su restauración á todas luces necesaria. [...] los intereses de los empresarios y finalmente (y esto es lo más importante) las tendencias del público pagano cuya sanción debe no tan solo ser respetada sinó que á ella han de ajustarse quienes intentan vivir á costa de sus venevolencias. [...] Nuestro público que apenas experimenta transformaciones [...] conviene entreteenerle con espectáculos variados, que no adolezcan de la monotonía que se observa en las temporadas excesivamente largas, propias de los teatros de provincia» (La Almudaina, 23 de maig de 1900).

7 A el *Heraldo de Baleares* se'n fa constar la dispersió de la programació del teatre: «Sucédense las temporadas teatrales y salvo contadísimas excepciones, las compañías que desfilan por los escenarios del Circo y del Principal lejos de fomentar la afición y afilar el gusto, contribuyen poderosamente a extraviarlo. [...] El público de Palma acude al teatro siempre que el espectáculo le llama la atención y aunque por su aislamiento tiene escasas ocasiones para comparar, no carece de intuición y de buen gusto». (HB, 12 d'octubre de 1894).

En els terrenys que havia ocupat el Teatre Circ es construí un nou teatre, el Teatre Líric⁸, fou un espai que sorgí amb la intenció de traslladar el Teatre Líric de Barcelona a Palma (LA, 24 gener 1902). Tot i que aquest espai es caracteritzà per programar espectacles molt diversos i d'actualitat, fomentà la recuperació d'un repertori de gran qualitat i innovació, que acabarà influenciant la resta de teatres de Palma, com el Principal (Vicens 2003: 231). En el Líric hi recalaren companyies d'òpera italiana de primer nivell com la Joan Goula (1902), Artur Baratta (1902) o Vicente Petri (1906) (LA, 2 d'octubre 1902). Cal destacar que, la sarsuela gran trobarà en aquest espai el seu major fòrum, com corroboren les temporades del primer decenni del segle XX.

En darrer lloc, s'ha d'esmentar el més actual de tots aquests espais teatrals, el Teatre Balear, erigit entre 1908 i 1909, conegut com a Teatre de l'Eixample, que competí amb el Teatre Líric com a l'espai escènic predilecte de les classes populars (Mas i Vives 2003: 72).

El repertori programat en els espais comentats fou una influència directa de les programacions que es realitzaven en els principals teatres europeus i nacionals en aquest període, mostrant una tendència dominant pel gust italianitzant, entre les quals destaquen: les òperes belcantistes de Rossini, com *Il Barbero di Siviglia* (AGCM, CT-844 P3/11); el romanticisme de Donizetti i Bellini, amb *Lucrezia Borgia* (AGCM, CT-833 P3/1) i *Luccia di Lammermoor* (AGCM, CT-364 P1/11) del primer; *Norma* (AGCM, CT-361 P1/11) i *I Puritani* (AGCM, CT-484 P2/9) del segon. Però el compositor que dominà l'escena teatral palmesana bona part del segle XIX fou Giuseppe Verdi, amb les seves produccions més reconegudes *Aida*, *Il Trovatore* (AGCM CT-352 P1/3), *La Traviata*, *Un ballo in maschera*⁹ i *Otello*.

En el tombant de segle, apareixen les produccions d'òpera romàntica de Meyerbeer, amb títols com *L'Africane* i *Les Huguenots* (HB, 29 novembre 1894), juntament amb el *Faust* de Gounod i *Carmen* de Bizet (EI, 28 desembre 1894). Tot i el contrast amb el predomini anterior de l'òpera italiana, no

8 El Teatre Líric fou una iniciativa de l'empresari mallorquí Josep Tous Ferrer, construït l'any 1900, el qual estrenà la seva primera temporada del 2 de febrer de 1902 amb una temporada d'òpera, encapçalada per *La Bohème* i *Lohengrin*, dirigida pel mestre Joan Goula. (Mas i Vives 2003: 383).

9 Es pot observar en el cartell del Teatro Principal la programació d'una d'aquestes òperes de Verdi: «Compañía de Opera Italiana. Función para hoy miércoles 24 Abril 1889. La ópera en 4 actos titulada: Un ballo in maschera. Entrada general 1,00.- Paraíso 0,75. A las 8 y media». (EI, 24 d'abril de 1889).

fou fins a principis del segle XX, que es produí una veritable renovació del repertori musical, afavorint l'estrena de produccions que dominaven el panorama musical europeu, pròpies del moviment verista italià, com *Cavalleria Rusticana* de Mascagni i, principalment, les òperes de Puccini, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* (LA, 17 desembre 1903).

Finalment, cal destacar la influència d'Antoni Noguera, que impulsà amb els seus articles i crítiques la renovació de l'escena musical palmesana (Pons, 1996), amb la incorporació en les temporades d'obres de Wagner, *Lohengrin* (1902) i *Tannhäuser* (1907), la primera de les quals s'estrenà de la mà del mestre Joan Goula per la inauguració del Líric (LA, 24 gener 1902).

Entre la gran varietat de tipologies d'espectacles escènics musicals, que se succeïren principalment entre 1875 i 1910, caldrà destacar l'aparició de la sarsuela gran que tindrà un gran protagonisme en les programacions de la segona meitat del segle XIX¹⁰, amb autors com: Gaztambide, *Los Madgyares* (DP, 2 gener 1866) i *El juramento* (DP, 11 gener 1866); de E. Arrieta, *Marina* i F. A. Barbieri, *Jugar con fuego*¹¹; C. Oudrid, *Un estudiante de Salamanca* (AGCM, CT-908 P3/2) i el mallorquí Pere Miquel Marquès, amb la representació de *El anillo de hierro* en benefici del públic del Teatre Principal el 1882 (AGCM, CT-993 P3/19). Aquest domini de la sarsuela fou una reacció contra l'òpera italiana dominant, en què els compositors espanyols cercaven una tipologia d'obra més lliure amb la finalitat de divertir, amb una inspiració més immediata; per aquest motiu, cercaren els seus models en l'opereta bufa d'Offenbach, el model francès, afegint la crítica social i política als costums urbans.

Igualment, cal destacar obres adscrites al *género chico* com *La gallina ciega* de Fernández Caballero; la sarsuela bufa d'un sol acte en vers destaca *Pascual Bailón* de G. Cereceda (AGCM, CT-510 P2/11) i *Las tres Marías* de J. Rogel (ACGM, CT-267 P1/2). La tonadilla escènica també fou àmpliament representada: *El Trípili* (AGCM, CT-583 P2/14). En la balada lírico-dramática

10 Cal tenir present que la majoria d'aquestes sarsueles havien estat estrenades en la dècada de 1850, fet que demostra el gran interès que despertà el gènere a Mallorca durant la segona meitat del XIX i la seva ràpida assimilació i gran demanda per part del públic illenc.

11 La cartelleria del Teatre Principal corrobora la programació d'aquestes sarsueles durant la temporada de l'any 1875 i 1876, junt a altres títols (AGCM, CT-216 P1/7, CT-215 P1/7, CT-220 P1/8, CT-243 P1/8).

fou destacada *Luz y sombra* (AGCM, CT-266 P1/2) i, finalment, un gènere que començà a aparèixer en aquest període fou la sarsuela bilingüe amb obres com *Córrer de Baes* (AGCM, CT-559 P2/13). La majoria d'aquests espectacles, de curta durada, es presentaven en una única funció, per part d'una mateixa companyia (AGCM, 1879, CT-574 P2/13).

En darrer lloc, caldrà destacar la proliferació en tots aquests teatres de les funcions de caràcter benèfic o en nom dels cantants i directors de les diferents companyies que hi actuaven. En aquests beneficis, que representaven el lluïment dels cantants, realitzaven un recital amb les millors àries del seu repertori (DP, 19 gener 1866).

2. Cafès i societats

Una vegada analitzats els espais escènics oficials, és el moment de situar els nous espais d'oci que sorgiren per donar cabuda als interessos culturals de les classes mitjanes i populars. Segons Mas i Vives (2003: 97), l'expansió d'aquests tipus d'espais en el darrer quart del XIX fou simultània a la decadència que sofriren els grans teatres, com el Teatre Principal.

Pel que fa a l'interès concedit a la música escènica, aquests nous espais culturals es poden dividir en cinc tipus diferents, segons la seva organització i ubicació: els casinos, els cafès, les societats, els cercles i els salons.

Tot i la varietat d'aquests nous espais d'oci, podem destacar-ne alguns aspectes comuns. D'entrada, suposaren uns espais de caràcter recreatiu pel públic assistent; és a dir, l'oportunitat de gaudir d'una oferta cultural i d'entreteniment que no oferien els grans espais teatrals. Aquest fet permetia a les classes més populars accedir a un repertori cultural, musical en aquest cas, sovint inaccessible a causa del preu de les localitats dels teatres.¹²

La majoria d'aquestes entitats recreatives se centraven inicialment en activitats com la lectura, el joc i la tertúlia; però no hi faltà tampoc un espai per al teatre i la música: molts d'ells d'una sala de teatre, un petit escenari de

12 *El Isleño* es fa ressò de la problemàtica dels preus del teatre: «Ya sabemos la causa porque el público no asistía a las funciones de ópera que se daban en el coliseo. No era porque la compañía no gustara, ni porque las obras fueran sobradamente conocidas. Porque los precios eran caros». (EI, 1889: p.2).

cabuda variada i, sovint, disposaven d'instruments musicals (Santana 2001: 224). Un exemple és el cas del Cafè *El Recreo*, situat a l'antic convent de la Misericòrdia, el teatret del qual tenia una capacitat per 180 persones i un cafè amb cabuda per a 200-250; un altre fou el Casino Balear, situat al carrer Unió, amb cabuda per a 700-750 persones (Nadal 2007: 10).

La societat més rellevant, tanmateix, fou el *Círculo Mallorquín*, el qual a diferència de molts altres que es tractaran a continuació, era un casino de la noblesa i aristocràcia mallorquina. En aquest casino es van promoure especialment les arts, donant un especial protagonisme a la música i a l'òpera en les seves vetllades musicoliteràries. Cal destacar que durant el procés de construcció del Teatre Principal, el teatre del *Círculo* es convertí en el primer escenari musical de Palma, on es programava un repertori molt divers, destacant el repertori sacre (LA, 26 març 1881), simfònic i líric, entre d'altres (HB, 1 gener 1897).

En aquests espais es fomentà la representació de fragments musicals d'òperes italianes, com àries i obertures, principalment per part de músics locals i aficionats a la música, que solien ser socis de l'entitat en qüestió. Un exemple és el cas de l'Assistència Palmesana que promogué els espectacles d'òpera durant les temporades 1905-06 (LA, gener 1905) i 1908-09. Un testimoni d'aquesta iniciativa el constata la premsa, l'*Heraldo de Baleares* del 25 de maig de 1895, fent saber «*que se celebró una velada vocal y instrumental con finalidades benéficas, en que se interpretaron árias de Hernani, por parte de los señores Pinto, Velázquez y los hermanos Piña*». Un altre exemple el trobam al Casino d'Unió Republicana, en què se celebrà una vetllada literariamusical on s'interpretaren fragments de l'òpera, *Un ballo in Maschera* de Verdi (EN, 3 desembre 1904).

Per demostrar aquesta notable repercussió que l'òpera tengué en aquests nous espais de Palma, es pot observar l'anunci de *La Almudaina* de 21 de gener de 1888 de la vetllada que s'havia de celebrar a la Societat Filharmònica *La Juventud*, on els aficionats d'aquesta societat havien d'oferir la interpretació d'àries de l'òpera *Roberto Il Diávolo*, *I Lombardi*, *L'Africana*, *La Forza del Destino*, *La Sonnambula* i *Aida*; a més, de la interpretació del cor de l'òpera *Luccia di Lammermoor*. La presentació d'aquest repertori líric per part de membres aficionats de la mateixa societat, demostra la gran afició existent entre el públic local i el gran nombre d'aficionats que s'iniciaven i fomenta-

ven el món de la lírica a Palma. Cal remarcar que serà freqüent veure en els programes d'aquests espais, la introducció de «simfonies» o arranjaments instrumentals d'algunes àries o obertures de les òperes de moda en els grans teatres europeus i nacionals.

Un espai escènic singular el Saló Filharmònic, creat el 1866 al carrer de Cererols, que plantejà una programació centrada en l'òpera, presentant els grans *hits* de l'òpera italiana de Verdi, però arranjats per a la interpretació d'instruments com el piano, violí o el copòleg (DP, 30 gener 1866). S'ha de destacar que, les barriades gaudiren també d'aquests espais espais escènics, com fou el *Casino La Marina* al raval de Santa Catalina, on s'interpretaren fragments de les òperes més reconegudes de Rossini, Verdi, Gounod, Donizetti i Marquès, entre d'altres, a càrrec d'un violí i piano (EN, 3 desembre 1904).

Aquests tipus d'arranjaments instrumentals i vocals heterogenis apareixen de manera freqüent en les programacions d'aquests espais menors, els quals no es podien permetre ni la integració d'una gran orquestra ni el desplegament vocal de grans cors i solistes. Per tant, es pot considerar una constant habitual la realització d'adaptacions en format reduït de les òperes i sarsueles que s'hi interpretaven, sovint executant simplement els fragments de major renom d'aquestes obres. Tot plegat convida a plantejar moltes preguntes al voltant d'aquests arranjaments, tant pel que fa a la seva conservació, com per qui en foren els autors.

Aquesta notable afició al gènere líric per part de sectors tan diferenciats de la societat palmesana evidencia l'elevat grau de transcendència que tengué aquest gènere durant tot el segle XIX, quedant clarament arrelat en la memòria col·lectiva de tota la societat de l'època, passant a formar part del seu propi patrimoni cultural.¹³

Les notícies esmentades evidencien la transformació i adaptació d'un gènere líric, provinent de la música culta de moda a Europa, en un gènere clarament

13 La següent notícia de *El Noticiero* sobre la societat La Protectora, ens confirma aquesta gran afició d'artistes locals: «Lo reducido de los precios que regirán, junto al entusiasmo que ha despertado entre los amateurs, nos anima a poder augurar un feliz resultado; por nuestra parte aplaudimos la idea, dispuestos a colaborar en la fundación patriótica, que según nuestra opinión, vendría a ser una Escuela permanente para el estudio del Bel canto». (EN, 28 de març de 1905).

popular, que arriba a integrar-se en la tradició oral de la cultura musical de la societat mallorquina. Clarament, es fa palesa una transferència dels repertoris dels grans teatres als espais interiors, de menor format, que podríem anomenar de cambra.

Tot i això, no només l'òpera italiana va tenir cabuda en els repertoris musicals d'aquests nous espais, sinó que en alguns casos, es pot observar la presència de la música de Wagner i, també, d'altres compositors espanyols, en aquest cas locals, com Miquel Marquès. Un exemple d'aquesta presència el trobam al concert programat en el *Círculo de Bellas Artes*, el 28 d'abril de 1905, on s'interpretaren: *Preludi i mort d'Isolda* i l'obertura dels *Mestre Cantors* de Wagner, i *La cova del Drach* de Marquès. Per tant, la recepció d'aquestes obres en aquests espais, corrobora l'elevat coneixement de les novetats musicals vigents a Europa per part del públic palmesà.

Però si s'ha de destacar un gènere escènic present en aquests espais, aquest és la sarsuela, en totes les seves variants, però principalment, de la sarsuela costumista en un sol acte, més propera a la tonadilla i a l'entremès. Ens ho constata la premsa amb l'anunci de les representacions a l'Assistència Palmesana de tres sarsueles d'aquesta tipologia: *La preciosilla*, *La Mazorca Roja*¹⁴ i *La camarona* (EN, 2 gener 1905). Cal destacar que fou en aquest mateix espai, on la companyia de sarsueles de José Ribas, dugué a terme una gran tasca de difusió d'aquest repertori entre el públic local, actuant de manera reiterada totes les temporades (LA, 20 setembre 1903).

Un dels centres on la sarsuela dominà els espectacles teatrals fou a la societat el *Círculo de Obreros Católicos*¹⁵. Com assenyala Nadal (2007: 49), no només hi triomfà la sarsuela en castellà¹⁶, sinó que es popularitzà un gènere de sarsuela curta en català, generalment en un acte i en vers, com és el cas de *Els molts anys de D. Metrobi* o *Qui deu que pag*, amb música d'Antoni Puig

14 *La Mazorca Roja* (1902) és una sarsuela de costums andaluses en un acte de Francisco Tristán Larios.

15 Fou una entitat recreativa que s'inicià el 1878 en el carrer Fortuny de Palma. Mas i Vives (2003), ens indica que des de 1885 inicià la programació regular d'espectacles, fomentant la presentació de les obres dels seus propis socis, moltes de les quals estaven relacionades amb idees moralitzants religioses.

16 Com ens indiquen moltes referències de Llabrés Bernal (1958-98: vol. 9, 1896) s'hi representaven sarsueles breus, com *Don Agapito* o *El último es el Negro*, que fomentaven amb aquesta tendència esmentada d'un repertori de sarsueles més popular i costumista.

i lletra de Bartomeu Singala, ambdues representades en aquesta entitat el 26 de desembre de 1892 i l'1 de febrer de 1896, respectivament. Aquestes sarsueles varen tenir un gran èxit entre els assistents, pel seu to còmic, tot i la temàtica moralitzant del text. Altres títols d'aquesta tipologia que s'hi estrenaren foren: *El frach nou* (Llabrés Bernal, 1958-98: vol.8, 4 desembre 1891), *Lo Allotjat* (Llabrés Bernal 1958-98: vol. 9, 29 novembre 1891), *Melones y Pepinos* (LA, 1 gener 1904).

En darrer lloc, els cafès de Palma, com *El Recreo*, el *Cafè del Universo*¹⁷, el d'*Europa* i el de la *Unió*, entre d'altres, també fomentaren la representació de sarsueles, també en llengua catalana, des de la dècada de 1860 (Llabrés Bernal 1958-98: vol.4, 1866-68), sent capdavaners en la programació d'aquests espectacles. L'oblit d'aquestes produccions locals de sarsueles, moltes de les quals no es localitzen en l'actualitat, fa plantejar la necessitat de noves investigacions, per tal de donar a conèixer aquest patrimoni musical escènic autòcton.

3. *Espais públics a l'aire lliure*

Cal fer constar l'existència d'espais a l'aire lliure a Palma on es van programar espectacles escènics, com és el cas de la Plaça de Toros, el Passeig del Born i els Jardins del Circ. En aquests espais, es representava des de la interpretació d'un arranjament instrumental d'una ària o obertura d'òpera, fins a la interpretació íntegra d'un espectacle operístic. Per tant, aquests espais es presenten agrupats aquí per la seva condició de ser espais exteriors, poc freqüents en la interpretació d'aquest tipus de música.

La Plaça de Toros de Palma es va utilitzar esporàdicament com a espai per a la representació d'espectacles operístics com fou el *Certamen musical* del 15 d'agost de 1903, en què s'interpretaren fragments de les òperes *Der Freyschütz* de Weber i *Giovanna d'Arco* de Verdi, entre d'altres (LA, 29 maig 1903).

17 La següent notícia (Llabrés Bernal 1958-98: vol.4, 15 Maig 1866) ens explica aquesta afició al repertori sarsuclític: «En el gran café del Universo, calle de las Monjas, función extraordinaria a beneficio del profesor de música Don Francisco Vidal, representándose su zarzuela Una corda d'un cordó, letra del oficial del Gobierno Civil D. Miguel Bibiloni y Corró. Corre impresa bajo el título Una corda d'un cordó. Parodia de una parodia, escrita en verso y en forma de zarzuela». Continúa Llabrés Bernal (vol. 4, 2 Setembre de 1866): «Domingo. En el café del Recreo empezó la temporada teatral con la representación de la zarzuela de grande espectáculo en dos actos y un epílogo La Expiación, escrita por D. Miguel Bibiloni y Corró con música de D. Felipe Gioffredi».

S'ha de destacar que era un espai que oferia molta diversitat de possibilitats, tal com succeeix avui dia i, per tant, s'hi duïen a terme espectacles de màgia, pallassos i, evidentment, les corregudes de bous.

Un dels principals espais de representació de música escènica a l'aire lliure, foren els Jardins del Circ, situats al costat del Teatre Circ Balear. En aquests, s'hi duïen a terme espectacles teatrals, principalment òperes, durant la temporada estival. Segons ens informa *La Almudaina*, entre el juliol i agost de 1888, es va programar cada nit una temporada d'òpera per part d'una companyia d'òpera italiana en aquests jardins, on s'hi representaren títols com: *La Favorita*, *Il Trovatore*, *Hernani*, *Luccia*, *Un ballo in maschera* i *Faust*, entre d'altres (LA, 6 agost 1888). Cal remarcar que, durant l'estiu de 1888 es varen projectar reformes estructurals molt importants a l'edifici del Teatre Circ, fet que segurament motivà la programació d'aquesta temporada a l'aire lliure en els Jardins.

Un darrer espai de representació a l'aire lliure que oferia Palma en aquest període fou el Passeig del Born. Segons les fonts, s'hi duïen a terme tot un seguit d'espectacles musicals, interpretats principalment per les diferents Bandes de Regiments militars que hi havia a Ciutat en el tombant de segle, com: la Banda del Regiment de Galícia (1867), la Banda de Regiment de Filipines (1888) i Banda del Regiment Regional núm. 1 (1895), entre d'altres. Aquestes bandes militars que realitzaven instruccions a Mallorca, utilitzaven el cadafal ubicat en el Passeig del Born per dur a terme, generalment durant l'estiu, tota una sèrie de concerts diaris, en què interpretaven un repertori molt variat d'òperes i sarsueles, entre les quals destaquen: àries d'un *Un Ballo in Maschera*, l'escena i cors de l'òpera *Gioconda*¹⁸, fantasia d'*Aida*, *Nabuco* i *Lohengrin* i el preludi de *El Anillo de Hierro* (LA, 25 juliol 1888). Segons la premsa (HB, 24 juliol 1895), la Banda La Lira, dirigida per Miquel Simonet, va interpretar, per les festes de *La Cuartera*, la gran simfonia de l'òpera *Silbous* i l'ària de baix d'*Hernani*.

La presència d'aquest ampli i divers repertori d'òpera i sarsuela en el programa de les bandes musicals militars, constata que aquest gènere tras-

18 Una d'aquestes referències a la programació d'aquestes bandes explica: «La música del Regimiento Regional núm. 1 tocará hoy en el Borne. Entre las piezas están: Fiesta final de la ópera *Un Ballo in Maschera*/ Escena, coro y bailables de la ópera *Gioconda* de Ponchielli, arreglo de Martínez.» (HB, 7 octubre 1894).

passava els límits dels espais convencionals i s'endinsava dins la mateixa cultura musical festiva i de desfilada. Si aquestes bandes tocaven en els estius al Passeig del Born, per un públic principalment de les classes populars, era perquè hi havia una demanda social d'aquest tipus de peces, les quals eren àmpliament reconegudes pel públic assistent. Per tant, la presència en aquests espais és una mostra més de la popularitat d'aquest gènere escènic en el darrer terç del segle XIX a Palma.

Una de les qüestions que sorgeix en analitzar aquests programes de les bandes és saber quin tipus d'arranjaments realitzaven, per a quins instruments, qui eren els artífexs dels arranjaments i si els noms que se'ns indiquen eren els dels intèrprets. D'aquesta manera, la presència de tot aquest repertori en el món de les bandes, genera una via d'investigació de gran interès per ampliar aquesta panoràmica sobre el gènere.

4. *Espais privats*

S'ha de considerar, dins els espais escènics, tota una relació d'espais privats que fomentaren la programació de música escènica a Mallorca; la majoria dels quals foren cases nobiliàries, cases de burgesos aficionats a la música i les mateixes cases dels músics.

Respecte a aquests espais, es fa palès que les principals classes socials que organitzaven aquest tipus de vetllades, eren les classes benestants. En molts casos, eren persones relacionades amb el món intel·lectual i cultural de l'època, que havien desenvolupat una gran afició per la música en general, a més d'una possible formació. Aquest és el cas de D. Jaume Escales i Garau, qui Amengual Abraham (1895: 63) situa com a vertader referent dels músics i aficionats a la música de l'època, a causa de l'organització de vetllades musicals privades que realitzava a la seva llar familiar de Palma i Santanyí, amb un gran nombre de dilettants de primer ordre de la societat mallorquina, i també amb la presència de músics de primer nivell com Francesc Mateu *Uetam* i Joan Goula. Per aquest fet, no ens sobta que Escales fos un dels principals responsables de la conversió d'Àngel Massenet en un tenor d'èxit internacional. Cal destacar, també, com Escales transmeté la seva passió per la música als seus familiars, entre els quals destacà, com a compositora i intèrpret, la seva filla Matilde Escales. A més, Escalas disposava d'una biblioteca musical de més de 80 òperes. Per entendre la

rellevància de la seva figura, cal prestar atenció a les paraules amb què el descriu Amengual Abraham (1895: 58):

Desde su infancia demostró una señaladísima afición y disposición musical, que puede decirse le venía de raza [...]. En sus primeros años, tomó parte en la orquesta que organizó y dirigió D. Francisco Montis en el Círculo Mallorquín, ya desde entonces figuró siempre al lado de cuantos artistas de nota vinieron á esta Ciudad, guiándolos y auxiliándolos para organizar conciertos.

Igual que Escalles, altres *dilettanti* com Teresa Sorá de Socías i D. Francisco Villalonga Escalada (Amengual Abraham 1895: 60) disposaven de grans auditoris a les seves cases, en què es repetien cada nit diferents tipus de vetllades musicals.

Un altre espai privat de representació fou la casa del professor de piano D. Conrado Pinto. En el programa de la vetllada musical que es realitzava en aquesta casa, es podien apreciar fragments d'*Aida* i *Faust*, entre d'altres. A més, la premsa (HB, 20 febrer 1897) ens relata com la vetllada estava dedicada a un públic noble; per tant, ens confirma l'elitisme d'aquests tipus d'esdeveniments. En conseqüència, els intèrprets d'aquestes reunions musicals solien ser els mateixos assistents, que formaven part de les classes benestants, les quals eren els principals receptors d'una àmplia formació musical.

Cal destacar també, la Sala Mozart, que es fundà en la casa particular de l'aficionat a la música Joaquín Villalonga (Bruy), situada a l'entresol de Can O'Neill. En aquest espai, els amateurs llegien i interpretaven instrumentalment, des de la música de Mozart, Beethoven i Schubert fins a diverses versions escèniques (Abraham Amengual 1895: 43).

Amb tot, aquests noms només representen la punta de l'iceberg d'una necessària recerca d'espais privats més exhaustiva, per elaborar un vertader mapa de localitzacions d'espais escènics privats a Mallorca.

5. *Espais de la part forana*

Per completar aquest mapa d'espais escènics, es fa imprescindible estendre l'estudi més enllà de Ciutat i exposar breument alguns espais de la Part Forana on es realitzaren aquests tipus d'espectacles.

Segons Nadal (2007: 14) els municipis de Manacor, Pollença i Sa Pobla disposaven d'un espai teatral propi al voltant del darrer terç el XIX. Pel que fa als teatres manacorins en què es representà música escènica, s'ha de fer constar que Manacor gaudí sempre d'una gran tradició envers els espectacles de música escènica.

Segons Domínguez (2015), el Teatre Femenies¹⁹ fou durant el darrer terç del XIX un escenari en què es programaren òperes i sarsueles reiteradament, fins al punt que la gran demanda del públic assistent provocà que el 1897 la companyia de sarsuela professional que hi actuava, hi romangués fixa durant la temporada. Entre els cantants lírics que hi actuaren, cal destacar el baix Miquel Riera i Àngel Massenet, ambdós originaris de Manacor. S'ha de destacar que, el tombant de segle fou el període de màxima esplendor d'aquest teatre, durant el qual "presentava una programació gairebé estable" (Domínguez 2015: 249).

Així mateix, cal destacar la Defensora Sollerense i el Centre Filharmònic de Felanitx (Llabrés Bernal 1958-98: vol.6 1891), en els quals també es duïen a terme concerts i espectacles associats a la música escènica. Tot i això, fins al moment no s'ha localitzat informació més detallada del tipus d'obres i autors que s'hi representaven, tot i que es té constància que eren dues societats amb teatres de gran capacitat d'espectadors que veren la llum en el darrer del XIX.

Segons Nadal (2007: 15), altres teatres actius en aquest període foren el *Casino La Verdad* d'Inca, la Societat Recreativa de Sineu i el Teatre Guiscafrè d'Artà. Per tant, es fa evident la necessitat d'una investigació més exhaustiva en premsa local dels espectacles programats en aquests i altres municipis, per tal d'ampliar el mapa d'espais sonors de la música escènica a Mallorca.

6. *Conclusions*

Una de les principals conclusions que es pot extreure de l'estudi d'aquests espais és la reivindicació de la sarsuela com un dels principals entreteniments del públic des de la dècada de 1860 fins als inicis del segle XX. S'ha pogut observar que la sarsuela no és només un gènere més, sinó que es convertí en el gènere més adequat de representació escènica, tant en els espais tradicionals

19 Aquest teatre fou abans conegut com a Fonda Femenies, situat a la Plaça General Weyler.

com en els nous. Per tant, és un gènere que traspassà les classes socials, a causa del seu caràcter proper i de fàcil enteniment, la seva temàtica costumista i propera, el seu to còmic, la capacitat d'adaptació a llengües diverses i missatges diferenciats i, sobretot, la seva brevetat. A més, s'ha de destacar que fou el gènere predilecte per a les companyies amateurs i artistes locals, que veien en aquest espectacle una via més còmoda i tècnicament més senzilla per accedir al món de la lírica, si es compara amb les exigències vocals demandades per l'òpera.

Cal esmentar que, després de l'exposició d'aquest mapa d'espais, ha quedat consolidada la premissa que dins la societat mallorquina hi havia un interès generalitzat per la música escènica, tant òpera com sarsuela, fet que permet afirmar el seu domini entre els gèneres musicals que s'interpretaven a l'època. Aquest fet vindria determinat per la seva capacitat d'adaptació i transformació segons les necessitats dels programadors, espais i públic. La transversalitat del gènere es veu clarament en totes les adaptacions i arranjaments realitzats, segons la tipologia d'espectacle i espai en què es duia a terme.

Un factor fonamental que sobta, en l'estudi d'aquests espais, és la facilitat amb què un gènere de procedència culta va ser capaç de convertir-se en una manifestació popular entre tota la societat mallorquina de la segona meitat del XIX. Aquest fet respon a diversos factors, com foren l'enorme impuls de la premsa diària, l'elevada programació d'espectacles escènics musicals i la gran afició dels cantants i públic mallorquí. Tots aquests elements afavoriren la identificació del gènere amb una tradició musical pròpia, quan es veu multiplicada i reinterpretada, en tantes tipologies i sectors socials. Per tant, la identificació d'aquesta música escènica amb els usos i funcions bàsiques de la societat, provocà una transformació dels elements essencials del mateix gènere, com la part vocal per interpretacions i arranjaments instrumentals de diversa tipologia i instruments.

Per finalitzar, cal encoratjar a seguir investigant aquests espais de representació de Palma i la Part Forana, per tal de continuar incrementant aquest mapa sonor que forma part del patrimoni musical de la societat mallorquina.

REFERÈNCIES

- AMENGUAL ABRAHAM, F. (1895): *El arte del canto en Mallorca: apuntes para un libro*, Palma, Tipo-litografía de Bartolomé Rotger.
- DOMÍNGUEZ, D. (2015): «El complex Femenies. Un edifici digne de menció», Manacor, *VIII Jornades d'Estudis Locals de Manacor*, p. 237-256
- ESTEVE, J.J. (2007): *La música a les Balears en el segle XIX*, Palma, Col·lecció Quaderns d'història contemporània de les Balears, Documenta Balear.
- LLABRÉS BERNAL, J.; POU MUNTANER, J. (1958-1998): *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Palma, [s.n.] Gràfiques Miramar.
- MAS I VIVES, J. et al (2003): *Diccionari del teatre a les Illes Balears. Volum I. A-O*, Palma, Lleonard Muntaner.
- NADAL, A. (2007): *El teatre mallorquí del segle XIX*, Palma, Documenta Balear.
- PONS PONS, D. (1996): «Antoni Noguera i la modernització musical a Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 53, Palma, p.309-330.
- SANTANA, M. (2001): «Els casinos i ateneus: esbarjo, política, educació i cultura a Mallorca a finals del segle XIX», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 57, p. 221-236.
- SANMARTIN, J. (1952): *Uetam. El mejor bajo cantante de su tiempo. Biografía*, Palma, Gràfiques Miramar.
- VICENS, F. (2003): «La primera temporada d'òpera del Teatre Líric a través de les pàgines del diari Última Hora», dins FUNDACIÓ ACA-CENTRE DE RECERCA I DOCUMENTACIÓ HISTÒRICO-MUSICAL DE MALLORCA (ed.), *IX Simposium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Illes Balears. IX Trobada de Documentalistes musicals*, Muro, Fundació ACA, p. 231-245.

ABREVIATURES

- AGCM = Arxiu General del Consell de Mallorca
DP = Diario de Palma
EI = El Isleño
EN = El Noticiero
HB = Herald de Balears
LA = La Almudaina

LA RECERCA FOLKLÒRICA EN EL CONTEXT DEL FRANCISCANISME CONVENTUAL: UN APLEC DE TONADES INÈDIT DEL *CANÇONER POPULAR DE MALLORCA*

Dr. Francesc Vicens Vidal
Universitat de les Illes Balears

Resum

Al llarg del segle XX l'ordre franciscana a Mallorca ha donat lloc a tot un seguit de folkloristes il·lustres. Des de Rafel Ginard fins a Antoni Martorell, distintes generacions de pares franciscans han exercit una mirada intel·lectual, creativa i fins i tot litúrgica a la música tradicional de Mallorca. A dia d'avui tenim la coneixença d'una bona part del llegat folklòric franciscà, parcialment editat, ja bé sigui com a repertori musical reelaborat per a distintes formacions o bé com a resultats de camp de la recerca folklòrica. Tot i que la música tradicional dins el context del franciscanisme mallorquí ja ha donat peu a distint resultats d'investigació es vol aquí presentar una línia de recerca iniciada l'any 2021 amb el propòsit de treure a la llum un material inèdit pertanyent al fons musical de l'Arxiu dels franciscans a Mallorca i que posa de manifest la dimensió musical del *Cançoner Popular de Mallorca*.

Paraules clau: música tradicional, folklore, cançoner, ordre franciscana, Mallorca

Resumen

A lo largo del siglo XX, la orden franciscana en la isla de Mallorca ha dado lugar a una serie de folcloristas ilustres. Desde Rafel Ginard hasta Antoni Martorell, diferentes generaciones de padres franciscanos han ejercido una mirada intelectual, creativa e incluso litúrgica sobre la música tradicional de Mallorca. Hoy en día, tenemos conocimiento de una buena parte del legado folklórico franciscano, parcialmente editado, ya sea como repertorio musical reelaborado para diferentes formaciones o como resultados de investigación folklórica de campo. Aunque la música tradicional en el contexto del franciscanismo

mallorquí ya ha generado diversos resultados de investigación, en esta comunicación se presenta una línea de investigación iniciada en el año 2021 con el propósito de sacar a la luz material inédito perteneciente al fondo musical del Archivo de los franciscanos en Mallorca, destacando la dimensión musical del *Cançoner Popular de Mallorca*.

Palabras clave: música tradicional, folklore, cancionero, orden franciscana, Mallorca

Abstract

Throughout the 20th century, the Franciscan order in the island of Mallorca has given rise to distinguished folklorists. From Rafel Ginard to Antoni Martorell, different generations of Franciscan fathers have brought an intellectual, creative, and even liturgical perspective to the traditional music of Mallorca. As of today, we have knowledge of a significant part of the Franciscan folkloric legacy, partially edited, either as a musical repertoire reworked for various ensembles or as outcomes of field research in folklore. Although traditional music within the context of Mallorcan Franciscanism has already yielded various research results, this communication aims to present a research line initiated in 2021 with the purpose of bringing to light unpublished material from the musical archives of the Franciscans in Mallorca. This material underscores the musical dimension of the *Cançoner Popular de Mallorca*

Key words: traditional music, folk, songbook, franciscan order, Mallorca

1. Introducció

Al llarg del segle XX l'orde franciscana de Mallorca ha contribuït de forma molt notable a engrandir el patrimoni musical illenc. La instrucció musical i humanística des del noviciat orientada principalment a la funcionalitat litúrgica va donar lloc a una tradició musical de compositors, organistes, directors de cor i folkloristes ben acotada al franciscanisme conventual. Antoni Martorell, Antoni Riera, Rafel Ginard o Francesc Balle són alguns dels franciscans amb contribucions rellevants dins l'àmbit de la música i el folklore de Mallorca.

Tot i que no és la finalitat d'aquesta aportació elaborar un estat de la qüestió de l'aportació musical del franciscanisme illenc sí que ho és posar de manifest la troballa d'un recull de tonades que va fer Rafel Ginard Bauçà (1899-1976)

amb la intenció de dotar de contingut musical el *Cançoner Popular de Mallorca*.¹ Aquest recull, tot i que no és comparable a l'obra magna del *Cançoner*, ens apropa als esforços que va fer Ginard per incloure'n la dimensió musical. A partir d'aquí descobrim una faceta inèdita que posa en entredit la idea que el *Cançoner Popular de Mallorca* recopilat per Rafel Ginard va quedar al marge del fet musical. En aquest article posam de manifest les fonts inèdites que varen servir per elaborar el projecte fallit d'incorporar la música al *Cançoner* i proposam l'edició i catalogació de la troballa.

2. Les fonts musicals del Cançoner Popular de Mallorca

A l'arxiu dels franciscans de Mallorca, a la Porciúncula, trobam una carpeta amb música titulada «Cançons amb música» (disponible en arxius digitals a la Casa Museu Llorenç Villalonga de Binissalem que gestiona la Fundació Mallorca Literària). Inclou trenta-dues partitures manuscrites anotades entre el 1941 i el 1947 de distinta temàtica. Una segona font de transcripcions de tonades complementa el fons musical del *Cançoner Popular*. Es tracta d'una vintena de partitures manuscrites que s'inclouen en les plaguets del *Calendari Folkloric* transcrits uns anys després i datades entre el 1951 i el 1958. Així, aquestes dues fonts agrupen un total de cinquanta-tres tonades amb les seves respectives lletres. Val a dir que tot i que aquesta col·lecció de partitures no va ser concebuda amb l'objectiu de ser un cançoner musical pròpiament dit podem afirmar que estam davant una font rellevant tant pel nombre de referències que conté com per la singularitat i qualitat dels registres que ens proporciona dins el context de la recerca folklòrica del segle XX a Mallorca.

2.1. El context cultural de les fonts

El pare Ginard forma part dels folkloristes més actius durant les dècades centrals del segle XX. La seva formació humanística proporcionada per la seva condició eclesiàstica li va permetre assumir un cert aperturisme intel·lectual marcat per les principals directrius ideològiques de la narrativa folklòrica de l'època. Per altra banda, el seu origen pagès en una família humil de Sant Joan li va permetre adquirir un coneixement de primera mà

1 Editat per l'editorial Moll entre el 1966 i el 1975 els quatre volums que conformen el *Cançoner Popular de Mallorca* són la recopilació més extensa de la cançonística popular, sense música, en llengua catalana.

de moltes de les expressions musicals que posteriorment va estudiar des de l'àmbit acadèmic. Per Rafel Ginard la música folklòrica en boca dels camperols és l'expressió sublim de l'ànima del poble i esdevé un valor immutable de la comunitat. Així, les tonades perpetuen la veu dels avantpassats a la vegada que el repertori del cançoner popular es percep de forma eminentment musical.

Per altra banda, la idea de puresa associada a les manifestacions folklòriques serà una constant d'aquí que tot índex de progrés sigui considerat un entrebanc per a la conservació de les antigues formes de vida. D'aquí que l'aperturisme social i turístic o el procés d'industrialització del camp vagi lligat a un relat nostàlgic. En aquest sentit, Ginard també defugirà dels espectacles folklòrics tan a la moda a partir dels anys quaranta i cinquanta del segle XX. El canvi del camp als escenaris com espai d'expressió de la tradició per Ginard serà considerat el signe inequívoc de l'agonia del folklore. Parafrasejant Ginard: «el folklore no és per veure'l o sentir-lo, és per viure'l. No per entretenir espectadors, sinó per entretenir els actors» (Ginard 1960:33).

2.2. Els continguts temàtics

Tot i que les partitures que conformen les fonts musicals del *Cançoner Popular de Mallorca* no són fruit d'una organització prèvia la visió global del repertori abraça un ampli ventall de circumstàncies i situacions comunicatives fragmentades en cicles. Així, les temàtiques uneixen el fet de cantar amb activitats tan diverses com treballar, resar, jugar o fer festa.

A continuació indicam les tonades tenint en compte les categories i subcategories temàtiques que ens indiquen les fonts:

Cançons llargues

- **Romanços:** La mort de na Roseta El festeig de la teulada, Cançó de les transformacions, Els presoners de Nàpols, La lileta, La Porquerola I i II, La botonada, A la torre xica, Demà dematí, A Ciutat hi ha una dama, La cadeneta, El taronger, En Miquel Molet, Na Garrovera, La cançó dels caragols i Sant Josep.
- **Codolades:** El festeig de la teulada.

- **Glosades:** Codolada de Sant Tomàs.
- **Altres:** Sa mort d'En Cabrineti.

El primer aspecte que crida l'atenció dels continguts temàtics de les fonts musicals aquí tractades és el predomini de cançons llargues o narratives. Gairebé la meitat de la totalitat de les tonades que contemplen aquestes fonts són d'aquesta categoria. Apareixen amb el nom de romanços, codolades o glosades. Aquest és un repertori antigament associat a les dones. Parafrasejant el pare Ginard: «La musa popular és femenina de nom i de fets. Cançons curtes, així mateix hi ha molts d'homes que en saben, però les dones en saben encara més, i llavors, tenen l'exclusiva de les cançons llargues» (Ginard 1960:19-20). Sabem que habitualment aquestes cançons es cantaven en distintes situacions que anaven des de l'àmbit domèstic, el treball en petit grup i associat a col·lectius com el de les cosidores o les treballadores de la llatra. El romancer, pel caràcter narratiu i literari que té, és considerat el repertori per excel·lència del cançoner popular. L'estructura narrativa de les cançons llargues ha donat lloc a l'explicació de fets insòlits, de caràcter èpic o dramàtic, però també a episodis amorosos, ja bé siguin d'un correspost («La Porquerola», «La cadeneta») o desgraciat («Els presoners de Nàpols»); també són habituals les que expliquen episodis de violència de gènere («La mort de na Roseta», «A la torre xica», «La Font d'Aguiló»). I a vegades servien per explicar temes tabú o simplement per fer riure o entretenir a la gent («Demà dematí», «Sa mort d'Es Cabrinetti», «La cançó dels caragols», «Codolada d'es dia de Sant Tomàs»). En aquestes peces, la narració habitualment és àgil i ràpida. Són un model de sobrietat i concisió que es troben en la literatura universal. Per aquest motiu Rafel Ginard fa notar que es tracta d'un repertori importat d'origen culte (Ginard 1960:87).

Tonades de feina

- **Llaurar:** Tonada d'es llaurador, Cançó de llaurar.
- **Segar:** Tonada d'es segar, Cançó del segar.
- **Batre:** Tonada d'es batre.
- **Exsecallar:** Tonada d'exsecallar.
- **Tondre:** Tonada de tondre.

Després de les cançons llargues el repertori de les tonades de feina constitueixen la unitat temàtica relativa al cicle de les tasques agrícoles del camp

mallorquí. Tot i no oferir un gran nombre d'exemples d'aquesta categoria es donen aquells que permeten mostrar una part significativa del repertori. Així, els exemples de tonades s'avenen amb les feines pròpies del cicle del cereal —llaurar, segar i batre—, que cantava tothom, i que eren a la base del sosteniment de l'economia familiar. I també, dos exemples de les tonades de tondre i exsecallar, que només cantaven els individus especialitzats en aquestes tasques i que per norma general eren homes. De totes les tonades del camp, Ginard mostra una especial consideració a les de segar i batre. Els seus escrits són generosos en descripcions d'aquestes dues feines, sempre relacionades amb el fet de cantar. Dirà Ginard: «d'entre totes les activitats camperoles, la de segar és la que disposa d'un adreç de cançons més nodrit» (Ginard 1960:73). Acausa de la rellevància de les tasques agrícoles que es feien cantant, Rafel Ginard ens ofereix riques descripcions sobre les tècniques de la sega o del batre a la vegada que ens remet a les seves impressions de les tonades (Ginard 2003:82 i ss.; 2020:49 i 2021:109).

Tonades infantils

- **Engronsar:** Cançó de s'engronsadora, Cançó de Sa vogadora.
- **Rotllana:** La Verengera.
- **Joc rítmic:** Els esclòps d'en Pau.
- **Bressol:** Vou-veri-vou.

Un altre repertori de tonades que es contempla en les fonts musicals aquí examinades és el referit a les cançons infantils. Aquesta temàtica consta de sis exemples: tres d'engronsar, un joc de rotllana, un joc rítmic i un vou-veri-vou (o cançó de bressol). De tots ells, la «Cançó de s'engronsadora» (o «de Sa vogadora») figura de forma exhaustiva als documents musicals ginardi-ans sempre amb relació als entreteniments infantils propis del diumenge de l'Àngel, en concret del pancaritat del poble d'Artà. Una altra tonada d'aquesta categoria es refereix al ball de rotllana de «La Verengera» que podem relacionar amb alguna de les melodies dels balls de figures però que segons les característiques musicals de la transcripció de Ginard respondria, més aviat, a una cançó de triar o al típic joc de rotllana on tots els infants agafats de les mans acaben asseguts en terra. «Els esclòps d'En Pau» és una altra cançó d'àmbit lúdic on cada jugador, pot ser adult, posa a prova les seves habilitats rítmiques i motores mentre canta la tonada. I tanca aquest bloc el «vou-veri-vou», la cançó de bressol tradicional mallorquina d'origen incert.

Tonades de festa

- **Ximbomba:** Sa ximbomba I, Sa ximbomba II.
- **Darrers Dies:** Els Darrers Dies, Tonada des Darrers Dies.
- **Vermar:** Melodia vermadores I, Melodia vermadores II.
- **Refrescar:** S'aigordent.

Les tonades d'aquesta categoria, set en total, es donen en contextos festius. Les dels Darrers Dies i les de Vermar estan acotades a una època de l'any i les de ximbomba i de refrescar són genèriques de les situacions d'esbarjo. Les tonades dels Darrers Dies són exclusives del mes de febrer, un temps propici a l'esbravament, fixat entre les festivitats de Sant Antoni i Sant Sebastià i l'inici de la Quaresma. Durant aquest període són habituals les tonades de ximbomba, tot i que no són exclusives d'aquesta època de l'any. Cantades de forma col·lectiva per colles proveïdes de tota mena d'instruments musicals i estris per fer soroll, les tonades dels Darrers Dies es caracteritzen per uns ritmes frescs i dinàmics (habitualment són ritmes de jota com mostra «Es Darrers Dies» i «Tonada dels Darrers Dies») i gracioses estructures melòdiques tan fàcils de cantar com de recordar i que habitualment es donen per un procediment de manlleu musical. Tanquen aquest bloc temàtic dues variants de la «Melodia de les vermadores», a vegades considerades cançons de feina, però com que es cantaven anant o tornant de la vinya i amb una actitud clarament d'esbarjo les hem considerat tonades de festa.

Religioses

- **Captar panades:** Cançó de panades.
- **Captar figures:** Cançó de captar figures.
- **Himnes:** Jesu triginta, Regina Caeli Latere
- **Missa:** Missa de to Pascal. Glòria.
- **Goigs:** Sant Antoni gloriós, Goigs Sant Crist Crucificat, Goigs des rovei de Sant Josep.
- **Trompetes:** Tonada Dotze Sermons.

Acotades al cicle de Pasqua, les nou tonades que s'inclouen dins aquest apartat conformen una unitat estructural coherent que s'explica per la lògica narrativa del *Calendari Folkloric*. Seguint l'ordre del repertori que proposa Ginard per aquestes cançons assistim a la seqüència litúrgica-musical tal com se celebrava

a la majoria dels pobles de Mallorca a mitjan segle XX, un testimoni preciosíssim del qual fins ara no havia transcendit el vessant musical. La proposta comença amb l'himne «Jesu triginta» que es cantava tot just havia començat la Quaresma i finalitzava amb els cants cerimonials i solemnes dels actes i els oficis del dia de Pasqua com la processó de l'encontrada, els via crucis o la missa pasqual («Regina Caeli Latate», «Himne Pasqual de Vespre» i «Missa de to Pasqual»). Entretant, els cànctics del dia del Ram, com la «Tonada de la Sentència» de Pons Pilat que es llegia el mateix dia, «La tonada de la trompeta» que sonava en el context dels Dotze Sermons o els goigs confereixen un valor excepcional al conjunt d'aquesta font pel fet d'aportar un dels pocs testimonis musicals, que en el cas de la Sentència i dels Dotze Sermons és únic de la litúrgia de Pasqua.

Altres

- **Ball de figures:** Tonada de cavallets i crits de carrer.

En aquest apartat aplegam aquelles tonades de procedència diversa que no responen a cap altra de les categories anteriors. Així, «Tonades d'es Cavallets» és el títol de la melodia que acompanya el ball dels cavallets d'Artà. La melodia està escrita per flabiol i tamborino. Aquesta tonada que ve amb anotacions de situació i context suposa la incorporació d'una temàtica poc habitual en els treballs d'aquesta mena. Igualment, els crits de carrer adscrits al paisatge urbà dels pobles de Mallorca i de Ciutat, són recitats salmòdics de tipus sil·làbic que s'expliquen amb relació a un tipus de situació social d'intercanvi entre un venedor ambulat i el seu client. Rafel Ginard inclou tres crits de carrer (el pedacer, serradís i la pell de xot). Cada un d'ells respon a una pràctica concreta que el pare Ginard va associar amb la gent pobra i més humil. Són els testimonis d'unes pràctiques ja en desús que envaïen d'unes sonoritats molt característiques el bullici dels paisatges urbans (Ginard 2003:103).

2.3. *Els continguts musicals*

La font de partitures manuscrites que conté el principal legat musical de Rafel Ginard porta per nom *Cançons amb música / Carpetas mescladís*. Es tracta d'una compilació anotada en una única plagueta de quaranta pàgines que consta de trenta-dues tonades acompanyades dels respectius textos. Al

frontispici de la plagueta apareix la data de 8 de juny de 1941 i una nota de Rafel Ginard que diu «revisada dia 1 d'agost de 1942». La referència de catalogació de la font és CM.II.39_01. Seguint l'ordre d'aparició de les cançons tenim la següent relació de tonades amb música manuscrita:

1. La mort de na Roseta
2. El festeig des de la teulada
3. Cançó de les transformacions
4. Els presoners de Nàpols
5. La lileta
6. Cançó de Sant Antoni
7. Vou-veri-vou
8. La Porquerola I
9. Tonada d'exsecallar
10. Tonada de tondre
11. Sa mort d'En Cabrinetti
12. Sa Ximbomba I
13. Sa Ximbomba II
14. Es Darrers Dies
15. La botonada
16. Cançó de s'engronsadora
17. A la torre xica
18. Tonada d'es llaurador
19. Tonada d'es segar
20. Tonada d'es batre
21. Demà dematí
22. La Verengera
23. A Ciutat hi ha una dama
24. La Porquerola II
25. S'aigordent
26. Els esclops d'en Pau
27. Tonades d'es cavallets
28. La cadeneta
29. El taronger
30. Codolada d'es dia de Sant Tomàs
31. En Miquel Molet
32. Na Garrovera

Per altra banda, les cançons amb música del *Calendari Folkloric de Mallorca* és la segona font de partitures que conforma el legat musical de Rafel Ginard que aquí examinam.

Aquest segon bloc de partitures manuscrites presenta vint tonades. Aquest plec documental s'ha d'entendre com un conjunt d'anotacions musicals que acompanyen els textos de les plaguetes del *Calendari Folkloric*. Apareixen repartides dins el text a tall d'il·lustració. El conjunt de tonades de conforma aquest repertori va ser transcrit entre els anys 1951 i 1958 i la referència de catalogació de la font tal com apareix al fons de la Fundació Mallorca Literària és CF.22A_01-04 i CF.22B_01. Anotam l'índex de les tonades en funció del seu ordre d'aparició:

33. Tonada dels Darrers Dies
34. Jesu triginta
35. Himne pasqual de Vespres
36. Regina Caeli Latate
37. Missa de to Pasqual. Glòria
38. Cançó de panades (pel des xot!)
39. Cançó de captar figues
40. Tonada de la Sentència
41. Tonada de la trompeta
42. Goigs del Sant Crist Crucificat
43. Cançó de sa vogadora I
44. Cançó de sa vogadora II
45. Cançó de llaurar
46. Cançó del segar
47. Càntic a l'Assumpció de la Verge
48. Melodia de les vermadores I
49. Melodia de les vermadores II
50. La cançó dels caragols
51. Pedacer
52. Sant Josep
53. Goig des rovei de Sant Josep

2.3.1 Proposta de catalogació i edició musical

Les fonts musicals i textuais manuscrites ofereixen la possibilitat de ser transcrits amb editor de partitures, tipus Finale o Sibelius, de forma molt fidel als documents originals. A partir d'aquí l'edició del material musical es proposa a partir d'una fitxa de catalogació. Així, cada tonada amb el seu respectiu text es presenta amb una fitxa basada en el sistema internacional de catalogació del repertori de fonts musicals RISM i adaptada a l'objecte d'estudi en qüestió.² Aquesta fitxa aporta la informació de referència que permet localitzar la procedència de cada tonada amb relació a la font. Per a la citació de les fonts inèdites hem fet servir la nomenclatura tal com apareix en la catalogació de l'Arxiu digital Rafel Ginard Bauçà realitzada per la Fundació Mallorca Literària a partir dels manuscrits de La Porciúncula i actualment disponibles per a la seva consulta a la seu de Binissalem. Pel que fa a les partitures del *Calendari Folkloric* volem aclarir que les hem consultat de les plagues manuscrites del mateix fons digital. Així i tot, hem seguit amb molt d'interès el projecte d'edició d'aquesta obra magna que es va completar el mes de desembre de 2022 (Ginard 2020-2022).

Tal i com podem veure en l'exemple que es mostra a continuació la fitxa de catalogació s'organitza en quatre parts:

- A la primera part s'indica el títol de la tonada amb l'incipit del text del primer vers de la cançó i número de fitxa.
- A la segona es proporciona la procedència de la font musical, la temàtica de la cançó (i especificació de la tipologia de la tonada) i la referència de la font amb data i pàgina.
- A la tercera part està referida a la glosa de la tonada. Primer apareix el nom de la font que sempre és la mateixa que el de la tonada, però si a més a més es complementa el text es proporciona l'altra procedència. L'apartat inclou referència de la font, data i pàgina de la glosa sempre que ha estat proporcional el nom de la font musical de procedència. En els casos que es coneix s'indica la procedència de la glosa així com la referència numèrica del CPM.
- El darrer apartat de la fitxa està dedicat a fer l'anàlisi i a posar en context la tonada.

² *Répertoire International des Sources Musicales* RISM, vegeu <<https://rism.info/>> [Consulta juliol 2022].

LA MORT DE NA ROSETA
«Venia de Santanyí...»

Carpeta de Música
ROMANÇ (temàtica amorosa)
CM-II.39_01 / (1941:2)

Cançoner Popular de Mallorca
CPM-IV / (1975:123-126)
Artà, Es Llomards i Santanyí
Gloses 36 -38

Ve - ni a de San - ta - nyí _____ amb u - na

6
fos - ca res - sol - ta (re re tre re tre tres),

11
amb u - na fos - ca - re - sol - ta.

***Venia de Santanyí,
amb una fosca resolta,
p'és camí me varen dir:
-Andreu, Na Roseta és morta!
- No sé si ho feien a posta
o per dar-me més tristor: uns me deien que era morta,
altres que estava millor.
Jo, per sebre-ho més cert,
me'n vaig anar a ca sa tia:
-Tia, què fa sa cosina?
Diuen que se vol morir!***

- Quan de ca seva sortia,
 vaig trobar el senyor doctor:
 - Senyor doctor, què li troba?
 - No la trob massa millor.
 - Amb la guitarra hi aní,
 pensant la divertiria:
 - Roseta, da'm alegria:
 tu ja no fas cas de mi.
 - En el mercat me trobava
 quan tal nova em varen dar,
 que la que més estimava
 estava per expirar.
 Crida son pare i sa mare:
 - Donau-me sa mà a besar,
 que és sa darrera vegada
 que vos faç inquietar!
 - Quan l'havien de vestir,
 s'estimat li estava prop.
 Va dir: - Posau-li aquest floc,
 pareixerà un serafí.
 - Quan la treien de sa cambra,
 cantaven es capellans;
 son pare i es seus germans
 rebentaven de penar.
 Quan la treien de ca seva,
 sa música va tocar.
 S'estimat l'acompanyava
 i s'esclata de plorar.
 Sa mareta va darrera
 i no deixa es mocador:
 - Adiós Roseta meva,
 tu ja no seràs pus meva
 sinó de Nostro Senyor!
 - Els quatre que la portaven
 a la seva sepultura,
 era cosa de tristura:
 tots quatre la festejaven!
 Quatre eren qui la portaven;

tots duien capa de dol.
Se n'anaven a sa mare:
-Nostro Senyor vos consol!
De Na Roseta que és morta,
si la gent se n'aconhorta,
vós i jo durem es dol!
Quatre eren qui la portaven
i quatre qui feien llum
i, d'es vuit, n'hi havia un
qui els seus ulls mai s'eixugaven.
El qui més bé la volia,
no la gosava enterrar:
la volia contemplar
com Sant Josep i Maria.
Quan va esser a dins sa tomba,
sos cabeis tornaren d'or.
Conten que s'arrepentiren
tots els cors dels pecador

Observacions:

«La Mort de na Roseta» és la primera transcripció musical de la *Carpeta de Música* de Rafel Ginard, anotada sense títol en l'apartat de *Cançons Cavalleresques*. Es tracta d'un conegut romanç de temàtica de mort que trobem transcrit en la majoria de reculls de música tradicional mallorquina i que respon als estereotips narratius del gènere. Des del segle XIX era freqüent dedicar un glosat a les persones que morien joves. Aquestes creacions improvisades tenen el seu origen en el plant de la literatura provençal medieval. Posteriorment, els glosats eren encarregats a glosadors coneguts qui advertien de les virtuts i bones qualitats del jove difunt. Sovint aquestes composicions s'acompanyaven d'una melodia individualitzada o manllevada d'una altra. Tot i que la majoria de folkloristes de la primera meitat del segle XX la transcriuen en un marcat ritme binari i en tonalitat menor, Rafel Ginard ens ofereix una transcripció que copsa des del primer instant per ser notablement diferent a les conegudes fins ara. L'estructura musical que presenta, més emparentada amb la de Samper que anota a Lloseta l'any 1928, contrasta notablement amb el ritme i la melodia de la resta d'edicions de la mateixa tonada, i en presenta

una melodia de ritme ternari. Miquel Pons, tot i no aportar la tonada, a finals dels anys vuitanta del segle XX, ja emparentava la transcripció de la cançó de Samper amb les que inclou Ginard al *Cançonero Popular de Mallorca* (Pons 1989). Pel que fa al text, Ginard registra fins a tres variants de «La mort de na Roseta»: la primera, transcrita al poble d'Artà, apareix amb el nombre 36 en el volum IV del *Cançonero Popular de Mallorca*, en l'apartat específic de cançons narratives, i és la que incloem íntegrament en aquest apartat. Les altres dues variants comencen amb la fórmula «De Santanyí vaig partir», que és la més habitual en la resta de fonts, i tenen la procedència a Es Llobards i Santanyí respectivament (Ginard 1975:123-126).

3. Consideracions finals

L'organització del repertori musical de la font que aquí presentam en cicles temàtics es correlaciona amb la visió circular i estructurada que antigament guiava la vida dels pobles i que trobam en altres treballs de Rafel Ginard. Aquesta estructura venia marcada pels cicles litúrgics i els mesos de l'any, fent de la feina i la religió els eixos centrals que marcaven les tasques, les responsabilitats i els compromisos del calendari que s'havien d'atendre de forma periòdica. La vessant humanística del treball de Ginard emergeix en l'intent de fer una obra magna a la mida dels grans cançoners musicals catalans del moment –de l'*Obra del Cançonero Popular de Catalunya* o del *Cançonero* de Joan Amades– i dels seus propis treballs (especialment el *Calendari Folkloric* i l'esplèndid opuscle introductori al *Cançonero Popular de Mallorca*). Però malgrat que els comportaments de les dades musicals que trobem en Ginard siguin uns documents que se'ns presentin sense cap vocació de ser, en el seu origen, d'estudi musical, resulten d'altíssim interès. D'aquí que els materials musicals que aquí es presenten despertin innumerables qüestions que posen en valor no només la dimensió musical del repertori sinó també tot l'entramat cultural, social i expressiu que l'envolta. Una qüestió rellevant d'aquest cançonero musical és que posa en evidència la música com experiència quotidiana de la cultura rural de Mallorca. D'aquí que puguem valorar en quina mesura les tonades que aporta Ginard són una síntesi, o representació, de la comunitat que han estat assumides i adoptades com a elements consubstancials a la identitat cultural illenca. Serà a través del repertori que accedirem a unes pràctiques, a uns contextos, a unes actituds, a uns àmbits semàntics i a unes distribucions de rols en funció del gènere que seran rellevants per comprendre la Mallorca antiga a través de les pràctiques musicals. Dels contextos deduïm

la importància de les feines i les festes, la idiosincràsia dels pobles, les formes d'interacció social i el lloc que ocupa tothom en el món pagès en funció de la seva edat i el gènere. Del lèxic se'n desprèn un submon específic dels estris i les eines del camp, de les unitats per mesurar el gra, de les activitats agrícoles i dels treballs manuals que es feien sota la teulada, de les geografies devastades per l'especulació immobiliària i la imposició del model turístic, dels antics topònims de fora vila, de l'onomàstica tradicional, etc. Tot apunta que la singularitat d'aquest aplec és d'un valor etnogràfic destacable no només pel fet que treu a la llum peces del repertori popular inèdites, o si més no, molt poc conegudes sinó també perquè ens retorna l'experiència musical de la Mallorca pagesa com una pràctica estable i consolidada.

REFERÈNCIES

- GINARD, R. (2022): *Calendari Folklòric de Mallorca. Hivern*, Palma, Saïm.
- (2022) *Calendari Folklòric de Mallorca. Primavera*, Palma, Saïm.
 - (2021): *Calendari Folklòric de Mallorca. Estiu*, Palma, Saïm.
 - (2020): *Calendari Folklòric de Mallorca. Tardor*, Palma, Saïm.
 - (2003): *De com era infant*, Sant Joan, Estelroig.
 - (1966-1975): *Cançoners Populars de Mallorca*, Palma, Editorial Moll, I-IV.
 - (1960): *El Cançoner Popular de Mallorca*, Palma, Editorial Moll.
 - (1989): «La mort de na Roseta, una cançó de mort santanyinera», *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XLV, p. 369-383.

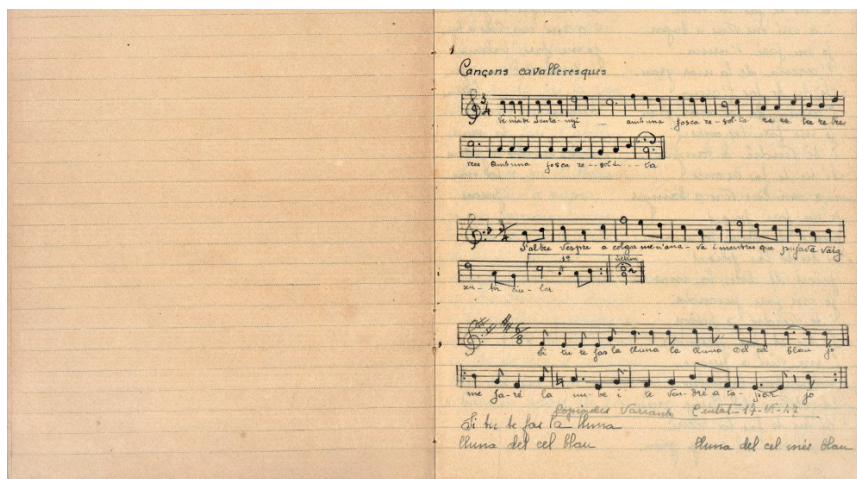


Figura 1. Primera pàgina de la Carpeta de música. Font: Fons Fundació Mallorca Literària.
*Secció cançons cavalleresques amb les tonades «Venia de Santanyí...»,
«S'altre vespre a colgar me n'anava» i «Cançó de les transformacions».*