

esmuc

Treball Fi de grau

Amors, peregrines i ronya

Estudi d'un cançoner d'Olesa de Montserrat

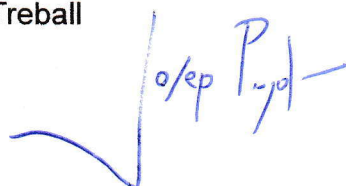
Estudiant: Laura Planagumà Clarà

Especialitat/ Musicologia
Àmbit/Modalitat:

Director/a: Josep Pujol

Curs: 2018-2019

Vistiplau
del director/a
del Treball



Agraïments

Vull fer arribar el meu agraïment a totes les persones que han escoltat els meus dubtes i m'han intentat ajudar amb els seus consells. Amics, família, gràcies!

També han estat especialment rellevant les ajudes de la Laura Sintes i l'Aurèlia Pessarrodona, així com les orientacions per part de diversos professors del Departament de Musicologia de l'ESMUC.

Requereixen un agraïment especial en Xavier Rota, pel seu entusiasme pel cançoner i la seva ajuda i disposició en tot moment, així com el meu tutor del treball, en Josep Pujol, per la seva guia constant durant tot el procés i gràcies al qual vaig tenir notícies de l'existència d'aquest petit manuscrit olesà.

RESUM

Aquest TFG està dedicat a l'estudi d'un cançoner manuscrit (FBB.Manuscrit.12) localitzat a l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat, per contextualitzar-lo històricament, així com localitzar melodies dels tons indicats en alguns títols ("al to de") amb la intenció d'unir-les amb les lletres. Gràcies a l'estudi des de la perspectiva literària, la localització de cançoners similars i l'estudi de l'origen dels tons (dances i *tonadillas*), hem pogut situar el repertori en la tradició literària i musical del segle XVIII-inicis del XIX i també localitzar diverses melodies. Una anàlisi mètrica dels textos i una anàlisi formal i melòdica-rítmica dels tons ens ha permès oferir propostes d'unió amb sis de les lletres. Finalment s'ofereix una reflexió sobre l'encaix del repertori amb l'ideal romàntic de la música tradicional catalana expressada en les primeres publicacions sobre música popular.

RESUMEN

Este TFG está dedicado al estudio de un cancionero manuscrito (FBB.Manuscrit.12) localizado en el Archivo Parroquial de Olesa de Montserrat, para contextualizarlo históricamente, así como localizar melodías de los tonos indicados en algunos títulos ("al to de") con la intención de unirlos con las letras. Gracias al estudio desde la perspectiva literaria, la localización de cancioneros similares y el estudio del origen de los tonos (danzas y tonadillas), hemos podido situar el repertorio en la tradición literaria y musical del siglo XVIII-inicios del XIX y también localizar varias melodías. Un análisis métrico de los textos y un análisis formal y melódico-rítmico de los tonos nos han permitido ofrecer propuestas de unión con seis de las letras. Finalmente se ofrece una reflexión sobre el encaje del repertorio con el ideal romántico de la música tradicional catalana expresada en las primeras publicaciones sobre música popular.

ABSTRACT

This TFG studies a manuscript songbook (FBB.Manuscrit.12) located in Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat, to contextualize it historically, as well as to locate melodies of the indicated tones in some titles ("al to de") with the aim of joining them with lyrics. Thanks to the study done from a literary perspective, from the location of similar songbooks and the study of the tone's origin (dances and *tonadillas*), we have been able to situate the repertoire in the literary and musical tradition of the 18th century-beginning of the 19th and also to locate several melodies. A metric analysis of the lyrics and a formal and melodic-rhythmic analysis of the tones have given us the possibility to offer union proposals with six of the texts. Finally, we offer a reflection on the repertoire and the romantic ideal of traditional Catalan music expressed in the first publications on folk music.

Índex

Introducció	7
1. Contextualització del recull	14
1.1 El fons Boada-Bayona	14
1.2 La família Boada-Bayona	15
1.3 Context musical olesà en el segle XVIII i primera meitat del segle XIX	17
2. Descripció codicològica del cançoner	20
2.1 Estudi de la coberta	20
2.2 La Filigrana	21
3. Les lletres	24
3.1 Corrents estètics en la poesia del segle XVIII fins a inici del XIX	24
3.2 Contingut textual del cançoner	28
3.2.1 De sabaters i sabateres: consells i advertències	31
3.2.2 Les “Estopes” enamorades	33
3.2.3 Una de ronya	34
3.2.4 <i>Moriendo por tu Amor</i>	35
3.2.5 <i>!Ya no quiero ser monja!</i>	35
4. Els tons de les cançons	37
4.1 La Peregrina	37
4.2 Tonades franceses	40
4.2.1 L’Amable	40
4.2.2 La Bretanya	45
4.3 L’Estopa	48
4.4 Mi son que el peregrino	49
5. Propostes de noves relacions entre música i text	55
5.1 La Peregrina	56
5.2 La Estopa	56
5.3 Amable	58
5.4 La Bretanya	60
6. Les primeres publicacions de cançons populars i el repertori del treball	63
Conclusions	72
Bibliografia	79
Annexos	87
Annex I: Taula d’altres manuscrits que contenen textos del manuscrit olesà i/o títols amb indicació dels tons estudiats	88
Annex II: Arbre genealògic de la família Bayona-Boada	93

Annex III Figures i fotografies de l'estudi codicològic	95
Annex IV: Taula amb el contingut del cançoner FBB.Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat	99
Annex V: Transcripció dels textos	103
Annex VI: Comparació melòdica-rítmica de les variants dels tons Estopa, Amable i Bretanya	111
Annex VII: Propostes d'unió dels textos i el tons indicats	124

Introducció

Quan Francesc Pelagi Briz (1839-1889) publica la cançó “Las Joynas de Boda” en la seva gran obra *Cansons de la Terra* (1866-1877) en una nota ens diu que la música de la tonada és la mateixa de la barcarola de tenor del tercer acte del *Marino faliero* de Donizetti, i ell es pregunta: “serà que aquest l’hagués presa d’un cant popular italià ó francès, ab música igual á la nostra?” (Briz, 1874: 46). Per contra, el primer que jo em vaig preguntar en llegir la seva apreciació mentre estava endinsada en aquest treball de final de grau va ser: “o és que potser es va utilitzar aquesta melodia de Donizetti com a base melòdica per fer-ne noves cançons?”

Més enllà de l’encert de la meva pregunta, aquest fet per mi indica com la concepció del que és la música popular catalana ha canviat molt des dels seus primers estudiosos del segle XIX. Avui dia no podem evitar que se’ns dibuixi un somriure als llavis quan llegim en els seus textos les seves tesis romàntiques sobre una creació col·lectiva per part del “poble”, sorgida quasi per generació espontània. Però quan per primera vegada l’arxiver de l’Arxiu Parroquial d’Olesa, l’historiador Xavier Rota, em va ensenyar el manuscrit¹ que havia localitzat allà, mai m’hauria imaginat que aquesta qüestió seria tan rellevant a l’hora de realitzar aquest treball dedicat a ell. Aquesta és només una de les moltes sorpreses que m’ha donat aquest petit cançoner al llarg de la recerca. I de ben segur que encara en queden moltes altres per descobrir.

La primera sensació que vaig tenir en aquesta primera trobada amb en Xavier Rota i el cançoner va ser la de no tenir pràcticament cap idea del que tenia al davant. Eren uns fulls cosits, amb uns vint-i-nou textos poètics manuscrits, en unes pàgines molt fràgils que havíem d’anar girant amb molta cautela perquè no es trenquessin. Però no hi havia cap data i molt poques referències que ens servissin de base per on començar la investigació. Ens van cridar en particular l’atenció un seguit de set cançons on en el títol portaven la indicació de “al to de”. De seguida va sorgir la hipòtesis que aquests “tons” eren una indicació sobre la melodia en què es cantaven aquests textos. Apareixien els tons de La Peregrina, l’Estopa, l’Amable, la “Bratanya”, i la “Letra Italiana q^e empiessa: mi son que el Peregrino”. Tot això va

¹ El cançoner que en aquest treball tractarem és el FBB.Manuscrit.12 anomenat també "Llibre de poemes i cançons" que es troba a l’Arxiu Parroquial d’Olesa de Montserrat.

despertar la meua curiositat i vaig demanar a en Xavier Rota de poder dedicar el “pràcticum” de Musicologia que em quedava per realitzar a tasques arxivístiques sobre El Fons Boada-Bayona (el fons familiar al qual pertany el cançoner) i així poder acabar de determinar si podia funcionar com a tema de treball pel meu TFG. I per fortuna meua, ell hi va accedir.

Després de fer una petita investigació sobre els tons indicats i sobre el repertori del cançoner, així com tota la feina feta en el pràcticum que va consistir en la revisió, classificació i documentació de tot el Fons Boada-Bayona, vaig acabar de determinar que l'estudi del cançoner podia donar resultats molt interessants, i també vaig acabar de definir i acotar el treball. Un dels objectius principals era situar cronològicament el cançoner i així poder determinar quin tipus de repertori contenia i amb quines tradicions musicals es relacionava. L'altra era determinar si els tons indicats en els títols corresponien a melodies concretes amb les quals hi havia la possibilitat de poder tornar a unir text i música. Per tal de complir aquests objectius principals, vaig definir una sèrie d'objectius específics:

- Datar i reconstruir el context històric i familiar del manuscrit.
- Analitzar la tipologia i la temàtica dels textos i cançons.
- Trobar melodies dels “tons ” indicats i estudiar-ne la seva procedència
- Analitzar l'encaix entre els tons i els textos i fer propostes de noves relacions de música i text.
- Determinar si el repertori va estar recollit en els primers cançoners catalans publicats del segle XIX i inicis del XX
- Comparar els “tons” indicats amb les versions recollides en els cançoners, si n'hi ha.
- De la resta de peces determinar-ne referències musicals.

Aquests objectius han acabat marcat en gran mesura l'estructura del treball i en cadascun d'ells he hagut d'aplicar estratègies metodològiques diferents que aniré detallant a continuació.

Un dels aspectes claus per poder dur a terme el treball, era oferir una datació aproximada del cançoner. Tot i que la seva determinació ha sorgit al llarg de la

investigació, i de fet és part dels resultats d'aquesta, crec que és millor incloure aquí en introducció aquest primer resultat i així fer més entenedor i àgil el cos del treball. El primer que vaig dur a terme per tal de poder datar el cançoner va ser un petit estudi codicològic. Aquesta no ha estat l'estratègia que més m'ha ajudat sinó que han estat les troballes tant dels contextos musicals dels quals provenien els tons així com la tradició literària dels textos, les que m'han ajudat a situar-lo en un període temporal concret. També m'ha estat d'especial ajuda la recerca d'altres manuscrits similars que continguessin algunes de les peces o bé la indicació dels mateixos tons que el cançoner olesà. En aquest punt ha estat clau la recerca en la base de dades online *Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna (MCEM)*², que tot i no ser un objectiu explícit del treball, m'ha permès localitzar un cert nombre de manuscrits similars i he pogut determinar que sempre se situaven dins la temporalitat del segle XVIII i primeres dècades del XIX (veure Annex I). Cal tenir en compte però, que el contingut d'aquesta base de dades va començar amb una primera fase limitada al període de 1474-1620 i posteriorment s'ha anat ampliat el límit cronològic cap a la modernitat però en la presentació del projecte l'any 2011 que se'n fa la seva web, alerten dels pocs testimonis que presenten de la tercera desena del segle XVIII. Tot i això, mostren la seva voluntat d'anar incrementant de la seva presència i ja he pogut localitzar un bon nombre de manuscrits amb repertori similar al d'Olesa de Montserrat datats entre el segle XVIII i inicis del XIX. Però un dels fets que m'ha acabat d'ajudar en una datació més concreta ha estat que una de les lletres parla de les "armes del Caregol". Ignasi Saperes (? , segle XVIII-?, Segle XIX), àlies el Caragol, fou un guerriller realista que començà a ser actiu durant el Trienni Liberal (1820-1823) sent un dirigent molt actiu en la lluita contra els constitucionals i més endavant serà un dels principals comandants de la revolta dels "malcontents" (1827)³. El que és més interessant, és que tenim presència documental del Caragol a Olesa de Montserrat. L'arxiu parroquial d'Olesa de Montserrat conserva una carta de 1833 d'una tal Maria Casals, demanant que es doni testimoni de la data del Baptisme del seu fill Gervasi,

²DURAN, Eulàlia, (dir.); Toldrà, Maria (coord.), *MCEM - Manuscrits catalans de l'Edat Moderna*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Disponible a: <<https://mcem.iec.cat/>> [Data de consulta: Maig 2019]

³ El primer d'adonar-se de la menció d'aquest personatge va ser en Xavier Rota. Li haig d'agrair que em proporcionés aquesta informació.

ja que ha estat cridat a l'exèrcit. La seva desesperació rau en el fet que els llibres parroquials van ser cremats i està buscant la manera de poder demostrar que el seu fill encara no té l'edat per anar a l'exercit. En la seva exposició dels fets ens deixa una dada històrica important, ja que diu que "por desgracia los libros parroquiales [...] fueron quemados por la gente armada del Cablesilla Caragol". Encara que en aquesta carta no ens digui en quina data es va produir aquest fet, en Xavier Rota ha localitzat el testimoni en altres documents de l'arxiu parroquial d'un incendi en el qual es van cremar molts llibres parroquials el dia 25 de gener de 1823. Això ens demostra com el Caragol va ser un personatge que també va tenir impacte en la vila d'Olesa i era conegut entre els seus habitants. També existeix almenys un romanç en to satíric que té al Caragol com a protagonista, del qual en dona notícia Joan Amades a la seva obra *Els cent Millors romanços catalans* (Amades, 1955: 223). Per tant sembla que aquest guerriller va passar a ser un personatge de la cultura popular. Per aquest motiu m'inclino a pensar que el cançoner és escrit en la primera meitat del segle XIX (com anirem exposant no tenim constància del reperori en la segona meitat del XIX) però que conté repertori ja existent al segle XVIII.

A continuació exposaré el contingut i la metodologia emparada per a cadascun dels apartats del treball.

El primer capítol del treball està dedicat al context del cançoner. La feina del pràcticum em va permetre l'estudi del Fons Boada-Bayona. Treballar catalogant el llegat de la família em va permetre, juntament amb una recerca bibliogràfica, conèixer el context històric, familiar i musical del cançoner.

El segon capítol se centra en la descripció del cançoner i en un petit estudi codicològic centrat especialment en la coberta del cançoner i en la filigrana que apareix en les seves fulles. L'estudi d'aquest últim aspecte es basa principalment en l'obra d'Oriol Valls *El papel y sus filigranas en Catalunya* (Valls i Subirà, 1970) un referència pel que fa l'estudi de filigranes en territori català.

Tot i les contradiccions que això comporta, ja que s'hauria d'entendre com un tot el text i la música, per raons pràctiques he decidit tractar per separar les lletres i les melodies. Les raons també són per tradició acadèmica, mentre que des dels estudis de la literatura han prestat més atenció a la part textual deixant de banda la part

musical, veurem que els tons estudiats en aquest treball tenen procedències musicals molt diverses, cadascuna de les quals han estat estudiades des d'una tradició acadèmica i musicològica diferent. També veurem com el tipus de repertori que conté aquest cançoner està poc estudiat com a repertori cançonístic, i de fet si ens mirem la bibliografia més bàsica dedicada a la història de la música catalana (Aviñoa, 199; Bonastre i Cortés, 2009) comprovarem com no se li dedica cap especial atenció. Més encara, es tracta la "música popular" de manera independent en un volum o capítol a part, sense integrar-se dins de la narració temporal, el que dificulta l'estudi d'un repertori popular des d'una perspectiva més històrica. Això en part és degut a que tradicionalment la musicologia històrica s'ha dedicat a la música "cultura", els estudis de folklore i més tard la etnomusicologia s'han mirat les "tradicionals" i per últim els *popular music studies* tendeixen a estudiar les músiques populars modernes en certa manera relacionades a la *cultura de masses* de les societats industrials. El repertori que conté el cançoner, però, és difícil encabir en una d'aquestes etiquetes, i de fet el que fa és posar en evidència l'artificialitat de la tripartició de "culte/tradicional/popular" que no deixen de ser subdivisions fonamentades en criteris contextuais de tipus sociocultural (Martí, 2000: 223).

En aquest punt m'agradaria fer una puntualització terminològica important. Finalment he decidit parlar de música popular pel que fa el repertori que conté el cançoner, no tradicional⁴, sinó que estem utilitzant una definició operativa de música popular en el sentit de música coneguda, fins i tot potser de moda, compartida per diferents estrats socials, que inclús podria estar relacionada amb un cert comerç. Considero que utilitzar l'etiqueta de tradicional no funciona, ja que en l'època és molt dubtós que es percebés com a una "tradició", és a dir, amb una continuïtat en el temps i amb cert "valor folklòric" (Martí, 2000: 224). Pel mateix motiu tampoc crec que ho podem concebre com a música tradicional des de la perspectiva actual. Veurem al llarg del treball que gran part del repertori està molt allunyada de la concepció romàntica, però en gran part encara vigent avui dia, de "cançó tradicional catalana". Tampoc crec adequat parlar de música culta tot i que la procedència de molts dels tons forma part de l'imaginari del que entenem per a

⁴ En motiu d'un origen en el poble en el sentit romàntic herderià, en llengües romàniques també se l'ha anomenat popular a aquesta música fent referència a tradicional i el que en llengües anglosaxones s'anomena *folk music*

música culta. Els usos dels tons han anat variant a llarg del temps i s'han anat allunyant del món més professionalitzat.

Si aquesta etiqueta de “música popular” és segurament anacrònica, una de les distincions que sí que he trobat de manera evident en els diferents cançoners del XVIII i inicis del XIX consultats ha estat la de “religiosa” i “profana”. Però això no vol dir que els cançoners es construïssin per separat segons temàtiques, al contrari, en un mateix cançoner solen apareixen peces de les dues temàtiques, i inclús comparteixen alguns tons. En aquest sentit sembla més excepcional el cançoner d'Olesa, que només conté música profana a excepció d'una única cançó.

El tercer capítol del treball està dedicada a l'estudi textual. Aquí s'ha combinat una documentació de tipus bibliogràfica en l'àmbit de la literatura catalana, especialment s'ha utilitzat com a referència l'obra de Rossich i Valasobre *Literatura i cultura catalanes (segle XVII i XVIII)* (Rossich i Valsalobre, 2008) per tal de posar en context els textos quant a corrents literaris. També hi ha una descripció de les temàtiques de les cançons i una anàlisi mètrica de les set cançons que ens proposem unir-les amb els seus tons.

El quart capítol correspon a l'estudi dels tons. Els resultats han estat diversos. Mentre que l'Amable i la Bretanya han sigut relativament fàcils de caracteritzar, no podem dir el mateix de la Peregrina, l'Estopa i el “Mi son que el Peregrino”. Però sí que són clares almenys dues tradicions musicals de les quals provenen aquests tons. L'estudi de l'Amable i la Bretanya ens ha portat a les danses franceses del segle XVIII, en canvi el “Mi son que el Peregrino” ens ha conduït a la tradició *tonadillesca*. L'Estopa i la Peregrina, tot i poder concretar menys, també ens han dut en gran mesura a la bibliografia de dansa. Això ha comportat dos camps de recerca bibliografia ben diferenciats, l'un dirigit als estudis de dansa i l'altra cap als estudis de tonadilles.

A l'hora de localitzar les melodies dels tons, m'ha estat especialment útil les indicacions de fonts espanyoles on apareix l'Amable que fa Craig H. Russel a *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar N0.4": A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico* (Russel, 1995). També a través de les diferents publicacions sobre música al segle XVIII he pogut localitzar altres fonts on apareixen aquestes

tonades. Moltes d'elles corresponen a tractats de dansa i d'instruments del segle XVIII i també alguns manuscrits amb notació musical.

En el cinquè capítol es mostren les propostes d'unió entre els tons i les lletres. Com que el nombre de localitzacions de cada to ha estat variable, he considerat oportú seguir una estratègia diferent d'anàlisi i de presentació de les propostes melodia-text diferent per a cada to que s'especifica en el cos del treball. Però de manera general podem dir que per tal d'arribar a presentar aquestes propostes s'ha realitzat una anàlisi formal i melòdica-rítmica independent per a cadascun dels tons i les seves variants localitzades amb la finalitat de poder determinar en primer lloc si cada to corresponia a una melodia determinada i finalment tenint en compte les concordances entre mètrica i frases melòdiques s'han fet les propostes d'unió.

L'últim capítol del treball conté una cerca en les primeres publicacions de cançons populars del segle XIX a causa de la proximitat temporal al cançoner d'Olesa de Montserrat per tal buscar si contenien algunes de les peces del cançoner i així també potser localitzar la tonada d'alguna de les altres cançons. En aquest cas s'ha realitzat una selecció de les obres més rellevants i més citades en estudis de cançons populars. El títol de les obres i la justificació de la seva elecció es troben dins el cos del treball. Els pròlegs i estudis oferts en aquestes obres també ens han permès realitzar un seguit de reflexions sobre l'encaix del repertori del cançoner amb l'ideari de cançó popular catalana per part d'aquests autors.

1. Contextualització del recull

1.1 El fons Boada-Bayona

La família Boada l'any 2002 va donar a l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat un gran llegat familiar de documentació diversa i llibres que s'havien conservat a la seva casa pairal situada a la plaça de la Cendra, dins el nucli antic d'Olesa de Montserrat (Rota, 2007: 10). El fons està dividit en dues parts: el fons bibliogràfic i el fons documental. El fons bibliogràfic compta amb més de 300 volums, 290 impresos i 13 manuscrits, que daten dels del segle XVI, però la majoria dels quals són del segle XVIII i XIX (Rota, 2007: 12). Tot i poder trobar-hi llibres d'història, medicina i llengües, la temàtica majoritària d'aquests llibres és la religiosa (Rota, 2007: 12). Això és degut al fet que la majoria dels personatges de la família, o estretament relacionats amb ella que van adquirir llibres eren religiosos (Rota, 2007: 12). El Fons documental és un llegat de documents relacionats amb la família Boada Bayona que daten des del segle XVII fins a finals del segle XX. El fons compta amb documentació impresa i manuscrita, així com diversos "llibres de pagès" on s'hi poden llegir des de dades agronòmiques fins a notes històriques o familiars. Una sèrie del fons té el títol de "Música i composicions poètiques", i és que la presència de la música és realment significativa dins del Fons Boada-Bayona. En aquesta sèrie consten partitures i lletres de cançons relacionades amb l'Orfeó Montserrat, fundat a principis del segle XX, coral mixte a la qual van assistir membres de la família. També d'una època similar trobem goigs o lletres de caramelles, però hi ha altres exemples de lletres de cançons de més difícil datació, però segur que anteriors al segle XX. Això ens indica com alguns membres de la família, al llarg de diverses generacions, han tingut cert interès per la música.

Però no tota la part musical es troba en aquesta sèrie de "Música i composicions poètiques". De fet, el manuscrit que ens pertoca en aquest treball, per decisió arxivística de no separar-los del lloc original on es va trobar, forma part de la sèrie "Llibres de pagès" i no és l'únic exemple musical dins d'aquesta sèrie⁵.

⁵ Malauradament no els podem tractar en aquest treball, però són especialment interessants el manuscrit FBB. Manuscrit. 11 "Llibre de Nades" (anomenat així perquè en les seves pàgines es poden trobar lletres de Nades, entre altres) o bé un full manuscrit amb una lletra titulada "*Cansó nova treta de beritat*" amb referències al que podria ser la Guerra Gran (1798-1795).

1.2 La família Boada-Bayona

Tal com ja s'ha anat comentant, el fons al qual pertany el cançoner que estudiarem en aquest treball és un fons familiar. Aquest fons conté testimoni de les diferents generacions que van viure a la casa pairal familiar, coneguda com a "Ca la Barba". Els membres d'aquesta família no només van deixar testimonis de la seva vida sinó que també han conservat part de la documentació que havien deixat els seus avantpassats. Això ens permet que, a través de les fulles i llibres escrits plens de dades, quedi un petit rastre de la vida més íntima d'aquestes persones.

Només amb els documents del fons, és possible fer una genealogia bastant completa de la família al llarg de diverses generacions. Això ha estat en gran mesura possible gràcies al mateix interès d'alguns membres de la família per investigar el seu propi passat. En les pàgines dels llibres de pagès i trobem anotades notícies de naixements, matrimonis, morts i també es conserven certificats sacramentals i testaments. En l'annex II es mostra l'arbre geneològic que s'ha pogut reconstruir de la família⁶. He considerat interessant començar la genealogia a partir del segle XVIII, moment que es produeix la unió de la família Bou (a la qual pertanyen els documents anteriors al segle XVIII) i la família Bayona (moment en el qual aquesta família comença a tenir presència en el fons) a través del matrimoni entre Pau Bayona i Paula Bou (que passarà a dir-se Bayona) l'any 1711. He finalitzat la genealogia a inicis del segle XX, quan el relleu del fons l'agafen els Boada. Aquesta petita genealogia ens permet entendre les diferents generacions de la família, i quins personatges trobem a cada època per tal de poder posar en context l'entorn en què ha pogut aparèixer el recull. Però també cal tenir molt present que en el fons no només es troba documentació de la família Bou-Bayona-Boada, sinó que també apareixen alguns documents de, per exemple, la família Petxamé, ja que Isabel Barata a l'enviudar de Jaume Bayona es casà altra vegada amb Pau Petxamé l'any 1767, tot i que tornà a enviudar i l'hereu va ser el fill del primer matrimoni, Francesc Bayona. Un altre cognom recurrent en el Fons és el de Matas. Aquest mateix Francesc Bayona es casà amb Bàrbara Matas, però hi ha un altre Matas relacionat amb el Fons i no sabem si era familiar de Bàrbara

⁶ L'arbre geneològic s'ha construït a través de les dades que es troben a: FBB.Carpeta.2, FBB.Manuscrit.8, FBB. Manuscrit.6, FBB. Carpeta.2, FBB.Manuscrit.1de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat.

Matas. Es tracta de P. Mn. Salvador Matas, creador del Benefici de Sant Eloi, que va adquirir Tomàs Bayona a inicis del segle XIX. L'historiador olesà i arxiver de l'arxiu de la Parroquial d'Olesa, Xavier Rota, sospita que amb l'esclat de la Guerra del Francès, el Trienni Liberal, les bandositats que van assolar la comarca i les successives desamortitzacions que van portar al poble d'Olesa a sortir del domini que exercia el Monestir de Montserrat⁷, Mn. Tomàs Bayona va custodiar a casa seva, que era just al costat de la parròquia, els llibres i documents del seu antecessor (Rota, 2007: 12). I de fet, gran part de la biblioteca del fons pertany a Salvador Matas. Amb tot això, volem dir que cal tenir en compte que el fons no només conté documentació de la família, i per tant hi ha la possibilitat que el recull l'adquirissin amb posterioritat.

Si tornem a la família del fons, la gran majoria dels seus membres al llarg de les diverses generacions es dedicaven a la pagesia. Però cal destacar que almenys dos dels seus membres, Tomàs Bayona (ca. 1799-1837) i Francesc Bayona (1810-1867), van ser preveres. A més, Xavier Rota apunta també que el pare d'aquest dos personatges, Joan Pau Bayona, va accedir al càrrec de regidor de la vila d'Olesa (Rota, 2007: 19). Aquests tres noms, juntament amb el de Josep Bayona (1798-1878), germà de Tomàs i Francesc, són personatges a considerar, ja que gran part de la documentació manuscrita dels llibres de pagès els pertany a ells. Els tres germans deixen constància del seu interès per la cultura popular amb escrits sobre notes històriques, poesia, exercicis de llatí, receptes per fer vi o tinta, i especialment rellevant és la presència de remeis a tota classe de mals i malalties. Podria el nostre recull haver pertanyut a algú d'ells?

⁷ En el segle XVIII fins al segle XIX amb la caiguda de l'Antic Règim, el senyor feudal d'Olesa de Montserrat era l'Abat de Montserrat. Quan a l'organització política, l'abat anomenava al Batlle i sots-batlle que tenien funcions representatives, judicials i de manteniment de l'ordre públic. També hi havia els regidors nomenats per la Reial Audiència amb poder executiu que s'encarregaven dels afers de la vila i un tercer grup que el formen dos diputats i el síndic personer, que són càrrecs per elecció popular, que fiscalitzen l'actuació dels regidors, en defensa dels interessos de la població (Hernández, 2000: 168). L'organització de la comunitat de preveres era la següent: el rector era l'abat, però en representació seva hi ha un vicari major; dos altres monjos de Montserrat ocupaven les vicaries segona i tercera; a més, hi havia dotze preveres naturals de la vila (Hernández, 2000 :109; Rota, 2008: 9)

1.3 Context musical olesà en el segle XVIII i primera meitat del segle XIX

Com hem comentat anteriorment, mentre que el recull sembla ser de la primera meitat del segle XIX, el seu repertori, tant les cançons com els tons, van ser ja actius i coneguts en el segle XVIII. Per aquest motiu, parlarem del context musical que es coneix d'Olesa de Montserrat en aquesta franja d'èpoques.

El primer que cal dir és que la part més coneguda de la vida musical d'Olesa és la del segle XIX i va especialment lligada a la formació de diverses orquestres que van acompanyades a noms de nissagues de músics olesans, com són els Monné o els Sales. Pel que fa al segle XVIII, de la presència de la música en la vila se'n saben moltes menys coses, ja que no se n'ha fet cap estudi en profunditat. Tot i això trobem diversos testimonis que ens ajuda'n a aproximar-nos a alguns aspectes.

Un dels elements musicals amb més recorregut històric en la vila és la presència d'un orgue barroc des de la segona meitat del segle XVII. L'orgue va ser destruït en un incendi intencionat l'any 36, moment que sembla que també es van perdre totes les partitures dels orgueners (Rota, 2008: 9-12).

Però sabem més coses sobre la presència de la música a Olesa a la segona meitat del segle XVIII. En concret n'hi ha dos importants testimonis. El primer es tracta de Rafael d'Amat i de Cortada, el Baró de Maldà, que va deixar constància entre els seus escrits de dues de les seves visites a Olesa als anys 1771 i 1777 durant les seves estades a la seva casa de Vilalba. El Baró per una banda ens parla d'aquest orgue, el qual ell diu haver tocat, el primer cop amb presència de l'organista Joseph Casanovas (D'amat i de Cortada, 1994: 145) i la segona ocasió va anar-hi ell sol (D'amat i de Cortada, 1994: 206-207). Per altra banda, el Baró deixa un altre testimoni important també en el viatge de l'any 1777, ja que diu que "a l'encaminar-nos a la casa de Vilalba per lo referit camí de las Moreras, se ohí a *longe* una orquesta de música de trompas y violins, la que era de Olesa, y un de ells és molt dable que fos, ya que no mestre de capella, lo cap de la orquesta. Esta quedaba frente de la casa y anaba allò de bo de bo" (D'amat i de Cortada, 1994: 201).

Miguel A. Hernandez i Cardona en la seva obra *Olesa al final del segle XVIII segons les respostes de Joan Boada al qüestionari Zamora* creu que la dada més antiga

sobre una formació musical a Olesa és aquest testimoni del Baró de Maldà de l'any 1771 (Hernández, 2000: 197-198). Doncs en aquest moment, podem dir que Xavier Rota ha localitzat un document inèdit de l'any 1753 en l'Arxiu Parroquial d'Olesa on ja es parla d'una formació de "ministrils". Aquest és un imprès que porta el títol de *Relacion de los festivos aplausos, con que se esmerò la Venerable Congregacion de Siervos de Maria Santissima Dolorida, en la Parroquia Iglesia de la Villa de Olesa de Montserrate erigida, en los Festivos Cultos, que como à su gran Madre, le conegrò en la solemne Bendicion de la nueva Capilla, que à su costa le edificò, en los dias 22 y 23 de Enero de 1752*⁸. Tal com es pot deduït del títol, aquest imprès és un opuscle dedicat a la solemne benedicció de la nova Capella dels Dolors, i on es pot llegir el seguit de celebracions que es van dur a terme amb l'arribada de l'abat de Montserrat al poble, per l'esdeveniment d'aquesta benedicció. Es parla d'uns "ministriles de la villa" que van acompanyar amb la seva música diverses de les celebracions, tant populars com religioses. També es citen els instruments que tocaven aquests. Es tracta de "violines, trompas de caza, flautas traveseres, viola i abueces"⁹. El testimoni que ens interessa especialment per a aquest treball, és el que va succeir a l'última tarda de festejos, es va interpretar un Entremès amb música i "danzas publicas con la Musica, y Ministriles de la Villa, que por la concurrencia de los señores regidores, que tuvieron su debida preferencia con las señoras de distincion de la villa, causaron un sumo alboroto, y alegria a todos los vecinos, y moradores del pueblo"¹⁰. Per tant, tenim un testimoni documental que aquests ministrils tocaven danses i música en peces teatrals, que són el repertori de molts dels tons de les cançons que estudiarem en aquest treball.

Quan entrem en el segle XIX, hi ha un primer document de partitures conservat a l'Arxiu Històric Municipal d'Olesa que mereix una menció. És tracta d'un manuscrit amb música per a tecla que va pertènyer a un tal Bartolomé Rossich¹¹. La data i d'aquest manuscrit no se sap del cert però n'apareixen dues dins les seves

⁸ Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. APOM/CON-84: CMDD 1.2

⁹ Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. APOM/CON-84: CMDD 1.2

¹⁰ Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. APOM/CON-84: CMDD 1.2

¹¹ Olesa de Montserrat. Arxiu Històric Municipal d'Olesa de Montserrat. AHMOM, Fons Monné

pàgines: 1807 i 1814. En ell trobem obres de compositors com Baguer, Pleyel o Rossini, però no hi ha presència to dels que fa referència el recull.

Si seguim al segle XIX, Josep Canyadellu escriu un parell d'articles l'any 1930 a *Vida Olesana* parlant de "La Música a Olesa de Montserrat" de l'any 1930. Ell comença al recorregut a principis del XIX i parla de dos músics aficionats. El primer és un tal "avi Figueres" (Jan Xich) que tocava amb el seu clarinet contradanses i balls de plaça. El segon és Anton Bayona, cec, que tocava el violí amb l'anterior.¹²

Serà especialment a la segona meitat de segle quan es formen diverses orquestres coincidint amb la transformació cap a un model de societat més industrial, transformació amb la qual també apareixeran nous models festius més urbans i es fundaran noves entitats recreatives amb el propòsit d'omplir el nou temps d'oci (Costal, 2012). Amb aquest canvi de model festiu també variaran els repertoris musicals deixant enrere les contradanses i minuets del XVIII per passar a tocar els nous ballables de moda com els valsos, polques o havaneres. Sembla que la primera d'aquestes orquestres va ser l'Orquestra dels Boys, amb una data de fundació confusa però que podria tractar-se del 1835 (Costal, 2012). A aquesta la van seguir l'Orquestra Nois d'Olesa, l'Orquestra del Po i l'Orquestra dels Calsa o dels Independents (Costal, 2012).

Finalment, també cal mencionar un dels esdeveniments més conegut avui dia, com és la representació de la Passió d'Olesa de Montserrat, documentada des de l'any 1538 (La Passió d'Olesa de Montserrat, s.d.). Però la primera partitura relacionada amb La Passió que se'n té constància data del 1847 (La Passió d'Olesa de Montserrat, s.d.).

¹² Recull de premsa reproduït a DURAN, Lluís (1994) *Músics i Orquestres d'Olesa*. Olesa de Montserrat: L.D.D.

2. Descripció codicològica del cançoner

El cançoner té forma rectangular d'unes mides de 160 mm de base i 215 mm d'altura. Està compost de 9 bifolis, i per tant conté en total 18 fulls (que no estan numerats) més la coberta (també és un bifoli). En l'Annex III es mostra un esquema de la seva disposició en la figura 1.1. El recull conté un total de 29 textos manuscrits. Tots els fulls estan escrits, a excepció la part volta del full 15. Això podria ser degut a una gran taca que conté i que també ha traspassat a altres pàgines, però el fet que en aquesta pàgina es decidís no escriure-s'hi res, podria indicar que la taca és anterior a l'escriptura dels textos. Tampoc conté res escrit l'última pàgina que correspon a la part volta del full 18. En l'annex IV es mostra en una taula tot el contingut del manuscrit.

Els bifolis estan cosits per la part central juntament amb la portada i contraportada i tots tenen dues marques més centrals del que podria haver estat un cosit anterior.

2.1 Estudi de la coberta

La portada correspon a una butlla de la Santa Croada¹³, però aquesta està partida i no es pot llegir el text que conté en la seva totalitat (vegeu Annex I, 1.2). Però n'he pogut localitzar una altra de similar a la Biblioteca de Catalunya per acabar de confirmar que es tracta d'una butlla de Croada¹⁴. Les dates que apareixen en la butlla d'Olesa són les de 1811 i 1810. El nom que tanca el document és el de Patricio Martínez de Busto, i apareix el seu segell de Comissari General de la Santa Croada General. Martínez de Bustos va ser Comisari General de Creuades des del 1792 fins a l'any 1810, any en què va morir i moment que va ser substituït per Juan Antonio Llorente (De Diego i Sánchez-Arcilla, 2011: 1111) que va ser nomenat pel

¹³ Concessió lliurada en forma de butlla (o sovint de breu) per la Santa Seu, a petició de diversos sobirans hispànics. Concedia indulgències, indults, dispenses, gràcies i exempcions (similars a les atorgades als croats) als qui contribuïssin a les despeses de les expedicions militars contra els musulmans. Prorrogada des del s. XVI, esdevingué una font d'ingressos de la monarquia. Inicialment era administrada pels bisbes, amb interferències dels funcionaris reials. Des del 1509 (el 1534 de manera definitiva) fou nomenat un comissari general de Croada, que presidia el Consell de la Croada, i alhora hom creava el càrrec de comissari de la Croada. Fou suprimida l'any 1966 (Butlla de la croada, s.d.)

¹⁴ Es tracta de la F. Bon. 14478 de la Biblioteca de Catalunya. Aquesta altra butlla, tant pel tipus d'estructuració del text com el seu contingut, coincideix amb la part que se'n llegeix de la del recull, però és d'uns anys posterior (1817-1818).

rei José Bonaparte (Llorente, 1818: 136). Però en canvi en la firma del final del document olesà (que està partida) es llegeix Bahamonde. Això indica que aquesta butlla la va firmar Francisco Yáñez Bahamonde, nomenat comissari per la Regencia i que va començar a actuar com a tal el març de 1811, mentre que Llorente en aquelles dates ho era en el bàndol francès (La Parra Lopez, 2012: 243).

La butlla està concedida a un tal Josep Serra (o Sarra?) i Parés, nom escrit de manera manuscrita. No s'ha pogut identificar aquest personatge. No sembla que sigui cap membre de la família Bayona. Tampoc sembla que sigui veí de la vila d'Olesa, o almenys que morís allí, ja que s'han consultat els llibres de defuncions d'entre els anys 1788 i 1870, i no apareix cap nom similar. En tots aquests anys només apareixen dues persones amb el cognom de Serra, i per tant no sembla que durats aquests anys hi hagués cap llinatge a Olesa amb aquest cognom. En l'estudi que fa Josep M. Cobos en la seva obra *Olesa al segle XIX* sobre els cognoms més usuals a Olesa, només apareixen 2 Serra l'any 1723, cap a l'any 1818 (la data més pròxima a la nostra butlla) i 4 l'any 1860 (Cobos, 1994: 47).

A més de l'escrit imprès i el nom a qui va destinada la butlla, la part inferior de la portada així com a la part del darrera de la contraportada, hi ha alguns elements cal·ligràfics de difícil lectura, el que no aporten gaire informació addicional. Sembla dir alguna cosa similar a "Vilaria Galeana", "Vila y Castellar" i una "V" al marge de la portada (escrit de cap per avall si tenim el recull col·locat per llegir els textos) i "Vilassar" al darrera la contraportada (vegeu Annex III, 1.3).

2.2 La Filigrana

Alguns bifolis d'aquest recull contenen el dibuix d'una filigrana. Aquesta marca d'aigua es troba a la part central del bifoli, coincidint amb el plec del bifoli i amb la costura del cosit, i en conseqüència, la filigrana queda partida en dos fulls diferents. Si això li sumem la fragilitat i el mal estat d'alguns fulls, el seu estudi ha estat dificultós. Tenen filigrana 5 dels 9 bifolis. Aquestes marques apareixen de manera intercalada entre els fulls, és a dir, si un full conté marca d'aigua el següent no, i així successivament (vegeu Annex III, 1.1). L'esquema del dibuix sencer de la filigrana es mostra a la Figura 1 (podeu veure també fotografies a l'Annex III, 1.4).

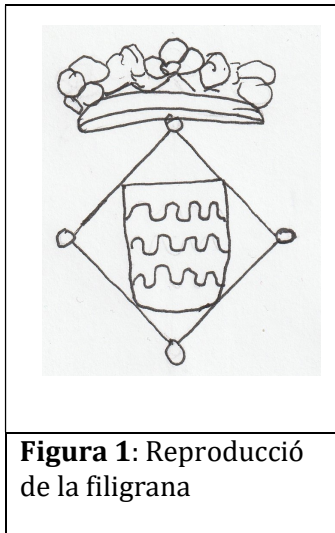


Figura 1: Reproducció de la filigrana

Aquest escut té unes dimensions de 60 mm d'alt (des de la punta inferior de l'escut fins a la punta de la corona) i uns 41 mm d'amplada.

Després de fet una recerca al respecte, podem concloure que la filigrana correspon l'escut de Girona. Bofarull en l'obra *La heràldica en la filigrana del paper* (Bofarull y Sans, 1901: 549), diu que els primers documents on es pot trobar l'escut de Girona dins de losange amb una corona a la part superior corresponen a documents particulars datats entre 1710 i 1732. La figura nº 23 que mostra en la

seva obra, de la qual diu que és posterior a 1732 i que n'existeixen també d'altres amb el mateix dibuix però mida més petita datades entre 1751 i 1754 (Bofarull y Sans, 1901:549), presenta una gran similitud a la marca d'aigua del recull. També en l'obra d'Oriol Valls *El paper y sus filigranas en Catalunya* (Valls i Subirà, 1970), trobem algunes pistes més sobre aquestes filigranes de l'escut de Girona. Valls parla de 3 paperers concrets que van utilitzar l'escut en les seves filigranes: Els Badia, els Domènec i els Costa. Consultant els diferents exemples de filigranes d'aquests tres paperers, la filigrana del nostre recull és molt similar a les associades als Badia durant la segona meitat del segle XVIII.

Si en centrem en aquesta família de paperers, els Badia, van ser una nissaga paperera de Girona, que van començar la seva activitat a les primeres dècades del segle XVIII i van comptar amb diverses generacions. De les filigranes dels Badia que mostra Valls en la seva obra, les més similars a les del recull són les números 69, 71, 72, 73, 74, 75, que daten des de 1742 fins a 1756 (Valls i Subirà, 1970b: 13-14). Desgraciadament en els fulls de recull no hi ha el nom "Badia" com segons Valls diu que contenen molts dels fulls d'aquests paperers. Per aquest motiu, en cap cas podem afirmar que el paper prové dels Badia, tot i haver-hi alguns indicis que apuntes cap aquí.

Un altre fet important és que de moment no he trobat fins quan va estar activa la família Badia. Ja hem argumentat que creiem que el recull prové de les primeres dècades del segle XIX, el que no acaba de concordar amb les filigranes del paper que semblen més antigues. Tot i això hi ha diverses opcions. La primera, que qui

escriuís el recull utilitzés fulls més antics. Això podria concordar amb el fet que el paper presenta diverses taques de grans dimensions i aquestes semblaria que són anteriors a l'escriptura, ja que no sembla que la tinta s'hagi corregut. Per altra banda, també podria ser que els Badia haguessin seguit fent paper fins passat el segle XVIII. Al respecte, Oriol Valls diu que les diverses generacions de Badia van seguir utilitzant la filigrana amb l'escut de Girona, però no especifica fins a quina època estem parlant. Segons la bibliografia que he anat consultant la data més moderna que s'anomena un Miquel Badia és l'any 1775 en el "Cens o Estat general de les fàbriques de paper de Catalunya l'any 1775" que apareix en l'obra de Madurell (Madurell i Marimon, 1972: 63). Quan en la bibliografia posterior, especialment quan s'industrialitza el sector paperer a Girona amb l'arrencada de la fabricació de paper continu amb la fàbrica "La Gerundense" com a capdavantera l'any 1843, el nom de Badia deixa d'aparèixer. És més, en la taula de les fàbriques de paperer a les comarques de Girona de l'any 1862 de l'article *Fabriques i producció de paper a les comarques gironines (1843-2000)* de Pep Sala, ja no apareix el nom de Badia (Sala, 2004: p. 48 [164]).

3. Les lletres

3.1 Corrents estètics en la poesia del segle XVIII fins a inici del XIX

La poesia en territori català del segle XVIII durant molts anys ha estat poc estudiada i formava part del que tradicionalment s'havia conegut com a "Decadència" (segles XVI-XVIII). Els erudits d'arrel romàntica, van veure aquest període com a una davallada tant en quantitat com en qualitat de la literatura catalana, ja que la llengua castellana havia agafat la posició privilegiada quan al conreu dels gèneres anomenats "cultes". Aquesta posició va ser encara més accentuada després dels Decrets de Nova Planta de Felip V entre els anys 1707-1716, segons els quals el català deixava de ser idioma oficial. Però en els últims anys hi ha tot un corrent dins la literatura catalana de l'època moderna que s'ha proposat canviar aquesta visió i superar els prejudicis vers aquest segles¹⁵. En aquest treball seguirem la línia proposada pels filòlegs Albert Rossich i Pep Valasobre a *Literatura i cultura catalanes (segle XVII i XVIII)* (Rossich i Valsalobre, 2008).

Si l'estudi de les poesies i literatures anomenades "cultes" d'aquesta època han petit aquestes dificultats, el mateix podem dir sobre la "poesia popular" d'aquesta època. A més, el que succeeix sovint amb l'estudi dels repertoris més populars (tant en l'àmbit musical com en el literari), és que es posa l'atenció en allò que se'n conserva en el present i d'aquest se'n fa una retrospecció cap al passat. Són més escassos els treballs de cultura popular centrats en un període històric específic, i en aquest cas concret, de finals del segle XVIII-inicis del XIX. Tot i això, sí trobem alguns autors que hi han centrat l'atenció en més o menys mesura. Rossich i Valsalobre en dediquen un capítol i un dels grans noms quant a estudis de poesia popular catalana, Josep Romeu i Figueres, també hi ha dedicat alguna obra (Romeu i Figueres, 1991). Sobre exclusivament dedicada a la poesia popular en el segle XVIII tenim la tesi de Joana Escobedo, que es centra en l'estudi de plecs solts impresos a Barcelona i publicats durant el segle XVIII que contenen textos en vers en català i de temàtica pròpiament no religiosa (Escobedo, 1992). Però tal com comenta Escobedo en relació als plecs solts, les fronteres entre allò "culte" i allò

¹⁵ Per veure un estat de la qüestió sobre al respecte vegeu (Solervicens, 2016: 462-463)

“popular” molt bé sabem que són molt desdibuixades i que les influències són mútues. En aquesta línia se situa l’obra de Mireia Campabadal *El Pensament i l’activitat literària del Setcents català* (Campabadal, 2003), on les fronteres entre culte i popular són poc contemplades (ella parta de textos “de creació” de diversos gèneres i autors). El segon volum d’aquesta obra està dedicat a les manifestacions literàries en llengua catalana entre els anys 1700-1823 i hi trobem l’edició de diversos textos procedents de cançoners manuscrits que contenen un repertori molt similar, sinó peces en concret, al del cançoner d’Olesa.¹⁶ També trobem editats fragments de textos d’aquest tipus de manuscrits en el sisè volum de la *Historia de la literatura catalana* (Comas, 1993) on Oriol Comas hi dedica l’apartat titulat “poesia profana i festiva” (Comas, 1993: 285-302), tractada separatament de la “popular” que apareix en el cinquè volum i on només hi inclou els goigs, nades, cançons religioses, de bandolers i lladres, de pandero i corrandes.

Aquest no és el lloc per discutir què hem d’entendre per “literatura catalana”, si és la que s’escriu en català o bé és tot aquella conreada en territori català independentment de la llengua en que s’expressi¹⁷, però la balança en els estudis de literatura catalana s’inclina clarament cap a aquelles formes expressades en llengua catalana. Això m’ha dificultat la posada en context dels textos castellans que apareixen en el cançoner d’Olesa, que són els majoritaris. Amb tot, intentarem fer una petita panoràmica dels corrents estètics poètics present a finals del XVIII i inicis del XIX, per tal de posar en context els textos del cançoner d’Olesa.

Durant tot el segle XVIII fins a les primeres dècades del XIX, la presència de l’estètica barroca, ben representada a inicis del segle XVII per Francesc Vicent Garcia (1578/1579-1623), també conegut com el Rector de Vallfogona, encara és ben marcada. L’home barroc es caracteritza per la desconfiança, el pessimisme, el dubte, sent el tema barroc per excel·lència la *vanitas*. Tot això és per oposar-se a l’estètica del Renaixement que mirava cap a l’optimisme i l’alegria. Els autors barrocs retorçaren les formes poètiques augmentant l’ornamentació i trencant l’harmonia i l’equilibri, creant així tensió i desmesura, abandonant la visió d’un

¹⁶ De la Biblioteca de Catalunya per exemple ho són els manuscrits Ms 49 i Ms. 1493

¹⁷ Sobre aquesta qüestió són interessants les reflexions a (Rossich i Cornellà 2014: 15-32)

món ideal i mirant sovint cap a allò quotidià, vulgar, lleig, amb punts d'eròtica primària i misogínia (Rossich i Valsalobre, 2008:125).

Tot i que la producció barroca disminueix cap a la segona meitat del Siscent català, la seva difusió i lectura s'allargarà fins a principis del XIX, però es veurà influenciada i modificada per altres corrents estètics que es donaran simultàniament i que aniran acumulant trets il·lustrats i sentimentals (Rossich i Valsalobre, 2008:165). Un dels corrents més pròxims al barroc que apareixerà serà la sensibilitat rococó, que tot i conrear manifestacions pròpiament barroques com són la sàtira, els elements bucòlics i l'escatologia, se les desposseeix de gravetat i es tendeix a la frivolitat centrant l'atenció cap a temes menors, i ja més cap a finals del segle XVIII tendiran al sentimentalisme i a la galanteria amorosa (Rossich i Valsalobre, 2008:166-167). Segons Rossich i Valsalobre, aquest tipus de literatura serà pròpia de l'esfera privada i "ho podem comprovar en els nombrosos cançoners d'aquesta època que ens han pervingut manuscrits amb composicions escrites en llengua catalana, sovint barrejades amb poesies polítiques o de circumstàncies, nadal·les i còpies d'autors de moda" (Rossich i Valsalobre, 2008:166-167).

Per altra banda, també apareixerà en el darrer terç del XVIII un corrent neoclàssic que intenta imitar l'estètica grega i romana clàssica. Serà una estètica lligada als corrents del pensament il·lustrat. Al contrari del rococó on la llengua catalana tindrà un pes important, el neoclassicisme s'expressarà sobretot en castellà, que és la llengua en que més es divulguen les idees il·lustrades (Rossich i Valsalobre, 2008:174). També començarà a ser-hi present un sentimentalisme (també anomenat pre-romanticisme) on el català tornarà a tenir certa presència. Entre els temes característicament sentimentalistes hi ha el de les ruïnes, la mort i amb un predomini de temes bíblics sobre els temes clàssics. Rossich i Valsalobre situen cap als anys 30 del segle XIX un canvi cultural i social, encapçalat per la cultura burgesa que de mica en mica anirà trencant amb les tradicions del passat i aniran abraçant el romanticisme (Rossich i Valsalobre, 2008:13). És el que ells anomenen la "crisi de l'antic règim literari", paral·lela a la crisi social (Rossich i Valsalobre, 2008: 12-13).

Si seguim en la línia comentada anteriorment de la influència mútua entre les tendències més popular i les més cultes, existeix una altra etiqueta que utilitzen alguns autors, la de poesia popularista. Aquesta s'utilitza per referir-se a aquelles composicions d'autors cultes o semicultes (coneguts o no) que miren cap allò més popular. En aquesta etiqueta Rossich i Valsalobre hi inclouen aquelles manifestacions més populars dirigides a un públic majoritari però de difusió escrita com són els goigs o els plecs solts poètics, també coneguts com a literatura de canya i cordill, en contraposició a la poesia popular que és la de difusió oral, tot i ser conscients de la no exclusivitat dels dos tipus de difusió en un mateix repertori poètic (Rossich i Valsalobre, 2008:202-203). La poesia popularista beurà tant dels models neoclàssics com els barrocs, sent el Rector de Vallfogona la figura més reivindicada, tot i partir sovint de materials falsament atribuïts a aquest (Rossich i Valsalobre, 2008: 212). Els temes tendiran a la sàtira i a l'entreteniment i diuen Rossich i Valsalobre que gran part d'aquestes composicions es fa constar que han de ser cantades "al to" d'altres cançons conegudes (Rossich i Valsalobre, 2008: 211). Aquest és un tret que trobem en el cançoner d'Olesa.

Un altre aspecte que sembla coincidir entre la descripció de poesia popularista i el cançoner d'Olesa és el format físic del cançoner, que són un plec de fulls solts característic de la literatura de canya i cordill¹⁸. En aquesta línia he trobat un referència important de la publicació i difusió en còpies d'almenys una de les cançons, la "Letra de una Muger que queria ser Monja" (f.6v). En el manuscrit M-3-I-1 conservat a la Reial Acadèmia de les Bones Lletres, que correspon al primer volum de la *Colección de varias poesías publicadas e inéditas, en catalán y castellano, por el doctor don Jaime Sala y Guardia*, aquest advocat i relator de Barcelona (1731-1809), no només en transcriu la mateixa "letrilla", com ell l'anomena, sinò que també fa el següent comentari: "Sobre que esta letrilla tuvo un séquito pasmoso desde que empezó a publicarse, y que andaban las copias como las saetas en tiempos más remotos"¹⁹.

Però hi ha un aspecte important que no compleix del que s'entén per literatura de canya i cordill, i és que el cançoner és manuscrit, no imprès. El que crida l'atenció

¹⁸ Tot i que actualment els fulls del cançoner estan cosits, no es pot descartar que antigament només fossis fulls solts.

¹⁹ Barcelona. Reial Acadèmia de les Bones Lletres. M-3-I-1

del format d'aquest cançoner és que difereix molt amb la resta de manuscrits del Fons Boada-Bayona, que són llibres amb cobertes de pergamí que contenen tota mena de material, des de lletres de cançons a remeis per a malalties i mals. Podria ser que algú hagués copiat de manera manuscrita alguns d'aquests plec solts i fulls impresos? Potser algun membre de la família, algun venedor o músic ambulat? Quant a la família, he intentat comparar cal·ligrafies, però no hi ha cap concordança clara.

La irregularitat en les formes i en les mètriques que veurem a continuació que apareixen en algunes lletres, sembla que també ens allunya de la poesia popularista, ja que en teoria havia de ser ideada per algú amb cert coneixement de la mètrica i les formes poètiques. Amb tot això, a causa dels dubtes existents de situar el cançoner dins de la poesia popularista, jo em referiré a les lletres del cançoner d'Olesa simplement com a poesia popular, sent aquest un testimoni de la difusió no només oral d'aquest tipus de repertori.

3.2 Contingut textual del cançoner

El cançoner olesà conté 29 textos. En aquest cas parlo de textos o lletres, i no de cançons, ja que de moment no puc afirmar que tots ells ho siguin. Per exemple, hi ha una endevinalla (f. 17r). En l'annex IV s'inclou una taula amb una descripció del contingut textual del manuscrit.

Anteriorment he posat cert èmfasi entre d'utilització del català i el castellà perquè els dos idiomes apareixen en el cançoner. I de fet el predominant és el castellà. De les 29 lletres, només sis són en català²⁰. Aquest és un fet més que habitual en els cançoners del segle XVIII i també ho serà en els del XIX. Si en fixem en la relació entre l'idioma empleat i el tema tractat en el text, es poden veure certes diferències. Les cançons catalanes semblen estar més properes a la tradició de la sàtira, la misogínia i els temes més quotidians i populars, en la línia de la tradició del vallfognisme²¹. Per exemple inclouen uns goigs satírics, una cançó sobre la fi del Carnestoltes i una composició sobre les virtuts de "l'anar de ventre". Tot i que

²⁰ La diferenciació de les dues llengües és clara, però es poden veure "contaminacions" recíproques de l'una vers l'altre amb certa freqüència.

²¹ Sobre la influència del Rector de Vallfogona en la literatura catalana i la creació del seu mite vegeu (Rossich, 1987)

no en discutirem aquí la seva veritable autoria, aquesta última titulada “Dècimes burlescas a un assumpto llepol” (f. 12v-13v), se li atribueix a Francesc Vicent Garcia, i ja la trobem a *La Armonia del Parnás*, la primera edició de l’obra del poeta publicat l’any 1703.²²

Els textos en castellà en canvi tendeixen als temes amorosos, tant lligats a l’exaltació de la figura femenina, com als desamors, comiats i amors no correspostos. Per tant en aquest tipus de textos hi ha un element més gran de sentimentalisme i galanteria amorosa.

Si reprenem l’anàlisi dels tipus de temàtiques, el cançoner l’obren quatre textos (tres en català i un en castellà) amb un denominador comú: els sabaters. El primer són uns goigs (f.1r-1v) de temàtica profana i satírica sobre els sabaters i els pegots²³. Estan escrits en català tant la tonada com les estrofes, però acaba amb un “Orati pro nobis” en un llatí macarrònic que segueix amb el to satíric del goig. La sàtira als diversos oficis que freqüenta les composicions poètiques de l’època, segons Campabadal es pot relacionar amb els nombrosos manuals i tractats sobre la pràctica de diferents oficis que proliferaren en el decurs del Setcents (Campabadal, 2003: 24).

Les tres cançons següents expliquen la mateixa història sobre el matrimoni entre un sabater i una sabatera, que explicarem en un altre apartat, proper a la temàtica de la “malcasada”, típica de moltes cançons populars i tradicionals.

La figura de la dona és molt present en tot el cançoner. Per una banda, hi ha les cançons que elogien la bellesa o la perfecció d’alguna noia o en ploren el desamor. Però l’altre gran tema recurrent, també lligat amb la història de la sabatera, és el de l’elecció d’estat. Aquest tema es veu reflectit en els dos idiomes, el català i el castellà. Clarament el que es mostra en aquestes lletres és que la decisió només era dicotòmica: es poden casar o es poden fer monges. I les lletres reflecteixen tot tipus de decisions: joves que decideixen fer-se monges, joves que decideixen casar-se, esposes penedides així com monges avorrides de ser monges. Una de les més explícites en què una monja parla de la seva “desgràcia” porta el títol de *Yncipit*

²² La versió que conté el cançoner d’Olesa és la mateixa publicada a *La Armonia del Parnás* (1703)

²³ Pegot: Sabater que es dedica a adobar calçat; ataconador (Pegot, s.d.)

Lamentatio de una Monge Profesa (f.5r), i tot el text està ratllat. Algun dels membres religiosos de la família potser la consideraven una ofensa?

Només una de les lletres sembla tenir certa temàtica religiosa, *la Letra al Divino* (f.7r). En ella el jo poètic mostra penediment per haver ofès al Senyor i demana el seu perdó, tot i no explicar quina ha estat la seva culpa.

En el cançoner, cap dels textos fa referència a fets històrics concrets o històries situades en un lloc determinat. Només hi ha alguna referència quasi anecdòtica amb alguna indicació geogràfica com parlar dels “matxos de l’Urgell” ó “los droguers de Sarrià”. Tampoc apareix cap composició dedicada a algun esdeveniment important, sigui religiós, polític o militar, com sovint es troba en cançoners similars de l’època. El que sí que apareixen és el nom propi del “Caragol” explicat anteriorment.

Els cants amorosos sovint estan dedicats a dones amb nom de pila, com Paulita o Theresa. I En les *Dècimes* (f. 14v) hi ha un dibuix (l’únic que hi ha en el cançoner) amb un cor que conté unes inicials.



Figura 2: Dibuix del f.14v

En el text apareix el nom de Francisca subratllat, el que podria correspondre amb les inicials “F.P” del cor. Però ni aquesta, ni cap de les altres inicials semblen quadrar amb cap membre de la família del Fons.

Quan a les formes mètriques i poètiques, en aquest treball no analitzaré tots els textos sinó que em centraré en les set cançons on s’indica el to que es canten.

A grans trets, podem destacar els “Goigs dels sabater”, que tot i algunes irregularitats, aquest tenen la forma comuna dels goigs²⁴.

També en podem destacar el que sembla ser una seguidilla, titulada *Pitiminí*, (f.9 v- f.10r) la primera estrofa de la qual diu:

²⁴ Aquests goigs (tot i que algunes variants estròfiques) també apareixen en el Ms. 1493 de la Biblioteca de Catalunya i es troba editat en l’obra de Campabadal (Campabadal, 2003: 269-271). També n’apareix una versió un poc més diferent titulada *Coblas als Sabaters* al Ms 49 de la Biblioteca de Catalunya

Que mutcho, que el Amante	7
tengas sujeto	5a
si con cabellos de oro	7
lo tienes prezo .	5a

Les estrofes coincideixen amb la mètrica de les seguidilles d'alternança de versos heptasíl·labs i pentasíl·labs i versos imparells lliures.

Quan a la resta de textos, podem dir que existeix una gran varietat de formes poètiques i mètriques diferents. Però la gran majoria de les composicions són estròfiques, i són molt pocs els textos amb la forma alternada d'estrofes i tornada.

A continuació faré un comentari sobre la temàtica i una anàlisi mètrica en més detall de cadascuna de les set cançons que porten la indicació del to que es canten. Tenir en compte la mètrica serà important a l'hora de fer-hi concordar la melodia dels tons. La transcripció completa d'aquestes set lletres es troba a l'Annex V.

3.2.1 De sabaters i sabateres: consells i advertències

La primera de les cançons que analitzarem porta el títol de *Altre Lletra al to de la Peregrina* (f.2v-f.3r):

Her/mo/sas/ Ca/put/che/ tas	6a
ga/la/nas/ mi/ño/ne/ tas	6a
si/ vo/leu/ es/col/ tar/me	6-
vull/ dar/vos/ un/ Con/cell:	6b
en/ pun[?]/ de/ ma/tri/ mo/ni	6c
nous/ sen/ti/ lo/ Di/ mo/ni	6c
en/ a/que/lla /gent /de a/ le/na	7-
no en/tra/gueu/ vos/tre/ pell	6b

Consta de 15 estrofes de 8 versos cadascuna, però que es poden dividir clarament en dues quartetes (ho marquen els ":"). Cadascuna de les quartetes acaba amb una paraula aguda. Tots els versos tendeixen a ser hexasíl·labs, tot i existir algunes irregularitats.

L'altra cançó que es canta amb el to de la Peregrina només porta el títol de *Lletra al Mesmo Tono* (f.3 v) i està escrita a continuació de l'anterior:

De u/na/ Ma/tro/ ni/a	6a
her/mo/sa ÿ/pe/re/ gri/na	7a
en/ter/ne/ci/do/ Can/to	7-
la/ des/di/txa in/fe/ lis:	7 (6+1)b
quan/do/ muÿ/ in/hu/ ma/no	7c
su/ ma/ri/do/ ti/ ra/no	7c
con/ un/ du/ro/ bo/ ca/do	7-

La cançó té 9 estrofes de 8 versos cadascuna, que també es poden dividir en quartetes que acaben amb accent agut. Els versos, tot i algunes irregularitats, tendeixen a ser heptasíl·labs. En aquest punt cal recordar que la comptabilitat de les síl·labes en català i castellà és diferent²⁵, i que per tant a la pràctica són el mateix nombre absolut de síl·labes que la cançó anterior. Evidentment aquesta coincidència és a priori imprescindible per poder-les cantar amb el mateix to.

La temàtica de les dues (juntament amb el text del f.2r) gira al voltant de la mateixa història, la d'una pobra dona que s'ha casat amb un sabater, i que aquest en un atac de gelosia, li arranca el nas d'una mossegada. Les dues cançons tenen un narrador extern que explica la història dirigint-se de manera directa a les noies joves encara solteres, i les aconsella no casar-se amb un sabater. El sabater és un dels personatges "de carrer" o "col·lectiu social" recurrent en la poesia popular, com també ho poden ser el sastre, el teixidor, l'aprenent d'ofici o el pastor (Escobedo, 1992: 238). Com sovint passa en moltes cançons d'arrel popular, es mostra un arquetip de l'ofici, que tot i parlar de la història d'un personatge en concret, en realitat s'està jutjant tot el gremi (Escobedo, 1992: 251). En aquest cas la imatge que es dona del sabater és d'un home violent, brut, molt gelós i controlador.

El narrador sembla mostrar compassió per la pobra sabatera, que encarna un dels arquetips femenins més típics, el de la malcasada. Però tot és bona fe i voluntat de prevenir d'una desgràcia a les "innocents" jovenetes? No. Això és clar en la segona cançó, en la que explica que l'atac de gelosia del sabater és degut al fet que la sabatera "se'n passió" per un mariner. En aquesta cançó es dona explícitament una lliçó moral. A la penúltima estrofa, tot i creure que el sabater ha tingut un càstig massa cruel per la seva dona, el narrador sí defensa que la sabatera havia de ser d'alguna manera castigada:

O Lobo Carnicero
 ò cruel sapatero
 podias de otra suerte
 la culpa castigar:
 no hubiera sido malo
 del marido el palo

²⁵ En català el nombre de síl·labes només s'ha de comptar fins a la darrera síl·laba tònica del vers, mentre que en castellà si el vers acaba amb una paraula aguda es compta una síl·laba més i si acaba en esdrúixola se li resta una síl·laba.

ÿ á las demás sería
saludable exemplar

Per tant, amb el càstig es pretén donar un exemple de com s'han de comportar aquestes noies a qui es dirigeix el text i s'acaba amb una advertència molt clara dirigida a la sabatera però que en realitat es podria dirigir a tota la col·lectivitat femenina:

Tu ditcha accion sangrienta
escarmiento escarmientas
bella Matronia
sugeta del amor:
seas mas recatada
si quieres ser honrada
õ temerse[?] á delante
otro estrago maÿor

3.2.2 Les “Estopes” enamorades

Les dues cançons que es canten amb el to de l'Estopa, tenen temàtica amorosa. Però primer fem-ne l'anàlisi mètrica. *Copla de una Donsella al tono de la Estopa* (f. 4r):

Pues/ que/ das/ li/cen/cia	6-
ã / mi/ co/ra/zon	6(5+1)a
can/ta/ré/ la/ co/pla	6-
de/ tu/ per/fec/cion:	6(5+1)a
pues/ das/ ã / mis/ pe/nas	6-
a/li/vio ÿ/ pla/cer	6(5+1)b
ÿ a/pa/gas/ las/ lla/mas	6-
de/ mi/ fi/no ar/der.	6(5+1)b

Són 15 estrofes i cada estrofa té 8 versos. Els versos tendeixen a ser hexasíl·labs, tot i alguna excepció. La tendència general, tot i alguna petita excepció, és que els versos parells acabin en paraula plana i els imparells en aguda. Quant a la rima, la tendència és a la rima consonant entre els versos parells. L'altre al to de l'Estopa porta el títol d'*Altre al Mateix to*:

Ja em/pie/ssan/ mis/ o/jos	6-
ã / llo/rar/te A/mor	6(5+1)a
pues/ ve/o te au/sen/tas	6-
sin/ te/ner/ ra/zon:	6(5+1)a
de/jan/do/ tu a/man/te	6-
con/ cruel/ ri/gor[?]	6(4+1)b
en/ me/dio/ del/ fue/go	6-
del/ ver/da/de/ro/ Dios	6(6+1)b

Aquesta cançó té 4 estrofes també de 8 versos que tendeixen a ser hexasíl·labs.

Aquestes dues cançons formen part del grup de cançons castellanes més properes als temes amorosos i al sentimentalisme. La primera tendeix més al galanteig i canta la perfecció d'una "donzella" a través de ressaltar en cadascuna de les estrofes un atribut físic diferent. La segona en canvi, és una clara cançó de desamor. Mentre que a la primera queda clar que la veu poètica és un home i canta les perfeccions d'una dona, no es pot dir el mateix del segon text que és més ambigu.

3.2.3 Una de ronya

Seguim amb *Lletra ã una S^{ra} molestada de la roña al to de la Amable* (f.5 v-f.6 r):

Dei/xau/me/ gra/tar	5a
per/ A/mor/ de/ Deu	5b
no/ vu/llau/ pri/var/me	5c
nom/ de/ses/pa/réu	5b
ja/ veig/ que ai/xo es/ co/sa	5d
su/ma/ment/ da/ño/sa	5d
pe/ro/ quei/ fa/réu	5b
a/ques/ta/ pi/cór	5e
es/ per/ cert/ ter/ri/ble	5f
es/ co/sa in/su/fri/ble	5f
es/ un/ gran/ do/lor	5e
es/tich/ de/fur/ór[?]	5e
que/ pen/so/ ra/biar	5g
la/ ma/lan/co/li/a	5h
de/ nit/ ni/ de/ di/a	5h
nom/ vol/ per/do/nar	5g
es/ ja/ ne/ces/sa/ri	5i
ÿ/ no/ vo/lun/ta/ri	5i
lo/ es/gar/ra/par.	5g

Tenim 5 estrofes, que curiosament tenen algunes un nombre de versos diferent: les estrofes 1,2 i 4 tenen 19 versos i la resta 18. Tenim versos pentasíl·labs. La temàtica de la cançó és clarament burlesca. Una dona desesperada que pateix de ronya. Es percep una influència de la tradició barroca i vallfogonesca en la preferència de temàtiques sobre temes vulgars que tendeixen a allò brut i fastigós. Si fem cas al títol, el narrador és una dona. Però en altres manuscrits no s'explicita tal cosa en el títol²⁶. Si en centrem amb la indicació del cançoner d'Olesa, on es vol

²⁶ Es pot comprobar en la taula de l'Annex I

representar que és una dona la que pateix el “calvari”, també podria seguir la tradició misògina, tot ridiculitzant la dona que es troba en un estat tan deplorable.

3.2.4 *Moriendo por tu Amor*

La penúltima lletra que analitzarem és la *Letra al tono de la Bratanya* (f.15r-f.16r):

Her/mo/sa /Da/ma,/ que ig/no/ras/ las/ pe/nas ,	11-
que /un/ A/man/te/ llo/ra/ con/ Do/lor,	10 (9+1)A
no/ le/ mal/tra/tes/ con/ tus/ cru/el/da/ des ,	11-
pues/ que/ ren/di/do es/tà/ ÿa a/ tu/ Amor,	11(10+1)A
de/ten/ el/ Ar/co,/ que e/xa/la/ cen/ te/llas ,	11-
ten/ man/se/dum/bre,/ no/ ten/gas/ ri/ gor .	11(10+1)A
Da/me,/ da/me/ tus/ fa/ vo/res	8b
no/ des/pre/cies/ mis/ fi/ ne/sas	8-
da/me,/ da/me/ tus/ fa/ vo/res	8b
no/ des/pre/cies/ mis/ que/ re/res	8-
pues/ te/ quie/ro, ÿ/ por/ ti/ mue/ro	8-
ÿ en/ A/mor/ no/ pue/do/ mas	8 (7+1)-
que/ si/ cru/el/ te/ mu/es/tras	8-
ÿ/ pro/si/gas/ sin/ fa/ vor	8 (7+1)c
se a/ca/ba/rá /mi/ vi/da	8-
mo/ri/en/do/ por/ tu A/ mor .	8 (7+1)c

Aquesta cançó presenta dos tipus d'estrofes diferents, que es van intercalant. La primera conté 6 versos, cadascun dels quals tendeix a tenir 11 síl·labes. El segon tipus d'estrofa tendeix a tenir versos més regulars octosíl·labs. En aquest cas, cada estrofa té 10 versos, a excepció de la quarta que en té 11, i l'última que en té només 4. Aquesta existència de dos tipus d'estrofes és molt interessant, ja que les melodies de Bretanya que he localitzat presenten un canvi de compàs. La primera part és ternària i la segona part és binària. Aquí la veu poètica també es mostra patint per l'amor no correspost d'una dona.

3.2.5 *!Ya no quiero ser monja!*

L'última lletra a analitzar és el *Discurso de una Señora sobre la elección de esposo cantada al tono de la Letra Italiana qe empiessa: mi son que el Peregrino* (f.18v-f.19r):

Soÿ/ u/na/ don/ze/ lli/ta	7-
me/dia/na/men/te her/ mo/sa	7a
tie/ne/me/ pe/re/ ro/za	7a
un/ in/fe/liz/ a/ zar	7(6+1)b
co/mo/ la/ fie/ra/ par/ca	7-
lle/vo/ mi/ bue/na/ ma/dre	7c

aun /que/ me/ que/da/ Pa/dre	7c
no/ ce/sso /de/ llo/rar	7(6+1)b
y el/ bien/ per/di/do/ no/ pue/do/co/brar	11(10+1)b

Tenim 8 estrofes de diferent nombre de versos. Les tres primeres tenen 9 versos i la resta només 8. Aquest vers de més de les tres primeres estrofes té un nombre de síl·labes diferent que és onze. La resta són versos heptasíl·labs. Es produeix un joc rítmic que cada 4 versos la paraula final del vers és aguda.

Aquest “discurs” l’emet una jove de 17 anys que va perdre la seva mare i es dirigeix al seu pare per comunicar-li la decisió que ha pres: deixar el convent perquè “no és llamada” i s’ha enamorat. La segona part de la cançó sembla dirigir-se més a l’objecte del seu amor. Aquesta és una de les moltes cançons que hi ha en el recull on es mostra a una jove davant la dicotomia d’entre entrar (o quedar-se) al convent o bé casar-se.

4. Els tons de les cançons

En aquest capítol ens centrem en l'estudi de què eren i d'on provenien els tons indicats en el cançoner olesà, que són els següents: La Peregrina, La Estopa, La Amable, La Bratanya i La Letra Italiana que empiesa: Mi son que el Peregrino.

4.1 La Peregrina

Dos dels textos del recull en el seu títol porten la indicació que s'han de cantar amb el "to de la Peregrina". Quin és el to de la Peregrina? A què es refereixen? O bé com veurem a continuació potser la pregunta més adequada seria: a quina "Peregrina" es refereixen?

Sobre la Peregrina se'n troben diverses notícies. Sembla però difícil que totes aquestes notícies facin referències a la mateixa tonada. M'inclino a pensar que no. A més d'això, se li ha de sumar el fet que apareixen diferents denominacions. Hi ha notícies de la "Peregrina" però també de la "Pelegrina". A continuació faré una exposició del que he trobat respecte a aquest to.

El *manuscrit de Potau*²⁷ transcrit en l'obra *Dansa i música: Barcelona 1700* (Garcia, 2009: 305) apareix la coreografia d'una dansa amb el nom de "Pelegrina". Aquest manuscrit conté la *Memòria de las danças que don Joseph Fausto de Potau y de Ferran aprèn ab Mestre Francesc Olivelles en Barcelona y yuntamén después à escrits y notats los moviments se fan en ellas segons sa doctrina y ensañansa, avent començat a apendre'n lo dia 8 de abril de 1701*. Per tant, són una memòria que un tal Don Joseph Fausto de Potau i Ferran portava sobre les coreografies de danses i balls²⁸ que aprenia del seu mestre Francesc Olivelles. La Pelegrina és la novena dansa que es descriu. Per tant, sabem que existeix una dansa amb aquest nom que s'ensenyava a principis del segle XVIII, i que presenta característiques del segle XVII, ja que segons l'estudi que Carles Mas n'ha fet del manuscrit, aquest ens

²⁷ Barcelona. Arxiu Històric de la ciutat de Barcelona. Manuscrit de Potau (8A-30)

²⁸ El *manuscrit de Potau* dedica la primera part a les Danses, i la segona (que malauradament només ens consta a través de l'índex inicial) als Balls. Aquesta diferenciació que prové ja dels segles XV (on es diferenciava entre baixa dansa i balls (o ballets o *balletti* en italià) i el XVI (on es parlava de dansa i ball o *Balletti* italians o *ballets de cour* francesos) (Mas, 2009: 262, 266). Aquestes són dues categories ben definides que requereixen un ritual, uns usos i un estil diferent i això perdurà en el XVII i de fet durarà fins al segle XVIII (Mas, 2009: 262).

mostra una “continuïtat fins a començaments del segle XVIII de la tradició estilística dels mestres de dansa dels segles XVI i XVII i de la seva influència evident en gran part dels grups socials catalans” (Mas, 2009: 264). Per tant, les formes de danses que es mostren i el vocabulari dels moviments són encara plenament renaixentistes (Mas, 2009: 272). Carles Mas només fa un petit apunt sobre la dansa Pelegrina: “encara que siguin noms de baixes danses italianes del segle XV, no semblen tenir cap relació amb les danses homònimes del mestre Olivelles” (Mas, 2009: 276). Tot i que Mas sembla que d’entrada descarti que aquesta Pelegrina faci referència a la baixa dansa italiana, he fet una petita recerca respecte a aquesta *bassadanza* davant la possibilitat de poder trobar alguna pista interessant a seguir. A Catalunya, trobem les primeres referències a la “baixa dansa” durant el segle XV (Mas, 2009: 233). La “baixa dansa” va ser el principal tipus de dansa que es troba documentada durant el segle XV a arreu d’Europa, popularitzant-se especialment a Borgonya (França). La *bassadanza* serà descrita en els tractats dels primers mestres italians i és dins l’obra de Guglielmo Ebreo da Pessaro (c 1420-1484) (o bé Giovanni Ambrogio da Pesaro, ja que canvià el seu nom) *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum* (c. 1420-1484) on es descriu una “Bassadança: Chiamata: Pellegrina”²⁹. Desafortunadament, només apareix la descripció coreogràfica i no hi ha cap indicació musical, almenys en el manuscrit que he localitzat.

Seguint la pista d’una baixa dansa anomenada “Pellegrina”, he realitzat també una cerca en un dels pocs testimonis sobre dansa a Catalunya durant el segle XV, com el *Manuscrit de Cervera* (ca. 1495)³⁰ i el *Manuscrit de l’Hospital* (o *Manuscrit Tarragó*)³¹ (15--) però no n’apareix cap referència. Per tant finalment no sembla que aquest camí de les baixes danses aportí alguna pista interessant.

A partir d’aquí, seguim buscant referències d’una tonada anomenada Peregrina en els tractats de dansa espanyols, i per fer-ho continuem avançant en el temps fins al

²⁹ Paris. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, italien. 476, f. 37 v
Disponible a:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426827w/f78.planchecontact.r=Arte%20di%20danzare>

³⁰ No he consultat directament el manuscrit (Segarra. Arxiu Històric, fons notarial, Manuscrit de Cervera f. A-B.) sinó (Nocellis, 2013)

³¹ No he consultat directament el manuscrit (Barcelona. Biblioteca de Catalunya. M 1410/2.) sinó la descripció de (Sánchez, 2012) i (Mas, 2009: 237-238)

segle XVII, un segle per altra banda més proper a la descripció coreogràfica del manuscrit de Potau. Però de les principals fonts sobre dansa espanyola del segle XVII fins a la primera dècada del XVIII³² només en el *Manuscrit de Potau* es parla de la “Pelegrina”.

Però la nostra cerca no acaba aquí. La Peregrina encara té més recorregut. Dins el Volum I del *Diccionari de la Dansa, dels Entremesos i dels instruments de música i sonadors* de Pujol i Amades, trobem una entrada amb el nom de “Peregrina [Ball de la]” que diu el següent: “Tonada de dansa trobada en un quadern de melodies populars d’un antic organista de Guissona. Té tot l’aire d’una tonada de Ball de bastons” (Amades i Pujol, 1936: 379).

Després d’una petita recerca en els volums IV i V dels *Materials de l’Obra del Cançoner de Catalunya*, que corresponen als inventaris dels materials, he pogut localitzar aquest manuscrit del qual parla l’entrada del *Diccionari*. Es troba a la carpeta B-121, dins de la camisa XXII titulada “Material procedent de Guissona adquirit per l’Obra del Cançoner” (Obra del cançoner popular de Catalunya, 1993: 382). Aquesta carpeta es pot consultar en el rotlle número 23 dels documents microfilmats de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya que preserva la Biblioteca de Catalunya. Aquest *Manuscrit de melodies popular d’un antic organista de Guissona* porta el títol de “Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro.”, però el manuscrit no està datat. Joan Amades descriu com van obtenir el manuscrit en les memòries de la seva missió *Ribera del Segre-Segarra-Ribera de Sió-La Noguera* que havia fet juntament amb Joan Tomàs l’any 1929 durant la qual varen visitar Guissona (Obra del Cançoner Popular de Catalunya, 2002: 13-68). Com que a l’església de Guissona hi havia un orgue “bastant antic” van intentar indagar quin havia estat l’organista anterior al que hi havia en aquell moment amb l’esperança de trobar algun vell quadern de llibertat d’orgue amb tonades populars. Fàcilment van accedir a l’arxiu d’aquest orguener que era custodiat pel seu nebot, i després “de menjar molta pols” varen trobar el quadernet cercat (Obra del Cançoner

³² A més del *Manuscrit de Potau*, les principals fonts sobre dansa espanyola del segle XVII fins a la primera dècada del XVIII són *Discurso sobre el arte del dançado[...]* (1642) de Juan Esquivel, *Choregraphie figurativa y demostrativa del Arte de Danzar en la forma Española* (1708) de Nicolás Rodrigo Noveli i *Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja [Manuscrito] / compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque*, MSS/18580/5 de la Biblioteca Nacional d’Espanya,

Popular de Catalunya, 2002: 46). Si aquest quadern pertanyia a l'anterior orguener, això ens situa fàcilment en el segle XIX, tot i no poder ser més precisos en les dates.³³ Però pel nostre estudi la qüestió fonamental és que finalment trobem una referència a una tonada anomenada "Peregrina" acompanyada per la seva melodia. Aquesta tonada està dins de l'apartat de "Cantos por dias de Navidad, de mestre Sr. Jesuchristo, al Organo".

Finalment m'agradaria apuntar que existeix encara dues "darreres Peregrines". La primera és una dansa que també es relaciona amb diverses tonades que apareixen en balls i cançons del folklore espanyol (Díaz, 1984-85; Martín, 2002). Una de les cançons amb aquesta melodia del folklore espanyol és "La divina Peregrina" però la seva melodia no ens concorda amb els textos de les cançons del Recull d'Olesa. De fet, la mètrica és totalment diferent. El mateix podem dir de la canço "La Pelegrina o dos aymadors nats á un mateix dia" que presenta Milà i Fontanals al seu *Romancerillo catalán* (Milà i Fontanals, 1882: 69) la melodia de la qual presenta Briz en el IV volum de les *Cansons de la terra* amb el títol de "D. Bertran y D^a Maria" (Briz, 1874: 220) tenint aquesta canço estrofes de quatre versos de set síl·labes i no de vuit versos hexasíl·labs com les cançons del recull d'Olesa.

4.2 Tonades franceses

4.2.1 L'Amable

La música de l'Amable té un autor i un origen bastant clar. Prové de la *Tragédie en musique Hésione*, del compositor André Campra (1660-1744). L'obra es va estrenar el 21 de desembre de l'any 1700 a l'Académie Royale de Musique de París. La melodia apareix dues vegades a l'escena V de l'acte tercer. Després de la "Premier Air des Ombres des Amans forunez", en la "Second air" apareix la melodia de l'Amable ballada per aquests esperits dels amants afortunats (Esses, 1992: 339). Tot seguit, torna a aparèixer com ària cantada pel personatge de Venus, el cant de

³³ Algunes de les melodies que acompanyen a *La Peregrina* en aquest manuscrit són *La Calamanda*, *El Villano*, *Cançoneta*, *Ball de Bastons*, *Rogodon*, *La Marmota viva* o *Al Desembra congelat...* Crida l'atenció que la "Peregrina" del manuscrit vagi precedida del *Villano*, una de les danses que apareixen en les fonts del segle XVII consultades en la recerca anteriorment detallada de la Pelegrina, tot i que també apareix en fons posteriors. Segurament es tracta d'una bonica casualitat, Però el que és clar és que caldria un estudi amb més profunditat per tal de donar una data aproximada d'aquest manuscrit de Guissona, tasca que no ha pogut tenir cabuda en aquest treball.

la qual comença dient: “Aymable vainqueur, Cher Tyran d’un coeur”. D’aquí que a la melodia se la conegué amb el nom d’*Aimable Vainqueur* a França.

Però la popularitat de l’Amable es va estendre per Europa quan l’any 1701 es va publicar com a nova coreografia de Louise Pécour (1651-1729), mestre de dansa de l’Académie Royale de Musique a partir l’any 1687. De fet, Pécour va treballar conjuntament amb Campra en moltes ocasions (Sintes, 2013: 134). La coreografia de l’Amable de Pecourt va ser estrenada l’any 1701 a Marly, durant el Carnaval davant del rei Lluís XIV. Així ho indica el *recueil*³⁴ amb l’edició de Raoul-Auger Feuillet (1659-1709) en el qual es presenta aquesta nova dansa³⁵. Cal recordar que l’any 1700 Feuillet havia publicat la seva obra *Chorégraphie* on es presentava un sistema de signes de notació coreogràfica que per primera vegada deixava clara la correlació entre els passos i la música, ja que “s’introdueixen barres de compàs a la notació de la dansa, de manera que cada compàs de la coreografia es correspon amb un compàs musical de la melodia que apareix escrita a la part superior de la pàgina” (Sintes, 2013:159).³⁶ Aquesta notació coreogràfica va facilitar l’expansió de la dansa francesa per Europa.

L’Amable va esdevenir una de les *danses à deux* del segle XVIII més estimades i es va reimprimir diverses vegades (Hilton, 1997:48). Aquestes *danses à deux*³⁷ socials normalment es componien a partir d’una melodia d’una obra teatral i eren coreografiades per a la societat aristòcrata. Es ballaven per ordre de rang començant pel rei i només ballava una parella cada vegada, mentre la resta d’assistents observava (Sintes, 2013: 38).

³⁴ Feuillet i els seus successors van publicar *Recueils* anuals que eren col·leccions normalment de dues o tres coreografies, algunes d’elles compostes per a ocasions especials, a partir del 1700 fins a 1722. (Sintes, 2013: 170).

³⁵ El *recueil* conté el següent text: “Aimable vainqueur. Dance Nouvelle Dancée devant le Roy a Marly de la Composition de Monsieur Pecour. Pentionnaire des menus plaisirs du Roy et Compositeur des Balets de l’Academie Royale de Musique de Paris et mise au jour. Cette Dance a été composée a Marly le Carnaval dernier par Mr. Pecour quelle fut danceé devant le Roy par Mr. Le Comte de Brionne et Mad.^{lle} de Bernonville, et par plusieurs autres seigneurs et Dames de la Cour, dont a Majesté parut en être tres satisfaite. Elle porte le nom d’aimable vainqueur par cequelle est faite sur l’Air des violons que presede la Chanson d’aimable vainqueur dans l’Opera d’Hesionne. [...]” (Feuillet, 1701: 1)

³⁶ Actualment aquesta notació se l’anomena Beauchamp-Feuillet, perquè es creu que Feuillet es va basar la idea original de Pierre Beauchamp (1631-1705), mestre de dansa personal de Lluís XIV, encara que Feuillet assegurés que era seva i la va publicar, cosa que mai va fer Beauchamp.

³⁷ Aquestes coreografies corresponen a “danse de bal” o dansa de saló, que es diferenciaven de les danses teatrals o d’escena.

De les reimpressions de l'Amable més importants, a més de les publicades per Feuillet en els seus *Recueil*, tenim la de Pierre Rameau (1674-1748) de l'any 1725 dins de *Abbrégé de la nouvelle Méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville* (Rameau, 1725), obra on Rameau explicita les limitacions del sistema de notació existent i en proposa algunes solucions. En la segona part de l'obra es troba una col·lecció de les danses socials més conegudes del moment i es publica de nou l'Amable però adaptada a la seva nova notació coreogràfica. La música en canvi és pràcticament la mateixa que la publicada per Feuillet³⁸.

Però què hi ha d'Espanya? Doncs és en l'obra de Santiago de Murcia *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* on trobem la melodia de l'Amable més antiga, a l'any 1714, escrita amb tabulatura de guitarra. En aquest territori l'Amable també va ser una de les melodies més populars durant el segle XVIII, ja que entrà ràpidament en el repertori instrumental per tot Espanya i de fet també va arribar a Hispanoamèrica. Es va convertir en un tema quasi obligatori que servia com a base de variacions i diferències (Russel, 1999-2002: 390). Però Craig H. Russell (un dels autors que dóna més referències sobre l'Amable tant en el seu estudi *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar NO.4": A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*³⁹, així com també ha escrit l'entrada sobre aquesta dansa en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*) creu que és molt probable que a España no es conegués que la famosa melodia de l'Amable fos de Campra ni que provingués d'*Hesione* (Russell, 1999-2002: 390).

La popularitat de l'Amable a Espanya també es veu reflectida per la quantitat de material musical que se'n conserva. Per començar apareix en dos dels tractats espanyols de dansa més importants del segle XVIII, les *Reglas útiles a los aficionados a danzar* (1745) de Bartolomé Ferriol y Boxeraus (?, ca. XVIII) i el *El Noble Arte de danzar a la francesa* (1755?) de Pau Minguet e Irol (1715?-1801?).

Ferriol y Boxeraus distingeix dos tipus d'estils d'Amable, el més antic i el més modern. El més modern l'anomena "rigoroso estilo moderno Italiano". En aquest estil tenim més ornamentacions, figures rítmiques més curtes i és més virtuós

³⁸ Hi ha algunes petites diferències com en al compàs 10 el sol no s'indica sostingut i al 32 el la no s'indica sostingut, en canvi en les repeticions sí que hi ha alteració.

³⁹ El *Códice Saldívar NO.4* és un manuscrit trobat a Mèxic que també conté l'Amable. Pertany a la família del seu descobridor, Gabriel Saldívar y Silva, a Ciutat de Mèxic.

(Ferriol y Boxeraus, 1754: 232-233). El segon tractadista també fa referència a l'Amable i al modern estil italià però ho fa a les *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos* (1754). Ell l'anomena "El Amable variada" (Minguet e Irol, 1754: f 2v).

En el cas del nostre treball, les melodies en estil italià no les tindrem en compte com a possible tonada de la cançó, ja que la gran quantitat d'ornamentacions fa difícil pensar que poguessin ser cantades en les cançons més populars així com que en la majoria dels manuscrits localitzats que exposarem a continuació, sol aparèixer la tonada a "l'estil antic", que és molt més accessible al cant de qualsevol aficionat.

Craig H. Russell, en els seus treballs citats anteriorment, dóna notícia de documents, tant impresos com manuscrits, on trobem melodies de l'Amable a Espanya⁴⁰. A continuació del títol de l'obra s'especifica per a quin instrument està escrita quan és possible, ja que en molts casos no va dirigit a un instrument concret o bé no se sap (Russell, 1995: 182-183):

- Santiago de Murcia. *Dos interpretacions en el Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid[Amberes], 1714). Tablatura per a guitarra.
- *Libro de música de clavicímalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada* (M/815 de Biblioteca Nacional de Madrid) (1721, trobat a Sevilla) Per a clave, però incompleta
- Ferriol y Boxeraus. *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (Nàpols, 1745)
- Minguet e Irol. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo* (Madrid, 1754) Melodia i tablatura per a guitarra, melodia per a salteri i l'"Amable variado" sense especificar instrument (melodia i baix).
- Minguet e Irol. *El noble arte de danzar a la francesa, y española adornado con LX láminas finas...* (Madrid, 1755?)
- Manuel de Paz l'inclou al final del llibre litúrgic *Médula del canto llano y organo* (Madrid, 1767) Per a violí, però indica que també es poden tocar amb oboè, flauta, etc..

⁴⁰ Maurice Esses a *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries* també cita diverses fonts espanyoles on localitzar l'Amable, però cap que no anomeni Russell, a excepció dels dos manuscrits catalans de la Biblioteca de Catalunya M 741/22 i M 1452 que jo també he localitzat. (Esses, 1992: 340)

A més també afegeix algunes altres fonts que no he pogut consultar i/o localitzat⁴¹.

Més centrats en l'àmbit català, l'Amable també va ser popular, i això ho indiquen diversos factors. La data que dóna Carles Mas per parlar de la consolidació de la moda de les danses franceses a Catalunya és a partir dels anys 20 del segle XVIII, ja que això es posa en evidència en el *Poema anafòric* de Francesc Tegell del 1720 (Mas, 2009: 279), que comentarem més endavant un cop hàgim presentat el to de la Bretanya. A més, també existeixen manuscrits catalans que contenen la tonada de l'Amable:

- M 1452 de la Biblioteca de Catalunya: Amable. (mitjans del segle XVIII?). No s'especifica instruments, però podria ser per a violí.
- M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya: La mable suau, Minuet de la Mable i La Mable (mitjans-finals del XVIII?). No s'especifica instruments, però podria ser per a violí i de fet en algunes peces s'especifica, com en la Bretanya.⁴²
- *Música para psalterio, órgano, clave, piano, y orquesta* (1764) M/2810 de la Biblioteca Nacional de España. Per a salteri

I a aquestes tres fons catalanes conegudes hi podem afegir una de nova, un manuscrit adquirit per Xavier Bayer en un antiquari a les afores de Vilobí del Penedès cap als any 80 (Bayer, 2009: 5) i que va editar en posterioritat:

- BAYER, Xavier (ed.) (2009) *Danses i balls antics. Recull d'uns quaderns de Violí*. Barcelona: Coeditat pel Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana i l'editorial DINSIC Publicacions musicals: Minuet de l'Amable i Amable

Finalment, en el Volum I del *Diccionari de la Dansa, dels Entremesos i dels instruments de música i sonadors* trobem una petita entrada sobre l'Amable:

Ball de caire corteà que arribà a ésser poc o molt ballat pel poble.
A palacio varen anar,
una *Amable* varen ballar;
se'n llevaren la careta,
tantarureta
se'n llavaren la careta.

En el mateix manuscrit del quan hem tret la cita anterior de la "cançó del gall i la gallineta", trobem esmentada una altra cançó de la dona molestada pel mal de la ronya, cantada al to de l'Amable, "Deixau-me gratar per l'amor de Déu" (Amades i Pujol, 1936:11-12).

⁴¹ Diu que Fray Benito va incloure l'Amable dues vegades en el "Ramillete florido" (¿Sevilla? Ca.1730-40) i també apareix en el *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música* (Logroño 1837) de Blas Hernandez (Rusell, 1995: 182-183)

⁴² Però hi ha una peça en tablatura d'arpa (f. 62r-62v) i una notació en dos pentagrames f. 41r

Per tant, Amades i Pujol fan referència a la “cançó de la ronya” tot i no semblar que ells la coneguin més enllà d’haver-la localitzat en un manuscrit. També altres manuscrits datats especialment més enllà la segona meitat del segle XVIII (veure Annex I) és relativament fàcil trobar-hi altres textos amb indicacions que es canten amb el to de l’Amable. Tot això és indicador del fet que aquest to va ser popular.

4.2.2 La Bretanya

L’origen de La Bretanya és molt semblant a la de l’Amable. Seguim a França, als primers anys del segle divuit i al costat del triangle de Campra, Pecourt i Feuillet. *La Bretagne* apareix en *Télémaque, ou Les fragments des modernes*, també una *tragédie en musique* de Campra, estrenada altra vegada en l’Académie Royale de Musique el dia 11 de novembre de 1704. En el pròleg trobem un seguit de danses i àries entre les quals la que ens interessa, que se la presenta com a *Bretagne*, amb música per a violins i baix continu. Tot i que aquesta *tragédie en musique* és de Campra, es tracta d’un *pestiche*, és a dir, una obra que conté música ja coneguda de diversos autors, per tant hi ha la possibilitat que aquesta música no sigui seva.

En el mateix any 1704, França va viure un esdeveniment molt important com va ser el naixement del primer fill de Lluís de França (1682-1712), nét de Lluís XIV, i de la seva esposa Maria Adalaida de Savoia (1685-1712), els dos ducs de Borgonya. El petit Lluís era el nou duc de Bretanya i assegurava així la línia successòria del tron. Per aquest motiu d’alegria Pecourt dedicaria una nova dansa a la duquessa de Borgonya i Feuillet en publicaria la coreografia i música al mateix any 1704 en un dels seus *recueils* (Feuillet, 1704a)⁴³.

Gràcies al llistat de publicacions i manuscrits on trobem melodies de l’Amable, també hem pogut seguir el rastre a La Bretanya, ja que també forma part del

⁴³ Feuillet va escriure la següent dedicatòria en el *recueil* de 1704: “La naissance du Prince que vous venez de donner à la France ayant fait naître de justes sujets de inje dans le coeur de tous les peuples, chaque art et chaque profession s’est empressée de la témoigner à l’envy d’un de l’autre. La danse qui fait une des principales parties des réjouissances publiques offroit à mon génie de quoi vous marquer mon zèle si je n’avois été prevenu par mr. Pecourt qui en à composé une sous le nom de la Bretagne d’une beauté qui me met hors d’état de faire quelque chose de mieux sur le même sujet.” Je n’ay donc plus songé Madame, qu’a la fair passer à la postérité par le secours de ma Chorégraphie avec la quelle j’ay trouvé le secret de noter tous les mouvements que la Dance peut exécuter de même maniere qu’avec les caracteres de la musique, l’on note tous les sons que l’orielle peut recevoir j’espere Madame que vous recevrez avec la bonté ordinaire aux grandes Princesses comme vous, ce fruit de mon génie comme une marque du profond respecta vel lequel je suis.” (Feuillet, 1704a: f. 1)

corpus de danses de parelles que va introduir la moda francesa. L'he localitzada a les següents fonts:

- Santiago de Murcia. *Dos interpretacions en el Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid[Amberes], 1714).
- Minguet e Irol. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo* (Madrid, 1754)
- Minguet e Irol. *El noble arte de danzar a la francesa, y española adornado con LX láminas finas...* (Madrid, 1755)
- M 1452 de la Biblioteca de Catalunya
- M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya
- BAYER, Xavier (ed.) (2009) *Danses i balls antics. Recull d'uns quaderns de Violí*. Barcelona: Coeditat pel Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana i l'editorial DINSIC Publicacions musicals

Com hem comentat anteriorment, El *Poema anafòric* de Francesc Tegell del 1720 posa en evidència l'arribada de la moda de les danses franceses ja en aquelles dates. En el poema es descriuen dotze saraus celebrats en un palau del carrer de Montcada de Barcelona per les festes de Carnestoltes del 1720. En la descripció de "Sarau Primer" es parla de les Follies, Canaris, Villanos i Pavanas com a repertori ja "antiquat" i en canvi parla dels "Nous Minoès" y "ayrosas Contradanças" com a repertori de moda dels "saraos" de Carnaval de "les cases dels carrers més nobles" (Tegell, 1989: 32). Aquesta part final és interessant apunta Mas perquè aquest poema ens identifica perfectament la societat que practicava aquestes danses en els "saraus" i era la societat de nobles de Barcelona (Mas, 2009: 280-1). És en aquest ambient on es comença a consolidar la moda francesa que havia arribat durant la Guerra de Successió (1702-1714). Amb la pujada de Felip V al tron espanyol (ell i la seva nova esposa Maria Lluïsa de Savoia tingueren presència a Catalunya entre finals de setembre de 1701 i l'abril de 1702) hi havia hagut una gran arribada de pràctiques musicals franceses a Espanya, ja que s'introduïrien en la nova cort dels borbons.

Però per les notícies que dóna Tegell, aquest repertori de dansa a Barcelona, va més enllà de l'ambient cortesà, l'origen inicial d'aquestes danses. El culte de les lletres i la dansa cortesana serà cada vegada més important en les pràctiques festives dels nobles desplaçant les justes i els tornejos més propis de l'època medieval on la font de noblesa primordial es basava en el llinatge, en la sang, el

patrimoni jurisdiccional i la pràctica militar (Raventós, 1996). Així el domini de la dansa demostrava un domini corporal adquirir a través de l'educació que esdevenia un criteri de demarcació per a les classes hegemòniques (Raventós, 1996). Jordi Raventós en l'article de Trans *La danza francesa en Barcelona durante el siglo XVIII: recepción y transformación* ho resumeix dient "la nobleza ya no se sigue del linaje, sino de la crianza" (Raventós, 1996).

Cal tenir en compte que en aquesta època només els individus amb privilegis nobiliaris podien reunir-se en una manifestació festiva que era exclusiva. Les classes populars es reunien en els balls organitzats pel municipi en els carrers, que es condicionava per a tal ús (Raventós, 1996). Però la qüestió és que finalment la popularitat d'aquestes danses anirà creixent de tal manera que s'arribarà al punt que el seu simple nom en el títol d'una cançó és suficient perquè es pugui cantar.

Encara seguim amb el *Poema anafòric* de Tegell, perquè ens dóna testimoni de dues de les danses que ens interessin: Amable i Bretanya. Per tant, l'any 1720 ja havien arribat a Catalunya. Aquestes dues danses apareixen pràcticament en totes les descripcions dels dotze saraus. Es parla d'elles com a representants de la nova moda francesa i se les descriu de tal manera que posa en evidència que són danses relativament noves. Les descripcions que fa Tegell d'aquestes dues danses ens permet conèixer algun element descriptiu d'elles. Així les presenta per primera vegada en el primer Sarau:

A son lloch, acabant, tothom se arrima;
algun ball se prevé de la art més prima.
Mira ab quin garbo aquest parell se planta!
Has vist jamay tu gentilesa tanta?
"Amable" aquest dansa se anomena;
a fes que moviments té molts de pena!
Lo nom és dolç y amable
Però no [h]u té tot bo lo tal Amable.
Lo nom ab ell, jo crech, és competible
mes que pel bo que té per lo apetible.

Ara veig a campanya
altre dança, que'n diuen Bretaña;
dança és q[ue] als peus admet poca peresa
y la bàllan ab art y llegeresa. (Tegell, 1989: 37)

La Bretanya la presenta com a dansa lleugera i airosa, que s'ha de ballar sense distracció, el que indica un aspecte interpretatiu i és que era una dansa ràpida. En canvi de l'Amable ens diu que hi ha alguns aspectes en la seva execució que no

acaben de ser concordant amb el seu nom. Més explícita és la descripció del Sarau Segon:

Ball nou va, quin és? Amable
Sento que los músichs tòcan;
Lo ball és de habilitat,
Més té cosas molt impròpies (Tegell, 1989: 43).

El vers del segon Sarau reproduït anteriorment també ens revela que un element distintiu de l'Amable és la seva tonada, ja que diu ell dedueix que a continuació es balla aquesta perquè "Sento que los músich tòcan". Per tant, la mateixa tonada independentment de la coreografia, sembla que ja té una identitat pròpia.

Per finalitzar només apuntarem que Ferriol y Boxeraus en el capítol IX de la seva obra *Reglas útiles para los aficionados a danzar* que s'anomena "De las ceremonias de los bailes" es dedica a indicar quin és la política i el protocol que cal seguir en els "saraos" i també descriu diferents tipus de saraos. Però en aquest capítol també parla dels músics. Sembla que diu que aquests poden ser professionals o no, i tant poden tocar en grup com en solitari. En el cas que estigui tocant un aficionat, a aquest se'l convidarà a ballar. Si es dona el cas que només n'hi ha un de sol, quan aquest balli entonarà la dansa algú que sàpiga cantar:

Si acontese, que en los Saraos no huviesse Musicos de profession, y supliesse algun aficionado; en este caso, deberàn los cuidadosos de su buen orden, atender à los que se hallaren de esta habilidad convidandolos à bailar sin que sean de los ultimos, y si fuere uno solo, habiendo quien sepa cantar, le tatarearàn lo que gustase Danzar; y assimismo tener congratulados à los danzadores de mas primor. (Ferriol, 1745: 62-63)

Ja tenim un primer testimoni que ja a mitjans de segle XVIII existia la possibilitat de poder cantar aquestes tonades, i aquesta possibilitat estava contemplada en el protocol dels saraus.

4.3 L'Estopa

Les referències de l'Estopa que tenim són menys riques. He trobat només en dos manuscrits tonades titulades amb aquest nom, el M 741/22 i el M 1452, els dos es troben en la Biblioteca de Catalunya. Tenim en compte que són dos dels que també contenen Amables i Bretanyes també l'he buscada en totes les obres on hi ha referència d'aquestes dues danses, però no apareix en cap, ni pel que fa el títol ni la melodia.

Cal dir que sí que existeix un altre manuscrit que conté l'Estopa. Es tracta de *El manuscrito Eleanor Hague* (o Manuscrito Joseph María García) que es troba a la *Braun Research Library del Southwest Museum* de Los Ángeles (Califòrnia), document d'origen novohispànic i copiat cap a l'any 1772, que conté 298 peces musicals d'origen europeu, i està escrit per a instrument melòdic, probablement violí (Correa, 2017: 102). Curiosament aquest manuscrit presenta moltes correspondències amb les peces del M 741/22. Alejandro Correa ho ha analitzat en un article del llibre *Catalunya e Iberoamérica. Investigaciones recientes y nuevos enfoques* (Correa, 2017). Una d'aquestes peces és l'Estopa (i també apareixen l'Amable i la Bretanya).

En el manuscrit Hague hi ha una indicació molt interessant que no trobem en els manuscrits catalans, i són indicacions coreogràfiques, el que ens confirma que l'Estopa era també una dansa de parella⁴⁴ (Correa, 2017: 104).

Correa també indica que no ha pogut localitzar cap concordança d'aquesta dansa amb cap altra font ni novohispana ni europea i deixa en l'aire que pogués tenir un hipotètic origen català (Correa, 2017: 111).

En tot només puc afegir al respecte que consultant a la musicòloga experta en dansa barroca Laura Sintès, tot i que tampoc conèixer cap dansa amb aquest nom, en veure la seva melodia em va comentar que la forma de dansa podria correspondre a una Giga. Justificarem aquest aspecte més endavant. La qüestió és que encara que no podem donar masses referències contextuais i històriques d'aquesta dansa. Però si podem dir que hem trobat altres manuscrits a més del d'Olesa on s'indica l'Estopa com a to, i els seus textos coincideixen amb la mètrica de les lletres del recull olesà, el que revela que deia tenir popularitat (veure Annex I).

4.4 Mi son que el peregrino

Si de l'Estopa en tenim poques notícies, les que tenim de *La Letra Italiana que empieza: Mi son que el Peregrino* encara són més escasses. Però n'he pogut localitzar la lletra. La trobem al Ms 57 de la Biblioteca de Catalunya. Aquest manuscrit comença amb l'anotació de *Libro de canciones de fray Idelfonso de*

⁴⁴ Les indicacions coreogràfiques són les següents: *Rueda de 4 caras, las 4 principales, 3 pasos de glisses mudando unos atras de otros, rueda, à su lugar con media vuelta con su compañera Ymd los 2os.* (Correa, 2017: 104)

*Barcelona, capuchino, concedido a su uso por el reverendo padre fray Joseph Franisco de Barcelona, provincial [sic], el día de nuestra señora de la Concepción del año 1777, en Tarragona*⁴⁵. Segons la descripció de la Base de Dades de Manuscrits Catalans en l'Edat Moderna⁴⁶ data entre 1777-1787ca. Dins d'aquest manuscrit també trobem la cançó "de la ronya" i altres lletres on s'indica que es canten amb els tons de l'amable i l'estopa. Per tant, part del repertori cançonístic que conté és similar al del manuscrit d'Olesa.

En aquest Ms.57, la lletra de "Mi son que el peregrino" porta el títol de "Tonadilla al Peregrino". La mètrica de les estrofes es pràcticament idèntica a la de la cançó d'Olesa i diu el següent en un italià "macarrònic" :

Misson quel peregrino
campear la campanya
por si solo vitanya
pietà por carita;
mi vado por el mondo
corsi peregrinando
à tuti demandando
di que, di la, di qua
qui me da un solde de carida.

A causa de la indicació en el títol de que es tracta d'una *tonadilla*, he considerat que era necessari indagar una mica en aquest gènere, per tal d'intentar localitzar l'obra indicada i amb una mica de sort, poder-ne trobar la música.

La *tonadilla*, com a gènere escènic, va viure la seva major popularitat a la segona meitat i finals del segle XVIII, el que ens quadra amb la data proporcionada anteriorment del Ms.57 de 1777-1787ca. Dins d'aquest mateix manuscrit hi ha diversos títols on s'inclou el terme *tonadilla*.

Davant la impossibilitat de fer una cerca exhaustiva d'aquesta "tonadilla al peregrino" a causa de les dimensions limitades treball, he decidit centrar la meua cerca al voltant de l'obra de dos autors, José Subirà, com a figura clau en l'inici de l'estudi de la "tonadilla" i per la seva gran tasca de catalogació sistemàtica, i Aurèlia Pessarrodona, que ha estudiat més recentment el gènere i en dóna notícia del seu recorregut a Barcelona, en contraposició a Subirà que se centra més en Madrid.

⁴⁵ Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 57

⁴⁶ DURAN, Eulàlia, (dir.); Toldrà, Maria (coord.), *MCEM - Manuscrits catalans de l'Edat Moderna*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Disponible a:<
https://mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=2166 > [Data consulta: maig 2019]

També s'ha completat la cerca amb la consulta dels catàlegs en línia de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid, Biblioteca Històrica de Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid, la Biblioteca Digital Hispánica i la Biblioteca de Catalunya.

José Subirà fou un dels primers estudiosos que es va interessar pel gènere de la *tonadilla*. De fet, és ell qui va introduir el terme de “tonadilla escènica”, encara avui dia utilitzat, per tal de diferenciar-lo de les “cançons soltes” que ja des d'un període més antic s'inclouïen dins les representacions de comèdies (Subirà, 1928: 100) . Les tonadilles escèniques serien:

Aquellas producciones literario-musicales [...], caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra. (Subirà, 1928: 13)

Subirà va fer una enorme feina de recerca i catalogació, dins la línia nacionalista i regeneracionista d'Emilio Cotarelo i Felipe Pedrell, però el contingut dels seus estudis se'l considera en certs aspectes una mica desfasats (Pessarrodona, 2015: 179). Tot i això, les seves obres segueixen sent una consulta obligada en els estudis de *tonadilles* i en ells trobem gran notícia de compositors, intèrprets i títols. Cal tenir present, però, que l'obra de Subirà es centra a Madrid, encara que sembla que sí existia circulació del repertori madrileny a altres ciutats, inclosa Barcelona (Pessarrodona, 2006: 32).

He consultat tres de les obres més destacades de Subirà com són el *Catálogo de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid*, vol. I (Subirà, 1965), els tres volums de *La tonadilla escénica* (Subirà, 1928; Subirà, 1929; Subirà, 1930) i les *Tonadillas teatrales inéditas con una descripción sinóptica de nuestra música lírica* (Subirà, 1932) però en cap d'elles he trobat notícia de la *tonadilla* en concret que m'interessa. En aquestes obres no sempre hi ha les transcripcions de les *tonadilles* al complet (per exemple, en el *Catálogo* apareixen només els inicis i els acabaments), però gràcies a la labor de digitalització de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid, m'ha estat possible consultar les partitures al complet de moltes de les candidates a ser la *tonadilla* que estic buscant (ja per la presència de “peregrinos” dins l'argument, ja per la utilització de l'italià) però no totes estan

digitalitzades. Tot i la no consulta al complet de totes les tonadilles candidates, el fet que la lletra comenci “Misson quel peregrino” sembla probable que fos un número inicial de la *tonadilla*, ja que aquestes solien començar amb el personatge presentant-se, especialment les que eren *a solo*, tipus de *tonadilla* interpretat especialment per dones (tot i dir “peregrino” tampoc podem descartar que en el seu original fos “peregrina”). Tampoc ha sigut fructífera la cerca dels altres catàleg en línia indicats a l’inici d’aquesta secció.

Encara que no hagi trobat la *tonadilla* en concret que estava buscant, hi ha diversos indicis que ens apunten que sí que podria tractar-se d’una *tonadilla*. Per una banda, el tipus de personatge. Els “peregrino”, i especialment “les peregrinas”, són personatges que formen part de l’univers “costumista” de les tonadilles que, igual que els sainets, s’inspiraven en la quotidianitat i les classes baixes⁴⁷. Es pot dir que funcionaven com a petits miralls de la realitat, que en clau satírica creava deformacions caricaturesques i fictícies que reflectien les tensions de la quotidianitat real del públic (Pessarrodona, 2015b: 182).

També és habitual en la *tonadilla* la pràctica d’introduir idiomes estrangers, d’entre els quals l’italià era el més usat (Subirà, 1929: 313), i de fet a partir de la segona meitat del segle XVIII serà en aquest tipus d’obres així com els entremesos on trobem més jocs de plurilingüisme (Rossich i Cornellà, 2014: 152). Però en moltes ocasions no es tractava d’un ús real d’altres idiomes, sinó que eren “inventats” i només pretenien imitar una altra llengua, ja fos en clau satírica o bé per tal que el públic espanyol pogués entendre el que es cantava. És el que s’anomena italià mixtilingüe (Rossich i Cornellà, 2014: 355) o italià macarrònic de manera més col·loquial⁴⁸.

Si ens centrem en l’escena de la *tonadilla* a Barcelona, sabem que Barcelona era la tercera ciutat espanyola en importància teatral, després de Madrid i Cadis (Pessarrodona, 2018: 55). La Casa de les Comedies n’era el centre neuràlgic, però

⁴⁷ Alguns exemples de títols on apareixen peregrins/es serien *Una peregrina y un majo* (Luis Misson, 1763), *La peregrina viajante por España* (Pablo Esteve, 1776) o *Soy la peregrinita* (Blas Laserna, 1780).

⁴⁸ Tenim molts exemples de la introducció de l’italià (mixtilingüe o no) en els llibrets, com poden ser *El pretendiente de amor* (Pablo del Moral, 1801), *La italiana y la andauza* (Blas de Laserna), *El majo y la italiana fingida* (Blas de Laserna, 1778) o la versió barcelonesa *La italiana y español* de Jacinto Valledor també de 1778.

es té constància que no només es representaven *tonadilles* en aquest teatre sinó que va passar també a algun teatre de menestrals i també a àmbits més privats, on es cultivà d'una manera més pròxima al concepte originari de cançó solta (Pessarrodona, 2014).

La companyia de teatre espanyola que contractava el teatre era l'encarregada d'interpretar comèdies, i les obres de teatre menor (sainets, entremesos i tonadilles) que s'interpretaven en els entreactes. Tot i la presència quasi constant de l'òpera italiana en el teatre, les dificultats econòmiques de la temporada 1773-1774 van portar a Carles Vallés, l'empresari del Teatre de Barcelona en aquell moment, a només contractar la companyia espanyola (i prescindir de la companyia d'òpera i la de ball), ja que aquesta realitzava produccions més econòmiques (Pessarrodona, 2018: 56-57). Són d'aquesta època (fins a 1778) molts dels llibrets de tonadilles que cataloga Pessarrodona en el seu article *Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII* (Pessarrodona, 2006). Però en cap d'aquests llibrets apareix la lletra de "Misson quel peregrino".

La rara abundància de llibrets impresos de *tonadilles* entre els anys 1773 i 1778, pràctica bastant estranya, sembla indicar que es tracta del període de major auge de la *tonadilla* a Barcelona. També aquest comerç de llibrets podria evidenciar l'interès per les *tonadilles* més enllà de les funcions del Teatre de Barcelona (Pessarrodona, 2014: 129). Aquest interès domèstic també es veuria reflectit en els manuscrits on apareixen textos de les tonadilles, com el cas de *La Ramilletera* en el Ms 1493 de la Biblioteca de Catalunya (Pessarrodona, 2006; Pessarrodona, 2014) o bé el mateix exemple aquí estudiat de la lletra de "Mi son quel peregrino" del Ms.57, manuscrit on apareixen diversos títols amb la indicació de *tonadilles*.

Però la representació de *tonadilles* va molt més enllà de 1778. Es té especialment constància del nombre de *tonadilles* interpretades en els anys teatrals 1783-1784 i 1784-1785, ja que l'Administració de l'Hospital es va fer càrrec del Teatre i es conserva una documentació més regular, però no queda constància del títol de les *tonadilles* interpretades (Pessarrodona, 2015a: 120).

Altre cop en el període de 1811-1816, al Teatre de Barcelona hi mancà la companyia d'òpera en la reobertura del Teatre després de la Guerra del Francès (Suero Roca, 1987: 249-250; Pessarrodona, 2018: 205-206). És dins d'aquest

període on en el *Diario de Barcelona* s'anuncia la representació d'una "tonadilla *el Peregrino nuevo á duo*" en diverses funcions de l'any 1813 (Suero, 1987), però no se'n dóna cap més referència.

Finalment vaig decidir mostrar aquesta lletra de "misson quel peregrino" a l'Aurèlia Pessarrodona. Tot i no tenir referències de l'obra en concret, Pessarrodona sí creia que es podria tractar d'una cançó cantada per un peregrí italià en una *tonadilla* interpretada als teatres, o bé *tonadilla* pensada com a cançó solta que parodiava els italians.

Sobre del repertori de tonadilles fora de l'àmbit barceloní, encara no en sabem gairebé res. Sabem de la circulació a les classes socials més baixes del repertori de tonadilles i sainetes i també fora de la ciutat gràcies a la literatura de "cordel" i les "coplas de ciegos" en altres territoris espanyols (Subirà, 1928: 261-264; Alonso, 1998: 23-24). Però de moment no tenim cap constància d'un fenomen similar a Olesa de Montserrat. Només podem apuntar, com hem presentat en l'apartat del context musical olesà, que tenim testimoni de la representació en almenys d'una ocasió d'un entremès amb música (gènere "menor" teatral, que comparteix moltes similituds amb la *tonadilla*) com a acte de celebració de la benedicció de la capella dels Dolors l'any 1752⁴⁹.

⁴⁹ Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. APOM/CON-84: CMDD 1.2

5. Propostes de noves relacions entre música i text

En aquest apartat es presentaran propostes de noves relacions entre les melodies dels tons localitzades i les lletres del manuscrit olesà. Com que el nombre de localitzacions de cada to ha estat variable, he considerat oportú seguir una estratègia diferent en cada cas. De la Peregrina, només he localitzat una melodia que sembla que podem fer quadrar amb les lletres, però s'han necessitat fer algunes adequacions que justificarem a continuació. En el cas de l'Estopa, l'Amable i la Bretanya, s'han trobat diverses variants. El primer que hem realitzat ha estat una anàlisi comparativa de les diverses melodies trobades per determinar si a cada to li corresponia sempre una mateixa melodia (veure Annex VI). Després ha calgut determinar quina variant era la més adequada per a presentar-la en la proposta d'unió amb el text. Per tal de prendre aquesta decisió s'han tingut en compte diverses qüestions fonamentals:

- L'encaix entre el nombre de versos i el nombre de compassos
- La coherència entre els grups de versos i les parts formals melòdiques
- La correspondència entre el ritme melòdic i el ritme prosòdic. Les síl·labes tòniques han de coincidir en els temps forts dels compassos.

Per altra banda, s'ha de tenir en compte la naturalitat i comoditat del cant, tenint present que tot apunta que es tracta de cançons populars que cantaven no professionals. No hem d'oblidar que les variants trobades són quasi en tota seguretat instrumentals. Per aquest motiu, potser en alguns casos l'encaix amb els textos poden semblar una mica forçats, ja que potser les melodies patien alguna simplificació a l'hora de cantar les cançons. Per tant, s'han descartat d'utilitzar com a model aquelles melodies amb grans salts intervàl·lics així com amb excessiva ornamentació. S'han intentat respectar al màxim les melodies trobades, tonalitats incloses, tot i que en ser un cant popular a l'hora de cantar-ho no té per què respectar-se.

Finalment fer dues puntualitzacions. El que aquí proposem és una reconstrucció pensada per poder-la cantar en l'actualitat i caldria un estudi més exhaustiu si volguessin proposar una interpretació històricament informada. També cal dir amb tota contundència que el que jo ofereixo són propostes concretes dins un

ventall molt ampli de possibilitats, és a dir, per a cada una de les cançons existeixen diverses opcions per poder-les cantar igualment vàlides.

5.1 La Peregrina

La millor candidata de Peregrina és la localitzada en el manuscrit *Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro.* dels “Material procedent de Guissona adquirit per l’Obra del Cançoner”. La peregrina està escrita en un compàs de 2/4 i en La menor. Es pot dividir en dues seccions:

Seccions	A		B	
Motius melòdics	a	a'	b	b'
Núm. compassos	1-2 (2cc)	3-4(2cc)	5-8 (4cc)	9-12(4cc)

La primera secció A té quatre compassos, on es repeteix un mateix motiu melòdic variat rítmicament, primer en un ritme binari i després ternari. La segona secció té un primer motiu de 4 compassos que acaba sobre el mi (cinquè grau) i un segon motiu que comença com l’anterior però en ritme ternari que acaba sobre el primer grau. Per tant tenim un total de 12 compassos. Com que les estrofes dels textos tenen 8 versos on es marquen dues quartetes, hem hagut de fer una primera modificació melòdica. Per respectar que cada quarteta correspongués a una secció de la melodia diferent, hem fet una repetició de la primera secció A i així passa de tenir 4 compassos a 8. D’aquesta manera a cada dos compassos li correspon un vers. Per la resta, s’ha respectat la notació del manuscrit. Només s’ha introduït la indicació de tresets (que en el manuscrit no surten indicats a excepció del compàs número 2) i en el compàs 4 s’ha transformat la negra del primer temps en dues corxeres per poder encabir-hi el text. La proposta final es mostra en l’annex VII.

5.2 La Estopa

Les dues melodies d’Estopa localitzades als manuscrits de la Biblioteca de Catalunya M 1452 i M 741/22 estan escrites en un compàs de 6/8 i en la tonalitat de Re m. En la melodia de l’Estopa es diferencien clarament dues sessions (A i B) de 8 compassos cadascuna d’elles, indicades amb una doble barra (i repetició en el cas del M 1452). Internament tant la secció A com la B s’estructuren en 3 motius melòdics diferents de 2 compassos els dos primers i de 4 els últims de cada secció.

Seccions	A			B		
Motius melòdics	a	b	c	d	e	b'
Núm. compassos	1-2 (2c)	3-4 (2c)	5-8 (4c)	9-10 (2c)	11-12 (2c)	13-16 (4c)

Els motius a, b, d i e s'articulen d'una manera semblant, presentant sempre el primer compàs figures rítmiques més curtes (semicorxeres i combinació de negre amb semicorxera), i el segon compàs sempre són dues negres en punt (amb alguna variació al M 741/22). En canvi la secció c són 3 compassos melòdics i és en el quart on hi ha aquest repòs sobre les negres en punt. L'última secció de B, l'he anomenada b' perquè comença amb el mateix motiu melòdic que b però hi ha una ampliació de dos compassos més. Aquest punt és interessant perquè aquest motiu b presenta petites diferències rítmiques entre els manuscrits (són les mateixes notes però l'un són "tres corxeres + negre-corxera" i l'altra és a la inversa), però es manté la coherència dins cada melodia i al b' utilitza la mateixa formulació rítmica que b.

El compàs 6/8, marcant un caràcter ternari a unitats petites (tres corxeres) i un caràcter binari a les unitats grans (dues negres en punt) són característiques de la Giga (Kühn, 2003: 236). Si a més tenim en compte que el 6/8 també era el compàs que s'associava aquesta dansa a partir de mitjans del segle XVIII en endavant (Little, 2001a), és molt plausible que l'Estopa correspongués a aquesta dansa. Si ens mirem de manera comparativa les dues fonts, veiem que es tracta de la mateixa melodia perquè a escala estructural no hi ha cap diferència, el perfil melòdic és pràcticament idèntic i en l'àmbit rítmic les poques variacions que podem trobar sempre respecten la concordança entre compassos ternaris d'unitats més petites (tres corxeres o negre amb corxera) i compassos binaris d'unitats més grans.

A l'hora d'intentar fer concordar el text amb la melodia, com que aquesta té 16 compassos i cada estrofa té 8 versos, cada vers li corresponen 2 compassos, que quadra també amb els diferents motius melòdics. He escollit aquesta disposició, el que implica no fer repeticions de les melodies tal com s'indica en el M 1452, ja que sinó cada estrofa es cantaria amb una secció melòdica diferent (A o B de manera alternada). Per fer la meua proposta d'unió de text i música he decidit utilitzar la

melodia del manuscrit M 741/22. El que m'ha fet inclinar-me per aquesta melodia són petits detalls però importants a l'hora del cant. Per una banda el compàs 8 acaba amb una blanca en punt i el vers acaba amb una paraula aguda amb l'accent fort en el primer temps i en canvi en l'altra variant tenim dues negres en punt i per tant queda l'últim temps sense síl·laba. També en aquesta última hi ha un interval d'octava que arriba fins a un La₅⁵⁰ al final de la peça que en M 741/22 no hi és. S'ha volgut respectar la tonalitat, ja que coincidia en totes dues variants. S'ha fet la transcripció en clau de sol per facilitar la lectura, ja que en el manuscrit està en clau de Do en primera. La proposta final es mostra en l'annex VII.

5.3 Amable

Com s'ha mostrat anteriorment, he localitzat diverses fonts on apareix una melodia titulada Amable (o Mable). Per tal de simplificar l'estudi, he fet una primera selecció d'aquelles fonts que podem situar a Catalunya, les que contenen melodies per a instruments melòdics (no els harmònics) i també consideraré les publicacions de Minguet e Irol perquè van tenir gran èxit entre els aficionats en la segona meitat del segle XVIII. Aquesta ha estat la selecció:

- Minguet e Irol. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos* (Madrid, 1754).
- Minguet e Irol. *El noble arte de danzar a la francesa, y española* (Madrid, ca. 1755?)
- M 1452 de la Biblioteca de Catalunya (Mitjans del s. XVIII?)
- M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya (Mitjans-finals del s.XVIII?)
- BAYER, Xavier (ed.) (2009) *Danses i balls antics. Recull d'uns quaderns de Violí* (Manuscrit finals del segle XVIII)

En una primera anàlisi individual de cadascuna de les melodies d'Amable seleccionades, podem descartar seguir treballant amb la melodia de la publicació de Bayer, ja que mostra diferències molt considerables tant melòdicament com rítmicament amb la resta, però la més bàsica són el nombre de compassos, només 12 enfront dels 38 de la resta, això provoca que no se li pugui unir el text del manuscrit d'Olesa, cosa que sí que es pot fer amb la resta de fonts. La resta de peces totes estan escrites en 3/4 i en la tonalitat de Fa major i es donen certes modulacions característiques durant el transcurs de la peça. A través de l'anàlisi

⁵⁰ Si considerem al do central com a Do₄.

comparativa de les diverses variants, podem dir que l'Amable presenta aquesta estructura formal fixa:

Seccions	A			B			
Motius melòdics	a	b	c	d	e	f	g
Núm. Compassos	1-4 (4c)	5-8 (4c)	9-14 (6c)	15-22 (8c)	23-26 (4c)	27-32 (6c)	33-38 (6c)
Tonalitats (modulacions)	Fa M	Fa M	Fa M- Do M	Fa M – Re m	Fa M	Fa M	Fa M

També podem determinar que es tracta de la mateixa melodia però amb petites variacions que corresponen sobretot a un major o menor grau d'ornamentació rítmica-melòdica. Veiem com la melodia de l'Amable presenta dues seccions, A i B, que en els manuscrits es marquen amb dobles barres i signe de repetició de la primera secció en algunes fonts. També es pot veure la primera sessió està formada per tres motius melòdics i la segona de quatre, independents entre ells i la separació de les quals la marquen moments de repòs en temps forts en els primers temps, ja que totes comencen en anacrusa. Aquest és una de les característiques de la seva forma de dansa, el *loure*. A aquesta dansa sovint se l'anomena "giga lenta", ja que comparteix diverses característiques de la giga però es dansava a un tempo més lent, amb un compàs de 3/4 o bé 6/4 en anacrusa, utilitza frases de longitud irregulars i té motius rítmics característics compartits amb la giga com la negra en punt, les síncopes i les hemidòlies (Little, 2001b).

He considerat que la millor candidata per utilitzar com a melodia de la cançó de la ronya és la que apareix en el M 1452 de la Biblioteca de Catalunya⁵¹. He pres aquesta decisió perquè és la melodia menys ornamentada i la que millor s'adapta al text d'una manera més sil·làbica. La resta de melodies presenten figures rítmiques més curtes, el que resulta un cant molt més melismàtic i complex.

⁵¹ Curiosament aquesta variant és la que més s'assembla a la que mostra Pecourt al *Recueil de l'Aimable vainqueur* del 1701

Són un total de 38 compassos i el cada estrofa té 19 versos⁵² i per tant altra vegada corresponen 2 compassos per vers. Per tal que encaixi el text, no es tenen en consideració les marques de repetició de la primera sessió. Per la resta, no s'ha realitzat cap altra modificació en la transcripció. La proposta final es mostra en l'annex VII.

5.4 La Bretanya

També hem localitzat diverses variants de la melodia de la Bretanya. N'hem fet una selecció seguint els mateixos criteris indicats anteriorment amb l'Amable i ens hem quedat amb les mateixes fonts.

En la Bretanya, podem diferenciar clarament dues parts de compassos diferents, la primera de ritme ternari i la segona de ritme binari. La primera part seria el *Passepeid*, una dansa de tempo ràpid ternari (normalment 3/8 o 6/8), amb un anacrusa i amb dues seccions diferenciades que en temps de Lluís XIV es construïen en frases de 2 o 4 compassos i moviments constants de corxeres i semicorxeres (Little, 2001c). La segona part per altra banda, segons la font se la presenta amb diferents noms. En un dels manuscrits de l'òpera *Télémaque* de Campra de 1704 s'indica com a "Gavotte"⁵³, el *recueill* de Feuillet de 1704 se l'anomena "second air", Minget e Irol en el *Noble arte* parla de "rigodon, o Allegro de la Bretaña", el M 741/22 de la BC també parla d'"allegro" i el M 1452 de la BC porta la indicació de "Minoe". Sembla que era comú que els *passepeid* anessin aparellats amb un rigodon (Little, 2001c).

Igual que ha passat amb l'Amable, la Bretanya publicada per Bayer també li falten compassos. En concret la primera part té només 23 compassos i en canvi tota la resta en tenen 24.

Si comparem les melodies trobades, en aquest to és on trobem algunes diferències més. Tot i això comparteixen l'esquema formal que quedaria de la següent manera:

⁵² El text conté algunes estrofes de 18 compassos. El que es proposa perquè no sobrin compassos de la melodia és no cantar el motiu melòdic que s'inicia en anacrusa al compàs 35 i finalitza al 37, ja que és una repetició de l'anterior.

⁵³ Paris. Bibliothèque nationale de France, département Musique. VM2-199. Disponible a: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8540978g/f1.image>>

Secció	A (ternari)				
Motius melòdics	a	b	c	d	c'
Núm. Compassos	1- 4 (4c)	5- 8(4c)	9-12(4c)	13-16(4c)	17-24(8c)

Secció	B (binari)					
Motius melòdics	e	e'	f	g	g'	h
Núm. Compassos	25-28(4c)	29-32(4c)	33-36(4c)	37-40(2c)	41-44(2c)	45-48(4c)

Totes les melodies estan escrites en la tonalitat de La m a excepció de la del f. 17v del M 741/22 que és en Re m. Potser estava escrita per a un instrument transpositor?

Les majors diferències solen trobar-se en l'inici de les seccions i subseccions i també hi ha algunes diferències en les alteracions, ja que en algunes variants hi ha el Fa sostingut en determinats passatges i en d'altres no. També hi ha varietat en la indicació de compassos. En la part ternària tenen tots un compàs de 3/4 a excepció del M 1452 que és un 3/8. I en la binària tots són en 4/4 a excepció de la Bretanya del M 741/22 f. 42r que és un 2/4.

Després de fer-ne una comparació també podem determinar que es tracta de la mateixa melodia però amb variants rítmico-melòdiques diferents amb un grau d'ornamentació similar entre les fonts. Per aquest motiu ha estat difícil decidir quina melodia escollir per presentar-la amb la lletra. Si una melodia funcionava a la perfecció en una part, no ho feia en la següent i viceversa, així que totes havien de patir petites modificacions i s'ha de recórrer sovint a melismes forçant així una mica el text. Finalment he descartat la M 741/22 f.17v perquè és l'única en la tonalitat de Re m. També he descartat la M 741/22 f. 42r (perquè té la segona part en 2/8 quan en tota la resta és un 4/4) i la de M 1452 (comença amb un 3/8 i tota la resta en 3/4). Així doncs he escollit la melodia de Miguet e Irol de les *Reglas i*

*Advertencias*⁵⁴ i d'aquesta manera també en el treball puc oferir una proposta amb cada una de les diferents fonts que he seleccionat

Només he hagut de realitzar dues petites modificacions. Al compàs 6 en lloc de tres negres he escrit una blanca i una negra perquè si no sobrava una nota, ja que hi havíem d'inserir dues síl·labes només. I el revés ha succeït en el compàs 33, hem convertit la blanca del primer temps en dues negres perquè ens sobrava una síl·laba. Tota la resta s'ha respectat. La proposta final es mostra en l'annex VII.

⁵⁴ Es pràcticament la mateixa melodia que en *Noble arte* només que en aquesta última obra hi ha marcades repeticions explícites de cada part amb petites variacions. Per tal que quadri amb el text altre vegada no contemplo repeticions, i per tant és millor treballar amb les *Reglas i Advertencias*.

6. Les primeres publicacions de cançons populars i el repertori del treball

Donada la proximitat temporal entre les dates del cançoner olesà i les primeres publicacions de poesia i cançons populars iniciades cap a mitjans del segle XIX, és interessant estudiar si el repertori del cançoner va estar recollit per algun d'aquests pares del folklorisme.

Aquest estudi té una doble vessant. Per una banda, si trobem alguna de les cançons podem, comparar-la amb els textos o melodies que hem trobat o inclús trobar melodies d'altres peces del cançoner on no se n'indica cap to. Per altra banda, aquests primers interessats per la música popular (en el sentit que avui entendríem per música tradicional, tot i que ells parlaven de música popular) van iniciar un nou camí d'estudi i van marcar les bases del que entenem per música tradicional catalana, una base ideològica que en més o menys mesura encara és present avui dia.

Les idees romàntiques arribaven d'Europa a la dècada dels anys 30 del segle XIX. En un món cada vegada més industrialitzat, els autors romàntics veien en els entorns rurals l'estat "natural" i no contaminat on encara es conservava "l'essència del poble". Per tant es genera una primera gran dicotomia que prové d'un sentiment de nostàlgia cap a un passat idealitzat i imaginat, entre les ciutats i els entorns rurals. La cançó popular jugarà un paper molt important, ja que se la veu com a una representant de la poesia "del poble", com a una entitat que conté les característiques més essencials, pures i no mutables d'una nació.

A Catalunya, un primer romanticisme liberal va donar de seguida a lloc un segon romanticisme més conservador i historicista que fou l'origen de la Renaixença (Ayats, 2009: 328). El moviment de la Renaixença ha estat altament discutit així com la dicotomia que conformava amb la Decadència. L'historiador i doctor en filologia catalana Joan Lluís Marfany és un dels autors que més ha revisat aquesta visió. Ell defensa que en contra del discurs que la Renaixença tenia com a missió "rescatar" la llengua catalana, és precisament a mitjans del segle XIX quan es produeix el moment de màxima diglòssia de les llengües catalanes i castelles, i són els mateixos autors de la Renaixença els que segueixen utilitzant i fomenten

l'ús de la llengua castellana com a única llengua escrita. Per tant, el seu interès pel català correspon més a un aspecte sentimental i va a càrrec d'una nova burgesia emergent de caràcter conservador:

En el modern món vuitcentista, el món de la indústria i del govern constitucional, l'equilibri entre les diverses parts constituents d'Espanya s'ha alterat i Catalunya pot i deu reclamar una posició de preeminència, una posició rectora, en la creació de la moderna nació espanyola, en correspondència amb la seva condició de seu de la «indústria nacional» i de capdavantera del liberalisme (Marfany, 2009: 382).

El que és cert però, és que a partir d'aquests anys s'inicia una voluntat de construir una identitat pròpia catalana, la finalitat final de la qual anirà variant al llarg del segle, i on la literatura catalana i tindrà un paper clau. Magí Sunyer ho resumeix de la següent manera:

Dels seixanta a final de segle [XIX] es recorre un llarg camí en la concepció de la relació entre Catalunya i Espanya en el qual la literatura exerceix un paper molt important al principi que baixa en intensitat relativa en la mesura que la reivindicació política s'estructura i se n'independitza. Des de l'escut –el prestigi d'Antoni de Capmany– amb què Manuel Milà i Fontanals es protegia de crítiques i censures –que, en efecte, van sorgir– en el discurs dels Jocs de 1859, «No puede estimar su nación quien no estime su provincia» que, plenament integrat en la concepció d'Espanya com a nació, no deixava de contenir una reivindicació que per Milà devia resultar agosarada, fins a l'«Adéu, Espanya», de Maragall en el 98, passant pel discurs de president d'Àngel Guimerà en els Jocs de 1889, es va construir una argumentació en centenars de poesies i d'obres dramàtiques i en dotzenes de novel·les i llibres de prosa diversa. [...] L'afirmació d'una personalitat diferenciada, base de les reivindicacions polítiques que va emprendre el catalanisme quan es va constituir, es va fonamentar en tres pilars [...]: història, territori i llengua. Per al Romanticisme, fins i tot en la fase d'integració en el projecte d'un Estat espanyol modern, tots tres van ser importants en la mesura que definien una antiga nacionalitat [...], però ja hem vist que del de la llengua, que va acabar essent el més clarament definitori, els primers romàntics catalans en van prescindir majoritàriament com a vehicle d'expressió culta fins als Jocs i més enllà i tot (Sunyer, 2015: 103).

Aquests tres elements d'història, territori i llengua els trobem intrínsecament dins del folklore català, i per aquest motiu la “cançó popular catalana” va ser un aspecte important a l'hora de construir aquesta identitat catalana i es promouen les recol·leccions de cançons orals per diferents llocs de territori català. Però aquests reculls no només tenien un vessant patriòtic, sinó també estètic, ja que els textos

orals també havien de contribuir a la renovació del món literari (Ayats, 2009: 328), ja que els autors romàntics creien que provenia d'una "Decadència".

Ateses la gran quantitat d'autors i obres publicades a partir sobretot de la segona meitat del segle XIX, ha estat necessari fer una selecció. He considerat els autors i obres més rellevants publicades en el segle XIX o a les primeres dècades del XX. Aquestes publicacions són les que en gran mesura transmeten unes idees que influiran fortament a generacions posteriors. Les obres on he fet la cerca han estat⁵⁵:

- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1853) *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Narciso Ramírez.
- BRIZ, Francesc Pelagi (1866-1877) *Cansons de la terra. Cants populars catalans*. 5 vol. Barcelona: Ferrando Roca, Àlvar Verdaguer; París: Maisonneuve.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1882) *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Barcelona: Àlvar Verdaguer
- BERTRAN I BROS, Pau (1885) *Cansons y Follies populars (inèdites) recollides al peu de Montserrat*. Barcelona: Àlvar Verdaguer.
- AGUILÓ, Marià (1893) *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*. Barcelona: Àlvar Verdaguer
- AGUILÓ, Marià (1900) *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI recullit e ordenat per Marian Aguiló y Fuster*. Barcelona: Libreria d'Alvar Verdaguer
- CAMPANY, Aureli (1901-1913) *Cançoner popular* (tres sèries entregades per fascicles). Barcelona.
- SERRA I VILARÓ (1913) *El Cançoner del Calic recollit i ordenat per Mn. J. Serra i Vilaró*. Barcelona: Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (Tipografia L'Avenç, Massó, Casas & C^a)

⁵⁵ Abans de les dues primeres grans figures com van ser les d'Aguiló i la de Milà i Fontanals que presentaré a continuació, també vull destacar les tasques d'altres dos autors. Per una banda de Pau Piferrer (1818-1848), la mort prematura del qual no li va permetre fer grans publicacions específiques sobre cançó popular (Ayats, 2009: 330), però va ser un dels grans promotors de les idees romàntiques i també de la recopilació de cançó popular. Només trobem la publicació d'alguna cançó en els volums que va escriure dedicats a Catalunya en l'obra *Recuerdos y bellezas de España* (1839). També hi ha la figura més primerenca i menys coneguda, la de Josep de Vega i Sentmenat (1754-1831). Aquest polític i acadèmic de les Bones Lletres de Barcelona és considerat per alguns autors com el primer recol·lector de cançons populars catalanes. Seria molt interessant indagar en el fons personal d'aquest autor, que sembla que va passar a Marià Aguiló, però les dificultats que això comportaria superen les possibilitats d'aquest treball. A més, el que ens interessa és centrar-nos en aquells noms i discursos que han influït més posteriorment i que encara avui dia són referencials.

- PEDRELL, Felip (1918-1922) *Cancionero Musical Popular Español*. 4 vol. Valls

Marià Aguiló i Fuster (1825-1897) i Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) són els dos primers grans autors. Mentre que Aguiló té un interès més col·leccionista, Milà o Fontanals tenia un interès molt més acadèmic, consideran-se les seves *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos* (1853) com l'obra fundadora dels estudis de textos de cançons (Ayats, 2009: 331).

El que caracteritza els primers estudis de la poesia popular d'aquests primers dos autors romàntics és el seu interès literari i filològic i la seva manca de formació musical que no els permetia anotar les melodies, cosa de la qual es lamentaven, ja que consideraven que música i text eren inseparables⁵⁶.

A partir de la dècada dels 60, les cançons populars van començar a ser un element ben valorat i valuós pel moviment en pro de la cultura catalana, que considerava que les cançons populars eren part important del patrimoni i la identitat del país (Ayats, 2009: 333). A més, les seves melodies comencen a despertar l'interès també dels compositors catalans. La primera obra important que inclou melodies serà les *Cansons de la terra* de Francesc Pelagi i Briz (1839-1889) i també serà un dels més premiats i divulgats i coneguts durant el segle XIX (Ayats, 2009: 334). De Briz (i també Càndid Candi que va participar en el primer volum) Jaume Ayats senyala que "formen part d'una segona generació que ja s'ha fet seus els ideals dels Jocs Florals i que recullen cançons amb una voluntat explícita de construir la pàtria, d'activisme social directe, i no només com un exercici d'erudició històrica." De fet, Briz va més enllà d'una voluntat d'incloure un estudi filològic dels textos en la tradició de Milà i Fontanals (Ayats, 2009: 334) i inclou harmonitzacions de les melodies amb una clara voluntat de divulgació (Briz, 1866: vii).

Un dels autors que més ens interessa estudiar en aquest treball és Pau Bertran i Bros (1853-1891) i la seva obra *Cansons y Follies populars (inèdites) recullides al peu de Montserrat*. Aquest treball és especial perquè és el primer que delimita el treball a un territori molt concret (Collbató, el Bruc i Esparreguera) que a més

⁵⁶ Només en l'obra del *Romancerillo catalán* de Milà i Fontanals apareixen algunes melodies, que eren transcripcions del músic Josep Piqué i Cerveró (1817-1900), les quals però, presenten certes problemàtiques (Ayats, 2009: 332).

Bertran coneix perfectament perquè era nascut a Collbató, el que li permet fer més descripcions de la pràctica social de la música (Ayats, 2009: 334).

L'any 1891 es funda l'Orfeó Català, representant del catalanisme més catòlic i tradicionalista, que serà el més visible. Això va comportar una institucionalització de la recollida i difusió de les cançons populars, sobretot a través del cant coral, enteses com a peça clau del patrimoni català. Aureli Capmany (1868-1954) és un dels noms vinculats a l'Orfeó i entre 1901 i 1913 va publicar, de manera pràcticament mensual, cançons en forma de fulletons, seguint la tradició de la venda de fulls solts per part de venedors ambulants. Per tant la seva intenció era la de tornar a “donar vida” a un repertori cançoner que s'estava oblidant, més que fer un treball erudit. I de fet el seu èxit de difusió va ser molt notable. Però moltes de les cançons que publicava ja havien estat editades per alguns dels seus predecessors com Milà i Fontanals.

Una altra de les figures a tenir en compte és la de Felip Pedrell (1841-1922). El seu *Cancionero popular español* (1918-1922) és, segons Josep Martí, el primer treball etnomusicològic amb cert rigor científic que es va fer a Espanya, i si Milà i Fontanals era el gran referent quant al tractament científic dels textos, Pedrell ho era en referència a les melodies (Martí, 1991: 23). Pedrell s'interessava en la música popular (“música natural”) perquè la creia necessària per a regenerar la composició de la música culta (“música artificial”), ja que en ella es trobaven les bases per aconseguir una autèntica música nacional (catalana però també espanyola).

Després d'aquesta petita introducció i contextualització de les obres i autors consultats, podem començar a exposar els resultats obtinguts: no hi hem trobat cap de les cançons del recull d'Olesa.

Una gran part de repertori és molt clar perquè no hi ha aparegut: perquè els textos són en castellà, i les cançons en aquesta llengua són realment escasses per no dir inexistents en les publicacions. Això es a causa de l'associació romàntica entre nació i llengua. Per tant, la “veritable música popular catalana” era la que es cantava en català. Per aquest motiu ens interessava especialment consultar el *Cancionero* de Pedrell, perquè ell és l'únic autor que inclou de manera substancial

repertori en castellà incloent cançons d'altres parts d'Espanya. L'altre autor que inclou alguna peça en castellà és Milà i Fontanals.

Pel que fa a la resta de cançons en català, la seva absència en aquests cançoners pot tenir diverses explicacions. Potser ja era un repertori obsolet que no es cantava. Potser encara es cantava alguna de les cançons del cançoner, però cap d'ells les coneixien. Però la pregunta que jo em plantejo és la següent: encara que haguessin tingut coneixença d'aquest repertori, l'haurien inclòs en les seves obres? És a dir, compleixen aquestes cançons catalanes amb el seu ideari de cançó popular/tradicional catalana?

Primer de tot, cal tenir en compte la seva especial predilecció per les cançons narratives que expliquen alguna història. També s'observa una predilecció cap a les temàtiques que tenen referències a passats llunyans i medievals, ja que l'Edat mitjana, situada en un terreny imaginari ideal, era a tot Europa el temps històric de referència per a la poesia popular, el temps de l'antiga esplendor perduda i on es trobaria "l'essència pura" del poble ara decadent (Ayats, 2001: 13). Cap de les cançons del cançoner d'Olesa té una temàtica de caràcter històric que ens remetés a un passat medieval.

També crida l'atenció que les peces de la tradició del vallfogonisme tan presents en els manuscrits del XVIII i també del XIX brillen per la seva pràcticament absència. Si tenim en compte el caràcter conservador i en molts casos catòlics del catalanisme interessat en la construcció d'una identitat catalana, sembla bastant lògic que no s'interessessin per un repertori tan escatològic.

Tampoc apareixen molts goigs en aquest primers cançoners, i els pocs que es recullen tots són de caràcter estrictament religiós i no apareixen goigs satírics com el *Goigs del Sabaters*. Segurament no eren del repertori preferit dels folkloristes pel fet que també es difonien de manera escrita. L'associació entre oralitat-popularitat i escrit-erudit és molt clara. La tendència general d'aquests autors és la de recollir repertori oral. "En lo moment en que deixant de ser oral passa á ser escrita, mor la poesia popular" sentenciava Briz (Briz, 1866-1877: xxv).

Aquesta inclinació cap a l'oralitat els porta a no contemplar, i a més alguns en mostren la seva disconformitat titllant-los de vulgars, els *romanço de cecs* que se seguien venent en forma de fulls solts en època contemporània a tots els autors.

Aquesta denominació de *romanço* prové de la literatura castellana i servia per designar aquelles cançons narratives d'una actualitat més efímera, de temàtica satírica o de carnestoltes, generalment en llengua castellana, que es difonien a través de fulls escrits i n'és escassa la seva presència en la difusió oral (Ayats, 2001: 56). Un dels autors que en destaca la seva "vulgaritat" és Milà i Fontanals. Aquest dedica el VI capítol de les *Observaciones* al que ell anomena la "poesia popular catalana-escrita" i la tracta de manera diferent del que ell anomena "poesia popular catalana-tradicional", ja que:

Nuestra poesía tradicional es popular en todo el rigor de la palabra, pues ni la escritura ni la imprenta la conservan, ni los anales políticos ó literarios la mencionan, ni cantores estipendiados la custodian ni la propagan. Los ciegos, que son los actuales cantores de profesion, la olvidaron completamente por coplas modernas, vulgares y faltas de valor poetico [...]. (Milà i Fontanals, 1853: 90-91)

Quant a la tradició escrita del segle XVIII, Milà i Fontanals només en destaca els textos d'esdeveniments històrics com la Guerra de Successió que els titlla de "romances liricos de caracter no mas poetico que verdaderamente popular" (Milà i Fontanals, 1853: 84) i de la poesia popular impresa del segle XIX en diu:

Comprende composiciones de varios asuntos y en especial hechos ó pláticas edificantes, pinturas de costumbres, sucesos ruidosos, etc.; por lo general es enteramente vulgar y de muy mal gusto, y por ella seria dificil adivinar la existencia de otra poesia popular inédita, y por decirlo así, latente." (Milà i Fontanals, 1853 :87).

El matrimoni desgraciat dels sabaters podria ser un "suceso ruidoso"? La cançó de la ronya no és vulgar? Sabem que Milà i Fontanals es refereix a un repertori d'actualitat del segle XIX, però no és difícil d'imaginar que aquesta la tradició tingués un caràcter similar a finals del XVIII. De totes maneres, queda clar que són temàtiques que no pot incloure dins els seus ideari de música popular i per tant les ha de tractar separadament.

Tot i titllar-la també de vulgar, Aguiló dedica a la literatura de "canya i cordill" el *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI* (1900) perquè creu que en realitat no es mereixedora del menyspreu que se li inspirava, ja que:

Essent tant escasos los poetas artístichs que han conreat la llengua en los segles XVI, XVII y XVIII, y haventho fet aquests poch tant a la *castellana* y ab tant poch conexement de la

llengua, m'ha semblat que no debiem oblidar exes fulles anònimes y semipopulars de que'ls vertaders catalans s'alimentaren durant exos tres segles. Elles representen la tradició mes feel [sic] en l'idioma y en les costums: aquesta poesia, per pobra que aparega, és la indígena, la mes nacional que d'aquells temps conservem (Aguiló, 1900: ix-x).

Potser podria provenir d'aquesta tradició alguna de les cançons del cançoner d'Olesa? No tenim prou evidències per afirmar-ho però crec que és quelcom a tenir present tant pel tipus de temàtiques que coincideixen amb algunes del cançoner olesà (satíriques, de costums, carnestoltes) com per l'idioma castellà.

Tampoc hem trobat cap de les cançons en l'obra de Bertran i Bros, però en ella es descriuen certes escenes de pràctica musical, en les quals potser en algun moment es va cantar el repertori del cançoner olesà. Bertran i Bros diu que les cançons que apareixen en la seva obra van ser aplegades des de “sota les oliveres” de la seva casa pairal entre els anys 1870 i 1874, ja que aquest repertori el cantaven les collidores d'olives. Tenim constància que gran part la família Boada-Bayona es dedicava al conreu d'olives entre altres productes, com era comú a Olesa de Montserrat. Ell descriu cants en grups que mentre van feinejant es van cantant l'un a l'altre diferents cançons per fer més entretinguda la feina. Parla d'aquest repertori amb certa nostàlgia, fent referències constants a la seva infància i veu la figura d'aquestes dones com “les vestals que hi mantenen aquest foch sagrat de la tradició poética catalana, que si enguany no es tan pur y viu com antany, ¡Deu n' hi do encara!” (Bertran i Bros, 1885:ix-x). És molt comú que se'ls atribueixi a les dones de mantenir viu el tipus de repertori popular que els interessava i que consideraven que s'estava oblidant ja que “mes que va perdentse de dia en dia; que també hi arriba al peu de la montanya de la Verge Moreneta aquest ayre xafogós de tonades á la moda que, aparracat gayrebé sempre en llengua forastera, surt de la ciutat y 's refá en les fabriques y repren camí ab nova forsa, dexant regust de lletjesa per tot arreu hont toca” (Bertran i Bros, 1885: ix). Per tan el que ens està descrivint és un altre tipus de repertori més de moda, que a ell no li interessa per cantar-se en llengua “estrangera” (en potser castellà?) i per massa modern, que prové, com no podia ser d'altra manera, de les ciutats i de l'activitat industrial.

Dins l'obra de Bertran i Bros, el bloc més gran és el que dedica a les cançons amoroses, moltes de les quals fan referències a matrimonis, tant de feliços com també de malaurats i violents. Aquest és un aspecte en comú amb el cançoner

d'Olesa, però en canvi no hi apareix la dicotomia entre “casament o convent” que sovint apareix en els textos d'aquest. També hem vist que moltes d'aquestes cançons en el cançoner olesà són en castellà, i Bertan i Bros només recull les que són en català. Però n'hi ha una, “La mala amor”, que parla d'un marit infidel, que utilitza moltes paraules, i inclús versos sencers en castellà. Això potser ens indica que el repertori en castellà del recull no queda tant lluny d'aquest repertori? Sabien també cantar en castellà algunes d'aquestes dones potser?

Però aquest no és l'únic repertori que Bertran i Bros no vol incloure, sinó que també es lamenta de la següent manera:

Ara, abans d' acabar, sígam permés dir qu'es de doldre certament que'l poble catalá, com tots los demés pobles, tinga també cansons y follies bon xich massa alegroyes; mes en descárrech seu, que les ha fetes ó adoptades, dech fer esment de que no mes les canta, rihent mes que malpensant, per Carnestoltes, y en descárrech meu, que no sens escúpul n'incloch á n'aquest aplech algunes (no pas, perxó, les més relliscoses, com *La filia del duch*, *La mi senyora*. *Zumzeta-zomzom*, etc.), que ho fatx mirantme en miralls ilustres y ab la mira d'arxivar algunes mostres manifasseres del carácter joganer y festiu ab que's disfressa'l nostre poble al temps de la bulla y la disbauxa” (Bertran i Bros, 1885: xvii-xviii).

Per tant, per una banda sembla incloure algunes cançons que ratllen allò més “vulgar”, com fa també el mateix Milà i Fontanals en el seu *Romancerillo catalán* (Milà i Fontanals, 1882: xii), però també admet que hi ha certa censura de caràcter moral que intenta justificar amb una actitud certament paternalista. Tot i ser del mateix territori, Bertran i Bros no deixa de ser un “estudiós” que es mira des de la seva posició superior intel·lectualment parlant a unes classes populars treballadores del camp, de les quals se'n diferencia. De fet acaba el seu pròleg dient “ara acabo jo y comensa'l poblé, que, si no sab d' escriure, sab pu de cantar ben galanament y xamosa.” (Bertran i Bros, 1885: xviii)

Conclusions

Els nostres objectius principals eren situar cronològicament el cançoner FBB.Manuscrit.12, localitzat a Olesa de Montserrat i definir quin tipus de repertori musical contenia i amb quines tradicions es relacionava, així com determinar si els tons indicats en els títols de set de les lletres corresponien a melodies concretes amb les quals poder tornar a unir text i música.

Unes de les lletres s'anomena al "Caragol", guerriller realista del que tenim constància que els seus homes van provocar un incendi l'any 1823 a la Parròquia d'Olesa de Montserrat. Això ens ha situat a la primera meitat del segle XIX. Però per tal de ser més precisos amb la datació, també ens hem intentat ajudar d'un petit estudi codicològic (segon capítol), els resultats del qual no han estat del tot concloent. Hem pogut determinar que la coberta del cançoner és part d'una Butlla de la Santa Creuada amb data de 1811. Però la coberta podria haver estat afegida amb anterioritat o fins i tot com era una pràctica comuna, es podrien haver utilitzat materials més antics mancats de valors. La Butlla està dirigida a un tal Josep Serra (o Sarra?) i Parés, però no hem pogut determinar qui era aquest personatge. Sí sembla, però, que podem afirmar que ni era membre de la família Boada-Bayona ni probablement tampoc era veí d'Olesa. De la procedència del paper, gràcies a la filigrana que contenen alguns dels seus fulls, hem trobat indicis que provingués de la nissaga de paperer gironins Badia, actius durant la segona meitat del segle XVIII. Però aquestes dates no ens quadren amb l'al·lusió al guerriller "Caragol". Això podria ser degut al fet que potser per fer el recull es van utilitzar papers antics (tenim diverses taques en ells que podrien ser anteriors a l'escriptura de les lletres) o bé que els Badia van tenir activitat també a la primera meitat del segle XIX.

Tot i situar el cançoner olesà en la primera meitat del segle XIX, hem localitzat diversos manuscrits ja datats a la segona meitat del segle XVIII que contenen moltes de les peces del cançoner (Annex I). A més, diversos elements d'estètica poètica (tercer capítol) també ens porten al segle XVIII, però ens hem trobat dues dificultats a l'hora de situar els textos en corrents literaris concrets, si és que això és possible. La primera és la poca tendència a la perspectiva històrica dels estudis de la poesia, tractada de manera independent a la culta. Tot i això podem veure

algunes influències barroques en la preferència per a temes quotidians i vulgars, alguns dels quals tendeixen a l'escatologia, la sàtira i inclús la misogínia, així com temes més amorosos i de galanteig als que tendeix l'estètica rococó a finals del XVIII. També hem trobat alguns elements que ens acosten a la literatura de "canya i cordill", tot i també haver-n'hi d'altres que ens en separen com per exemple els textos manuscrits i no impresos. Tot i això, el recull olesà podria ser també una còpia manuscrita d'aquests fulls impresos solts.

La segona dificultat en l'estudi estètic literari dels textos és la gran presència de lletres en castellà, poc estudiades dins els estudis de literatura catalana. De les 29 lletres, només sis són en català. Aquest és un fet més que habitual en els cançoners del segle XVIII i també ho serà en els del XIX. Aquestes lletres castellanques tendeixen més als temes amorosos, mentre que les catalanes a la sàtira i vulgaritat. La figura de la dona és molt present en tot el cançoner. Hem vist com és la protagonista de moltes cançons d'amor i desamor, de lliçons morals, així com parla en primera persona en cançons que fan referència a l'"elecció d'estat". Però en cap cas hem arribat a determinar si hi havia o no alguna distinció de gènere quant als cantants del repertori.

L'estudi dels tons (quart capítol) ens ha permès conèixer un context musical molt més ampli al del mateix cançoner. La indagació sobre què eren aquests tons ens ha obert les portes a l'estudi de diverses pràctiques musicals que han acabat convergint en el repertori cançonístic popular, posant en evidència la circulació de la mateixa música en diferents pràctiques i escenaris diferents. Aquests contextos musicals també ens situen altra vegada al segle XVIII.

Els resultat més clars han estat els referents a l'Amable i la Bretanya (subcapítol 4.2), que eren dues danses franceses coreografiades per Louise Pécour i publicades en forma de *recueils* per Raoul-Auger Feuillet de les quals tenim constància de la seva arribada a Barcelona ja l'any 1720, moment que després de la Guerra de Successió (1702-1714) i l'ascens al tron espanyol de Felip V havia arribat la moda francesa entre els nobles. Tot i no poder traçar amb precisió en aquest treball com aquestes danses de l'alta societat passen a ser conegudes per altres estrats socials, si tenim alguns indicis. Per exemple la publicació d'aquests tons a les obres de Miguet e Irol que anaven dirigides a un públic aficionat i van tenir gran èxit a la

segona meitat del segle XVIII, on es mostrava aquestes danses tant per a ser ballades com simplement ser tocades en els seus mètodes per a diferents instruments. És realment destacable que unes danses provinents de França a inicis del segle XVIII en seguim trobant referències en la cultura popular un segle més tard. Potser ha estat gràcies justament a aquest trasllat en la música popular, on les seves tonades servien per a produir amb facilitat noves cançons i per tant tenien una funcionalitat clara?

També hem pogut arribar a algunes consideracions sobre la “Letra italiana: misson quel peregrino” (subcapítol 4.4). Gràcies a la localització de la seva lletra en el manuscrit Ms.57 de la Biblioteca de Catalunya on se la denomina *tonadilla*, hem pogut dirigir la investigació cap a aquest gènere que tingué major auge a les últimes dècades del XVIII i hem vist que algunes de les característiques de la lletra de “Misson quel peregrino” coincidien amb característiques de la *tonadilla*, tant pel que fa al personatge de peregrino, que forma part de l’univers costumista de les *tonadilles*, com per l’ús de l’italià “macarrònic”. Però no n’hem localitzat la música, i tampoc hem pogut acabar de concloure si aquesta peça formava part d’alguna *tonadilla* escènica, o bé era un tipus de cançó solta denominada també d’aquesta manera conreada majoritàriament en l’àmbit privat.

Dels altres dos tons, l’Estopa (subcapítol 4.3) i la Peregrina (subcapítol 4.1), n’hem pogut oferir menys referències. L’Estopa sabem que és una dansa, i que probablement és una Giga. De la Peregrina hem trobat diverses notícies tant com a títols de danses (ja des del Renaixement) com de cançons tradicionals, però finalment ha estat la melodia localitzada en el *Manuscrit de melodies popular d’un antic organista de Guissona* de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya, la que millor ens ha concordat amb el text.

Però el poc estudi de la història musical d’Olesa de Montserrat (subcapítol 1.3) ens dificulta determinar en quin grau aquestes pràctiques musicals van tenir lloc en el poble o ve de quina manera arriba aquest repertori allà. Existeixen algunes publicacions dedicades al passat musical olesà, però a mesura que ens allunyem del segle XIX la informació cada vegada és més escassa. Tot i això, tenim constància gràcies als escrits del Baró de Maldà, així com un document inèdit de l’any 1753 de l’Arxiu Parroquial d’Olesa que la vila comptava amb una formació de “ministrils” i

que aquest en almenys una ocasió l'any 1752, van interpretar un Entremès i repertori de danses. Ja en el segle XIX, també hi ha qui dóna testimoni de la presència de músics aficionats que tocaven contradances i balls de plaça. Però el fet de no trobar massa bibliografia acadèmica sobre la vida musical dels pobles de segles enrere no ens pot portar a la conclusió que la vida musical era escassa, sinó que això posa en evidència la poca atenció que la musicologia ha prestat als entorns rurals més enllà del estudi més lligats al folklorisme. Tot i la dificultat de treballar en aquests contextos lluny de les grans catedrals i institucions on es conserven importants arxius, un major interès pels petits arxius parroquials, municipals i també particulars estem segurs que donaria grans fruits que ens ajudarien a entendre les dinàmiques musicals al llarg del territori, no només en centres concrets. En aquest sentit considerem que aquest treball fa una bona aportació i que obre les portes a un aspecte interessant a tractar que seria l'estudi de la difusió del repertori.

Si tornem a l'aspecte de la datació del cançoner, el situem a la primera meitat del XIX perquè no hem trobat cap constància que el repertori encara sigués vigent a la segona meitat del segle XIX. A més, a meitats del XIX es produeixen grans canvis estètics tant en l'àmbit literari com musical. Hem de tenir present però que la Base de Dades de Manuscrits Catalans en l'Edat Moderna que ens ha ajudat a trobar altres manuscrits similars, conté més testimonis anteriors al segle XIX i que encara està en procés d'incloure testimonis més moderns. Tot i això, considero rellevant la desconexió dels tons per part d'estudiosos com Pujol i Amades, nascuts als anys 1878 i 1890 respectivament, en el seu *Diccionari de la Dansa, dels Entremesos i dels instruments de música i sonadors* (1936), ja que si els tons encara haguessin estat coneguts en la segona meitat del XIX sembla que n'haurien tingut millors notícies.

Tampoc hem trobat cap cançó en els primers reculls de música popular catalana que apareixen mitjans del segle XIX amb l'arribada de les idees romàntiques de poble i nació (sisè capítol). Hem de tenir en compte però, que pel fet que no hàgim trobat cap de les peces recollides en el cançoner d'Olesa en aquests obres publicades per autors que visqueren una o dues generacions després, no podem afirmar que ja era un repertori obsolet, i especialment després de veure com la major part del repertori s'allunya de el seu ideal de "música tradicional catalana".

Un altre aspecte clau és l'associació entre la cançó tradicional i transmissió oral de les cançons que feien aquests recol·lectors, deixant de banda tota la tradició de "romançons de cecs" titllats en moltes ocasions de vulgars. Com hem anat veiem, tenim certs indicis que el repertori del manuscrit d'Olesa podria haver tingut una circulació i difusió escrita propera a aquesta tradició.

Però crec que és interessant remarcar el fet que de les seves publicacions se'n poden extreure informacions no només sobre el repertori recollit, sinó també sobre altres tipus de repertoris de la cultura popular que ells van rebutjar d'incloure a les seves obres. La reflexió sobre la seva absència també ens pot portar a consideracions estètiques i ideològiques interessants. Però a més hem de tenir en compte un altre fenomen, el que Natalia Bieletto anomena "silenciament de la quotidianitat" (Bieletto, 2016: 27). Aquest el pateixen aquelles pràctiques musicals que per ser tant "familiar" no es tenen ni en consideració a l'hora de pensar en la seva conservació, sigui perquè són molt abundants o ve perquè la comunitat no les hi atorga valor, ni positiu ni negatiu, i per tant no generen debat.

Hem de destacar també que Bertran i Bros en la seva obra *Cansons y Follies populars* (1885) tampoc recull cap de les cançons del recull olesà, deixant constància ell mateix però de la censura que aplica a aquelles cançons més vulgars, especialment aquelles "estrangeres" que provenen de les ciutats. Però un element interessant del pròleg de l'obra de Bertran i Bros és que descriu algunes escenes de pràctiques musicals, especialment posant èmfasis en les collidores d'olives en la zona de Collbató, el Bruc i Esparreguera, molt properes a Olesa. Tenim constància del treball en el conreu d'olives de la Família Bayona per tant és una possibilitat que el repertori del cançoner s'hagués pogut cantar en algun ambient similar.

Observant les diferents generacions de la família gràcies al llegat documental que des del segle XVII la família Boada-Bayona va mantenir en la seva casa pairal d'Olesa (subcapítol 1.2), podem determinar la seva dedicació a la pagesia així com gràcies a la resta de manuscrits del fons, hem arribat a la figura de quatre personatges que són candidats a haver-lo escrit com són els tres germans Tomàs, Francesc i Josep Bayona, i el seu pare Joan Pau Bayona. Considerem aquests noms perquè són dels que tenim constància més evident que sabien escriure i també que tenien interès per deixar constància en manuscrits no només de notes sobre les

seves vides professionals sinó també històriques i de cultura popular. Tampoc no es pot descartar que el cançoner l'obtingués la família mitjançant alguna altra via, com una compra (tant en el segle XIX com posteriorment tot i no haver-n'hi constància) o bé amb la recollida que sembla que va realitzar Tomàs Bayona durant la Guerra del Francès de documentació del seu predecessor en el Benefici de Sant Eloi, P. Mn. Salvador Matas.

Com hem dit anteriorment, un dels altres objectius principals del treball era determinar si els tons indicats en els títols de set lletres corresponien a melodies concretes amb les quals hi havia la possibilitat de poder tornar a unir-hi el text. Doncs finalment hem pogut assolir aquest objectiu i podem oferir la proposta d'unió de lletra i melodia de sis de les set lletres del manuscrit d'Olesa amb indicacions de tons (cinquè capítol).

El primer que hem fet per aconseguir-ho ha estat una anàlisi mètrica dels textos. Hem vist que el cançoner contenia una gran varietat de formes poètiques i mètriques diferents. Hem vist com les formes mètriques de les set lletres, que en alguns casos eren realment especials, estaven determinades per la melodia amb la qual es cantaven. És a dir, que la composició poètica es construïa pensant amb el to que s'havia de cantar. Això és especialment evident amb el to de l'Amable i el de la Bretanya, amb una construcció melòdica complexa i que es veu reflectida en la composició poètica. Aquest fet em sembla molt interessant, perquè ens obre la porta a poder localitzar, només observant les formes mètriques, altres lletres que es puguin cantar amb aquests tons.

Els resultats quant a la cerca de la música dels tons ha estat diversa (quart capítol). Només hem localitzat una melodia de Peregrina que ens concordés amb les lletres del cançoner d'Olesa. A causa del fet que hem localitzat diverses fonts amb melodies indicades com a Estopa, Bretanya i Amable, hem hagut de fer una anàlisi prèvia abans de fer una proposta d'interpretació de les cançons. Amb l'anàlisi formal i melòdica-rítmica individual de les tonades d'Amable, Bretanya i Estopes hem determinat que a cada títol se li associa una melodia en concret, i que en les diferents fonts localitzades les diferències no eren molt grans, i per tant hem considerat que eren variants de la mateixa melodia. Finalment hem decidit escollir

aquelles variants que millor ens funcionaven amb el text i també hem pogut unir fàcilment les lletres amb els seus tons.

En definitiva, podem finalment afirmar que aquestes cançons amb indicació de tons es troben dins la tradició del *contrafactum*, pràctica que consistia a afegir textos nous a melodies preexistents. Aquesta mena de pràctiques, ja existents en l'època medieval, són una manera molt efectiva de produir repertori cançonístics nous per aquelles persones sense grans coneixements musicals i especialment sense la necessitat d'utilitzar partitures. Amb això, veiem un canvi en la difusió de la cançonística popular al llarg del temps. En el mateix Fons Boada-Bayona es pot veure a través de la seva documentació que travessa diversos segles, com es passa d'unes lletres manuscrites amb algunes indicacions de tons (i de fet la majoria de les lletres ni tenen cap indicació musical) a l'aparició de partitures de cançons popular a partir del segle XX, quan membres de la família acudeixen a l'Orfeó olesà.

Ens ha quedat per estudiar les diferents significacions que aquestes melodies i tons han anat adquirint segons els contextos en els quals s'ha trobat. Aquest aspecte seria quelcom interessant d'estudiar des de la perspectiva de la intertextualitat. En un primer moment no sembla evident que cada to s'associï a certes temàtiques o significacions concretes. Per exemple el to de l'Amable l'hem trobat indicat tant en cançons religioses com d'altres de més vulgars com la de la ronya. Però aquest és un aspecte al qual hauríem de fer un estudi més profund per tal de treure'n conclusions solvents.

Una altra feina pendent, i que de fet era un dels objectius específics d'aquest treball que no hem pogut abordar de manera sistemàtica, és la localització de referències musicals de la resta de lletres del cançoner. Però sí que podem avançar alguns indicis. Per una banda, la seguidilla del *Pitiminí* presenta una tonada que s'ha localitzat també amb una forma molt similar a diverses *tonadilles* i un sainet. Per altra banda, en el manuscrit M 3-I-1 de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres, es dóna notícia que almenys dues altres lletres també es cantaven i l'autor de la recopilació poètica les recorda com una moda de joventut. Per exemple de la cançó que comença "Que quieres corazon" ens diu que estava en un "tono armonioso y grave" o bé la de "Corriendo va mi amor" que era un "tono bastante ayroso". Per tant hi ha més camí a recórrer i ja estic ansiosa per endinsar-m'hi!

Bibliografia

- AGUILÓ, Marià (1893) *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*. Barcelona: Àlvar Verdaguer
- AGUILÓ, Marià (1900) *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI recullit e ordenat per Marian Aguiló y Fuster*. Barcelona: Libreria d'Alvar Verdaguer
- ALONSO, Celsa (1998) *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCUMU
- AMADES, Joan (1955) *Els cent Millors romanços catalans*. Barcelona: Selecta
- AMADES, Joan; PUJOL, Francesc (1936) *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors. Volum primer: Dansa*, Barcelona : Cançoner Popular de Catalunya; Fundació Concepció Rabells i Cibils, vda. Romaguera
- AVIÑOÀ, Xosé. [Coord.] (1999) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62
- AYATS, Jaume (2001). *Música popular i tradicional*, dins *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear, volum VI* . Barcelona, Edicions 62.
- AYATS, Jaume (2009). "La cançó popular (1830-2000)". A: BONASTRE, Francesc i CORTÈS, Francesc (eds.), *Historia crítica de la música catalana*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona
- BAYER, Xavier (ed.) (2009) *Danses i balls antics. Recull d'uns quaderns de Violí*" (Manuscrit finals del segle XVIII)
- BERTRAN I BROS, Pau (1885) *Cansons y Follies populars (inèdites) recollides al peu de Montserrat*. Barcelona: Àlvar Verdaguer.
- BIELETTTO, Natalia (2016) "Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica". *Resonancias* vol. 20, núm. 38, pp. 11-35
- BOFARULL Y SANS, Francisco de. (1901) "La Heráldica en la filigrana del papel". *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Real Acadèmia de les Bones Lletres. vol. 7 Disponible a: <<https://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/205864>>
- BONASTRE, Francesc i CORTÈS, Francesc. [Coord.] (2009) *Història crítica de la Música Catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions
- BRIZ, Francesc Pelagi (1866) *Cansons de la terra. Cants populars catalans*. vol. 1. Barcelona: Ferrando Roca, Àlvar Verdaguer; París: Maisonneuve.
- BRIZ, Francesc Pelagi (1867) *Cansons de la terra. Cants populars catalans*. vol. 2. Barcelona: Ferrando Roca, Àlvar Verdaguer; París: Maisonneuve.
- BRIZ, Francesc Pelagi (1871) *Cansons de la terra. Cants populars catalans*. vol. 3. Barcelona: Ferrando Roca, Àlvar Verdaguer; París: Maisonneuve.
- BRIZ, Francesc Pelagi (1874) *Cansons de la terra. Cants populars catalans*. vol. 4. Barcelona: Ferrando Roca, Àlvar Verdaguer; París: Maisonneuve.
- BRIZ, Francesc Pelagi (1877) *Cansons de la terra. Cants populars catalans*. vol. 5. Barcelona: Ferrando Roca, Àlvar Verdaguer; París: Maisonneuve.

- BROWN, Kanneth (1989) "Introducció" A: TEGELL, Francesc *Poema Anafòric*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes /Publicacions Abadia de Montserrat
- BUTLLA DE LA CROADA (s.d.). Dins *Gran Enciclopèdia Catalana*. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0020740.xml>>
- CAMPABADAL, Mireia (2003) *El Pensament i l'activitat literària del Setcents català*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona. vol 2.
- CAPMANY, Aureli (2011) *Cançoner popular: cançons populars catalanes / aplegades per Aureli Capmany ; presentació i estudi de: Maria Aurelia Capmany, Jaume Vidal i Alcover, Jaume Ayats*. Barcelona: Base
- COBOS, Josep M (1994) *Olesa al segle XIX*. Olesa de Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- COMA, Oriol (1993) *Historia literatura catalana*, vol. 5-6. Barcelona: Ariel
- CORREA, Alejandro (2017) "Danzas catalanas en la Nueva España" A: *Catalunya e Iberoamérica. Investigaciones recientes y nuevos enfoques*. GALÍ, Montserrat "et al". (coord.). Barcelona: Asociación de Catalanista de América Latina, ACAL Fundació Casa Amèrica Catalunya. [Disponible a: <http://www.americat.barcelona/uploads/20170713/Catalunya_e_iberioamerica_2017.pdf> [Data consulta: Setembre 2018]
- COSTAL, Anna (2012) *Música i ball a la catalunya contemporània* A: COBLA VILA D'OLESA *Els Balls d'envelat a Olesa*. [Enregistrament sonor] Olesa de Montserrat: Audiovisuals de Sarrià
- D'AMAT I DE CORTADA, Rafael (1994). *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Barcelona: Editorial Barcino.
- DE DIEGO, Emilio; SÁNCHEZ-ARCILLA, José [Dirs.] (2011) *Diccionario de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Editorial Actas. vol. 2
- DÍAZ, Joaquín (1984-85) "Melodías prototipo en el repertorio romancístico". *Anuario Musical* vol. XXXIX-XL, pp.97-105
- DURAN, Lluís (1994) *Músics i Orquestres d'Olesa*. Olesa de Montserrat: L.D.D.
- ESCOBEDO, Joana (1992) *Poesia popular catalana -no religiosa- del segle XVIII*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- ESQUIVEL, Juan (1642) *Discurso sobre el arte del dançado[...]*. Sevilla: Iuan Gomez de Blas.
- ESSES, Maurice (1992) *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Stuyvesant: Pendragon. vol. 1
- FERRIOL Y BOXERAUS, Bartholomé (1745) *Reglas útiles para los aficionados a danzar* Nàpols: Joseph Testore
- FEUILLET, Raoul-Anger (1701), *Aimable vainqueur, dance nouvelle dancée devant le roy à Marly, de la composition de M. Pécour et mise au jour par M. Feuillet...* Paris: Feulliet, M. Brunet. Disponible a: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859928t.image>>
- FEUILLET, Raoul-Anger (1704a) *La Bretagne, dance nouvelle présentée à Madame la duchesse de Bourgogne par M. Feuillet...* Paris: Feulliet. Disponible a: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859954b.image> >
- FEUILLET, Raoul-Anger (1704b) *III.me Recueil de danses de bal pour l'année 1705 de la composition de Mr Pecour*. Paris : Feulliet. Disponible a:< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859950t.image>>

GARCIA, Albert; BORRÀS, Josep; PELLISA, Joan; DOLCET, Josep; MAS, Carles (2009) *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona

GARCIA, VICENT FRANCESC (1703). *La Armonia del Parnás, mes numerosa en les Poesies varies de l'Atlant del Cel poètic, lo Dr. Vicent Garcia, Rector de la Parroquia de Santa Maria de Vallfogona. Recopiladas y emendadas per dos ingenis de la molt il·lustre Academia dels Desconfiats, erigida en la excel·lentíssima ciutat de Barcelona. Se dedica a la mateixa Academia, per medi dels rasgos de la plora del Rector de Bellesguart*. Barcelona: Impremta de Rafael Rigueró

HERNÁNDEZ, Àngel M. (2000) *Olesa al final del segle XVIII segons les respostes de Joan Boada al qüestionari Zamora*. Olesa de Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

HILTON, Wendy (1997): *Dance and Music of Court and Theater. Selected writings of Wendy Hilton*. Hillsdale, Nova York: Pendragon Press.

KÜHN, Clemens (2003) *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books

LA PARRA LOPEZ, Emilio (2012) *El primer liberalismo español y la Iglesia: las Cortes de Cádiz*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible a: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-primer-liberalismo-espanol-y-la-iglesia-las-cortes-de-cadiz-252885/>>

LA PASSIÓ D'OLESA DE MONTSERRAT (s.d.). *Música*. [en línia] Olesa de Montserrat: La Passió d'Olesa de Montserrat. Disponible a: <<https://www.lapassio.cat/espectacle/musica/>> [Data consulta: Setembre 2018]

LITTLE, Meredith (2001c). "Passepied". *Grove Music Online*. Ed. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021033>> [Data consulta: abril 2019]

LITTLE, Meredith E. (2001a). "Gigue (i)". *Grove Music Online*. Ed. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011123>> [Data consulta: abril 2019]

LITTLE, Meredith E. (2001b). "Loure". *Grove Music Online*. Ed. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017043>> [Data consulta: abril 2019]

LLORENTE, Jose Antonio (1818) *Noticia biografica de D. Juan Antonio Llorenté, o memorias para la historia de su vida*. Paris: Imprenta de A. Bobée. Disponible a: <https://books.google.es/books?id=IcJcAAAAcAAJ&pg=PA66&lpg=PA66&dq=juan+antonio+llorente+comisario+santa+cruzada&source=bl&ots=qOyklDZ60j&sig=24ajog2QtOU_T86OYWL_gOZ6pq8&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwjzwcTs8NjbAhVCIcAKHW0vBOEQ6AEIQzAE#v=onepage&q=bustos&f=false>

MADURELL I MARIMON, Josep M^a (1972) *El paper a les terres catalanes. Contribució a la seva història*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana. vol 1

MARFANY, Joan-Lluís (2002) "Renaixença literària i decadència lingüística". *Barcelona Quaderns d'Història*, núm 6, pp. 139-152

MARFANY, Joan-Lluís (2009) "«Catalanismo no es provincialismo»: nacionalisme espanyol, catalanitat, i Renaixença". *Anuari Verdaguer*, núm 17, pp. 373-390

MARFANY, Joan-Lluís (2013) "La «Renaixença» i la «invención de la literatura española»". *Els Marges*, núm. 100, pp. 103-109

MARTÍ PEREZ, Josep (1991). "Etnomusicologia catalana; entre la Literatura, la Musicologia i l'Antropologia". *Aixa*, núm. 4, pp.19-34

- MARTÍN, Rafael (2002) "La peregrina o la transmigración de una melodía tradicional". A: Sociedad de Etnomusicología. *Actas de V y VI congresos de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE)*. Sabadell: Sociedad de Etnomusicología
- MAS, Carles (2009) "L'expansió de la dansa d'escola" A: GARCIA, Albert; BORRÀS, Josep; PELLISA, Joan; DOLCET, Josep; MAS, Carles (2009) *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1853) *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Narciso Ramírez.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1882) *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Barcelona: Àlar Verdaguer
- MINGUET E IROL, Pau (1754) *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumento [...]*. Madrid: Impremta de l'autor.
- MINGUET E IROL, Pau (1755?): *El Noble Arte de danzar a la francesa*. Madrid: P. Minguet, en su casa.
- NOCELLI, Cecilia (2013) *El Manuscrito de Cervera: música y danza palaciega catalana del siglo XV*. Barcelona: Amalgama Edicions
- OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA (1993) *Materials*. vol IV, Fascicle I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA (2002) *Materials*. vol XII. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- PAZ, Manuel (1767) *Médula del canto llano y organo*. Madrid
- PEDRELL, Felip (1918-1922) *Cancionero Musical Popular Español*. 4 vol. Valls
- PEGOT (s.d.). Dins *Gran Enciclopèdia Catalana*. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GDLC-e00101418.xml>>
- PESSARRODONA, Aurèlia (2006) "Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII". *Recerca Musicològica*, núm. 16, p. 17-63.
- PESSARRODONA, Aurèlia (2014) "La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies". *Scripta*, núm 3, p.122-142
- PESSARRODONA, Aurèlia (2015a) "La tonadilla a barcelona al voltant dels anys 1780 : el segon període de Jacinto Valledor" *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 8, p. 103-135
- PESSARRODONA, Aurèlia (2015b) "La tonadilla hoy: tres visiones desde el extranjero". *Materia: Revista internacional d'Art*, núm 9, p. 179-186
- PESSARRODONA, Aurèlia (2018) *Jacinto Valledor y la tonadilla*. Sant Cugat: Editorial Arpegio.
- RAMEAU, Pierre (1725) *Abbrégé de la nouvelle Méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. Paris: Chez l'auteur.
- RAVENTÓS, J. (1996) «La danza francesa en Barcelona durante el siglo XVIII: recepción y transformación». *TRANS*. Disponible a: <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/284/la-danza-francesa-en-barcelona-durante-el-siglo-xviii-recepcion-y-transformacion>> [Data consulta: maig 2019]
- ROMEU I FIGUERES, Josep (1991) *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*. Barcelona : Curial
- ROSSICH, Albert (1987) *Francesc Vicent Garcia. Història i mite del rector de Vallfogona*. Barcelona: Edicions 62

- ROSSICH, Albert; VALSALOBRE Pep (2008) *Literatura i cultura catalanes (segle XVII i XVIII)*. Barcelona: UOC
- ROSSICH, Albert; CORNELLÀ Jordi (2014) *El plurilingüisme en la literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la
- ROTA, Xavier (2007) *Els llibres manuscrits de la família Boada Bayona: La cultura escrita d'una nissaga de pagesos olesans (ss. XVII-XIX)*. Inèdit
- ROTA, Xavier (2008) "L'orgue històric de Santa Maria d'Olesa de Montserrat (1665-1936)" *L'orgue Romàntic-simfònic de Santa Maria d'Olesa de Montserrat*. Olesa de Montserrat: Amics de l'Orgue i de les Arts
- RUSSEL, Craig H (1995) *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar N0.4": A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press
- RUSSELL, Craig H (1995) *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar N0.4": A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press
- RUSSELL, Craig H. (1999) "Amable, el" A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores P.390-391
- SALA, Pep (2004) "Fabriques i producció de paper a les comarques gironines (1843-2000)". *Revista de Girona*. Núm. 205, pp. 46[162]- 57 [173]
- SÁNCHEZ, Soledad (2012) *Manuscrit de l'Hospital, Jatot Tarragó*. [en línia] Disponible a: <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2012/08/18/manuscrit-de-lhospital-jatot-tarrago/> [Data consulta: Juliol 2018]
- SANTIAGO DE MURCIA (1721). *Dos interpretacions en el Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid[Amberes]
- SERRA I VILARÓ (1913) *El Cançoner del Calic recollit i ordenat per Mn. J. Serra i Vilaró*. Barcelona: Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (Tipografia L'Avenç, Massó, Casas & C^a). Disponible a: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2695617>>
- SINTES, Laura (2013). *Coreografiant el passat : la dansa a la cort de Lluís XIV : notació i criteris d'interpretació*. Escola Superior de Música de Catalunya. Disponible a: <<http://hdl.handle.net/2072/228073>>
- SOLERVICENS, JOSEP [coord] (2016) *Història de la Literatura Catalana vol.4: Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i l'Ajuntament de Barcelona
- SUBIRÁ, José (1928) *La tonadilla escénica*, vol. I. Madrid: Tipografía de archivos.
- SUBIRÁ, José (1929) *La tonadilla escénica*, vol. II. Madrid: Tipografía de archivos.
- SUBIRÁ, José (1930) *La tonadilla escénica*, vol. II. Madrid: Tipografía de archivos.
- SUBIRÁ, José (1932) *Tonadillas teatrales inéditas con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*. Madrid: Tipografía de archivos
- SUBIRÀ, José (1965) *Catálogo de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid*, vol. I, Madrid: Ayuntamiento, Sección de Cultura.
- SUERO, Maria Teresa (1987-97) *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. vol I. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona
- SUNYER, Magí (2015) " La Renaixença, una paradoxa en tres actes i un pròleg". *Butlletí de la Societat Satalana d'Estudis Històrics*, núm. xxvi , pp. 95-114
- TEGELL, Francesc *Poema Anafòric* (1989). Barcelona: Curial Edicions Catalanes /Publicacions Abadia de Montserrat

VALLS I SUBIRÀ, Oriol (1970a) *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam: The Paper Publications Society. vol I

VALLS I SUBIRÀ, Oriol (1970b) *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam: The Paper Publications Society. vol II

Manuscrits consultats

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 49

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 57

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 741/22

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 1452

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 1493

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 1841

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms. 1826

Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Manuscrit "Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro." (f.11v). Carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya. Rotlle número 23 dels documents microfilmats

Barcelona. Reial Acadèmia de les Bones Lletres. M-3-I-1

Madrid. Biblioteca Nacional d'Espanya. M/815 [*Libro de música de clavicímalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada*]] Disponible a: < <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>>

Madrid. Biblioteca Nacional d'Espanya. M/2810 [*Música para psalterio, órgano, clave, piano, y orquesta*] Disponible a: < <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>>

Madrid. Biblioteca Nacional d'Espanya. MSS/18580/5 [*Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja [Manuscrito] / compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque.*] Disponible a: <<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>>

Madrid. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Manuscrito A-1736 [*Choregraphie figurativa y demostrativa del Arte de Danzar en la forma Española. Compuesto por D. Nicolás Rodrigo Noveli*] Disponible a: < <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/noveli/noveli.pdf>>

Olesa de Montserrat. Arxiu Històric Municipal d'Olesa de Montserrat. AHMOM, Fons Monné

Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. APOM/CON-84: CMDD 1.2

Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. FBB.Manuscrit.1

Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. FBB. Manuscrit.6

Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. FBB.Manuscrit.11

Olesa de Montserrat. Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat. FBB. Manuscrit.12

Paris. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, italien. 476, f. 37 v. Disponible a: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426827w/f78.planchecontact.r=Arte%20di%20danzare>

Paris. Bibliothèque nationale de France, département Musique. VM2-199 [CAMPRA, André (1704) *Télémaque Tragédie, Fragments des Modernes mise au théâtre par les soins de Monsieur Campra*. Paris: chez Christophe Ballard, 1704] Disponibe a: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8540978g/f1.image>>

Webgrafia

BIBLIOTECA DE CATALUNYA (s.d.) [en línia] Disponible a: < <http://www.bnc.cat/>> [Data de consulta: Desembre 2018]

BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID (s.d.) [en línia] Disponible a: < <https://rcsmm.eu/biblioteca/?m=8> > [Data de consulta: Desembre 2018]

BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA (s.d.) [en línia] Disponible a: < <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>> [Data de consulta: Desembre 2018]

BIBLIOTECA DIGITAL MEMORIA DE MADRID (s.d.) [en línia] Disponible a: < <http://www.memoriademadrid.es/>> [Data de consulta: Desembre 2018]

BIBLIOTECA HISTÒRICA DE MADRID (s.d.) [en línia] Disponible a: <<https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Cultura-ocio-y-deporte/Cultura-y-ocio/Biblioteca-Historica-Municipal?vgnextfmt=default&vgnextoid=69bc822e2082b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnnextchannel=c937f073808fe410VgnVCM2000000c205a0aRCRD>> [Data de consulta: Desembre 2018]

DURAN, Eulàlia, (dir.); Toldrà, Maria (coord.), *MCEM - Manuscrits catalans de l'Edat Moderna*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Disponible a: <<https://mcem.iec.cat/>> [Data de consulta: Maig 2019]

ANNEXOS

**Annex I: Taula on es mostren altres manuscrits
que contenen textos del manuscrit olesà i/o títols
amb indicació dels tons estudiats**

La taula conté els manuscrits ordenats cronològicament segons les dates que es proporciona la *Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna* (MCEM). Els incipits dels textos també són el que ofereix la mateixa Base de dades.

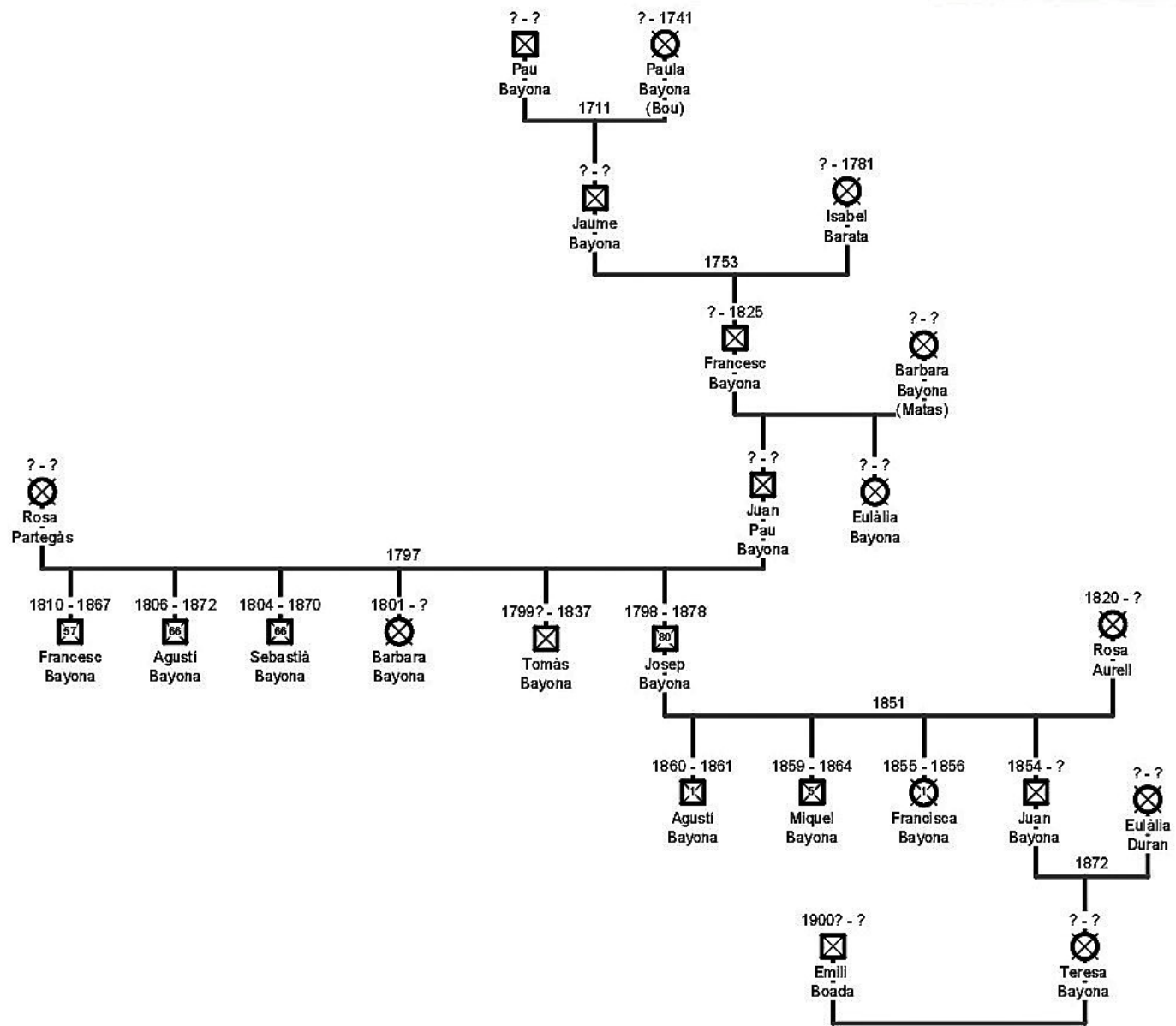
Signatura del manuscrit	Localització	Títol/Indicacions	Data/es	Íncipits textos	Peça o to que correspon al manuscrit Olesa
Ms. 1358	Biblioteca de Catalunya	Recreo i jardí del Parnàs i muses catalanes	XVII ex.-XVIII in.	[52] F. 35v-36v [Francesc Vicent Garcia (atribució dubtosa)]. "A la merda". Inc.: "No serà persona cuerda".	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i> Ínc: No serà persona cuerda, ni manco estimado en res
Ms. 1140	Biblioteca de Catalunya	Talia catalana	XVII ex.-XVIII in.	[77] F. 52v-54 [Francesc Vicent Garcia (atribució dubtosa)]. "Dècimas a un assumpto llèpol". Inc.: "No serà persona cuerda".	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i> Inc: No serà persona cuerda, ni manco estimado en res
Ms. 78	Biblioteca de Catalunya	[Poesies]	XVIII in.	[82] F. 56-57v (p. 111-[114]) [Francesc Vicent Garcia (atribució dubtosa)]. "Dècimas de entreteniment y pasatemp, de Vallfogona". Inc.: "No serà persona cuerda". Al final: "Estas divuit dècimas proppassadas són del rector de Vallfogona".	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i> Inc: No serà persona cuerda, ni manco estimado en res
Ms. 13	Biblioteca de la Universitat	[Miscel·lània poètica]	XVIII	[60] P. 191-194 [F. V. Garcia]. "Dèzimas burlescas a un assumpto llèpol". Inc.: "No serà persona cuerda".	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i> Inc: No serà persona cuerda, ni manco estimado en res
				[68] P. 201-202: "Lletra per qui té rona [sic per roña]". Inc.: "Deixau-me gratar"	<i>Lletra a una Sra molestada de la roña al to de la Amable</i> . Ínc.: Deixaume gratar, per Amor de Deu
Ms. 52	Biblioteca de Catalunya	[Cançoner de Nadal i altres temes]	XVIII	[8] F. 11v-13 (p. 26-29): "Letra al nacimiento de Christo al tono de La amable". Inc.: "Supremo Señor".	To de l'Amable
				[28] F. 47v-48 (p. 98-99): "Otra al Nacimiento, al tono de La estopa". Inc.: "El Verbo divino".	To de l'Estopa

Ms. 2238	Biblioteca de Catalunya	[Poesies]	1728	[27] F. 40-43 [Francesc Vicent Garcia (atribució dubtosa)]. Inc.: "No serà persona cuerda".	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i> Inc: No serà persona cuerda, ni manco estimado en res
Ms. 1841	Biblioteca de Catalunya	[Miscel·lània poètica i dramàtica]	XVIII in	[50] F. 31v-32v: "Despediment de Carnestoltas". Inc.: "Món, alerta! Gent, desperta!"	<i>Despediment del Carnestoltes</i> Inc: Mon alerta gent desperta, que Carnestoltas sen va
				[94] F. 57v-58v: "Letra al ton de La Bretanya". Inc.: "Si la finesa en un pecho constante".	To de la Bretanya
				[95] F. 58v-59: "Letra al ton de La amable". Inc.: "Déxame quejar".	To de l'Amable
Ms 57	Biblioteca de Catalunya	"Libro de canciones de fray Ildefonso de Barcelona, capuchino, concedido a su uso por el reverendo padre fray Joseph Francisco de Barcelona, provincial, el día de nuestra señora de la Concepción del anyo 1777, en Tarragona".	1777-1787c	[27] F. 22v-23v (20v-21v): "Letra al Nacimiento, al tono de la Estopa". Inc.: "Atención, cavalleros".	To de l'Estopa
				[61] F. 61v-62v (59v-60v): "Mabla al nacimiento del Señor". Inc.: "Supremo Senyor".	To de l'Amable
				[81] F. 81-84 (79-82): "Mabla a las vanidades de las mugeres". Inc.: "No quiero cassar".	To de l'Amable
				[84] F. 86v-87 (84v-85): "Tonadilla al Peregrino". Inc.: "Misson quel pelegrino".	<i>Tono de Letra Italiana que empiessa: mi son que el Peregrino</i>
				[108] F. 113v-114v (125v-126v): "Mabla a la roña". Inc.: "Dexau-me gratar".	<i>Lletra a una Sra molestada de la roña al to de la Amable</i> . Inc.: Deixaume gratar, per Amor de Deu

Ms. 49	Biblioteca de Catalunya	"Cançons del Naixament, de la Mare de Déu y altres divertidas"	XVIII ex. (penúltim text parla del 1793)	[3] F. 1v-2 (p. 2-3): "Otra al Nacimiento. Se canta al tono de la Peregrina". Inc.: "Infant més hermós / que lliris y rosas".	To de la Peregrina
				[94] F. 51v-52 (p. 104-105): "Coblas dels sabaters". Inc.: "Vostres goigs sense alegria / cantarem tots ab gran pena".	<i>Goig en honra dels Srs. Sabaters o Pagots</i> Ínc: Començau a fer talons, vostres goigs sens alegria
Ms. A-300	Arxiu Històric de la Ciutat	Consuelo de tristes: librito de varias canciones para el aumento de una santa y espiritual alegría	1796	[21] F. 38v-40v: "Goigs als sabaters". Inc.: "Vostres goigs sens alegria / cantarem tots ab gran pena".	<i>Goig en honra dels Srs. Sabaters o Pagots</i> Inc: Començau a fer talons, vostres goigs sens alegria
				[35] F. 57-59: "Lletra de la ronya". Inc.: "Deixau-me gratar, / per amor de Déu!"	<i>Lletra a una Sra molestada de la roña al to de la Amable.</i> Inc.: Deixaume gratar, per Amor de Deu
Ms. 1826	Biblioteca de Catalunya	[Poesies]	XVIII ex.-XIX in.	[6] F. 4-4v Inc.: "Pues que das licencia / a mi corazón".	<i>Copla de una Donsella al tono de la Estopa</i> Inc.: Pues que das licencia, a mi corazon
				[8] F. 5: "Letra al humano, a tono de La estopa". Inc.: "Buela, pensamiento, / en alas de amor".	To de l'Estopa
Ms. 95	Biblioteca de Catalunya	[Recull factici de poesia]	XVIII -XIX in.	[38] F. 75v-76: "Letra al son de La amable". Inc.: "Tu rostro de abril, / tu cuerpo gentil".	To de l'Amable
				[42] F. 77v-78: "Letra al nacimiento de Christo al tono de La amable". Inc.: "Supremo Senyor / de inmensa bondad".	To de l'Amable
Ms. 3-I-1	Reial Acadèmia de Bones Lletres	Colección de varias poesías publicadas e inéditas, en catalán y castellano, por el doctor don Jaime Sala y Guardia.	XVIII ex.-1808 c.	[155] P. 336: "A santa Teresa de Jesús, al tono de 'La amable'. Troba". Inc.: "1a parte: Feliz serafín".	To de l'Amable

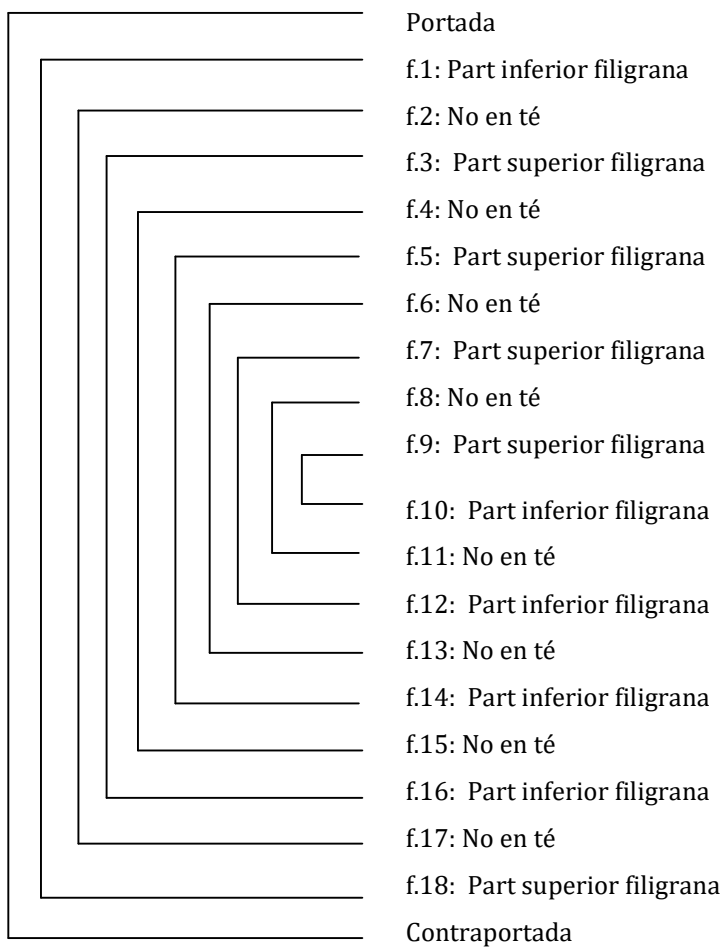
				[170] P. 358 Inc.: "¿Qué quieres, corazón?".	[Sense títol] Inc.: "Que quieres corazon, si el tiempo falecio"
				[173] P. 361 Inc.: "Seas monja, hija mía".	<i>Letra de una Muger que no queria ser Monja.</i> Inc.: "Hazte monja hija mia, no me aumentas mi dolor"
				[174] P. 362-364 Inc.: "No me digas, no me mandes / que yo sea religiosa". [Al comentari: "Sobre que esta letrilla tuvo un séquito pasmoso desde que empezó a publicarse, y que andaban las copias como las saetas en tiempos más remotos"].	<i>Letra de una Muger que queria ser Monja</i> Inc.: No me digas no me mandes, que no sea Religiosa
				[175] P. 365 Inc.: "Corriendo va mi amor".	<i>Letra</i> Inc.: Corriendo va mi amor, herido de tu amor
				[194] P. [414]-415: "Un amante ofrece a su dama esta canción". Inc.: "Toma mis penas, pues te las ofrezco".	<i>Letra al tono de la Bratanya.</i> Inc.: "Hermosa Dama que ignoras las penas, que un amante llora con dolor"
Ms. 1493	Biblioteca de Catalunya	Llibre de diferens cansons	1800?	[26] F. 54v-56v: "Goigs dels sabaters". Inc.: "Sabaters quant teniu tinya/a las horas roncau me"	<i>Goig en honra dels Srs. Sabaters o Pagots</i> Inc: Començau a fer talons, vostres goigs sens alegria
				[36]. F. 72v: "Respuesta de madre a hija". Inc.: "Hazta monja hija mia/ y no aumentas mi dolor"	<i>Letra de una Muger que no queria ser Monja.</i> Inc.: "Hazte monja hija mia, no me aumentas mi dolor"
				[37] F. 74v.: "Decimas del Valfogona". Inc.: "No sera persona cuerda/ ni sera bon purtugues"	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i> Inc: No serà persona cuerda, ni manco estimado en res
				[59] F. 132v: "Otra". Inc.: "Al retiro voy / Palabra te doy"	<i>Despido.</i> Inc.: "Al Retiro me Boy, palabra te doy"

Annex II: Arbre genealògic de la família Bayona- Boada

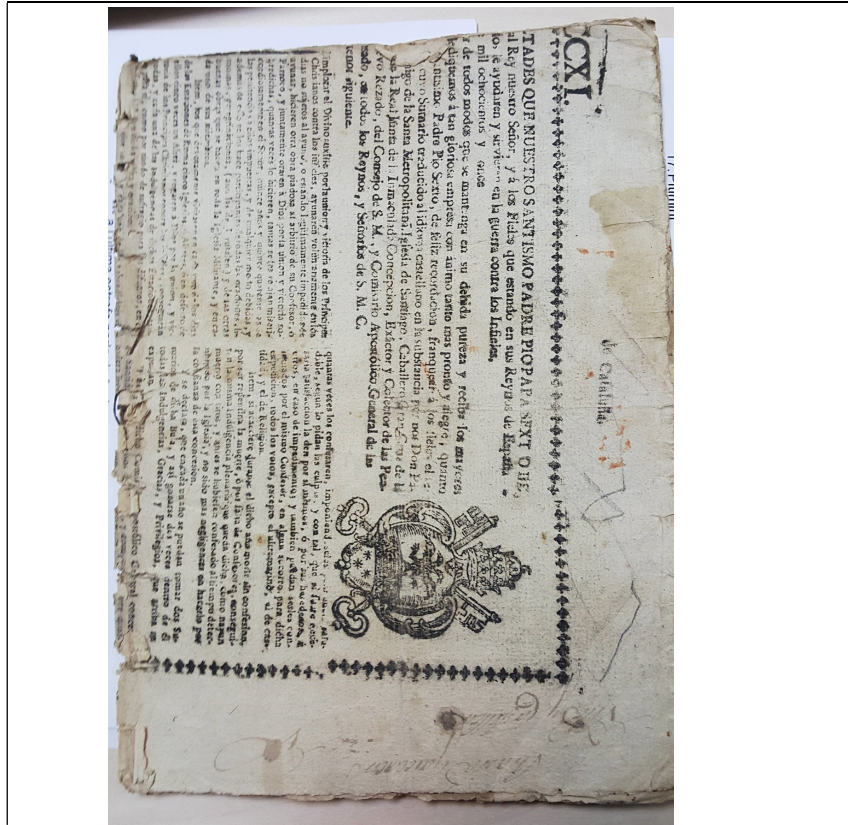


Annex III: Figures i fotografies de l'estudi codicològic

1.1 Esquema de la disposició dels bifolis i filigranes



1.2 Les cobertes del cançoner



Fotografia de la part anterior de la coberta del cançoner

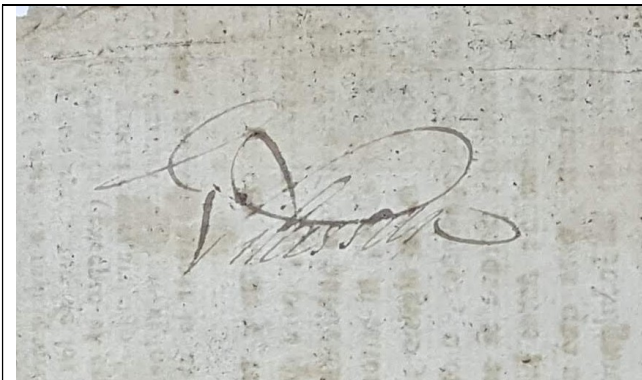


Fotografia de la posterior de la coberta del cançoner

1.3 Elements cal·ligràfics de a la coberta

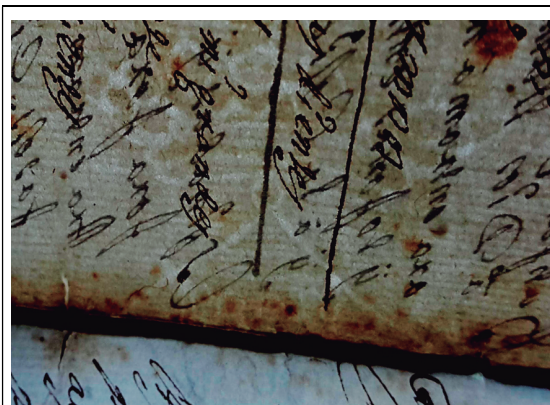


Elements cal·ligràfics de la Portada

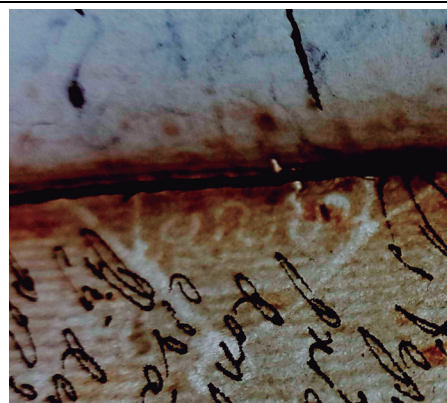


Element cal·ligràfic de la part volta de la contraportada

1.4 La Filigrana



Part superior de la filigrana del f.9



Part inferior de la filigrana del f.10

**Annex IV: Taula amb el contingut del cançoner
FBB.Manuscrit.12 de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de
Montserrat**

Full	Títol	Íncipit lletra	Llengua	Temàtica	Altres
f. 1 r	<i>Goig en honra dels Srs. Sabaters o Pagots</i>	Començau a fer talons, vostres goigs sens alegria	Català/ llatí macarrònic	Goigs, sabater, pagots	
f. 2 r	<i>Sense títol</i>	Despues de desnarizat, fosses per mans de botxí	Català	Matrimoni sabaters	
f. 2 v	<i>Altre lletra al to de la Peregrina</i>	Hermoses capuchetes, galanes miñonetes	Català	Matrimoni sabaters	Anomena al guerriller Caragol
f. 3 v	<i>Letra al Mesmo tono</i>	De una matronia, hermosa y peregrina	Castellà	Matrimoni sabaters	
f. 4 r	<i>Copla de una Donsella al tono de la Estopa</i>	Pues que das licencia, a mi corazon	Castellà	Amor, galanteig	
f. 4 v	<i>Altre al mateix to</i>	Ja empiezan mis ojos, a llorarte Amor	Castellà	Desamor	
f. 4 v	<i>Letra de una Muger que no queria ser Monja</i>	Hazte monja hija mia, no me aumentas mi dolor	Castellà	Elecció estat	
f. 5 r	<i>Yncipit Lamentatio de una Monge Profesa</i>	Digo la hora y punta, en que hora fui maldita	Castellà	Monja, lamentació	Tot el text està tatxat.
f. 5 v	<i>Lletra a una Sra molestada de la roña al to de la Amable</i>	Deixaume gratar, per Amor de Deu	Català	Ronya	
f. 6 r	<i>Despido</i>	Al Retiro me Boy, palabra te doy	Castellà	Desamor	
f. 6 v	<i>Letra de una Muger que queria ser Monja</i>	No me digas no me mandes, que no sea Religiosa	Castellà	Monja, ordres religiosos	
f. 7 r	<i>Letra al Divino</i>	Paseandome un dia, en mi propio concebi	Castellà	Religiosa, arrentment a Déu	
f. 7 v	<i>Letra a una muger</i>	Adios Paulita, adios mi vida	Castellà	Amor, comiat	

f. 8 r	<i>Letra para las Sras Damas</i>	Frondosa está la Celva, en el campo de Amor	Castellà	Amor, comiat	
f. 8 v	<i>Sense títol</i>	Que quieres corazon, si el tiempo falecio	Castellà	Desamor	
f. 9 r	<i>Despediment del Carnestoltes</i>	Mon alerta gent desperta, que Carnestoltas sen va	Català	Fi del Carnestoltes	
f. 9 v	<i>Pitimini</i>	Que mucho que el Amante, tengas sujeto	Castellà	Amor, galanteig	
f. 10 r	<i>Letra</i>	La tórtola afligida, por su consorte llora	Castellà	Desamor	
f. 10 v	<i>Letra</i>	Ay Theresa querida! Despierta y mi voz escucha	Castellà	Amor, galanteig	
f. 10 v	<i>Letra</i>	Corriendo va mi amor, herido de tu amor	Castellà	Desamor	
f. 12 r	<i>Letra</i>	Pues se que a sus oÿdos, bellissima enemiga	Castellà	Amor, galanteig	
f. 12 v	<i>Decimas Burlescas a un assumpto llepol</i>	No serà persona cuerda, ni manco estimado en res	Català	Escatològic	
f. 14 r	<i>Dolorosa Despido Callado Con pretexto de no aumentar mas el sentimiento, Decimas</i>	No culpeys de poco atento, el que callado me ausente	Castellà	Amor, comiat	
f. 14 v	<i>Decimas</i>	Soys tan discreta en extremo, y tant en extremo hermosa	Castellà	Amor, galanteig	Dibuix d'un cor amb les inicials P.D / F.P /q.d.m.c.
f. 15 r	<i>Letra al tono de la Bratanya</i>	Hermosa Dama que ignoras las penas, que un amante llora con dolor	Castellà	Desamor	

f. 17 r	<i>Adivinalla</i>	Todo cristiano me escucha, que alguien herege me atiende	Castellà	Endevinalla	
f. 17 v	<i>Letra</i>	Causó tu ausencia, dueño adorado	Castellà	Amor, enyorança	
f. 18 r	<i>Letra</i>	Contra un risco recordado, un Pastor desconsolado	Castellà	Desamor	
f. 18 v	<i>Discurso de una señora sobre la elección de esposa cantada al tono de la Letra Italiana que empiesa: mi son que el Peregrino</i>	Soy una donzella, medianamente hermosa	Castellà	Elecció d'estat	

Annex V: Transcripció dels textos

S'ha decidit oferir una transcripció totalment fidel del textos manuscrits, i no s'ha fet cap retoc en quan a les regles ortogràfiques i gramàtiques actuals. Aquelles paraules que no acabem de entendre s'han indicat amb un [?] posterior a elles.

Altre Lletra al to de la Peregrina

Hermosas Caputchetas
galanas miñonetas
si voleu escoltarme
vull darvos un Concell:
en pun[?] de matrimoni
nous senti lo Dimoni
en aquella gent de alena
no entregueu vostre pell.

Miñonas puix alerta
que lo Diable es desperta
en llops se converteixen
vui die los pagots:
pegan grans mosegadas
ab las dens esmoladas
de rosegar lo couro
sisenas y pagots.

De aquella sabatera
hermosa y falaguera
ja sabeu la desgracia
ja aveu hoit lo cas:
quant una matinada
ab una mosegada
lo seu marit baboÿa
li ã llevat lo nas

Escarmentau en esta
puix que ã tots amolesta
que no fieu la cara
á dens de Sabaters:
que pot ser que algun die
la desditxa faria
que lo nas vos llevarian
eixos Llops Carnicers.

Quant de aixó vos llibraseu
no crech vos escapaceu
de la tirana furia
de baix del tirapeu:
y ab gent tant inhumana
ballarieu la pabana
ã so de corretjadas
quant menos pensaréu

Nous valdria llaugeressa
ab la sua fereza
pues sius posáu á correr

vos tireran lo boix:
y ab pocas bofetadas
que daréu esgarrapadas
ballant la trista danza
com si fosseu un gos

Son una gent tant grossera
per tant de sabatera
ninguna de vosaltres
vulla pendrer lo Nom:
es cosa tant notoria
que son del Mon la escoria
pues son tant despreciables
quels aboreix tot hom.

Tot hom ja los troseja
y tot hom los moteja
los diuen mil aprobis
fins los petits miñons:
la festa celebrada
de la desnarizada
ara los ocasiona
novas persecucions.

Tots ells van safarozos
untats y pelegosos
que realment fan fastich
com los gats de vaixell:
tots son uns perdurables
borratxos temeraris
mes carregats de llana
que los matxos de urgell.

A tanta llana y borra
se apegala modorra
de gelosa dolencia
que es miserable mal:
es una molestia
que de nit y de Dia
sempre los atormenta
es desditxa fatal

Son casi tots Celozos
y tractan de maliciosos
al peu de la banqueta
la Dona fan filar:
no la perden de vista
ques una cosa trista
y casi no la deixan
per pixar ni cagar

No fien de Persona
per mes que sia bona
avorreixen[?] los Mascles[?]
fins de polls y mosquits:
al comprar se coneixen
sens lo que ells mereixen
y per aixir luego
fan de homens molt Richs

Quant es cosa precisa
que per anar á Missa
y á comprar la vianda
la Dona an de deixar:
los instins li precipitan
y alguns li limitan
á pendrer la capeta
per anarla á mirar

Lo dia de la festa
la Dona en casa resta
mentres ells se pacejan
la guarda lo Aprenen:
si la trauen de fora
á pacejar una hora
de dos passos observan
lo Major⁵⁷ Moviment.

No obstant prevencio tanta
no deu faltar quilts planta
sobre lo frontispici
las armas del Caregol:
que es una cosa trista
si la perden de vista⁵⁸
lo que á ells descontenta
mes que lo niu del Musol. Finis.

Letra al Mesmo Tono

De una Matronia
hermosa y peregrina
enternecido Canto
la desditxa infelis:
quando muy inhumano
su marido tirano
con un duro bocado

⁵⁷ A sobre de "Major" hi ha també anotat "menor"

⁵⁸ Aquet vers està anotat amb una altre tinta i grafia diferents a sota d'un altre de ratllat però que és pot llegir i diu: "al pou sempre si pixen"

le cortó la nariz

Esta muger hermosa
la mano poderosa
del Auctor Soberano
dotó de pfeccion:
pero su estrella infausta
de compacion exaucta
la miró objecte triste
de geloza compacion.

Justo á su lado fiero
un rudo sapatero
hombre desagadable
compendio de faeldat:
desgraciada hermosura
triumfo y desventura
triste fatal principio
de esta desigualdad

Eulalia siempre bella
luciente como estrella
aseada y compuesta
como una hermosa flor:
viendo desalineado
feo sucio y manxado
á su infeliz marido
leal se disgustó

Aun tiempo disgustada
le[?] vio y passionada
passion dieron
porque assi lo quissieron⁵⁹
la pacion en un Marinero:
disgusto del sapatero
troca si pudiera
la pez con alquitran

El sapatero zeloso
enojado y rabioso
viendose aborrescido[?]
vengarse procuró:
en una cruda rinya
á la gallarda ninya
en horrorosoz dientes
la nariz le cortó

O muger desagraciada
bellesa mal lograda
por tu fatal desgracia
te tengo compacion:

⁵⁹ Sembla que aquest vers s'afegeix posteriorment.

o rigurosos zelos
quant fieros desconsuelos
dais por una sospecha
ã un triste Corazon

O Lobo Carnicero
õ cruel sapatero
podias de otra suerte
la culpa castigar:
no huviera sido malo
del marido el palo
ÿ á las demás seríá
saludable exemplar

Tu ditcha accion sangrienta
escarmiento escarmientas
bella Matronia
sugeta del amor:
seas mas recatada
si quieres ser honrada
õ temerse[?] á delante
otro estrago maÿor

Finis.

Copla de una Donsella al tono de la Estopa

Pues que das licencia
ã mi corazon
cantaré la copla
de tu perfeccion:
pues das ã mis penas
alivio ÿ placer
ÿ apagas las llamas
de mi fino arder.

Tus rubios Cabellos
es mucha verdad
no han tenido al Mundo
ellos Igualdad:
ÿ hay varias sospechas
si son õ no son
largas quebras[?] de oro
õ rayos del Sol.

Tiene tal brillante
tu frente campal
que gana ÿ exede
a un tiempo al cristal:
ÿ de essa hermosura
todas quantas son
las estrellas lloran
tu dura[?] blason.

Son tus sejas Arcas
ÿ tus ojos son
flechas que disparan
ã mi Corazon:
ÿ quando me miras
tan remiso estoÿ
que tu marmol bronze
mas ni menos soÿ.

No se en que acompare
tu perfeccion
desde que te vide[?]
lo que negro estoÿ
sino que la tengo
por sabio pinzel
que dibuja airoza
un Cielo de Abril.

Rosas encarnadas
sus megillas son
ÿ jar ÿ jasmines
les dan division:
porque siempre un ramo
se ha de metizar
de encarnado ÿ blanco
por mas agradar.

Tus labios pequeños
dos claveles son
que de lo sangriento
llevan gallardon:
ÿ el nazar ÿ grana
se van ã escondir
porque les venciste
con tu rezidir.

Tan menudas perlas
ha puesto el Senyor
dentro de tu boca
que es grande[?] primor:
varas como muros
mas creo que son
cadenas que hatan
ã mi corazon.

Tu cuello mi vida
causa admiracion
al Orbe si miran
tu perfeccion:
hermosa columna
delgada sin par
que no puede Apelles
ã ella igualar

Miro en el⁶⁰ Sagrado
de tu pecho ermoso
un monte de nieve
fertil copioso:
entre dos mitades
se ve dividido
que sirvan de flechas
para el Dios Cupido.

Lilios y Asusenas
se ven pelear
en las manos vustras
han de acabar:
porque de lo hermoso
ellas sifra[?] son
y corren parejas
iguales al Sol.

Es pricion estrecha
que me hase penar
tu talle cintura
y el garbo de andar:
mas si era possible
poderlo medir[?]
dos gimes[?] mi Alma
vengo a discurrir

Las huellas que estampa
tu pie precioso
son de tal esfera
que esto y muy dudoso
si ay planta en el Mundo
que puede igualar
el corto que enseña
tu sutil pisar.

El trato ni Gloria
no es de gravedad
que tienes entrañes[?]
de grande piedad:
ya Grandes ya xicos
vence la razon
de ser tan humilde
tu buena atencion.

Yo humilde a tus plantas
vengo a suplicar
que mi atrevimiento
quieras perdonar:
y pues que discreta

te a echo el Señor
disculpa las faltas
de tu servidor &⁶¹.

Finis.

Altre al Mateix to

Ja empiessan mi ojos
a llorarte Amor
pues veo te ausentas
sin tener razon:
dejando tu amante
con cruel rigol[?]
en medio del fuego
del verdader Dios.

Mas ay Dueño mio
ten de mi piedad
y no asi te ausentes
de un amor leal:
arda tu en el fuego
de este activo ardor
no fuego es el dar
donde no ay Amor.

Amada ingrata
como asi te vas
sin que mis suspiros
quieras escutxar:
gimo pues y llo
lagrimas de Amor
encendido el fuego
de mi corazon.

O terrible tranze
funebra rigor[?]
es de despedirme
de un terrible Sol:
y pues no ay remedio
de desplegar mi voz
diciendo con ancias
Amor mio a Dios. Finis.

⁶⁰ Sembla afegit posteriorment

⁶¹ No es exactament aquest símbol. És una símbol que sol fer referència a que es canta algun vers o versos ja cantat anteriorment però no s'indica aquest mateix símbol anteriorment a cap.

Lletra ã una S^{ra} molestada de la roña al to de la Amable

Deixaume gratar
per Amor de Deu
no vullau privarme
nom desesparéu
ja veitg que això es cosa
sumament dañosa
pero quei faréu
aquesta picór
es per cert terrible
es cosa insufrible
es un gran dolor
estich de furór [?]
que penso rabiar
la malancia
de nit ni de dia
nom vol perdonar
es ja necessari
ÿ no voluntari
lo esgarrapar.

O pena cruel
tum vols consumir
ets tan rigorosa
que not puch sufrir
o quina dolencia
quina penitencia
tinc jo de sufrir
grato amun y avall
sols unglas noi bastan
que totes se gasten
ja de tan treball
portam pues un rall
que me escorxaré
ÿ aixis tal vegada
ab la pell mudada
me acomodaré
sinó de est martiri
fins al sementiri
crech no aixiré.

Quin mal tan estrany
es aquest torment
que aixis desaspera
á la pobre gent
valgam S^{ta} Elena
que terrible pena
que raro accident
son uns grans petits
de color vermell
que sota la eixella

naixen ÿ en los pits
ÿ baix los ginolls
en la reñonada
sobre la espinada
ÿ sota los golls
ells per tot se afiquen
ÿ molt mes fort piquen
que puces y polls.

Aÿ Ynfeliz de mi
jo conech mon mal
no es cosa de burles
si be no es mortal
es esta ponsoña[?]
la sarna, la roña
desdixta fatal
si curarla vull
ja se que te cura
esta desventura
que en mas venas bull
pero mon argull[?]
es mal sufridor
de la porqueria
me consumiria
de semblant fetór
no estich avesada
de anar untada
Jesus que horror.

Millor es gratar
que portar unguens
gratem ungles mies
ÿ estranyem las dens
aÿ mans delicadas
Com vos sou mudadas
Ab estos tormens
Aÿ aÿ aÿ que cou
Aÿ aÿ ay que pica
Aÿ aÿ aÿ que estic rica
ÿ no tinch un sou
mes de renda ne tinch prou
prenguen quin vulla
sens dar-me una agulla
ni un maravedis[?]
Aÿ que estic preciosa
so cabra roñosa
Aÿ trista de mi.

Letra al tono de la Bratanÿa

Hermosa Dama, que ignoras las penas,
que un Amante llora con Dolor,
no le maltrates con tus crueldades,

pues que rendido està ÿa ã tu Amor,
deten el Arco, que exala centellas,
ten mansedumbre, no tengas rigor.

Dame, dame tus favores
no desprecies mis finesas
dame, dame tus favores
no desprecies mis quereres
pues te quiero, ÿ por ti muero
ÿ en Amor no puedo mas
que si cruel te muestras
ÿ prosigas sin favor
se acabará mi vida
moriendo por tu Amor.

Siendo ausente, ÿ que cruel me matas
pues me maltratas con tanto penar
que una ausencia, no tiene paciencia
por sufrir dardos, que me han de acabar
deten las flechas, que van muÿ dretchas
no me maltrates sin tener el mal.

Toma, toma mis suspiros
no maltrates mis favores
toma, toma mis suspiros
no maltrates mi llorar,
que ÿa muero, pues te quiero
ÿ en Amor no puedo mas
ÿ mi muerte ha de finir[?]
que si tengo de vivir
ha de ser con puro Amor
pues si tu Amor es fingido
penando he de quedar.

Son estos aÿes, que exala mi pecho
algun alivio para mi pesar
porque mis penas son fuertes cadenas
que como á esclavo me hazen penar
con la ausencia que sin resistencia
sufro constante en medio del Mar.

venga, venga ÿa la pena
que me ha de dar tormento
venga, venga ÿa la pena
que me ha de castigar
el castigo merecido
es palma de la razon
pues en esta occasion
me tengo de sujetar
al Amor con resistencia
sin que le puede hallar.

Hermosa Reÿna, que de las flores
que tus primores echisan fatal

ÿ en preeminencia de tu hermosura
mueres ÿ matas con flechas mortals
porque el candor de tu encarnado
es colorado que aumenta mi mal

viva, viva ÿa la pena
que su color es risuenÿo
viva, viva ÿa la pena
que su color es coral
que donoso ÿ hermoso
es su rubio rosual
pues me tengo de perder
esperando Gloria igual
que solo en tu ausencia
pierdo todo el caudal.

Toma mis penas, pues te las ofresco
en senÿal cierto, que me han de acabar
essas saetas que tira tu Arco
en el instante que hubo mirar
que es segarme aver de apartarme
de tu presencia, pues me has de matar.

Basten, basten mis suspiros
ÿa que tanto ÿo los siento
basten, basten mis suspiros
ÿa que tanto hazen llorar
que si espero me desespero
ÿ tu Amor me ha de rendir
que si tengo de morir
tanto vale no penar
que si acabo de morir
acabará el suspirar

En fin mi vida ÿo voy de partida
ÿ mi desdicha me boÿ a buscar
pues he perdido quien adoro ÿ sigo
ÿ su ausencia me ha de sepultar
boÿme[?] del Mundo á lo mas profundo
que en tales penas no puedo habitar

Muera, muera ÿa la pena
Que me tiene ÿa rendido
Muera, muera ÿa la pena
Que me tiene de acabar.

**Discurso de una Señora sobre la
elección de [paraula tatzada] esposo
cantada al tono de la Letra Italiana q^e
empiessa: mi son que el Peregrino**

Soÿ una donzellita
medianamente hermosa
tieneme pereroza
un infeliz azar
como la fiera parca
llevo mi buena madre
aun que me queda Padre
no cesso de llorar
y el bien perdido no puedo cobrar

Diez y siete años tengo
ay Padre de mi vida
de un pensamiento herida
no puedo descansar
ya me parece tiempo
para eligír estado
esto me da cuidado
si lo sabre acérta
piadoso el cielo me quiera alumbrar

Ya no quiero ser monja
porque no soÿ llamada
ya de estar encerrada
no tengo voluntad
tengo por may preciosa
la quietud del retiro
pero no obstante aspiro
lo digo con verdad
á la dulzura de la libertad

Mis ancías son de verte
mis desseos de ablandarte
el alma se me parte
á fuersa del dolor
porque en ausencia mía
Idolo que venero
vivo y viviendo muero
què es La muerte Mayor.

O sí alcansar pudiere
con tanto llanto mio
que tu injusto desvio
mudara en favor
que alegre que contento
que felis que dichoso
pozare del reposo
ÿ olvidare el Dolor

Chusca[?] del Mar las aguas

llegate á mis hoydos
escucha mis gemidos
en moverte a compassion
los suspiros que arrojó
las lagrimas que vierto
paraque en felis puerto
llegue mi pretencion.

Si el no ver es ciego
ciego quedo por verte
hiendo á ciegas mi suerte
precipitome al Mar
de mi inmensidad de penas
de tormentos abismo
porque en naufragio mismo
solo puedo explicar.

Dexa las esquivizes
amada prenda mia
dexa ya tu porfia
la tirana impiedad
dilata del que amante
con fe firme ÿ constante
llegue á adorar rendido
su Divina Piedad.

Annex VI: Comparació melòdica-rítmica de les variants dels tons Estopa, Amable i Bretanya

Les zones acolorides són aquelles que presenten alguna diferència més gran amb la resta de fonts.

La indicació de “N” significa diferències de notes, i “R” de ritme. “N+R” significa que presenta tant diferències melòdiques com rítmiques

L'Estopa

M 741/22 (BC)

N N+R R N+R

M 1420 (BC)

M 741/22 (BC)

7 R N N

M 1420 (BC)

M 741/22 (BC)

12 R N+R

M 1420 (BC)

Amable

Minguet Irol
Reglas y advertencias
El Amable

M 1452 f. 112v
Amable

M 741/22 f.35v
La Mable suave

M 741/22 F. 42v
La Mable

N+R

N

R

N+R

R

N

5

N

N

N+R

N+R

R

N+R

12

N+R

N+R

N+R

N+R

N+R

N+R

The image displays a musical score for the piece 'Amable' in 3/4 time, featuring four staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes. Annotations 'N' and 'N+R' are placed above specific notes, and light blue shaded boxes highlight these notes across all staves. The score is divided into three systems, with measure numbers 5 and 12 indicated at the beginning of the second and third systems, respectively. The first system includes source information for Minguet Irol's 'Reglas y advertencias' and two manuscript versions of 'Amable' (M 1452 f. 112v and M 741/22 f.35v). The second system includes source information for 'La Mable suave' (M 741/22 f.35v) and 'La Mable' (M 741/22 F. 42v). The third system continues the musical notation with similar annotations and highlights.

19

N+R N N+R N+R

25

R R N+R N+R

31

N N+R N+R N+R

N+R

35

A musical score consisting of four staves, all in a key with one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is highlighted with a light blue box and labeled "N+R". The second measure is also highlighted with a light blue box and labeled "N+R". The third measure is highlighted with a light blue box and labeled "N+R". The fourth measure is highlighted with a light blue box and labeled "N". The notation includes various note values, rests, and stems, with some notes beamed together. The staves are connected by a brace on the left side.

Bretanya

Miguel Irol
Noble arte danzar
La Bretaña

Minguete Irol
Reglas y advertencias
La Bretaña

M 1452 f. 110v
Bretanya

M 741/22 f. 17v
La Bretanya per lo violí

M 741/22 f. 31v
La Bretanya

M 741/22 f.42v
La Bretaña

Bayer (2009)
Bretanya

Annotations: R, N+R, QUINTA INFERIOR

Detailed description: The image displays a musical score for the piece 'Bretanya' in 3/4 time, presented in seven different versions. Each version is written on a single treble clef staff. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The key signature has two sharps (F# and C#). Annotations include 'R' (Re) and 'N+R' (Nada-Re) notes, which are highlighted with light blue rectangular boxes. In the M 741/22 f. 17v version, the first measure is marked 'QUINTA INFERIOR' and has a blue box under the first measure. In the M 741/22 f. 31v version, there are blue boxes under the first measure and the 5th and 10th measures. In the M 741/22 f. 42v version, there is a blue box under the 10th measure. In the M 1452 f. 110v version, there is a blue box under the 10th measure. In the Minguete Irol version, there is a blue box under the 10th measure. In the Miguel Irol version, there is a blue box under the 10th measure. In the Bayer (2009) version, there is a blue box under the 10th measure.

6

The image shows a musical score for seven staves. The first staff begins with a treble clef and a '6' above it. The score is divided into two sections by a double bar line with repeat dots. The first section consists of six measures, and the second section consists of six measures. The first three staves have a light blue rectangular highlight covering the first three measures of the first section. The fourth staff has a light blue rectangular highlight covering the last two measures of the second section. The letter 'R' is positioned above the first measure of the first section, and the letter 'N' is positioned above the last measure of the second section. The music is written in a single melodic line on each staff, featuring eighth and sixteenth notes.

13

A musical score consisting of seven staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Several sections of the score are highlighted with light blue rectangular boxes. The label "N+R" is placed above the first highlighted section on the second staff, and above the third highlighted section on the fourth staff. The highlighted sections appear to be specific rhythmic or melodic motifs that are repeated or varied throughout the piece.

20

A musical score consisting of seven staves of music. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The score is divided into two main sections. The first section, from measure 1 to measure 10, is highlighted with a light blue background. The second section, from measure 11 to measure 18, is also highlighted with a light blue background. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. A double bar line with repeat dots is present at the end of the first section (measure 10) and the second section (measure 18). A small 'R' is written below the second staff in measure 11. The page number '4' is in the top left, and 'N+R' is in the top right. The number '20' is written above the first staff.

A musical score consisting of seven staves of music. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various note values. Several measures are highlighted with light blue rectangular boxes. Labels 'R' and 'N+R' are placed above specific notes or groups of notes. The labels 'R' appear above the first staff (measure 4), the second staff (measure 4), and the third staff (measure 4). The labels 'N+R' appear above the first staff (measure 1), the second staff (measure 1), the third staff (measure 1), the fourth staff (measure 4), the fifth staff (measure 4), the sixth staff (measure 1), and the seventh staff (measure 1). The music is written in a single system, with a brace on the left side.

N+R

N+R

A musical score consisting of seven staves. The first six staves are grouped by a brace on the left. The seventh staff is positioned below the others. The score contains various musical notations including treble clefs, notes, rests, and repeat signs. Three vertical purple shaded regions highlight specific parts of the music: one on the first staff, one on the second staff, and one on the seventh staff. The text 'N+R' appears above the first and second shaded regions, and below the seventh staff.

N+R

N+R

N+R

N+R

7

A musical score consisting of seven staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth staff has a key signature change to one flat. The score features several sections highlighted in light blue. The labels 'N+R' are placed above the first, second, and fourth staves, and below the fifth staff. The number '7' is located in the top right corner.


This musical score consists of seven staves of music. The first three staves are identical and feature a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a series of eighth notes, and finally a quarter note with a sharp sign. The fourth, fifth, and sixth staves contain the same melodic line but with several sections highlighted in light blue. These sections are labeled 'N+R' and 'R'. The seventh staff also contains the melodic line with highlighted sections labeled 'R', 'N+R', and 'R'. The labels 'N+R' are placed above the highlighted sections, while 'R' is placed below them. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Annex VII: Propostes d'unió dels textos i els tons indicats

Altre Lletra al to de la Peregrina (f.2v-f.3r)

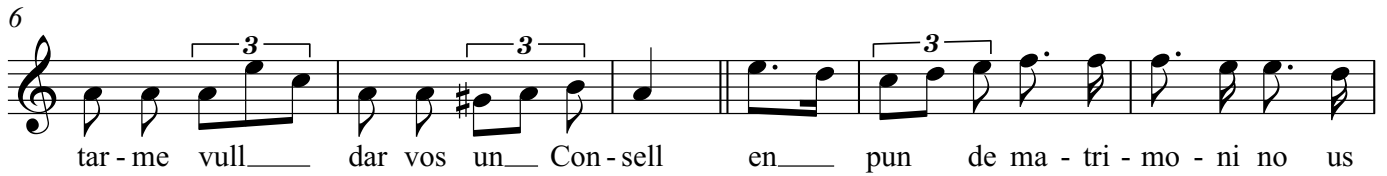
Hermoses capuchetes

Melodia del manuscrit "Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro." (f.11v)
Carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya



Her - mo - sas Ca - put - che - tas ga - la - nas mi - ño - ne - tas Si - vo - leu es - col

6



tar - me vull dar vos un Con - sell en pun de ma - tri - mo - ni no us

12



sen - ti lo Di - mo - ni en a - que - lla gent de a - le - na no en - tra - gueu vos - tre pell

Letra al mismo tono [Peregrina] (f.3v)

De una Matronia

Melodia del manuscrit "Cantos, para Navidad: a uso de Jaime Marti, Pbro." (f.11v)

Carpeta B-121, camisa XXII dels Materials de l'Obra del Cançoner de Catalunya

De u - na Ma - tro - ni - a her - mo - sa pe - re - gri - na en - ter - ne - ci - do

6

Can - to la des - di - txa in - fe - liz quan - do muÿ in - hu - ma - no su

12

ma - ri - do ti - ra - no con un du - ro bo - ca - do le cor - tó la na - riz

Copla de una Donsella al tono de la Estopa (f.4r)

Pues que das licencia

Melodia del manuscrit M 741/22 (f.18v) de la Biblioteca de Catalunya



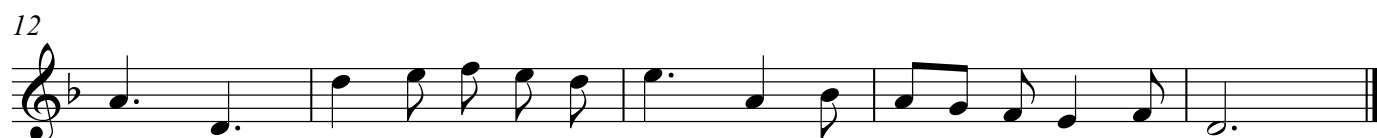
Pues que das li - cen - cia a mi co - ra - zón can - ta - ré la co - pla

7



de tu per - fec - ción pues das a mis pe - nas a - li - vio y pla -

12



cer ÿ a - pa - gas las lla - mas de mi fi - no ar - der

Altre al Mateix to [Estopa] (f.4v)

Ja empiessan mis ojos

Melodia del manuscrit M 741/22 (f.18v) de la Biblioteca de Catalunya



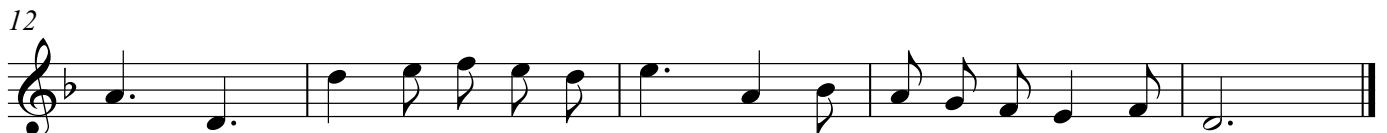
Ja em-pie-ssan mis o - jos a llo-rar-te A - mor Pues_ ve - o__te au-sen - tas__

7



sin te-ner ra - zon: de - jan - do__ tu a - man - te con__ cruel ri -

12



gol__ en__ me-dio del fue - go__ del ver-da - de - ro Dios

Lletra a una S^{ra} molestada de la roña al to de la Amable (f.5v - f.6 r)

Deixaume gratar

Melodia del manuscrit M 1452 (f.112v) de la Biblioteca de Catalunya



Dei - xau - me gra - tar___ per A - mor de Déu no vu - llau pri - var - me nom de - ses - par

8



réu ja veig que ai - xo es co - sa su - ma - ment da - ño - sa pe ró - quei fa - réu a -

16



ques - ta pi - cor es per_ cert ter - ri - ble és co - sa in - su - fri - ble es un_ gran do

23



lor es - tic de fur - ór que pen - so ra - biar la ma - lan - co - li - a de nit ni de

31



di - a nom vol per - do - nar es ja ne - ce -

Cortesia

35



sa ri ÿ no vo - lun - ta - ri lo___ es - gar - ra - par

Letra al tono de la Bratanya (f.15r-f.16r)

Hermosa Dama

Melodia de les *Reglas y advertencias generales* de Minguet e Irol (1754)



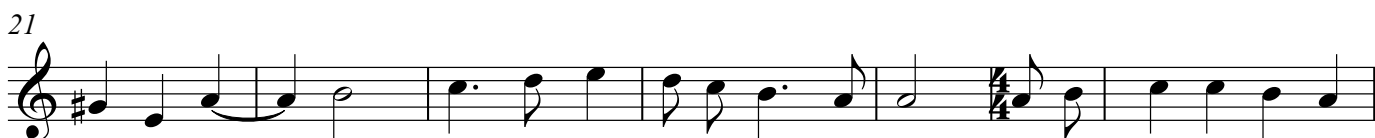
Her - mo - sa Da - ma_ que ig no - ras las pe - nas, que un A - man - te



llo - ra_ con Do - lor, no le mal - tra - tes_ con_ tus crue - da - des, pues



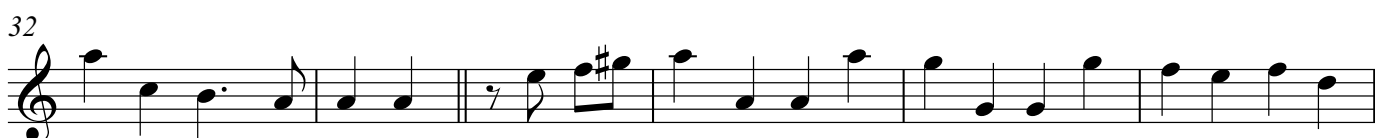
que ren - di-do es-ta ya a_ tu a - mor, de - ten el_ Ar - co, que e - xa - la_ cen



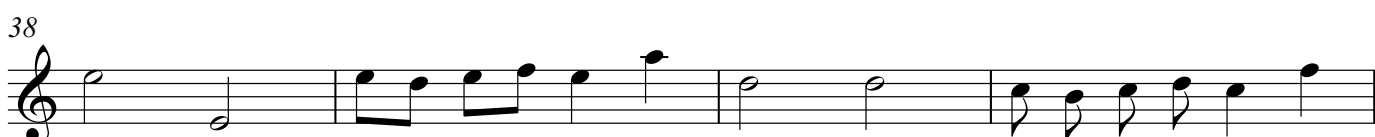
te - llas, te_ man - se - dum-bre, no ten-gas ri - gor. Da-me, da-me tus fa -



vo - res no des-pre-cies-mis fi - ne - sas da-me, da-me tus fa - vo - res no des



pre-cies mis que - re - res pues te_ quie-ro y por ti mue-ro y en A - mor no pue-do



mas_ que_ si cruel te mues - tras y pro - si - gas sin fa -



vor se a - ca - ba - rá_ mi_ vi - da mo - rien-do - por tu A - mor