



**HAL**  
open science

# Musique en lieu : une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)

Lluís Bertran Xirau

► **To cite this version:**

Lluís Bertran Xirau. Musique en lieu : une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Poitiers; Université de La Rioja - LOGRONO, 2017. Français. NNT : 2017POIT5017 . tel-04075232

**HAL Id: tel-04075232**

**<https://theses.hal.science/tel-04075232v1>**

Submitted on 20 Apr 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE POITIERS  
U. F. R. : Sciences Humaines et Arts  
École Doctorale 525 : Lettres, Pensée, Arts et Histoire  
Section CNU : 22

# THÈSE

POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR EN *MUSICOLOGIE*

En cotutelle avec :

Universidad de La Rioja  
Departamento de Ciencias Humanas

Présentée par :

M. Lluís BERTRAN XIRAU

**MUSIQUE EN LIEU :**

**UNE TOPOGRAPHIE DE L'EXPÉRIENCE MUSICALE À BARCELONE ET  
SUR SON TERRITOIRE (1760-1808)**

Dirigée par :

M. Thierry FAVIER, Professeur, Université de Poitiers  
M. Miguel Ángel MARÍN, Professeur, Universidad de La Rioja

Soutenue le 19 décembre 2017 devant :

M. Rémy CAMPOS, Professeur, Conservatoire national supérieur de musique et de danse  
de Paris, Haute école de musique de Genève  
M. Juan José CARRERAS, Professeur, Universidad de Zaragoza  
M. Thierry FAVIER, Professeur, Université de Poitiers  
M<sup>me</sup> Anne-Madeleine GOULET, Chargée de Recherches, Centre d'études supérieures de  
la Renaissance (UMR 7323 du CNRS)  
M<sup>me</sup> Tessa Wendy KNIGHTON BOLTON, Professeur, Institució Milà i Fontanals-CSIC  
M. Miguel Ángel MARÍN, Professeur, Universidad de La Rioja





## **FRANÇAIS**

### **Titre :**

Musique en lieu : une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808).

### **Résumé :**

Le thème de l'articulation entre la musique et l'espace urbain occupe une place croissante dans la réflexion musicologique depuis la décennie de 1980. Les développements récents de l'histoire urbaine invitent à repenser l'objet ville moins comme une totalité organique, que comme le cadre physique d'une multiplicité d'expériences individuelles. Dans ce travail, l'analyse de l'expérience musicale d'individus concrets amène à privilégier d'autres dimensions de l'urbain : un cadre plus large, celui du territoire environnant la ville, et un cadre plus réduit, celui du quartier. La richesse de détail du long journal (1769-1819) du baron de Maldà, mélomane passionné, permet de délimiter les contours de son expérience musicale à l'intérieur comme à l'extérieur de la ville. D'autres sources locales, ainsi que les récits de voyageurs étrangers en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont mis à contribution pour préciser la description de nombreux lieux de musique. La première partie (« Le ton de Sarrià ». Musique et musiciens entre la ville et son territoire) traite du calendrier festif et musical de la région, des mobilités des musiciens et des pratiques musicales liées à la villégiature des Barcelonais. Dans la seconde partie (Barcelone. Des villes dans la ville), le témoignage des voyageurs étrangers est confronté à celui du baron de Maldà, ce qui éclaire des usages différents et très sélectifs de l'offre musicale urbaine. Il a été possible, ainsi, d'identifier et de décrire, dans un même cadre urbain, une grande diversité d'approches de la musique. Cela invite à repenser la vie musicale urbaine de l'Époque Moderne moins dans l'unanimité de ses goûts et de ses choix, que dans la richesse de ses cloisonnements.

### **Mots clés (langage d'indexation RAMEAU) :**

- Vie musicale – Barcelone (Espagne) – 18e siècle
- Vie musicale – Catalogne (Espagne) – 18e siècle
- Musique – Aspect social – Barcelone (Espagne) – 18e siècle
- Relations villes-campagnes
- Comportement spatial
- Catalogne (Espagne) – Mœurs et coutumes – 18e siècle – récits personnels

## **ENGLISH**

### **Title:**

Music in Place: A Topography of Musical Experience in Barcelona and its Hinterland (1760-1808).

### **Abstract:**

The relationship between music and urban space has been a growing issue in the field of historical musicology since the 1980s. Current developments in urban history have shifted from viewing the city to be an organic totality to considering it a physical frame permitting a multiplicity of individual experiences. But focusing on the musical experiences of specific individuals implies encompassing other dimensions of urban life. In this study, I analyse musical life beyond the walls of the city, toward the urban hinterland, as well as, within the city, in the reduced geographic spaces of neighbourhoods and parishes. The wealth of detail furnished by the long journal (1769-1819) of Rafel d' Amat, baron of Maldà, an enthusiastic music-lover, makes it possible to outline the contours of his musical experiences, both within and outside the city. Other local sources, as well as the contemporaneous accounts of foreign travellers in Catalonia, complement Maldà's descriptions of musical spaces. The first part of this study ("The Tone of Sarrià". Music and Musicians between the City and its Hinterland) deals with regional festive and musical calendar, musicians' mobilities and musical practices connected with the seasonal excursions of Barcelonans. In the second part (Barcelona. Cities within the City), accounts of foreign visitors are compared to those of Maldà in order to shed light on their different and very selective use of the opportunities offered by an urban musical culture. This dissertation demonstrates some of the ways in which it is possible to identify and describe, within a single city, a multitude of approaches to music. It invites a re-examination of urban musical life in Modern Europe based on the fecundity of its internal divisions rather than on the basis of a compact unanimity of taste and choice.

### **Key Words (LCSH):**

- Music – Spain – Barcelona (Spain) – 18th century
- Music – Spain – Catalonia (Spain) – 18th century
- Music – Social aspects – Barcelona (Spain) – 18th century
- Rural-urban relations
- Spatial behavior
- Catalonia (Spain) – Social life and customs – 18th century – Personal narratives

## CASTELLANO

### **Título:**

La música en su lugar: una topografía de la experiencia musical en Barcelona y su territorio (1760-1808).

### **Resumen:**

El tema de la articulación entre la música y el espacio urbano ha venido ocupando un espacio creciente en la investigación musicológica desde la década de 1980. Los planteamientos más recientes de la historia urbana invitan a repensar la ciudad no como un todo orgánico sino como el marco espacial de una multiplicidad de experiencias individuales. En este trabajo, el análisis de la experiencia musical de individuos concretos invita a privilegiar otras dimensiones de lo urbano: un marco más amplio, el del territorio circundante de la ciudad, y un marco más reducido, el del barrio. La riqueza de detalle del extenso dietario (1769-1819) del barón de Maldà, apasionado melómano, permite delinear los contornos de su experiencia musical tanto dentro como fuera de la ciudad. Otras fuentes locales, así como los testimonios de los viajeros extranjeros en Cataluña en el siglo XVIII, han permitido profundizar en la descripción de numerosos espacios de música. La primera parte (“El tono de Sarrià”. Música y músicos entre la ciudad y su territorio) trata del calendario festivo y musical de la región, de la movilidad de los músicos y de las prácticas musicales relacionadas con la *villeggiatura* de los barceloneses. En la segunda parte (Barcelona. Ciudades dentro de la ciudad), la comparación del testimonio de los viajeros extranjeros con el del barón de Maldà permite ilustrar usos diferentes y muy selectivos de la oferta musical urbana. Ha sido posible, así, identificar y describir, en un mismo marco urbano, un gran diversidad de acercamientos a la música. Todo ello invita a repensar la vida musical urbana de la Época Moderna más a partir de la riqueza de sus divisiones internas que de la unanimidad de sus gustos y elecciones.

### **Palabras clave:**

- Música – España – Barcelona – S.XVIII
- Música – España – Cataluña – S.XVIII
- Música – Aspectos sociales – Barcelona – S.XVIII
- Relaciones ciudad-campo
- Comportamiento espacial
- Cataluña – Vida social y costumbres – S.XVIII – narrativas personales



*À mes parents.*





« Mais, vous, on va vous construire un lieu, car on vous aime. »

Eugène GREEN, *La Sapienza*, 1:17:50.



# Remerciements

Je tiens à remercier très particulièrement mes deux directeurs de thèse, M. Thierry Favier et M. Miguel Ángel Marín, de leur intérêt pour le projet dès le premier moment, de leurs conseils toujours précieux, de leur suivi.

Je veux remercier aussi de manière très spéciale mes parents, Joan et Bea, pour son soutien dans toutes les circonstances : *gràcies*.

Un travail comme celui-ci est toujours le fruit d'un effort collectif. La liste est longue de ceux qui m'ont aidé, orienté, conseillé, réconforté, qui m'ont fourni des renseignements et des matériaux pour la recherche : Elena Pons, avec qui nous avons échangé sans cesse sur nos projets respectifs et dont les apports ont été cruciaux pour l'évolution de cette thèse ; Oriol Brugarolas, toujours passionné, qui m'a fait part immédiatement de sa découverte de l'inventaire après-décès du baron de Maldà ; Mercè Gras, toujours prête à partager son savoir encyclopédique sur la Catalogne moderne ; Marta Pérez, qui m'a appris l'utilisation des logiciels cartographiques ; Carla Rovirosa, qui m'a aidé avec les transcriptions ; Louis Delpech, Christophe Doinel et Josep Maria Gregori, qui ont pris le temps de me relire ; Enric Granell, Alberto Hernández Mateos, Rosa Nacente et Josep Pujol, qui m'ont fait parvenir des matériaux précieux pour mon travail.

Je veux également exprimer ma reconnaissance aux membres des groupes de recherche MECRI (Música en España en la Edad Moderna : composición, recepción e interpretación) et MUSÉFREM (Musiques d'Église en France à l'Époque Moderne), dont les questionnements ont informé les miens et auprès desquels j'ai appris ce que c'est que le vrai travail d'équipe, exigeant, bienveillant et enthousiaste.

Je pense aussi à Carmen Abad, Juan José Carreras, Rémy Campos, Fernando Delgado, Joan Gay, Anne-Madeleine Goulet, Sylvie Granger, Tess Knighton, Josep

Martínez Reinoso, Eduard Mas, Irene Pujol, Bertran Romero, Jordi Sacasas, Saraswathi Shukla ; aux membres de l'informelle Internationale Moderniste de Barcelone.

Je ne peux pas oublier non plus le personnel administratif des Universités de Poitiers et de La Rioja : Héctor Bustos, Pascaline Daccord, Nathalie Guillemet, Annelise Lefizelier, Feliciano Prado. Il aurait été très difficile de mener cette thèse à terme sans leur collaboration.

Recevez tous, ainsi que ceux que j'aurais pu oublier, un très grand merci.

# Introduction

## *La ville comme expérience*

En 1907, une partie de la vieille ville de Barcelone fut absorbée par le percement de la Via Laietana, la large avenue qui connecte le port à la ville moderne. Dans une des maisons qu'il fallait raser, habitait depuis toujours une vieille dame qui disait n'avoir jamais vu la mer, la mer qui est pourtant à quelques centaines de mètres. Cette histoire, qui m'a frappé, je ne sais plus où je l'ai lue. J'ai été incapable d'en retrouver la source par la suite. Une confirmation, cependant, m'est venue quelque temps après. En mars 2015, j'ai visité au Musée d'Art Contemporain de Montréal (Québec) une exposition de l'artiste française Sophie Calle qui s'appelle *Voir la mer*. L'artiste la présentait elle-même de cette manière : « À Istanbul, une ville entourée par la mer, j'ai rencontré des gens qui ne l'avaient jamais vue. J'ai filmé leur première fois »<sup>1</sup>.

Ces histoires parallèles montrent que l'expérience urbaine peut se révéler très fragmentaire. La ville, comme un tout, objet des administrateurs et des urbanistes, n'est pas nécessairement le cadre dominant de l'expérience ni de ses habitants ni de ses éventuels visiteurs. L'espace urbain recèle ainsi une multiplicité d'expériences. « À l'origine des villes il y a le carrefour »<sup>2</sup> : l'intersection de deux chemins devient à la fois ferment d'activité et invitation à la rencontre de l'autre<sup>3</sup>.

Les années 1970 virent le développement d'une réflexion sur l'espace qui, depuis une perspective marxiste, cherchait à repenser les rapports de domination dans le monde

---

<sup>1</sup> Le site du Musée d'Art Contemporain de Montréal offre d'autres renseignements sur l'exposition. <<http://macm.org/expositions/sophie-calle-pour-la-derniere-et-pour-la-premiere-fois/>> [13-X-2017].

<sup>2</sup> Manuel de SOLÀ-MORALES, « Ciutats, cantonades / Villes, angles », *Ciutats, cantonades / Villes, carrefours*, Barcelona, Fòrum Barcelona 2004, 2004, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.* ; Richard SENNETT, « Cantonades : resistència i sorpresa / Angles : résistance et surprise », *Ciutats, cantonades / Villes, carrefours*, Barcelona, Fòrum Barcelona 2004, 2004, p. 143 ; Arlette FARGE, *Le peuple et les choses. Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montrouge, Bayard, 2015.

contemporain<sup>4</sup>. Cette réaffirmation de l'espace dans l'outillage théorique de la recherche c'est rapidement étendue à d'autres disciplines, conduisant à ce qu'on a appelé le « tournant spatial [*spatial turn*] » dans les sciences humaines<sup>5</sup>. Elle a aussi gagné l'histoire urbaine, qui en est venue à considérer que « la réintroduction de la dimension spatiale des phénomènes, tant dans la ville que dans les zones dominées ou animées par elle, est l'un des aspects importants de la découverte, par les historiens à leur tour, de la spécificité de l'urbain »<sup>6</sup>. Dans le domaine musicologique, ce passage de « la ville comme cadre à la ville comme objet et sujet »<sup>7</sup> a donné lieu à la naissance de la musicologie urbaine (angl. *urban musicology*). La polyvalence d'approches qu'impliquait et qu'implique l'étude de l'urbain dans ses manifestations musicales a cependant retardé les définitions, les généalogies et les programmes disciplinaires<sup>8</sup>. L'ouvrage de Reinhard Strohm, avec sa vision d'ensemble de la musique dans la ville de Bruges au Bas Moyen Âge, a été vu rétrospectivement comme un travail fondateur<sup>9</sup>. Afin de mieux saisir l'articulation entre la musique et son contexte urbain, les pratiquants de cette nouvelle discipline, tout en se greffant sur des traditions préalables (l'histoire sociale, l'histoire institutionnelle et l'histoire locale de la musique), ont intégré progressivement le répertoire hétéroclite d'outils méthodologiques en provenance de l'histoire culturelle<sup>10</sup>.

Ces liens interdisciplinaires ont permis l'incorporation dans l'histoire urbaine comme dans la musicologie urbaine des évolutions ultérieures des notions d'« espace » et de « lieu » forgées dans les domaines de la géographie, de l'anthropologie, de l'ethnologie et de la sociologie. Elles avaient en commun l'approche processuelle : le lieu en tant que résultant d'une production sociale, c'est-à-dire des rapports à l'espace d'une

---

<sup>4</sup> Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1 : 1974]. Une synthèse sur le sujet, du point de vue anglo-saxon, dans Edward W. SOJA, *Postmodern Geographies, The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.

<sup>5</sup> Angelo TORRE, « Un 'tournant spatial' en histoire ? Paysages, regards, ressources », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 63/5 (2008) [en ligne], p. 1127-1144 <<https://www.cairn.info/revue-annales-2008-5-page-1127.htm>> [14-X-2017].

<sup>6</sup> Bernard LEPETIT, « Histoire urbaine et espace », *L'Espace Géographique*, ° (1980), p. 43-54 : 44.

<sup>7</sup> Jean-Luc PINOL, « Introduction générale », dans ZELLER, Olivier, *La ville moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Histoire de l'Europe urbaine*, 3, Paris, Seuil, 2012 [1 : 2003], p. 12.

<sup>8</sup> Tim CARTER, « The sounds of silence : models for an urban musicology », *Urban History*, 29/1 (May 2002), p. 8-18 ; Miguel Ángel MARÍN, *Music on the margin : urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, p. 2-7 ; Juan José CARRERAS, « Música y ciudad : de la historia local a la historia cultural », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (ed.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 17-51.

<sup>9</sup> Reinhard STROHM, *Music in late medieval Bruges*, New York, Oxford University Press, 1990 [1 : 1985].

<sup>10</sup> Pour un survol de la diversité d'approches de l'histoire culturelle, voir Peter BURKE, *What is cultural history ?*, Cambridge, Polity Press, 2004.

multiplicité d'acteurs, ou en tant qu'espace pratiqué individuellement, donc énoncé, vécu, ressenti<sup>11</sup>. Comme l'indique Nicolas Lemas au sujet des historiens de l'urbain :

L'espace est bien au cœur de leurs problématiques en ce qu'ils s'efforcent constamment de spatialiser ou d'inscrire dans l'espace les phénomènes étudiés. Cependant, leur conception de l'espace est profondément évolutive. Ce n'est plus la ville, envisagée comme une entité unique, close sur elle-même : les échelles sont souvent plus grandes que celles de monographies urbaines « classiques ». Pour ces travaux, il n'existe en effet plus d'échelle véritablement pertinente dans son unicité, et c'est, au contraire, dans la multiplicité des « jeux d'espace » que l'objet urbain se dévoile pleinement [...]. Pour de telles études, c'est, en effet, dans le jeu et le recoupement des perspectives différentes et des « fragments de ville » que peut émerger une image urbaine « en vérité ».<sup>12</sup>

Bien qu'elle ait eu du mal à se dessaisir de la conception totalisante de la ville, consacrée par le modèle de Strohm<sup>13</sup>, la musicologie urbaine a évolué, dans le sillage des passerelles interdisciplinaires ouvertes par le projet *Musical Life in Europe 1600-1900*<sup>14</sup>, vers un questionnement plus approfondi des rapports entre fait urbain et fait musical et vers une attention toujours plus grande au grain des événements musicaux, aux lieux et aux rapports entre les lieux : les circulations, les mobilités, les réseaux, les clivages spatiaux et sociaux au sein même de la ville, les lieux physiques de la musique, les effets de localité sont quelques-uns des sujets qui ont été au cœur du débat depuis le début des années 2000<sup>15</sup>.

Plus récemment, un *workshop* international qui a réuni à Barcelone plusieurs générations de chercheurs, à l'invitation de Tess Knighton et Jordi Ballester, a permis de

---

<sup>11</sup> Pour la première approche, voir LEPETIT, *op. cit.* ; Isabelle BACKOUCHE, *La trace du fleuve. La Seine et Paris (1750-1850)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016 [1 : 2000]. Pour la seconde, outre le travail fondateur de Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1 : 1980), voir Laurent TURCOT, *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>12</sup> Nicolas LEMAS, « Pour une épistémologie de l'histoire urbaine française des époques modernes et contemporaines comme histoire-problème », *Histoire@Politique*, 9/3 (septembre-décembre 2009) [en ligne], § 42 <<https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-3-page-101.htm>> [15-X-2017].

<sup>13</sup> Kisby, sur les pas de l'historien de l'urbain Harold James Dyos, se fixait comme but « to address, as far as possible, the 'totality' of the urban experience and unite de concepts of a historical process (urbanisation) and its outcome (an urbanised place) ». Fiona KISBY, « Introduction : urban history, musicology and cities and towns in Renaissance Europe », *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Fiona Kisby (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 1-13 : 4.

<sup>14</sup> Voir notamment Hans-Erich BÖDEKER, Patrice VEIT, Michael WERNER (éds.), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Vergal, 2008.

<sup>15</sup> Laure GAUTHIER, Mélanie TRAVERSIER, « Introduction », *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, préface de Jean-Pierre Bartoli, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 11-21 ; Stefanie BEGHEIN, Bruno BLONDÉ, « Music and the city. Musical cultures and urban societies in the Southern Netherlands and beyond, c. 1650-1800 », *Music and the City. Musical Cultures and Urban Societies in the Southern Netherlands and Beyond, c. 1650-1800*, Stefanie Beghein, Bruno Blondé, Eugeen Schreurs (eds.), Leuven, Leuven University Press, 2013 ; Rachel COWGILL, Peter HOLMAN, « Introduction : Centres and Peripheries », *Music in the British Provinces, 1690-1914*, Rachel Cowgill, Peter Holman (ed.), Abingdon, New York, Routledge, 2016 [1 : 2007], p. 1-7.



faire bilan de trois décennies de musicologie urbaine et de renouveler le débat sur l'objet, la musique dans la ville du passé, et sur les objectifs de la discipline, la musicologie dans la ville d'aujourd'hui<sup>16</sup>. Le titre du workshop, *Hearing the City : Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes*, fixait l'axe de la réflexion sur la notion d'« expérience ». Recueillant l'apport des *performance studies* et de l'histoire sensible, l'attention dévolue aux pratiques d'écoute et aux modalités de production et de réception des sons en ville, accompagnée d'une claire mise en valeur de la notion de paysage sonore (*soundscape*), consolide un tournant disciplinaire par rapport aux démarches traditionnelles de la musicologie urbaine, qui demeurerait finalement très attachée aux problématiques du mécénat, de l'histoire institutionnelle et de l'histoire sociale.

La musicologie urbaine a trouvé en Espagne un écho non négligeable depuis le travail de Miguel Ángel Marín sur la ville pyrénéenne de Jaca (thèse de 1999, publiée en 2002), dont les questionnements demeurent en grande mesure en vigueur. Certains de ces questionnements ont été repris ici concernant les chapelles de musiques catalanes et la complexe interaction institutionnelle qui est au cœur du phénomène urbain<sup>17</sup>. Le livre collectif issu d'un congrès qui s'est tenu à Valence (Espagne) l'an 2000 a fait date dans l'implantation de la discipline en Espagne et d'autres travaux ont suivi sa voie<sup>18</sup>. Celui d'Andrea Bombi sur Valence au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles permet de comprendre la réception de l'italianisme musical dans une ville proche géographiquement et culturellement de Barcelone<sup>19</sup>. Celui de Clara Bejarano sur la Séville des premiers siècles de l'époque moderne constitue, à son tour, un modèle exemplaire pour l'étude des réseaux des ménestriers [*ministriles*] dont on s'est inspiré pour analyser les ensembles musicaux appelés *cobla* en Catalogne, similaires par leur inscription sociale et par leur fonctionnement aux bandes de *ministriles* sévillans (Chapitre 4)<sup>20</sup>. Bejarano a également

---

<sup>16</sup> *Hearing the City : Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes* (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 24-26 septembre 2015). Le programme est accessible sur le blog du projet *Urbanmusics*, financé par la Marie Curie Foundation ; les contributions seront bientôt publiées dans Tess KNIGHTON, Ascensión MAZUELA-ANGUITA (ed.), *Hearing the city in early modern Europe*, Turnhout, Brepols, sous presse. <<https://urbanmusics.wordpress.com/2015/09/14/programme-workshop/>> [15-X-2017].

<sup>17</sup> MARÍN, *Music on the margin... op. cit.* Richard Rodger plaçait l'élément interactionnel au cœur de l'histoire urbaine : « Urban history is not, therefore, merely the sum of its constituent parts – cultural, physical, organizational and behavioural – but more accurately an analysis of their interaction in a unique spatial setting ». Richard RODGER, « Urban History : prospect and retrospect », *Urban History*, 19/1 (avril 1992), p. 9.

<sup>18</sup> Andrea BOMBI, Juan José CARRERAS, Miguel Ángel MARÍN (ed.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2005.

<sup>19</sup> Andrea BOMBI, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, València, Institut Valencià de la Música, 2011.

<sup>20</sup> Clara BEJARANO PELLICER, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Fundación Focus Abengoa-Universidad de Sevilla, 2013.

prêté une attention particulière au paysage sonore, sur lequel il faudra revenir<sup>21</sup>. Enfin, le livre collectif dirigé par Geoffrey Baker et Tess Knighton sur la place de la musique dans les villes coloniales d'Amérique latine constitue une stimulante invitation à plonger dans la question des rapports entre la vie musicale de Barcelone, ville portuaire multipliant les échanges américains depuis l'ouverture du libre commerce en 1778, et celle des villes du Nouveau Monde<sup>22</sup>.

### *La musique au-delà et en deçà du cadre urbain*

Ce faisceau de perspectives me permet de revenir aux témoignages cités au début. L'existence de citadins qui, dans des villes maritimes, n'ont jamais vu la mer, avertit le chercheur du besoin de prendre au sérieux la multiplicité des expériences qui coexistent et se renouvellent dans l'espace urbain et, par conséquent, d'interroger la pertinence de l'objet « ville » comme l'unité de lieu à laquelle le musicologue urbain ne pourrait pas déroger. Dans ce travail, l'utilisation comme source principale d'un écrit à la première personne, le journal d'un aristocrate barcelonais, poussait à redéfinir le cadre spatial de la recherche dans la mesure où ce texte, en dessinant les limites d'une expérience personnelle, débordait justement le cadre de la ville. Sans renoncer à l'idée de la centralité des interactions dans la construction de l'urbain, l'identification des lieux primordiaux de l'expérience musicale de l'auteur m'a amené, en même temps, à aller au-delà et à rester en deçà du cadre urbain : d'une part, vers l'hinterland ou couronne territoriale de Barcelone, c'est-à-dire vers un territoire environnant cousu à la ville par l'intensité des échanges de biens et de personnes ; et d'autre part, vers l'espace du quartier, soudé par des pratiques et des identités partagées et par la densité des liens d'interconnaissance.

C'est donc dans un « jeu d'échelles » qu'on a pensé ce travail<sup>23</sup>. Chacune des deux parties de la thèse est consacrée à l'un de ces espaces. La théorie de l'état isolé de Johann Heinrich von Thünen au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, orientée à l'optimisation de l'espace environnant pour l'approvisionnement alimentaire de la ville, semble avoir marqué

---

<sup>21</sup> Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad : el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2015. Juan Ruiz Jiménez développe depuis plusieurs années un grand projet en ligne sur le paysage sonore à Séville et à Grenade pendant l'époque moderne : JUAN RUIZ JIMÉNEZ, *Paisajes sonoros de Andalucía* [en ligne] <<http://www.historicalsoundscapes.com/>> [24-X-2017]. Pour une approche similaire sur la ville de Zamora, voir Alberto MARTÍN, *El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna*, thèse de doctorat, Universidad de La Rioja, 2016.

<sup>22</sup> Geoffrey BAKER, Tess KNIGHTON (ed.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, New York, Cambridge University Press, 2011.

<sup>23</sup> C'était le titre d'un ouvrage consacré à faire fructifier l'articulation des postulats de l'histoire totale des *Annales* et de la microhistoire. Jacques REVEL (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil-Gallimard, 1996.

fortement les approches de l'hinterland urbain. Elles ont privilégié justement les questions ayant un rapport avec l'approvisionnement urbain, l'articulation économique de la ville et son territoire, les communications et la mobilité géographique<sup>24</sup>. Pour Barcelone, Albert Garcia Espuche a mis en lumière des changements à échelle régionale entre 1550 et 1640 qui ont abouti à l'articulation, autour de la ville, d'un large système urbain intégré à l'économie de la capitale, au point qu'il a pu parler de la « croissance de Barcelone en dehors de Barcelone ». L'essor économique du XVIII<sup>e</sup> siècle a profité de cette articulation territoriale tout en la renforçant<sup>25</sup>. Garcia Espuche ouvrait lui-même la voie à une lecture culturelle de ces relations territoriales en présentant la capitale comme une « ville de services » ouverte à sa couronne territoriale, y compris par son offre culturelle<sup>26</sup>. (On préférera, avec Garcia Espuche, les termes « territoire de la ville » ou « couronne territoriale » à celui d'hinterland, trop lié à la théorie économique, et on réservera les termes « région » ou « territoire catalan » pour la Catalogne dans son ensemble.) Garcia Espuche, à la suite de James Amelang, s'est également distingué dans l'étude d'un quartier, le quartier barcelonais de la Ribera<sup>27</sup>. Tous les deux ont souligné l'importance du quartier à l'époque moderne « as a unit of political organization, locus of economic and social relations, and source of collective and personal identity »<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Pour deux synthèses récentes sur l'état de la question en France et en Espagne, voir les contributions d'Hervé Benezet et Florent Mérot, d'une part, et Máximo García Fernández et Jesús Manuel González Beltrán, de l'autre, dans l'ouvrage collectif Francisco GARCÍA GONZÁLEZ, Gérard BÉAUR, Fabrice BOUDJAABA (eds.), *La historia rural en España y Francia (siglos XVI-XIX). Contribuciones para una historia comparada y renovada*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

<sup>25</sup> Albert GARCÍA ESPUCHE, *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña 1550-1640*, Madrid, Alianza, 1998. James Amelang mettait également l'accent sur les rapports intenses entre la ville et sa couronne territoriale dans James AMELANG, *La formación de una clase dirigente : Barcelona 1490-1714*, traduit de l'anglais par Jordi Beltrán Ferrer, Barcelona, Ariel, 1986, p. 24-25. Des recherches plus récentes, dans une perspective similaire, dans Jaume DANTÍ (coord.), *L'articulació del territori a la Catalunya moderna*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2015.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 330-336. Il plus récemment poursuivi cette lecture au sujet de la constitution de la confrérie des musiciens et maîtres à danser. Albert GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de danses i guitarres », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 46.

<sup>27</sup> James AMELANG, « People of the Ribera : Popular Politics and Neighborhood Identity in Early Modern Barcelona », *Culture and Identity in Early Modern Europe (1500-1800): Essays in Honor of Natalie Zemon Davis*, Barbara B. Diefendorf, Carla Hesse (ed.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, p. 119-137 ; Albert GARCIA ESPUCHE, *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009.

<sup>28</sup> AMELANG, « People of the Ribera... » *op. cit.*, p. 120. « Per als ulls dels contemporanis, poc tenia a veure el Raval amb la zona de la Ribera, i era del tot diferent habitar a la plaça de Santa Anna, espai noble, que al modest carrer de les Canals, al costat del Rec Comtal. Cada petita zona urbana, cada barri, tenia el seu propi caràcter i complia funcions diferents en el conjunt de la ciutat. A la Barcelona del període, les distàncies a salvar eren petites, però es vivien amb una complexitat que ara pot costar d'entendre, acostumats com estem que les diferències entre unes àrees urbanes i les altres es produeixin en un espai urbà molt més gran, difícilment abastable ni amb la marxa ni amb la mirada. La ciutat de començaments del segle XVIII es podia recórrer a peu sense gran esforç, però la seva complexitat funcional i social la convertia en una llarga successió de petits mons ben diversos, als quals quedaven vinculats nivells socials i oficis diferents ».

Les travaux traitant de l'histoire de la musique à Barcelone n'ont prêté quasiment aucune attention à ces découpages spatiaux. Barcelone occupe dans la tradition musicologique une place assez marginale. Elle a beau être plus que jamais à la mode, Barcelone n'en est pas pour autant plus présente dans les synthèses d'histoire de la musique les plus usitées, cédant toujours le pas devant Madrid, siège d'une cour cosmopolite et pôle d'un puissant mécénat musical. Certes, la noblesse locale ne tolère pas la comparaison avec la munificente aristocratie madrilène, mais la ville n'en est pas moins, sur le plan économique, au premier rang des villes du royaume, ayant retrouvé au XVII<sup>e</sup> siècle, et surtout au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la position de force qu'elle avait perdu depuis les guerres civiles du XV<sup>e</sup> siècle. Ville défaite à l'aube du siècle des Lumières, dans la sombre tempête de la Guerre de Succession espagnole, capitulant en 1714 au terme d'un siège très éprouvant, suivi d'une implacable répression politique et culturelle, elle connaît dès la décennie de 1740 une croissance économique extraordinaire qui en fait à la fin du siècle un des plus précoces pôles industriels de l'Europe méditerranéenne<sup>29</sup>. Ville défaite, ville partiellement détruite, ville garnison, puis ville marchande, enfin ville industrielle, ville bourgeoise donc, Barcelone aura pourtant réussi à avoir le seul théâtre espagnol jouissant d'une saison d'opéra italien de manière quasiment ininterrompue entre 1750 et la crise de 1808<sup>30</sup>. Qui plus est, centre depuis longtemps d'un dense réseau régional de chapelles musicales ecclésiastiques, Barcelone est devenue au XVIII<sup>e</sup> siècle un puissant centre producteur de musique sacrée, fournissant musiciens, maîtres de chapelle et répertoires aux principales cathédrales du royaume et concurrençant ainsi le rayonnement des modèles musicaux de la capitale<sup>31</sup>.

Jusqu'à très récemment, Barcelone n'avait pas échappé à l'hégémonie de la rigide histoire institutionnelle qui a longtemps dominé la musicologie historique en Espagne, orientée en grande mesure vers les seules cathédrales<sup>32</sup>. Un certain nombre d'études de

---

d'aquells que es trobaven a la zona del costat. Era aquesta complexitat, accentuada per sentiments de pertinença a cada barri, la que, en certa forma, feia de Barcelona una 'ciutat gran', malgrat tenir dimensions físiques i demogràfiques modestes ». GARCIA ESPUCHE, *La ciutat del Born... op. cit.*, p. 60.

<sup>29</sup> Pour la compréhension de cette période, l'exhaustive étude en trois volumes de Pierre Vilar demeure encore fondamentale. Pierre VILAR, *La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, Paris, S. E. V. P. E. N., 1962.

<sup>30</sup> Roger ALIER, *L'opéra à Barcelone. Orïgens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990.

<sup>31</sup> Álvaro TORRENTE, « Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna », *Artigrama*, 12 (1996-1997), p. 217-236.

<sup>32</sup> Des critiques se sont levées à la fin des années 1990 contre cette « obsession de la cathédrale » : Emilio ROS-FÁBREGAS, « Historiografía de la música en las catedrales españolas : nacionalismo y positivismo en la

portée inégale avaient ainsi abordé l'organisation des structures musicales des institutions urbaines<sup>33</sup> ou des musiciens qui en avaient marqué l'évolution<sup>34</sup>. Plus rares, dans le panorama de la musicologie espagnole, ont été les contributions à l'histoire de genres musicaux cultivés à Barcelone et perçus spécifiquement comme porteurs de modernité : oratorio, symphonie et *tonadilla*<sup>35</sup>. Enfin, une attention spéciale a été dévolue à la présence à Barcelone de la cour de l'archiduc Charles d'Habsbourg, plus tard empereur avec le nom de Charles VI, pendant la Guerre de Succession d'Espagne, entre 1705 et 1711. L'installation dans la ville d'une chapelle royale nourrie de chanteurs, instrumentistes et compositeurs italiens et viennois, mise au service du cérémonial courtois et de brillantes représentations d'opéras, aurait durablement marqué l'imaginaire et le langage musical des musiciens locaux<sup>36</sup>.

---

investigación musicológica », *Codexxi, revista de la comunicació musical*, 1 (1998), p. 68-135 ; Juan José CARRERAS, « Música y ciudad : de la historia local a la historia cultural », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (ed.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 17-51 ; « El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia », *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p. 23-56.

<sup>33</sup> Francisco BALDELLÓ, « La música en la Basílica de Santa María del Mar », *Anuario Musical*, 17 (1962), p. 209-241 ; Josep PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona aa. 1763-1820 », *Anuario Musical*, 37 (1982), p. 99-128 ; « La capella de música de la seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726) », *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 17-66 ; « Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barreloña, finals del s. XVII-inicis del s. XVIII », *Anuario Musical*, 55 (2000), p. 99-153 ; César ALCALÁ, « La Capilla musical del Palacio de la Condesa », *Nassare*, 16/2 (2000), p. 9-32 ; Josep PAVIA I SIMÓ, « La capella de música de la Seu de Barcelona, des de la jubilació del mestre Francesc Valls fins a la seva mort (14-3-1726/2-6-1747) », *Tonos de Francesc Valls, vol. II*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 8-94 ; « La capella de música de la Seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls (2-6-1747) fins a l'any 1755 », *Anuario Musical*, 56 (2001), p. 131-162 ; « La capella de música de la Seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765) », *Anuario Musical*, 60 (2005), p. 71-113.

<sup>34</sup> Maria ESTER-SALA, « Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la Catedral de Barcelona », *Revista de Musicología*, 6/1 (1983), p. 223-251 ; Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1997 ; Maria Lluïsa CORTADA, *Anselm Viola. Compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998 ; Xavier DAUFÍ, *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

<sup>35</sup> Josep Maria VILAR, « Una simfonia de Haydn a la Seu de Manresa », *Recerca Musicològica*, 4 (1984), p. 127-175 ; « Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya », *Anuario Musical*, 50, (1995), p.185-199 ; « La sinfonía en Cataluña, 1760-1808 », *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd, Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 183-197 ; DAUFÍ, *Estudi dels oratoris... op. cit.* ; Aurèlia PESSARRODONA, *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

<sup>36</sup> Pour une révision récente de ce thème, voir les travaux réunis par Tess KNIGHTON, Ascensión MAZUELA (ed.), *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2017. Voir aussi Joseph Rafel CARRERAS Y BULBENA, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona / Karl von Oesterreich und Elisabeth von Braunschweig Wolfenbüttel in Barcelona und Girona*, Barcelona, [L'Avenç], 1902 ; Andrea SOMMER-MATHIS, « Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII », *Artigrama*, 12 (1996-1997), p. 45-78 ; Sergi CASADEMUNT I FIOLE, « La capella reial de Carles III a

Le renouveau méthodologique est venu, encore une fois, de la main d'Albert Garcia Espuche. Grâce à l'exploitation systématique des sources notariales barcelonaises, il a fait émerger tout un pan de vie musicale : celle qui foisonnait au dehors des murs des institutions ecclésiastiques ou civiles, dans l'espace domestique, au sein des bandes de ménétriers ou de musiciens aveugles, dans l'organisation informelle de toutes sortes de fêtes<sup>37</sup>. Un ouvrage collectif plus récent, édité par Tess Knighton, a poursuivi cette voie tout en introduisant dans le panorama local les derniers questionnements de la musicologie urbaine, autour notamment de la notion de paysage sonore<sup>38</sup>.

Ces derniers travaux concernaient pourtant des périodes, entre le xv<sup>e</sup> et les premières années du xviii<sup>e</sup> siècle, antérieures à celle qu'on se propose de traiter ici. On a donc recueilli leur héritage et on l'a confronté aux sources de la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. L'imposant *Calaix de sastre* de Rafel d'Amat i de Cortada (1746-1819), baron de Maldà, constitue, depuis sa redécouverte au début du xx<sup>e</sup> siècle, une des sources majeures pour l'étude de l'histoire culturelle à Barcelone et en Catalogne pendant cette période<sup>39</sup>. Maldà était passionné de musique et lui-même musicien amateur ; la musique occupe une place essentielle dans le *Calaix de sastre*<sup>40</sup>. Or, il s'agit d'un énorme corpus textuel de 71 volumes comprenant un journal tenu pendant un demi-siècle (1769-1819) et plusieurs volumes de *Mélanges*<sup>41</sup>. Une bonne partie de ces textes demeurent inédits et en

---

Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la Guerra de Successió (1705-1713) », *Revista Catalana de Musicologia*, 4 (2011), p. 81-100 ; Josep DOLCET, « Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711) », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 165-225 ; Álvaro TORRENTE, « La modernización/italianización de la música sacra », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 130-133.

<sup>37</sup> Le travail de Garcia Espuche renouait ainsi avec des travaux anciens de Francisco de Paula Baldelló au sujet de la confrérie des musiciens et maîtres à danser et de la musique municipale. Francisco de Paula BALDELLÓ, *La música en Barcelona (Notícies històriques)*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943 ; GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de danses... » *op. cit.* ; Albert GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de festes », *Festes i celebracions. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2010, p. 18-135.

<sup>38</sup> Tess KNIGHTON (ed.), *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016.

<sup>39</sup> La redécouverte du *Calaix de sastre* a été retracée par Alexandre Galí, auteur d'un travail sur le sujet qui continue à faire autorité aujourd'hui. Alexandre GALÍ, *Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, l'escriptor, l'ambient*, Barcelona, Aedos, 1954.

<sup>40</sup> Un certain nombre de travaux musicologiques y ont déjà puisé, notamment ceux de Roger Alier et de José Reche. Ce dernier c'est particulièrement intéressé à la décennie de 1790. Roger ALIER, « La vida musical a Barcelona vista a través del 'Calaix de sastre' del baró de Maldà », *Serra d'or*, 221 (15 de febrer de 1978), p. 51-55 ; José RECHE ANTON, Oriol GARCIA MOLSOSA, « *Las lluhidas academias de musica* ». *Una aproximació a la professió de músic a la Barcelona de finals del segle XVIII a través de les acadèmies comentades pel Baró de Maldà i l'estudi del clarinet Xuriach MDMB1568*, tesina de màster, Escola Superior de Música de Catalunya-Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

<sup>41</sup> La plus récente synthèse, y compris pour le dénombrement et la description des 71 volumes du *Calaix de sastre*, est celle de Margarida ARITZETA, « Introducció general », dans Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Viles i ciutats de Catalunya*, Barcelona, Barcino, 1994, p. 11-79.

possession des descendants de Rafel d'Amat. Hormis un petit nombre de manuscrits originaux conservés dans des institutions publiques (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona et Biblioteca de Catalunya), la plus grande part du journal (1788-1816) fut recopiée à la main dans les années 1940 et la copie fut déposée à l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, où elle est à disposition des chercheurs<sup>42</sup>. Les textes du baron de Maldà ont connu de nombreuses éditions partielles mais attendent toujours une édition critique intégrale. Ramon Boixareu a notamment publiée, entre 1987 et 2003, une version très fragmentaire du journal d'après les manuscrits conservés à l'Arxiu Històric<sup>43</sup>. À son tour, Margarida Aritzeta a réalisé une première édition critique d'une partie de l'œuvre de Maldà sur la base de manuscrits en possession de ses descendants, dévoilant ainsi au public des textes jusqu'alors inaccessibles<sup>44</sup>.

Le corpus textuel du baron de Maldà s'inscrit dans une longue tradition de chroniques, récits et mémoires écrits à la première personne, tradition qui lui impose ses propres codes d'expression littéraire. L'écriture de Maldà n'est pas gouvernée par la raison éclairée mais par la raison du plaisir, son plaisir d'écrivain et le plaisir des élus auxquels il lisait des fragments du *Calaix de sastre*<sup>45</sup>. Maldà se révèle en effet très sélectif dans le choix de ses lecteurs ou auditeurs et se refuse à toute publication de ses textes<sup>46</sup>. L'esprit à la fois exclusif et communautaire qui préside au partage de ses textes, encore fortement ordonnée par la logique des solidarités lignagères et clientélares, place la démarche de Maldà en deçà de la redéfinition alors en cours des sphères du privé et du

---

<sup>42</sup> L'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona dispose ainsi des deux premiers volumes originaux du journal et 50 autres volumes en copie moderne, couvrant en tout la période 1769-1816, ainsi que de deux volumes de mélanges (Ms. A-253, Ms. A-254) et trois autres petits cahiers originaux (Ms. A-8, Ms. A-9, Ms. A-10). Pour le détail des sources de Maldà et le code simplifié d'identification utilisé dorénavant dans ce travail, voir SOURCES.

<sup>43</sup> Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, I: 1769-1791*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, pòrtic de Jaume Sobrequés, Barcelona, Curial, 1987. Dix autres volumes ont suivi jusqu'en 2003.

<sup>44</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Viles i ciutats de Catalunya*, a cura de Margarida Aritzeta, Barcelona, Barcino, 1994 [dorénavant VC] ; Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Miscel·lània de viatges i festes majors, volum I*, edició crítica de Margarida Aritzeta, Barcelona, Barcino, 1994 [dorénavant VF].

<sup>45</sup> Galí plaçait l'écriture de Maldà sous le signe du *goig* et du *gaudi*, de la joie et de la jouissance. Aritzeta, sous celui du jeu et d'un hédonisme thérapeutique (contre la mélancolie) qu'on a également rapprochés, par leur refus de la transcendance et leurs teintes aimables, de l'esthétique rocaille. GALÍ, *op. cit.*, p. 34-37, 51-56, *passim*. ARITZETA, « Introducció general », VC, p. 31-41 ; « Introducció », VF, p. 21-24 ; Albert ROSSICH, « La literatura catalana entre el Barroc i el Romanticisme », *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 9 (1990), p. 35-57.

<sup>46</sup> ARITZETA, « Introducció general », VC, p. 33. « Escric tot lo que me ha plagut en los reglons de est curiós llibre, ben lluny ma intenció que és de donarlo a la estampa, no volentlo públich, sí que per sola ma diversió y la de alguns privilegiats quels lus vulga llegir ». Ce texte de Maldà, issu des volumes de mélanges du *Calaix de sastre*, est cité sans autre référence par José María Cuyás dans les notes biographiques d'introduction à MALDÀ, *Bad*, p. XXXIII. Cité aussi dans GALÍ, *op. cit.*, p. 24.

public telle qu'on la perçoit dans les récits imprimés des voyageurs étrangers en Catalogne, sur lesquels je reviendrai. Ces derniers, tout en adoptant souvent la forme du journal, s'adressent à la consommation des lecteurs toujours plus nombreux de leurs pays respectifs et, plus généralement, à la sphère publique des débats européens<sup>47</sup>.

Face à l'énorme corpus maldanien, des choix s'imposaient. On a privilégié des textes des premiers vingt ans (1769-1788) tout en puisant dans les textes ultérieurs, surtout dans l'anthologie publiée par Ramon Boixareu, des renseignements qui permettaient de préciser ou de compléter les données issues des premiers textes. Une attention particulière a été portée à des textes externes au journal, ceux des *Mélanges*, qui avaient suscité jusqu'ici peu d'intérêt de la part des chercheurs en dehors du cadre de l'histoire locale : les récits de voyages et fêtes et les descriptions systématiques traitant, par exemple, de la ville de Barcelone ou du cycle annuel des coutumes et des fêtes religieuses. Du point de vue méthodologique, la continuité et la régularité de la source nous a permis de « sérialiser » les données issues de l'apparent foisonnement anecdotique de Maldà et d'en tirer des résultats permettant de définir, voire de cartographier, les limites de l'expérience qu'elle transmet.

Dans son écriture au ras de la réalité, Maldà donne et souhaite donner l'illusion d'une exhaustivité. Toute approche de ce corpus textuel devait donc chercher aussi à contredire cette illusion et à explorer ce qui existait au-delà, le négatif de l'expérience transmise par le baron de Maldà. On a eu recours, pour ce faire, à trois types de sources : (1) des récits de voyage en Catalogne écrits par des étrangers, (2) des imprimés locaux contenant les textes en castillan ou en latin des pièces musicales (*villancicos* et oratorios) chantées lors de très nombreuses fêtes religieuses de cette période et (3) des sources institutionnelles et notariales.

Les textes des voyageurs étrangers en Espagne à l'époque moderne sont depuis longtemps bien connus des historiens<sup>48</sup>. Pourtant, hormis quelques citations rebattues, ils

---

<sup>47</sup> Pour une discussion des notions de privé et public en lien avec les écrits à la première personne de l'époque moderne, voir François-Joseph RUGGIU, « Los escritos del for privé. Un concepto y su internacionalización », *Memòria personal. Construcció i projecció en primera persona a l'època moderna*, Oscar Jané, Patrice Poujade (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2015, p. 31-44. Sur l'évolution générale de ces notions, sur la base des travaux classiques de Philippe Ariès et Roger Chartier (*Histoire de la vie privée, 3. De la Renaissance aux Lumières*, 1985) et de Jürgen Habermas (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962), voir Dena GOODMAN, « Public sphere and private life. Toward a synthesis of current historiographical approaches to the Old Regime », *History and Theory*, 31/1 (February 1992), p. 1-20.

<sup>48</sup> Raymond FOULCHÉ-DELBOSC, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Paris, H. Welter, 1896 ; Arturo FARINELLI, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo xx. Nuevas y*



avaient été peu utilisés dans le champ de la musicologie. On a ici cherché à donner d'eux une image d'ensemble sur deux aspects : celui de la définition du territoire et celui des sons et de la musique. De la confrontation de leurs témoignages ressortent, d'une part, les traits saillants d'une géographie physique et humaine, pour Barcelone comme pour la partie de la Catalogne qu'ils ont vue, et, d'autre part, une sélection originale d'éléments issus du paysage sonore et musical qu'ils ont traversé.

Les imprimés contenant les textes de *villancicos* et oratorios chantés lors des fêtes religieuses ordinaires et extraordinaires ont été puisés dans des catalogues existants. On en propose une lecture d'ensemble et une cartographie. Précisons le vocabulaire : dans la recherche espagnole, on utilise pour désigner ces imprimés, notamment ceux des *villancicos*, le mot *pliego*, qui serait l'équivalent du français « feuille volante »<sup>49</sup>. On a préféré ici, par souci de clarté et d'efficacité, donner la priorité à la fonction sur le support et utiliser le mot « livret », mais il s'agit en effet, dans tous les cas, de feuilles volantes ou de petites brochures. Lorsqu'ils sont cités dans le texte ou dans les tables, on a donné les références des catalogues ou, en leur absence, le lieu de conservation de l'exemplaire que nous avons localisé (voir ci-dessous, ABRÉVIATIONS). Pour l'ensemble des 865 livrets qui ont servi à l'élaboration des cartes, on souhaiterait trouver bientôt une plateforme en ligne facilitant tant la mise en forme que la mise à jour régulière des données par l'incorporation d'autres catalogues et de nouvelles trouvailles.

Les sources institutionnelles et notariales ont été utilisées ponctuellement. On a apporté des éclairages précis sur certains aspects du fonctionnement et de l'évolution des chapelles de musique barcelonaises. C'est le cas, singulièrement, de la chapelle de musique de l'église paroissiale Santa Maria del Mar : le croisement des minutes notariales des délibérations de la fabrique paroissiale avec la documentation partiellement conservée dans les archives diocésaines de Barcelone a permis d'avancer de manière déterminante dans la connaissance d'un des plus importants ensembles musicaux du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'échelle catalane. Toujours dans les sources notariales, la découverte de plusieurs documents en rapport avec la famille Amat, notamment le testament et l'inventaire de

---

*antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942 (vol. I-II) ; Firenze, Accademia d'Italia, Firenze 1944 (vol. III) ; Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1979 (vol. IV) ; José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal, III. Siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1962.

<sup>49</sup> « *Feuille volante* : papel suelto, volante, ó volandero : dicese de todo impreso de á pliego, como folleto, boletin, diario &c. ». Antonio de CAPMANY, *Nuevo diccionario francés-español. En este van enmendados, corregidos, mejorados, y enriquecidos considerablemente los de Gattel, y Cormon*, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1805, p. 347.

Rafel d'Amat lui-même, rendait possible, là encore, une reconstruction plus fine du cadre physique et humain de l'expérience du baron de Maldà.

Dans la mesure où l'on voulait mettre en exergue le fractionnement des expériences d'espace, l'étude du témoignage des voyageurs étrangers offrait d'emblée la possibilité d'une comparaison ou, du moins, d'une juxtaposition d'expériences. Le Chapitre 1 vise déjà à introduire le lecteur à la connaissance de la région à travers les lunettes des voyageurs étrangers en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Malgré (ou à cause de) leur inévitable imprécision, leur nature d'esquisse, leurs récits s'accordent à signaler certains traits prégnants de la géographie et de la culture du pays. Le regard des voyageurs, tout en composant avec les préjugés, les partis pris et la tentation des stéréotypes, a l'avantage essentiel d'être excentré par rapport aux regards locaux. L'élargissement du cadre des repères culturels qui accompagne tout déplacement de longue distance amène ces voyageurs à confronter ce qu'ils perçoivent en Catalogne à leur expérience antérieure et à porter un regard différent sur des lieux ou des phénomènes culturels dont la normalité supposée n'attire plus l'attention des locaux.

On a prêté dans ce Chapitre 1, comme dans le Chapitre 5, une attention spéciale aux éléments du paysage sonore. Né dans le domaine de l'écologie acoustique, le concept fut adapté à la musicologie urbaine par Reinhard Strohm dans un chapitre célèbre de son étude sur la musique à Bruges<sup>50</sup>. D'après Strohm, le paysage sonore possédait la capacité de façonner l'habitat urbain. Son contrôle se trouvait, par conséquent, dans les mains des détenteurs du pouvoir religieux et civil. L'aspect hétérogène du paysage sonore suscitait, néanmoins, une incommodité méthodologique qui a laissé cette notion dans une position marginale au sein même de la musicologie urbaine. Seuls des développements plus récents ont permis de lui redonner l'importance qu'il méritait. Si le paysage sonore est représentation du pouvoir, il est aussi l'instrument de ce pouvoir et de ses possibles contre-pouvoirs. Malgré son caractère immatériel, le paysage sonore possède donc une forte charge symbolique, ce qui autorise l'analyse à plusieurs niveaux<sup>51</sup>. Il peut être étudié dans ses composantes (niveau neutre), mais aussi en tant qu'objet de production et de manipulation (niveau poïétique) et, en même temps, en tant qu'objet d'une appropriation,

---

<sup>50</sup> Raymond Murray SCHAFER, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977 [*Le paysage sonore. Le monde comme musique*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, s. l., Wildproject, 2010] ; « Townscape-Soundscape », STROHM, *op. cit.*, p. 1-9. On retrouve l'esprit de Strohm dans MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 19-57.

<sup>51</sup> Je reprends à mon compte le principe de la « tripartition sémiologique » de Jean Molino. Jean MOLINO, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, s. l., Actes Sud-INA, 2009.

voire d'un détournement, de la part de ses récepteurs (niveau esthétique)<sup>52</sup>. C'est dans ce dernier sens, en tant que témoignage d'un vécu et support de lectures différentes de la réalité, qu'on l'a introduit dans ce travail.

Le Chapitre 2 introduit un élément structurant de l'expérience quotidienne auquel on prête généralement peu d'attention : le calendrier. On a voulu mettre l'accent et sur l'interconnexion entre le calendrier festif régional et la vie musicale urbaine, et sur les effets de cette interconnexion sur l'expérience musicale des personnes qui habitent et qui voyagent dans la région. Les livrets de *villancicos* et d'oratorios, en ce qu'il s'agit de genres musicaux liés spécifiquement aux grandes occasions festives et porteurs de modernité musicale<sup>53</sup>, offraient une première voie pour explorer le calendrier festif de la région et la présence de musiciens spécialisés en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Afin d'obtenir des résultats significatifs du point de vue du nombre, on a pris en compte l'ensemble des livrets imprimés sur tout le siècle, entre la défaite de 1714 et l'invasion française de 1808.

Ces résultats ont été confrontés à la question des mobilités saisonnières, qui sont soumises, elles aussi, à la rigidité du calendrier. Les exemples ne manquent pas de villes européennes où les fortes mobilités saisonnières des élites et des musiciens avaient un effet direct sur le développement de la vie musicale. Londres, Vienne ou Prague sont seulement trois cas glanés au fil de quelques lectures récentes<sup>54</sup>. On a pu même étudier les conséquences sur l'œuvre de Joseph Haydn des longues saisons de villégiature de ses patrons<sup>55</sup>. Dans le cas de Barcelone, le *Calaix de sastre* du baron de Maldà et surtout ses récits de « voyages et fêtes » constituent une source de première importance pour connaître les pratiques et les modalités de la villégiature. On a fait un premier inventaire systématique de toutes les sorties de Barcelone du baron de Maldà, qu'on a croisé avec

---

<sup>52</sup> Tess KNIGHTON, « Introduction. The world of listeners », *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016, p. 5-14. Plusieurs des communications présentées au *workshop* international *Hearing the City : Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes* qui a eu lieu à Barcelone en 2015 et dont on a parlé plus haut, ont abondé dans ce même sens.

<sup>53</sup> Jordi RIFÉ I SANTALÓ, « Preclassicisme i Classicisme », *Història Crítica de la Música Catalana*, Francesc Bonastre, Francesc Cortès (coord.), [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 218-219, 233 ; TORRENTE, « La modernización... » *op. cit.*, p. 133-137.

<sup>54</sup> Simon MCVEIGH, *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 13 ; Mary Sue MORROW, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York, Pendragon Press, 1989, p. 13 ; Christopher HOGWOOD, Jan SMACZNY, « The Bohemian Lands », *Man & Music : the Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*, Neal Zaslaw (ed.), London, Macmillan, 1989, p. 189, 192, 196.

<sup>55</sup> László SOMFAI, « Haydn at the Esterházy Court », *Man & Music : the Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*, Neal Zaslaw (ed.), London, Macmillan, 1989, p. 268-292.

les données fournies par les livrets. Cela permet de surprendre des connexions entre l'organisation saisonnière de la villégiature et le calendrier festif régional.

Le Chapitre 3 prolonge l'effort du chapitre précédent et s'attache à approfondir dans la connaissance de l'articulation musicale de la région. Sur la base de travaux publiés, on a tenté une catégorisation de la mobilité géographique des musiciens. On fait la distinction entre la mobilité inter-urbaine (liée au changement de poste) et la mobilité intra-territoriale (liée aux déplacements ponctuels depuis un poste fixe). On présente ensuite une innovante synthèse sur les chapelles de musique en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après l'abondante littérature musicologique sur le sujet. On s'appuie sur des travaux d'histoire locale et sur les contributions à l'histoire institutionnelle qui ont largement dominée la musicologie catalane des trente dernières années. Parmi ces derniers travaux, il faut signaler les études exhaustives accompagnant les catalogues d'archives musicales de centres apparemment mineurs tels que Canet de Mar, Olot, Castelló d'Empúries et Igualada<sup>56</sup>. Une attention particulière a été prêtée au statut des musiciens et aux financeurs des chapelles de musique, mettant en valeur les très nombreux éléments communs dans l'organisation musicale des institutions, de manière à donner une image globale de la situation de la musique d'église en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle et à briser l'impression d'isolement donnée par la plupart des recherches locales. L'enquête s'est appuyée en partie sur le modèle des synthèses historiques consacrées aux départements français en 1790 et présentées sur la base de données prosopographique du groupe de recherche Muséfrem (Musiques d'Église en France à l'Époque Moderne)<sup>57</sup>. Enfin, on a abordé la question des différents types de mobilité géographique des musiciens au sein du dense réseau d'institutions musicales catalanes d'après les données fournies par la synthèse précédente, par les livrets imprimés mis à contribution dans le Chapitre 2 et par des sources administratives et notariales liées à l'église paroissiale Santa Maria del Mar de Barcelone.

Le Chapitre 4 resserre le cadre sur le territoire de Barcelone, l'arrière-pays barcelonais, dont les voyageurs ont déjà dessiné les contours grâce à l'évidence tangible d'un accroissement de l'activité et du peuplement autour de la capitale catalane (Chapitre 1). Le témoignage du baron de Maldà se révèle ici une source précieuse dans la mesure où il

---

<sup>56</sup> Ces catalogues sont publiés dans la collection *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya* (IFMuC) et sont également consultables en ligne sur l'adresse < <https://ifmuc.uab.cat/> > [17-X-2017].

<sup>57</sup> MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII<sup>e</sup> siècle, <<http://philidor.cmbv.fr/musefrem/>> [17-X-2017].

permet de surprendre la forte mobilité intra-territoriale des musiciens barcelonais au sein de cette large couronne urbaine. On distingue, d'après cette source, les différentes catégories de musiciens actifs hors les murs, que ce soient les musiciens de chapelles ecclésiastiques urbaines, les musiciens de *cobla*, les musiciens aveugles ou les amateurs barcelonais et locaux. Le cadrage rapproché sur le territoire de Barcelone permet d'observer le détail des pratiques culturelles spécifiques aux lieux et aux périodes de villégiature.

La seconde partie de la thèse est consacrée à Barcelone. Le Chapitre 5 reprend l'exercice de synthèse du témoignage des voyageurs étrangers, recentré cette fois-ci sur la ville. Des travaux récents en histoire des sciences, notamment sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, mettent de plus en plus l'accent sur l'effet de localité. Cela implique, sur la base des apports récents de la philosophie à la notion de « lieu »<sup>58</sup>, une attention dévolue au rôle des lieux<sup>59</sup> comme des milieux<sup>60</sup> dans la production des savoirs scientifiques. Il a donc fallu chercher à « localiser » le discours des voyageurs moyennant l'identification des lieux et des milieux (leurs hôtes et leurs rencontres sur place) qu'ils ont fréquenté à Barcelone. En juxtaposant à leur témoignage celui du baron de Maldà, il est possible retracer, au sein même de la ville, de surprenants clivages culturels.

---

<sup>58</sup> « In fact, no systematic effort has been made to account for the indispensability of place in the evolution and presentation of cultural institutions, beginning with the fact that the very *cultivation* at stake in *culture* has to occur *somewhere*. [...] To be cultural, to have a culture, is to inhabit a place sufficiently intensely to cultivate it – to be responsible for it, to respond to it, to attend to it caringly. Where else but in particular places can culture take root ? Certainly not in the thin air above these places, much less in the even thinner air of pure speculation about them ». Edward S. CASEY, « How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time. Phenomenological Prolegomena », *Senses of Place*, Steven Feld, Keith H. Basso (ed.), Santa Fe, School of American Research Press, 1996, p. 33-34.

<sup>59</sup> « L'histoire sociale des sciences a ainsi permis de réinvestir une approche locale en privilégiant les études de lieux et de sites. Dans une perspective ethnographique plutôt que normative, il s'agit selon Christian Jacob de décrire des opérations sociales, pratiques et intellectuelles qui contribuent à 'faire lieu'. En désirant comprendre la science en train de se faire au XVIII<sup>e</sup> siècle, historiens et sociologues de la Révolution scientifique, se sont intéressés à la localisation de ce travail intellectuel ». Stéphane VAN DAMME, « Capitales européennes et circulations intellectuelles », *Les Circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 441. Dans le même sens, voir aussi Charles E. J. WITHERS, « Place and the 'Spatial Turn' in Geography and in History », *Journal of the History of Ideas*, 70/4 (October 2009), p. 637-658.

<sup>60</sup> « Ce travail s'est constitué autour d'une hypothèse principale : l'activité intellectuelle, par les échanges, les partages d'intérêts, de 'curiosités', d'outils, de références ou d'héritages qu'elle suscite, fabrique des relations sociales, donne vie à des groupes qui échappent le plus souvent aux découpages classiques. [...] Ce sont précisément la constitution, la stabilité ou la recomposition fréquente de ces groupes, aux limites incertaines et fluctuantes, qui ont été au cœur de l'enquête, en faisant l'hypothèse que chaque ville, par ses configurations politiques et sociales, ses traditions culturelles, tendrait à façonner à sa manière ses propres milieux intellectuels ». Jean BOUTIER, Brigitte MARIN, Antonella ROMANO, « Les milieux intellectuels italiens comme problème historique. Une enquête collective », *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano (dir.), Rome, Publications de l'École Française de Rome, 2005, p. 2.

Le Chapitre 6 prolonge cette approche de l'espace urbain en proposant de tracer les contours de l'expérience urbaine du baron de Maldà d'après les cérémonies en musique qu'il a noté dans le *Calaix de sastre* pendant les premiers vingt ans d'écriture (1769-1788). À partir de la fréquence des mentions aux lieux de musique urbains, on a pu définir les intérêts et les rejets du baron de Maldà et on a projeté les résultats sur la carte de la ville. La richesse du journal de Maldà, avec les données sérialisées, amenait à examiner son témoignage à l'aune des données issues des livrets barcelonais et des sources institutionnelles, de manière à évaluer leur représentativité respective et, par ce moyen, de mieux saisir le fonctionnement des fêtes en musique dans les églises barcelonaises. L'activité musicale des lieux préférés du baron de Maldà a pu être abordée dans le détail. Il a été possible, notamment, de reconstituer le cercle des passionnés et mécènes de la chapelle de musique de la cathédrale de Barcelone dans lequel s'insérait Maldà lui-même. Les sources notariales les concernant permettent dans plusieurs cas d'étayer les conclusions. La cartographie des lieux de musique les plus fréquentés par le baron de Maldà signalait, au sein du panorama institutionnel barcelonais, d'importantes absences. Elle dessinait, en négatif, des zones d'ombre qu'on a pu éclairer grâce à la bibliographie secondaire et aux sources institutionnelles mobilisées précédemment dans ce travail.

Le Chapitre 7 fait le passage de l'église à la maison en proposant une typologie des événements musicaux que pouvait accueillir l'espace domestique à Barcelone. On traite surtout, et d'après Maldà, d'espaces domestiques élitaires. La richesse de son témoignage sur ce point est, encore une fois, exceptionnelle. Dans ce chapitre, comme dans le Chapitre 6, au-delà du travail sur la typologie des événements et sur le vocabulaire, l'accent a été mis sur la perméabilité entre, d'une part, l'espace domestique et la sphère familiale et, d'autre part, l'espace de la rue ou de l'église et la sphère institutionnelle telle qu'elle s'incarne dans la congrégation, dans la communauté paroissiale ou dans le couvent.

Afin de donner au témoignage de Maldà un cadre pensable, dans le Chapitre 8 on a reconstitué, dans la mesure du possible, le plan de la maison du baron de Maldà, *casa Cortada*. L'élaboration du plan a été possible grâce au croisement de l'inventaire après-décès du Baron, des données éparpillées dans le *Calaix de sastre*, de la documentation de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona et des outils du service cartographique offert par Google Maps. On y a rapporté les typologies d'événements et les passages entre

les différentes sphères spatiales et sociales observés dans les Chapitres 6 et 7. On a surtout observé de quelle manière les sociabilités informelles du baron de Maldà, externes au cadre familial, médiatisaient les événements musicaux organisés chez lui. Une nouvelle fois, son témoignage permet d'accéder au détail des pratiques musicales qui y prennent lieu. L'analyse des sociabilités telle qu'elle a été revendiquée par Antoine Lilti dans son travail sur les salons parisiens, ou par James Amelang au sujet des écrits à la première personne de l'époque moderne, prend ici tout son sens<sup>61</sup>. Comme dans le Chapitre 6, l'analyse de la petite société réunie autour du baron de Maldà permet de localiser un ailleurs, un espace négatif, incarné ici par le champ théâtral, tant dans son côté domestique comme, surtout, dans son côté public, le théâtre de la Santa Creu. La superposition cartographique des données cumulées dans cette seconde partie du travail permet enfin d'approcher une pratique très sélective de la ville et des consommations musicales dans la ville, qui laisse dans l'ombre des aspects de l'activité musicale urbaine que le discours éclairé, aujourd'hui comme à l'époque, aurait considéré essentiels.

Une attention particulière a été dévolue, dans ce dernier chapitre, aux individus formant le cercle des connaissances du baron de Maldà. Parmi eux se détachent des jeunes garçons pour lesquels il manifeste beaucoup d'intérêt et dont il tombe parfois amoureux. De ce point de vue, l'étude d'écrits personnels tels que le *Calaix de sastre* pose à l'historien un certain nombre de défis. Ces sources, orientées surtout vers l'enregistrement des phénomènes du monde extérieur, ne sont pas encore des journaux intimes, « étape ultérieure sur la voie de la privatisation, de la laïcisation, du travail spirituel sur soi »<sup>62</sup>, mais ils sont déjà les témoignages d'un vécu individuel, par son enracinement dans l'expérience quotidienne de leurs auteurs. La vie vécue, pratiquée, concrète est toujours multiple, désordonnée, contradictoire. Si l'on considère que l'époque moderne est une période d'accroissement du contrôle sur les individus par les instances de la religion et de l'État et à travers le développement de codes de comportement social de plus en plus contraignants, ces écrits disent, chacun à leur

---

<sup>61</sup> « Ce désintéret relatif pour les concerts au salon est d'autant plus surprenant que l'histoire sociale et culturelle du goût et des pratiques musicales a insisté, ces dernières années, sur la façon dont les codes de la sociabilité informaient le rapport des élites sociales à la musique ». Antoine LILTI, « Le concert au salon: musique et sociabilité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (éds.), Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 125. James AMELANG, « Sociabilitat barcelonina del segle XVII. Text i context d'un menestral », *Pedralbes*, 16 (1996), p. 47-60.

<sup>62</sup> Pierre PACHET, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, édition revue et augmentée, s. l., Le Bruit du temps, 2015, p. 16.

manière, comment des hommes et des femmes concrets cherchèrent à se soustraire ou à s'adapter aux nouvelles formes de surveillance<sup>63</sup>. Sans pourtant remettre en question ce contrôle, ils s'approprièrent son outillage, le pliant à leurs besoins et, avec habileté journalière, y découvraient les fentes par où créer de petits espaces de liberté<sup>64</sup>. Les écrits personnels déplacent ainsi obstinément les frontières qu'on croirait stables entre la sphère publique et la sphère privée, entre l'interdit et le permis, entre l'être et le devoir être<sup>65</sup>. Cette forme de détournement de la norme, dans les termes de la « ruse » ou de la « tactique » employés par Michel de Certeau<sup>66</sup>, permet, dans ce dernier chapitre, de mieux comprendre le rôle de la musique dans l'articulation des rapports du baron de Maldà avec les jeunes garçons qu'il aime.

Globalement, l'organisation de ce travail présente une double symétrie. Le cadre supra-urbain de la première partie, région et territoire de la ville, est mis en regard du cadre moins-qu'urbain de la seconde partie, quartier et paroisse dans la ville ; dans chaque partie, le regard externe des voyageurs est confronté au regard local du baron de Maldà. Au carrefour de ces différentes lectures, la vie musicale de Barcelone se révèle dans sa complexité, comme le fruit d'une multiplicité d'expériences d'espaces.

L'importance de la dimension spatiale des phénomènes étudiés nous a amené à travailler sur leur cartographie. Les cartes présentées au cours de ce travail, sans doute perfectibles, sont néanmoins le fruit d'un effort pour visualiser spatialement des phénomènes complexes. Souvent, c'est par la projection cartographique des données qu'on a pu faire évoluer les questions de départ. Les cartes font ici partie du discours et sont, en elles-mêmes, des réponses.

---

<sup>63</sup> Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la vie privée, 3. De la Renaissance aux Lumières*, Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), Paris, Seuil, 1999 [1 : 1985].

<sup>64</sup> Arlette FARGE, *La révolte de Mme Montjean*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 163-164.

<sup>65</sup> Manuel PEÑA DÍAZ, « Conceptos y relecturas de lo cotidiano en la época moderna », *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*, Manuel Peña (ed.), Madrid, Abada Editores, 2012, p. 6-18.

<sup>66</sup> CERTEAU, *op. cit.* ; voir aussi Alban Bensa, *Después de Lévi-Strauss. Por una antropología de escala humana. Una conversación con Bertrand Richard*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 39-44 [Après Lévi-Strauss. *Pour une anthropologie à taille humaine*, Paris, Textuel, 2010].





# Critères d'édition

Le baron de Maldà écrivait principalement en catalan, mais il le faisait aussi en castillan, voire, ponctuellement, en italien et en français. Les textes cités, que ce soient nos transcriptions ou les éditions de Ramon Boixareu et de Margarida Aritzeta, présentent des degrés d'intervention sur l'original différents. Quand nous citons des originaux, nous respectons le plus fidèlement possible la source ; Aritzeta modifie la ponctuation, les accents et l'usage des majuscules ; Boixareu normalise aussi l'orthographe suivant les règles du catalan ou du castillan actuels. Dans le cas des autres sources locales (littéraires, institutionnelles, notariales), les textes n'ont pas été normalisés, de même que les textes des voyageurs étrangers dans d'autres langues. Les abréviations n'ont été développées, et toujours entre crochets, que lorsque leur interprétation paraissait difficile. On ne développe pas les titres de civilité : S<sup>r</sup> pour Senyor, S<sup>ra</sup> pour Senyora, D<sup>n</sup> pour Don, D<sup>na</sup> pour Dona ou Donya, D<sup>r</sup> pour Doctor, Ill<sup>re</sup> pour Il·lustre, etc.

Afin d'alléger la lecture des notes en bas de page, les sources du *Calaix de sastre* ont été associées à un code simplifié (voir SOURCES).

On a traduit les noms de la voirie (rue pour *carrer*, ruelle pour *carreró*, place pour *plaça*), sauf lorsque le nom commun est aussi un nom propre, auquel cas on double le nom : rue Carrer Ample [lit. rue large]. Seul a été conservé le terme *pla*, qu'il serait abusif de traduire par « place », car il est moins organisé qu'une place et possède aussi le sens du carrefour (*pla* de la Boqueria). On a gardé aussi d'autres mots qui font un avec le nom propre qu'ils accompagnent, comme *casa* [maison], qu'on utilise uniquement lorsqu'il s'agit d'un édifice en particulier : la maison du baron de Maldà est appelée *casa* Cortada, c'est-à-dire la maison appartenant à la famille Cortada. On garde aussi le terme *contralt*, voix masculine aigüe dans les ensembles ecclésiastiques (l'équivalent du *contralto* en Italie ou de la haute-contre en France).

Les prénoms d'origine castillane, si courants dans la Catalogne du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont été conservés mais corrigés selon l'orthographe actuelle. Les prénoms catalans ont été également corrigés : Josep pour Joseph, Francesc pour Francesch, Jeroni pour Geroni, Eudald pour Audalt. À l'exception de Barcelone (pour Barcelona), les noms des localités catalanes sont donnés dans leurs formes catalanes actuelles, même lorsqu'il existe une dénomination française (Girona pour Gérone). Les noms des congrégations et des fêtes du calendrier religieux ont été traduits en français (la Fête-Dieu, la Saint-Raphaël), sauf pour les invocations très locales pour lesquelles on n'a pas trouvé de traduction (Saint Rarimi), tandis que les noms des édifices religieux sont donnés en catalan (église paroissiale Santa Maria del Mar, couvent de la Mercè).

Les nombres sont donnés en toutes lettres jusqu'à dix et en chiffres à partir de 11. Le système monétaire en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré la diversité des pièces en circulation, comptait généralement en *lliures*, *sous* et *diners* (1 *lliura* = 20 *sous* ; 1 *sou* = 12 *diners*). On utilise les termes français équivalents, livre, sou et denier, qui présentaient les mêmes rapports. Dans les transcriptions, on utilise les signes £, S et d. Lorsque les quantités sont données avec d'autres unités (*pesseta*, *duro*, *durillo*) on donne les équivalences en livres, sous et deniers. Les dates sont développées dans le texte (27 septembre 1785) et abrégées dans les tables et dans les notes en bas de page (27-IX-1785).

Si je n'indique pas le contraire, je suis le responsable de toutes les traductions en français.

# Abréviations

am.	matin ( <i>ante meridiem</i> )
angl.	anglais
cat.	catalan
cast.	castillan
lit.	littéralement
N. D.	Notre Dame
pl.	pluriel
pm.	après-midi ( <i>post meridiem</i> )
sing.	singulier
St. / Ste. / Sts. / Stes.	Saint / Sainte / Saints / Saintes

## Dictionnaires

DA	<i>Diccionario de Autoridades</i> (1726-1739) [en ligne]. < <a href="http://web.frl.es/DA.html">http://web.frl.es/DA.html</a> >
DCVB	<i>Diccionari català-valencià-balear</i> (Alcover-Moll) [en ligne]. < <a href="http://dcvb.iecat.net/">http://dcvb.iecat.net/</a> >
GEC	<i>Gran Enciclopèdia Catalana</i> [en ligne]. < <a href="http://www.enciclopedia.cat/">http://www.enciclopedia.cat/</a> >
TLFi	<i>Trésor de la Langue Française informatisée</i> , ATILF-CNRS et Université de Lorraine [en ligne]. < <a href="http://www.atilf.fr/tlfi">http://www.atilf.fr/tlfi</a> >
DMEH	CASARES, Emilio (ed.), <i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> , Madrid, SGAE, 1999-2002.

GMO *Grove Music Online*, Oxford University Press [en ligne].

Archives

ACB Barcelona, Arxiu de la Catedral  
ADB Barcelona, Arxiu Diocesà  
AHCB Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat  
AHPB Barcelona, Arxiu Històric de Protocols  
AMCB Barcelona, Arxiu Municipal Contemporani  
AMHL L'Hospitalet de Llobregat, Arxiu Municipal  
APSMF Barcelona, Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi  
BC Barcelona, Biblioteca de Catalunya  
BDSG Girona, Biblioteca Diocesana del Seminari  
BPEB Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminari  
BUB Barcelona, Biblioteca de la Universitat

Dépôts numériques

ARCA *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques.*  
<<https://www.bnc.cat/digital/arca/>>  
BDH *Biblioteca Digital Hispánica.*  
<<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/>>  
CV *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.*  
<<http://www.cervantesvirtual.com/>>  
GB *Google Books.*  
<<https://books.google.fr/>>  
IA *Internet Archive.*  
<<https://archive.org/>>

Catalogues de livrets imprimés

- BNE* *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional : siglos XVIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1990.
- Codina* CODINA, Daniel, *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat : segles XVII-XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- Daufí* DAUFÍ, Xavier, *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, vol. 11, p. 89-277. <<http://hdl.handle.net/10803/5188>> [10-X-2017]
- HT* HATHAWAY, Janet, TORRENTE, Álvaro, 2. *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- MT* MARÍN, Miguel Ángel, TORRENTE, Álvaro, 1. *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Pavia* PAVIA I SIMÓ, Josep, *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1997, p. 39-169.
- Vila* VILA, Pep, « Els oratoris en la Girona del segle XVIII », *Revista de Girona*, 109 (1984), p. 275-276.



PREMIÈRE PARTIE

## « Le ton de Sarrià »

Musique et musiciens entre la ville et son  
territoire





# 1 | La définition de l'espace : le regard des voyageurs

## *Une ville qui « annonce de loin sa grandeur et sa population »*

Écartée des circuits principaux du voyage en Europe et loin encore de devenir le pôle touristique qu'elle est aujourd'hui, la Catalogne n'en reçoit pas moins, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un nombre croissant de visiteurs étrangers. Avec le Pays Basque, la Catalogne est lieu de passage obligé lorsqu'on entre en Espagne par terre. En outre, l'activité importante de Barcelone et le sanctuaire de Montserrat, haut-lieu du pèlerinage marial, attirent par eux-mêmes beaucoup de voyageurs. C'est pourquoi, en 1793, le monastère bénédictin de Montserrat comptait un moine allemand qui pouvait confesser « dans beaucoup de langues »<sup>1</sup>. Parmi ces visiteurs, j'en ai retenu dix-huit qui ont publié des textes sur leur passage dans la région entre 1755 et 1806 (Tableau 1.1). Ces auteurs, qui se copient et se corrigent les uns les autres, ont tous contribué, suivant leur talent pour l'observation et les motivations de leur voyage, à fixer et à diffuser une représentation du pays qu'ils venaient de traverser. Ils ont disposé le cadre de scène et le décor à partir duquel les lecteurs européens de leur temps pensaient et contemplaient la Catalogne<sup>2</sup>.

**Tableau 1.1.** 18 voyageurs en Catalogne (1755-1806).

Voyageur	An	Durée du séjour
Norberto Caimo (fl. 1755) hiéronymite lombard, de l'Académie des Arcades de Rome	1755	fin mai à fin juin
Christopher Hervey (av. 1750-1786) propriétaire anglais	1760	mi-juin à mi-juillet
Giuseppe Baretti (1719-1789) turinois établi à Londres, spécialiste de la littérature italienne	1760	24 octobre-3 novembre

<sup>1</sup> « [...] lo Pare Miquel Alemany, natural de Magúncia, monjo confesor de qualsevulla estranger, és dir, en molts idiomas ». Rafel d'AMAT, Baró de MALDÀ, *Viatge a Maldà i anada a Montserrat*, a cura de Margarida Arizeta, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 162. C'est probablement ce même moine qui a montré l'église à Henry Swinburne : « Having breakfasted very early, a German monk waited upon us to shew us the church ». Henry SWINBURNE, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776, in which several monuments of roman and moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*, London, P. Elmsly, 1779, p. 54.

<sup>2</sup> CRESPO DELGADO, Daniel, « De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII », *Anales de Historia del Arte*, 11 (2001), p. 289-290.

Karl von Zinzendorf (1739-1813) haut fonctionnaire de l'Empire originaire de Saxe, diariste	1765	10-14 août
Joseph Marshall (fl. 1768-1771) voyageur britannique	1771	10-17 avril
Philip Thicknesse (1719-1792) militaire, voyageur et polygraphe anglais	1775	octobre ? à décembre
Henry Swinburne (1743-1803) voyageur et polygraphe anglais	1775	24 octobre-26 novembre
Jean-François Peyron (1748-1784) traducteur et diplomate français d'origine provençale	1777	avril
John Talbot Dillon (1734-1806) voyageur, hispaniste et historien irlandais	1778	première quinzaine de mai
Joseph Townsend (1739-1816) prêtre anglican, géologue, écrivain	1786	12 avril-6 mai
	1787	28 juin-vers le 8 juillet
Arthur Young (1741-1820) agronome anglais	1787	10-21 juillet
Jean-François de Bourgoing (1745-1811) noble, militaire et diplomate français	1793	mars
	1795	mars-avril
Christian August Fischer (1771-1829) polygraphe leipzigois	1798	septembre-octobre
Herman Schubart (1756-1832) diplomate danois	1800	septembre
Elizabeth Vassall Fox, Lady Holland (1771-1845) femme du monde, épouse d'un notable homme politique <i>whig</i>	1802	7 novembre-23 décembre
George Downing Whittington (1780-1807) prêtre anglican, spécialiste de l'architecture gothique	1803	22 mai-4 juin
Alexandre de Laborde (1773-1843) polygraphe et ambassadeur français, comte d'Empire	1796- 1806 <sup>3</sup>	
Jean-Guillaume Hyde de Neuville (1776-1857) diplomate et homme politique français	1806	12 mars-30 octobre

Presque tous suivent un même itinéraire, celui du grand axe de communication historique qui va de la frontière du Perthus à Barcelone, puis de Barcelone à Saragosse

<sup>3</sup> On sait que Laborde visita pour la première fois l'Espagne en 1796. Par la suite, il y déploya une grande équipe de dessinateurs (une vingtaine) pour préparer son livre richement illustré sur la Catalogne, premier volume d'un ouvrage très ambitieux sur l'Espagne : Alexandre de LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Tome premier, première partie, Description de la Principauté de Catalogne*, Paris, Pierre Didot l'aîné, 1806. Les données que lui ont fourni ces dessinateurs se confondent avec les siennes. À ce sujet, voir Zenon MEZINSKI, « La figura d'Alexandre de Laborde », *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuxos preparatoris*, catalogue d'exposition, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006, p. 23-29.

par Lleida ou de Barcelone à Valence par Tarragona<sup>4</sup> (Figure 1.1). Depuis le Roussillon, on entre en Espagne par le col pyrénéen du Perthus, longeant les murs du fort de Bellegarde. Suit la belle descente jusqu'à La Jonquera, où l'on passe la douane. On traverse ensuite la plaine de l'Empordà par Figueres et jusqu'à Girona, à peu près sur le tracé de l'actuelle route N-II. Au sud de cette ville, après la poste de La Granota, la route bifurque. Une branche passe par l'intérieur, tandis que l'autre se dirige vers la mer. La plupart des voyageurs empruntent le chemin côtier, où la beauté du paysage du Maresme, une étroite plaine entre mer et montagne, fertile et peuplée, suscite un éloge unanime. Ce paysage s'étend au-delà de Mataró, ville industrielle de plus de 10 000 habitants, jusqu'à Barcelone<sup>5</sup>.

Depuis Barcelone, remontant le cours du fleuve Llobregat, beaucoup de voyageurs font la visite du fameux sanctuaire marial de Montserrat, situé à mi-hauteur d'une montagne isolée à l'orographie unique et fascinante. Ceux qui se dirigent vers Saragosse prennent ensuite la route qui passe par Igualada, la ville universitaire de Cervera, Tàrraga et Lleida et entrent en Aragon par Fraga. En direction de Valence, suivant l'actuelle N-340, le chemin bifurque après le pont monumental sur le Llobregat à Molins de Rei, terminé en 1769, traverse difficilement les montagnes d'Ordal et débouche sur la plaine du Penedès et son chef-lieu, Vilafranca. La route atteint à nouveau le rivage près de l'arc romain de Berà et longe la mer jusqu'à Tarragona. Cette ville archiépiscopale présente à l'époque une image de décadence en contraste avec la plaine environnante, le Camp de Tarragona, dont l'abondance converge plutôt vers Reus, ville prospère de près de 16 000 habitants<sup>6</sup>. Après Cambrils, village maritime, commence la partie la plus désolée et pénible du trajet, où la menace du banditisme est encore bien réelle autour de 1800. La traversée de l'Èbre se fait à Tortosa, ou à Amposta dès que, en 1789, on entreprit à grands frais la construction du canal et du grand port à la Ràpita, sur la baie des Alfacs, afin faciliter la navigation de l'embouchure du fleuve. Longeant la côte, après le passage de la petite rivière de la Sènia, on entre dans le Royaume de Valence.

Souvent pressés, peu de voyageurs choisissent d'autres itinéraires. Parmi eux, Joseph Marshall arrive à la Seu d'Urgell en avril 1771 depuis Mirepoix, probablement par

---

<sup>4</sup> Jaume FONT I GAROLERA, *La formació de les xarxes de transport a Catalunya : 1761-1935*, Vilassar de Mar, Oikos tau-Universitat de Barcelona, 1999, p. 70-71.

<sup>5</sup> Valentí GUAL VILÀ, « Canvis en la jerarquia urbana catalana des de la perspectiva demogràfica (1553-1787) », *L'articulació del territori a la Catalunya moderna*, Jaume Dantí (coord.), Barcelona, Rafael Dalmau, 2015, p. 161.

<sup>6</sup> *Ibid.*

les vallées d'Andorre, et projette une image par trop idyllique de la Catalogne intérieure<sup>7</sup>. Arthur Young, qui souhaite connaître de première main la région, fait lui aussi preuve d'originalité et décide d'entrer en Catalogne par la haute montagne de l'Aran en juillet 1787. Déçu par la pauvreté qu'il y trouve, il corrige les impressions de son prédécesseur et consigne le décalage de l'intérieur du pays par rapport à la prospérité tant vantée de la région côtière<sup>8</sup>. Un ancien ambassadeur français en Espagne, Jean-François de Bourgoing, lorsqu'il est envoyé par la Convention à Figueres au printemps 1795 pour négocier la paix avec l'Espagne, parcourt le territoire occupé par l'armée française au nord du fleuve Fluvià, d'Olot à Roses, et lui consacre quelques pages dans l'édition augmentée de son *Tableau de l'Espagne moderne*<sup>9</sup>.

Rares sont ceux qui sacrifient plus d'un mois au passage de la Catalogne ; souvent, une semaine suffit. Les voyageurs, pressés, avalent de l'espace. Sur la base d'impressions fugaces, de bribes d'informations, chacun tente de fournir à ses lecteurs une représentation structurée du territoire. Leurs textes comparent la succession de lieux vus et tracent des frontières. Les accidents géographiques, les mauvais chemins, l'aridité du sol, mais aussi les différences dans les manières de s'habiller, de parler, dessinent des discontinuités. L'homogénéité de la géographie, les bonnes routes, les signes de la circulation et de l'industrie collective, l'identité culturelle leur suggèrent, au contraire, des unités d'espace. On assemble, on sépare, à la hâte : puisque construit sur l'axe d'un déplacement, le récit des voyageurs éclaire les rapports qui rapprochent ou éloignent les lieux visités.

L'image ainsi esquissée du territoire fait affleurer, d'auteur en auteur, les configurations de l'espace régional les plus prégnantes. Une des plus saillantes est l'existence d'un large territoire peuplé et remuant autour de Barcelone, avec lequel la grande ville vit en étroite interdépendance. Jean-François Peyron commence son chapitre sur la ville avec cette phrase : « Barcelone est la seule ville d'Espagne qui annonce de loin sa grandeur et sa population ». La différence avec Madrid est, de ce point de vue,

---

<sup>7</sup> Joseph MARSHALL, *Travels through France and Spain, in the years 1770 and 1771. In which is particularly minutely, the present state of those countries, respecting the agriculture, population, manufactures, commerce, the arts, and useful undertakings*, London, G. Corrall, 1776, vol. IV, p. 355-368.

<sup>8</sup> « [...] we have experienced an entire disappointment in the expectation of finding this province a garden ». Arthur YOUNG, « Tour in Catalonia », *Annals of Agriculture, and other useful arts, vol. VIII*, Bury St Edmund, J. Rackham, 1787, p. 221.

<sup>9</sup> Jean-François de BOURGOING, *Tableau de l'Espagne moderne, quatrième édition, avec quelques corrections, et des augmentations qui conduisent le tableau de l'Espagne jusqu'à l'année 1806*, Paris, Tourneisen fils, 1807, vol. III, p. 353-381.

frappante<sup>10</sup>. Qu'on s'en approche par la route côtière du Maresme ou par le nord traversant le Vallès, par la route de Lleida ou par celle de Tarragona, le témoignage des voyageurs s'accorde à relever l'entrée dans un territoire où le sensible accroissement des habitations, de l'industrie et du trafic amplifie sur plusieurs lieues les indices d'une grande ville particulièrement active.

S'étendant 50 km au nord-est, le Maresme est sans doute la zone la plus remarquable de cet hinterland urbain. Depuis Malgrat de Mar, la route traverse une succession régulière de gros villages aux maisons bien bâties et blanchies à la chaux avant d'atteindre la ville plus importante de Mataró et ensuite Barcelone. Entre mer et montagne, parcourant un paysage délicieux, les voyageurs s'extasient à voir la plaine arrosée et cultivée, les collines du littoral couvertes de vignobles, partout des maisons (« scattered houses all the way », répète Young en 1787), des hommes travaillant aux champs ou sur les plages et des femmes occupées à fabriquer des dentelles aux seuils des maisons ou dans les jardins. Toute la contrée présente l'apparence de la prospérité, de l'industrie, de la propreté et du confort<sup>11</sup>. Bourgoing, dans un élan d'enthousiasme, va jusqu'à en faire une petite Hollande méditerranéenne<sup>12</sup>. Seule la mauvaise qualité de la route et des auberges, « sujets récurrents chez les voyageurs dans ce pays »<sup>13</sup>, trouble la perfection de ces tableaux idylliques.

La route intérieure par le nord, celle qui traverse la contrée du Vallès Oriental en remontant le fleuve Besòs, produit des impressions analogues quoique moins enthousiastes. Pour Baretti, écrivant dans la nuit du 31 octobre 1760, tout le pays jusqu'à

---

<sup>10</sup> « Barcelone est la seule ville d'Espagne qui annonce de loin sa grandeur & sa population ; à demi-lieue de Madrid, on n'auroit garde de soupçonner une grande ville, & sur-tout, la capitale de la monarchie, si l'on ne voyoit de hauts & nombreux clochers s'élever du milieu d'une terre aride ; tandis qu'aux environs de Barcelone, une foule prodigieuse de maisons de campagne, l'affluence des voitures & des voyageurs, annoncent une ville riche & commerçante ». [Jean-François PEYRON], *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 & 1778 ; dans lequel on traite des Mœurs, du Caractere, des Monumens anciens & modernes, du Commerce, du Théâtre, de la Législation des Tribunaux particuliers à ce Royaume, & de l'Inquisition ; avec de nouveaux détails sur son état actuel, & sur une Procédure récente & fameuse*, Londres, P. Elmsly ; Paris, Théophile Barrois, jeune, 1782, vol. I, p. 37.

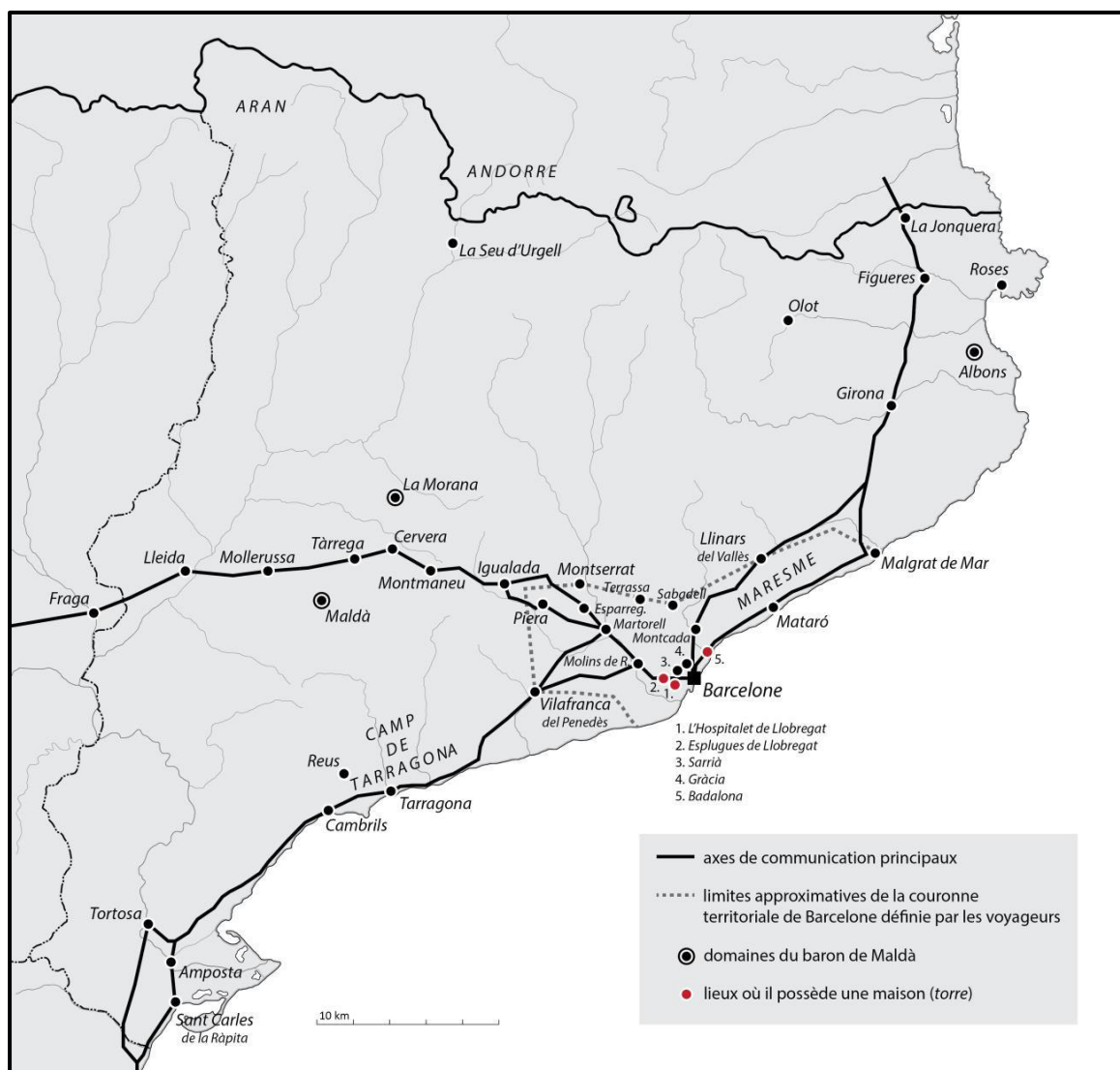
<sup>11</sup> Christopher HERVEY, *Letters from Portugal, Spain, Italy and Germany in the years 1759, 1760, and 1761*, London, J. Davis, 1785, vol. II, p. 319 ; Philip THICKNESSE, *A year's journey through France and part of Spain, the 2d edition with additions*, London, W. Brown, 1778, vol. I, p. 161 ; PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 29-30 ; Joseph TOWNSEND, *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787 ; with particular attention to the agriculture, manufactures, commerce, population, taxes, and revenue of that country ; and remarks in passing through a part of France*, London, C. Dilly, 1791, vol. I, p. 100-104 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 241-250 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 350-352.

<sup>12</sup> BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 351.

<sup>13</sup> « The badness of roads, the want of post-horses and carriages with the inconvenience of miserable inns, are common topics for travellers in this country ». John Talbot DILLON, *Letters from an English Traveller in Spain, in 1778, on the Origin and Progress of Poetry in that Kingdom*, London, R. Baldwin, 1781, p. 26.

Llinars est beau et densément habité « de volaille et de porcins, ainsi que d'hommes »<sup>14</sup>. Du côté du Vallès Occidental, rentrant de Montserrat par un jour de fête en mai 1803, Whittington admire la netteté des blancs villages et des bourgs drapiers de Terrassa et Sabadell tout comme de leurs habitants, qu'il croise sur le chemin habillés de leurs plus beaux vêtements<sup>15</sup>.

**Figure 1.1.** Carte des axes de communication principaux en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle et des lieux les plus mentionnés dans les Chapitres 1-4.



<sup>14</sup> Giuseppe BARETTI, *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain, and France*, London, T. Davies, 1770, vol. IV, p. 94.

<sup>15</sup> [George Downing WHITTINGTON], *A Tour through the Principal Provinces of Spain and Portugal performed in the year 1803, with cursory observations on the manners of the inhabitants*, London, Richard Philips, 1806, p. 21.

L'approche de la ville par l'ouest produit des commentaires similaires. Sur la route qui vient d'Aragon, selon Baretti, l'étape entre Igualada et Piera à travers une contrée où fleurissent les moulins papetiers et la vigne marque le début d'une nouvelle succession de villages, tellement proches les uns des autres qu'ils pourraient passer, sans trop d'exagération, pour un seul et unique village<sup>16</sup>. Voici évoquée, presque littéralement, l'idée du « village continu » employée par les géographes de la Catalogne depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et inspirée des impressions recueillies dans cette large couronne territoriale de Barcelone<sup>17</sup>. Les avis sont plus partagés sur Esparreguera et Martorell, « villes-chemin » organisées autour de la route. Jadis florissantes, ces localités drapières s'engouffrent au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la différence de leurs voisines du Vallès Occidental, dans une longue décadence. Malgré quelques faibles indices de reprise à la fin du siècle, Young les trouve sales et sans bâtiments nouveaux<sup>18</sup>.

Sur la route qui vient de Valence, Vilafranca del Penedès marque à son tour, en 1777, le début de la belle route qui mène à Barcelone et qui rejoint à Molins de Rei celle de l'Aragon<sup>19</sup>. La vigne conquérant les hauteurs sur l'Ordal et sur Collserola jusqu'à des localisations accessibles seulement au moyen de cordes arrache à Baretti et à Townsend des expressions d'admiration<sup>20</sup>.

Certains tâchent de mesurer les dimensions géographiques de cette prospérité. Townsend dessine un hinterland de cinq lieues autour de la ville qui correspond en fait au nouveau *rastro*, espace de juridiction centralisée à Barcelone créée en 1769, qu'il associe de manière explicite à la croissance solidaire de la ville et de son territoire et aux rapports

---

<sup>16</sup> « The villages we crossed to day, were at so short distance from each other, as by the help of some exaggeration one might say, that this day's journey was performed through a single village ». BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 67. Voir aussi Miquel GUTIÉRREZ I POCH, « La manufactura paperera catalana a la segona meitat del segle XVIII : una introducció », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 8 (1988), p. 349-363.

<sup>17</sup> GARCIA ESPUCHE, *Un siglo decisivo... op. cit.*, p. 413-415 ; Pierre VILAR, *Introducció a la història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 2013 (1 : 1995), p. 116.

<sup>18</sup> YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 231-232 ; une rédaction légèrement différente dans Arthur YOUNG, *Travels during the years 1787, 1788, & 1789 ; undertaken more particularly with a view of ascertaining the cultivation, wealth, resources, and national prosperity of the Kingdom of France, the second edition*, London, W. Richardson, 1794, vol. I, p. 37. Voir aussi Jaume CODINA, Josep MORAN, Mercè RENOM, *El Baix Llobregat el 1789 : respostes al qüestionari de Francisco de Zamora*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 38.

<sup>19</sup> Voyageant de Barcelone à Vilafranca del Penedès, Peyron affirme : « c'est à cette ville que se terminent les belles routes de la Catalogne ». PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 46 ; John Talbot DILLON, *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that kingdom, in a series of letters. Including the most interesting subjects contained in the Memoirs of Don Guillermo Bowles, and other spanish writers, interspersed with historical anecdotes*, London, G. Robinson ; Birmingham, Pearson and Rollason, 1780, p. 414.

<sup>20</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 70 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 317.



qui les lient. Townsend était renseigné en détail par Francisco de Zamora, lui-même haut fonctionnaire de justice des tribunaux barcelonais (Real Audiencia) et bien connu grâce à ses efforts remarquables pour doter l'administration de statistiques fouillées sur la vie économique, sociale et culturelle de la Catalogne<sup>21</sup>.

The wealth which flows into Barcelona is not confined within its walls, but helps to increase the population of all the surrounding villages, which, in the compass of five leagues, are one hundred and five, all subject to its jurisdiction, and all partaking of that tranquillity which arises from energy in a well constituted government<sup>22</sup>.

Selon Bourgoing, le pays traversé par la route entre Piera et Martorell prouvait l'effort en cours de « l'activité entreprenante des Catalans ». Après Martorell, les cinq dernières lieues jusqu'à Barcelone présentaient déjà l'image des récompenses de cette activité « à travers un pays riche des dons de la nature et des succès de l'industrie » : c'est le *Pla de Barcelona*, la plaine de Barcelone.

### ***La plaine de Barcelone***

Barcelone, emmurée dans ses bastions et gardée par deux forteresses, la Ciutadella et le château de Montjuïc, s'est développée sur une vaste plaine fermée au nord-ouest par l'amphithéâtre naturel des hauteurs de Collserola et délimitée au sud-ouest et au nord-est par l'embouchure des fleuves Llobregat et Besòs. Ces deux fleuves, bien que menaçant continuellement le port d'ensablement, ont l'avantage essentiel de connecter Barcelone avec l'arrière-pays grâce aux trouées de Martorell et de Montcada qui traversent la chaîne littorale<sup>23</sup>. Une très longue plage, coupée au sud-ouest par le massif du Garraf, fait l'unité de cette plaine avec le Maresme.

La plaine de Barcelone et les collines environnantes, sur lesquelles se mélangent au XVIII<sup>e</sup> siècle grandes exploitations viticoles et d'arbres fruitiers, *prats d'indianes*<sup>24</sup>, fermes

---

<sup>21</sup> Mercè GRAS I CASANOVAS, « El territori de Barcelona a la fi de l'Antic Règim », *El municipi de Barcelona i els combats pel govern de la ciutat*, Joan Roca i Albert (coord.), Barcelona, Institut Municipal d'Història de Barcelona i Proa, 1997, p. 184. Au sujet de Francisco de Zamora, voir l'introduction de Ramon Boixareu à Francisco de ZAMORA, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Barcelona, Curial, 1973, p. 5-25.

<sup>22</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 138.

<sup>23</sup> Joan TORT I DONADA, Valerià PAÛL I CARRIL, « El paisatge del Pla de Barcelona », *Masies de Barcelona*, Barcelona, Angle Editorial i Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 18. Le mot « trouée » est emprunté à la description de Pierre Vilar : « Il suffit de regarder une carte des communications modernes pour mesurer la force d'appel, la capacité de concentration, des trouées de Montcada et de Martorell ». VILAR, *La Catalogne... op. cit.*, t. I, p. 257.

<sup>24</sup> Champs servant au blanchissement et l'essorage des tissus en coton utilisés pour la fabrication d'indiennes. Barcelone possédait, en 1784, 79 manufactures d'indiennes occupant plus de 8 200 ouvriers.

et demeures seigneuriales, dévoile aux voyageurs étonnés une « très belle vue », un endroit au climat délicieux, qui présente « un ensemble supérieur à toute explication, plus propre d'une peinture poétique que d'une narration »<sup>25</sup>. Autour de l'embouchure du Llobregat, la fertilité, la propreté des lieux, l'absence de mendiants suscitent des comparaisons favorables avec l'Italie du nord ou avec la Provence<sup>26</sup>. Aux abords de la ville, la fourmillante circulation sur la route et la multiplication des jardins et des *torres* (« le nom catalan pour une villa »<sup>27</sup>) dépassent les attentes des voyageurs les plus scrupuleux<sup>28</sup>. La « prodigieuse » quantité de nouveaux édifices tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de Barcelone font dire à Bourgoing que Marseille, « qu'on pourrait lui comparer à quelques égards et qui, sous plusieurs rapports, l'emporte assurément sur Barcelone, ne peut soutenir le parallèle de son territoire avec celui de cette ville, où l'on trouve à la fois un beau paysage, une culture très-variée, l'activité de l'industrie, tous les symptômes de l'abondance »<sup>29</sup>. Déjà en 1780 le baron de Maldà chiffre à plus de 400 le nombre de maisons de campagne sur la plaine de Barcelone<sup>30</sup>.

Norberto Caimo, hiéronymite lombard, en arrivant de Gênes par la mer, note, le premier, le bel aspect des « différents *casini* pour la récréation des Seigneurs

---

Àlex SÁNCHEZ, « Les indiennes i els inicis de la revolució industrial a Barcelona », *Indianes, 1736-1846. Els orígens de la Barcelona industrial*, Àlex Sánchez (ed.), Museu d'història de Barcelona / Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 10.

<sup>25</sup> « No es fácil explicar la hermosísima vista que se descubre desde este punto [Collserola] [...], hace un conjunto superior a toda explicación, más propio de una pintura poética que de una narración ». Mots de Francisco de Zamora (1785) cités par TORT I DONADA, PAÛL I CARRIL, *op. cit.*, p. 43. Roger ALIER [Karl von ZINZENDORF], « La visita a Barcelona del comte Karl von Zinzendorf l'agost de 1765 », *Revista de Catalunya*, 77 (septembre 1993), p. 39 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 196 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 15-16 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 161-164.

<sup>26</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 73-74 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 10.

<sup>27</sup> « Rode to Gracia, a pretty village under the same line of mt. It is remarkable for the number and beauty of the *torres* (the Catalan name for a villa) ». Elizabeth Vassall Fox, Lady HOLLAND, *The Spanish Journal of Elizabeth, Lady Holland, edited by the Earl of Ilchester*, London, Longmans, Green, and Co., 1910, p. 10-11.

<sup>28</sup> « Now meet a great number of carts and carriages, drawn by very fine mules, and mark every appearance of approaching a great city. Within two or three miles of it, there are many villas and good buildings of all sorts, spreading to the right and left, and seen all over the country. I have been at no city since we left Paris as the capital of a great kingdom, and Barcelona as that of a province only, the latter is more striking beyond all comparison. » YOUNG, *Travels...*, *op. cit.*, vol. I, p. 38 ; « No such activity, no such appearance of business is seen in any other of the provinces » c'est l'avis de Townsend après avoir parcouru toute l'Espagne, TOWNSEND, *op. cit.*, vol. III, p. 313 ; Christian August FISCHER, *Voyage en Espagne aux années 1797 et 1798, faisant suite au voyage en Espagne du citoyen Bourgoing*, traduit de l'allemand par Ch. Fr. Cramer, Paris, Duchesne et Leriche, 1801, vol. II, p. 272 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 10.

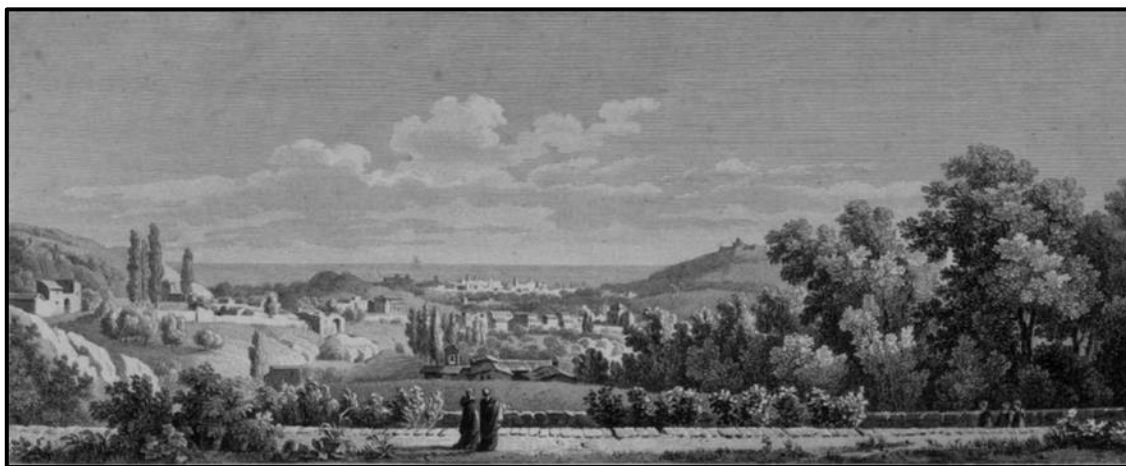
<sup>29</sup> BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 334.

<sup>30</sup> Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, « Explicació de la ciutat de Barcelona, capital del Principat o Província de Catalunya », *Viles i ciutats de Catalunya*, a cura de Margarida Arizeta, Barcelona, Barcino, 1994, p. 82. Pour la datation du texte, id., p. 82n.

Barcelonnais » sur les collines entourant la ville<sup>31</sup>, qu'il part explorer une fois débarqué. Il rencontre ce faisant des moines de son ordre appartenant au monastère Sant Jeroni de la Vall d'Hebron, qui l'invitent au monastère, où il passe cinq jours, charmé par le paysage bucolique qui se déploie autour de lui<sup>32</sup>. Cette pratique s'érige en règle de l'hospitalité barcelonaise. La visite de la ville ne semblera complète qu'à la condition de jouir, ne serait-ce que brièvement, des plaisirs de *l'hort i vinyet*, nom donné à ce territoire autour de la ville consacré à l'agriculture et à la plaisance<sup>33</sup>.

**Figure 1.2.** *Vue de Barcelone prise à Sarrià dans le jardin des capucins.* Dessin de Legier, gravé à l'eau-forte par Fortier, terminé par Lorieux.

Source : LABORDE, *Voyage pittoresque... op. cit.*, pl. III.



En 1760 Baretti s'arrête à Molins de Rei le temps d'un déjeuner partagé avec deux autres gentilshommes chez Don Miguel de Vallejo, frère d'un chanoine de Sigüenza qui voyage avec lui. Il fait des environs, qui lui rappellent les vignobles de Mantoue et de Modène, une image des Champs Élysées<sup>34</sup>. Thicknesse et Swinburne sont invités à l'automne 1775 à la maison de plaisance près de la plage possédée par Joseph Curtoys, un négociant qui prétend au poste de consul britannique à Barcelone<sup>35</sup>. Swinburne fait aussi une bucolique montée jusqu'au couvent de capucins de Sarrià, comme avant lui Karl von Zinzendorf et plus tard les Holland et Alexandre de Laborde, qui y fit prendre une des

<sup>31</sup> « Non minor gioia porgeaci la riviera tutta sparsa per ogni lato di vari fiori, e adorna di colli, e pianure, i cui campi di biade ripieni non altrimenti ondeggiavano che il mare, veggendovisi per entro in bell'aspetto disposti differenti casini a diporto de' Signori Barcellonaesi ». [Norberto CAIMO], *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo [Milan], [1759]-1767, vol. I, p. 52.

<sup>32</sup> *Id.*, vol. I, p. 66-69.

<sup>33</sup> TORT I DONADA, PAÜL I CARRIL, *op. cit.*, p. 40.

<sup>34</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 73-74.

<sup>35</sup> Dans le cas Thicknesse l'invitation ne se vérifia pas, à cause de ses différends avec Curtoys. THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 167 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 44.

vues de Barcelone publiée dans son *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*<sup>36</sup> (Figure 1.2). En 1786, en compagnie du consul britannique, Joseph Townsend s'arrête à la villa appartenant au couvent de dominicains de Barcelone sur la colline Sant Pere Màrtir et songe un instant à s'y retirer<sup>37</sup>. Lors de son second passage dans la ville il séjourne dans la maison de plaisance de l'évêque de Barcelone à Montgat. Les Holland, dont l'un des fils souffre d'une maladie respiratoire, cherchant à s'éloigner de l'air vicié et humide de la ville, s'installent pour toute la durée de leur séjour à Sarrià dans la *torre* de M. Stembor, un négociant hollandais qui possède la représentation d'une banque anglaise. Au village de Gràcia, « remarquable pour le nombre et la beauté des *torres* », ils mangent avec le duc de La Vauguyon et sa famille chez le béarnais Alexandre de Larrard, consul du Danemark qui avait donné là-même, en 1800, « un superbe bal et des dîners sans fin » en l'honneur de Herman Schubart, ambassadeur danois à la fin de son service en Espagne<sup>38</sup>. En 1803 Whittington est également invité dans une maison de campagne appartenant probablement au commerçant anglais qui lui sert de cicérone à Barcelone. Il remarque la prolifération de ces maisons, parmi lesquelles beaucoup sont toutes-petites, des « boîtes [*boxes*] » pouvant à peine loger une famille. Fischer avait déjà constaté en 1798, vers Montjuïc, « une foule de maisons de campagne et de cabarets » qui semblent attirer (les dimanches) des populations moins aisées<sup>39</sup>. On verrait poindre ainsi, autour de 1800, une première 'démocratisation' des plaisirs de la campagne barcelonaise, vertement satirisée par Robert Robert bien des années plus tard<sup>40</sup>.

### *Une lecture sonore du territoire*

Pour contribuer à la caractérisation de tous ces lieux, les voyageurs sélectionnent des événements sonores dans le continuum sonore de leur déplacement : des sons sauvés d'un paysage sonore à jamais disparu. De ce tri découle une géographie sonore qui captive par son *excentricité*. D'une part, le regard exogène du voyageur retient parfois ce

<sup>36</sup> SWINBURNE, *op. cit.*, p. 44-45 ; ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 40 ; HOLLAND, *op. cit.*, p. 9 ; LABORDE, *Voyage pittoresque... op. cit.*, pl. III.

<sup>37</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 162-165.

<sup>38</sup> HOLLAND, *op. cit.*, p. 7-12 ; Emil GIGAS, [Herman SCHUBART], « Lettres d'un diplomate danois en Espagne (1798-1800) », *Revue Hispanique*, 9/29-32 (1902), p. 435.

<sup>39</sup> « The whole surrounding country was sprinkled over with little boxes, generally consisting of a kitchen below, and above stairs a dining-room, a bed-room, or two, and an open arcade ; principally places for retirement and relaxation, but hardly any of them large enough for receiving a family ». WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 8 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 281-283.

<sup>40</sup> Robert ROBERT, « Lo diumenge... a fora! » (1865), *Barcelona avui en dia*, a cura d'Enric Cassany, Barcelona, Empúries, 2004, p. 69-74. Des annonces de maisons à vendre ou à louer dans la plaine de Barcelone sont habituelles dans le *Diario de Barcelona* en 1807 : à Sant Gervasi (*DB*, 27-I-1807, p. 119), à Gràcia (*DB*, 28-I-1807, p. 127), à Horta (*DB*, 9-II-1807, p. 175), à Sarrià (*DB*, 22-II-1807, p. 235).

qui, pour les locaux, s'avère trop quotidien ou banal. D'autre part, ces voyageurs font affleurer, peut-être par la nature même du voyage, le paysage sonore de lieux peu représentés par d'autres sources : le milieu naturel, les chemins, les rues, les villages traversés par la route, les auberges.

La langue, d'abord. Certains, tel Peyron, ne prêtent pas attention au bilinguisme de la région et n'enregistrent que la présence du castillan. La langue catalane se manifeste cependant avec ténacité dans la plupart des récits de voyage au XVIII<sup>e</sup> siècle. Presque tous s'y réfèrent d'une manière ou d'une autre. Ils en signalent les limites ou les débordements géographiques. La perméabilité linguistique de la Catalogne et du Roussillon est énoncée à plusieurs reprises<sup>41</sup>. La maîtrise de la langue du pays se révèle nécessaire au voyageur : on avertit du besoin de se procurer un guide qui puisse s'y faire comprendre<sup>42</sup>. Elle peut devenir un obstacle pour les étrangers, car le castillan n'est utilisé que dans l'administration et dans les classes supérieures, et Thicknesse en vient à souhaiter apprendre la langue catalane pour pouvoir un jour se fixer dans la région<sup>43</sup>. Parfois on l'entend, tout simplement, parlée à table ou ronchonnée [angl. *grumble*] par un moine du monastère de Montserrat mal disposé envers les visiteurs<sup>44</sup>. Plusieurs tentent une description de la langue : mélange de langues latines (Caimo), patois ou dialecte imparfait de l'espagnol (Marshall) ou, plus souvent, de l'occitan (Swinburne, Young, Fischer), ce qui correspond à l'opinion la plus répandue dans l'Espagne des Lumières<sup>45</sup>. Cette difficulté à expliquer la langue catalane, malgré l'évidence de sa présence quotidienne, dit son illégitimité dans ce XVIII<sup>e</sup> siècle où elle a quitté ou semble avoir quitté les espaces de pouvoir et où s'impose l'uniformisation linguistique du royaume<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 113 ; MARSHALL, *op. cit.*, vol. IV, p. 355 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 349 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 308 ; YOUNG, *Travels...*, *op. cit.*, vol. I, p. 43. Au Sud, Bourgoing place la frontière de la langue à Benicarló, mais un voyageur barcelonais plus avisé, Antoni de Duran i de Bastero, place cette frontière beaucoup plus bas, à Vallada, au sud-ouest de Valence. Ramon PLANES I ALBETS, « El Viatge a Madrid de 1784 d'Anton de Duran i de Bastero, Baró de Ribelles », *Arxiu de textos catalans antics*, 25 (2006), p. 418.

<sup>42</sup> YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 259;

<sup>43</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 75 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 293. THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 154.

<sup>44</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 166; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 11.

<sup>45</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 67 ; MARSHALL, *op. cit.*, vol. IV, p. 355 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 69 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 259 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 293. Sur l'idée de l'identité entre langue catalane et langue provençale, voir Antoni COMAS, *Història de la literatura catalana, IV*, Barcelona, Ariel, 1983 [1 : 1964, 2 : corrigée, 1981], p. 168-169.

<sup>46</sup> Xavier CAZENEUVE I DESCARREGA, « La llengua en la documentació notarial de la Barcelona de 1700 », *Llengua i literatura. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2011, p. 105-153.

Traverser la Catalogne veut dire d'abord traverser ses silences. Aux confins de la région, loin de la capitale, les qualités du silence parlent aux voyageurs. C'est dans le silence des saisissants paysages pyrénéens de l'Aran, en été 1787, que Young entend les troncs d'arbres emportés par le courant de la Garonne craquer contre les rochers du lit de la rivière avec un fracas qui rappelle celui du tonnerre<sup>47</sup>. Navigant en juillet 1760 sur une barque latine que des vents contraires ont arrêté à Cadaqués, village isolé dans la côte escarpée du Cap de Creus, à l'autre extrême des Pyrénées catalanes, Christopher Hervey est charmé par le calme du lieu et s'abandonne à une description poétique : par une nuit claire, la chaloupe qui l'amène coucher à terre traverse une baie silencieuse dominée par les ombres des derniers sommets pyrénéens, où résonnent seulement les coups des rames sur la surface lisse de la mer<sup>48</sup>.

Un grand silence domine également sur les hautes solitudes du Montserrat, rythmé par les cloches du monastère et des ermitages annonçant les heures de la prière et rompu de loin en loin par l'écho d'un cri ou par le grondement des vents sur les cimes de la montagne, qu'un ermite en conversation avec Philipp Thicknesse en 1775 compare au rugissement de taureaux enragés<sup>49</sup>. Lorsque le voyageur s'engage sur des chemins plus fréquentés le profil sonore semble pourtant demeurer suave. Thicknesse, visitant la morne ville de Girona, est charmé par le silence et la gravité qui règnent dans le marché du matin, en contraste avec le bruit des marchés français et anglais<sup>50</sup>. Même au Maresme, si vivant, « l'activité [...] peu bruyante de leurs habitants » renforce, pour Bourgoing, le rapprochement avec la Hollande<sup>51</sup>.

Des éclats sonores inattendus viennent parfois troubler ce discret environnement sonore. Barette, entrant dans le cloître de l'université de Cervera, est perçu comme un intrus et violemment reçu par les étudiants avec des sifflements, des cris et même des coups de pierre<sup>52</sup>. Non loin de là, dans le petit village de Montmaneu, sur la route d'Igualada, Caimo est surpris par le bruit sacré d'un office de rogations contre le mauvais

---

<sup>47</sup> « The trees floating down the Garonne, strike their ends against the rocks in it, and make a most singular noise, very much like thunder ». YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 206-207.

<sup>48</sup> « I therefore embarked with him in his long-boat, while the silent bay of Cadaqués re-echoed to the strokes of the sailors oars. The water was a smooth of glass. Some distant lights from the little town assured us there were living inhabitants in it, or else the stillness which reigned all about might have made us imagine we were in a desert. It was not so dark, but we beheld the Pyrenean mountains, which terminated the landscape, but are not here very high ». HERVEY, *op. cit.*, vol. II, p. 334.

<sup>49</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 212-213, 248 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 11, 14.

<sup>50</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 153-154.

<sup>51</sup> BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 351.

<sup>52</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 50-51.

temps dans lequel l'officiant « récitait la Passion en criant comme un désespéré » tandis qu'un clerc et le sacristain assourdissaient l'assemblée en faisant aller la sonnette de l'église et la grande cloche de toute leur force<sup>53</sup>.

À l'approche des pôles économiques de la région l'animation s'annonce d'abord par les sons accompagnant le travail. Chez Fischer, l'image d'abondance des vignobles du Camp de Tarragona, apparus « comme par un coup de baguette » après la traversée d'un pays misérable, est renforcée par « l'allégresse et l'activité des vigneron et des femmes qui vendangeaient en chantant »<sup>54</sup>. Au départ de Piera à quatre heures du matin, une froide nuit d'octobre 1760, Baretti est étonné de trouver des paysans qui travaillent dans les champs à la lueur de la lune en même temps qu'ils récitent des prières d'une voix forte<sup>55</sup>. Plus avant sur la route de Barcelone, la réponse au questionnaire de Francisco de Zamora, datée de 1789, indique que les femmes de Martorell occupées à la fabrication de dentelles animent leurs longues journées de travail par des « chansons honnêtes » qu'on prend du plaisir à entendre<sup>56</sup>. Dans les villes c'est une autre couche sonore, celle des bruits du travail mécanique, se mêlant au brouhaha des rues, qui vient participer à la caractérisation des lieux et au spectacle de l'animation urbaine. Dans la Barcelone du dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, le bruit des marteaux sur les enclumes et les frottements des machines textiles poursuivent les visiteurs à travers le labyrinthe des ruelles, fournissant ainsi une représentation sonore de l'industrie barcelonaise alors en plein essor<sup>57</sup>.

Quant à la musique, au-delà des chants de travail déjà mentionnés, les témoignages se resserrent généralement autour de Barcelone. La musique religieuse, dans les églises

---

<sup>53</sup> « Non essendo ancor messe le tavole, fui a vedere la Chiesa molto malconcia, ove mi venne veduto al maggior Altare un Prete con camice, e stola, il quale gridava disperatamente dicendo il *Passio* ; in tanto che il Cherico col campanello, e colla campana il Sagristano assordavano la gente a tutta lor possa. Avendo io scoperto all'uscir della Chiesa una legger nuvola, appresi il motivo di quella mesta funzione, cioè che si sonasse a mal tempo. » CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 94. La description de cet office de rogations coïncide avec d'autres témoignages : Maldà rapporte une cérémonie très similaire, avec la lecture de la Passion selon Saint Jean et un « grand bruit [*matracada forta*] » des cloches, à Esplugues le 17 mai 1772. MALDÀ, « Paseig a Montserrat, succehit en lo any 1772, ab la addició antecedent de la festa del Roser de Maig en lo lloch de Esplugas », *VF*, p. 151.

<sup>54</sup> FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 267.

<sup>55</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 68.

<sup>56</sup> « La resposta de Martorell ens diu que 'en verano trabajan de día a día y en invierno dende las cinco de la mañana hasta las diez de la noche' (disset hores, tot i les interrupcions pertinents) ; i afegeix, a més, 'y tan contentas de su trabajo que siempre están cantando canciones honestas y es una melodía el escucharlas' (Martorell, resposta 94) ». CODINA, MORAN, RENOM, *op. cit.*, p. 45.

<sup>57</sup> « The industry which every where appears in Catalonia seems to act with concentrated energy in Barcelona. Early and late, not only is the hammer heard upon the anvil, but every artist is seen busily employed, each in his several way adding tot the general stock ». TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 138 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 238 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 267.

ou lors des processions, est incontournable au monastère de Montserrat, siège d'une grande et prestigieuse maîtrise, et à Barcelone même. C'est surtout le théâtre, cependant, qui s'impose progressivement en tant que vitrine principale de la culture musicale barcelonaise vis-à-vis des étrangers. Il est visité par la plupart des voyageurs à partir de 1775 et jugé favorablement en ce qui concerne l'espace et la qualité de la musique, y compris par des spectateurs exigeants tels que le couple Thicknesse. Les connaissances des voyageurs ou les lettres de recommandation dont ils se sont munis leur permettent, en outre, d'avoir accès au domaine plus exclusif des bals et concerts privés. C'est ainsi que Zinzendorf, Swinburne et Thicknesse découvrent pour la première fois le fandango dansé<sup>58</sup>.

En juillet 1760, de passage à Mataró, Christopher Hervey est introduit par son hôte anglais à des officiers flamands servant dans un régiment de gardes wallonnes qui tient garnison la moitié de l'année à Mataró et l'autre moitié à Barcelone. Ils sont tous invités le lendemain chez le *corregidor* (maire) de cette ville, l'officier napolitain Oroncio Betrela de Andrade. Avant le déjeuner, l'extraverti Betrela lit à Hervey des passages du Tasse traduit en dialecte napolitain et certains des officiers wallons, avec la nièce du *corregidor*, les divertissent « avec de la musique vocale et instrumentale » jusqu'à l'heure du déjeuner<sup>59</sup>. Cette nièce semble être la petite-fille issue du premier mariage de l'épouse de Betrela et qu'il adopta, Rosalia de Vallgornera i Martí. Apparentée à l'élite bourbonienne de Mataró par sa mère et à la noblesse de Palerme par son père, Rosalia épouse justement le second adjudant du régiment de gardes wallonnes de Mataró, Agustí Willers, naturel de Liège, en cette même année 1760<sup>60</sup>. Des accusations fondées de corruption contre Betrela, en poste depuis 1725, l'opposaient alors âprement aux représentants des corporations de métiers et aux notables bannis de l'administration municipale, qui finirent par triompher et obtenir sa destitution en 1764<sup>61</sup>. Bien que le petit cercle de Betrela fût donc très isolé des réseaux de sociabilité locaux, le texte de Hervey n'en demeure pas moins important en tant que témoignage de l'interprétation domestique de musique instrumentale et vocale en dehors de Barcelone au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>58</sup> ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 39, 43; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 46 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 282. On y revient dans la première section du Chapitre 5.

<sup>59</sup> « Upon our arrival at his house, some of the Walloon officers, together with his neice entertained us with music vocal and instrumental till dinner was upon table ». HERVEY, *op. cit.*, vol. II, p. 319-323.

<sup>60</sup> Ramon REIXACH I PUIG, *Els orígens de la tradició política liberal catòlica a Catalunya. Mataró, s. XVIII i XIX*, Mataró, Caixa Laietana, 2008, p. 58-59.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 69-76 ; Pere MOLAS I RIBALTA, *Societat i poder polític a Mataró 1718-1808*, Mataró, 1973, p. 120.



### *Les musiciens en chemin*

Ces quelques mentions à la musique sont enrichies par celles concernant les musiciens. On les trouve souvent à côté des voyageurs, à faire chemin avec eux. Le 25 octobre 1775, Swinburne se plaît à décrire la caravane « burlesque » avec laquelle il passe la frontière au Perthus, formée par un groupe d'artistes forains en provenance de la Lombardie et comprenant, en plus d'un chameau et cinq singes, un tambour et un joueur de tambourin et flageolet<sup>62</sup>. Ils se dirigent vers Girona, sans doute pour participer à la fête de la Saint Narcisse, fête patronale de la ville célébrée le 29 octobre. Dans les mêmes semaines et sur la même route, Swinburne est suivi par Philip Thicknesse et son épouse Ann Ford, chanteuse et pluri-instrumentiste réputée des concerts londoniens des années 1760, avec dans leurs bagages une basse de viole, deux guitares, un violon et plusieurs autres instruments<sup>63</sup>.

Sur la pinque catalane qui le conduit de Gênes à Barcelone, Caimo rapporte la présence d'un cornettiste allemand au service de la monarchie espagnole qui, lors d'une violente bourrasque, fait montre de ses éclectiques compétences musicales en chantant à la proue du voilier un florilège d'*arie di tempesta* de Métastase avant que le chant ne se change en hoquets et vomissements<sup>64</sup>. En 1778, sur un bâtiment anglais parti également de Gênes, le fifre strident d'un soldat, joint au son discordant d'une guitare, au tapage des castagnettes, au fandango et aux chansons d'amour offerts par les forces combinées de quelques saltimbanques espagnols et d'un groupe d'actrices et de violonistes italiens accompagnent John Talbot Dillon jusqu'à l'entrée même du port de Barcelone<sup>65</sup>.

Giuseppe Baretta rencontre à Fraga en octobre 1760 Emmanuelle Cornacchia, dit Cornacchini, un bon castrat milanais qui rentre en Italie après six ans passés à Madrid au service de Ferdinand VI et sous la houlette de Farinelli. Ils décident de faire chemin ensemble jusqu'à Gênes<sup>66</sup>. À l'auberge de Mollerussa, entre Lleida et Tàrraga, le dîner

---

<sup>62</sup> « [...] next morning [we] sallied forth as burlesque as burlesque a caravan as ever left inn since the days of *Le Destin & La Rancune*. Several ingenious persons travelling to the fair of Girona had joined company with us ; we composed the center ; our vanguard was formed by a drummer and a tabor and pipe ; the rear was brought up by a camel, loaded with five monkeys, escorted by two men who carried his portrait. These, and three pedlars, whom we soon after overtook, were all come from the Milanese. » SWINBURNE, *op. cit.*, p. 4.

<sup>63</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 114-115.

<sup>64</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 44, 47.

<sup>65</sup> DILLON, *Letters... op. cit.*, p. 3.

<sup>66</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 37-39. Pour un aperçu de la carrière d'Emmanuele Cornacchia ou Cornacchini (fl. 1745-1768), qui confirme les renseignements donnés par Baretta, v. Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, II. Indici dei cantanti*, Cuneo, Bertoli &

terminé, le castrat improvise un moment musical. Avec la guitare que lui prête un des présents, Cornacchini chante une douce *tonadilla* apprise à Madrid qu'il accompagne de gestes et postures. Sa voix attire un public bigarré que Baretti se plaît à dépeindre. Autour du chanteur, il se place lui-même (« your brother », écrit-il à l'adresse de ses frères) et ses camarades de voyage : le *corregidor* de Cervera Don Diego Martínez et son épouse, leur fille Pepina, un chanoine accompagné d'autres ecclésiastiques. Il dispose ensuite toute la domesticité, l'aubergiste (*posadero*) et sa famille, des muletiers (*caleseros*) chaussés d'espadrilles et la moitié des habitants de Mollerussa, certains très misérablement vêtus.

His [Cornacchini's] playing and singing brought presently a group of figures about him, not to be represented in one picture but by the joint powers of *Titian* and *Calotte*. Let me sketch that picture to you with the pen, since I cannot with a pencil. The middle of it is taken up by *Cornacchini* in a languishing posture, as the words of the *Tunadilla* require. On his right there is the Corregidor and his lady, with your brother who has Pepina in his lap. On the left there is my fat Canon, with two Augustine-Friars who are not lean, and another ecclesiastick. Then all about you see Pepina's nurse, the Corregidor's servants, my sturdy Batiste, the Canon's clown, the Posadero with his wife and children, half a dozen Calesseros with their shoes made of rope, and one half of the inhabitants of Mollerusa, some in rags, some barefooted, all silent, all looking at *Cornacchini*, and all hanging on his lips, just as the Carthaginians did on those of Eneas when he was rehearsing his dismal tale to the widow of Sicheus.<sup>67</sup>

Baretti rapporte également la danse effrénée qui suivit la fin de la *tonadilla*. Il construit ainsi une fenêtre vers un monde éloigné de ses lecteurs et les invite à prendre appui sur le rebord. Doublement étranger, étranger au lieu et étranger à cette musique, Baretti ne peut que se placer en dehors de la scène, en spectateur isolé. L'invocation grandiloquente des talents du Titien et de Callot et de l'image virgilienne d'Énée et les Carthaginois, qui établissent un lien topologique avec le monde des lecteurs de Baretti, par-delà leur incongruence ironique, disent la puissance de cette musique qui rassemble tous les strates sociales dans une auberge de chemin.

Les regards des voyageurs qui traversent la Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle profilent autour de Barcelone une large et florissante couronne territoriale. Au cœur de cet espace, la plaine de Barcelone offre aux visiteurs étonnés la parfaite image de la prospérité, au point qu'elle semble pouvoir assurer à elle seule la bonne réputation économique de toute

---

Locatelli, 1994, p. 202. Sartori traite séparément Emanuele Cornacchini (Cornacchino), milanais, et Emanuele Cornaggia (Cornacchia, Cornacci), également milanais, mais la parfaite convergence des carrières porte à penser qu'il s'agit d'une seule et unique personne.

<sup>67</sup> BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 46-48.

la région catalane<sup>68</sup>. Les habitants de Barcelone, fiers de leur plaine, font inmanquablement profiter les visiteurs des plaisirs de la villégiature.

Dans un paysage sonore limpide, encore sans moteurs, les bruits et les chants du travail servent aux voyageurs à caractériser l'esprit laborieux des catalans, le plus consolidé des stéréotypes régionaux dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>. Les bruits mécaniques si caractéristiques des manufactures barcelonaises, que les voyageurs ne manquent pas de relever, annoncent pourtant le déclin du régime sonore de la transparence antérieur à la Révolution industrielle. La musique, quant à elle, apparaît souvent au détour le plus inattendu du chemin : on sait que les musiciens sont particulièrement voués à l'itinérance. Les voyageurs découvrent en effet un pays sillonné de musiciens de toutes conditions. Ils ont rencontré des musiciens de foire, de théâtre, des musiciens militaires et des musiciens amateurs, chacun accomplissant un trajet différent mais tous émaillant de leur musique les lieux traversés.

---

<sup>68</sup> « The 18th leave Barcelona [...]. Enter immediately an extraordinary scene of watered cultivation, and which must have given the general reputation to the province », YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 241.

<sup>69</sup> Je reprends ici la distinction déjà classique de Raymond Murray Schaffer entre le paysage sonore pré-industriel, qu'il appelle hi-fi, et le paysage sonore lo-fi issu de la Révolution industrielle. SCHAFER, *op. cit.* À ce sujet, voir également Jaume AYATS, « L'ordre sonore de l'espace public en l'Antic Règim », *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Tess Knighton (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016, p. 44-45.

## 2 | L'espace du calendrier

### *Burney en Italie : le cas de Figline*

En septembre 1770, au troisième jour de son séjour à Florence, Charles Burney découvre « presque vide » le théâtre qu'il avait vu comble la veille. On l'informe que les meilleurs musiciens et la meilleure société de Florence sont partis à Figline, « petite ville sur l'Arno » une quarantaine de kilomètres au sud de Florence, à l'occasion d'une fête locale en l'honneur de Sainte Maximine. Il s'y déplace pour assister à la célébration le lendemain, 4 septembre. Il trouve la ville pleine de monde. La grand-messe du matin est en musique avec un concerto pour deux violons intercalé. Aux vêpres, après un grand spectacle costumé en plein-air, il peut entendre un oratorio sur le thème de David et Goliath. L'exécution musicale est dans l'ensemble décevante, mais Burney relève la belle musique de l'abbé Feroci (ou Feroce) matin et soir, ainsi que quelques interprètes excellents, comme l'abbé Fibbietti, ténor, ou les violonistes Modele, père et fils<sup>1</sup>.

Le témoignage exactement contemporain de la *Gazzeta toscana* complète et élargit celui de Burney. La messe fut chantée par un chanoine de la cathédrale de Florence et pour la musique on fit venir, comme on le dit à Burney, « les meilleurs Professeurs de Florence et d'autres villes du Grand-Duché »<sup>2</sup>. En effet, Giuseppe Feroci, natif du village voisin de San Giovanni Valdarno, était employé à la collégiale San Giuliano de Castiglion Fiorentino, une cinquantaine de kilomètres au sud de Figline, de même que le librettiste Niccolò Salvemini<sup>3</sup>, alors que le ténor, l'abbé Francesco Fibbietti, était *virtuoso* de la

---

<sup>1</sup> Charles BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy : or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music. The second edition, corrected*, London, T. Becket and Co, J. Robson, G. Robinson, 1773, p. 243-249. Pour les citations dans le texte j'utilise la traduction française de Michel Noiray. Charles BURNEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, s. l., Flammarion, 1992, p. 155-157.

<sup>2</sup> « Terminato questo sacro Spettacolo entrò in Chiesa la Processione unitamente all' immenso Popolo, che la seguitava, e posta che fu sull' Altar Maggiore l'Urna coll' Ossa della Santa, fu dato principio alla Messa Solenne cantata dal Rmo. Sg. Lorenzo de' Frescobaldi Canonico Fiorentino, e accompagnata a più cori di scelta Musica, per cui furono quà fatti venire i migliori Professori di Firenze, e di altre Città del Grand-Ducato ». *Gazzeta toscana*, n° 36 (1770), p. 142-144. « [...] I was told that the chief musicians, and the best company of Italy, were assembled at Figline [...] ». BURNEY, *The Present State of Music in France... op. cit.*, p. 243.

<sup>3</sup> *Il trionfo di David nella disfatta di Golia, cantata a tre voci da festeggiarsi nel solenne triduo che si rinnova nella terra di Figline del Valdarno di Sopra, nel presente anno 1770. In onore di Santa Massimina vergine, e martire autorevolissima, e benefica protettrice di d. terra*, Firenze, Giovanni Batista

cathédrale d'Arezzo<sup>4</sup>. Burney, alors encore peu familier des cercles florentins et, de son aveu même, mal informé, manque à cette occasion les concerts qu'offrirent plusieurs particuliers de la ville, profitant sans doute de la présence de bons musiciens, pour le divertissement de la « nombreuse Noblesse » venue assister aux fêtes<sup>5</sup>.

Cet épisode montre l'importance cruciale du calendrier et des réseaux sociaux dans les conditions d'accès à la musique dans la ville et son territoire sous l'Ancien Régime. La centralité musicale de Florence, voire d'autres localités telles qu'Arezzo et Castiglion, est transférée pour un ou plusieurs jours, vers une ville secondaire de leur région. La curiosité amène également Burney à faire l'effort de se déplacer lui-même jusqu'au lieu concerné. Une fois arrivé, mal informé et non recommandé, il ne peut assister qu'aux événements musicaux publics et manque les concerts privés, d'où aussi sa déception.

Burney fait de ce point de vue figure d'exception. Son intérêt spécifique pour la musique l'amène à noter une anomalie dans l'offre musicale florentine que d'autres voyageurs n'auraient peut-être pas relevée. À prêter attention aux dates, on peut toutefois dénicher cette influence. Rares sont les voyageurs dont le séjour à Barcelone coïncide avec les grands moments du cycle festif annuel, ce qui peut expliquer le peu d'espace qu'ils consacrent à la musique. Il est justement possible de trouver plus de références à la musique lorsqu'ils assistent aux grandes festivités. Caimo et Laborde, les seuls voyageurs présents à la grande célébration barcelonaise de la Fête-Dieu, font mention à la musique qui accompagne les processions. Townsend, qui souhaite atteindre Barcelone à temps pour la Semaine Sainte de 1786, s'attarde à décrire avec émotion la musique des processions et des églises. Le hasard fait que son second passage dans la ville, début juillet 1787, coïncide avec les fêtes de béatification des minimes Gaspard de Bono et Nicolas de Longobardi<sup>6</sup>. Son attention est de nouveau retenue par les réjouissances organisées pour l'occasion, comprenant oratorios en musique tous les soirs

---

Stecchi e Anton-Giuseppe Pagani, 1770, p. [II]. Sur Giuseppe Feroci, voir Salvatore DE SALVO, « Feroci, Francesco », *Dizionario Biografico degli Italiani*.

<[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-feroci\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-feroci_(Dizionario-Biografico)/)> [10-X-2017].

<sup>4</sup> *Il vincolo della giustizia e della pace, cantata a due voci da eseguirsi nel Collegio di Castiglione Fiorentino in congiuntura di una pubblica festa poetica consecrata dai convittori ed alunni del collegio suddetto all'illustrissimo e reverendissimo Monsignore Angiolo Franceschi, Vescovo di Arezzo, della Santità di Nostro Signore Papa Pio Sesto prelado domestico, vescovo assistente al soglio pontificio, Principe del Sacro Romano Impero, e Conte di Cesa*, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1777, p. [II] ; Galliano CILIBERTI, *Il Teatro degli Accademici Illuminati di Città di Castello*, Firenze, L. S. Olschki, 1995, p. 117.

<sup>5</sup> « In tutti tre li suddetti giorni [2, 3 et 4 septembre 1770] furono dati divertimenti, ed Accademie di suono, e canto da diversi particolari per trattenere la molta nobiltà che si era qui portata a godere delle feste state fatte in onore di S. Massimina [...]. » *Gazzetta toscana*, n° 36 (1770), p. 144.

<sup>6</sup> On y revient longuement dans la dernière section du Chapitre 5.

dans l'église du couvent de minimes Sant Francesc de Paula et événements musicaux dans certaines maisons de la ville<sup>7</sup>. Parmi les autres voyageurs, la moitié (neuf sur seize) découvrent la ville en été ou en automne, une période vide de grandes festivités et vouée à la villégiature. Certains sont trop pressés et manquent du temps nécessaire pour pousser la découverte de la vie musicale au-delà d'une ou deux visites au théâtre. À remarquer qu'aucun ne visite Barcelone ni à Noël, ni pendant le Carnaval ni pendant le Carême, des moments forts de l'activité musicale de la ville.

En dehors de Barcelone, le monastère de Montserrat fait figure d'exception grâce à l'importance de ses effectifs musicaux et à la régularité de ses fêtes en musique. Caimo, Hervey, Thicknesse, Swinburne, Young, Laborde et Whittington le visitent et font mention à la musique qu'ils y entendent<sup>8</sup>. Whittington arrive au monastère pour la fête de la Pentecôte en 1803 et décrit en détail le déroulement de la cérémonie religieuse et la présence de la musique : « a more lively selection of opera music was probably never heard »<sup>9</sup>. Dans le même lieu, toutefois, la démarche de Hervey met à découvert la difficulté du voyageur à gérer le calendrier. Il arrive à Montserrat dans la troisième semaine de juin 1760 et brûle d'entendre la musique du monastère, mais en absence de toute fête particulière il décide d'acheter 24 réaux, sur un tarif fixé d'avance, une messe en musique qui correspond à celle du jour de Noël.

As they told me one of the things I was to enjoy at Monserate was the music at high mass, I desired one might be celebrated the next morning, which the friers had no difficulty in performing, if I came up to their price. They had a particular value set upon all their religious ceremonies, which not being very high, I chose, for I think twenty four reals of plate, about twelve shillings, the mass appropriated for christmas day.<sup>10</sup>

Au-delà de ces deux lieux, Barcelone et Montserrat, aux calendriers festifs bien fournis, les probabilités de tomber sur une fête locale importante lors qu'on voyage à toute vitesse sont minimes. Elles existent pourtant. Un premier groupe de sources locales permet d'illustrer ce point.

---

<sup>7</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. III, p. 337-338. Voir aussi la dernière section du Chapitre 5.

<sup>8</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 72 ; HERVEY, *op. cit.*, vol. II, p. 297-298 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 216, 271-272, 278, 303 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 53 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 229 ; LABORDE, *Voyage pittoresque... op. cit.*, p. 16 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 17-20.

<sup>9</sup> « Thirds were sung, accompanied by the organ ; after which the monks descended, and made a procession, singing round the cloister. Upon their return to the church, high mass was chanted ; the organ, and a band of fiddles, bassons, &c. alternately accompanied, and a more lively selection of opera music was probably never heard. During this the people seemed to be engaged in private prayer : those that knelt had their eyes fixed on the Virgin, and were evidently in earnest supplication ». WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 17.

<sup>10</sup> HERVEY, *op. cit.*, vol. II, p. 297-298.

### *Un calendrier festif : les livrets d'oratorios et villancicos*

Il était coutumier en Espagne, à l'orée du XVIII<sup>e</sup> siècle, de rehausser les principales fêtes religieuses par l'exécution de *villancicos*, pièces laudatives en castillan intercalées dans les offices ou jouées à l'extérieur lors des haltes des processions<sup>11</sup>. Au cours du siècle, la diffusion de l'oratorio castillan — et en moindre mesure latin — se fera très souvent au détriment du *villancico*, qu'il remplace aux mêmes lieux et dates<sup>12</sup>. Il existait entre les deux genres une parenté fonctionnelle, musicale et textuelle qui légitimait leur interchangeabilité<sup>13</sup>. Malgré des occurrences précoces et plus ou moins soutenues dans le temps dans des villes de l'est péninsulaire telles que Valence, Saragosse et Palma de Majorque, l'enracinement de l'oratorio en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle n'a d'égal dans nul autre territoire de la monarchie<sup>14</sup>. *Villancico* et oratorio vont pourtant coexister en Catalogne pendant tout le siècle en des proportions variables selon les lieux.

Du fait que la publication des textes accompagnait souvent l'interprétation musicale de ces pièces, il a été possible d'établir deux catalogues de livrets, un pour les oratorios et un autre pour les *villancicos*, puis une cartographie des événements renseignés par les livrets. Le catalogue des livrets d'oratorios réunit les résultats de catalogues déjà publiés<sup>15</sup>. Analysé en détail pour éviter les répétitions, il rassemble 481 livrets d'oratorios

---

<sup>11</sup> Isabel POPE, Paul R. LAIRD, « Villancico », *GMO* [17-VI-2017] ; Álvaro TORRENTE, « The Villancico in Early Modern Spain : Issues of Form, Genre and Function », *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8 (2000), p. 57-77. Pour une étude approfondie de la présence de *villancicos* dans la cathédrale de Salamanca, enrichie d'une comparaison avec d'autres cathédrales castillanes et andalouses, voir Álvaro TORRENTE, « Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral », *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton, Álvaro Torrente (ed.), Aldershot, Burlington, Adhgate, 2007, p. 99-147. Rien d'équivalent n'a été entrepris pour les églises catalanes.

<sup>12</sup> José Máximo LEZA, « Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 269-270 ; Francesc BONASTRE, « La música a Catalunya al segle XVIII », *Història de la cultura catalana. III. El Set-cents*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 259, 264-265.

<sup>13</sup> Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio, 3. The Oratorio in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 611. Sur l'identité du message entre *villancicos* et oratorios, célébration de l'Église militante contreréformiste, voir Xavier TORRES, Ricard EXPÓSITO, « Contra l'heretgia : els oratoris musicals a la Catalunya borbònica », *Les altres guerres de religió : Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)*, Xavier Torres i Sans (ed.), Girona, Documenta Universitaria, 2012, p. 266, 280-282.

<sup>14</sup> TORRENTE, « La modernización... » *op. cit.*, p. 138 ; LEZA, « Continuidad... » *op. cit.*, p. 269 ; SMITHER, *op. cit.*, p. 607. Pour une contribution récente sur l'inégale réception de l'oratorio en Espagne voir Xavier TORRES, « Entre Itàlia i Espanya : la geopolítica de l'oratori català setcentista », *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Tess Knighton, Acensió Mazuela (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2017, p. 113-132.

<sup>15</sup> [HT] Janet HATHAWAY, Álvaro TORRENTE, 2. *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger, 2007 ; [Codina] Daniel CODINA, *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat : segles XVII-XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003 ; [Daufí] Xavier DAUFÍ, *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle*

imprimés en Catalogne pendant la période 1715-1808. 51 rééditions concentrées surtout dans le dernier tiers de la période portent l'ensemble à 532 imprimés<sup>16</sup>. Ce catalogue a été complémenté par un catalogue de livrets de *villancicos* pour la même période 1715-1808, moins exhaustif, qui comprend 311 imprimés. À ce dernier on a ajouté 22 imprimés dont le genre n'est pas précisé mais qui peuvent être associés aux *villancicos*. Ils sont pour la plupart liés à des professions féminines (15 sur 22). En tout, ils regroupent un total de 865 imprimés<sup>17</sup>. Ces livrets se rapportent soit à des festivités annuelles particulièrement solennelles soit à des festivités exceptionnelles.

Les données fournies par les livrets éclairent un phénomène structurel dans la vie musicale de la région, car l'exécution d'un *villancico* ou d'un oratorio exigeait toujours le concours d'un certain nombre de musiciens spécialisés. Le déploiement des résultats sur une carte fait émerger des événements musicaux dans 29 localités (Figure 2.1). Barcelone continue de dominer d'un poids écrasant. D'autres lieux n'y sont pas présents, malgré l'attestation de l'interprétation de *villancicos* ou d'oratorios, ce qui a l'avantage de signaler les limites de la représentativité des seuls livrets imprimés pour l'entière connaissance du phénomène. L'interprétation de *villancicos* pour les fêtes de Noël à Montserrat, par exemple, bien qu'attestée par Fernando Sor, enfant de chœur au monastère de 1790 à 1795, n'a pas été accompagnée de la publication des textes<sup>18</sup>. Même

---

xviii, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, vol. 11, p.89-277, <<http://hdl.handle.net/10803/5188>>[10-X-2017] ; [MT] Miguel Ángel MARÍN, Álvaro TORRENTE, *I. Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000 ; [Pavia] Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1997, p. 39-169 ; [BNE] *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional : siglos XVIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1990 ; [Vila] Pep VILA, « Els oratoris en la Girona del segle XVIII », *Revista de Girona*, 109 (1984), p. 275-276. J'inclus aussi les résultats issus de recherches complémentaires par matière (« oratoris-llibrets ») et titre (« drama sacro », « oratorio ») sur le Catàleg col·lectiu de les universitats de Catalunya <<http://ccuc.cbuc.cat/>> [18-X-2017].

<sup>16</sup> Je suis arrivé à ce chiffre par approximation d'après les données fournies par les catalogues consultés, parfois incomplètes et dans certains cas contradictoires. L'étude compréhensive de ces imprimés reste encore à faire.

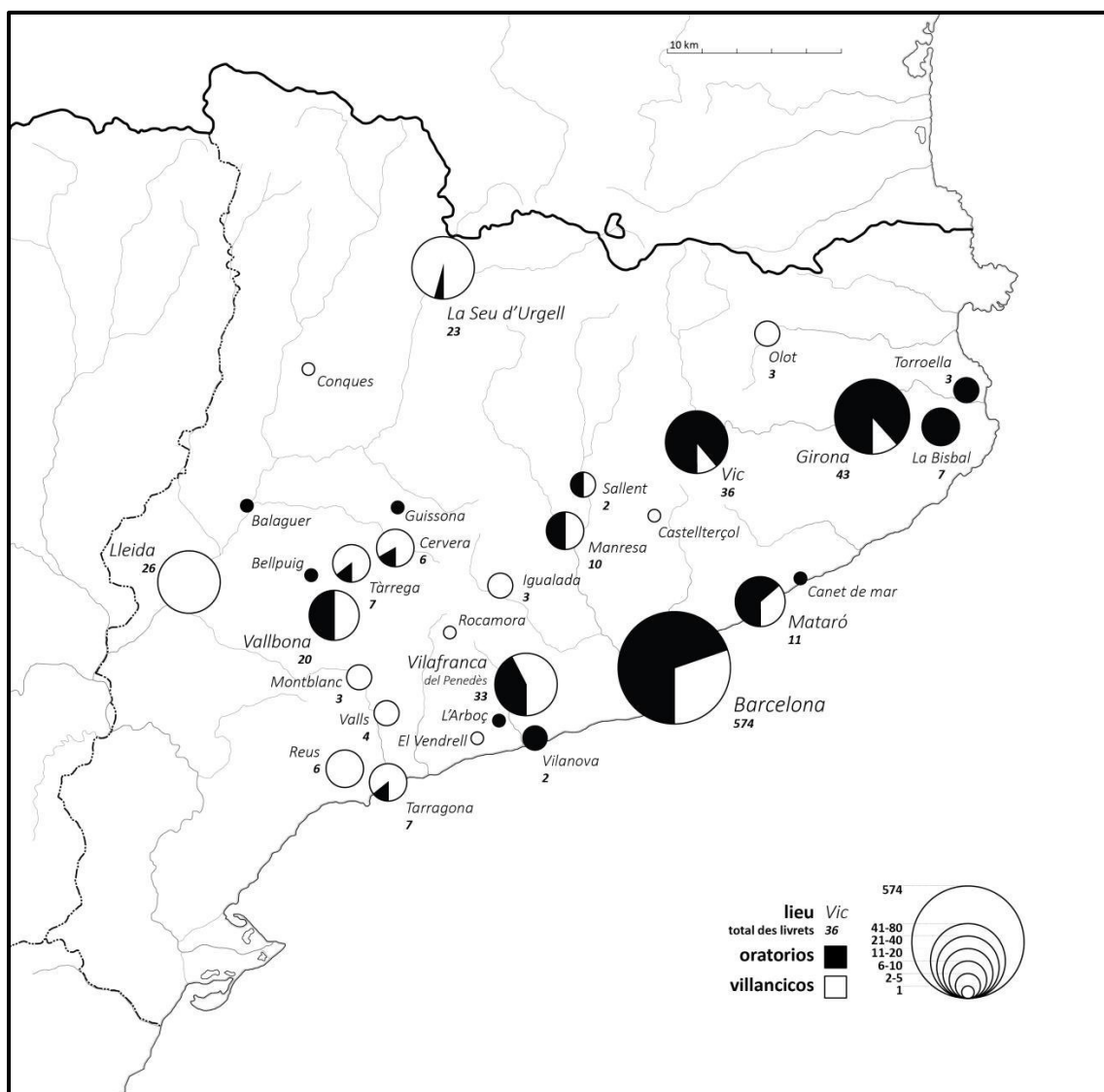
<sup>17</sup> Ce second catalogue est principalement le résultat de recherches par titre (« villancicos », « villancico ») avec une limitation chronologique (1715-1808) sur le Catàleg col·lectiu de les universitats de Catalunya <<http://ccuc.cbuc.cat/>>, complétées par les mêmes sources publiées qui ont été mentionnées ci-dessus pour le catalogue de livrets d'oratorios.

<sup>18</sup> Le témoignage de Sor a été recueilli dans l'article non signé qui lui a été consacré dans l'*Encyclopédie pittoresque de la musique* : « L'époque de Noël est toute musicale dans le monastère du Montserrat. La solennité des matines est fort remarquable : chaque responsorio est d'une composition fort belle, et accompagnée par un orchestre et des instruments obligés. À la fin de chaque nocturne on chanta des espèces de cantates en espagnol, dont le sujet est quelques scènes parmi les bergers qui vont à Bethléem adorer le nouveau-né. Ces sortes de composition sont appelées *villancicos*. Parmi les personnages que le poète y introduit, il s'en trouve de rigueur un chargé du rôle comique. La musique, un peu plus correcte et plus scientifique que celle des opéras italiens, est cependant à peu près dans le genre de ceux appelés *di mezzo carattere* ». « Sor », *Encyclopédie pittoresque de la musique. Tome premier*, Adolphe Ledhuy et Henri



chose à la cathédrale de Girona<sup>19</sup>. Il y a donc des traditions enracinées qui n'ont pas produit d'imprimés. Le corpus des livrets offre seulement un éclairage partiel sur des pratiques musicales qui le débordent. Or, malgré de pareilles absences, les données fournies par les livrets pointent certaines tendances et révèlent une région beaucoup plus musicale qu'il ne semblait au premier abord.

**Figure 2.1.** Carte de la répartition géographique des livrets imprimés de *villancicos* et d'oratorios en Catalogne (1715-1808).

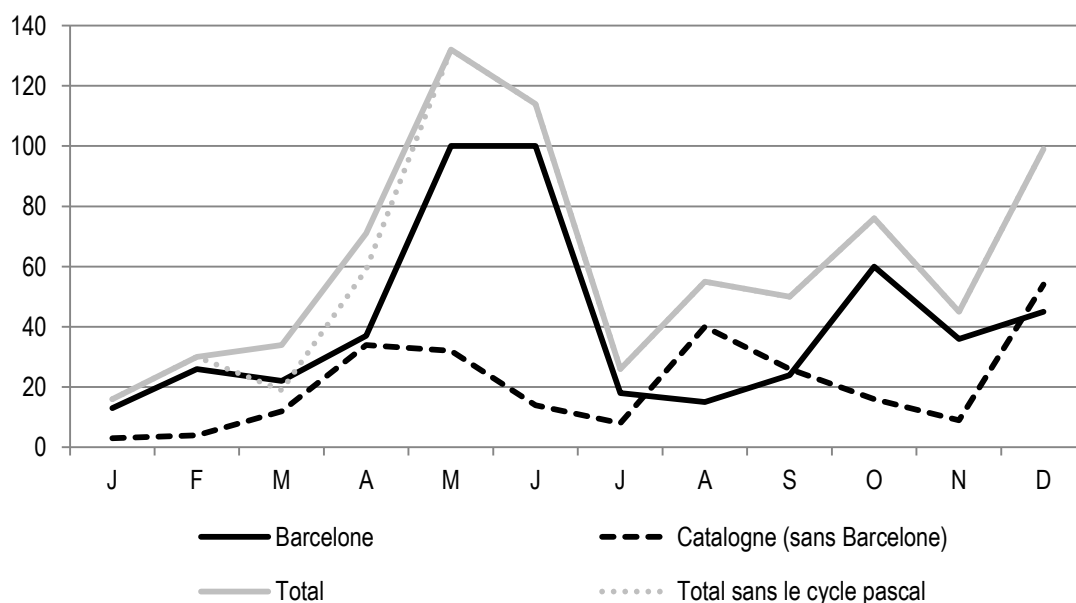


Bertini (dir.), Paris, H. Delloye, 1835, p. 156. Sur les premières années de Sor, voir Josep M<sup>a</sup> MANGADO ARTIGAS, « Fernando Sor : aportaciones biográficas », *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*, Luis Gásser (ed.), Madrid, ICCMU, 2003, p. 15-61.

<sup>19</sup> Francesc CIVIL CASTELLVÍ, « La capilla de música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII) », *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 19 (1968), p. 166.

La distribution géographique des genres est inégale, le remplacement du *villancico* par l'oratorio n'ayant pas été uniformément suivi. Dans les sièges épiscopaux de l'ouest, Lleida et la Seu d'Urgell, on observe la persistance de la pratique classique des *villancicos* à Noël accompagnée de la publication régulière des livrets<sup>20</sup>. Tarragona et son évêché semblent également demeurer étrangers en bonne mesure à la grande vogue de l'oratorio à Barcelone et dans les chapelles musicales de l'est de la Catalogne, où le *villancico* fut vite écarté. C'est dans l'aire centrale autour du triangle Cervera-Vilafranca-Manresa que, malgré l'apparition précoce de l'oratorio dans les années 1730, les deux genres coexistent de manière équilibrée. Localement il y a aussi des lieux et des occasions qui manifestent une plus grande résistance au nouveau genre. À Barcelone même, où l'oratorio triomphe dès la décennie de 1740, le *villancico* résiste dans le domaine des professions de religieuses et, en moindre mesure, des fêtes de Noël<sup>21</sup>.

**Figure 2.2.** Représentation graphique de la répartition mensuelle des livrets de *villancicos* et d'oratorios en Catalogne (1715-1808).



<sup>20</sup> Sur le poids spécifique de la période de Noël dans la composition et l'interprétation de *villancicos* dans un certain nombre de cathédrales castillanes et andalouses, TORRENTE, « Function and liturgical context... » *op. cit.*, p. 127-128, *passim*.

<sup>21</sup> On compte 62 livrets de *villancicos* contre 32 livrets d'oratorios pour des professions dans des couvents féminins barcelonais entre 1740 et 1798. En 1761, 1762 et 1764 on publia les textes des « *villancicos* de pastorela » chantés par la chapelle de musique du Palau pendant les matines de Noël. Le baron de Maldà informe aussi de l'interprétation de « *villancicos* pastorils » par la chapelle de musique de la cathédrale de Barcelone au cours de la procession du « Nen Perdut » sur la Rambla le 1<sup>er</sup> janvier 1784. MALDÀ, *AI*, p. 310 (1-I-1784). Voir aussi la dernière du Chapitre 6.

Ce déploiement musical est profondément enraciné dans le calendrier festif régional. Dans plus du 85% des cas les livrets indiquent l'année, le mois et le jour précis auxquels ces œuvres furent jouées. Ces données permettent l'élaboration de plusieurs représentations graphiques des livrets ordonnées par mois. La division par mois a l'avantage de faciliter la comparaison par périodes de temps à peu près égales mais brouille la visibilité du poids spécifique des fêtes mobiles de l'année, en particulier le cycle de Pâques. On a donc représenté graphiquement l'apport du cycle pascal sur les mois de mars et d'avril, avec, respectivement, six et deux livrets barcelonais et neuf et dix livrets non barcelonais (Figure 2.2).

L'année commence avec très peu de livrets. Aux mois de janvier et février, le Carnaval, temps de bals, et le Carême, qui a ses propres textes mis en musique (*Stabat Mater* ou *Miserere*), supposent une diminution des *villancicos* et oratorios. Les mois de mars et d'avril présentent une récupération parallèle à l'intérieur et à l'extérieur de Barcelone. Cette récupération est liée, d'abord, aux célébrations des congrégations locales et souvent élitaires des Douleurs de Marie, tant à Barcelone (8 livrets) qu'à Girona (10), La Bisbal (5), Torroella (2), Mataró (1) et Guissona (1)<sup>22</sup>. Après Pâques commencent les fêtes académiques annuelles des principaux collèges. L'académie thomiste des dominicains de Girona sonne le début dans les quinze jours qui suivent le Dimanche de Pâques. Le printemps est donc une bonne période pour entendre des oratorios à Girona. La chapelle de la cathédrale y est sollicitée à plusieurs reprises entre le Vendredi des Douleurs et les premiers jours du mois de juin. Le genre semble avoir été introduit dans la ville par les jésuites (*El vencimiento de Sisara*, 1737), dont les fêtes académiques avaient lieu au tournant des mois de mai et juin<sup>23</sup>. Les oratorios du Vendredi des Douleurs débute en 1743 avec la consécration de la nouvelle chapelle de la congrégation. L'académie thomiste, d'abord partisane des traditionnels *villancicos*, commence à commander des oratorios en 1749 (*El vencedor más constante*). Après l'expulsion des jésuites en 1767 on voit apparaître une nouvelle série d'oratorios pour la fête de Saint François de Paule dans les premiers jours du mois d'avril (*Gedeón figura de San Francisco de Paula*, 1777). La seule année 1779, en moins d'un mois, la chapelle de la

---

<sup>22</sup> La puissance des congrégations des Douleurs de Marie s'exprime aussi par la construction ou l'embellissement des chapelles consacrées à ce culte au cours du siècle. Maria GARGANTÉ LLANES, *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Ajuntament de Bellpuig, 2011, p. 19.

<sup>23</sup> Xavier Torres Sans et Ricard Expósito ont déjà signalé le rôle promoteur des jésuites de Girona dans le domaine de l'oratorio, ainsi que l'importance de la Compagnie dans la consolidation du genre à Barcelone pendant la même décennie. TORRES I SANS, EXPÓSITO, « Contra l'heretgia... » *op. cit.*, p. 272.

cathédrale, sous la direction de Francisco Juncà, a dû jouer dans trois oratorios nouveaux : *La Sebia*, donné dans la chapelle des Douleurs le 26 mars ; *El triunfo de Sansón*, dans l'église des minimes le 12 avril, et *La bendición de Jacob*, entendu le lendemain aux fêtes annuelles de l'académie thomiste. Le nombre de livrets publiés pour toutes ces fêtes suggère que les interprétations étaient annuelles et que les œuvres jouées étaient périodiquement renouvelées<sup>24</sup>.

**Tableau 2.1.** Oratorios joués à Girona par la chapelle de musique de la cathédrale entre le Vendredi des Douleurs et les premiers jours de juin d'après les livrets conservés (1737-1806). Les reprises de livrets sont signalées avec un astérisque<sup>25</sup>.

Lieu Fête	Chapelle de la congrégation des Douleurs Vendredi des Douleurs	Académie thomiste (couvent de dominicains) Fête académique à Saint Thomas d'Aquin	Collège des jésuites Fête académique à la Vierge Immaculée	Couvent de minimes Saint François de Paule
<b>Année : jour</b>	<b>Titre</b>			
maître de chapelle : Manuel Gònima (1735-1774)				
1737 : 10 juin			<i>El vencimiento de Sisara</i>	
1743 : 5 avril	<i>A María Santísima</i>			
1744 : 10 mai		<i>Villancicos</i>		
1745 : 7 juin			<i>El vellocino de Gedeón</i>	
1748 : 5 avril	<i>Los Dolores de María Santísima representados en la aflicción de Agar</i>			

<sup>24</sup> Bien qu'on ne connaisse pas de livrets imprimés, des oratorios composés par Domingo Arquimbau pour la Saint Thomas d'Aquin de 1786 et de 1790 et pour les Douleurs de 1787 sont conservés aux archives de la cathédrale de Girona. Josep PUJOL I COLL, *El barroc musical*, Girona, Diputació de Girona, 2005, p. 42.

<sup>25</sup> Sources : *Daufí* 53 (Gònima, 1737) ; *Daufí* 64 (Gònima, 1743) ; Museu Nacional d'Art de Catalunya, R.6134 TOP. Capsa fullets Reserva 3/37 (1744) ; *Daufí* 80 (Gònima, 1745) ; BC, F. Bon. 3187 (Gònima, 1748) ; BDSG, 09/296 (Gònima, 1748) ; *Daufí* 108 (Gònima, 1749) ; *Daufí* 361 (Gònima, 1754) ; *Daufí* 38 (Gònima, 1757) ; BDSG, 946/1271 (1757) ; *Daufí* 286 (Gònima, 1758) ; BUB, 07 B-66/3/3-11 (Gònima, 1760) ; *Daufí* 131 (Gònima, 1760) ; *Daufí* 284 (Gònima, 1761) ; *Codina* 209 (Gònima, 1762) ; BC, F. Bon. 9044 (Gònima, 1763) ; BC, F. Bon. 9045 (Gònima, 1766) ; *Codina* 252 (Gònima, 1767) ; BUB, 07 B-54/5/2-3 (Gònima, 1769) ; *Codina* 33 (Juncà, 1774) ; *Vila* (Juncà, 1776) ; *Daufí* 334 (Juncà, 1777) ; *Daufí* 335 (Juncà, 1778 [1]) ; *Daufí* 283 (Juncà, 1778 [2]) ; *Vila* (Juncà, 1779 [1]) ; *Daufí* 336 (Juncà, 1779 [2]) ; *Daufí* 285 (Juncà, 1779 [3]) ; *Codina* 284 (Juncà, 1780) ; *Vila* (Balius, 1781, 1782, 1784, 1785 [1], 1785 [2]) ; *Daufí* 215 (Pons, 1793) ; Arxiu Històric de Terrassa-Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, Fons de la Biblioteca Central de Terrassa, R. 3175 (Compta, 1798) ; BDSG, 09/1004 (Compta, 1803) ; *Codina* 285 (Compta, 1806).

1748 : 28 avril		<i>Expresión patética, aclamación panegírica y rasgos poéticos</i>		
1749 : 18 mai		<i>El vencedor más constante</i>		
1754 : 26 et 27 mai			<i>La torre de David</i>	
1757 : 1 <sup>r</sup> avril	<i>El llanto de Jocabel</i>			
1757 : 22 et 23 mai			<i>Jael triunfante</i>	
1758 : 9 avril		<i>La libertad graciosa</i>		
1760 : 28 mars	<i>Sacras lamentaciones</i>			
1760 : 20 avril		<i>Milicia angélica triunfante</i>		
1761 : 5 avril		<i>Las felicidades de la tribu de Dan</i>		
1762 : 25 avril	<i>Joseph en cárcel y sueño</i>			
1763 : 16 et 17 mai			<i>La Arca del Señor en casa de Obededón</i>	
1766 : 21, 22 et 23 avril			<i>La esforzada Judith</i>	
1767 : 10 avril	<i>Los dolores de Sara</i>			
1767 : expulsion des jésuites				
1769 : 9 avril		<i>La libertad graciosa*</i>		
maître de chapelle : Francisco Juncà (1774-1780)				
1774 : 26 mars	<i>La hermosa Noemí</i>			
1776 : 26 mars	<i>Finezas del amor y violencias del dolor</i>			
1777 : 7 avril				<i>Gedeón figura de S. Francisco de Paula</i>
1778 : 2 avril				<i>La caridad invicta</i>
1778 : 28 avril		<i>La maravilla que buscaba Salomón</i>		
1779 : 26 mars	<i>La Sebia</i>			
1779 : 12 avril				<i>El triunfo de Sansón</i>
1779 : 13 avril		<i>La bendición de Jacob</i>		
1780 : 3 avril				<i>La piedra misteriosa que reveló Daniel</i>
maître de chapelle : Jaume Balius (1781-1785)				
1781 : 6 avril	<i>La madre de los Macabeos</i>			

1782 : [22 mars]	<i>La Sebia*</i>			
1784 : 2 avril	<i>El dolor de la Santísima Virgen</i>			
1785 : 16 mars	<i>La hermosa Noemi*</i>			
1785 : 5 avril		<i>Figura del angélico doctor</i>		
maître de chapelle : Domingo Arquimbau (1785-1790)				
maître de chapelle : Josep Pons (1791-1793)				
1793 : 9 avril		<i>Gedeón</i>		
maître de chapelle : Rafael Compta (1794-1820)				
1798 : 17 avril		<i>Hallazgo del libro de la ley</i>		
1803 : 19 avril		<i>El vencedor de los falsos profetas Elías</i>		
1806 : 15 avril		<i>El joven ceñido</i>		

Au mois de mai, Vic, l'autre ville épiscopale de l'est catalan, prend le relais avec les oratorios pour les fêtes des saints martyrs Lucien et Marcien, patrons de la ville, qui ont donné lieu, au moins, à 15 livrets imprimés entre 1734 et 1787<sup>26</sup>. Suivent, comme à Girona, les fêtes de l'académie thomiste des dominicains locaux entre la fin du mois de mai et le début du mois de juillet. Elles ont donné lieu à la publication de livrets en 1751, annuellement de 1753 à 1757, puis en 1769 et 1782<sup>27</sup>. Leur interprétation est dans tous les cas affectée à la chapelle de la cathédrale de Vic. Malgré les vides dans la chaîne de publication des livrets, il faut sans doute penser ces interprétations d'oratorios annuelles ou du moins beaucoup plus régulières que ce qu'indiquent les livrets conservés.

Entre avril et juin les fêtes académiques de Girona et Vic ont leur équivalent à Barcelone, où le collège des jésuites de Cordelles et l'académie thomiste de la maison de clercs réguliers mineurs de Sant Sebastià rivalisent avec leurs séries respectives d'oratorios annuels. Les jésuites font imprimer des livrets tous les ans entre 1729 et 1766

<sup>26</sup> BNE 1190 (Bernat, 1734) ; *Daufí* 308 (Bernat, 1736) ; *Daufí* 309 (Bernat, 1737) ; *Daufí* 198 (Bernat, 1741) ; Arxiu Històric de Terrassa-Arxiu Comarcal del Vallès Occidental, Fons de la Biblioteca Central de Terrassa, R. 25060 (Bernat, 1747) ; *Daufí* 199 (Jordi, 1749) ; AHCB, A 8° op. 410 (Jordi, 1750) ; *Codina* 266 (Jordi, 1756) ; BC, F. Bon. 2351 (Jordi, 1761) ; *Daufí* 48 (Jordi, 1762) ; Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya, "18"-B-42 (Jordi, 1765) ; *Codina* 267 (Jordi, 1768) ; *Daufí* 340 (1774) ; BC, M 598/7 (Jordi, 1785) ; BC, Tor. 1076/41-8° (Jordi, 1787).

<sup>27</sup> BC, F. Bon. 3195 (Jordi, 1751) ; BDSG, 946/1271 (1753) ; *Daufí* 118 (Jordi, 1754) ; *Daufí* 119 (Jordi, 1755) ; BC, F. Bon. 2350 (Jordi, 1756) ; *Daufí* 120 (Jordi, 1757) ; BC, F. Bon. 4611 (Jordi, 1769) ; *Daufí* 147 (Jordi, 1782).

(jusqu'à l'expulsion) et la maison de Sant Sebastià fait de même entre 1738 et 1770. Le collège épiscopal les rejoint dès 1740, puis, de 1743 à 1768, déplace ses fêtes annuelles à l'automne. Après l'expulsion des jésuites en 1767, le collège épiscopal reprend les oratorios dans l'ancienne église de la Compagnie et dans les dates de mai et juin entre 1772 et 1784, date qui marque la fin de plus d'un demi-siècle d'oratorios de collège à Barcelone<sup>28</sup>. Seule l'académie de Girona semble avoir préservé cette coutume jusqu'à l'invasion de 1808, voire au-delà<sup>29</sup>. La longue série de livrets des fêtes de la puissante confrérie de Saint Antoine de Padoue au couvent de Sant Francesc de Barcelone, en juin, où les *villancicos* sont remplacés définitivement par des oratorios en 1739 et durent jusqu'en 1769, complètent l'image de ces mois de printemps<sup>30</sup>.

Il existe d'intéressantes correspondances entre les oratorios de Barcelone et ceux de Girona et Vic. La simple comparaison des titres permet de constater un certain nombre de coïncidences qui suggèrent une circulation fluide des livrets. Elle se fait surtout dans le sens de Barcelone à Vic ou Girona mais parfois aussi dans le sens inverse, de Girona à Barcelone ou de Vic à Barcelone<sup>31</sup>. La chronique barcelonaise du baron de Maldà permet de surprendre des connexions analogues entre ces villes. Les colonies de natifs de Girona et de Vic installées à Barcelone y organisent leurs propres fêtes pendant les mois froids. Le 29 octobre 1807 ceux de Girona célèbrent la Saint Narcisse, patron de leur ville, par un oratorio « très choisi » donné dans l'église du couvent de la Mercè, et le 15 novembre de la même année ceux de Vic s'offrent un autre oratorio en l'honneur des saints patrons de Vic Lucien et Marcien<sup>32</sup>. Le goût particulier pour l'oratorio des deux villes catalanes

---

<sup>28</sup> Maldà confirme le déplacement des fêtes du collège épiscopal à l'église de Betlem en 1772. MALDÀ, *AI*, p. 51 (18-V-1776).

<sup>29</sup> Il existe plusieurs livrets imprimés après 1814. Le plus tardif que j'ai trouvé date de 1834, réédition d'un livret de 1806 : BC, M 598/4 (*El Joven ceñido que pareciendo hombre era realmente ángel, y después de haber guiado á Tobías por caminos seguros, le volvió sano á sus padres [...] Oratorio que en los [...] festivos cultos le consagran sus [...] discípulos de la insigne Thomística Academia en el religiosísimo convento de PP. Predicadores de la ciudad de Gerona, en el dia 9 de abril de 1834 [...] cantole la capilla de la Santa Iglesia Catedral*, Gerona, Agustín Figaró, [1834]).

<sup>30</sup> Sur la structure et l'activité musicale de la confrérie de Saint Antoine de Padoue, v. TORRES I SANS, EXPÓSITO, « Contra l'heretgia... » *op. cit.* ; et Xavier TORRES I SANS, « Les confreries devocionals a la Barcelona moderna : balanç, comparacions, perspectives ». Je remercie l'auteur de l'envoi de ce dernier texte, qui a été présenté en public à l'occasion des journées « Els gremis de Barcelona » (Barcelone, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 12/14-IV-2016) et qui sera publié prochainement dans la revue *Barcelona quaderns d'història*.

<sup>31</sup> *El sol parado a la voz de Josué* : *Daufí* 175 (Vic, Bernat, 1741) et BDSG, 946/1271 (Barcelone, Monserrat, 1756) ; *El vellocino de Gedeón* : *Daufí* 80 (Girona, Gònima, 1745) et *Daufí* 15 (Barcelone, Monserrat, 1752) ; *Joseph en cárcel y sueño* : *Daufí* 78 (Barcelone, Figuera, 1745) et *Codina* 209 (Girona, Gònima, 1762) ; *La cinta de Jericó* : *Daufí* 347 (Barcelone, Monserrat, 1750) et BDSG, 946/1271 (Vic, 1753).

<sup>32</sup> MALDÀ, *B34*, p. 755 (29-X-1807), 802 (15-XI-1807).

qui, hormis Barcelone, ont le plus cultivé le genre se manifeste aussi dans les fêtes que leurs citadins organisent dans la capitale.

La fête des gens de Vic encore en vigueur en 1807 avait été commencée en 1786 par le curé de la paroisse militaire de la Ciutadella, la forteresse située à l'intérieur de Barcelone. Originaire de Vic, ce prêtre avait eu l'initiative d'organiser dans son église une nouvelle fête en l'honneur des saints patrons de sa ville natale, sans regarder à la dépense : messe et sermon, musique matin et après-midi avec la chapelle de musique de la cathédrale de Barcelone et décors éphémères dans l'église. Cette première année Maldà identifia l'oratorio de l'après-midi comme l'oratorio nouveau « qui a été chanté pour la Sainte Eulalie en cette année 1786 et avant à Vic pour la fête des mêmes saints »<sup>33</sup>. En effet, le 12 février, jour de la Sainte Eulalie, patronne de Barcelone, Maldà avait consigné l'interprétation d'un oratorio « nouveau dans la poésie et dans la musique » du maître de chapelle de la cathédrale barcelonaise, Francisco Queralt<sup>34</sup>. De cette entrée du journal il faut inférer que l'oratorio de Queralt a été transmis à Vic, où son texte a été adapté à la fête des saints patrons Lucien et Marcien du mois de mai, puis renvoyé à Barcelone dans cette forme nouvelle pour être joué à la fête de la Ciutadella en novembre<sup>35</sup>. Voici un précieux témoignage de la circulation de partitions et de textes entre la capitale et le territoire et d'un processus singulier d'élaboration collective du répertoire.

Globalement, le nombre d'occasions solennisées avec des oratorios, au premier chef desquels les oratorios de Douleurs et les oratorios de collège, fait de la période allant de la fin du mois de mars au début du mois de juillet une des plus denses du cycle annuel en termes d'événements musicaux religieux publics, à Barcelone comme dans un certain nombre d'autres villes de la région.

---

<sup>33</sup> « En la Iglesia de la Ciutadela, sent lo Parroco vigatà hà fet una lluhidissima Festa dels Gloriosos Sants martirs de Vich Lluçia, y Marcia ; adornat de una vistosa Perspectiva pintada lo Altàr major ab los dos Sants Martirs, y ben distribuïda la cera, ab tot que no gens escasa ; hi hà hagut ofici, y sermó, ananthi tota la capella de musica de la Cathedral, y en la tarde oratori à las 4 horas tocadas, que hà estàt lo que se cantà ultim nou de Santa Eularia en est any 1786, y antes en Vich per la festa de estos Sants ». MALDÀ, A2, p. 162 (5-XI-1786).

<sup>34</sup> « En la tarde [los S<sup>rs</sup> Capitulars] hàn entrat à vespres à 3 horas, y después se hà cantat oratori nou en poesia, y musica ». MALDÀ, A2, p. 67 (12-II-1786).

<sup>35</sup> La phrase de Maldà du 5 novembre 1786 pourrait admettre une autre interprétation, celle d'une première à Vic antérieure à la première barcelonaise, mais le livret de Vic pour les fêtes des saints Lucien et Marcien de 1785, conservé (contrairement à celui correspondant à 1786), ne présente aucune relation avec le livret de l'oratorio de Queralt. Cf. *La Serpiente de metal, drama alegorico* : BC, M 598/7 (Jordi, 1785). Pour le livret utilisé par Queralt pour la fête de Sainte Eulalie 1786, voir DAUFÍ, *Estudi dels oratoris... op. cit.*, vol. 4, pàg. XI-XIX.



Après un mois de juillet qui se présente partout discret, les mois d'août et septembre retiennent fortement l'attention. D'après les livrets conservés, l'activité barcelonaise est au plus bas pendant ces deux mois (au niveau de janvier et février, respectivement), alors que l'extérieur présente un pic d'activité. À Vilafranca del Penedès, ville non épiscopale mais chef-lieu de *corregimiento*, les fêtes du saint patron de la ville, Saint Félix, le 30 août, ont donné lieu à la plus importante série conservée de livrets de *villancicos* et d'oratorios en dehors de Barcelone entre 1725 et 1792 : 18 et 11 livrets, respectivement<sup>36</sup>. Ces fêtes inaugurent un mois de septembre qui surprend par une large dissémination des livrets : jusqu'à 14 localités parmi lesquelles des bourgs moyens ou petits avec une seule apparition sur les cartes telles que Bellpuig, Canet de Mar, Castellterçol, Conques ou Rocamora (sanctuaire de Sant Magí de Brufaganya). La fin de l'été et le début de l'automne coïncident avec un très bon moment des fêtes en musique en dehors de Barcelone.

L'activité barcelonaise reprend le dessus, en revanche, en octobre et novembre. Les oratorios annuels du collège épiscopal qui ont lieu entre le 20 octobre et le 20 novembre de 1743 à 1768, comptent pour plus du tiers du total sur ces deux mois. Octobre est aussi un mois privilégié pour l'entrée aux couvents de jeunes religieuses : on y trouve la plus grande concentration d'oratorios et *villancicos* pour des professions féminines. À Noël les longues séries annuelles de *villancicos* dans les cathédrales de l'ouest étoffent la remontée de l'activité à l'extérieur, parallèle à celle de Barcelone.

Le calendrier dessiné par les livrets, tout en restant incomplet, signale que les oratorios et les *villancicos* sont présents de manière normale à de nombreux endroits de la région, mais que leur présence est liée au déroulement du cycle festif annuel et très circonscrite dans le temps (un à quatre jours dans l'année). Étudié sur toute la période 1715-1808, ce cycle annuel dessine une triple vague avec des pics de la Semaine Sainte à juin, d'août à octobre, et à Noël. La ligne régionale suit globalement celle de Barcelone sauf en été, lorsqu'elle s'avance à la vague d'événements barcelonais en les dépassant en août et septembre pour perdre cet avantage en octobre, lorsque l'activité barcelonaise reprend force.

---

<sup>36</sup> Voir, pour plus de détail sur ces fêtes, la première section du Chapitre 4.

### *Mobilités saisonnières : la villégiature*

Les mois du printemps et le passage de l'été à l'automne sont les périodes pendant lesquelles les jours d'allongent et le climat est le plus doux. Sur un territoire à l'orographie difficile, ces conditions météorologiques rendent moins pénible l'utilisation d'un réseau routier précaire caractérisé par la mauvaise qualité des chemins et des auberges<sup>37</sup>. Individus et groupes de toute condition font alors chemin vers leurs propriétés, leurs maisons de plaisance et leurs lieux d'origine ou visitent des parents qui habitent loin. Ces périodes de villégiature et de déplacements à l'échelle régionale, voire extrarégionale font partie intégrante d'un cycle annuel immuable. Le baron de Maldà les insère à ce titre dans son texte intitulé *Cercle de l'année* [*Círcul del any*] qu'on peut dater de 1804<sup>38</sup>.

Ce texte peu connu de Maldà constitue une expression exemplaire d'un rapport au temps que l'auteur partage sans doute avec beaucoup de ses contemporains. Il y consigne les événements qui par leur récurrence d'année en année impriment une forme circulaire à l'expérience du temps<sup>39</sup>. Le *Cercle de l'année* porte bien son titre. Il s'agit d'un cycle d'événements toujours recommencé, un chapelet qu'on égrène année après année avec ferveur et plaisir au rythme d'un très dense calendrier festif. Le calendrier liturgique informe ou encadre en effet tous les éléments de ce cycle annuel : le cérémoniel, la gastronomie, les déplacements, les traditions populaires et, bien sûr, la musique.

Quant aux déplacements, Maldà définit deux types de voyages, le voyage à longue distance qui peut dépasser les frontières de la Catalogne, lié à la visite des domaines et, pour les religieux, aux assemblées périodiques de leurs ordres, et le voyage à courte distance, borné à la jouissance des maisons de plaisance aux alentours de Barcelone dans une période qui concentre un grand nombre de fêtes villageoises autour du Rosaire et du patron des laboureurs, Saint Isidore. Cette période s'encadre toujours entre le début et la

---

<sup>37</sup> FONT I GAROLERA, *op. cit.*, p. 83-85.

<sup>38</sup> Pour deux fois l'auteur indique explicitement le moment où il écrit : « en est any 1804 », « est [any] 1804 ». MALDÀ, « Círcul del any », A53-VII, p. 156-264 ; A53-IV, p. 1035-1038. Les dates sont mentionnées p. VII/164 et 174. Ce texte a été transcrit et publié dans Josep M. MARTÍ I BONET, Lluís BONET I ARMENGOL i Isabel JUNCOSA I GINESTÀ, *Costums i tradicions religioses de Barcelona. "Calaix de sastre", Baró de Maldà*, Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona-Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona-Arkibos Edicions, 1987.

<sup>39</sup> Maldà affirme, dans une entrée du journal qui précède de peu du *Círcul del any*, que le cycle des événements est analogue à celui du cycle annuel des fruits de la nature. « L'any és un círcol, puix que, així com les fruites varien en les estacions de primavera, d'estiu i tardor, o primavera d'hivern, [...] així segueix tot a son temps, com les figues en l'agost i los naps en l'Advent ; com així també, després de les professons de Corpus, les fires [...] ». MALDÀ, B6, p. 224 (19-VI-1803).

fin du printemps (21 mars à 21 juin) et couvre les deux mois qui séparent la fête mobile de Pâques de la Pentecôte ou de la Fête-Dieu. Autour des « fêtes des villages extérieurs »<sup>40</sup> se règle une partie importante des déplacements des Barcelonais.

Dans ces temps joyeux grâce au printemps, alors que *prata rident*, la nature verdoie et l'on voit éclore les premières fleurs du mois d'avril et les jours s'allonger, les religieux vont à leurs chapitres et beaucoup de seigneurs et autres personnes qui ont des propriétés en Catalogne et même à l'extérieur de la Catalogne entreprennent leurs voyages pour les voir et les visiter [...]; et en ce temps propre aux voyages, d'une Pâque à l'autre ou aux alentours de la Fête-Dieu, d'autres personnes encore, avec leurs familles, vont passer la saison dans les maisons de campagne qu'ils possèdent à Sarrià ou aux alentours, près de Sant Gervasi et Gràcia, dans les villages d'Esplugues, Hospitalet, Badalona et, au mois de mai, [assister] aux fêtes du Rosaire à Marie très Sainte, de Saint Isidore le Laboureur, patron des paysans, et d'autres saints de confréries, etc. et il est plaisant de voir sur les places de ces lieux et d'autres villages les danses de paysans et paysannes, auxquelles participent beaucoup d'autres personnes des deux sexes.<sup>41</sup>

L'octave de la Fête-Dieu, période de processions générales dans la ville, entraîne le retour à Barcelone de la plupart des citoyens. Ce n'est qu'après la période la plus chaude de l'été que ces déplacements reprennent jusqu'à la Toussaint. Autour de cette fête les neuvaines très courues pour les âmes du Purgatoire et la Saint Charles (4 novembre), fête des rois Charles III (reg. 1760-1788) et Charles IV (reg. 1789-1808) et jour de cérémonie au palais du capitaine général (le gouverneur de la province<sup>42</sup>), rappellent la noblesse à Barcelone et vont clore définitivement la seconde saison de villégiature.

Autour du mois de septembre beaucoup de Seigneurs et autres personnes qui ne le sont pas mais qui possèdent des rentes et des villas [*torres*] à l'extérieur de la ville partent jusqu'à la mi-octobre, voire

---

<sup>40</sup> « funcions de pobles de fora ». MALDÀ, « Círcul del any », A53-VII, p. 211.

<sup>41</sup> « En estos temps ya alegres, per lo entrada ya la Primavera de estiu en que *prata rident*, sent ya tot vert, comensantse a veurer las primeras Flors del mes de Abril, y allargarse los dias, ya los Frares van a Capítols, y molts Srs y demés que tenen hisendas en Cataluña, y *àduc* fora de Cataluña emprenen sos viatges a veurerlas, y seguir las, brindant los dias llarchs y a no destorbarlos plujas, y altres contratemps, no fent fret ni calor, ques pot ben matinejar, y lo temps propi per viatges desde una a l'altra Pasqua, o cerca de *Corpus* que altres ab sas Famílias, van a passar la temporada en sas Casas de Camp en Sarrià, o cerca, a las voras de Sant Gervasi y Gracia, en los Pobles de Esplugas; Hospitalet; Badalona, y en lo mes de maig en Festas de Rosers, a Maria Santíssima; Sant Isidro Llaurador Patró del Pagesos, y de altres Sants de Confrarias, y Germandats &c que és divertiment veurer las dansas de fora en las Plasas de estos, y demés Pobles de Pasesos, y Pagesos, a que concurran moltas altrás Personas en los dos Sexos, quins, y quinas a ballar també en la Plaza, y quins, y quinas a divertirsi en veurer ballar, jugar y tanta Gent aplegada de Pagesos, mossos, y comparets en funcions de Pobles de fora, solent estas diversions durar en los dos meses de abril, y maig [...] ». MALDÀ, « Círcul del any », A53-VII, p. 211-212. Deux textes très similaires qui semblent préparer celui-ci dans MALDÀ, B5, p. 40 (22-IV-1800) et p. 190 (14-IV-1801).

<sup>42</sup> Le plus haut représentant du roi et donc la principale autorité de la Catalogne. « Le titre de Capitaine Général répond à celui de Gouverneur de Province ». [Étienne de SILHOUETTE], *Voyages de France, Espagne, du Portugal et d'Italie*, Paris, Merlin, 1770, vol. IV, p. 15.

jusqu'à la veille de la Toussaint, pour y profiter des promenades et des divertissements, en outre des fêtes patronales des villages qui ont lieu dans les mois d'août et septembre.<sup>43</sup>

Maldà distingue donc deux types de déplacement, les voyages à longue et à courte distance, et deux saisons, la saison de printemps et la saison qui recouvre la fin de l'été et le début de l'automne.

Cette catégorisation répond aux pratiques de Maldà lui-même et de son entourage social. Les dates exactes des premiers voyages longs de Maldà ne nous sont pas connues. On sait qu'il alla à Perpignan et Narbonne en 1765 et peut-être aussi en 1766 et 1767, sans doute pour accompagner ou visiter ses deux sœurs au couvent où elles ont reçu leur formation<sup>44</sup>. Pour les suivants on a plus de précisions : un voyage aux domaines familiaux de la Morana et Maldà par Poblet en mai 1770<sup>45</sup>, un voyage à Albons par Girona, Torroella et l'Escala en mai 1780, un autre à la Morana par Vilafranca, Tarragona et Reus et retour par Guissona, Cervera et Igualada en avril-mai 1782, encore un à la Morana et Maldà suivant le même itinéraire à l'envers en septembre-octobre 1794<sup>46</sup>. Ces déplacements se font plus rares avec l'âge. Un voyage à Vilafranca et Tarragona, plus

---

<sup>43</sup> « Per estos temps de Setembre molts Senyors y altres que no ho són, sí que tenen convenièncias, y torres afora, sen van fins a mediats de octubre, y àduc fins a la vigília de Tots Sants a disfrutarlas de sos paseigs, y divertiments ab las Festas majors dels Pobles en los mesos de Agost y Setembre que són ». MALDÀ, « Círcul del any », A53-VII, p. 258.

<sup>44</sup> Lorsqu'il critique l'introduction à Barcelone de la coutume française de porter des chaises dans les églises, qu'il aurait connu lors de ces voyages de jeunesse, Maldà parle, de manière peu précise d'un ou plusieurs voyages ou séjours à Perpignan et Narbonne « en los anys 1765, 66 i 67 ». MALDÀ, B6, p. 40 (15-IV-1802). Il consacra par ailleurs aux choses vues pendant le ou les voyages en France un texte (*Tractat que conté per extens la entrada al reyne de Fransa fins a la ciutat de Narbona, des de las montanyas dels Pirineus, y també de l'ús del vestuari de aquella gent*) qui fait partie du manuscrit BC 402, copié en 1790 et consacré à l'explication des villes, bourgs, lieux et monastères visités par Maldà. MALDÀ, VC, p. 247-254. Nulle mention à ses deux sœurs dans ce texte, mais Maldà explique ailleurs que le 24 septembre 1770 elles ont étonné la bonne société d'Esplugues en dansant le rigodon français, « que lo havían après en lo col·legi de educandas de Narbona » (« qu'elles avaient appris au collège pour jeunes filles de Narbonne »). Il s'agit sans doute du couvent de visitadines où l'on apprend aux jeunes élèves la danse et la musique outre le catéchisme, la langue française et la « *politesse* », institution à laquelle il consacre quelques phrases dans le *Tractat* précédemment cité (VC, p. 253). MALDÀ, VF, p. 97n.

<sup>45</sup> Le voyage à la Morana en 1770 est mentionné au cours du récit d'un voyage ultérieur (MALDÀ, VF, p. 351). Il s'agit sans doute du même « viatge al Poble de Maldà en lo Urgell » qui a donné lieu à une description de l'abbaye cistercienne de Poblet datée de 1770. Dans la description du village de Tarroja, entre Cervera et la Morana, Maldà indique que ce voyage a eu lieu en mai 1770. MALDÀ, « Explicació del Real Monestir de Poblet de Monjos Cistercienses, ó Bernardos, cerca del Camp de Tarragona, que vegí en lo any 1770, desde mon viatge al Poble de Maldà en lo Urgell », A53-III, p. 962 ; « Explicacions de pobles », A53-IV, p. 133.

<sup>46</sup> MALDÀ, « Itinerari que fiu yo des de ma amada pàtria Barcelona al poble de Albons en lo Ampurdà, comensat en lo dia 16 de maig de l'any 1780 », VF, p. 243-273 ; MALDÀ, « Viatge a Vilafranca del Panadès, ciutat de Tarragona, vila de Reus y poble de la Morana, comensat en la tarde 28 de abril y finit en la tarde del 15 de maig de l'any 1782 », VF, p. 311-360 ; MALDÀ, *Viatge a Maldà i anada a Montserrat*, a cura de Margarida Arizeta, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.

court que les précédents, fait figure d'exception en septembre 1805<sup>47</sup>. En avril 1806 il parle comme d'un temps révolu de l'époque où son père (décédé en 1780) l'amenait visiter les propriétés familiales lointaines<sup>48</sup>. Il a lui-même passé le relais amenant avec lui ses fils Rafel et Josep Maria lors du voyage à Maldà et la Morana en 1794<sup>49</sup>. L'héritier, Rafel, entreprend par la suite des voyages similaires sans la compagnie de son père<sup>50</sup>. Maldà préfère à ces occasions rester au calme dans ses appartements et remémorer par la lecture les récits des fêtes et voyages de sa jeunesse<sup>51</sup>. Mention à part mérite le long itinéraire dans toute la Catalogne intérieure qu'il sera forcé de suivre avec une partie de sa famille dans leur fuite des troupes françaises entre septembre 1808 et juin 1814<sup>52</sup>. Sauf ce dernier, tous les voyages longs de Maldà et de ses enfants ont lieu de préférence entre avril et juin et, en moindre mesure, entre fin août et octobre.

Les voyages à courte distance prennent généralement la forme de séjours plus ou moins prolongés dans les maisons de campagne possédées par la famille autour de Barcelone, à Esplugues (Can Cortada), L'Hospitalet (Can Xerricó) et Badalona (Can Peixau). Maldà a un goût marqué pour Can Cortada, « mon Versailles d'Esplugues », comme il l'appelle<sup>53</sup> (Figure 2.2). Il s'y installe pour un à trois mois tous les ans, sauf peu d'exceptions. Il préfère y aller pour la saison d'été-automne, entre la fin du mois d'août et la fin du mois d'octobre, mais il y passe aussi quelquefois la saison de printemps (1771), voire toutes les deux (1781 et 1786). La saison à Esplugues demeure jusqu'à la guerre de 1808 un élément incontournable du cycle annuel de Maldà. Cette pratique est généralisée parmi les élites barcelonaises. La famille du marquis de Llupià, liée par alliance aux Amat, passe la saison à Vilafranca del Penedès ; le baron de Rocafort, beau-frère de

<sup>47</sup> MALDÀ, *B7*, p. 120 (7-IX-1805).

<sup>48</sup> MALDÀ, *B7*, p. 161 (29-IV-1806). Maldà indique aussi l'origine de l'expression utilisée dans le *Círcul de l'any* pour désigner les mobilités du printemps, « els frares van a capítols », qu'il aurait apprise de son père.

<sup>49</sup> MALDÀ, *Viatge a Maldà... op. cit.*, p. 35.

<sup>50</sup> À Valence et Madrid, MALDÀ, *B3*, p. 106 (2-VII-1796) ; à Albons, Figueres et Girona, MALDÀ, *B4*, p. 174 (10-IV-1799), 176 (30-IV-1799) ; à la Morana i Maldà, *id.*, p. 224 (5-IX-1799), 226 (19-IX-1799) ; à Vilafranca, MALDÀ, *B5*, p. 242 (27-VIII-1801), 246 (4-IX-1801) ; à Cervera, les Olugues, la Morana, Lleida, La Ràpita et Montserrat, MALDÀ, *B7*, p. 20 (8-IV-1804), 24 (21-IV-1804).

<sup>51</sup> « [...] trobant-me millor en la quietud de mon aposento, llegint estos llibres [...] ab tanta varietat de matèries ab què divertir-me, refrescant les de ma joventut en tantes festes majors i passejades a fora, ab alguns viatges per Catalunya ». MALDÀ, *B7*, p. 25 (23-IV-1804). Ce changement d'humeur, dû aussi à la dégradation visuelle, qui lui fait préférer les divertissements domestiques aux sorties et aux voyages, apparaît très souvent dans les textes de cette époque. Par exemple dans MALDÀ, *B6*, p. 209-210 (5-V-1803).

<sup>52</sup> Ils ont séjourné longuement à Vic, Moià, Berga, Cervera, Montserrat, Prats del Rei et Igualada. MALDÀ, *B8* ; *B9* ; *B10*.

<sup>53</sup> « Yo me prometia molt plausible aquella festa [...] en lo Versalles de Esplugas, y si no ho és, per ser siti de recreo del rey de Fransa, est és pintat en un tros de galeria de la part de ponent ». MALDÀ, « Festa major en Esplugas de Sant Mateu apòstol y evangelista, succehida en lo any 1779 », *VF*, p. 213. Voir aussi, dans *VF*, p. 293n, 313.

Maldà, à Manlleu ; la famille du comte de Llar à Castellterçol ; le baron d'Esponellà à Teià. Ceux qui habitent loin font le chemin inverse : les Montoliu de Tarragona, dont la fille épousera l'héritier de Maldà en secondes noces en 1815, vont passer la belle saison à Barcelone<sup>54</sup>.

**Figure 2.3.** Can Cortada (Esplugues de Llobregat).

*Source:* Calaix <<http://www.calaix.cat/>> [27-X-2017].



Ces saisons de plaisance sont généralement polarisées autour de quelques fêtes locales, au premier rang desquelles, pour Maldà, la Saint Matthieu, fête patronale d'Esplugues à laquelle il est présent virtuellement tous les ans, même dans les rares occasions où les circonstances l'empêchent de rester sur les lieux pour toute la saison (Tableau 2.2). Avec la Saint Matthieu, les fêtes d'autres villages proches contribuent à structurer les saisons de plaisance. Elles rythment les loisirs, attirent la population fixe ou flottante des environs et favorisent par conséquent les rencontres. L'animation de ces fêtes aiguillonne la « fantaisie » du baron de Maldà en lui fournissant matière à descriptions enjouées et pittoresques<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Sur le marquis de Llupià, Joan Antoni Desvalls i d'Ardena, voir MALDÀ, *B5*, p. 94 (12-IX-1798) ; sur le baron de Rocafort, Ramon Lluís de Peguera i d'Armengol, voir MALDÀ, *B5*, V, p. 74 (7-VII-1798) ; sur le comte de Llar, Francesc Gaietà de Planella i de Fiveller, et le baron d'Esponellà, Ramon de Fluvià i de Berart, voir MALDÀ, *B7*, p. 122 (4-X-1805) ; sur Plàcid Manuel de Montoliu i de Bru et sa famille, voir MALDÀ, *A2*, p. 217 (27-III-1786).

<sup>55</sup> ARITZETA, « Introducció general », *VC*, p. 55-59 ; ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 13-26. Un exemple plus tardif, le titre qui ouvre le récit de la saison à Esplugues de 1798, synthétise l'esprit qui préside à l'écriture de l'ensemble des récits de fêtes et voyages : « Principi de temporada en Esplugues, començada en esta tarda, 13 de setembre. Veuré què tal reeixiran los jornals en la torre ; si així com la pluja ha fecundat i regat bé les vinyes i demés plantes, havent subvingut a les fonts casi seques, farà lo mateix la font de ma fantasia, rajant ditzos per a riure, havent resolt ja temps no fer cas de quant se conta de notícies, tant bones com males, per no privar-me de tots estos divertiments a mi genials ». MALDÀ, *B4*, p. 92 (13-IX-1798).

**Tableau 2.2.** Fêtes du territoire barcelonais auxquelles Maldà a été présent (1770-1807).

Lieu	Date	Fête	Présence attestée l'année 17... / 18...	Fois
Esplugues	29-IV	St Pierre martyr	79, 87, 92, 94, 95, 02	6
Badalona	9-V	St Anastase	85, 86, 94-96	5
Badalona	15-V	St Isidore le L.	86, 91, 94, 97	4
L'Hospitalet	15-V	St Isidore le L.	01	1
Gràcia	15-V	St Isidore le L.	06	1
Badalona	2 <sup>e</sup> dim.-V	ND du Rosaire	94-96	3
Esplugues	2 <sup>e</sup> /3 <sup>e</sup> dim.-V	ND du Rosaire	72, 81, 86, 92, 98, 01	6
Calella	16-VI	St Cyr et Ste Juliette	83	1
Badalona	29-VI	St Pierre apôtre	90, 93, 00	3
Esplugues	22-VII	Ste Marie Madeleine	71, 81, 82, 86, 92, 93, 95, 96, 99, 01	10
Mataró	27-VII	Stes Julienne et Sempronie	88-90, 92, 93, 96, 99, 00, 01, 04	10
St Just Desvern	6-VIII	Sts Just et Pasteur	70	1
St Feliu de Llobregat	10-VIII	St Laurent	70	1
Cornellà	15-VIII	Assomption	70	1
Mataró	15-VIII	Assomption	88, 90, 91	3
L'Hospitalet	16-VIII	St Roch	70, 83-87, 92, 93, 95, 96, 98-03	16
L'Hospitalet	17-VIII	Sts Martyrs	70, 83-87, 92, 93, 95, 96, 98-01, 03, 07	16
Sants	24-VIII	St Barthélemy	79	1
St Joan Despí	29-VIII	Décollation St Jean B.	80	1
Pineda	29-VIII	Décollation St Jean B.	81	1
Vilafranca del P.	30-VIII	St Félix	71, 05	2
Esplugues	21-IX	St Mathieu	70, 72, 76, 77, 79-93, 95-01, 03, 05-07	30
Molins de Rei	29-IX	St Michel	90, 06	2
Sarrià	29-IX	St Michel	98	1
St Feliu de Llobregat	12-X	St Rarimi	79, 90-93	5
St Martí de Provençals	11-XI	St Martin	89	1
St Andreu de Palomar	30-XI	St André	96, 97, 02, 04, 06, 07	6

Particulièrement chéris par Maldà, les récits de ces fêtes s'intègrent dans un ensemble à part au sein du *Calaix de sastre*, qu'il désigne du titre cocasse de *Llibre de les set sivelles* [*Livre aux sept fermoirs*] ou du nom global, éloquent, de « voyages et fêtes ». Écrits, réécrits, copiés et recopiés inlassablement, lus aux autres et relus pour soi-même tout au long d'une vie, ces textes ont revêtu, dans l'aspiration de leur auteur à la bonne vie, une fonction thérapeutique qui visait à l'éloigner des humeurs mélancoliques<sup>56</sup>. Ils recueillent une vie choisie, dominée par la gaieté et l'insouciance, se détachant d'un quotidien plus morne<sup>57</sup>. Leur ton est nettement plus élaboré et plus vif que celui qui domine dans le journal quotidien et ils offrent dans leur proximité même les passages et les traits les plus drôles, les plus vivants, les plus chargés de vérité du corpus maldanien<sup>58</sup>.

Entre les séjours de saison et les longs voyages entrepris de loin en loin, Maldà effectue de fréquents déplacements de courte durée, qu'il désigne du terme *vilatgiatura*, de l'italien *villeggiatura*. Cette villégiature courte a lieu généralement dans le rayon d'un jour de voyage autour de la ville, au sein d'un espace qui recoupe très précisément celui de l'hinterland défini par les voyageurs étrangers et qui a fait leurs délices d'invités : la plaine de Barcelone, un peu élargie, de Molins de Rei à Badalona, et des poussées vers l'ouest, jusqu'à Vilafranca ou Montserrat, et vers l'est, jusqu'à Pineda, sur le Maresme.

Comme les séjours dans les *torres* familiales, ces déplacements proches et courts apparaissent presque toujours liés au calendrier festif des lieux visités. En plus des fêtes d'Esplugues, de Badalona et de l'Hospitalet, Maldà passe en revue les fêtes de la plaine de Barcelone (Gràcia, Sants, Sarrià, Sant Martí de Provençals, Sant Andreu de Palomar), des villages qui s'étendent jusqu'à l'embouchure du Llobregat (Sant Just Desvern, Sant Feliu de Llobregat, Cornellà, Sant Joan Despí, Molins de Rei), de la plus lointaine Vilafranca del Penedès et, vers le Maresme, les fêtes de Mataró, Pineda et Calella. Il manifeste une fidélité particulière aux fêtes des villages où il possède des *torres*, mais aussi à la grande fête « des Saintes [*de les Santes*] » de Mataró (10 visites) et, plus tardivement, lorsqu'il sera devenu un habitué de la *torre* del Sitjar appartenant à son gendre le marquis de Castellbell, à la fête patronale de Sant Andreu de Palomar.

À la différence des voyageurs, contraints par la brièveté de leur séjour à manquer la vie festive des lieux où ils passent, c'est justement l'imbrication du voyage et de la fête

---

<sup>56</sup> ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 22-23.

<sup>57</sup> ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 11.

<sup>58</sup> GALÍ, *op. cit.*, p. 43.



qui fait la singularité du système de déplacements locaux. Elle ne concerne pas uniquement les milieux les plus aisés, comme celui de Maldà et son entourage. Pendant la saison d'été-automne, la fin des récoltes et la période des vendanges favorise les déplacements parmi les individus de toute condition et multiplie, par conséquent, les occasions festives, qui cristallisent dans ce que Maldà, en 1776, en décrivant la Saint Matthieu d'Esplugues, appelle la « fête des étrangers [*forasters*] » :

L'église était pleine à craquer de gens d'Esplugues, de son canton et de Barcelone, ce qui n'est pas étonnant s'agissant de la fête des étrangers. [...] En effet, c'est ainsi, puisque les paysans ont terminé le plus fort du travail aux champs et sont déjà en possession des bibliothèques pleines de volumes *in folio*, c'est-à-dire de sacs de blé, orge, fèves grandes et petites, etc., [...] à l'occasion de la fête annuelle ils invitent leurs parents et amis pour se réjouir ensemble et se rassasient de viande, de gibier à plume et de tout ce qu'on leur sert à table<sup>59</sup>.

Sur la base de l'ensemble de déplacements effectués par Maldà qui nous sont connus pour les années 1770-1772, 1776, 1777, 1779-1807, il est possible d'établir une moyenne de jours par mois passés à l'extérieur de Barcelone. Cette moyenne dessine une double vague. Un premier pic en mai, avec presque six jours par mois, est égalé au mois d'août (un peu plus de cinq jours) et plus que doublé au second pic de septembre, avec un peu plus de deux semaines par mois passées hors Barcelone. La moyenne d'octobre demeure très haute avec plus de onze jours par mois, tandis qu'en novembre on retombe aux niveaux du mois d'avril (moins d'un jour par mois). Il faut tenir compte du fait que Maldà, surtout dans les premières années, ne consigne pas toujours ses sorties de la ville dans le journal et que, pour beaucoup d'années (de 1789 à 1806), j'ai travaillé sur l'anthologie publiée par Ramon Boixareu et non sur un dépouillement exhaustif des textes originaux. Cela implique que les données maniées ici et les moyennes résultantes de ces données donnent un chiffre *minimum* de jours passés hors la ville.

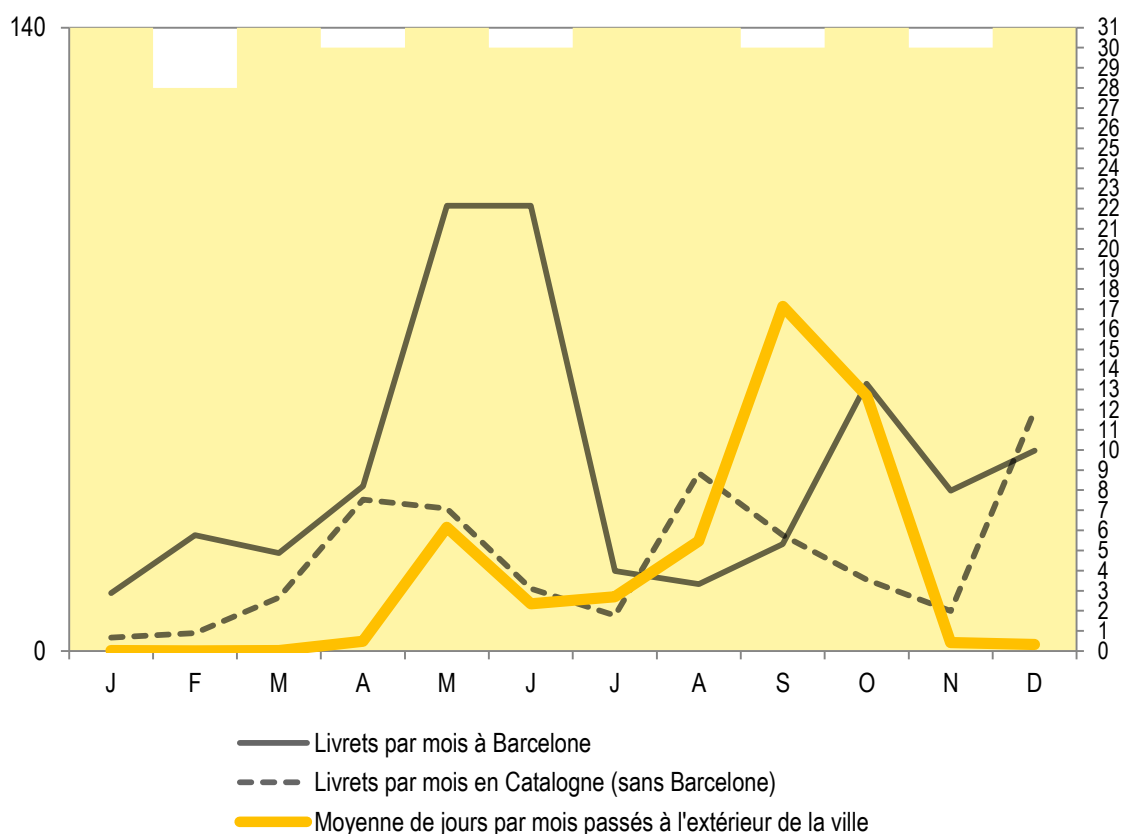
La courbe des moyennes montre avec clarté les deux saisons de printemps et d'été-automne définies par Maldà et permet en même temps d'en nuancer les particularités. Au printemps, il privilégie les déplacements brefs : une seule journée passée à Esplugues, à Badalona, à l'Hospitalet pour les fêtes de mai et juin ; quelques jours, une semaine au

---

<sup>59</sup> « La iglésia estava plena de gent de Esplugas, comarca y de Barcelona a més no càbrer, y no és de estreñar, sent la festa dels forasters. [...] Y, en efecte, aixís és, perquè com los pagesos han acabats las principals feynas del camp, tenint ya las llibrerias corrents dels tomos in folio, que no són altrás que las sacas de blat, ordi, fabas, fabolins, etc., qui plenas y qui no tant sos graners, ab lo motiu de la annual festivitát combídan a sos parents y amichs per a que se regositgen ab ells y se atípian bé ab molta carnassa y carn de ploma, sense lo demés, que se'ls serveix en las taulas. » MALDÀ, « Festa major en Esplugas de Sant Mateu apòstol y evangelista, succehida en lo any 1776 », *VF*, p. 180-181.

maximum, pour une visite à la fête patronale de Calella (1783) ou des ascensions à Montserrat (1772, 1785, 1805). Dans la seconde moitié de la décennie 1790 point l'habitude de brefs séjours à Horta dans la grande *torre* d'El Sitjar, qui venait d'être rénovée. Sauf lorsqu'il entreprend des voyages à longue distance ou s'installe à Esplugues pour la saison du printemps, ce qui est rare (1771, 1781 et 1786), il est évident que Maldà préfère profiter de cette période en alternant les sorties courtes et la présence dans la ville. Pour les saisons d'été-automne, au contraire, il est habituel qu'il quitte la ville pour un ou deux mois entiers et ne revienne à Barcelone que pour la célébration de sa fête, la Saint Raphael (24 octobre)<sup>60</sup>.

**Figure 2.4.** Superposition de la moyenne de jours par mois passés hors Barcelone par le baron de Maldà (1770-1807) et de la répartition mensuelle des livrets (1715-1808). NB. La colonne de gauche indique le nombre de livrets et celle de droite le nombre de jours, variant selon les mois.



<sup>60</sup> Sur les moyens déployés à Barcelone pour la célébration de cette fête, voir la première section du Chapitre 6.

On a enfin superposé ces moyennes *mensuelles* pour la période de 1770 à 1807 et la répartition *mensuelle* des livrets de *villancicos* et oratorios sur tout le siècle. En admettant d'emblée la représentativité d'un individu, le baron de Maldà, respectueux des traditions et des routines, on peut formuler quelques considérations supplémentaires. Les fêtes des mois froids (Noël et Pâques), malgré le nombre important de livrets qu'elles engendrent, seraient célébrées plutôt localement. Après Pâques, pour un Barcelonais aisé, débiterait la période de déplacements modérés du printemps. Elle coïncide avec des mois de très grande activité festive tant à l'extérieur, avec les fêtes du Rosaire et de Saint Isidore, qu'à Barcelone, où cette période présente la plus grande concentration de livrets de l'année avec les fêtes des collèges et la Fête-Dieu et constitue une plage privilégiée pour la localisation de festivités exceptionnelles, telles que canonisations et béatifications ou consécration d'églises et d'autels. Le Barcelonais amateur de fêtes s'efforcera donc d'être présent dans la ville en même temps qu'il cherchera à profiter de la belle saison et de l'offre festive dans les environs. Il privilégiera les déplacements de courte durée pour être de retour dans la ville aux dates clés.

Les déplacements se font aussi dans le sens inverse. Cette période de printemps est celle qui attire le plus grand nombre de non-Barcelonais à Barcelone. Dans le *Círcul del any* Maldà mentionne quatre fois une affluence significative de personnes étrangères vers la ville, trois d'entre elles pendant le printemps et le début de l'été : pour les grandes processions et célébrations barcelonaises de la Semaine Sainte (fin mars-avril) et de la Fête-Dieu (fin mai-juin), pour la période des foires, entre la Saint Jean (24 juin) et la Saint Dominique (4 août) qui prolonge l'attraction de la capitale jusqu'au cœur de l'été, et pour la Saint Thomas Apôtre (21 décembre), au moment où les administrateurs apportent aux propriétaires le produit de leurs domaines et où se tient dans la ville une grande foire d'aliments pour la consommation de Noël<sup>61</sup>. Les nombreuses observations dans le même sens notées par Maldà dans le journal apportent des éclairages partiels sans altérer le tableau présenté par le *Círcul del any*<sup>62</sup>. C'est pendant ces fêtes que les visites à *casa Cortada* de connaissances nouées à l'extérieur lors des voyages du Baron, surtout de

---

<sup>61</sup> MALDÀ, « *Círcul del any* », A53-VII, p. 189, 228, 240, 246, 250 ; A53-IV, p. 1035-1037. Marín signale un phénomène identique dans la petite ville de Jaca : « Several hundred outsiders from nearby Aragonese and French settlements visited it for the general procession on the feast-day of Santa Orosia (25 June), the patron saint of the diocese [...] ». MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 7.

<sup>62</sup> Seulement entre 1785 et 1787 il indique une spéciale présence de public en provenance de l'extérieur de la ville pour le Vendredi Saint, la fête de Saint François de Paule (8-VII), Notre-Dame du Carmel (16-VII), la Saint Dominique et la foire de la Saint Thomas Apôtre. MALDÀ, *A1*, p. 377 (25-III-1785) ; MALDÀ, *A2*, p. 25 (16-VII-1785), p. 29 (4-VIII-1785), p. 48 (21-XII-1785), p. 93 (14-IV et 15-IV-1786), p. 135 (4-VIII-1786), p. 255 (8-VII-1787).

femmes, connaissent un rythme plus intense<sup>63</sup>. Townsend lui-même signale la présence à Barcelone d'un nombre important de gens en provenance des villages proches et même de régions plus lointaines à la procession du Jeudi Saint, le 13 avril 1786<sup>64</sup>. En 1807, à l'occasion des réjouissances extraordinaires pour la béatification du prêtre barcelonais Josep Oriol qui durèrent tout le mois de juin, on estima à 8 000 le nombre des personnes venues assister aux fêtes de toute la Catalogne, voire de plus loin<sup>65</sup>.

En revanche, à partir du mois d'août, lorsque les Barcelonais aisés partent pour la saison et que les villages de l'extérieur s'appêtent à recevoir des populations moins fortunées pour les « fêtes des étrangers », au terme des travaux agricoles de l'été, ces déplacements plus intenses ou plus prolongés coïncident avec le moment auquel les livrets de l'extérieur dépassent ceux de Barcelone. Il pourrait donc exister un lien entre l'augmentation des événements musicaux à l'extérieur, sur une situation de réduction au minimum des événements barcelonais, et la saison des déplacements prolongés. Il serait abusif de prétendre à l'existence d'un rapport unique de cause à effet entre deux phénomènes si divers et multiformes. La concordance des courbes suggère cependant une affinité entre villégiature et fêtes régionales. L'essaim de patrons, d'auditeurs et de musiciens barcelonais que les mobilités saisonnières semaient sur le territoire faisaient potentiellement de ces hommes et femmes des acteurs importants des fêtes de l'extérieur. Bien qu'on compare ici des séries de données disparates, on peut constater, pendant les mois d'août et septembre, une augmentation nette à la fois de l'activité musicale à l'extérieur et des sorties prolongées des Barcelonais. La croissance parallèle de l'activité musicale dans la ville et à l'extérieur au printemps (avril à juin) est cohérente, quant à elle, avec une période pendant laquelle les Barcelonais semblent combiner les sorties courtes et la présence dans la ville.

---

<sup>63</sup> MALDÀ, *A1*, p. 21 (22-IV-1772) [I] ; p. 234 (15-VI-1782) [II], p. 236 (11-VIII-1782), p. 330 (4-VI-1784), p. 334 (4-VII-1784), p. 387 (27-IV-1785) [VI] ; MALDÀ, *A2*, p. 7 (19-V-1785), p. 11 (29-V-1785) [VIII], p. 24 (15-VII-1785) [IX], p. 79 (20-III-1786) [X], p. 256 (9-VII-1787) [XI], p. 333 (16-IV-1788), p. 334 (17-VI-1788) [XII]. Les visites I, II, VI, VIII, IX, X, XI et XIII sont faites par ou à l'initiative des femmes.

<sup>64</sup> « Most of the spectators were natives of the city, but many upon such occasions resort to Barcelona from the adjacent villages, and some from distant provinces ». TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 107. Maldà signale le même phénomène le lendemain, de manière plus emphatique : « Com feu bon dia, y molt bona nit abundaba de per tot la Gent ab moltissima de Forastera, que sol acudir à Barcelona per tal Semana Santa, y més si hi hà Profesons. » Maldà, *A2*, p. 93 (14-IV-1786).

<sup>65</sup> MALDÀ, *A34*, p. 411 (3-VI-1807). En septembre 1775, à l'occasion de la translation du Saint-Sacrement à la nouvelle église de la Mercè, Maldà signale : « Ab est motiu, arribaren molts forasters à Barcelona ». Et ensuite : « De Forasters, y Forasteras ne vingué prou crescut numero, à sabèr de tot lo Plà de Barcelona, y unintsi los habitants de la Ciutat abundaban las espentas de gent per los carrers [...] ». MALDÀ, « Translació del SSm Sagrament. Alabat sia pera Sempre ; y de Maria Santissima de la Mercè a la Iglesia nova desde la Interina ; en lo Any 1775 », *A54-IV*, p. 2.

L'exemple de Burney de septembre 1770 qui ouvrait ce chapitre mettait en évidence un enchaînement de phénomènes. En premier lieu, la complémentarité disjonctive de l'activité musicale de la grande ville et de son territoire. Lorsqu'il y a une fête importante dans une localité secondaire de sa région, Florence se vide partiellement de musiciens. En deuxième lieu, une mobilité des publics urbains et régionaux parallèle à celle des musiciens. Une partie de la noblesse et des prélats florentins sont à Figline et Burney trouve, en y arrivant, la route pleine de paysans qui vont eux aussi assister aux fêtes. En troisième lieu, un rétrécissement de l'espace public. À la différence de la capitale, il n'y a pas de théâtre à Figline ; l'église et la place sont les seuls espaces ouverts à tous. L'accès au reste de l'offre musicale, celle des concerts privés, dépend exclusivement de la participation des individus aux réseaux de sociabilité locaux. Le voyageur sans recommandation demeure exclu. Ces aléas du calendrier affectent aussi les voyageurs qui traversent la Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils pâtissent du difficile mariage entre le temps du voyage et les dynamiques du calendrier festif local.

Malgré les limites de leur représentativité, les plus de 850 livrets imprimés de *villancicos* et d'oratorios permettent de dégager quelques tendances fortes dans l'agencement du calendrier festif régional. Il présente globalement un déroulement parallèle à Barcelone et dans le reste du territoire régional, avec une prééminence marquée des livrets barcelonais. Il y a cependant un renversement de la situation aux mois d'août et septembre, où l'on trouve une tendance contradictoire entre Barcelone et la région. Les livrets non-barcelonais dépassent alors clairement les livrets barcelonais. Or, l'étude des intenses mobilités saisonnières des habitants de la ville, très fortement structurées, montre qu'il existe une imbrication claire entre les fêtes de l'extérieur et leurs déplacements. La fête elle-même agit dans un très grand nombre de cas comme motivation principale de ces déplacements. Dans quelle mesure existe-t-il un lien structurel entre les événements musicaux à l'extérieur et les mobilités régionales saisonnières ? Quelle forme prend en Catalogne la relation entre le calendrier festif extra-urbain et les mobilités des publics et des musiciens observée par Burney en Italie ?

### 3 | Les mobilités régionales

#### *La question de la mobilité géographique des musiciens*

Alors que les études musicologiques consacrées à la Catalogne se sont focalisées sur les institutions ecclésiastiques, le témoignage des voyageurs étrangers fait affleurer des profils de musiciens travaillant presque tous en dehors du cadre institutionnel ecclésiastique. On y a trouvé des musiciens de théâtre, des musiciens militaires et des musiciens forains. Ces profils sont surtout liés à des mobilités internationales qui inscrivent la région au sein d'espaces de circulation plus larges. En 1760, Baretto traverse le pays avec le castrat Cornacchini, qui s'est produit sur d'importantes scènes européennes, de Naples à Londres et de Madrid à Prague. Il ne dédaigne pourtant pas de chanter dans la salle d'une auberge à Mollerussa. Dix-huit ans plus tard Dillon voyage par mer de Gênes à Barcelone avec une petite troupe d'actrices-chanteuses et de violonistes italiens, outre un soldat qui joue du fifre. Sur le bateau qui amène Caimo sur le même trajet en 1755, se trouve un cornettiste allemand qui chante des airs d'opéra. En 1760, des officiers wallons casernés à Mataró offrent à Hervey un concert de musique instrumentale et vocale.

Entre 1750 et 1801, au moins 190 chanteurs et chanteuses, italiens dans leur écrasante majorité, et un nombre un peu plus bas de danseurs et danseuses se sont produits au théâtre de Barcelone, mais aussi à celui de Reus, dont les rapports avec la capitale et avec le réseau des scènes ibériques restent encore à étudier<sup>1</sup>. Un nouveau théâtre fut inauguré à Reus en 1775 et on sait qu'il accueillit de la musique dès la première saison<sup>2</sup>. Pendant la saison 1784-1785, qui durait de novembre à la fin du Carnaval, il compta avec une partie des troupes italiennes de chant et de ballet employées au théâtre de Barcelone au cours de la saison précédente<sup>3</sup>. D'autres théâtres furent

---

<sup>1</sup> Comptage réalisé d'après les noms listés par Roger Aliet. Le nombre de danseurs et danseuses est de 157. ALIET, *L'opéra... op. cit.*, p. 609-617 ; Maria TARRAGÓ ARTELLS, *El teatre de les comèdies de Reus : un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, [Reus], Consorci Teatre Fortuny-El Mèdol, 1993.

<sup>2</sup> TARRAGÓ ARTELLS, *op. cit.*, p. 18-33. Swinburne signale en novembre 1775 : « They have begun to build a very pretty theatre, and have engaged a company of comedians ». SWINBURNE, *op. cit.*, p. 77.

<sup>3</sup> TARRAGÓ ARTELLS, *op. cit.*, p. 57 ; ALIET, *L'opéra... op. cit.*, p. 328-329, 340, 617. Marc Heilbron, en étudiant le cas exemplaire de Calatayud, a signalé pertinemment la réception précoce de l'opéra italien dans

aménagés en Catalogne au tournant du siècle. À Girona, la première représentation connue d'opéra eut lieu en 1780 et vingt ans plus tard le magasin municipal qui servait aux représentations fut entièrement renouvelé sur le modèle d'un théâtre à l'italienne. En 1804, à l'initiative d'un particulier, un théâtre fut également bâti à Vilanova i la Geltrú<sup>4</sup>.

Un travail récent de Mercè Gras a mis en lumière la présence habituelle à Barcelone et à Mataró de musiciens militaires originaires de France, des Flandres, d'Allemagne et de Bohème pour la période 1715-1730<sup>5</sup>. Rien ne fait penser que leur présence dans les régiments internationaux au service de la monarchie espagnole ait diminué par la suite. Au contraire, les mentions de Maldà aux bandes des régiments deviennent de plus en plus fréquentes dans les dernières décennies du siècle<sup>6</sup>. Le comte Karl von Zinzendorf signale en 1765 la belle qualité de la musique du régiment de Cantabria<sup>7</sup>. À la fin du siècle les deux frères tchèques Joseph et Peter Petrides, virtuoses du cor, intégrèrent pendant leur séjour barcelonais (1794-1798), alors qu'ils se produisaient très régulièrement en solistes au théâtre, la musique du régiment de suisses Saint Gall Rüttimeann. Ce fait semble signaler que ces ensembles militaires, très appréciés par les gens du commun, portaient un soin particulier à la qualité musicale de leurs fréquentes apparitions publiques<sup>8</sup>. À Palma de Majorque, Esteve Vaquer a montré que le cumul d'emplois de musiciens locaux et

---

les localités qui se trouvaient sur les routes empruntées de manière très fréquente par les compagnies théâtrales dans leurs déplacements entre des villes plus importantes. Calatayud est située sur la route qui unit Barcelone et Madrid par Saragosse ; Reus, sur la route Barcelone-Madrid par Valence. Marc HEILBRON FERRER, « *Un tal baccano in chiesa, bel rispetto* : ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud », *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 8/1 (2001), p. 68-69.

<sup>4</sup> Joaquim RABASEDA I MATAS, « Dilettants gironins : Òpera i romanticisme (1840-1860) », *La música culta a les comarques gironines. Dels trobadors a l'electroacústica*, Banyoles, Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, 2015, p. 75, 81-82 ; Oriol PI DE CABANYES, *Vilanova i la Geltrú en la Guerra del Francès (1808-1814)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1971, p. 27.

<sup>5</sup> Mercè GRAS, « A propósito de de la familia de Luis Misón. Músicos militares en Cataluña, de Austrias a Borbones (1690-1730) », *Actas del Simposio Internacional « Música i teatre al segle XVIII hispànic a l'entorn de Lluís Misson (1727-1766) » (Mataró y Universitat Autònoma de Barcelona, 2 y 3 de noviembre de 2016)*, Sant Cugat del Vallès, Arpegio, sous presse.

<sup>6</sup> Surtout en lien avec leur participation aux processions, qu'il mentionne pour la première fois en 1779, lorsque la musique du régiment d'Algarbe accompagne deux des processions de la Fête-Dieu. MALDÀ, *AI*, p. 163-164 (6 et 13-VI-1779) ; voir aussi RECHE ANTON, GARCIA MOLSOSA, « *Las lluhidas...* » *op. cit.*, p. 50-53. Les recherches d'Esteve Vaquer suggèrent une tendance générale à l'augmentation des effectifs musicaux dans de nombreuses unités de l'armée espagnole au cours de la seconde moitié du siècle. José Joaquín ESTEVE VAQUER, *Som pobres de solemnitat ! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, vol. IV, p. 120, 125, 127, 135, 149-152, *passim*. Voir aussi Joseba-Endika BERROCAL CEBRIÁN, « 'Y que toque el abue'. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII », *Artígrama*, 12 (1996-1997), p. 298-300.

<sup>7</sup> « Llur música és molt bonica ». ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 39.

<sup>8</sup> José RECHE ANTON, *Els germans Petrides a Barcelona. Dos trompistes bohemis al Teatre de la Santa Creu (1794-1798)*, mémoire de fin de licence [final de grau], Escola Superior de Música de Catalunya, 2011, p. 59-60.

étrangers dans les harmonies militaires, dans la chapelle de la cathédrale et dans l'orchestre du théâtre n'était pas rare, bien que leur stabilité professionnelle fût souvent mise à mal par la constante mobilité des régiments<sup>9</sup>.

Les chanteurs d'opéra et les militaires musiciens étaient les musiciens les plus sujets à des déplacements fréquents et longs. Il suffit pour le confirmer d'observer la rapide succession des troupes de chanteurs italiens au théâtre de Barcelone mise à jour par Roger Aliè ou la rotation des régiments formant la garnison de Barcelone, chacun avec son ensemble musical, consignée déjà à l'époque par le baron de Maldà<sup>10</sup>. Reste encore à évaluer l'importance du rôle joué par l'incessante itinérance des troupes italiennes comme des musiciens militaires natifs de l'Europe centrale et du nord dans la circulation et le renouvellement des répertoires et des pratiques<sup>11</sup>.

La recherche musicologique en Espagne a longtemps donné la part belle aux monographies institutionnelles sur les chapelles de musique des cathédrales, délaissant d'autres lieux de musique et primant une conception de l'institution isolée de son environnement spatial et figée dans ses structures. Les délibérations capitulaires et les statuts des chapelles de musique ont été lus comme des descriptions de fait plutôt que comme autant de tentatives de réponse aux irréductibles complexités et dysfonctionnements de la vie institutionnelle dans son nécessaire rapport aux espaces externes à l'institution<sup>12</sup>. Le fait que ces statuts doivent être périodiquement rappelés ou

---

<sup>9</sup> ESTEVE VAQUER, *op. cit.*, vol. I, p. 111, vol. IV, p. 141.

<sup>10</sup> ALIÈ, *L'òpera... op. cit.* ; Maldà indique régulièrement les mouvements des régiments. Le 20 janvier 1785, par exemple, à l'occasion de l'arrivée dans la ville du régiment de suisses de Saint Gall, qui remplace le régiment d'Amérique, Maldà signale une grande affluence de monde pour voir l'entrée des soldats « y per la curiositat de ohir la música, que porta ». MALDÀ, *AI*, p. 364 (20-I-1785).

<sup>11</sup> Sur le rôle des militaires dans l'introduction du hautbois en Espagne, voir BERROCAL CEBRIÁN, « 'Y que toque el abuè'... » *op. cit.*, p. 293-312. Au sujet de l'effet produit par l'arrivée à Barcelone des musiciens étrangers de la cour de Charles d'Habsbourg sur l'œuvre de Francesc Valls, maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, voir TORRENTE, « La modernización... » *op. cit.*, p. 130-132 ; « 'Este es el Rey que los cielos te envían' : música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos », *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Tess Knighton, Acensió Mazuela (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2017, p. 79-112. Pour le cas très bien documenté du renouveau des effectifs instrumentaux grâce aux ensembles militaires à Valence, voir BOMBI, *op. cit.*, p. 146-154, 510-516. Sur le répertoire pour deux cors qui a fait la célébrité des frères Petrides à Barcelone et dans toute l'Europe, voir RECHE, *Els germans Petrides... op. cit.*, p. 60-72. Pour une première synthèse sur l'interaction entre musiciens militaires et chapelles ecclésiastiques, voir MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 31-32 ; 188-193. Voir aussi, à ce sujet, la dernière section du Chapitre 7.

<sup>12</sup> « In the light of this, the musical history of cathedrals, so often depicted as isolated islands, appears inextricably linked to the musical history of their surrounding towns ». MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 10. Emilio Ros-Fàbregas et Juan José Carreras ont fait le bilan critique de « cette obsession de la cathédrale ». Tous les deux critiquent l'esprit purement positiviste, se refusant à toute interprétation du supposé « fait objectif » fourni par les actes capitulaires, y voient l'empreinte d'un nationalisme borné hérité de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et recommandent l'adoption de nouvelles perspectives de recherche. ROS-



revus prouve bien leur précarité et leur évanescence. La seule église paroissiale Santa Maria del Mar de Barcelone a vu quatre modifications des statuts [*ordinacions*] de sa chapelle de musique dans les 60 ans qui ont suivi sa refondation en 1699 sans parvenir pour autant à faire cesser les conflits au sein de la chapelle<sup>13</sup>.

Des travaux récents ont cherché à décloisonner les catégories institutionnelles à partir de deux voies : (1) l'étude de la chapelle de musique [cat. *capella de música*, cast. *capilla de música*] en tant qu'« entité complexe et polyvalente »<sup>14</sup> et (2) celle de l'institution en contexte et en réseau<sup>15</sup>. Dans son étude exemplaire de la vie musicale de Jaca, petite ville épiscopale des Pyrénées aragonaises, Miguel Ángel Marín a montré les limites d'une conception trop restrictive de la chapelle de musique en pointant l'écart entre le groupe d'individus rémunérés en qualité de musiciens que le chapitre désigne du nom de chapelle de musique et les effectifs réels de l'ensemble musical au service de l'institution. Cet écart est comblé par la participation à la chapelle de chantres du chœur (et inversement de musiciens de la chapelle au chœur) et par la présence de collaborateurs réguliers ou occasionnels sans salaire fixe tels qu'anciens enfants de chœur dans l'attente d'une place, religieux séculiers ou réguliers d'autres institutions avec une formation musicale et musiciens militaires de la garnison de la ville. Outre ces questions liées aux usages terminologiques, à l'imbrication des fonctions cantorales et musicales et à la diversité des statuts professionnels des musiciens, il a signalé l'importance de distinguer l'activité des musiciens selon qu'elle est entreprise à titre corporatif ou à titre individuel<sup>16</sup>.

---

FÁBREGAS, *op. cit.* ; CARRERAS, « Música y ciudad... » *op. cit.*, p. 17-51 ; « El siglo XVIII musical... » *op. cit.*

<sup>13</sup> En 1699, 1735, 1756 et 1759. ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 69. Sur la crise et la refondation de la chapelle de musique, voir aussi Bernat CABRÉ I CERCÓS, « Francesc Espelt (1690-1699) i la crisi de la capella de Santa Maria del Mar de Barcelona », *Revista Catalana de Musicologia*, 1 (2001), p. 55-71 ; José María MADURELL, « Documentos para la Historia de Maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII) », *Anuario Musical*, IV (1949), p. 193-200.

<sup>14</sup> « Under the unique name of *capilla* found in both primary and secondary sources, a complex and versatile entity is hidden ». MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 20. Dans le même sens, voir l'excellent travail sur les paroisses londonniennes de Burgess et Wathey : Clive BURGESS, Andrew WATHEY, « Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550 », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (ed.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 69-105.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 42-43, 47-57, *passim*. Ces problématiques rejoignent par ailleurs celles de la grande enquête menée en France par le groupe de recherche Musiques d'Église en France à l'Époque Moderne (Muséfrem) et synthétisées dans Bernard DOMPNIER, Sylvie GRANGER, Isabelle LANGLOIS, « Deux mille musiciens et musiciennes d'Église en 1790 », *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Christiane Demeulenaere-Douyère et Armelle Le Goff (dir.), CTHS, 2012, p. 221-236 <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00491370>> [22-X-2017].

<sup>16</sup> MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 59-74.

Dans son analyse, les liens d'interdépendance qui liaient la chapelle de musique de la cathédrale aux autres institutions religieuses et laïques de la ville sont présentés comme un trait distinctif de la vie musicale urbaine<sup>17</sup>. L'interdépendance institutionnelle relevée par Marín à Jaca constitue en elle-même une forme de mobilité à l'intérieur de la ville (mobilité intra-urbaine). Il a néanmoins révélé que la petite ville pyrénéenne de Jaca recrutait la plupart de ses musiciens localement et ne tenait qu'une faible place dans les circuits de la mobilité des musiciens ecclésiastiques (mobilité inter-urbaine) si importants dans des aires géographiques moins marginales<sup>18</sup>.

C'est cette mobilité inter-urbaine des musiciens d'église qu'Álvaro Torrente s'est attaché à comprendre dans une étude comparée des cathédrales castillanes de Salamanca et Zamora. Torrente montre qu'il existe un lien fort entre la mobilité inter-urbaine et la mobilité intra-urbaine. Un critère fondamental pour évaluer le degré d'attractivité de certains lieux ou postes musicaux réside dans la confluence sur un lieu de facteurs externes à l'institution<sup>19</sup>. Dans des villes plus grandes, la prolifération d'autres institutions et l'existence d'un hinterland actif multiplie l'éventualité de nouvelles rémunérations pour les musiciens. Cela devient un enjeu fondamental tant pour les musiciens que pour leurs employeurs. Torrente admet que ce facteur décide davantage de l'attractivité d'une ville dans les circuits de la mobilité géographique des musiciens que les conditions de travail offertes par l'institution employeur.

Juan Ruiz Jiménez a même montré, dans le cas de Grenade, que c'est justement grâce à la demande musicale d'un grand nombre d'espaces à l'intérieur et à l'extérieur de la ville que s'explique la survivance de certains grands ensembles musicaux<sup>20</sup>. Il a analysé l'étroite synergie entre ce qu'on appelle le fonctionnement extérieur [*extravagante*] des chapelles de musique, c'est-à-dire, leur participation rémunérée aux fêtes d'institutions autres que leur institution de rattachement, et l'existence dans ces chapelles de nombreux

---

<sup>17</sup> *Id.*, p. 153-156.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 306

<sup>19</sup> « La importancia de Barcelona como capital económica y política de Cataluña, o la de Valladolid como sede de la Real Chancillería — y por lo tanto con una relativamente amplia clase media — crearon las condiciones para una vida musical más rica fuera del ámbito catedralicio, y por ello mayores posibilidades de ingresos por parte de los músicos ». TORRENTE, « Cuestiones... » *op. cit.*, p. 224. Les autorités de la Chapelle Royale de Madrid savaient que les sources de revenus externes à l'institution attireraient vers leur institution des musiciens de toute l'Espagne et que, par conséquent, il fallait les tolérer. Nicolás MORALES, « Real Capilla y festería en el siglo XVIII : nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina », *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), p. 177.

<sup>20</sup> Juan RUIZ JIMÉNEZ, « Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII) : funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas eclesiásticas de la ciudad », *Anuario Musical*, 52 (1997), p. 39-75.

postes de musiciens non-salariés. Ces musiciens non-salariés sont soit (1) en formation auprès d'un musicien de la chapelle, sans rémunération, soit (2) avec « la moitié d'une part de chapelle [*media parte de capilla*] », c'est-à-dire recevant la moitié de la part individuelle issue de l'argent encaissé lors d'une activité extérieure de la chapelle, soit (3) avec « part entière de chapelle [*parte entera de capilla*] », recevant la part individuelle complète<sup>21</sup>. Ce système fonctionne souvent comme une carrière dans l'ombre que les musiciens doivent parcourir en entier avant d'obtenir une place salariée, moment auquel ils vont pouvoir cumuler le salaire ou la rente d'une prébende et une part entière de chapelle. Le succès du modèle dépend donc directement du nombre de services de la chapelle de musique en dehors de son institution de rattachement. Ces services augmentent les revenus de la chapelle et, par-là, le montant de la part de chapelle qui permet de rémunérer les musiciens non-salariés. Pour les musiciens, cela implique de quitter périodiquement non seulement l'enceinte de l'église dans laquelle ils sont employés mais aussi parfois l'enceinte de la ville (Figure 3.1). Dans ce modèle, cependant, les musiciens travaillent toujours à titre corporatif. Ils demeurent sujets aux statuts de leur chapelle de musique et continuent de représenter leur institution à l'extérieur. C'est pourquoi les autorités ecclésiastiques s'avèrent soucieuses de l'image de l'institution de rattachement donnée par les musiciens lorsqu'ils sont en déplacement<sup>22</sup>. Le modèle de fonctionnement dévoilé par Ruiz est analogue à celui qu'on trouve dans une chapelle musicale barcelonaise comme Santa Maria del Mar<sup>23</sup>.

Au-delà des déplacements engendrés par un changement de poste et de ceux liés au service de la chapelle de musique dans chaque étape de leur carrière, il existe encore, pour les musiciens des chapelles ecclésiastiques, un autre niveau de mobilité faite de petites itinérances sporadiques à titre personnel et au gré des envies et des besoins de leurs relations personnelles et des rendez-vous du calendrier festif urbain et régional. Elle s'inscrit aux interstices du règlement des chapelles de musique, dans les marges de tolérance que laisse une observation plus ou moins sévère des statuts, qui précisent souvent l'interdiction de quitter la ville sans la permission de l'employeur<sup>24</sup>. Ces petits

---

<sup>21</sup> *Id.*, p. 56-58.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 41, 44.

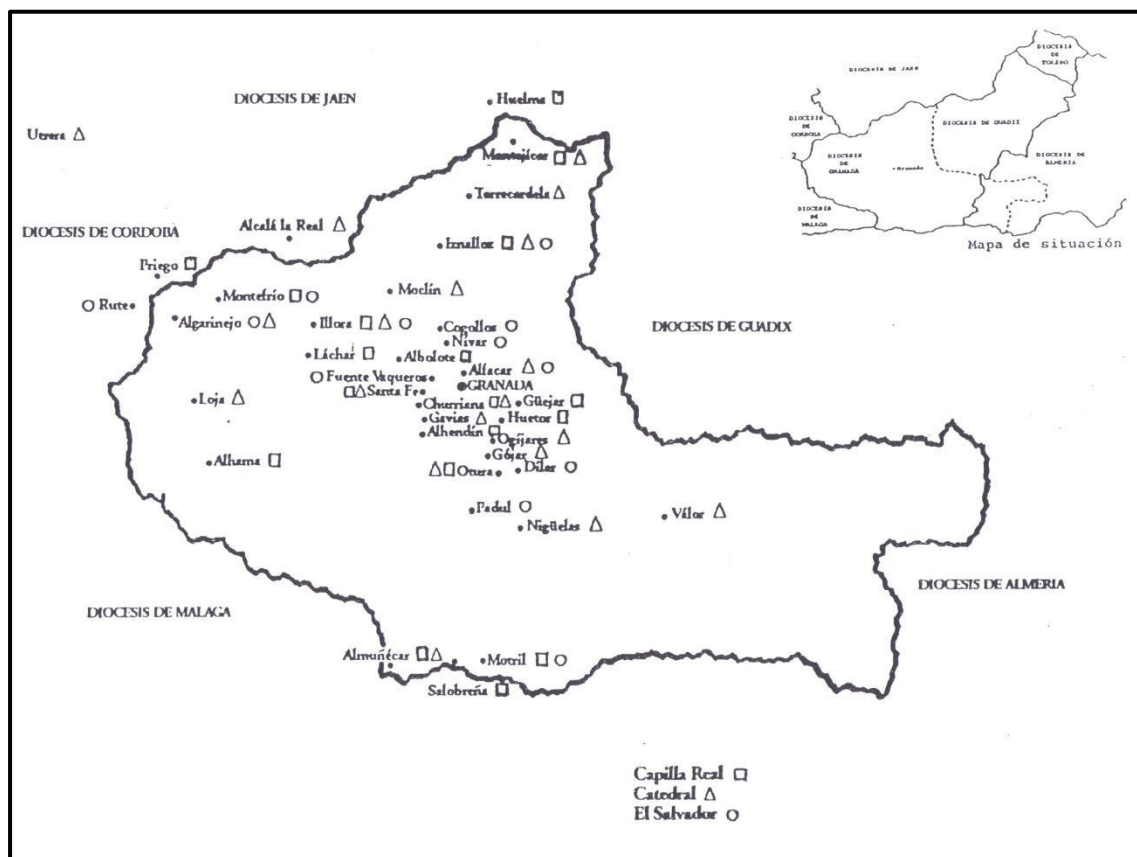
<sup>23</sup> On trouve plusieurs mentions aux périodes de service de musiciens non-salariés, aux *mitges parts* (sing. *mitja part*, moitié d'une part de chapelle) et *parts enteres* (sing. *part entera*, part de chapelle entière) dans l'index G du fonds paroissial de Santa Maria del Mar, rédigé vers 1764. ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G.

<sup>24</sup> Par exemple aux cathédrales de Vic, Girona et Tarragona. À la cathédrale de Barcelone il fallait l'autorisation, au moins, du maître de chapelle. Jordi RIFÉ I SANTALÓ, « Els Estatuts de la Capella musical

déplacements sont d'autant plus difficiles à saisir qu'ils ne sont mentionnés dans les sources administratives que lorsqu'ils ont donné lieu à des conflits<sup>25</sup>. La description de ce type de déplacements nécessite donc une attention particulière.

**Figure 3.1.** Carte du diocèse de Grenade avec les déplacements des trois chapelles de musique de Grenade (Chapelle Royale, Cathédrale, El Salvador).

Source : RUIZ JIMÉNEZ, « Música y devoción... » *op. cit.*, p. 72.



de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747 », *Recerca musicològica*, 9-10 (1989-1990), p. 362. « Los [músics] que tingan llicencia del Sor. Mestre y son fora ciutat no cauran en pena alguna ». ACB, *Resoluciones capitulares* [1766-1771], 1-VII-1768, f. 258r.

<sup>25</sup> RUIZ JIMÉNEZ, « Música y devoción... » *op. cit.*, p. 47-48.

### *Les chapelles de musique*

Il a semblé utile d'établir une carte des chapelles de musique des églises catalanes au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après les nombreux travaux sur le sujet publiés depuis un siècle. L'existence de postes attachés à des fonctions musicales autres que celle d'assurer le plain-chant est attestée dans un grand nombre de lieux, mais les appellations des musiciens, la taille et l'articulation interne des ensembles musicaux désignés par le nom de « chapelle de musique », tout comme les statuts de leurs financeurs, pouvaient varier considérablement d'un lieu à l'autre<sup>26</sup>. D'un point de vue musicologique, on a considéré qu'il existait une chapelle de musique là où les sources institutionnelles attestaient, en plus de la présence d'un maître de chapelle et d'un organiste (fonctions parfois réunies en un seul individu), soit de l'existence d'autres postes explicitement destinés à la pratique de la musique polyphonique, soit de l'obligation du maître de chapelle de faire chanter ce type de musique. La carte incorpore les chapelles de musique mentionnées sur les livrets d'oratorios et de *villancicos* qui n'ont pas encore fait l'objet de recherches spécifiques (Guissona, Tremp, Valls)<sup>27</sup>. Le gris, dans les localités marquées de cette couleur sur la carte (Balaguer, Les Borges Blanques, Moià et Peralada), indique qu'on y a identifié un maître de chant ou de chapelle, mais qu'on n'a aucune connaissance sur ses obligations ni sur l'éventuelle présence d'autres musiciens à sa disposition<sup>28</sup> (Figure 3.2).

Précisons d'abord que les plus nombreux des postes musicaux sont bien évidemment ceux d'organiste. La seule étude à ce jour permettant d'approcher un tant soit peu la densité géographique de ces professionnels est celle de Josep Maria Marquès sur les bénéficiers organistes du diocèse de Girona, qu'on a rapporté sur la carte<sup>29</sup>. Même dans ce diocèse, toutefois, les postes salariés sans bénéfice, tout comme la plupart des

---

<sup>26</sup> Pour une vue d'ensemble de la question en Espagne et des rapprochements avec l'Italie, voir MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 47-57.

<sup>27</sup> Livrets : BC, F. Bon. 3797 (Conques, Carcoler, 1735) ; BNE 1189 (Valls, Ordeitg, 1739) ; Biblioteca del monestir de Poblet, R188-44 (Valls, Ordeitg, 1740) ; BUB, 07 C-239/5/10-12 (Valls, Segi, 1747) ; BUB, 07 XVIII-2106-37 (Valls, 1754) ; *Dauñi* 248 (Guissona, Genesta, 1733).

<sup>28</sup> Pour Balaguer (en 1789), voir Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, Carme MONELLS I LAQUÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 6 : Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. LXVII ; pour Les Borges Blanques (en 1740 et 1747), Ramon MIRÓ I BALDRICH, « Música i església a Bellpuig durant l'Edat Moderna », *Quaderns d'El Pregoner d'Urgell*, 19 (2006), p. 38 ; pour Moià (1737), Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, Anna ROMEU I SOLÀ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 9 : Fons de basilica de Santa Maria d'Igualada de l'Arxiu comarcal de l'Anoia*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. XLII-XLIII ; pour Peralada, où en 1814 les bénéfices de maître de chant et d'organiste furent réunis en un seul poste, voir MARQUÈS, *op. cit.*, p. 114.

<sup>29</sup> Josep Maria MARQUÈS, « Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona », *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 89-130.

organistes des communautés régulières, demeurent encore mal connus. Le poste d'organiste se doublait dans des lieux plus importants de la fonction de maître de chant [*mestre de cant*] ou maître de chapelle [*mestre de capella*] (les deux appellations se confondent) avec à charge l'entretien et la formation d'au moins deux enfants de chœur, la direction du plain-chant au chœur et l'interprétation et la composition de musique polyphonique pour les fêtes principales (Montblanc, La Selva del Camp<sup>30</sup>). Lorsque le poids des tâches devenait trop important le poste se dédoublait en un poste d'organiste et un poste de maître de chapelle, attribués à deux personnes et souvent attachés à deux bénéfices différents (Figueres, Igualada<sup>31</sup>).

Trouvant ces effectifs insuffisants pour l'éclat du culte et voulant parer aux éventualités d'une trop forte dépendance de musiciens externes, certains lieux se sont dotés de personnel fixe pour l'interprétation de musique polyphonique. On y a établi des bénéfices amovibles ou inamovibles destinés à une basse, très souvent instrumentale, le *baixo*<sup>32</sup>, et deux chanteurs adultes, *contralt* et ténor, auxquels on pouvait aussi demander de jouer des instruments (Canet de Mar, Castelló d'Empúries, Puigcerdà, Torroella de Montgrí<sup>33</sup>). Parfois on ne trouve pas d'association nette entre bénéfice et poste musical, mais l'évidence de l'interprétation régulière de musique polyphonique indique qu'un certain nombre de bénéficiers étaient en réalité des musiciens expérimentés (Igualada, Manresa, Olot<sup>34</sup>).

---

<sup>30</sup> Francesc BONASTRE, *L'orgue de Santa Maria de Montblanc i els seus organistes en els segles XVII i XVIII*, Montblanc, Patronat pro-restauració de l'orgue de Montblanc, [1977] ; Joan PIÉ, « Anals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona », *Revista de la Asociación-Artístico-Arqueológica-Barcelonesa, volumen 5º (1906-1908)*, Barcelona, Jaime Vives, 1908, p. 689.

<sup>31</sup> Pour l'église paroissiale de Figueres il existerait un bénéfice pour l'organiste sous l'invocation de Saint Laurent (refondé en 1594) et un autre pour le maître de chant sous l'invocation de Saint Pierre (fondé en 1601), que Josep Maria Bernils confond avec le premier. Assumpció HERAS I TRIAS, « La instauració del Magisteri de cant de Sant Pere de Figueres a les primeries del segle XVII », *Recerca Musicològica*, 1 (1981), p. 203-212 ; Josep Maria BERNILS I MACH, « El benefici de l'orgue de la parròquia de Sant Pere de Figueres (1601-1922) », *Annals de l'Institut d'Estudis Emporanesos*, 22 (1989), p. 227-238. À Igualada les deux postes ont été séparés en 1759. GREGORI I CIFRÉ, ROMEU I SOLÀ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 9... op. cit.*, p. L-LIII.

<sup>32</sup> En castillan, *bajón*, équivalent de la douçaine. William WATERHOUSE, « Bassoon », *GMO* (22-IX-2017).

<sup>33</sup> Francesc BONASTRE I BERTRAN, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 2 : Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. XIX ; Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, Elena SALGADO COBO, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 7 : Fons de la basilica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. XXVIII ; Joan RADRESSA I CASANOVAS, « La Capella de Música de la parròquia de Sant Genís », *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí 1981*, Torroella de Montgrí, Associació del llibre de la festa major, 1981, non paginé. À Puigcerdà, les postes de ténor et de *contralt* étaient doublés. PUJOL I COLL, *op. cit.*, p. 66.

<sup>34</sup> À Manresa ils auraient pu être six en 1776 et on retrouve d'anciens enfants de chœur parmi le personnel non musical de la collégiale. Josep Maria VILAR I TORRENS, *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p. 21, 105, 137, *passim*. À Olot, Gregori et Monells ont

La plupart de ces lieux dépendaient pour les plus grandes festivités de la présence d'une *cobla* (pl. *cobles*). Par *cobla* on entendait un petit ensemble instrumental à cordes, à vents ou mixte formé généralement par quatre musiciens, parfois plus, rarement moins. Poly-instrumentistes, les musiciens de la *cobla* adaptaient la distribution instrumentale à chaque situation. Le succès de ce modèle résidait justement dans leur polyvalence : faire danser, accompagner cortèges et processions, jouer à l'église et servir de musique officielle aux pouvoirs municipaux<sup>35</sup>. Certaines *cobles* étaient en effet engagées par les corporations municipales pour leur représentation officielle et s'obligeaient, en même temps, à participer aux principales cérémonies de l'église locale aux côtés des chanteurs et des éventuels instrumentistes de la chapelle de musique. Les églises de Bellpuig, Castelló d'Empúries, Cervera, Igualada, Manresa, Olot, La Selva del Camp, Torroella de Montgrí, Vilanova i la Geltrú et même les cathédrales de Girona et Vic suivirent ce modèle pendant des périodes plus ou moins longues au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. Beaucoup de musiciens de *cobla* pratiquaient en même temps un autre métier non musical<sup>37</sup>, mais ce

---

identifié plusieurs noms de bénéficiaires liés au chant polyphonique. GREGORI I CIFRÉ, MONELLS I LAQUÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 6... op. cit.*, p. LXVII.

<sup>35</sup> Le chirurgien Jacint Codina indiquait en 1885 à l'historien Julià de Chia les combinaisons très variées d'instruments à cordes et à vents de la *cobla* de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans la région de Girona : deux chalemies, flageolet et tambourin pour les bals en plein air ; deux violons, deux clarinettes et parfois basson pour les *sarauts* (bals à l'intérieur) ; deux violons, clarinette et basson à l'église ; trois chalemies et basson aux processions, mais avec des violons sous le bras lorsqu'il fallait interpréter des *villancicos* à certains points du parcours. Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, Girona, Caja de Pensiones para la vejez y ahorros de Cataluña y Baleares, 1970, p. 20. On retrouve la même polyvalence en France. Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Les ménestriers français sous l'Ancien Régime*, s. l., Klincksieck, 1994, p. 114-116, 134-176.

<sup>36</sup> PIÉ, *op. cit.*, p. 689 ; Ramon MIRÓ I BALDRICH, « L'administració de la Unió de preveres de Bellpuig a la segona meitat del segle XVIII i primer terç del XIX (segona part) », *Quaderns d'El Pregoner d'Urgell*, 11 (1998), p. 18-22 ; « Música i església a Cervera (segles XV a inicis del XVIII) », *Miscel·lània Cerverina*, 16 (2003), p. 254-255 ; « Música i església a Bellpuig... » *op. cit.*, p. 17-65 ; GREGORI I CIFRÉ, ROMEU I SOLÀ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 9... op. cit.*, p. LXXXVI ; Glòria BALLÚS CASÓLIVA, *La música a la col·legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa : 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, vol. I, p. 162, 168, 169, *passim* ; Francesca ROIG I GALCERAN, *Concòrdia per a la constitució d'una cobla municipal al Segle XVIII*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, 2011, p. 7, 11 ; GREGORI I CIFRÉ, MONELLS I LAQUÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 6... op. cit.*, p. LXVI, CLV ; GREGORI I CIFRÉ, SALGADO COBO, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 7... op. cit.*, p. XVII, XXXII ; RADRESSA I CASANOVAS, *op. cit.*, non paginé. Une *cobla* en provenance de Banyoles fut engagée par le chapitre et intégrée à la chapelle de musique de la cathédrale de Girona entre 1757 et au moins 1764. Une *cobla* servait également dans la cathédrale de Vic jusqu'à la constitution d'un ensemble instrumental pour la chapelle en 1733. CIVIL CASTELLVÍ, « La capilla de música... » *op. cit.*, p. 161 ; RIFÉ I SANTALÓ, « Els Estatuts... » *op. cit.*, p. 365.

<sup>37</sup> La *cobla* de Banyoles engagée par le chapitre cathédral de Girona en 1757 comprenait deux passementiers [*passamaners*]. À Manresa, dans la *cobla* admise par le chapitre cathédral en 1738 on trouve deux tisserands de laine [*teixidors de llana*], un laineur [*paraire*] et un tisserand de linge [*teixidor de lli*]. À Olot il existait un lien traditionnel entre les musiciens de *cobla* et le métier de tourneur en bois [*torner*], ce qui leur permettait de fabriquer eux-mêmes les instruments qu'ils utilisaient. À Bellpuig, en 1723, la *cobla* engagée par la corporation municipale comprenait un serrurier [*serraller*], un ferrier [*ferrer*], un laboureur [*pagès*] et un tisserand de linge. À Vilanova, dans la *cobla* créée par la corporation municipale en 1760, on

fait ne les a pas rendus moins indispensables. Le nombre de lieux où l'éclat musical des fêtes tenait à la participation d'une *cobla* invite à reconsidérer positivement le rôle joué par ces ensembles dans le développement de la vie musicale en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une partie significative des maîtres de chapelle de la région devaient à la collaboration périodique d'une *cobla* la possibilité de faire entendre des œuvres plus ambitieuses que de coutume.

Josep Maria Marquès a repéré, pour la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, un sensible accroissement des fondations de bénéfiques d'organiste dans le diocèse de Girona<sup>38</sup>. Cette tendance à la hausse du nombre de postes musicaux, sans doute conséquence d'une étape de croissance économique régionale, peut se retrouver aussi au niveau des ensembles plus larges. Dans la mesure de leurs ressources, un certain nombre de lieux de musique ont cherché au cours du siècle à se doter d'un ensemble instrumental permanent. Des ensembles instrumentaux fixes ont été progressivement intégrés à la chapelle de musique dans les huit cathédrales catalanes<sup>39</sup>, les églises collégiales de Manresa et de Sant Joan de les Abadesses<sup>40</sup>, les églises paroissiales de Bellpuig, Canet de Mar, Mataró, Torredembarra, Vilafranca del Penedès, Vilanova i la Geltrú, Santa Maria del Mar de Barcelone et la chapelle barcelonaise du Palau<sup>41</sup>. En 1733, le chapitre cathédral de Vic décida de se passer de la *cobla*, remplacée par « toute la chapelle, voix, instruments,

---

trouve deux laboureurs, un tisserand de linge, un menuisier et un compagnon boutonniere [*mancebo botonero*]. CIVIL CASTELLVÍ, « La capilla de música... » *op. cit.*, p. 161 ; BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. I, p. 193 ; PUJOL I COLL, *El Barroc...* *op. cit.*, p. 13 ; MIRÓ I BALDRICH, « Música i església a Bellpuig... » *op. cit.*, p. 37 ; ROIG I GALCERAN, *op. cit.*, p. 12. On trouve la même chose en France. CHARLES-DOMINIQUE, *op. cit.*, p. 97-99.

<sup>38</sup> MARQUÈS, *op. cit.*, p. 91.

<sup>39</sup> Sur Barcelone, voir les nombreux travaux de Josep Pavia cités dans la bibliographie ; sur Girona, CIVIL CASTELLVÍ, « La capilla de música... » *op. cit.* ; sur Lleida, Juan MUJAL ELIAS, *Lérida. Historia de la música*, Lérida, Dilagro Ediciones, 1975, p. 109-116, 168-175 ; sur la Seu d'Urgell, Jordi ROIG I CAPDEVILA, « Presencia musical en la catedral de la Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares », *Anuario Musical*, 58 (2003), p. 139-196 ; « Presencia musical en la catedral de la Seu d'Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares », *Anuario Musical*, 59 (2004), p. 115-150 ; sur Solsona, BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. II, p. 64-70 ; sur Tarragona, BONASTRE, « La capella musical de la Seu... » *op. cit.* ; sur Tortosa, Marian ROSA MONTAGUT, « Una aproximación a la capilla de música de la catedral de Tortosa (Tarragona) : 1700-1750 », *Anuario Musical*, 61 (2006), p. 155-166 ; sur Vic, RIFÉ I SANTALÓ, « Els Estatuts... » *op. cit.*

<sup>40</sup> BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. I ; Joan FERRER I GODOY, *Actes i Resolucions. Sant Joan de les Abadesses en època moderna, 1630-1859*, Barcelona, Fundació Noguera, 2013, vol. II, p. 536, *passim*.

<sup>41</sup> Sur Vilafranca del Penedès, la source la plus explicite reste MALDÀ, VC, p. 179 ; AI, p. 232 (27-IV/[19-V]-1782) ; MIRÓ I BALDRICH, « Música i església a Bellpuig... » *op. cit.* ; BONASTRE I BERTRAN, GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 2...* *op. cit.*, p. VII-LX ; Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, Neus CABOT I SAGRERA, *Inventaris de fons musicals de Catalunya, vol. 4 : Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. IX-LI ; Norbert MIRACLE I FIGUEROLA, *L'orgue barroc de Torredembarra i els seus organistes*, [Torredembarra], Obra Musical de l'Orgue Barroc, 1992, p. 53-54 ; ROIG I GALCERAN, *op. cit.* ; BALDELLÓ, « La música en la Basílica... » *op. cit.* ; ALCALÁ, « La Capilla musical del Palacio... » *op. cit.*, p. 9-32.



violons et hautbois » sauf pour l'accompagnement des viatiques, les processions et la musique des troisièmes dimanches de chaque mois<sup>42</sup>. On trouve une situation similaire dans l'église paroissiale Santa Maria del Mar de Barcelone, où la fabrique paroissiale entretenait à la fois une grosse chapelle vocale et instrumentale et une *cobla de ministrils* (instrumentistes à vents) pour les viatiques et les processions, ce qui faisait probablement de cette église la seule en Catalogne à posséder simultanément deux corps de musique instrumentale distincts<sup>43</sup>. À Bellpuig, l'Union de bénéficiaires de l'église paroissiale Sant Nicolau, qui dépendait, pour les principales fêtes de l'année, de *cobles* qu'elle faisait venir des localités environnantes, établit en 1754, sous le patronage de la duchesse de Sessa, une chapelle de musique vocale et instrumentale pour laquelle l'Union fit acheter deux violons et deux hautbois. Cette chapelle, comportant de lourdes dépenses en salaires, ne dura dans un premier temps que jusqu'à la mort de la duchesse en 1768. Plus tard, sous le XIII<sup>e</sup> duc, entre 1782 et l'invasion française de 1808, elle fut en partie reconstituée et entretenue à moindre coût<sup>44</sup>. À Manresa, une partie des musiciens de la *cobla* engagée par la corporation municipale en 1738 furent également admis à la chapelle de musique de la collégiale. Ce groupe instrumental ne quitta plus la collégiale par la suite et se renouvela au sein même de la chapelle de musique au moyen de l'entrée dans le groupe d'anciens enfants de chœur de la maîtrise<sup>45</sup>. En 1773, l'église paroissiale de Canet de Mar, afin d'augmenter les effectifs de sa chapelle de musique, introduit par de nouveaux statuts le fonctionnement semi-autonome des « parts de chapelle » en vigueur dans les chapelles ecclésiastiques de Tarragona et Barcelone. Le maître de chapelle avait de ce fait le droit d'admettre des musiciens qui ne seraient pas salariés par l'institution mais rémunérés exclusivement sur le produit des activités extraordinaires de la chapelle<sup>46</sup>. La réalité de ces ensembles, cependant, ne correspondait pas toujours à

<sup>42</sup> RIFÉ I SANTALÓ, « Els Estatuts... » *op. cit.*, p. 365.

<sup>43</sup> La *cobla de ministrils* pour accompagner les viatiques fut fondée par le noble Joan Guinart en 1681 et se constitua effectivement en 1686 avec trois musiciens et un musicien remplaçant. GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de danses... », *op. cit.*, p. 49. Deux reçus datés du 22 juin 1805 attestent de l'existence encore à cette date de deux ensembles distincts : la chapelle de musique, formée par le maître de chapelle Josep Cau, l'organiste Benet Juncà et 15 chanteurs et instrumentistes, et un groupe de quatre *ministrils* formé par Narcís Pedrosa de Cano, Anton Masfarré, Cristòfol Cascante et Lluís Ferrer, aucun desquels ne coïncide à cette époque avec les musiciens de la chapelle. ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 31. Voir la transcription en ANNEXE, documents n° II-III.

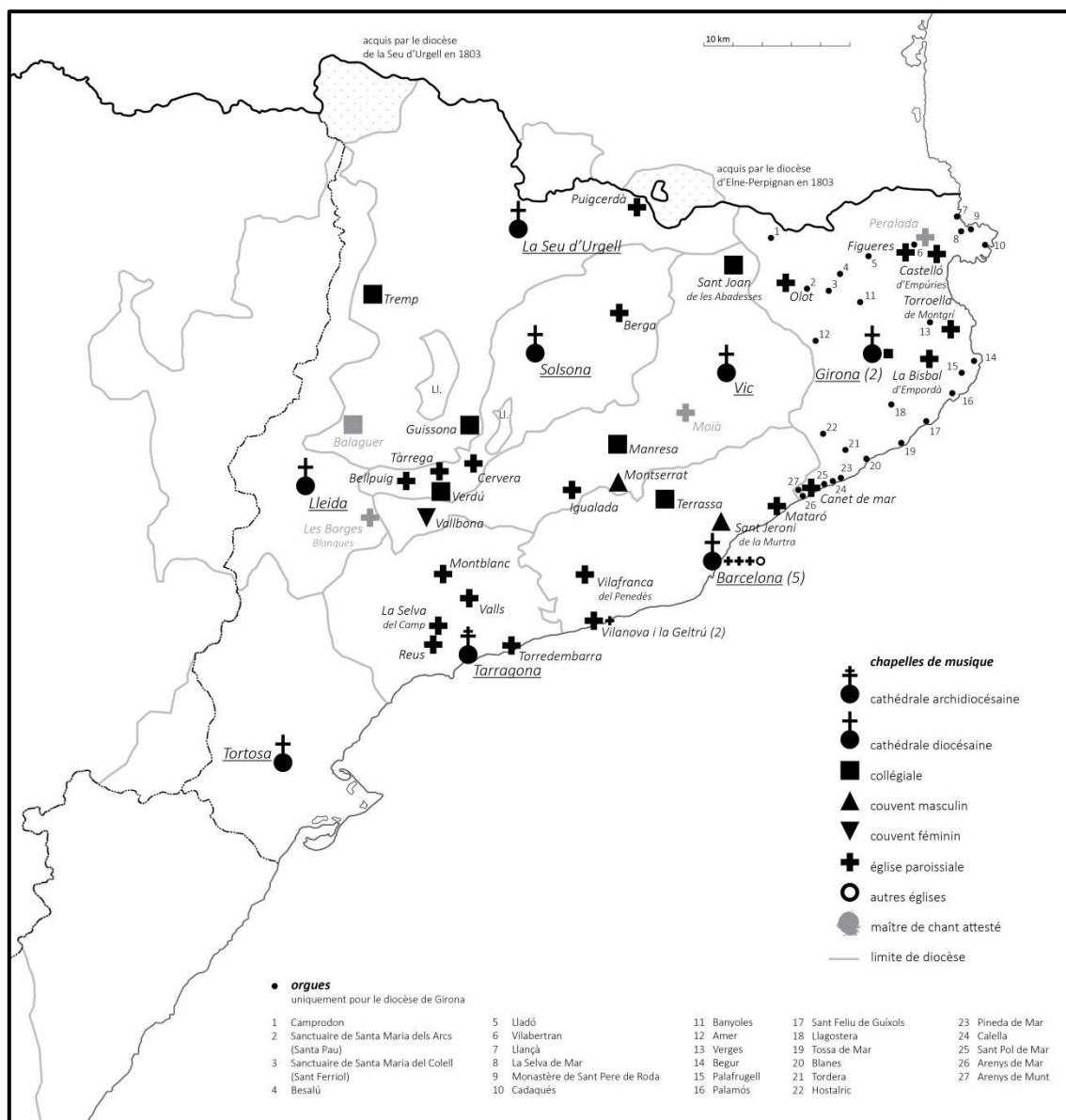
<sup>44</sup> MIRÓ I BALDRICH, « Música i església a Bellpuig... » *op. cit.*, p. 28-29, 38-42.

<sup>45</sup> VILAR I TORRENS, *La música...* *op. cit.*, p. 98-105 ; BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. I, p. 162, 169, 315.

<sup>46</sup> BONASTRE I BERTRAN, GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 2... op. cit.*, p. XXI-XXIV. L'explication la plus détaillée du fonctionnement des « parts de chapelle » en Catalogne se trouve dans les statuts de la chapelle de musique de la cathédrale de Tarragona de 1747. À Barcelone les trois chapelles de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et du Palau suivaient le même système, d'après la documentation exhumée par Josep Pavia pour la seconde moitié du siècle. Les maîtres de chapelle de la

l'ambition des projets couchés sur le papier. À Mataró, une ville pourtant grande et prospère, l'église paroissiale peinait à conserver les 14 postes musicaux fixes (comprenant quatre enfants de chœur) dont elle s'était dotée en 1741<sup>47</sup>.

**Figure 3.2.** Carte des chapelles de musique attestées en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'indication des orgues pour le diocèse de Girona.



cathédrale, Josep Pujol, et du Palau, Josep Duran, ont par ailleurs cautionné la rédaction des nouveaux statuts de Canet en 1773 « com a conforme a la practica de nostres capelles ». Francesc BONASTRE, « La capella musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII », *Boletín Arqueológico. Órgano de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*, Época IV, Fascs. 133-140 (1976-1977), p. 259-270 ; PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història... » *op. cit.*, p. 109, 114-119. Sur le fonctionnement analogue du corps de musiciens de la Real Capilla à Madrid, réglémenté par des statuts imprimés en 1741, voir MORALES, « Real Capilla y festería... » *op. cit.*

<sup>47</sup> GREGORI I CIFRÉ, CABOT I SAGRERA, *Inventaris de fons musicals de Catalunya*, vol. 4..., p. XVII-XIX.

Au plus haut de ce panorama, trônait le monastère bénédictin de Montserrat. Il est, de loin, le lieu de musique le plus mentionné par les voyageurs<sup>48</sup>. 25 enfants de chœur choisis et bien nourris formaient sa maîtrise, la plus grande et l'une des plus prestigieuses d'Espagne, à laquelle se joignaient des moines musiciens<sup>49</sup>. Malgré son perceptible isolement, perché sur une plate-forme à mi-hauteur de la montagne de Montserrat, ce monastère était probablement l'institution catalane la plus étroitement liée à la brillante vie musicale de la capitale du Royaume. Les rapports institutionnels et personnels assuraient la continuité de ce lien. Anselm Viola, le maître de chapelle de Montserrat à la fin du siècle (1768-1798), avait passé neuf ans au monastère madrilène de Nuestra Señora de Monserrate, dit El Monserratico, tandis que le P. Antoni Soler, organiste de l'Escorial et ancien élève de la maîtrise, n'a jamais cessé d'envoyer des copies de ses œuvres à Montserrat et accueillait à l'Escorial des enfants de chœur de la maîtrise en fin de formation<sup>50</sup>.

La diversité des structures musicales cache souvent une diversité similaire dans le domaine des patrons et des financeurs. Le poids des études consacrées aux chapitres cathédraux dans la tradition historiographique fait ombrage à une longue et large tradition de mécénat laïc. En Catalogne, le rôle des corporations municipales dans le financement des chapelles de musique, déjà pointé par Marín, se révèle en effet essentiel<sup>51</sup>. Hormis les plus riches chapitres et les institutions religieuses régulières, l'activité musicale de la presque totalité des églises paroissiales et de certaines collégiales dépend à degrés divers de l'apport municipal. Appelé généralement *Consell*, *Universitat* et, au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Ajuntament* [cast. *Ayuntamiento*]<sup>52</sup>, le corps municipal engageait des sommes importantes pour la construction de l'orgue (par exemple à Guimerà, en 1737<sup>53</sup>), pour la rémunération de l'organiste, du maître de chapelle et d'autres musiciens de la chapelle ou pour la fondation des bénéfices attachés à ces postes, sur lesquels il gardait le droit de collation,

<sup>48</sup> Voir ci-dessus, la troisième section du Chapitre 1.

<sup>49</sup> CORTADA, *op. cit.* Maldà témoignait du prestige de la maîtrise, par exemple dans ce commentaire au sujet de Francisco Junyer (ou Sunyer), fils de Miquel Junyer, dit Castelló, musicien du Palau : « [...] ell, a més del violí, sap tocar lo clave, no senti d'admirar havent estat escolà a Montserrat, que llavors també hi tocaria l'orgue gran i lo del presbiteri [...] ». MALDÀ, *B11*, p. 84 (12-IX-1815).

<sup>50</sup> CORTADA, *op. cit.*, p. 20-24 ; George TRUETT HOLLIS, « 'El diablo vestido de fraile' : a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler », *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd, Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 219-233.

<sup>51</sup> MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 51-52. Des cas similaires ont été signalés en Andalousie, en rapport avec les ensembles de *ministriles*. Juan RUIZ JIMÉNEZ, « ministril », *DMEH*.

<sup>52</sup> Le mot catalan *universitat* sert à désigner l'université autant que la corporation municipale, ce qui avait amené Marín à séparer, érronément, *universitat* et *consell*. MARÍN, *op. cit.*, p. 52.

<sup>53</sup> Francesc BONASTRE, « L'orgue de Guimerà (1737). Aportació documental », *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, 7 (1979), p. 329-335.

et pour l'entretien de la *cobla* qui jouait à la fois pour la municipalité et pour l'église. Lorsque les employeurs étaient formellement séparés, la synergie institutionnelle demeurait essentielle entre le corps municipal et le corps ecclésiastique. À Vilanova i la Geltrú, la création d'une *cobla* de six musiciens en 1760 par l'*Ajuntament* consolidait de manière complémentaire les chapelles de musique des deux paroisses Sant Antoni Abat de Vilanova et Santa Maria de la Geltrú<sup>54</sup>. À Manresa, les instrumentistes admis à la chapelle de musique par le chapitre en 1738 étaient en même temps au service de la ville<sup>55</sup>. Il n'y a qu'à Barcelone que les fabriques paroissiales laïques assumaient le rôle joué par les municipalités dans les localités à paroisse unique<sup>56</sup>. Le conseil de fabrique de l'église Santa Maria del Mar de Barcelone compte à ce titre parmi les plus grands mécènes musicaux du territoire catalan.

Le patronage privé et les confréries constituent d'autres formes très importantes de mécénat laïc. La chapelle du Palau de Barcelone, malgré son rayonnement urbain, était une chapelle privée siégeant au Palau reial menor ou Palau de la comtessa, attaché au marquisat de los Vélez. À Bellpuig, concernant la création d'une chapelle de musique, la personnalité du détenteur du duché de Sessa se devine derrière les décisions prises par l'Union de bénéficiers, dont l'administration ducale supervisait les comptes. Les confréries constituaient également une source indispensable de financement pour de nombreuses chapelles de musique. L'excès dans la dépense en « cire et musique » des confréries était une préoccupation des autorités ecclésiastiques et civiles au XVIII<sup>e</sup> siècle et l'une des raisons invoquées pour raffermir leur contrôle sur ces institutions<sup>57</sup>. À Torredembarra, en 1758, les fêtes payées par les confréries sont détaillées dans l'acte de fondation du bénéfice d'organiste<sup>58</sup>.

La cartographie des chapelles de musique en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle montre un très riche paysage institutionnel : au moins 43 églises catalanes, dans 37 localités, possèdent une structure musicale leur permettant de faire entendre régulièrement de la musique polyphonique. Ces institutions se détachent sur le paysage encore plus exubérant

---

<sup>54</sup> ROIG I GALCERAN, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>55</sup> BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. I, p. 162, 169.

<sup>56</sup> Sur les fabriques paroissiales de l'époque moderne en Catalogne et son action de mécénat, voir l'excellente synthèse de Joaquim Maria PUIGVERT, *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic, Eumo Editorial, 2001, p. 111-167. Pour l'analyse approfondie d'un exemple non catalan d'organisation musicale paroissiale, voir María GEMBERO USTÁRROZ, « El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica : la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800) », *Nassarre*, 14/1 (1998), p. 269-362.

<sup>57</sup> PUIGVERT, *op. cit.*, p. 169-187.

<sup>58</sup> MIRACLE I FIGUEROLA, *op. cit.*, p. 29-33.

des orgues et des organistes. Leur distribution géographique est néanmoins inégale. Certaines zones présentent une densité institutionnelle bien plus grande que d'autres : treize chapelles de musique au sein du triangle Tarragona-Cervera-Lleida ; six sur la plaine de l'Empordà et le siège épiscopal voisin de Girona ; deux chapelles de musique et une grande densité d'orgues sur la frange côtière du Maresme. Les diocèses montagneux du nord, tout comme celui de Tortosa au sud, paraissent, en revanche, beaucoup plus vides d'institutions musicales. Barcelone, bien entendu, avec ses cinq chapelles, est la localité régionale avec la plus haute concentration de musiciens d'église. L'importance de ces institutions varie, entre celles qui possèdent une structure musicale minimale et dépendent de musiciens externes pour les fêtes importantes et celles, une quinzaine au moins, qui disposent de manière permanente d'effectifs vocaux et instrumentaux en nombre suffisant. Dans les premières, la polyvalence typique de la *cobla* constitue le meilleur emblème du fonctionnement synergique de la vie musicale en région. La majorité de ces chapelles de musique trouvent leurs sources principales de financement dans un type de mécénat qui a peu retenu l'attention des chercheurs en Catalogne, le mécénat laïc des corporations municipales, des fabriques paroissiales, des confréries et des bienfaiteurs individuels. Ils sont, au même titre que les grands monastères et que les chapitres cathédraux, les acteurs indispensables à l'entretien et au renouvellement du dense maillage des chapelles musicales catalanes.

### ***Les mobilités musicales***

On a distingué plus haut entre mobilité inter-urbaine (mobilité géographique) et mobilité intra-urbaine ou plutôt, dès lors qu'on parle aussi de l'hinterland urbain, intra-territoriale (déplacements « sur place »). La mobilité intra-territoriale peut être faite à titre corporatif ou à titre individuel. Quelques exemples permettent d'illustrer, au sein du tableau catalan qu'on vient de tracer, les trois formes de la mobilité des musiciens ecclésiastiques : mobilité inter-urbaine individuelle, mobilité intra-territoriale corporative et mobilité intra-territoriale individuelle.

Le fonds d'archive de l'église paroissiale Santa Maria del Mar de Barcelone (ADB) et les minutes notariales de la fabrique paroissiale (AHPB) éclairent la mobilité inter-urbaine des musiciens employés par une des plus importantes institutions musicales catalanes pendant la seconde moitié du siècle. Dans une logique d'optimisation des ressources musicales, la communauté de bénéficiaires et la fabrique paroissiale laïque de

Santa Maria del Mar ont cherché à rapprocher le service du chœur et de la chapelle de musique. En 1743, Benoît XIV ratifie la fondation de quatre chapellenies de « chantres pour le chœur et voix pour la chapelle de musique ». C'est un poste intéressant, dans la mesure où son possesseur cumule les revenus d'une chapellenie, la charité des messes qu'il a à charge et une part entière de chapelle en tant qu'employé de la chapelle de musique, ce qui lui fait un salaire plutôt alléchant de 245 livres annuelles selon l'estimation faite en 1763 (réévaluées à plus de 300 livres en 1775 et à 340 livres en 1790), avec droit à l'aide mutuelle tant du chœur que de la chapelle<sup>59</sup>. La charge de travail est cependant tellement lourde que la première fois aucun candidat ne se présente au concours, de sorte que la communauté et la fabrique sont obligées à redéfinir les obligations du poste. Ce n'est qu'en 1763 qu'ils réussiront à trouver un candidat<sup>60</sup>. Le modèle semble malgré tout très satisfaisant, du moins pour les employeurs, car le chapitre cathédral de Barcelone était prêt à l'adopter lui aussi en copiant les mêmes conditions et en récupérant des bénéfiques vacants du bas chœur pour doter les postes<sup>61</sup>.

Ces postes requérant des professionnels largement compétents dans le domaine du plain-chant et du chant figuré, la fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar décide de les pourvoir par concours public et dépêche pour ce faire un certain nombre d'avis informant des prérequis demandés et des revenus estimés pour le poste ainsi que des conditions du concours. Au cours de la seconde moitié du siècle, il y a eu cinq concours : en 1763, 1774, 1775, 1781 et 1790. Celui de 1774 a été seulement annoncé, car la nomination du musicien s'est produite avant la présentation des candidats. L'aire couverte par ces annonces ne dépasse jamais les frontières de la Catalogne. On en envoie à la cathédrale de Barcelone, aux églises paroissiales et autres églises principales de la ville, aux autres cathédrales catalanes, aux collégiales, aux paroissiales des villes les plus importantes (Mataró et Canet précisées en 1774) et à quelques monastères (Montserrat en

---

<sup>59</sup> L'index des archives paroissiales réalisé vers 1765, accompagné de résumés des documents, constitue une source de première importance pour la connaissance de l'activité musicale de Santa Maria del Mar avant cette date. La section de l'index désignée par la lettre « F° », formée par 28 documents résumés ou recopiés en entier, traite exclusivement des quatre chapellenies de chantres créées en 1743. L'estimation de revenus de 1763 se trouve dans F° 14. L'estimation de revenus de 1775 apparaît dans l'annonce imprimée du concours pour la provision de la sixième chapellenie de Notre-Dame après le décès de son premier détenteur, Salvador Dachs. Cette annonce est conservée pliée à la fin de la section F°. ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs). La dernière estimation est issue de l'annonce du concours pour la provision de la septième chapellenie de Notre-Dame enregistrée dans la délibération de la fabrique paroissiale du 8 avril 1790. AHPB, 1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791], 8-IV-1790, f. 262r.

<sup>60</sup> ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), F° 25-28.

<sup>61</sup> Le projet de création de quatre postes identiques à ceux de Santa Maria del Mar à la cathédrale est recueilli dans un document non daté transcrit à PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història... » *op. cit.*, p. 120-121.

1774)<sup>62</sup>. Cet éventail de destinations enregistre peu de variations d'un concours à l'autre. À la différence des cas étudiés par Torrente à Salamanca et Zamora, dont l'aire de recrutement couvrait presque toute l'Espagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Barcelone comprise, le dense réseau d'institutions musicales catalanes semble suffire aux administrateurs de Santa Maria del Mar.

Les renseignements fournis par les candidats permettent d'approcher le fonctionnement de la mobilité géographique des musiciens. Les deux autres convocations de concours ayant eu lieu à Santa Maria del Mar pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, un pour le poste de maître de chapelle (1759, avorté à cause d'un différend entre fabrique et communauté) et un autre pour le poste d'organiste (1781), viennent compléter ces données<sup>63</sup>. Sur les 23 musiciens dont on connaît l'origine (pour un total de 30), seulement cinq sont nés à Barcelone, dont trois sont encore dans la ville au moment du concours. Il y a, en revanche, huit candidats nés en dehors de la ville mais qui y travaillent au moment du concours et dix qui sont nés et travaillent à l'extérieur. Les organistes, surtout, sont nombreux à jouir déjà d'une situation à Barcelone en tant qu'organistes d'institutions mineures ou en tant que remplaçants : huit sur dix, dont six ne sont pas natifs de Barcelone. La projection sur une carte des lieux de naissance et des postes occupés par ces musiciens au moment du concours montre bien l'importance et l'autonomie de ce réseau catalan capable de fournir, à la plus grande des paroisses barcelonaises, des musiciens habiles en provenance d'un grand nombre de lieux, sans que celle-là ait à dépasser le cadre régional (Figure 3.3).

Une fois en poste, ces musiciens sont sujets à la mobilité intra-territoriale corporative associée au service de leur chapelle de musique. Une grande partie de ces déplacements ont lieu dans la ville même à l'occasion des très nombreuses fêtes d'autres

---

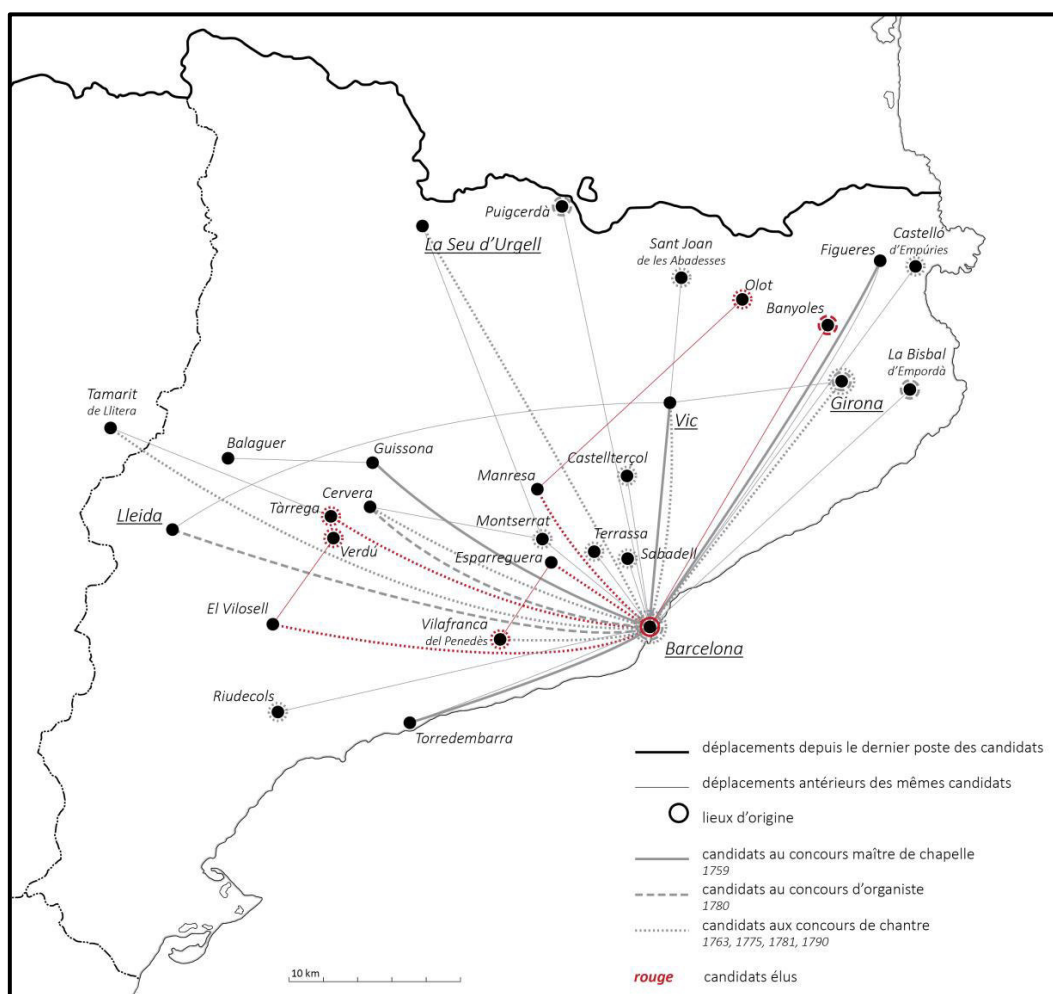
<sup>62</sup> La délibération de la fabrique paroissiale du 6 mars 1774, à la fin de l'annonce pour la provision du concours de la septième chapellenie de Notre-Dame, précise : « Als quals dos S<sup>ors</sup> Obrers donaren amplissima facultat pera practicar todas las diligencias concernents a dita oposició, y fins a estar evacuada la dependencia ; y los mateixos Edictes expeditos en lo modo sobre expressat se fixaren en lo lloch acostumat de dita Iglesia Parroquial de S<sup>ta</sup> Maria del Mar, so es, en los tres Portals dels Sombrerers, Born, y Fossar de las Moreras, y se remeteren Exemplars à las Iglesias Cathedrals de las Ciutats de Tarragona, Gerona, Vich, Lleida, Solsona, Seu de Urgell y Tortosa, à las Parroquials de la Ciutat de Mataró, y Vila de Canet de Mar, y al Santuari de Nostra Senyora de Monserrat, peraque en tot lo Principat se tingués noticia de la vacant ». AHPB, 1.104/46, Joan Prats i Cabrer, *Primus liber deliberacionum* [1770-1779], 6-III-1774, f. 144r-144v. Voir aussi 1.104/46, 25-XI-1775, f. 207v ; 1.104/47, Joan Prats i Cabrer, *Secundus liber deliberacionum* [1780-1785], 28-III-1781, f. 75v ; 1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791], 8-IV-1790, f. 262r-262v.

<sup>63</sup> Sur le concours de 1759, ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 67 ; sur celui de 1780, AHPB, 1.104/47, Joan Prats i Cabrer, *Secundus liber deliberacionum* [1780-1785], 26-XII-1781 [*sic*, 1780], 29-XII-1781 [*sic*, 1780], 2-I-1781, f. 51r-53v, 55v-56r.

institutions, mais ils s'étendent quelquefois au-delà des murs de la ville, comme ceux relevés par Juan Ruiz sur une large région autour de Grenade. À Canet de Mar, un noble barcelonais avait fondé une fête pour la Saint Pierre (29 juin) avec l'assistance annuelle de la musique de Santa Maria del Mar de Barcelone aux complies de la veille et à la grand-messe de la fête. Ces musiciens de Barcelone rejoignaient pour l'occasion la petite chapelle de musique de l'église paroissiale de Canet qui se trouvait confrontée à l'exécution d'œuvres plus difficiles et plus longues qu'à l'ordinaire, ce pourquoi Josep Saurí, le maître de chapelle local, demandait en 1798 une gratification extraordinaire pour lui et ses musiciens<sup>64</sup>.

**Figure 3.3.** Carte de la mobilité inter-urbaine des candidats aux concours de maître de chapelle, d'organiste et de chanteur de l'église paroissiale Santa Maria del Mar de Barcelone dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Sources : voir ANNEXES, matériaux pour l'élaboration de la Figure 3.3.



<sup>64</sup> BONASTRE I BERTRAN, GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 2... op. cit.*, p. XXV-XXVI.



Les catalogues de livrets de *villancicos* et d'oratorios commentés plus haut révèlent qu'un grand nombre de localités ont fait imprimer tous ou une partie de leurs livrets à Barcelone, de sorte que la communication avec la capitale s'établissait d'emblée aux occasions où l'on prévoyait l'exécution de ce type de pièces musicales. Cette relation avec la capitale pouvait se doubler de collaborations musicales dont les livrets portent quelquefois des traces. La chapelle barcelonaise du Palau, dirigée par Bernat Tria, chantait des *villancicos* à Castellterçol en septembre 1732 pour commémorer la translation des reliques de Saint Victor et d'autres saints martyrs dans l'église paroissiale. Tria dirige également un oratorio donné à la congrégation des Douleurs de La Bisbal le 30 mars 1746, sans qu'on ait aucune précision sur les musiciens<sup>65</sup>. En septembre 1776, c'est la chapelle de la cathédrale de Barcelone, avec son maître, Francisco Queralt, qui se déplace à Mataró pour l'exécution d'un oratorio qui donna sans doute un éclat singulier à la profession d'Antònia Carreras i Dordal au couvent de carmélites déchaussées de la ville<sup>66</sup>.

Les deux imprimés contenant chacun les textes de trois *villancicos* chantés pour l'inauguration de la nouvelle chapelle du Saint-Christ de l'église paroissiale d'Igualada en septembre 1733 signalent qu'ils furent composés par Jaume Casellas, maître de chapelle de Santa Maria del Mar de Barcelone. Les recherches faites localement par Josep Maria Gregori et Anna Romeu ont révélé que Jaume Casellas dirigea lui-même ses *villancicos* à la tête d'un ensemble choisi issu des chapelles de Santa Maria del Mar et de la cathédrale de Barcelone et d'instrumentistes habiles sur le « violon, hautbois, basson et cors de chasse » de la compagnie de Grenadiers Royaux à cheval, une vingtaine de musiciens en tout<sup>67</sup>. Les fêtes pour la réédification de l'église paroissiale d'Olot en septembre 1763

---

<sup>65</sup> BUB, 07 B-65/2/18-61 (Tria, 1732) ; *Daufí* 85 (*Oratorio sacro a los Dolores de la Virgen Santissima, que le dedica en su Fiesta la Venerable Congregacion de la Villa de la Bisbal. Dia 30. Marzo de 1746. Y ha de cantar entre Maria, Piedad, Fortaleza, y Amor : siendo su Prior el Reverendo Juan Pagés Presbytero. Comissarios, el Reverendo Antonio Castanyer, El Dr. Iuan Torrènt ; Ildefonso Esteve ; Ioseph Pujól, Estevan Thomàs y Maymir, y Geronymo Poch. Predicará el R. Joseph Sabater Presbytero, y Sacristán. Su Maestro el Reverendo Bernardo Tria Presbytero, Gerona, Por Antonio Oliva Impressor, y Librero, [1746]*). Ces déplacements sont déjà attestés au XVII<sup>e</sup> siècle. En 1676, des musiciens du Palau, de Santa Maria del Pi et de Santa Maria del Mar chantent à Manresa pour la bénédiction de la nouvelle église des capucins ; en 1688 ils sont à Girona et en 1689 à Martorell, avec des musiciens de Santa Maria del Pi et d'Esparreguera. BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. I, p. 166 ; PUJOL I COLL, *El Barroc... op. cit.*, p. 31 ; ALCALÁ, *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>66</sup> *Daufí* 141 (Queralt, 1776).

<sup>67</sup> « Para lo mas solemne, y armonioso de la Musica, se llamaron veinte Musicos, de las habilidades en Instrumento, y voz, mas escogidas de las dos célebres Capillas de la Iglesia Cathedral, y de Santa Maria del Mar de la Ciudad de Barcelona ; y à estos se agregó el Militar, y escogido concierto de Musicos en todo genero de Instrumentos, Violin, Obues, Fogót, y Trompas de Chase, de la lucida, noble, y fuerte Compañia de Granaderos Reales de à Cavallo. Se previnieron Villancicos nuevos, que se dieron à la Impression, y se

furent célébrées avec un déploiement de moyens similaire. Pere Anton Monlleó, alors maître de chapelle de Santa Maria del Mar, avec les forces combinées de la chapelle de musique locale, de musiciens de Santa Maria del Mar et de « différentes chapelles » de Catalogne, dirigea trois exécutions d'oratorios et plusieurs pièces musicales de la liturgie<sup>68</sup>.

Ces déplacements se reproduisent à plus petite échelle sur beaucoup de lieux de la région. Le morcellement géographique du territoire catalan définit des régions musicales au sein desquelles se font l'essentiel des déplacements intra-territoriaux des chapelles ou des musiciens. L'abbaye cistercienne féminine Santa Maria de Vallbona se révèle, grâce aux livrets imprimés, un centre de mécénat musical de grande importance. Avantagement située entre les plaines fertiles d'Urgell et du Camp de Tarragona, denses d'institutions musicales, elle y puise régulièrement les ressources musicales qui vont rehausser la vie festive de l'institution. Elle accueillait entre 20 et 30 religieuses professes de familles notables de la Catalogne et de l'Aragon et comptait au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle sur une chapelle de musique formée par les religieuses elles-mêmes. L'organiste, la sœur converse [*donada*] Antònia Canals i Benabarre, figure sur les livrets, entre 1753 et 1800, comme « maîtresse de chapelle [*maestra de capilla*] » du monastère<sup>69</sup>. Les religieuses chantaient messes et rosaires en musique. En 1790 elles copiaient de la musique sur commande par l'intermédiaire de leur représentant à Tarragona<sup>70</sup>. L'abbaye de Vallbona se fait remarquer par le grand nombre de livrets de *villancicos* et d'oratorios

---

repartieron al gran concurso. » Juan PADRÓ Y SERRALS, *La Sagrada, y Prodigiosa Imagen del S. Christo de la villa de Igualada, vista en el origen de su veneracion, en sus Milagros, en su Translacion à nueva Capilla, y en un Panegirico*, Cervera, Imprenta Real de la Universidad, Manuel Ibarra, 1736, p. 66. Cité dans GREGORI I CIFRÉ, ROMEU I SOLÀ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 9... op. cit.*, p. XXXVI-XLII.

<sup>68</sup> « [...] una grande orquesta de músicos de diferentes capillas del Principado cuyo selecto raras vezes se logra junto, aun en las mayores ciudades. » Cité d'après une relation des fêtes de l'époque dans GREGORI I CIFRÉ, MONELLS I LAQUÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 6... op. cit.*, p. LIV-LVI.

<sup>69</sup> Marta CUSÓ SERRA, *Un monestir cistercenc femení català durant el primer segle borbònic espanyol. Santa Maria de Vallbona (1701-1802)*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 118, 140 <<http://hdl.handle.net/10803/4817>> [24-X-2017]. Les informations sur la chapelle de musique proviennent des livrets imprimés, dont BNE 1182 (*Villancicos que se cantaron en la solemnidad de tomar el habito de religiosas las nobles señoras Doña Isabel, Doña Josefa y Doña Maria Gracia Ybañez Cuevas de Borrell, y de Copons en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Vallbona de la Orden Cisterciense. Cantólos la Capilla del mismo RI Monasterio; siendo su Maestra la Señora Antonia Canals y Benabarre; día [15] de Septiembre de 1753*, Cervera, Imprenta de la Real Universidad, por Joseph Barber y Compañía, 1753) et BPEB, 184370 (*Villancicos, que con alegoria á la Reyna Esther; quando pidió á assuero que honrase su habitacion con su real presencia : completan la solemnidad de la profesion, y velo de la noble señora D. Maria Gabriela de Castellví, y de Bellet de mi porqué, en el Real Monasterio Cisterciense de nuestra Señora de Vallbona, siendo su abadesa la muy ilustre señora Doña Teresa de Riquer, y de Sabater. Cantó la capilla del mismo Real Monasterio, siendo su maestra D. Antonia Canals y Benevarre. El día 23 de setiembre de 1800*, Tarragona, por Pedro Canals impresor, [1800]).

<sup>70</sup> CUSÓ SERRA, *op. cit.*, p. 502.

destinés à solenniser l'entrée en religion des jeunes filles, une pratique circonscrite, au XVIII<sup>e</sup> siècle, presque exclusivement aux villes de Barcelone et Saragosse et leurs aires d'influence respectives<sup>71</sup>. On connaît à ce jour dix livrets de *villancicos* imprimés entre 1728 et 1800 et dix livrets d'oratorios publiés entre 1736 et 1783, tous sauf un destinés à être chantés lors des vestitions et des professions des religieuses. Ces chiffres font de Santa Maria de Vallbona le troisième couvent féminin de Catalogne en nombre de livrets conservés (après les couvents barcelonais Santa Isabel et l'Ensenyança). À Vallbona, la présence d'une chapelle de musique propre et l'effort économique des familles des religieuses à l'occasion de leur profession s'entremêlent de manière efficace pour donner lieu à une vie musicale somptueuse<sup>72</sup>.

La religieuse Manuela Desvalls i de Vergós, sœur et complice du marquis del Poal, exilé à Vienne après 1714 à cause de sa fidélité à Charles d'Habsbourg, subit directement la répression de l'après-guerre par deux ans de réclusion forcée dans la maison qu'elle avait au monastère. Plus tard elle réussit à représenter à Barcelone ses parents exilés et fut même chargée de l'administration économique de l'abbaye. À la fin de son mandat et bien amorcée la récupération du patrimoine familial des Desvalls, Manuela fit chanter dans l'église de l'abbaye, sur trois jours successifs, du 17 au 19 novembre 1736, un oratorio dédié à Sainte Gertrude la Grande qu'elle avait commandé à Josep Tort, organiste de Guimerà<sup>73</sup>.

Les Moixó, une famille de Cervera en pleine ascension grâce à sa fidélité à la maison de Bourbon, visaient plus loin. En 1774, pour la profession à Vallbona de Maria Francesca Xaviera Moixó i de Francolí, et en 1777, pour celle de sa sœur Maria Ignàsia Moixó i de Francolí, la famille commanda deux oratorios au maître de chapelle de la cathédrale de Tarragona, Antoni Milà<sup>74</sup>. Maria Francesca Xaviera et Maria Ignàsia eurent

---

<sup>71</sup> Nieves BARANDA LETURIO, « Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares », *Bulletin Hispanique*, 113/1 (2011) [en ligne], § 10-12. <<http://bulletinhispanique.revues.org/1345>> [8-X-2017].

<sup>72</sup> La participation des familles dans le financement des cérémonies de profession est assumée dans CUSÓ SERRA, *op. cit.*, p. 77, et, dans le cas de Jaca, en Aragon, par MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 133. Rosa Maria Creixell a étudié plus en détail la participation économique des familles barcelonaises dans la préparation du trousseau et de la fête de profession des nouvelles religieuses au XVIII<sup>e</sup> siècle. Rosa Maria CREIXELL CABEZA, *Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013, p. 175-179.

<sup>73</sup> *Codina* 200 (Tort, 1736). Au sujet de la religieuse Desvalls, voir CUSÓ SERRA, *op. cit.*, p. 111, 154-155, 278-280 ; Josep FERNÁNDEZ TRABAL, *Els Desvalls i Catalunya. Set-cents anys d'història d'una família noble catalana*, Pagès Editors, 2014, p. 23-39.

<sup>74</sup> Livrets : Arxiu Comarcal de la Segarra, R. 435 (Milà, [1774]) ; BC, M 598/21 (Milà, [1777]).

une tante, une autre sœur et deux nièces au monastère et un oncle et deux frères professeurs à l'université de Cervera. Leur frère aîné, Josep Antoni, deuxième baron de Juras Reales, occupa le poste de surintendant de l'imprimerie de l'université<sup>75</sup>. Les livrets des oratorios de 1774 et 1777 y furent imprimés, tout comme les deux autres livrets en rapport avec des professions de la famille Moixó à Vallbona<sup>76</sup>. Elionor, la seule sœur Moixó i de Francolí à ne pas intégrer l'abbaye, épousa le riche propriétaire de Sitges Josep Bonaventura Falç, lui aussi bien connecté avec les cercles universitaires de Cervera. Quand en 1791 ce fut au tour de la nièce de Josep Bonaventura, Lluïsa de Dalmau i Falç, d'entrer dans l'abbaye de Vallbona, les *villancicos* de profession furent commandés plus loin et à un compositeur encore plus prestigieux, le maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, Francisco Queralt<sup>77</sup>.

À d'autres occasions on continua de faire appel à des musiciens d'institutions plus modestes et plus proches, tel que le déjà mentionné Josep Tort, organiste de Guimerà puis de Santa Coloma de Queralt (1736 et 1752), Domingo Clusa, maître de chapelle de l'église collégiale de Guissona (deux fois en 1763 et une en 1765), Francisco Vila, chanoine prémontré et organiste du monastère Santa Maria de Bellpuig de les Avellanès (1758), Miquel Valentí, maître de chapelle de la Selva del Camp (1775) et Hipòlit Trullà, maître de chapelle de Reus (1788)<sup>78</sup>. Affleure ainsi la petite mobilité des musiciens en dehors des institutions où ils sont employés. Elle est similaire à celle qu'on a détecté dans la ville avoisinante de Bellpuig, où l'on fait appel, à la même époque, à des musiciens d'un large éventail de lieux de musique sur un territoire qui recoupe en partie celui de Vallbona, au sein du triangle formé par la plaine de Lleida à l'ouest, le plateau de la Segarra à l'est et le Camp de Tarragona au sud<sup>79</sup>. En 1748, pour la grande fête annuelle de la Sainte Croix à Bellpuig, le corps municipal commanda un oratorio au même Josep Tort auteur de l'oratorio de la religieuse Desvalls en 1736. En 1752, Tort travailla de

---

<sup>75</sup> CUSÓ SERRA, *op. cit.*, p. 123, 802-803 ; Pere MOLAS I RIBALTA, « Els Moixó de Cervera. Al servei de la monarquia », *Urtx : revista cultural de l'Urgell*, 5 (1993), p. 168-177.

<sup>76</sup> En plus des livrets déjà cités : *Daufí* 191 (Vallbona, 1728) ; *Daufí* 130, BNE 1187 (Clusa, 1765).

<sup>77</sup> Livret: *Daufí* 14 (Queralt, 1791). CUSÓ SERRA, *op. cit.*, p. 129 ; Josep CARBONELL I GENER, *Don Josep Bonaventura Falç i el context històric de la seva època*, Sitges, Edicions de l'Eco de Sitges, 1977, p. 19-26.

<sup>78</sup> *Codina* 200 (Tort, 1736) ; BNE 1181 (Tort, 1752) ; *Codina* 3 (Clusa, 1763 [1]) ; BNE 1188 (Anclusa [Clusa], 1763 [2]) ; *Daufí* 130, BNE 1187 (Clusa, 1765) ; BNE 1185 (Vila, 1758) ; BC, M 598/21 (Valentí, 1775) ; Centre de lectura de Reus, 783.65NEG-8 (Trullà, 1788). Sur Francisco Vila, voir Ramon MIRÓ BALDRICH, « Bellpuig de les Avellanès (segona meitat del segle XVII fins a inicis del XIX) », *Urtx : revista cultural de l'Urgell*, 18 (2005), p. 177, 178, 191. Sur Josep Tort, voir Silvestre PALÀ I AUGÉ, « Aproximació a la vida musical de Santa Coloma en temps antics », *La música a Santa Coloma de Queralt*, Santa Coloma de Queralt, Orfeó Santa Coloma, 1985, p. 13-37.

<sup>79</sup> MIRÓ I BALDRICH, « Música i església a Bellpuig... » *op. cit.*, p. 37-41, *passim*.

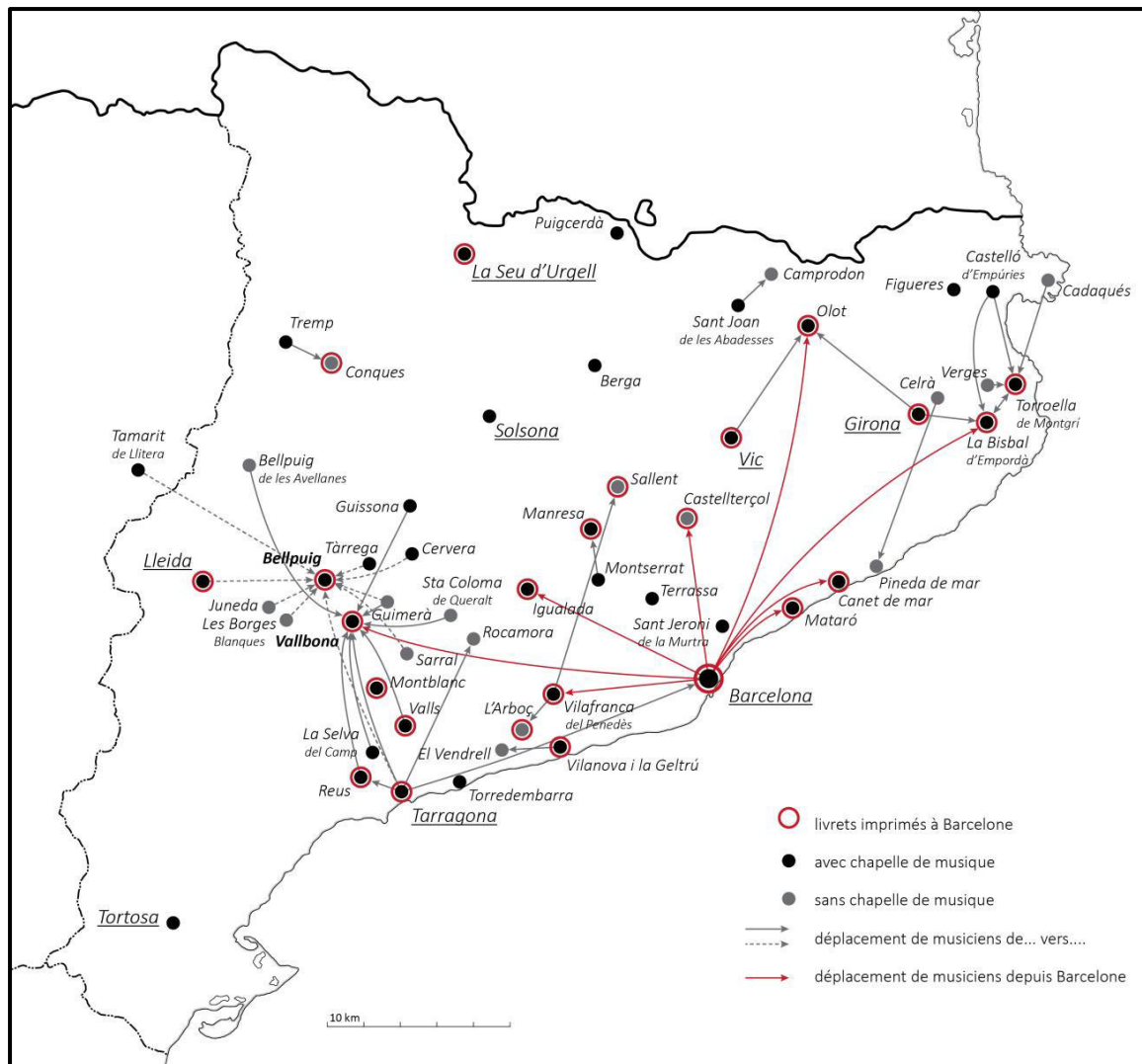
nouveau pour l'abbaye de Vallbona en composant un oratorio pour la profession simultanée de trois nouvelles religieuses<sup>80</sup>.

**Figure 3.4.** Carte recueillant les épisodes attestés de mobilité intra-territoriale des musiciens en Catalogne au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*Sources* : **L'Arboç, de Vilafranca del Penedès, 1770** : Arxiu Històric de Moià, top. 79 (L) | **Barcelone, de Tarragona, 1743** : Josep M. GREGORI, « Joan Crisòstom Ripollès (ca. 1680-1746). Mestre de capella de la Catedral de Tarragona », *Recerca Musicològica*, 2 (1982), p. 22 | **Bellpuig, de Les Borges Blanques, Cervera, Juneda, Lleida, Sarral, Tamarit de Llitera, Tarragona et Tàrrrega, 1715-1774** : MIRÓ I BALDRICH, « Música i església a Bellpuig... » *op. cit.*, p. 17-65 | **Bellpuig, de Guimerà, 1748** : BUB, 07 B-66/3/1-46 (L) | **La Bisbal d'Empordà, de Torroella de Montgrí et Castelló d'Empúries, s. d.** : Jordi FRIGOLA I ARPA, « El fet musical a la Bisbal del segle XVIII », *El Drac, revista d'informació bisbalenca*, edició especial, 1999, p. 11 | **La Bisbal d'Empordà, de Barcelone, 1746** : *Daufí* 85 (L) | **La Bisbal d'Empordà, de Girona, 1788** : *Codina* 215 (L) | **Camprodon, de Sant Joan de les Abadesses, 1789 et 1800** : FERRER I GODOY, *op. cit.*, vol. II, p. 606, 688 | **Canet de Mar, de Barcelone, annuellement en 1798** : BONASTRE I BERTRAN, GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 2... op. cit.*, p. XXV-XXVI | **Castellterçol, de Barcelone, 1732** : BUB, 07 B-65/2/18-61 (L) | **Conques, de Tremp, 1735** : BC, F. Bon. 3797 (L) | **Igualada, de Barcelone, 1733** : GREGORI I CIFRÉ, ROMEU I SOLÀ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 9... op. cit.*, p. XXXVI-XLII | **Manresa, de Montserrat, 1716** : BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. I, p. 165 | **Mataró, de Barcelone, 1776** : *Daufí* 141 (L) | **Olot, de Barcelone, Girona, Vic, 1763 et 1796** : GREGORI I CIFRÉ, MONELLS I LAQUÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 6... op. cit.*, p. CXL | **Pineda de Mar, de Celrà, 1781** : MALDÀ, VF, p. 286 | **Reus, de Tarragona, 1733** : BUB, 07 B-65/2/18-62 (L) | **Rocamora (Sant Martí de Brufaganya), de Tarragona, 1735** : BUB, 07 B-65/2/18-63 (L) | **Sallent, de Vilafranca del Penedès, ca 1773-1801** : BC, Tor. 1060/5-8° (L) | **Torroella de Montgrí, de La Bisbal d'Empordà, Cadaqués, Castelló d'Empúries et Verges, 1717-1790** : RADRESSA I CASANOVAS, *op. cit.*, non paginé | **Vallbona, de Barcelone, Bellpuig de les Avellanes, Guimerà, Guissona, Reus, Santa Coloma de Queralt, La Selva del Camp et Tarragona, 1736-1791** : *Codina* 200 ; BNE 1181 ; *Codina* 3 ; BNE 1188 ; *Daufí* 130, BNE 1187 ; BNE 1185 ; Arxiu Comarcal de la Segarra, R. 435 ; BC, M 598/2 ; BC, M 598/21 ; Centre de lectura de Reus, 783.65NEG-8 ; *Daufí* 14 (L) | **El Vendrell, de Vilanova de Cubelles, 1749** : BUB, 07 C-239/5/10-22 (L) | **Vilafranca del Penedès, de Barcelone, 1738** : *Codina* 170, BNE 1202 (L).

(L) = livret

<sup>80</sup> BUB, 07 B-66/3/1-46 (Bellpuig, Tort, 1748) ; BNE 1181 (Tort, 1752). Miguel Ángel Marín a mis en lumière, pour le couvent de bénédictines de Jaca, des exemples similaires de commandes musicales : « Thus, convents appear to have participated in the circulation of music by commissioning works from distant musicians ». MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 126.



La carte suggère l'existence d'autres territoires musicaux analogues (Figure 3.4). À l'est, les déplacements occasionnels vers Torroella de Montgrí et La Bisbal d'Empordà dessinent un espace de mobilités musicales sur la plaine de l'Empordà et bien connecté avec le siège épiscopal de Girona. Il est issu de synergies institutionnelles similaires à celles rencontrées à l'ouest. En fait, ces régions coïncident avec les zones de plus grande densité institutionnelle identifiées dans la section précédente. Pourtant, les témoignages de la mobilité intra-territoriale des chapelles et des musiciens dévoilent aussi d'autres territoires structurés autour d'un centre fournisseur de services musicaux. On constate des déplacements de proximité (de Tremp vers Conques, de Sant Joan de les Abadesses vers Camprodon, de Vic vers Olot, de Montserrat vers Manresa, de Vilanova i la Geltrú vers El Vendrell), mais on découvre aussi des centres à rayonnement plus large. Vilafranca del Penedès, qui reçoit ponctuellement des musiciens de Barcelone, envoie les siens au village de L'Arboç, proche, mais aussi à Sallent, plus lointain. Enfin, les villes

épiscopales, notamment Tarragona et Barcelone, là où se résident les plus grandes chapelles, peuvent desservir, surtout pour les festivités les plus extraordinaires, un territoire très large qui recouvre ceux des centres mineurs. Le réseau d'institutions musicales catalanes, localement très dense, était donc en permanence amplifié et ravivé par la mobilité intra-territoriale réduite mais constante de ses musiciens.

Les concours de recrutement de musiciens à Santa Maria del Mar montrent aussi l'utilité de ce réseau catalan pour fournir en musiciens les plus importantes institutions musicales de Barcelone, lesquelles, à leur tour, réinvestissaient l'espace régional pour la solennisation des festivités les plus exceptionnelles. Les pratiques de recrutement et les plus grandes fêtes occasionnelles lient donc Barcelone à l'ensemble de la région, mais qu'en est-il de l'arrière-pays immédiat de la grande ville ? Le témoignage du baron de Maldà permet de plonger dans le détail de l'articulation musicale d'un espace animé par l'intense villégiature périodique des Barcelonais et perçu par les voyageurs comme un territoire large, actif et prospère.

## 4 | Le territoire de Barcelone

### *Les musiciens des chapelles barcelonaises hors les murs*

Les textes du baron de Maldà, chez qui l'imbrication entre voyage et fête est centrale, permettent d'approcher en détail le fonctionnement musical du territoire de Barcelone. Sans les récits de Maldà, la présence de musiciens se déplaçant à titre individuel, en marge des activités institutionnelles de leur chapelle de musique, serait demeurée invisible. Son récit d'un séjour à Vilafranca del Penedès en 1771 s'avère de ce point de vue emblématique<sup>1</sup>. Il visite ce bourg de presque 4 000 habitants<sup>2</sup>, tête de *corregimiento*, avec son beau-frère Ramon Lluís de Peguera, futur baron de Rocafort, qui y possède une maison, pour s'y divertir et assister aux fêtes du saint patron de la localité, Saint Félix. L'église paroissiale Santa Maria entretenait une chapelle de musique et le corps municipal finançait annuellement, le jour de la fête patronale (le 30 août), l'interprétation de *villancicos* ou d'oratorios et la publication des textes. On connaît à ce jour 18 livrets de *villancicos* publiés entre 1722 et 1787 et 11 livrets d'oratorios publiés entre 1737 et 1792.

En 1771 le maître de chapelle de l'église paroissiale, Ramon Milà, composa un oratorio dont on fit imprimer le livret, comme de coutume, à Barcelone<sup>3</sup>. Pour l'interprétation de l'oratorio et d'autres pièces musicales pendant les fêtes, la modeste chapelle de musique de Vilafranca, dont la plupart des membres n'avait pas la musique pour unique métier<sup>4</sup>, compta sur le renfort de quatre excellents musiciens venus de

---

<sup>1</sup> MALDÀ, « Paseig a Vilafranca del Panadès ab lo motiu de sa festa major del gloriós màrtir presbítero sant Fèlix, patró de la vila, en lo any 1771 », *VF*, p. 111-137.

<sup>2</sup> Vilafranca comptait 3 673 habitants en 1787, d'après le recensement de Floridablanca. *Censo de 1787 "Floridablanca"*. 5. *Comunidades Autónomas Pirenaicas*, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1991.

<sup>3</sup> Daufí 143 (*Heroico triunfo de San Felix Mártir presbytero. Drama sacro, con que aplaude a su Santo Patrón la Muy Ilustre Villa de Vilafranca del Panadés, en el día 30 de agosto de 1771 [...] Cantolo la Capilla de la propia Parroquial Iglesia, siendo su Maestro el Rdo. Raymundo Milá, pbro.*, Barcelona, Herederos de Maria Angela Martí, [1771]).

<sup>4</sup> « Hi ha capella de música en la parròquia per son major lluhiment en sas funcions y de las altres iglésias. Fora de ellas se ocúpan los músichs en algun ofici, per passar millor la vida. Los escolans que càntan la solfa pòrtan cotas de bayeta bermella, per ser molt més barata que la grana, que no correspon a altres que a los de las cathredals. » MALDÀ, *VC*, p. 179. Ainsi, « Pau Icart, àlias Ganxo, sastre, y músich, sonador de



Barcelone : le violoncelliste et contrebassiste Francisco Casamor, le *contralt* Francisco Mas, dit Mataró, tous les deux de la chapelle de musique de la cathédrale, le ténor Francisco Guitart, jeune chapelain de Santa Maria del Pi, et le violoniste Miquel Junyer, dit Castelló, de la chapelle de musique du Palau<sup>5</sup>. Ils étaient tous unis par des liens de longue date. Avant d'entrer à Santa Maria del Pi, Guitart s'était formé à la cathédrale en tant qu'enfant de chœur pendant sept ans, avait suivi la chapelle de musique de la même institution pendant encore six ans, sans salaire, et avait postulé en 1766 la place salariée de second violoncelliste attribuée finalement à Casamor, lequel, à son tour, servait la chapelle depuis plus de dix ans<sup>6</sup>. Mas et Junyer avaient été ensemble enfants de chœur au Palau<sup>7</sup>. Casamor, Mas et Junyer étaient par ailleurs des personnalités importantes de la vie musicale barcelonaise. Junyer assura longtemps les fonctions d'assistant de l'indiscipliné maître de chapelle du Palau, Josep Duran<sup>8</sup>. Casamor et Mas participèrent grandement à la diffusion des répertoires profanes modernes par leur présence au théâtre (Casamor) et dans les concerts domestiques (Mas)<sup>9</sup>. Antoni Milà, maître de chapelle de la cathédrale de Tarragona et ancien maître de Vilafranca, où son frère Ramon l'avait remplacé en 1762, se trouvait également en visite à Vilafranca pour la Saint Félix 1771<sup>10</sup>.

La répétition générale de l'oratorio de Ramon Milà, *Heroico triunfo de San Félix mártir*, eut lieu la veille de la première audition publique dans une maison particulière de la ville, *casa* Vallès, en présence des élites locales et d'un public choisi de Barcelone dont le baron de Maldà et sa société faisaient partie. Il s'agit en toute probabilité de

---

violí de la capella de música de la Vila ». MALDÀ, *A1*, p. 232 (1782) ; et aussi *VF*, p. 123 (« al mateix temps mestre calceter o digam sastre »).

<sup>5</sup> MALDÀ, *VF*, p. 112.

<sup>6</sup> ACB, *Resolucions capitulars* [1766-1771], 16-V-1766, f. 12v-13r ; PAVIA I SIMÓ, « La capella de música de la Seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765) » *op. cit.*, p. 90, 113.

<sup>7</sup> MALDÀ, *VF*, p. 112.

<sup>8</sup> « [...] en quant a la música prou bona mes en les veus, sabent qual és en el dia la del Palau, de aquella manera, faltant ya temps, desde que és mort lo Sr. Joseph Duran, mestre de capella, lo timó per esta, y també lo ajudant de timó, cosa de uns 15 dies lo Sr. Miquel Junyer, alias lo Castelló, que era amés de un bon compositor solfista, y primer violí de la Capella, y hàbil no menos en tocar la viola, y Contra baix, un molt bon christià [...] ». MALDÀ, *A34*, p. 306 (26-IV-1807).

<sup>9</sup> Pour le rôle de Mas et Casamor dans les espaces domestiques barcelonais, voir la dernière section du Chapitre 7 et le Chapitre 8. Casamor (« Francisco Casamor ») est membre fixe de l'orchestre du théâtre en 1752 et peut-être encore pendant la saison 1777-1778 sous le surnom de « Francisco del Bajo » (lit. Francisco de la basse). ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 522 ; Aurèlia PESSARRODONA, « La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies », *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (juny 2014), p. 132.

<sup>10</sup> MALDÀ, *VF*, p. 122, 125-126. Sur Antoni Milà, voir Francesc BONASTRE I BERTRAN, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Montserrat CANELA I GRAU, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 8 : Fons de la catedral de Tarragona*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. XX ; Joan CUSCÓ I CLARASÓ, « Mestres de capella i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII », *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 4 (1997), p. 205-212.

l'habitation du notaire Salvador Vallès i Bartomeu, mentionné sur le livret de l'oratorio de 1771 en tant qu'administrateur des festivités de la Saint Félix<sup>11</sup>. La première de l'œuvre eut lieu le lendemain dans l'église paroissiale devant une assistance nombreuse et plus populaire, dont une bonne partie provenait également de Barcelone. Les deux sections de l'oratorio furent respectivement chantées à l'offertoire et après l'élévation. L'après-midi, comme il était de coutume avec les *villancicos*, quelques airs et des chœurs de l'oratorio furent exécutés en plein air aux diverses stations de la procession de Saint Félix<sup>12</sup>.

La présence de musiciens spécialisés de Barcelone et Tarragona à Vilafranca encourage l'organisation d'autres événements. Le lendemain de la fête, dans la maison appartenant au beau-frère de Maldà, *casa* Espuny, les musiciens qui avaient joué à l'église et à la procession offrirent un concert domestique [*serenata*] à un public réduit qui recoupait en partie celui de la répétition générale à *casa* Vallès<sup>13</sup>. Le Baron lui-même accompagna au violoncelle et les chanteurs de Barcelone, Francisco Mas, « avec sa voix et son style délicats », et Francisco Guitart chantèrent plusieurs airs italiens. Grâce aux incipits mentionnés par Maldà on sait qu'au moins l'un d'eux, *Ombre dolente e pallide*, provenait de *Montezuma* (1765), *opera seria* du Napolitain Gian Francesco di Majo donnée au théâtre de Barcelone en 1766<sup>14</sup>.

Maldà au violoncelle, son beau-frère Peguera, violoniste amateur, et Jeroni Amoretti, le cuisinier italien du Baron, habile sur la flûte traversière, formaient eux-mêmes un petit ensemble instrumental. Ils n'hésitèrent pas à se joindre à la chapelle de musique locale et aux musiciens de Barcelone dans quelques après-midis de la neuvaine à Notre-Dame du Remède qui commençait le 31 août à l'église du couvent de trinitaires chaussés de Vilafranca. Ils y jouèrent « quelques symphonies que nous apportâmes de Barcelone » et accompagnèrent « en dilettantes [*dilectantes*] » le nouveau *Salve* « dans le goût moderne » composé par le sous-maître de chapelle de la cathédrale barcelonaise,

---

<sup>11</sup> Sur le livret il apparaît comme « Magnifico Salvador Vallés, y Barthomeu burgés honrado de [Vilafranca] ». Son métier nous est connu par des minutes notariales dont les dates extrêmes vont de 1756 à 1794. Antoni JORDÀ I FERNÁNDEZ, *Catàleg de l'arxiu notarial de Vilafranca del Penedès*, Barcelona, Fundació Noguera, 1983, p. 137-138 ; *Manual de Joan Pau Ferrer i Sala, notari de Sitges (1794-1796)*. Volum I, edició de Carme Muntaner i Alsina, Fundació Noguera, 2014, pàg. 111, 162, *passim*.

<sup>12</sup> MALDÀ, *VF*, p. 116-122. Sur la tradition d'interpréter des *villancicos* dans le cours des processions, voir TORRENTE, « Function and liturgical context... » *op. cit.*, 100, 115-119, *passim*.

<sup>13</sup> Pour une discussion de la terminologie utilisée pour les concerts domestiques, voir la dernière section du Chapitre 7.

<sup>14</sup> MALDÀ, *VF*, p. 126. ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 209-210.

Francisco Queralt, et les *goigs* en l'honneur de la Vierge, œuvre de Ramon Milà<sup>15</sup>. (Les *goigs* sont des compositions poétiques de ton populaire en l'honneur de la Vierge ou des saints qui étaient chantées par toute la collectivité à l'église lors des fêtes importantes. Énormément répandus en Catalogne pendant l'époque moderne, les *goigs* firent aussi l'objet de nombreuses mises en musique qui remplaçaient ou accompagnaient le chant collectif.)

Plus de trente ans auparavant, lors de la Saint Félix de l'année 1738, l'habitude très répandue de placer le nom du maître de chapelle en bas de la page de titre des livrets avait déjà amené les administrateurs de la fête à enregistrer la présence à Vilafranca d'un musicien de Barcelone, le maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone Josep Pujol, venu diriger les *villancicos* joués par la chapelle de musique locale<sup>16</sup>. Il est clair désormais que la présence à Vilafranca de musiciens importants des chapelles barcelonaises pour participer aux événements musicaux de la fête patronale n'avait rien d'exceptionnel. Grâce à sa situation de petit carrefour régional à moins d'un jour de voyage de Barcelone, Vilafranca offrait aux administrateurs des fêtes la possibilité de faire régulièrement appel à quelques-uns de principaux musiciens de la capitale. Peut-être même que cette participation des musiciens barcelonais faisait partie de leur calendrier professionnel ordinaire, faisant en sorte de profiter du petit nombre de fêtes à Barcelone au mois d'août (Figure 2.2) pour aller à Vilafranca, où ils obtenaient un appréciable complément de salaire. C'était l'occasion, en même temps, pour les élites locales, de

---

<sup>15</sup> Pour le 31 août 1771 : « Passàrem contents y engañats fent una llarga estricació y ab lo motiu de comensar-se a entrada de fosch la novena de la Mare de Déu del Remey en la iglésia de aquells pares trinitaris calats, hi entràrem al fi del passeig y tot just havia-se comensada la festa primera de la novena. Se cantà la *salve*, obra musical nova del senyor Francisco Queralt, sotamestre de la Seu de Barcelona, al gust modern, ab tots los instruments y lo contrabaix que tocaba lo senyor Francisco Casamor, ab aquella cara tant piadosa que fa. Unit ab los tals instruments, donaba tota l'ànima a aquella música. Después un religiós deya la novena en lo púlpit de aquella iglésia, finint-se la devota funció ab los goigs de Maria Santíssima del Remey, compostos per aquell mestre de capella de Vilafranca, mosèn Ramon Milà. » Des variantes recueillies par l'éditeur en note signalent la participation du groupe de Maldà (« Havía música y Paguera, Gerónimo y yo nos agregamos a ella, cada qual con su instrumento y, unidos a los quatro profesores músicos de la Seu de Barcelona, con los restantes de la villa, hubo unas sinfonías y conciertos muy cadenciosos y ajustados al compás » ; et « nos agregàrem, com a dilectantes, a ella »). MALDÀ, *VF*, p. 126-127. Le lendemain, 1<sup>er</sup> septembre : « Arribats que haguérem a casa Espuny, des de allí nos hen anàrem a la iglésia de la Trinitat, a la novena de la Mare de Déu del Remey, y tocàrem ab los demés músichs – Ramon Paguera son violí, Geroni Amoretti sa flauta travessera y yo ab la viola – algunas sinfonias que portàrem de Barcelona, conclouent-se la novena ab los goigs de Nostra Senyora del Remey. Com aquell dia era diumenge, fou molta la concurrència en los dos sexes en la iglésia ». *Id.*, p. 129.

<sup>16</sup> « Cantólos la capilla de dicha parroquial iglesia regentada en estos actos por el licenciado Joseph Pujol, maestro de capilla de la Santa Cathedral Iglesia de Barcelona ». *Codina* 170, *BNE* 1202 (Vilafranca, Pujol, 1738). Pujol a en effet demandé au chapitre, le 25-VIII-1738, la permission d'aller à Vilafranca avec quelques-uns de ses musiciens. Josep PAVIA I SIMÓ, « La capella de música de la Seu de Barcelona, des de la jubilació del mestre Francesc Valls fins a la seva mort (14-3-1726/2-6-1747) », *Tonos de Francesc Valls, vol. II*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 18.

découvrir l'actualité musicale de la grande ville voisine (musique instrumentale, musique vocale religieuse et profane) et, pour les visiteurs mélomanes de Barcelone, tels que le baron de Maldà et son beau-frère, nombreux à Vilafranca, de jouir, hors saison et avec leur participation active en tant qu'amateurs, de divertissements musicaux choisis. Ces épisodes de mobilité ponctuelle de musiciens et de citoyens de Barcelone vers Vilafranca pour une grande fête locale et l'organisation, à la faveur de l'occasion, d'événements musicaux privés offerts à une assemblée réduite et bien connectée, rappellent très exactement la situation relevée par Burney à Figline l'année précédente.

Les fêtes de Vilafranca de 1771 ne sont cependant qu'un exemple parmi d'autres. Le 27 juillet 1793, à Mataró, une nombreuse délégation des chapelles ecclésiastiques barcelonaises vint soutenir la chapelle de musique locale pour la grande fête annuelle des Saintes Julienne et Sempronie. Maldà, qui fréquentait ces musiciens à Barcelone, en fournit de nouveau la liste. De la cathédrale, viennent le chantre Magí Figueras, le *contralt* Francisco Mas, le contrebassiste Agustí Panyó et le sous-maître Rafael Compta ; du Palau, le violoniste Salvador, dit Vadó chocolatier [*xocolater*], et l'organiste et ténor Josep Valls, le fils ; de Santa Maria del Mar, un violoncelliste prénommé Josep, dit Po de la viola, et le jeune Felip Cascante, hautboïste (que Maldà nomme erronément Pascante). On trouve aussi Benetó, également hautboïste et lié à la chapelle de musique de la cathédrale, mais tailleur de métier (en 1788, il tenait boutique à Barcelone, rue de la Portaferrissa). En tout neuf musiciens en provenance des meilleurs ensembles barcelonais. L'origine mataronaise de Mas, dit Mataró, et de Panyó, un détail significatif qui n'échappe pas à Maldà, pourrait expliquer dans ce cas l'organisation d'un déplacement particulièrement important et réalisé, une fois de plus, sans la couverture institutionnelle des employeurs barcelonais<sup>17</sup>.

**Tableau 4.1.** Musiciens des chapelles ecclésiastiques de Barcelone à l'extérieur de la ville (1771-1793).

*Sources* : (Vilafranca, 1771) MALDÀ, « Paseig a Vilafranca del Panadès ab lo motiu de sa festa major del gloriós màrtir presbítero sant Fèlix, patró de la vila, en lo any 1771 », *VF*, p. 111-137 ; (L'Hospitalet, 1784) « Paseig de dos dias, y mitg en lo Hospitalet 16 y 17 de Agost, succehit en

<sup>17</sup> MALDÀ, A8, p. 426 (27-VII-1793). Cité dans RECHE ANTON, GARCIA MOLSOSA, « *Las lluhidas... op. cit.*, p. 41. Sur Benetó, voir MALDÀ, A2, p. 334 (7-VI-1788). Felip Cascante avait droit en mai 1789 à une part de chapelle dans la chapelle de musique de Santa Maria del Mar et en avril 1795 il sollicite et obtint la promotion du poste de second hautbois à celui de premier hautbois. AHPB, 1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791], 4-V-1789, f. 216r ; 1.104/49, Joan Prats i Cabrer, *Quartus liber deliberacionum* [1792-1797], 26-IV-1795, f. 234r-236v.

lo Any de 1784 », *BC 2543*, f. 141r-147r ; (L'Hospitalet, 1786) « Relació festiva del Hospitalèl Any de 1786 », *A54-IX*, p. 35-54 ; (L'Hospitalet, 1787) *A2*, p. 268-271 ; (L'Hospitalet, 1792) *A7*, transcription dans Jaume CODINA, *Els pagesos de Provençana (984-1807). Societat i economia a l'Hospitalet pre-industrial, volum III*, Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 225-234 ; (Mataró, 1793) *B2*, p. 107 ; (L'Hospitalet, 1793) *B2*, p. 117-125 ; (L'Hospitalet, 1796) *A13*, p. 204-226.

*Abréviations* : c (chantre), cb (contrebasse), edc (enfant de chœur), hb (hautbois), ct (*contralt*), org (orgue), sm (sous-maître), t (ténor), vl (violon), vlc (violoncelle).

Lieu Date	Musiciens
<b>Vilafranca</b> Fête de St Félix 30-VIII-1771	<b>Cathédrale:</b> Francisco Casamor (cb) ; Francisco Mas, 'Mataró' (ct) <b>Palau:</b> Miquel Junyer (vl) <b>Santa Maria del Pi:</b> Francisco Guitart (t)
<b>L'Hospitalet</b> Fête des Sts Martyrs 16/17-VIII-1784	<b>Cathédrale :</b> Joan Codina (ct) ; Quirze Pasqual (t) ; 1 edc de Caldes <b>Palau:</b> Agustí Panyó (cb) ; Pere Pau Rueda (vl)
16/17-VIII-1786	<b>Cathédrale :</b> Bernat (edc) ; (Xuriach) <b>Palau :</b> Agustí Panyó (cb) ; Rafel Rodés, 'Feló del Palau' (cb) ; Pere Pau Rueda (vl) ; Salvador N, 'Vador xocolater' (vl) <b>Autres :</b> Benetó (hb), fils d'Anton Gual (edc), Joan Barnet (edc)
19/20-VIII-1787	<b>Cathédrale :</b> Bernat (edc) ; Agustí Panyó (cb) ; Joan Prats (vl) <b>Palau :</b> [Rafel Rodés, 'Feló del Palau' (cb) ; Salvador N, 'Vador xocolater' (vl)]
19/20-VIII-1792	<b>Cathédrale :</b> Carles 'Carlets' Baguer (org, vl) ; Joan Codina (ct) ; Magí Figueras (c) ; Joan Vilanova (vl) ; 1 edc
<b>Mataró</b> Fête des Saintes 27-VII-1793	<b>Cathédrale :</b> Rafel Compta (sm) ; Magí Figueras (c) ; Francisco Mas, 'Mataró' (ct) ; Agustí Panyó (cb) <b>Palau :</b> Salvador N, 'Vador xocolater' (vl) ; Josep Valls (org, t) <b>Santa Maria del Mar :</b> Josep N, 'Po de la viola' (vlc) ; Felip Cascante (hb) <b>Autres :</b> Benetó (hb)
<b>L'Hospitalet</b> Fête des Sts Martyrs 18/19-VIII-1793	<b>Cathédrale :</b> Carles 'Carlets' Baguer ; Joan Codina (ct) ; Magí Figueras (c) ; Joaquim (edc) ; Agustí Panyó (cb) ; Quirze Pasqual (t) ; Joan Vilanova (vl) <b>Palau :</b> Jeroni Altarriba (vlc) ; Salvador N, 'Vador xocolater' (vl) <b>Autres :</b> fils d'Anton Gual (vl)
16/17-VIII-1796	<b>Cathédrale :</b> Carles 'Carlets' Baguer ; Magí Figueras (c) ; Manuel Camps, 'Vilafranca' (t) ; Agustí Panyó (cb) ; 1 edc <b>Autres :</b> Jaume, organiste de St Pere de les Puel·les

Le déplacement à titre personnel de tous ces musiciens pouvait comporter d'autres avantages. Dans les chapelles, le choix des œuvres musicales était une prérogative du maître, qui avait également le droit de faire passer ses œuvres avant que celles d'autres auteurs. Les administrateurs de la fête de la Saint Daniel faisaient chanter annuellement un oratorio interprété par la chapelle de musique de Santa Maria del Mar à l'église collégiale Santa Anna de Barcelone. En 1760, ils voulurent commander un nouvel oratorio à Anton Mestres, un des musiciens de la chapelle, mais le maître de chapelle Pere Antoni Monlleó s'y opposa, raison pour laquelle les administrateurs de la fête s'en plainquirent à la fabrique paroissiale. Celle-ci donna néanmoins raison au maître en considérant qu'il avait toute l'habileté requise pour la composition d'œuvres pour la chapelle de musique, qu'ils ne pouvaient pas l'obliger à faire chanter des œuvres qu'il n'avait pas composées et que, pour le nouvel oratorio, c'est à lui qu'ils devaient s'adresser d'après les statuts de la chapelle de musique<sup>18</sup>. En 1796, lorsque la composition du nouvel oratorio qui devait être joué à la chapelle de la puissante congrégation des Douleurs opposa durement le maître de chapelle de la cathédrale Francisco Queralt et son organiste Carles Bager, qui avait pourtant des appuis parmi les confrères, c'est cette même prérogative qui triompha après une réunion d'urgence du conseil secret de la congrégation, qui décida en faveur du maître<sup>19</sup>.

Or, lorsque les musiciens se déplacent à titre personnel ce n'est plus le critère institutionnel qui prévaut, mais celui des employeurs occasionnels ou des musiciens eux-mêmes. C'est ce que l'on observe lors de la fête annuelle des Saints Martyrs au village de l'Hospitalet, patronnée par le conseiller municipal [*regidor*] de Barcelone Cayetano Fèlix de Molines. Celui-ci devait sa charge et sa noblesse aux compromettants services de son grand-oncle à la maison de Bourbon : Josep Molines, juge de la Rote romaine, avait été ambassadeur et agent redouté de Philippe V à Rome pendant et après la Guerre de Succession d'Espagne, où il poursuivait sans répit les partisans exilés des Habsbourg<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> « Bar[celo]na, ý Juliol 20. de 1760 = En atenció de tenir la Obra son M[est]re de Cap[ell]a de habilitat acreditada per compondrer lo q[u]e esta dega cantar; no pot permetrer, ni menos obligar à dita Capella cantar obra alg[un]a, q[u]e no sia composta p[er] son M[est]re, ó sos antecessors. Y axis, si los sup[licant]s volen, q[u]e la Cap[ell]a de esta Parr[oqui]al Igl[ési]a cante oratori nou p[er] la festa del glorios S[an]t Daniel Martir, acudiran p[er] sa composició al M[est]re de dita Capella ». ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 61. Les statuts [ordinacions] de la chapelle de 1759, dans leur septième point, indiquent précisément que : « lo referit Mestre degues fer cantar per d[it]a Capella las Obras, que li demanarian los Devots, q[u]e pagarian la funció, tant en esta Igl[ési]a, com en las demés de Bar[celo]na, solam[en]t las d[it]as obras fossen compostas per lo mateix Mestre, ó p[er] qualsevol de sos Predecessors ». *Id.*, G 69.

<sup>19</sup> DAUFÍ, *Estudi dels oratoris... op. cit.*, vol. I, p. 46-47.

<sup>20</sup> Virgina LEÓN SANZ, « Felipe V y los eclesiásticos catalanes 'infidentes a la Corona' en Roma », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 28 (2008), p. 393-410. Les privilèges de chevalerie et de noblesse

De Rome, il avait offert à Vilafranca del Penedès les reliques de Saint Félix qui donnèrent lieu aux cultes annuels du 30 août, ainsi que deux reliquaires avec les reliques d'une dizaine de saints martyrs à destination de l'église paroissiale de l'Hospitalet, où sa famille possédait un domaine<sup>21</sup>. L'installation des reliquaires dans l'église du village en décembre 1718 fut célébrée par trois jours de fêtes avec la participation de toute la chapelle de musique de Santa Maria del Mar. Depuis, la fête des Saints Martyrs fut célébrée le 17 août, lendemain de la fête patronale à Saint Roch<sup>22</sup>. Plus tard dans le siècle, le 31 décembre 1782, souhaitant lui redonner du lustre, Cayetano Fèlix de Molines passa un accord avec le curé de la paroisse, la corporation municipale et les administrateurs de la fête par lequel il assumait la presque totalité des dépenses et s'assurait du même coup un large pouvoir de décision concernant le choix des officiants, du prédicateur et de la musique<sup>23</sup>.

La prise en main de l'organisation de la fête par le conseiller Molines n'échappa pas à Maldà, qui devint dès 1783 un habitué de la fête de l'Hospitalet. Il y fut présent tous les ans de 1783 à 1787, puis en 1792, 1793, 1795 et 1796. Après le décès de Cayetano Fèlix de Molines le 24 juillet 1797, le Baron continua d'y assister régulièrement, par complaisance envers Don Ignasi España, gendre du décédé, mais la fête avait désormais beaucoup perdu de son éclat musical<sup>24</sup>. Molines, grand mélomane, faisait venir à L'Hospitalet quelques bons musiciens de Barcelone (entre cinq et dix selon les années) pour chanter et jouer aux complies de la veille, à la messe solennelle du matin de la fête des Saints Martyrs et au rosaire chanté dans l'après-midi. Sur les six années qu'on donne ici en exemple, ces musiciens ont chanté des œuvres de Queralt, maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, mais aussi du jeune organiste de l'institution, Bager, et de l'ancien sous-maître Arquimbau, devenu entre-temps maître de chapelle de la cathédrale de Girona, et de compositeurs liés aux églises barcelonaises de Santa Maria del Pi (Llonell), Santa Maria del Mar (Fàbregas) et Sant Felip Neri (Maymir), au monastère de

---

(11 mars 1731) attribués par Philippe V au neveu de Josep Molines, le grand-père de Gaietà Fèlix, Josep de Molines i Flaquer font mention explicite aux services à la monarchie réalisés par l'oncle Josep Molines. AMHL, Fons patrimonial España Muntadas, caixa 3, carpeta 3/17.

<sup>21</sup> Joan CUSCÓ I CLARASÓ, *Els goigs a Sant Fèlix. Música, festa i tradició*, s. l., 3 de vuit-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 36-38. L'envoi des reliques à l'Hospitalet en 1701 et les raisons d'ordre familial et politique qui ont retardé son installation dans l'église paroissiale jusqu'en 1718 sont expliqués au commencement du livre de notices de la famille de Molines. AMHL, Fons patrimonial España Muntadas, caixa 9, carpeta 1/13, *Noticias, que deixà escrites lo q.º D.º Joseph de Molines, y Flaquèr; perq.º quedia memoria de ellas; Y otras que continuaren despues de sa mort sos fills, y Successors*, f. 2v.

<sup>22</sup> AMHL, Fons patrimonial España Muntadas, caixa 9, carpeta 1/13, *Noticias...*, f. 2v-3v.

<sup>23</sup> AMHL, Fons patrimonial España Muntadas, caixa 9, carpeta 1/13, *Noticias...*, f. 12r-13r. Voir la transcription de ce document en ANNEXE, document n° IV.

<sup>24</sup> MALDÀ, A34, p. 610 (17-VIII-1807).

Montserrat ou à la cathédrale de La Seu d’Urgell (selon qu’il s’agisse, respectivement, de Manuel ou de Maurici Espona) et à la cathédrale de Tarazona en Aragon (un ancien maître de chapelle prénommé Francesc). Outre la diversité d’origines de leurs auteurs, on constate également une fidélité aux œuvres, qui se répètent d’année en année. Molines commanda même des œuvres musicales spécialement pour ces fêtes, dont les *goigs* de Llonell de 1784 et les nouveaux *goigs* de 1786, 1792 et 1796, ainsi que la messe de Baguer de 1792, qu’il gardait sous clef pour un usage exclusif le jour de la fête<sup>25</sup>. On voit clairement émerger, dans les années 1790, la figure de Baguer, nouvelle idole des amateurs barcelonais. Maldà est ravi de ce programme musical qui s’accorde parfaitement à son goût de fin amateur de musique religieuse locale, goût qu’il partageait sans doute avec Molines et avec les musiciens qui participaient aux solennités<sup>26</sup>. L’excellence de certaines œuvres, comme celles du maître de Tarazona ou de Manuel Maymir, est associée à leur durabilité (« elle ne vieillira jamais »), comme si elles participaient ainsi à la construction d’un canon local de musique sacrée. Le détail dans la description et les jugements enthousiastes portés quasi-systématiquement par Maldà sur ces œuvres, ainsi que la diversité d’origines des compositeurs témoignent d’une liberté de choix sans doute inhabituelle. Elle pourrait obéir à des critères esthétiques que les règlements de chapelles musicales, comme on l’a vu, ne prenaient pas nécessairement en compte.

**Tableau 4.2.** Œuvres musicales exécutées à l’église paroissiale Santa Eulàlia de Provençana (l’Hospitalet) pour la fête des Saints Martyrs financée par Cayetano Fèlix de Molines en 1784, 1786, 1787, 1792 et 1796.

1784	
16-VIII pm   Complies	- Complies en musique d’Espona (« un comble [ <i>que no cabia més</i> ] ») - <i>Goigs</i> des Saints Martyrs ( <i>sol</i> majeur) de Pere Joan Llonell (nouveaux, « bons pour une fête patronale, cadencés »)
17-VIII am   Messe solennelle	- Messe ( <i>mi</i> bémol majeur) d’un ancien maître de chapelle de la cathédrale de Tarazona (« elle ne vieillira jamais ») - Extraits de l’oratorio au bienheureux Laurent de Brindisi de 1784 ( <i>Jerusalén librada de los asirios por el ángel del Señor</i> ) de Francisco Queralt : premier numéro, récitatif et air et cantique
pm   Rosaire	- Rosaire en musique (non précisé)

<sup>25</sup> MALDÀ, B2, p.123 (19-VIII-1793) ; B3, p. 48 (17-VIII-1795).

<sup>26</sup> Sur la coïncidence de répertoire entre ces fêtes et les événements musicaux organisés chez lui par Maldà, voir la dernière section du Chapitre 8.



<b>1786</b>	
16-VIII   Complies	- Complies en musique avec violons, violoncelle et contrebasse - <i>Goigs des Saints Martyrs</i> (« nouveaux »)
17-VIII   Messe matinale	- Musique de violons et d'une contrebasse
Messe solennelle	- <i>Goigs des Saints Martyrs (sol majeur)</i> de Pere Joan Llonell (joués aussi en 1784) - Messe ( <i>la</i> majeur) de F. Queralt (« harmonieuse et majestueuse ») - Extraits de l'oratorio pour le collège épiscopal de 1783 ( <i>Salomon a regina Saba invisus</i> ) de F. Queralt : premier numéro, air ( <i>fa</i> majeur), cantique ( <i>mi</i> majeur) (« si joyeux »), et duo
Rosaire	- Ouverture - Rosaire de Domingo Arquimbau (joué aussi en 1785) - Litanie à la Vierge de Manuel Maymir (chantée habituellement aux fêtes nocturnes de l'église Sant Felip Neri de Barcelone) - <i>Goigs des Saints Martyrs</i>
<b>1787</b>	
19-VIII   Complies	- Complies en musique avec violons et contrebasse - <i>Goigs des Saints Martyrs</i>
20-VIII   Messe solennelle	- Messe ( <i>mi</i> bémol majeur) d'un prénommé Francesc, ancien maître de chapelle de la cathédrale de Tarazona (« bien que très jouée, elle ne vieillira jamais ») (jouée aussi en 1784)
Rosaire	- Rosaire de Domingo Arquimbau (joué aussi en 1785 et 1786) - Litanie à la Vierge ( <i>ré</i> majeur) de Manuel Maymir (« majestueuse, [...] elle ne vieillira jamais ») (jouée aussi en 1786) - <i>Goigs des Saints Martyrs</i>
<b>1792</b>	
19-VIII   Complies	- Complies de Manel ou Maurici Espona (« œuvre musicale choisie ») (probablement l'œuvre déjà jouée en 1784)
20-VIII   Messe matinale	- Messe en musique
Messe solennelle	- <i>Goigs des Saints Martyrs</i> - Messe de Carles Baguer (« composition nouvelle, [...] toute de grande beauté [ <i>de gran gust</i> ] »)
Rosaire	- Ouverture - Rosaire ( <i>la</i> mineur) (« un <i>non plus ultra</i> ») - <i>Salve</i> de Josep Fàbregas (« une belle musique ») - Litanie à la Vierge de Manuel Maymir (« œuvre choisie ») (jouée aussi en 1786 et 1787) - <i>Goigs des Saints Martyrs</i> (« flambant neufs »)
<b>1796</b>	
16-VIII   Complies	- Complies en musique probablement de C. Baguer (« musique très bonne », « œuvre choisie ») - <i>Goigs des Saints Martyrs</i> probablement de C. Baguer (Largo, <i>mi</i> bémol majeur) (« flambant neufs, [...] musique qui nous plaît beaucoup », « œuvre choisie »)
17-VIII   Messe solennelle	- <i>Goigs des Saints Martyrs</i> (« assez cadencés ») (joués aussi en 1795) - Messe de C. Baguer (celle jouée en 1792 ?)
Rosaire	- <i>Goigs des Saints Martyrs</i> probablement de C. Baguer ( <i>mi</i> bémol majeur)

Le caractère informel de ces décisions musicales, extérieures au cadre institutionnel, se communique à tous les aspects des événements musicaux liés aux fêtes. Maldà appelle Cayetano Fèlix de Molines le « maître de chapelle de l'Hospitalet »<sup>27</sup>, car en effet ce digne conseiller municipal devient à ces occasions chef d'orchestre. Il bat la mesure, pourvu d'un rouleau de papier, et « si les musiciens devaient jouer fort et vite, le bras de Molines et sa tête bougeaient comme des dévidoirs »<sup>28</sup>. Une fois par an, Molines dirige, non sans habileté, cette chapelle de musique improvisée qu'il paye de sa poche. Il le fait même lorsque le compositeur est présent, comme à la première de la messe de Bager en 1792, dans laquelle celui-ci joue du violon au lieu de diriger comme le veut la coutume. Le Baron lui-même joue du violoncelle à toutes ces occasions à côté des musiciens. Il s'y adonne à cœur joie et à la fin de la messe solennelle de 1786, après avoir joué les extraits de l'oratorio de Queralt, il exulte : « la fête du matin à l'église, c'était quelque chose »<sup>29</sup>.

Molines logeait les musiciens dans sa *torre* pour la durée des fêtes. En 1795, Maldà, solidaire, accueille à Can Xerricó, la *torre* qu'il possède à l'Hospitalet, Francisco Mas, *contralt* de la cathédrale venu chanter à la fête du conseiller Molines, dont la maison est déjà comble. Le matin du 17 août 1795 Maldà et Mas passent chez Molines avant d'aller à l'église pour la messe en musique. Ils y rencontrent d'autres musiciens de la cathédrale habituels des fêtes de l'Hospitalet, tels que le chantre Magí Figueras et l'organiste Carles Bager, dit Carlets.

[...] Nous sommes allés [...] chez Molines, et, étant montés jusqu'aux appartements, nous vîmes l'un se peigner, l'autre enfiler ses bas et d'autres encore folâtrer d'une chambre à l'autre. Parmi ces derniers, [se trouvait] l'ami docteur Gaspar Fuster, curé de Torrelles, lequel, sans prétendre au titre de maître des plaisanteries, était pourtant le meneur du jeu avec Magí Figueras, une des grosses voix de la cathédrale. Carlets de la cathédrale mettait sa veste, ajustant les plis de ses revers. Monsieur le maître des lieux, Molines, s'affairait et séparait les partitions de la messe, qui est fermée à clef, réservée uniquement pour cette cérémonie à l'Hospitalet ; déjà l'ami Molines pressait les musiciens

<sup>27</sup> MALDÀ, A254, « Relació festiva del Hospitalet Any de 1786 », p. 48.

<sup>28</sup> « [...] la Composició nova de música de Carlets Vegué, organista de la seu, de gran gust tota ella, havent menat lo Compàs de la Solfa (ab tot que s-i trobaba lo qui-l ha compost, que hi tocaba lo Violí), lo Cèlebre Don Gaietà Molinas, que si los músichs devían tocar fort y de ·pressa, lo bras d-en Molinas y lo Cap li anaba com unas devanadoras. » MALDÀ (20-VIII-1792), cité par Jaume CODINA, *Els pagesos de Provençana (984-1807). Societat i economia a l'Hospitalet pre-industrial, volum III*, Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 231. Molines dirige aussi en 1784, 1786, 1787, 1793, 1796. MALDÀ, BC 2543, f. 143r, 145r (16 et 17-VIII-1784) ; A54-IX, p. 40, 48 (16 et 17-VIII-1786) ; A2, p. 268 (19 et 20-VIII-1787) ; B2, p. 121-123 (17 et 18-VIII-1793) ; A13, p. 217, 222 (16 et 17-VIII-1796).

<sup>29</sup> « Isqué la funció de aquell matí en la Iglesia gran cosa. A tothom gustà, ó als més, aduc als que no entenen borrall de musica, quant més als aficionats, y profesors de ella. » MALDÀ, A54-IX, p. 49.

pour aller à l'église et pour commencer immédiatement la composition musicale de la messe, et d'abord les *goigs* des Saints Martyrs [...].<sup>30</sup>

La familiarité et l'esprit badin qui président aux échanges entre musiciens, invités et patrons dans la maison de Molines est une des plus fortes constantes des récits des fêtes de l'Hospitalet, et plus généralement des sorties de la ville de Maldà. Les épisodes similaires qui ponctuent le déroulement des deux jours de fête en 1784 sont, à ce titre, exemplaires<sup>31</sup>. Le soir du 16 août, fête de la Saint Roch, en attendant l'appel aux complices, la société de Molines, musiciens inclus, vient trouver devant sa maison de Can Xerricó le baron de Maldà, qui observe assis le départ des nombreuses voitures vers Barcelone.

On sortit des chaises qui formèrent comme une petite pièce, et nous nous amusâmes grandement à entendre la perfection avec laquelle Don Pere contrefaisait la manière de parler des capucins, et il était tellement animé qu'il mit la chaise au milieu de la rue et il s'y asseyait tant qu'aucune voiture ni chaise à cheval n'approchaient et si une venait il se levait à la hâte et enlevait la chaise du milieu de la rue.<sup>32</sup>

Le lendemain, à l'heure de la sieste, quelques invités surprennent au lit Domingo Barnet, chantre de Santa Maria del Pi, qui dort, et font semblant de l'étouffer en jetant sur lui des matelas et même une chaise, ce qui cause l'hilarité générale, dames incluses. Le soir l'intensité des plaisanteries augmente avec la présence de Gaspar Fuster, curé du village voisin de Torrelles et plus tard d'Esplugues de Llobregat, infatigable farceur, chef selon Maldà d'une informelle « confrérie de la bonne humeur ». Le docteur Gaspar, comme on l'appelle, anime en permanence les séjours à l'Hospitalet de ses extravagances<sup>33</sup>. Il

---

<sup>30</sup> « [...] hem anat [...] a casa Molines ; i, pujats dalt als aposentos, vérem qui es pentinava, qui es calçava les mitges i qui movia broma d'un quarto a l'altre. Un d'estos, lo doctor Gaspar Fuster, rector de Torrelles, que, no pretenent dir ser l'*amigo* pare de la broma, era el que començava a moure broma ab lo Magí Figueres, una de les veus grosses de la catedral. Lo Carlets de la Seu *pasabase* la casaca, component-se les *vueltas* ben plegadetes. Lo senyor amo Molines feia no sé què tràfecs i apartar los papers de solfa de l'ofici, que el té tancat ab pany i clau, reservant-se tan sols per esta funció en l'Hospitalet, donant ja l'*amigo* pressa als músics, per anar a la iglésia i tot seguit començar la composició de música de l'ofici, i antes, los goigs dels Sants Màrtirs i per disposició del senyor mestre de capella s'ha col·locada en lo mateix puesto que ahir en les completes. » MALDÀ, *B3*, p. 48 (17-VIII-1795).

<sup>31</sup> MALDÀ, « Paseig de dos días, y mitg en lo Hospitalet 16 y 17 de Agost, succehit en lo Any de 1784 », *BC 2543*, f. 141r-147r. Voir la transcription complète de ce document en ANNEXE, document n° V.

<sup>32</sup> « Probats sen vingueren tots los S<sup>rs</sup> de Casa Molinas; D<sup>n</sup> Pere Ferrer; Capellans musics y demés de la rampalleria à trobarme, sentat que me estava en lo Padris de Can Xarricó fora al Carrér per veurer correr las Sillas bolants; Carros, y Cavallerias dret à la Ciutat; se trageren cadiras formant petit estrado, divertintnos en gran manera ohir lo be que contrafeya D<sup>n</sup> Pere al modo de parlar los Caputxins, y estava lo Amigo tant de bulla que se posà la Cadira al mitg del Carrér, y si asentaba, mentre que no venia cap Carro, ni cap Silla bolant, que à venir yà se donaba brasa en alsarse prest de la Cadira, y trauerla del mitg del Carrér ». MALDÀ, *BC 2543*, f. 143r (16-VIII-1784).

<sup>33</sup> « [...] tots (excepto lo Amo Regidor ; vull dir aquell Sañó mestre de Capella) eran de la Confraria dels de bon humór, y el capitos[t]e lo bò del Doctór Gaspàs rector de Turreyas [...] ». MALDÀ, *A54-IX*, p. 46 (17-VIII-1786). « [...] que era el *caput actus* del bon humor [...] ». MALDÀ, *B2*, p. 123 (19-VIII-1793).

entonne à cette occasion, en 1784, des chansons populaires et fait chanter tous les présents. Les paroles transcrites par Maldà font penser qu'au moins l'une d'entre elles est une chanson carnavalesque contre le Carême, représenté populairement par la figure d'une vieille femme à sept jambes (la Vella Quaresma) : « un, et deux, et trois, et quatre, et cinq, la vieille ridée »<sup>34</sup>. Ensuite Joan Codina et Pere Pau Rueda prennent respectivement une contrebasse et un violon et accompagnent le chant à plusieurs voix du *Miseremini mei*, texte lié à la liturgie des défunts, mais chanté ici avec une intention burlesque, puisqu'ils le font alterner avec des contredanses où dansent ensemble dames, servantes, musiciens et invités. Des danses plus populaires s'ensuivent, *ball pla* et *sardana*, auxquelles tout le monde peut se joindre, même le baron de Maldà, qui prend pour cavalière... le curé de Santiga. Le docteur Pau Buada, chapelain de Santa Maria del Pi, Gaspar Fuster et l'enfant de chœur de la cathédrale se livrent quant à eux au jeu d'allumer, agenouillés sur une seule jambe, une petite chandelle. Le lendemain, après une nouvelle interprétation, domestique cette fois, de l'oratorio au bienheureux Laurent de Brindisi de Queralt accompagnée uniquement d'un ou deux violons et d'une contrebasse, cette joyeuse partie culmine avec l'enterrement fictif de la contrebasse appartenant à Pere Pau Rueda. On la promène solennellement dans la maison enveloppée de draps de lit en guise de linceul et on lui chante les obsèques, recevant, au lieu des aspersion d'eau bénite, quelques coups de chapeau du curé de Torrelles. La parodie des rituels sacrés, la confusion des genres, le retour à l'enfance ou la suspension des rituels sociaux sont les ingrédients de l'esprit carnavalesque qui s'empare des moments de détente au village<sup>35</sup>.

Les séjours à l'extérieur de Barcelone sont ainsi pour les musiciens des chapelles de musique urbaines autant des opportunités de travail supplémentaire que l'occasion d'un relâchement des contraintes professionnelles et sociales. On les voit exercer plus librement leur métier, ce qui se reflète dans le choix et dans la jouissance d'un répertoire inhabituel, et en même temps, suivant l'aspiration d'un grand nombre de Barcelonais, ils profitent de la belle saison en dehors de la ville, s'amusent et visitent parents et connaissances. Les musiciens de l'Hospitalet ne sont donc pas les seuls. Ainsi, ce n'est

---

<sup>34</sup> « No obstant se mogué bulla Yà Cantant tots Sant Marsal la fira de Girona, sent lo especial promotor lo Rector de Turrellas, que comensà à qui teniam de seguir tots, un, y dos, y tres, y quatre, y sinch la vella arrugada finint ab Cap *una voce* y sinó; nos tiraba las temporalitats sobre la esquena ». MALDÀ, *BC 2543*, f. 146r-146v.

<sup>35</sup> GALÍ, *op. cit.*, p. 51-56. Sur l'association entre ces éléments et le Carnaval, voir Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 ; Peter BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna*, traducción de Antonio Feros y Sandra Chaparro, Madrid, Alianza, 2014 [*Popular Culture in Early Modern Europe*, 3 : 2009], p. 239-270.

qu'à bout de patience et face à des infractions graves et répétées du règlement de la part du maître de chapelle, Pere Antoni Monlleó, que trois musiciens prébendés de Santa Maria del Mar se décident en 1786 à soumettre à la fabrique paroissiale une plainte virulente de laquelle il ressort, comme faisant partie de la normalité, que le maître est régulièrement absent autour du 23 mai, lors d'une cérémonie annuelle en présence du chapitre cathédral, « pour s'en aller à ses divertissements »<sup>36</sup>. On connaît aussi le cas de Tomàs Guixer, ténor de la chapelle de musique de la cathédrale, qui en octobre 1752 tomba malade pendant un séjour de deux mois à l'extérieur de la ville « *recreationis causa* »<sup>37</sup>. On peut puiser d'autres exemples dans les récits de Maldà<sup>38</sup>.

Leur absentéisme est pallié à Barcelone par des remplacements informels et il devient sans doute plus facile à pardonner lorsqu'il est encouragé par les puissants de la ville. Il n'est donc pas rare de rencontrer des musiciens dans leur suite. Maldà, une fois de plus, surprend ces professionnels dans des situations capables de révéler l'inscription de ces musiciens dans des réseaux de sociabilité invisibles depuis la perspective institutionnelle classique. En septembre 1770, à 30 ans, Francisco Queralt, alors qu'il est encore sous-maître de la cathédrale, se trouve à Esplugues dans la société des comtes de Darnius, une des plus puissantes familles de Barcelone. Le P. Rafel, organiste du couvent d'augustins déchaux de Santa Mònica, est aussi avec eux<sup>39</sup>. Pendant la saison d'automne de 1779, toujours à Esplugues, le jeune organiste du prieuré de bénédictins de Sant Pau del Camp de Barcelone, prénommé Josep, donne des leçons à la fille du docteur Ramon Vives, rapporteur judiciaire [*relator*] du Real Acuerdo<sup>40</sup>. Plus tard, le P. Plàcido Croells, organiste du couvent de servites du Bonsuccés, apparaît dans la société des barons de

<sup>36</sup> « [...] y així mateix lo dia 23. ó 24· Maig del present any 86, en una funció de S[an]t Agusti, á la que deixá de assistir, per quedar-se en S[an]ta Maria á portar lo comp[à]s en la Absolta se canta al anarsen de S[an]ta Maria lo Ill[ust]re Capitol, sent aixis, que alguns anys, per anarsen à sos divertiments, deixá de assistir à dita absoluta, pues molt mes motiu tenia est pres[en]t any de deixárla, tenint la funció en S[an]t Agusti [...] ». Ce texte fait partie de la plainte du chantré Josep Fons (« Carrechs del R[everen]t Joseph Fons P[re]b[er]e, quantra lo R[everen]t S[en]yor Mestre »). AHPB, 1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791], 19-X-1786, f. 44r.

<sup>37</sup> PAVIA I SIMÓ, « La capella de música de la Seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls... » *op. cit.*, p. 138.

<sup>38</sup> Salvador Ferriols (ou Furriols), contrebassiste de Santa Maria del Mar et maître à danser, se trouve à l'Hospitalet en 1784 pour les fêtes du mois d'août. À Mataró, pour la fête des Saintes de 1792, Maldà croise Josep Marquès, organiste et bénéficiaire de l'église paroissiale Sant Just i Sant Pastor de Barcelone, et le P. Ricard, second organiste du couvent du Carme de Barcelone. MALDÀ, *BC* 2543, f. 142r (16-VIII-1784) ; *B2*, p. 29 (28-VII-1792).

<sup>39</sup> MALDÀ, *VF*, p. 80, 89.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 222-223. Maldà appelle Ramon Vives « el relator Vivas » ou « el Dr. Vivas ». Tout semble indiquer qu'il s'agit de Ramon Vives y Vidal, « Relator » du Real Acuerdo habitant rue Sant Felip Neri, d'après le *Kalendario y guia de forasteros en Barcelona para el año de MDCCLXXXVI*, Barcelona, Viuda Piferrer, [1786], p. 93.

Rocafort et on le trouve avec eux lors des séjours d'été à Manlleu<sup>41</sup>. Bernat Bertran, formé à la cathédrale de Barcelone, ténor de la cathédrale de Girona et excellent compositeur, fut un temps l'aumônier des Rocafort et participa sans doute, à ce titre, aux mêmes sorties estivales<sup>42</sup>. Fin août 1781, à Pineda, sur la côte du Maresme, c'est l'organiste de la cathédrale de Barcelone Francisco Mariner, oncle de Carles Bager, que Maldà rencontre en compagnie des Pinós, une autre famille importante de l'aristocratie barcelonaise<sup>43</sup>. Nul doute que tous ces professionnels, à l'instar de l'organiste de Sant Pau qui donne des leçons et joue pour les invités, mettent leur musique au service de leurs protecteurs et rehaussent ainsi les plaisirs de la villégiature.

Les enfants de chœur les plus prometteurs, lorsque leur voix muait, pouvaient entrer comme valets ou pages [*patges*] au service des prélats de la ville, ce qui leur permettait de poursuivre leurs études, d'attendre sans soucis financiers une vacance musicale et de s'introduire dans le monde. C'est le cas, entre autres, des enfants de chœur de la cathédrale Joan Coll, très apprécié par la qualité de son chant, page de l'archidiacre Moixó entre 1782 et 1790, et de Manuel Camps, dit Vilafranca, page du chanoine Josep Maria Ponsic en 1792<sup>44</sup>. Manuel Camps séjournait pendant l'été 1792 à la *torre* du chanoine Ponsic à Sarrià et profita, avec la société de Ponsic, des fêtes de l'Hospitalet et d'Esplugues<sup>45</sup>. À Esplugues, le jour de la Saint Matthieu, il joua du violon et du violoncelle dans un bal improvisé [*sarauet*] à Can Cortada aux côtés du baron de Rocafort, beau-frère de Maldà, et du noble Don Ignasi Maria Copons<sup>46</sup>. Camps deviendrait par la suite violoncelliste et ténor de la cathédrale de Barcelone, un habituel des saisons de concerts domestiques barcelonais, et en 1805 il serait admis comme ténor, après concours, à la Chapelle Royale de Madrid<sup>47</sup>. Ses fréquentations de jeunesse, joignant leur recommandation à son talent, ont très probablement contribué à ce succès fulgurant.

---

<sup>41</sup> MALDÀ, *B4*, p. 193 (2-VII-1799); *B6*, p. 105 (30-VIII-1802).

<sup>42</sup> MALDÀ, *B11*, p. 130 (12-V-1816).

<sup>43</sup> MALDÀ, *VF*, p. 294-295.

<sup>44</sup> MALDÀ, *A1*, p. 223 (18-XI-1781) ; *B2*, p. 48 (23-IX-1792). Parmi les quatre candidats au concours pour le poste de *contralt* de la chapelle de musique de Santa Maria del Pi en 1786, trois étaient pages de chanoine : Vicenç Alsina, ancien enfant de chœur de Santa Maria del Pi, du chanoine Lleonart de la cathédrale de Barcelone ; Joaquim Prats du chanoine Vinyas de la même cathédrale, et Josep Colom du chanoine Arajol de la cathédrale de Lleida. MALDÀ, *B2*, p. 163 (6-XI-1786). Joaquim Passapera, plus tard organiste du couvent de carmes déchaux de Santa Maria, à Gràcia (aujourd'hui Barcelone), avait été enfant de chœur à la cathédrale de Barcelone et ensuite page du chanoine Agustí Fiveller. MALDÀ, *A26*, p. 182-183 (19-III-1803).

<sup>45</sup> Pour l'Hospitalet, témoignage de Maldà, cité dans CODINA, *Els pagesos... op. cit.*, p. 228. Pour Esplugues, MALDÀ, *B2*, p. 48 (23-IX-1792).

<sup>46</sup> MALDÀ, *B2*, p. 48 (23-IX-1792).

<sup>47</sup> CUSCÓ I CLARASÓ, *Els goigs... op. cit.*, p. 54-56.

### ***Cobles et aveugles : un partage du territoire***

L'investissement personnel du conseiller Molines faisait de la fête des Saints Martyrs de l'Hospitalet un événement exceptionnel. En conditions normales, le prix des musiciens des chapelles de Barcelone était hors d'atteinte pour les administrateurs des fêtes des petits villages comme l'Hospitalet. La demande de musique demeurait cependant très forte. En 1789, d'après les réponses au questionnaire envoyé par Francisco de Zamora, il n'y avait pas de noces de village dans le *corregimiento* de Barcelone sans musique, « bonne ou mauvaise »<sup>48</sup>. Une ou deux fois par an, notamment pour les fêtes patronales, ces villages « louaient » une *cobla*. Lors de fêtes plus modestes, on se contentait d'aveugles itinérants ou de villageois ayant des compétences musicales.

Le terme *cobla*, ou *cobla de músics* [de musiciens] renferme une réalité « complexe et polyvalente », pour reprendre les adjectifs que Miguel Ángel Marín a consacrés à la *capella de música*<sup>49</sup>. L'étude en profondeur de ce sujet demeure en dehors des limites de ce travail, mais on voudrait esquisser ici quelques pistes de réflexion. On a vu, sur le plan régional, l'importance du rôle joué par ces ensembles instrumentaux grâce à leur union à court ou à long terme avec des chapelles de musique. Sur l'espace plus réduit du territoire de Barcelone, les récits festifs du baron de Maldà fournissent assez de renseignements pour tenter une meilleure compréhension des *cobles* du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour l'instant, et dans ce cadre précis, on peut définir la *cobla* comme un petit ensemble de quatre à six musiciens poly-instrumentistes et capables aussi de chanter à plusieurs voix. Autonome, sans rattachement institutionnel, la *cobla* était embauchée, « louée », pour couvrir la totalité de la demande musicale lors des principales fêtes villageoises du territoire de Barcelone : musique liturgique, processionnelle, bals privés et publics. Les musiciens résidaient de toute évidence dans la capitale, où il était aisé de les faire appeler, mais l'activité de leurs ensembles dans la ville elle-même semble très faible, puisque

---

<sup>48</sup> « Al llegar a la casa del novio baja éste con los suyos y la música, que nunca falta, buena o mala, a recibir a la novia y sus parientes ; se apean todos y se hacen los cumplimientos al son de la música y de repetidos disparos ». *Respuesta al interrogatorio del Sr. D. Francisco de Zamora por lo concerniente al corregimiento de Barcelona*, dans Francisco de ZAMORA, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1973, p. 469.

<sup>49</sup> « Under the unique name of *capilla* found in both primary and secondary sources, a complex and versatile entity is hidden ». MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 20. Voir ci-dessus, la première section du Chapitre 3.

Maldà les qualifie génériquement de *cobles de músics de fora* (de musiciens de l'extérieur), c'est-à-dire desservant principalement le territoire autour de la ville<sup>50</sup>.

Des récits de Maldà ressort, en premier lieu, une hiérarchie sociale des musiciens. Les musiciens aptes à jouer dans les églises et sujets aux mobilités territoriales peuvent être regroupés en trois grandes catégories : les musiciens de chapelle, les musiciens de *cobla* et les musiciens aveugles. Lors d'une cérémonie modeste dans la petite chapelle de Sant Joan Baptista de la rue dels Tallers, à Barcelone, Maldà hésite concernant les musiciens qui y ont joué : « je ne sais pas s'ils appartenaient à la chapelle de Santa Maria [del Mar], à celle du Palau, à une *cobla* ou s'ils étaient aveugles »<sup>51</sup>. Ces catégories de musiciens constituent ainsi des options alternatives, bien qu'ils offrent des services similaires. Pour la Saint Matthieu d'Esplugues de 1770, après l'émission d'un jugement positif sur la qualité de la *cobla*, Maldà précise : « bien que tout l'orchestre de cette engeance de musiciens fut à peine au-dessus des aveugles »<sup>52</sup>. Des années plus tard, lors de la défection simultanée de sept musiciens de la chapelle de musique du Palau, il signale que la chapelle est en risque de déchoir et de se transformer en *cobla de músics de fora*<sup>53</sup>. Dans la perception de Maldà, la *cobla* occupe donc une place intermédiaire entre la chapelle de musique et les compagnies de musiciens aveugles.

Ces différences étaient sanctionnées par l'inscription de ces musiciens dans le corps social. Les musiciens de chapelle étaient des employés ecclésiastiques ; un pourcentage important d'entre eux avaient même été ordonnés prêtres ou au moins reçu la tonsure. La *cobla*, en revanche, se caractérise par une séparation nette du clergé et par un haut degré d'autonomie. Il est tentant de chercher des liens entre les *cobles* de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la confrérie de musiciens et maîtres à danser, fondée en 1592 par 91 hommes du métier et vouée de manière claire au service de Barcelone et d'un large territoire environnant, déjà liés par d'intenses relations socioéconomiques<sup>54</sup>. Selon Carles Mas la confrérie aurait

---

<sup>50</sup> Maldà signale parfois explicitement le retour de la *cobla* à Barcelone le lendemain de la fête patronale, comme en 1770 et en 1779 après la Saint Matthieu d'Esplugues. MALDÀ, *VF*, p. 97, 220. Pour la désignation de « *cobla de músics de fora* », voir MALDÀ, *A13*, p. 584 (25-XII-1796). Cité dans RECHE ANTON, GARCIA MOLSOSA, « *Las lluhidas... op. cit.*, p. 42.

<sup>51</sup> « [...] no sé si de la Capella de Santa Maria, si del Palau; si Cobla, o si cegalls », MALDÀ, *A2*, p. 112 (24-VI-1786).

<sup>52</sup> « [...] ab tota la orquesta de aquella casta de músics un poch més que cegalls ». MALDÀ, *VF*, p. 84n.

<sup>53</sup> MALDÀ, *A13*, p. 584 (25-XII-1796). Cité dans RECHE ANTON, GARCIA MOLSOSA, « *Las lluhidas... op. cit.*, p. 42.

<sup>54</sup> Sur la formation d'un système urbain bien articulé autour de Barcelone à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, voir GARCIA ESPUCHE, *Un siglo decisivo... op. cit.*. Garcia Espuche lui-même a fait le lien entre l'articulation économique de la couronne territoriale barcelonaise et les origines géographiques des



jouée entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle un rôle crucial dans la diffusion de la danse d'école sur le territoire de Barcelone, au point que les danses d'un nombre de localités de ce territoire, aujourd'hui considérées comme des danses traditionnelles, en ont gardé les traces. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la confrérie avait beaucoup décliné (elle ne semble avoir qu'une dizaine de membres en 1765) mais revendiquait encore ses privilèges concernant l'enseignement de la danse. Elle tenta de se redresser en rédigeant de nouveaux statuts en 1771<sup>55</sup>. Ces statuts révèlent que l'organisation de bals, outre l'enseignement de la danse, était la principale activité des membres de la confrérie. La confrérie semble de fait jouer le rôle d'une grande compagnie dans laquelle chaque membre était obligé d'engager de manière prioritaire d'autres confrères lorsqu'il recevait la commission d'un bal. Or, fournir la musique des bals publics et privés demeure une partie essentielle des activités de la *cobla*, sur un pied d'égalité avec le service musical de la liturgie.

Dans l'état actuel des connaissances, le lien effectif entre les *cobles* et la confrérie de musiciens et maîtres à danser semble pourtant ténu et reste sujet à de futures vérifications. Un Ramon Claret, qui apparaît aux réunions de la confrérie entre 1765 et 1767, pourrait correspondre au musicien de *cobla* nommé Claret mentionné par Maldà, familier des fêtes des villages de l'embouchure du Llobregat entre 1770 et 1786<sup>56</sup>. En 1786 il est à l'Hospitalet, probablement pour jouer avec la *cobla* pour la fête de la Saint Roch et pour les bals. Mais on le trouve jouant du violoncelle à l'église avec les musiciens invités par le conseiller Molines aux côtés de Maldà et d'Agustí Panyó, qui jouait sur une contrebasse appartenant à Claret. La propriété d'une contrebasse, instrument prisé des musiciens et des institutions musicales, pourrait indiquer que Claret avait acquis une certaine notoriété au sein du système des *cobles*<sup>57</sup>.

---

membres fondateurs de la confrérie en 1592. GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de danses... » *op. cit.*, p. 46. Le sujet a été développé davantage dans Carles MAS I GARCIA, « L'expansió de la dansa d'escola », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 229-299.

<sup>55</sup> AHPB, 1.076/4, Caietà Ferran i Teixidor, *Manuale septimum instrumentorum*, [1770-1771], 3-X-1771, f. 129v-132v. Sur l'évolution ultérieure de la confrérie, voir Francisco de Paula BALDELLÓ, « La cofradía de músicos », *La música en Barcelona (Noticias históricas)*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943, p. 7-28.

<sup>56</sup> AHPB, 1.076/1, Caietà Ferran i Teixidor, *Manuale primum instrumentorum*, [1765], 31-III-1765, f. 52r ; 1.076/2, Caietà Ferran i Teixidor, *Manuale tercium instrumentorum*, [1766-1767], 4-X-1767, f. 89r. On le trouve à la Saint Matthieu d'Esplugues en 1770 et 1781 et à la Saint Roch de l'Hospitalet en 1786. MALDÀ, *VF*, p. 93, 300, 303 ; *A54-IX*, p. 40, 47, 52.

<sup>57</sup> Le chapitre cathédral achète en 1748, 56 livres, l'excellent instrument du défunt contrebassiste de la chapelle Jordi Marquès. PAVIA I SIMÓ, « La capella de música de la Seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls... » *op. cit.*, p. 162. Le chapitre le remplace en 1793 par un instrument plus bas, de trois cordes au lieu de quatre, selon l'usage de la fin du siècle, construit par Joan Guillamí le fils. MALDÀ, *B2*, p. 165 (16-III-1794). La fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar achète, 54 livres 12 sous, une

Les musiciens aveugles appartenait, quant à eux, à la confrérie du Saint-Esprit, avec les estropiés, ce qui entérinait une distinction claire vis-à-vis des musiciens voyants et leur valait une piètre considération sociale<sup>58</sup>. Dans leur cas, le rôle de la confrérie s'avère plus faible que dans celui des maîtres de danse, ce qui aurait pu les pousser à s'organiser plus fréquemment en compagnies formées en-dehors du cadre de la confrérie, c'est-à-dire en groupes de musiciens de taille similaire à celle des *cobles* de musiciens-voyants<sup>59</sup>. Les musiciens aveugles s'associaient en effet entre eux et s'obligeaient devant notaire à jouer ensemble dans les églises ainsi qu'aux bals particuliers et publics « tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la ville », ce qui indique qu'ils desservaient aussi le territoire de Barcelone<sup>60</sup>. Albert Garcia Espuche a mis en lumière l'existence d'un certain nombre de compagnies de ce type entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle, constituées en totalité ou en partie par des aveugles<sup>61</sup>. Ces compagnies, Maldà les appelle aussi parfois *cobla*, mais en précisant *cobla de ciegos* (d'aveugles)<sup>62</sup>.

La qualité des prestations de tous ces musiciens est parfois en contradiction avec la rigidité de ces catégories sociales. La *cobla* qui joue dans l'église d'Esplugues pour la Saint Matthieu 1792, très probablement la *cobla* du Velluter, car on reconnaît certains de ses musiciens, pouvait soutenir la comparaison avec les meilleures chapelles de Barcelone : « La musique et le chant, toute la *cobla*, était plus que *cobla* ; je veux dire qu'elle pouvait passer pour la musique de la cathédrale en raison du bon effet qu'elle faisait sur l'ouïe, de son harmonie dans quelques passages du Gloria et non moins dans le rebattu alléluia »<sup>63</sup>. L'avis de Maldà est encore plus positif après avoir entendu l'ensemble d'aveugles appelé aux deux jours de la Saint Pierre de Badalona en 1800. Le 30 mai, Maldà assiste à l'église paroissiale au rosaire joué et chanté par les aveugles avec la collaboration d'un chanteur.

---

contrebasse au luthier Salvador Bofill en décembre 1742. ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 43. Le chapitre collégial de Manresa achète la sienne en 1779. VILAR I TORRENS, *La música... op. cit.*, p. 125.

<sup>58</sup> Francesc CURET, *Visions Barcelonines (1760-1860). Els barcelonins i la mort*, dibuixos de Lola Anglada, Barcelona, Dalmau i Jover, 1953, p. 51-64.

<sup>59</sup> GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de danses... » *op. cit.*, p. 52.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.* Ailleurs (Tolède, Grenade, Séville) on trouve des modèles très similaires mais liés plutôt aux musiciens voyants. Carlos MARTÍNEZ GIL, « Ofrécese compañía de ministriles para tocar en fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668) », *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), p. 105-132 ; RUIZ JIMÉNEZ, « Música y devoción... » *op. cit.*, p. 42 ; Clara BEJARANO PELLICER, « Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII », *Revista de Musicología*, vol. 36/1-2 (2013), p. 57-91.

<sup>62</sup> MALDÀ, A34, p. 742 (24-X-1807).

<sup>63</sup> « La música i cantúria, ab tota la cobla, era més que cobla; vull dir que casi podia passar per música de la catedral, per lo bé que queia als oïdos o harmoniosa en alguns passatges del glòria i no menos en tan repetit al·leluia ». MALDÀ, B2, p. 46 (23-IX-1792).

L'ami ! Quelle musique ont sorti les aveugles (sauf deux voyants), tellement bonne qu'on aurait cru entendre les musiciens de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et de Santa Maria del Pi ! Une œuvre ô combien cadencée et accordée, composée par celui qui jouait de la contrebasse. L'orgue, absent, était remplacé par la contrebasse, les violons, les clarinettes et les voix, avec un chantre, et toute l'église résonnait bellement. La musique était délicieuse à entendre, surtout s'agissant d'aveugles, lesquels surpassaient les musiciens voyants, ceux qui courent les fêtes patronales, tels que les *cobles* du Fideuer, du Velluter, etc<sup>64</sup>.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le développement de la *cobla* se greffe sur l'évolution récente du goût dans la ville et sur son territoire. Dans les villages autour de Barcelone, selon Maldà, en seulement vingt ans les cornemuses, chalemies, flageolets et tambourins ont fait place à la « belle résonance » des cors, aux violons et violoncelles. Les anciens instruments se seraient retirés, sauf pour quelques fêtes très spécifiques, vers l'Empordà, l'Urgell et la Segarra, c'est-à-dire au-delà de la large couronne territoriale de Barcelone<sup>65</sup>. Ces ensembles mixtes de cordes et vents coïncident avec les timbres instrumentaux nouveaux qui avaient gagné les plus importantes chapelles de musique depuis la fin du siècle précédent<sup>66</sup>. Avec ces nouveaux effectifs, les élites rurales du

<sup>64</sup> « *Amigo*, quina música nos han treta los cegalls (menos dos), tan bona, pareixent oir los de la Seu, de Santa Maria i del Pi. Que cadenciosa i ajustada obra del qui tocava lo contrabaix; l'orgue, encara que no tocava, suplint a est lo contrabaix, violins, clarinets i veus ab un xantre, que ressonava bé tota aquella nau d'iglésia. Era melodia, cert, oir-la, i més en ciegos, superant als músics de vista, dels rondants de festes majors, dels tals les cobles del Fideuer, del Velluter, etc. ». MALDÀ, *B5*, p. 72 (30-VI-1800). La version du même récit recueillie par Cuyàs présente quelques variantes : « *Amigos*, quina música quens han treta los cegalls, menos dos músichs per guiarlos, tan bona, pareixentnos ohir los de la Seu, del Pi y de Santa Maria, ¡que cadenciosa y ajustada obra del qui tocava lo contrabaix ! La orga encare que no tocava, sent orga de cucutsas, aquell suplia a ésta ab lo contrabaix, violins y clarinets y veus ab un xantre, que ressonaba bé en tota aquella nau de iglesia ; era melodia certa ohirla y mes en ciegos, superant als músichs de vista dels rondants de festes majors. La Lletania se cantà regular, en la que tothom canta, qual anà prou ajustada y bé ; que diré de la Salve, tota de memòria, variada ab sos tons de música, si que no hi havia mes que admirar en sa tant dolça y agradable harmonia, ni que fos tota de la Catedral, y de altres Capellas, haventse finida ab la Salve lo cant del Sant Rosari y tota esta funció devota dels pescador[s] en sufragi de las ànimas de sos difunts germans, en aquella iglesia de Santa Maria de Badalona ». *Badalona en las postrimerías del siglo XVIII y en los albores del XIX (Estancias de Don Rafael de Amat y de Cortada en "Cân Pexau")*, prólogo y transcripción de José María Cuyàs Tolosa, Barcelona, Colección Histórica Badalonesa, 1948, p. 185.

<sup>65</sup> « En aquella plasa de Sant Just bellament resonàban las trompas, y no de ningun orga, entrant-hi los demés instruments de viola y violins, ben diferent música de vint anys atrás, que se reduhia ab cornamusas, sachs de gemechs o criaturas verdas, xirimias, fluviols y tamburinos, que dels tals ya no se'n veyá rassa ni pols, puix que los han dexat per las dansas dels ampurdanesos, gent de Urgell y Zagarra, per los que fan ballar als gegants per Corpus y per los de la olla dels pobres de la presó en Barcelona per Carnastoltas. Vuy dia los senyors agrícolas de per aquí se'n van pujant com un carabassé, pués lo gust modern y lo luxu lus comensa ya agradar ». Une variante détaille davantage : « pues que la gente del campo de hoy día ya van saboreando un poco la música moderna y el bello gusto en punto a trages, comidas y bebidas ». MALDÀ, *VF*, 62-63, 63n. Ce bannissement des instruments traditionnels des fêtes de la couronne territoriale de Barcelone suit de quelques décennies celui prôné à Barcelone même par le *Poema anafòric* de Francesc Tegell vers 1720 (« deixa pels rústichs los instruments aspres »). MAS I GARCIA, *op. cit.*, p. 280.

<sup>66</sup> José Máximo LEZA, « La música en las instituciones eclesiásticas », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 52-53 ; TORRENTE, « La modernización... » *op. cit.*, p. 126-133 ; Josep BORRÀS I

territoire barcelonais attendaient désormais des *cobles* l'exécution des dernières danses à la mode de Barcelone et d'une musique liturgique élaborée. Les « seigneurs agricoles », comme les appelle ironiquement Maldà, en contact fréquent avec les élites urbaines, devenaient de plus en plus sensibles au luxe et au « goût moderne ». D'autres auteurs ont également signalé la pénétration dans les régions rurales proches de Barcelone de nouvelles consommations culturelles dans le domaine de l'habillement, du mobilier et de l'alimentation<sup>67</sup>.

L'évolution parallèle du timbre de la *cobla* et des répertoires profanes et religieux requiert des musiciens des compétences spécifiques et transversales. Cette nouvelle demande aurait pu attirer vers les *cobles* une partie de l'excédent professionnel des très nombreuses maîtrises catalanes, petites et grandes. Une partie des musiciens des *cobles* ont reçu en effet une formation maîtrisienne. Dans la *cobla* qui, partie de Barcelone, va jouer à la fête patronale de Calella en juin 1783, Maldà reconnaît trois des cinq musiciens : outre le Po de la viola, personnage dont on devra parler plus tard, il mentionne le Pintor, ancien enfant de chœur de la cathédrale de Barcelone (probablement Jaume Casas, fils de peintre [*pintor*], que le Baron avait connu enfant de chœur en 1779<sup>68</sup>), et un musicien prénommé Bernat qui avait servi dans la chapelle de Santa Maria del Pi<sup>69</sup>. Les enfants de chœur ayant perdu la voix, s'ils n'avaient pas la chance de devenir pages d'un grand prélat, se dirigeaient vers l'apprentissage d'un autre métier ou devenaient « suiveurs » non-salariés d'une chapelle de musique urbaine, dans l'attente parfois longue d'une vacance. Pour les jeunes dans cette situation, la *cobla* constituait sans doute un débouché intéressant. Au sein de la *cobla*, ces anciens enfants de chœur se mêlaient à des musiciens issus d'une toute autre formation, plus proche de celle des métiers artisanaux, qui consistait à mettre en apprentissage les enfants auprès de

---

ROCA, « Els instruments musicals i els seus constructors. Instruments de vent i orgue », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 109-117 ; RIFÉ I SANTALÓ, « Preclassicisme i Classicisme » *op. cit.*, p. 215-216, *passim*.

<sup>67</sup> Les réponses du Baix Llobregat au questionnaire de Francisco de Zamora de 1789 signalent que l'habillement devient de plus en plus cher et raffinée depuis le milieu du siècle. CODINA, MORAN, RENOM, *op. cit.*, p. 62-63. Jaume Codina, d'après les inventaires après-décès, confirme la transformation de la culture matérielle des élites de l'Hospitalet à partir de 1740. CODINA, *Els pagesos... op. cit.*, p. 44, 102-104.

<sup>68</sup> « Los 3 escolans de cant, vuy dia de la Seu, són Sebastià de Moyà [Moià], Jaume Casas fill de un Pintor, el que ab un altre per sobrenom lo San Pere [Sant Pere], per ser fill de aquells barris casi ha perdut la veu de tiple, los que a tots conech molt, y també a Mosèn Audalt de ripoll, alias lo peu de Piña, que tots viuhen en la Casa del S<sup>r</sup> Mestre de Capella Mosen Francisco Queralt actual, y lo Jubilat el Licenciado Joseph Pujol ». MALDÀ, *AI*, p. 169 (12-VII/1-VIII-1779).

<sup>69</sup> « [...] Se uniren ab nosaltres los musics, que eran, en Pó de la viola ; Lo Pintór, que havia estàt escolà de cant de la Seu, y un tal Bernat, de la Capella de musica del Pi, que hó havia estàt, y dos més de la Cobla [...] ». MALDÀ, *AI*, p. 274 (14-VI-1783).

musiciens particuliers, aveugles, ménétriers ou maîtres à danser. Les réunions de la confrérie de musiciens et maîtres à danser révèlent que ce dernier type de formation était toujours d'actualité parmi eux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup>.

Regardons de plus près ces villages du Baix Llobregat. Leurs fêtes pesaient lourd dans l'imaginaire et dans les loisirs du baron de Maldà, on l'a dit. Pas d'année où il n'ait assisté à une ou plusieurs de ces fêtes à Esplugues, L'Hospitalet, Sant Feliu de Llobregat, Molins de Rei, Cornellà, Sant Joan Despí, Sant Just Desvern ou Sants. Pour Esplugues, où il avait son « Versailles », Can Cortada, j'ai compté 52 récits de fêtes entre 1770 et 1807, dont 30 correspondent à la Saint Matthieu, fête patronale qui avait lieu le 21 septembre pendant le long séjour annuel de Maldà dans cette localité. Dans tous les villages, les fêtes principales présentent un déroulement presque identique, avec des événements musicaux parfaitement caractérisés, impression renforcée par les réponses aux questionnaires de 1789<sup>71</sup> : (1) complies en musique l'après-midi de la veille, (2) messe matinale avec ou sans musique le jour de la fête, parfois suivie d'une procession précédant la (3) messe solennelle en musique, (4) bal public sur la place l'après-midi, parfois agrémentés de jeux et tournois, (5) bals privés (*saraus*) la nuit. Il est habituel de trouver une « seconde fête [*segona festa*] » le lendemain de la fête principale qui reproduit, souvent avec moins d'éclat, la structure de la première fête. L'Hospitalet, qui avait la fête des Saints Martyrs, Esplugues, Sant Andreu de la Barca et Collbató suivaient cette pratique en 1789<sup>72</sup>. À Esplugues elle datait de 1779, lorsque le curé de la paroisse décida de consacrer le lendemain de la Saint Matthieu, un jour sans solennité particulière, à Notre-Dame de Grâce et de célébrer tous les ans une messe en musique dans l'église<sup>73</sup>.

Des très nombreuses descriptions laissées par Maldà des fêtes de cette contrée et singulièrement d'Esplugues, on peut tirer un inventaire détaillé des pratiques des musiciens de *cobla*. La veille de la fête, les complies sont exécutées en *alternatim*, mêlant le plain-chant aux versets improvisés d'après les formules de la psalmodie par les instruments de la *cobla* (« ce que ferait un orgue s'il y en avait »)<sup>74</sup>. Seul le Cantique de

---

<sup>70</sup> Le thème des apprentis est un des plus traités lors des réunions de la confrérie. Il est réglémenté dans les premiers articles des statuts approuvés en 1771. AHPB, 1.076/4, Caietà Ferran i Teixidor, *Manuale septimum instrumentorum*, [1770-1771], 3-X-1771, f. 129v-132v. Les contrats d'apprentissage étaient aussi très habituels parmi les musiciens aveugles. GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de danses... » *op. cit.*, p. 55-61.

<sup>71</sup> CODINA, MORAN, RENOM, *op. cit.*, p. 56-57. *Respuesta al interrogatorio del Sr. D. Francisco de Zamora por lo concerniente al corregimiento de Barcelona*, dans ZAMORA, *op. cit.*, p. 466-468.

<sup>72</sup> CODINA, MORAN, RENOM, *op. cit.*, p. 56-57. Pour l'Hospitalet, voir la première section de ce chapitre.

<sup>73</sup> MALDÀ, *VF*, p. 220.

<sup>74</sup> « Vamos, comensem per lo *completorium*. Est se cantà en la parròquia a cant pla y música en lo intermedi

Siméon (*Nunc dimittis*), le *Salve Regina* final et les *goigs* à la louange de la Vierge ou du saint du jour sont chantés « en musique », avec des partitions<sup>75</sup>. En raison de leurs faibles effectifs, ces musiciens ont développé l'habileté de jouer et chanter simultanément<sup>76</sup>. Pour cela, ils avaient besoin de pièces musicales à même d'être interprétées de cette manière, ce qui explique probablement la continuité du répertoire. En plus des pièces en musique des complies, reprises tous les ans, la messe en musique des jours de fête montre une admirable pérennité : c'est une messe à trois voix, (deux ?) violons et basse du maître de chapelle de Santa Maria del Mar, Pere Antoni Monlleó. Elle semble être l'œuvre passe-partout des *cobles* qui travaillent autour de Barcelone. Cette messe de Monlleó est jouée, par plusieurs *cobles* différentes, à Esplugues (Saint Matthieu 1776, 1779, 1781, 1782 et, partiellement renouvelée, en 1793), à Sant Feliu de Llobregat (Saint Rarimi 1779) et à L'Hospitalet (Saint Roch 1784 et 1787) mais aussi vers l'est, à Badalona (Notre-Dame du Rosaire 1795) et Calella (Saint Cyr et Sainte Juliette 1783)<sup>77</sup>.

Les seules modifications du répertoire introduites au cours de la messe solennelle viennent des pièces en castillan chantées après l'épître et le *Sanctus*. Maldà les appelle *motets*, car ils sont chantés aux moments de la messe où l'on aurait pu placer un motet latin, mais l'emploi du castillan permet de les associer au genre du *villancico*<sup>78</sup>. On a vu un emploi identique de pièces musicales en castillan pendant la messe festive à Vilafranca del Penedès le 30 août 1771, pendant laquelle fut chanté, en deux parties, l'oratorio de Ramon Milà. Un jour plus tôt (29 août 1771), non loin de Vilafranca, lors des fêtes de la translation du Saint Sacrement à la nouvelle église paroissiale de Vilanova de Cubelles (commune de Vilanova i la Geltrú), on donna également des *villancicos* pendant la grand'messe. Une relation contemporaine de cette fête, transcrite et publiée par Maria

---

de sos salms, fent los músichs ab los violins y viola lo que faria l'orga si n'i hagués en la iglésia de Esplugas. ». MALDÀ, *VF*, p. 178 (1776).

<sup>75</sup> MALDÀ, *VF*, p. 80 (1770), 170 (1772), 178 (1776), 213 (1779), 300 (1781).

<sup>76</sup> « Ya afanaren lo poch de salari cantant y tocant a un temps ». MALDÀ, *VF*, p. 178 (1776).

<sup>77</sup> MALDÀ, *VF*, p. 180 (1776), 215 (1779), 239 (1779), 303 (1781), 369 (1782) ; *BC* 2543, f. 142r (16-VIII-1784) ; *A2*, p. 269 (19-VIII-1787) ; *B2*, p. 142 (22-IX-1793) ; « Jorns de Badalona, des del 1<sup>er</sup> al 16 de maig de 1795 », *Bad*, p. 90. À Calella, en 1783, il précise : « [...] la missa à 3, obra del mestre Monlleó, que la solen cantà, y sonà a un temps los musics de la cobla en las Festas majors de fora [...] ». MALDÀ, *AI*, p. 278 (15-VI-1783). Pour une liste des œuvres conservées de Monlleó, voir BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. II, p. 92-93. Je remercie Josep Maria Gregori des renseignements complémentaires qu'il m'a fournis à ce sujet. Je n'ai pu localiser à ce jour aucune source correspondant précisément à une messe à trois voix de cet auteur.

<sup>78</sup> « Dentro de la misa, los villancicos se cantaban preferentemente durante la Elevación, aunque también los encontramos en otros momentos, como acabada la lectura de la Epístola, durante el Ofertorio, la Comunión o al terminar el oficio ». Álvaro TORRENTE, « Villancicos de reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702) », *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Antonio Álvarez-Ossorio e. a. (coord.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, p. 200-201. Voir aussi TORRENTE, « Function and liturgical context... » *op. cit.*, p. 109-111, 120, *passim*. Sur l'interchangeabilité du motet et du villancico, voir *id.*, p. 139.

Garganté, recueille justement l'ambiguïté fonctionnelle et terminologique des termes *motet* et *villancico*<sup>79</sup>.

Les œuvres musicales de ce type documentées par Maldà sont en fait des *contrafacta* sur des musiques préexistantes issues de la prestigieuse chapelle musicale de la cathédrale de Barcelone : la pièce en solo *Venid todos a la fiesta*, sur la musique du verset *Astirit Regina* chanté aux matines de la fête de Notre-Dame du Mont-Carmel au couvent de carmes chaussés de Barcelone (Saint Matthieu d'Esplugues en 1772 et Saint Rarimi de Sant Feliu en 1779)<sup>80</sup>, et le duo *Aunque mis flacos ojos al sol fixar no puedo*, sur la musique d'un oratorio composé par le maître de chapelle de la cathédrale Josep Pujol pour les fêtes du collège des jésuites à l'époque où Maldà y recevait sa formation, autour de 1760 (Esplugues, Saint Matthieu 1779)<sup>81</sup>.

Le répertoire de la *cobla*, toutefois, est surtout instrumental. À la messe matinale du jour de fête, une messe basse, les musiciens font entendre des concerts « dans le genre pathétique [*a lo patèlich*] » joués par cœur pendant la messe, de la préface à la postcommunion<sup>82</sup>. La musique instrumentale est susceptible d'être employée à d'autres moments de la liturgie festive. Un autre concert à deux flageolets (ou fifres), joués simultanément par le même musicien, est placé à l'épître de la messe solennelle au lieu de l'habituel *motet* castillan en 1782<sup>83</sup>. Une ouverture entière, avec une trompette qui brouille la bonne audition des beautés « du premier et dernier *allegro* », est jouée avant de commencer la messe solennelle de Sant Rarimi à Sant Feliu de Llobregat en 1779<sup>84</sup>. À la fin des offices on supplée à l'absence d'un plein jeu d'orgue par de la musique de cuivres : en 1779 la messe solennelle de la Saint Matthieu se termine par « ce que l'on joue habituellement à une procession » avec la participation d'au moins un cor de chasse<sup>85</sup>. Une marche est jouée à la fin des complies la veille de la Saint Matthieu 1781<sup>86</sup>.

---

<sup>79</sup> Le texte signale en effet l'interprétation des nouveaux *villancicos* écrits et composés spécialement pour cette fête pendant la messe du 29 août 1771 et, à trois reprises, aux stations de la procession du 26 juin, l'interprétation de « un vellancico o muteta del Sagrament », « un mutete o villancico » et « altre dels villancicos o motete del Sagrament ». BC, Ms 3892, *Relació de les festes de traslació del Santíssim a la nova església de esta present vila de Vilanova y Geltrú* [1771]. Transcrit dans GARGANTÉ LLANES, *op. cit.*, p. 220-221, 223.

<sup>80</sup> MALDÀ, *VF*, p. 172, 239.

<sup>81</sup> MALDÀ, *VF*, p. 215.

<sup>82</sup> Cette musique « pathétique » semble surtout associée aux flûtes à bec, qui remplacent ou alternent à ces occasions avec les violons. MALDÀ, *VF*, p. 82 (1770), 178 (1776), 213, 213n (1779), 301 (1781), 368 (1782).

<sup>83</sup> MALDÀ, *VF*, p. 370

<sup>84</sup> « Y la obertura era bona, sí que violenta per causa de un clarí que impedia ohir-se lo armònich de ella en lo primer y últim alegro ». MALDÀ, *VF*, p. 239.

<sup>85</sup> MALDÀ, *VF*, p. 215 (1779), p. 301 (1781), 369-370 (1782).

À ce répertoire varié s'ajoutent un grand nombre de danses. Il est habituel que les autorités du lieu ouvrent le bal du jour de fête, en plein air, en dansant des pavanes « d'un pas grave et mesuré »<sup>87</sup>. Toute l'assistance est ensuite invitée à danser sardanes, *cadenas* (lit. chaînes) ou *ruedas* (lit. rondes), danses collectives, le *ball pla*, une basse danse ou l'allemande. Ces danses font partie d'un fonds commun de pas et de danses qui se sont sédimentées depuis au moins la création de la confrérie de musiciens et maîtres à danser en 1592<sup>88</sup>. Mais dans les *saraus* qui ont lieu dans les salles du rez-de-chaussée (*entrada*) des plus grandes maisons du village on demande à ces mêmes musiciens un répertoire beaucoup plus moderne, lié à l'héritage de la belle danse française introduite en Catalogne à la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle et sujet au renouvellement permanent des mélodies de danse à la mode<sup>89</sup>. Maldà, réécrivant ses textes dans les années 1780<sup>90</sup>, considère déjà démodés les airs de danse goûtés en 1770, à peine dix ans plus tôt. Il parle de menuets et contredanses « alors modernes » ou « du goût d'alors » et il donne les titres d'un certain nombre de contredanses : *La Flor*, *La Prenda de oro*, *La Miscelânea ab passeio*, *Fandanguillo*<sup>91</sup>. Il existait aussi des coutumes locales. L'engagement d'une *cobla* qui ne les connaît pas peut semer l'agitation dans l'assemblée. C'est le cas au bal sur la place de Calella le 15 juin 1783, pendant lequel les danseurs, contrariés par un des airs joués par les musiciens de la *cobla*, « novices dans les styles des danses du village », les interpellèrent en criant<sup>92</sup>.

La grande variété des répertoires requiert des musiciens polyvalents, capables de les maîtriser tous et d'offrir avec de petits effectifs un grand nombre de combinaisons de

---

<sup>86</sup> MALDÀ, *VF*, p. 300.

<sup>87</sup> La réponse de Martorell au questionnaire de Zamora de 1789 détaille : « [Por la] tarde, acostumbran hacer un bayle público en la plassa mayor en frente de la casa consistorial; y quatro señores de la villa, ya destinados a este propósito, sacan las mugeres de los señores regidores y cambiándose unos con otros, sus insignias puestas, con paso grave y mesurado dan sus vueltas hasta que después de un breve rato se retiran; y en seguida salen las gentes más visibles y después todos quantos quieren ». CODINA, MORAN, RENOM, *op. cit.*, p. 56. MALDÀ, *VF*, p. 76 (L'Hospitalet, 1770), 89 (Esplugues, 1770), 218 (Esplugues, 1779), *passim*. Voir aussi MAS I GARCIA, *op. cit.*, p. 252-253.

<sup>88</sup> GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de danses... » *op. cit.*, p. 46-48 ; MAS I GARCIA, *op. cit.*, p. 244-249, 251-255.

<sup>89</sup> MAS I GARCIA, *op. cit.*

<sup>90</sup> ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 55-59.

<sup>91</sup> « Pujaren en tal *inter* los músichs, digam tota aquella cobla en pes ab sos instruments, y tocaren dos o tres contradansas y minuets *del gusto de entonces* [...] » ; « Las contradansas modernas de alashoras éran *La Flor*, *La Prenda de oro*, *La Miscelânea ab passeio* y *Fandanguillo* y otras várias ». MALDÀ, *VF*, p. 86, 94 (1770). Les villageois attribuent à ces danses d'autres noms, que Maldà juge « aussi vulgaires que le sont eux-mêmes ». *Id.*, p. 185 (1776).

<sup>92</sup> « [...] Al mudàr de tonada los musics, volentne altre lo Jovent de Calella ; no sabentlus seguir son gust per ser novatos en los estils de las dansas de la vila, uns deyan naps, y altres responian cols ; se mogué tal sarracina dins del rotllo de la Plaza, cridant y alborotant als Saños Musics, que anaba la dansa de *populo barbaro* ». MALDÀ, *AI*, p. 283 (15-VI-1783).



couleurs instrumentales et vocales : des pièces liturgiques à une et plusieurs voix, violons et basse, une grande diversité de pièces instrumentales demandant soit des cordes, soit des bois, soit des cuivres, et enfin un répertoire de vieilles et nouvelles danses qui change avec le temps et selon des usages locaux. Les qualités du pluri-instrumentiste sont particulièrement appréciées dans ce cadre. Ignasi, un des musiciens régulièrement présents à Esplugues pour la Saint Matthieu dans les années 1770, joue du violoncelle, bien sûr, puisqu'on l'appelle Ignasi de la viola (lit. du violoncelle), mais peut au besoin jouer des concertos pour deux flûtes à bec avec son compagnon Cabanyer, dit Galera, normalement violoniste, jouer du cor de chasse *en même temps* que du violoncelle (probablement sur une note tenue) dans la musique processionnelle qui clôt la messe solennelle en 1779, ou chanter en solo la pièce en castillan *Venid todos a la fiesta* de 1772, bien qu'avec une voix médiocre<sup>93</sup>.

La stabilité des formations profitait sans doute à cet assemblage complexe d'effectifs et de répertoires. Les *cobles* apparaissent en effet comme des organisations stables sur plusieurs années, à l'instar des compagnies étudiées par Garcia Espuche autour de 1700. Ce que l'on sait des *cobles* engagées pour la fête de la Saint Matthieu d'Esplugues entre 1770 et 1782 pointe dans cette direction (Tableau 4.3). Ignasi, ce musicien polyvalent, est présent dans tous les récits de Maldà jusqu'en 1779 et deux de ses trois compagnons sont les mêmes en 1770 et 1779. Cela, tout comme la stabilité du répertoire, témoigne de la pérennité de leur formation tout au long de cette période. En 1781, Ignasi disparaît, mais deux de ses anciens compagnons sont mentionnés avec deux autres musiciens signalés comme « nouveaux ». Un des nouveaux, tâchant d'imiter la voix d'un castrat, chante avec une voix aigüe que Maldà compare à la « voix d'un perroquet » et qu'il trouve trop forte et gênante. C'est peut-être pour cette raison que l'année suivante on embaucha une *cobla* entièrement nouvelle. Maldà s'en montre satisfait. La nouvelle *cobla* n'introduisit qu'une seule altération dans le répertoire : le remplacement du *motet-villancico* chanté pendant la messe par de la musique instrumentale, avec un concert à deux flageolets.

---

<sup>93</sup> MALDÀ, *VF*, 172 (1772), 178 (1776), 213 (1779). « En la conclusió del ofici tocaren los músichs lo que solen en alguna professó y Ignasi llavoras tocaba la viola y trompa a un temps, que és molta habilitat ». *Id.*, p. 215 (1779). La voix nasillarde d'Ignasi fit rire le docteur Francisco Andreu en 1772. *Id.*, p. 172.

**Tableau 4.3.** Musiciens des *cobles* engagées pour la fête de la Saint Matthieu à Esplugues (1770-1782).

1770 : Pastoret, Ignasi, Claret, Cabanyer dit lo Galera

1772 : Ignasi du violoncelle [*de la viola*] et des violonistes

1776 : Ignasi et des violonistes

1779 : Pastoret, Ignasi, Cabanyer dit lo Galera et un autre musicien

1781 : Pastoret, Claret et deux autres musiciens « nouveaux »

1782 : *cobla* « nouvelle »

On retrouve ces mêmes musiciens dans d'autres localités voisines. La *cobla* formée autour d'Ignasi joue probablement à Sant Feliu de Llobregat pour la fête de Sant Rarimi de 1779, puisqu'on chante à la messe solennelle la pièce en castillan *Venid todos a la fiesta* qui faisait partie du répertoire vocal d'Ignasi. Claret, qui était de sa *cobla* en 1770 et plus tard de celle à demi-rénovée en 1781, réapparaît à L'Hospitalet pour la fête de Saint Roch en août 1786. L'année suivante c'est la *cobla* de Cabanyer dit Galera, accompagné cette fois-ci par le fils de Galera, Simon Ignasi, qui joue pour la Saint Roch de l'Hospitalet. On dirait que Claret et Galera, qui jouaient ensemble en 1770, sont maintenant à la tête de *cobles* concurrentes<sup>94</sup>.

Maldà signale à cette occasion, lors de la fête patronale de l'Hospitalet de 1787, la présence d'un autre musicien qui va se révéler important dans les années suivantes, Po de la viola (lit. Joseph du violoncelle). Il est présent à la Saint Roch de L'Hospitalet en 1787 pour jouer de la contrebasse dans des *saraus* privés. Maldà ne mentionne pas de lien avec la *cobla* de Galera. Peut-être y est-il à titre individuel, comme Benetó l'année précédente, « qui se trouvait à l'Hospitalet parce qu'il avait été appelé pour jouer aux *saraus* de la maison de Pau Prats »<sup>95</sup>. À moins qu'il ne s'agisse de différents individus, car Po est un diminutif du prénom Josep très courant à l'époque, Maldà l'appelle occasionnellement Po de la viola de Santa Maria del Mar (juillet 1792, juillet 1793 et mai 1799) ou Po de la viola de Sant Felip (août 1792, août 1793 et août 1796)<sup>96</sup>. Il aurait donc été

<sup>94</sup> MALDÀ, A54-IX, p. 39-40; A2, p. 269.

<sup>95</sup> « [...] aňadintsi lo Benetó sastre, y músich de capella ab son obuè, el qual se trobaba en lo Hospitalet per ser avisát per tocar en los Saraus de Casa Pau Prats ». MALDÀ, A54-IX, p. 49.

<sup>96</sup> Po de Santa Maria del Mar : MALDÀ, B2, p. 29 (28-VII-1792), 107 (27-VII-1793) ; A18, 365 (6-V-1799). Po de Sant Felip : Maldà (19-VIII-1792) cité par CODINA, *Els pagesos... op. cit.*, p. 228, 230 ; B2, p. 123

successivement ou simultanément musicien de la chapelle de musique de Santa Maria del Mar et en service à la maison d'oratoriens de Sant Felip Neri. Pour l'instant, on ne peut proposer aucune identification plausible de ce musicien<sup>97</sup>.

La première mention au Po de la viola date de juin 1783. Il fait partie de la *cobla* de cinq musiciens qui, partie de Barcelone, va jouer à la fête patronale de Calella. Elle est formée par au moins deux autres musiciens liés, comme lui, aux chapelles de musique barcelonaises. En 1791 on le retrouve à Esplugues, pour la fête de la Saint Matthieu. Il est désormais membre de la *cobla* du Fideuer ou de la *cobla* du Velluter<sup>98</sup>. Ces deux *cobles* étaient probablement gérées par deux entrepreneurs connus du nom de leur métier personnel ou familial : le Fideuer (vermicellier) et le Velluter (ouvrier en velours). La première mention date de la Sainte Marie Madeleine d'Esplugues de l'année 1786 : « la jeunesse dansa sur la place, avec cinq ou six musiciens de *cobla*, j'ignore si celle du Velluter ou du Fideuer »<sup>99</sup>. Maldà peine pendant longtemps à les distinguer, mais à partir de 1794 il tend à être plus précis. On constate qu'il est plus familier des musiciens de la *cobla* du Velluter, qu'il nomme : Po de la viola, le violoniste Narcís Barrera et le joueur d'instruments à vent (flûtes, hautbois, trompette [*clarí*], clarinette) Jaume Rialb, fils d'un tisserand d'Esplugues et lui-même cordonnier<sup>100</sup>. Ces deux *cobles* semblent se partager l'essentiel des fêtes à l'extérieur de Barcelone : en 1800 ce sont les deux noms du Fideuer et du Velluter qui semblent représenter au plus haut point, aux yeux de Maldà, les *cobles* qui courent les fêtes patronales du territoire de Barcelone, les *cobles de músics de fora*<sup>101</sup>.

---

(19-VIII-1793) ; A13, 213 (16-VIII-1796).

<sup>97</sup> On connaît les organistes de Sant Felip Neri entre 1757 et 1823 et aucun des organistes actifs entre 1792 et 1796 ne porte le prénom de Josep. On sait pourtant que d'autres musiciens externes contribuaient à la vie musicale de l'institution, tels que Josep Presas, dit l'avi Presas, chanteur de la cathédrale et clavieriste, décédé en 1788. Josep de C. LAPLANA, *L'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978, p. 136-139. À Santa Maria del Mar on a Josep Monteriol, avec part de chapelle dès au moins 1789, premier violoncelle [*primera viola*] de la chapelle de musique au décès de Josep Fàbregas en 1791, qui occupait encore ce poste en 1805, mais Maldà, la seule fois où il le mentionne, l'appelle par son nom complet (« Joseph Montoriol »). Il semble par ailleurs difficile qu'un musicien indispensable dans la chapelle de Santa Maria del Mar ait pu, en même temps, courir toutes les fêtes de l'extérieur de la ville et devenir un membre stable de la *cobla* du Velluter. MALDÀ, A20, p. 45-47 (16-I-1800) ; sur Monteriol, AHPB, 1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791], 4-V-1789, f. 216r ; ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 31 (Rebut).

<sup>98</sup> MALDÀ, B1, p. 284 (26-IX-1791).

<sup>99</sup> « Enfi ballà lo jovent á plasa, tenint á sinch, ó sis músics de Cobla, no se si den Belluté, ó den Fideuhé ». MALDÀ, A54-IX, p. 31.

<sup>100</sup> Sur Rialb, MALDÀ, B2, p. 49, 50 (24-IX-1792), 97 (4-VII-1793). Sur Narcís Barrera, MALDÀ, A15, p. 212 (5-VIII-1797). Pour l'identification de Po de la Viola et Rialb avec la *cobla* du Velluter, *id.*, p. 312 (23-IX-1797).

<sup>101</sup> « Era melodia, cert, oir-la, i més en ciegos, superant als músics de vista, dels rondants de festes majors, dels tals les cobles del Fideuer, del Velluter, etc. [...] ». MALDÀ, B5, p. 72 (30-VI-1800).

Cette rationalisation progressive de l'offre musicale des fêtes extérieures annonce le modèle de fonctionnement de la *cobla* des Gallinaires ou des Nois del Born fondée en 1828, tel que décrit par le musicien Josep Jurch i Rivas dans ses mémoires. Au sein de la *cobla*, Ignasi Ayné, contrebasse du théâtre, se chargeait des engagements dans les villages du Baix Llobregat et Jaume Planas, charcutier au marché du Born, des engagements dans les localités à l'est du Besòs et au Maresme, couvrant ainsi tout le territoire qu'on a vu déjà occupé par les *cobles* barcelonaises depuis 1770 et, encore plus tôt, par les musiciens et maîtres à danser de la confrérie fondée en 1592<sup>102</sup>.

La *cobla* était engagée pour les complies de la veille et le jour de la fête principale. Pour la Saint Matthieu 1770 à Esplugues, on peut reconstituer le déroulement complet de l'activité de la *cobla*. Après les complies, première *passacalla*, ronde musicale dans le village, pendant laquelle les musiciens jouent des danses et des marches debout devant les portes des maisons ou en marchant. Le lendemain matin, vers sept heures, ils jouent des concerts à la messe matinale. Une seconde *passacalla* a lieu ensuite dans les rues, moment auquel on offre à manger aux musiciens dans les maisons. À onze heures ils jouent et chantent à la messe solennelle, qui est suivie par une troisième *passacalla* pour annoncer le bal public de l'après-midi. Le bal s'étend de cinq heures à la sonnerie de l'*Ave Maria*, qui annonce le coucher du soleil. Ils vont ensuite à Can Cortada, chez le baron de Maldà, pour un autre bal (*sarau*) à l'étage qui dure jusqu'à sept heures et demie, puis à onze heures au bal de la *torre* de l'Hospital qui se prolonge jusqu'au moins deux heures du matin<sup>103</sup>. Ces musiciens faisaient donc une très longue journée de travail et il n'est pas étonnant de les voir prendre du tabac et boire du vin pour éviter de s'endormir, comme l'explique cocassement Maldà<sup>104</sup>. Ils cherchaient sans doute à faire un maximum d'argent sur les deux journées des complies et de la fête et retournaient ensuite à Barcelone.

---

<sup>102</sup> Anna COSTAL I FORNELLS, *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, vol. I, p. 60-61. Voir aussi, dans sa transcription des mémoires de Jurch, l'explication de la *cobla* des Gallinaires et la liste des localités où elle exerçait son activité, *id.*, vol. IV, p. 447-448, 461-462.

<sup>103</sup> MALDÀ, VF, « Primera relació de la festa major de Sant Mateu apòstol y evangelista en lo lloch de Esplugas en est any 1770 », p. 78-95.

<sup>104</sup> « A la una de la matinada hi fèyan alguna capotada tot tocant (viva listo), ya donàban matraca al *Suñer* [au sommeil] a cop de ensumar tabaco per espavilar la vista. Lo *de puribus* [le vin] era bastant freqüent ». MALDÀ, VF, p. 94.

La demande de musique ne s'arrêtait pas pour autant. D'autres musiciens prenaient le relais de la *cobla*. À Esplugues, ce sont des aveugles musiciens et des musiciens locaux. Parmi les premiers émerge Païssa. Maldà dit de lui qu'il est un « célèbre aveugle violoniste de Cornellà », village limitrophe d'Esplugues et de l'Hospitalet<sup>105</sup>. Il demeurait dans le Baix Llobregat et courait les fêtes patronales de ce petit canton<sup>106</sup>. L'itinérance de Païssa revêt une dimension intra-cantonale et non intra-territoriale comme celle des *cobles*, concentrées à Barcelone. À ses côtés, parfois, un autre violoniste handicapé, qu'on appelle Po Borni, littéralement Joseph le Borgne<sup>107</sup>. Ces musiciens reproduisent certaines pratiques de la *cobla* telles que l'exécution en *alternatim* de versets instrumentaux improvisés sur la prosodie des psaumes. C'est le cas de Païssa, accompagné d'un autre violoniste et d'un guitariste, aux complies de la veille de la Sainte Marie Madeleine en 1771 : « Ils suivaient donc, à l'imitation des orgues, la mélodie des psaumes »<sup>108</sup>. Dans l'exemple de la Saint Pierre de 1800 à Badalona, cité plus haut, on a vu que ces musiciens aveugles pouvaient s'organiser eux aussi en *cobla* et assurer de manière honorable la totalité du service musical des fêtes principales<sup>109</sup>.

À Esplugues, d'autres musiciens locaux étoffent les maigres effectifs des aveugles tant à l'église qu'aux bals dans les maisons principales du village : Josep Vinyolas, fils aîné de l'aubergiste, chanteur de ballades [*romanços*] et guitariste ; Nofre Ximenis, du village de Sarrià, violoniste ; Pau Carbonell, également violoniste ; Creus ou Francisquet, garçon de la maison de Clota, guitariste et violoniste ; Magí Pi, propriétaire d'Esplugues, guitariste. Certains prennent avec le temps plus d'importance dans le champ spécifiquement musical. C'est le cas de Jaume Rialb, déjà mentionné, fils d'un tisserand d'Esplugues, qui s'est fixé à Barcelone et a intégré la *cobla* du Velluter. Ce sont ces

<sup>105</sup> « La cobla musical era la de la plaza, de quatre o sinch violins y viola y los músichs, lo Pasturet, Claret, Ignasi y lo Galera, ab lo famós ciego violinista de Cornellà ». Maldà, *VF*, p. 93 (1770). « Éran pués primer violí, com si digués lo *Estanqué*, lo famós Païsa, músich ciego de Cornellà [...] ». Maldà, *VF*, p. 96 (1770).

<sup>106</sup> « Lo altre instrument era un violí, que-l tocaba lo famós Païsa, cego de Cornellà, primer violí de aquella orquesta y seguidor de festas majors de per tota aquella comarca ». MALDÀ, *VF*, p. 156 (1772). Ces informations sont confirmées par la rencontre inattendue entre un vieux Païssa et Maldà à l'Hospitalet, 34 ans plus tard : « Des d'allí nos hem tornats a casa d'en Xerricó, sent luego hora de berenar. I cabalment hem oït, al voler-hi entrar, música d'un violí, i no altre que tocava aquell cego de Cornellà, Païssa, de sols trenta-cinc anys endarrere vist en Esplugues i Cornellà en saras de festes majors, que ja no me'l figurava veure'l més en aquest món tocant lo violí, sí que, en son temps, en la Vall de Josafat. Aquell bon jaio encara ens ha conegut de llavors, i nos ha tocat ab lo violí un rigodon i alguna altra dansa, afinant bastant ». MALDÀ, *B7*, p. 177 (26-VI-1806).

<sup>107</sup> MALDÀ, *VF*, p. 220 (1779) ; 308 (1781).

<sup>108</sup> « Seguían, pués, imitant als orgas, la tonada dels salms ». *Id.*, p. 105.

<sup>109</sup> Un autre exemple est celui de l'ensemble de « 4 ciegos ab violins; viola, y Obué, que hán tocat lo ofici primorosament » lors de la fête de Notre-Dame du Rosaire d'octobre à Esplugues en 1792. MALDÀ, *A7*, p. 440 (7-X-1792).

musiciens, avec les aveugles, qui remplissent de sons le lendemain de la Saint Matthieu en 1770, 1779 et 1781, la Sainte Marie Madeleine en 1771 et la fête de Notre-Dame du Rosaire en 1772, tant à l'église que dans les *saraus* particuliers<sup>110</sup>.

### ***Carnaval de septembre : les amateurs barcelonais en villégiature***

L'élément le plus singulier de l'activité musicale déployée pendant les fêtes du territoire de Barcelone tient cependant à la coopération de musiciens d'horizons très divers. Les Barcelonais en villégiature, affranchis du regard sévère des voisins de quartier et bénéficiant ainsi d'un relâchement du cérémonial urbain, promouvaient et participaient activement aux événements musicaux sur le territoire de la ville. Les voyageurs étrangers, qui ont tous profité des loisirs de la villégiature sur la plaine de Barcelone, en avaient pleine conscience, comme le montre ce témoignage de Laborde.

Dans ce village on vient oublier l'étiquette de la ville ; les rangs semblent chercher à s'y confondre ; on y éloigne le souvenir des affaires, et on y jouit de ce calme heureux, qui caractérise la nature sous un beau climat.<sup>111</sup>

Ce que dit Laborde pour Sarrià vaut sans doute pour l'ensemble des villages du territoire de Barcelone. À Esplugues, les jours de fête, il était normal de voir les visiteurs de Barcelone aider les officiants de leur voix pendant les complies et la messe solennelle depuis le chœur de la petite église paroissiale, séparés des villageois qui restaient en bas. Parmi eux, bien sûr, des ecclésiastiques barcelonais, mais aussi des nobles, des domestiques, des artisans, et même des femmes. La veille de la Saint Matthieu 1781, aux complies, il s'était formé « un chœur d'ecclésiastiques et de laïques pour chanter les psaumes et même les mademoiselles de Darnius et Calderón aidaient au chant des complies »<sup>112</sup>.

On a vu, à l'Hospitalet, le rôle assumé par le conseiller Molines à la tête d'un ensemble choisi de musiciens de la cathédrale de Barcelone. À l'Hospitalet, comme à Vilafranca, le baron de Maldà n'avait pas hésité à se mêler lui aussi aux musiciens avec son violoncelle. Il fait de même à Esplugues. Sans compter les très fréquents moments musicaux à Can Cortada, pendant lesquels il joue du violoncelle et du clavecin en

---

<sup>110</sup> MALDÀ, *VF*, p. 94, 96-98 (1770), 105-107 (1771), 152-153 (1772), 227 (1779), 275-276 (1781).

<sup>111</sup> Alexandre de LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume, seconde édition, tome premier*, Paris, H. Nicolle, Lenormant, 1809, vol. I, p. 70-71.

<sup>112</sup> « A 6 horas y mitja entonà lo hebdomadari (si és que ho fos) lo *Jube Donne benedicere* y el *Noctem quietam*, format un cor de eclesiàstichs y seculars per cantar los salms y àduc las senyoretas de Darnius y Calderon ajudàban al cant de completas. » MALDÀ, *VF*, p. 300.

solitaire ou pour des visites, on le trouve tous les ans à accompagner la musique liturgique dans l'église et à jouer des danses dans les *saraus* particuliers, aux côtés, alternativement, des musiciens de la *cobla*, des aveugles et des musiciens locaux. Maldà montre même de l'attachement pour l'œuvre liturgique la plus jouée lors de ces fêtes villageoises, la *Messe à trois voix* de Pere Antoni Monlleó, qu'il a accompagné plusieurs fois au violoncelle (à Esplugues) ou à l'orgue (à Calella) et dont il garde chez lui à Barcelone, dans un tiroir, une copie en parties séparées<sup>113</sup>.

La familiarité qui préside aux activités musicales au cours de la villégiature appelle la participation informelle d'un grand nombre d'individus dont on n'aurait jamais soupçonné autrement qu'ils aient possédé des compétences musicales. Le baron de Maldà se révèle ainsi entouré d'amis et de serviteurs qui peuvent au besoin prendre un instrument ou chanter. C'est le cas de l'adolescent Pau Oliveras, un serviteur de confiance de Maldà, élève du collège épiscopal et violoniste amateur<sup>114</sup>. Avec lui Maldà organise, tout au long du mois d'octobre 1779, des concerts quotidiens à Can Cortada entre sept et neuf heures du soir dans lesquels ils jouent, Oliveras au violon et Maldà au violoncelle, de la musique instrumentale, dont des « ouvertures ou concerts » qu'Oliveras amène de Barcelone et des trios de Luigi Boccherini<sup>115</sup>. Joan Segret, un violoniste encore en formation d'origine française, accompagne le Baron à la Saint Matthieu 1772 et joue aux côtés de la *cobla* dans la messe solennelle<sup>116</sup>. On sait que son cuisinier en 1771, Jeroni Amoretti, jouait de la flûte traversière, puisqu'on l'a vu jouer avec le Baron et son beau-frère Peguera à Vilafranca. Josep Ginestar, dit Po sastre, tailleur et homme à tout faire des Amat qui remplace Pau Oliveras dès 1781, ou son frère Tomàs, également tailleur, pouvaient au besoin prendre un instrument pour animer un bal, tout comme l'avocat du Baron, le docteur Francisco Artigas, chanteur passionné de *tonadillas* qui jouait aussi du

---

<sup>113</sup> « La composició de la música fou aquella a tres del mestre Monlleó, que tinch copiada y ben guardada ab tots los acompanyaments en un calaix de calaxera en Barcelona ». MALDÀ, *VF*, 215. Voir ci-dessus, la deuxième section de ce chapitre.

<sup>114</sup> « Arribat que haguí a casa trobí ya a Pau Oliveras recién arribat de Barcelona, ab lo motiu de son estudi de filosofia en lo Col·legi del Bisbe, o de la *sana* [...]. Pau Oliveras me dugué 3 oberturas o concerts de música, que-ls probàrem yo ab la viola y lo meu criat ab lo violí ». MALDÀ, *VF*, p. 225. Par disposition testamentaire d'Anton Amat, père du baron de Maldà, Pau Oliveras, « criat major », reçut de Maldà 25 livres le 27 novembre 1780. AHPB, 1.031/25, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1780], 27-XI-1780, f. 111r.

<sup>115</sup> « Tocàrem un parell de trios de Bocarini, cèlebre compositor de música, y en el *inter* comparegué lo pare de la broma, que del tal deya mon criat Pau Oliveras, vull dir lo doctor Vivas, ab sa molla, dos fillas, doctor Mariano, criadas y Peret, el moso de sa silla volant ». MALDÀ, *VF*, 234. Sur les concerts quotidiens, *id.*, p. 225-242.

<sup>116</sup> *Id.*, p. 169-171.

violon, de la guitare et du psaltérion<sup>117</sup>. Jaume Fontanals, un domestique presque toujours présent lors des sorties de Barcelone, avait été enfant de chœur de Santa Maria del Pi au temps du maître de chapelle Joan Baptista Vidal<sup>118</sup>. Felip d'Amat, frère cadet du Baron, tout comme leur beau-frère Peguera, joue du violon et n'hésite pas à rejoindre son frère et la *cobla* pendant la messe solennelle de la Saint Matthieu en 1781<sup>119</sup>. La présence d'autres musiciens amateurs est signalée par Maldà lors d'un *sarau* à Can Cortada l'après-midi de la Saint Matthieu de 1770. Lui-même jouait à cette occasion du violoncelle avec Ignasi, de la *cobla*. Les trois autres musiciens de la *cobla* jouaient sur leurs violons et d'autres amateurs portaient le nombre de violons à huit ou neuf, formant ensemble un « gros orchestre » de dix ou onze musiciens<sup>120</sup>.

En villégiature, le rapport avec la ville s'introduit sur le mode de la parodie, du burlesque. Can Cortada, que Maldà appelle « mon Versailles d'Esplugues », est comparé à un palais, sa cour à une place urbaine, son balcon à une loge de théâtre depuis laquelle on peut admirer le spectacle des danses villageoises. La petite église paroissiale d'Esplugues, qui jouxte Can Cortada, devient alors la « cathédrale d'Esplugues »<sup>121</sup>. Ces comparaisons se prolongent dans le champ musical. Le modeste ensemble musical présent au *sarau* de *casa* Pi le 24 septembre 1770, désigné du nom pompeux de « chapelle de musique de la cathédrale d'Esplugues », se transfigure en un ensemble choisi des meilleurs musiciens barcelonais : l'aveugle Païssa et le musicien de Sarrià Nofre Ximenis, violonistes, deviennent, sous la plume de Maldà, l'Estanquer, surnom sans doute d'un bon violoniste barcelonais, et Miquel Junyer, dit Castelló, premier violon

<sup>117</sup> Sur les Ginestar, MALDÀ, *BI*, p. 252 (22-II-1791). Sur Francisco Artigas, MALDÀ, « Viatge a Vilafranca del Panadès, ciutat de Tarragona, vila de Reus y poble de la Morana, comensat en la tarde de 28 de abril y finit en la tarde del 15 de maig de l'any 1782 », *VF*, p. 321, 333, 337n, 343, *passim*.

<sup>118</sup> « [...] segons un, afecte à la musica del Pi, mu ho ha dit, est lo Jaume Fontanals, haventne sigut escolanet en temps que era son mestre de capella Mosen Juan Batista Vidal ». MALDÀ, *A34*, p. 831 (27-XI-1807).

<sup>119</sup> « Yo tocaba la viola, ab lo Claret, mon germà [Felip] lo violí, ignoro si lo senyor Pere [Ferrer] pintor també, ab tota aquella cobla de músichs rondants de festas majors a tot arreu ». MALDÀ, *VF*, p. 303.

<sup>120</sup> « Nosaltres, units ab los músics, formàbam grossa orquesta, sols que nos hi faltaba un contrabaix, però ab ma viola de 'Stradivario' y la del músich, units 8 o 9 violins, ne teníam lo bastant y, per ser tots los balcons oberts de par en par, a ben segur se ohiria la música fins a l'hostal de Picalqués, a la vora del camí Nou, y molt més allà si s'i haguesen unidas trompas y clarins ». MALDÀ, *VF*, p. 90n.

<sup>121</sup> « En tal *ínter* se componia frente de aquell, digam, palàcio enmig de sa plaza, no usant de son propi terme de hera ni de torre de casa Cortada, un pal ab dos travesers, com informe creu de Carabaca, tot emparat y guarnit de cohets, magranas y rodetas per fochs artificials que, luego de acabadas las solemnnes completas en la cathedral de Esplugas, havían de convertir-se ab sols y cometas, estrellas y ruído, parant tot aquell lluminós aparato ab fum, com solen acabar totas las cosas de aquest món ». MALDÀ, *VF*, p. 79-80. « Nosaltres prosseguírem la bulla del foch, que durà cosa de mitja hora, durant el que los balcons éran com palcos del teatro de Barcelona, ocupats en vèurer representacions de òperas y comèdias, ocupant gent del poble las finestras de las casas vehinas a la hera de casa per vèurer a tot aquell desori bullició en què paraba [...] ». *Id.*, p. 81-82. « Se'n baxaren después a la hera, concedint-se'ls entrada franca al palco per vèurer ballar a plasa ». *Id.*, p. 182.



de la chapelle de musique du Palau (qu'on a vu à la fête de Vilafranca en 1771) ; Magí Pi, le propriétaire de la maison et guitariste amateur, est comparé aux archiluthistes de Santa Maria del Mar et de la cathédrale, Jaume Manalt et Ambròs Fabet, et Maldà, qui joue du violoncelle, se voit lui-même sous la figure de son professeur, le premier violoncelliste de la cathédrale Jaume Soler<sup>122</sup>. À l'inverse, lorsque le désordre spontané de la fête investit inopinément certains quartiers de la ville avec ses spectacles forains et ses *saraus*, Maldà sent que « le tout ressemble à une fête patronale de village »<sup>123</sup>.

Le relâchement dans la discipline des comportements urbains atteint parfois au paroxysme pendant la saison de villégiature. On a pu le constater dans les scènes carnavalesques qui eurent lieu en 1784 dans la *torre* de Molines de l'Hospitalet. Elles se sont reproduites dans les années suivantes de manière similaire. À Esplugues, les 25 et 26 septembre 1779, au cours d'une saison riche de divertissements (dont les concerts vespéraux avec Pau Oliveras), le baron de Maldà reçoit la visite d'un adolescent pour lequel il a une tendresse particulière. Il s'agit de Josep Casas, sur lequel on reviendra au Chapitre 8, étudiant en philosophie du collège épiscopal et donc condisciple de Pau Oliveras. Ces deux jours sont débordants de musique et d'entorses aux comportements qu'on devait généralement attendre d'un aristocrate barcelonais<sup>124</sup>. Maldà compte sur la complicité de la société du rapporteur judiciaire Ramon Vives, qui possède lui aussi une *torre* à Esplugues et dont la maison de Barcelone est connue, en temps de Carnaval, par les *saraus* et les séances de théâtre domestique qui y sont organisés<sup>125</sup>. Le 25 septembre, avant le déjeuner, Maldà chante au clavecin des « ariettes » d'oratorios de la musique de la cathédrale pour Josep Casas. L'après-midi, derrière un drapeau bariolé fabriqué avec une nappe, on improvise depuis Can Cortada une procession toute carnavalesque qui

---

<sup>122</sup> « Baxat a la casa d'en Pi, me feu dur allí la viola ab la caxa per lo Baldiri, per tocar yo un poch la viola unida als violins de aquells músichs, que éran tots de la capella de música de la cathedral de Esplugas. Éran pués primer violí, com si digués lo *Estanqué*, lo famós Paísa, músich ciego de Cornellà ; violí segon, com si digués lo Miquel Castelló del Palau, un tal Nofra Ximenis de Sarrià. Magí Pi, lo amo de la casa, tocaba la guitarra, no ab tanta habilitat com aquell cert subjecte del nas llarch, mosèn Jaume Manal, capellustre ya vell ab sas ulleras, de la capella de música de Santa Maria del Mar lo archillaüt, o lo Ambròs Fabet, clergue o capellustre de la de la Seu. Yo la viola, a imitació de mosèn Jaume Soler la seva predilecta d'en Guillamí en la Seu y en altrás iglésias de Barcelona. Y tots se portaren bé a sa manera ». MALDÀ, *VF*, p. 96-97.

<sup>123</sup> « La Antonia del Pi Yà hà tocàt à festa ; y en lo Carrér Condal, y principalment en los dos Carrers de las molas, y del Portal del Angel se han guarnits ab vanderas ; bombas de papér, y mata enramadas per la illuminació de ahí, y de avuy per la festa del Sant Angel de la Guarda ab lo que concorra molta Gent, y mes un ninòt que ix de una com caxa al mitg del Carrer de las molas per fer aturàr, y riurer à la Gent ; Saraus en las dos nits de menestrals en alguna de aquellas casas, que sembla el tot una festa major de Poble ». MALDÀ, *A2*, p. 34 (2-X-1785).

<sup>124</sup> Tout ce qui est commenté par la suite dans MALDÀ, *VF*, p. 226-231.

<sup>125</sup> Des *saraus* de Carnaval pour les marchands sont organisés à Casa Vives, rue de la Canuda, en 1785 et 1788. MALDÀ, *A1*, p. 367 (7-II/8-II-1785) ; *A2*, p. 313 (2-II-1788). Il y eut « comédie » à Casa Vives le 4 octobre 1794. Francesc CURET, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII<sup>e</sup>*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre, 1935, p. 51.

marche au son d'un tambour et d'un fifre joués par de gens de la société de Vives, du violon de Pau Oliveras et du violoncelle de Maldà, rejoints plus tard par deux violoneux locaux, Francisquet et Pau Carbonell. Ils courent de cette façon les rues et font danser aux principales maisons d'Esplugues, comme s'il s'agissait de la *passacalla* de la *cobla* le jour de la fête patronale. Le lendemain matin Maldà joue par cœur, au clavecin, un office en musique pour Josep Casas avant qu'une nouvelle procession ne parte annoncer un *sarau* à Can Cortada pour l'après-midi. Ce *sarau* est suivi par un petit concert spontané d'Oliveras et Maldà qui se termine par une « symphonie en solo très douce et agréable à l'ouïe comme l'est, au palais ou à la langue, un plat d'œufs filés au sucre avec des morceaux de cédrat »<sup>126</sup>. Des connaissances arrivent ensuite pour danser. Maldà leur fait visiter la maison et leur joue du clavecin. Le nouveau *sarau* à l'entrée de la maison dure jusqu'au dîner, qui a lieu à dix heures du soir. On retrouve cet esprit festif lors d'autres saisons à Esplugues. Le 24 septembre 1781, le *sarau* à la cure d'Esplugues se termine, sur l'initiative du rapporteur Vives, par une « danse de chansons [*ball de cançons*] » en ronde où participent tous les présents, qu'ils animent justement par le chant de chansons dont les paroles jouent avec les jeux de mots et la confusion des langues, catalan, castillan et français (*Dime lo bon pastor* ; *Qué oficio sabes faire* ; *Yo sabe cantar con la mía tambora*). Et Maldà de s'exclamer : « c'était presque un Carnaval en septembre »<sup>127</sup>.

L'esprit carnavalesque règne en effet sur la villégiature des Barcelonais<sup>128</sup>. Maldà, si pointilleux dans le respect des rituels sociaux et religieux, lui qui n'oublie jamais de signaler les plus infimes manquements au canon liturgique, s'abandonne pendant la villégiature à une liberté qui le rend méconnaissable. Pour preuve, cet épisode de la saison de septembre 1798, provoqué par le facétieux docteur Gaspar, devenu entretemps curé d'Esplugues : après avoir parodié les processions de la Semaine Sainte, le cantique d'un des oratorios à Sainte Eulalie du maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, joué au clavecin par Maldà, devient prétexte à la danse effrénée de trois ecclésiastiques et du fils cadet du Baron, Josep 'Po' Maria.

<sup>126</sup> « Se tocà la passacalla ab alguns minuets y per últim la sinfonia a solo molt dolça y grata als ohidos, com plats de ous filats ab sucre y tallets de poncem al paladar o a la llengua ». MALDÀ, *VF*, p. 229.

<sup>127</sup> « Per suspensió de contradansas alsà la veu lo doctor Vivas, coix com és el pobret y *caput actus* de la broma, y no dexant lo bastó per no anar de custellas, digué al Po borni y al ciego de Cornellà : 'Pareu de tocar ! Isca ara lo ball de cansons.' Al punt se formà sardana de molts y moltas, comensant a cantar lo doctor Vivas y proseguint cantant y ballant tots : *Dime lo bon pastor*, així dos vegadas, *Qué oficio sabes faire*, dos vegadas, *Yo sabe cantar con la mía tambora*, tots *Tram, tram, tram, neru, neru, neru, de la mía senyora* ; quant deya : *Ab mon floviolé*, tot fent *liru, liru, liru*, etc. Vaya, era casi Carnastoltas en setembre ». MALDÀ, *VF*, p. 308 (1781). Même comparaison après un autre *bal de cançons* similaire, animé par le docteur Vives : « y fou com en nit de Carnastoltas ». *Id.*, p. 235.

<sup>128</sup> Les traits carnavalesques de ces épisodes ont été également relevés par Aritzeta dans MALDÀ, *VF*, p. 229n.

[...] La première nuit, tandis que je jouais au violoncelle le *Stabat Mater* de nos communions dans la chapelle de la vénérable congrégation de Notre Très-Sainte Mère des Douleurs, j'ai entendu des coups sur du bois, à la manière des timbaliers dans les processions de Barcelone [...], le bruit augmentant graduellement ; ils étaient produits par nul autre que ce bon curé d'Esplugues. Puis, tout excité, courant vers moi, il m'a pris par les mains et nous avons fait ensemble une sardane et un tour. Cela n'a pas été le seul motif à rire, car une fois [le curé] entré dans la galerie avec le père Franc, augustin chaussé, et le docteur Gonzalo avec mon Po Maria, en plein délire, les quatre se sont lancés dans une contredanse déréglée ; et moi au lieu de la contredanse je leur jouais un cantique d'un des oratorios de Sainte Eulalie. On riait de voir les enjambées que devait faire monsieur le curé, ainsi que le père augustin, avec l'habit blanc ; ils se heurtaient de temps en temps, monsieur le curé criait et les autres s'amusaient en folâtrant.<sup>129</sup>

Le cantique [*càntic*], mouvement choral dont le texte expose la morale où l'explication de la parabole de l'œuvre et qui clôt l'énorme majorité des oratorios catalans de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, présente souvent, en effet, le topique de la contredanse avec sa mesure à 6/8 ou 2/4<sup>130</sup>. Le 13 juin 1783, Maldà monte à l'orgue de l'église paroissiale de Mataró pendant la messe, prend la place de l'organiste, et joue un cantique d'oratorio de Francisco Queralt. L'organiste, sans doute peu familier de la musique paraliturgique barcelonaise, lui demande étonné s'il est en train de jouer des folies [*fullias*]<sup>131</sup>.

La musique pratiquée à l'extérieur avec une liberté et une assiduité inusitées en ville devient un ingrédient essentiel et en même temps l'emblème de la villégiature des Barcelonais. La plus célèbre et la plus courue des fêtes du territoire de Barcelone, « la

---

<sup>129</sup> « És platxèria, cert, la d'est bon rector d'Esplugues, ab ses humorades bullicioses, segons lo cas que passo a referir, i és que la primera nit, tocant jo un rato ab la viola lo *Stabat mater* de nostres comunions en la capella de la venerable congregació de Nostra Santíssima Mare dels Dolors, he sentit cops sobre fustes, com los timbalers son modo de tocar les timbales en les professons de Barcelona (allò de tot són trampes), anant augmentant lo ruïdo, no altre que lo bon rector d'Esplugues. Luego, alvorotat, tras mi corrent, m'ha pres per les mans, fent los dos una sardana i *vuelta*. / No ha estat est tan sols lo cas de riure, sí que, entrat a la galeria coberta en què jo era, ab lo pare Franc, agustino calçat, i el doctor Gonzalo ab lo meu Po Maria, tarumba va i tarumba ve, han començat los quatre a ballar una contradansa desconcertada ; i jo que, en lloc de la tal contradansa, los tocaba ab lo clave un càntic d'oratori de Santa Eulària. I n'hi havia per riure, veure les gambades que donava lo senyor rector, i també lo pare agustino, ab los hàbits blancs, i topo de tant en tant uns a altres, cridant lo senyor rector i els demés fent bulla ». MALDÀ, *B4*, p. 94 (16-IX-1798).

<sup>130</sup> Tous les oratorios de Francisco Queralt analysés par Xavier Daufí dans son étude sur le sujet se terminent par un *càntic* (on trouve aussi la forme castillane, *cántico*, et latine, *canticum*). DAUFÍ, *Estudi dels oratoris... op. cit.*, vol. 1, p. 339. L'usage fréquent d'airs de danse à 6/8 pour ces cantiques conclusifs pourrait être mis en rapport avec le commentaire manuscrit ajouté à l'un des exemplaires du récit de voyage de Thicknesse, sur la présence de « fandangos » chantés par des personnages bibliques dans ce que l'auteur de la note appelle « sacred dramas ». Voir la transcription en ANNEXE, document n° XIV.

<sup>131</sup> « JÓ men pugí al orga, informantme antes de ahont era la escala ; un me hi acompanyà, y trobi dalt al orga al Licenciado organista, que tot sonant en lo Ofertori, feya cara de Peripatetich, JÓ ab son beneplacit lo vaig descansar un poquèt al orga, sonanthi un Cantich de un dels Oratoris del Collegi, y la musica era per un terme alegre, com cosa del Sr mestre de la Seu. El licenciado me digué, que si serian fullías allò que sonaba, y nom cuydí de cuentos, sí que *adelante*, Prefacio, y *Agnus Dei*, quedantsem admirat de mon termejar l'orga [...] ». MALDÀ, *A1*, p. 269 (13-VI-1783).

mère des fêtes patronales », est celle de Sarrià<sup>132</sup>, village en hauteur qui concentre un grand nombre de *torres* et jouit d'un excellent climat et de très belles vues sur Barcelone et sa plaine (Figure 1.2)<sup>133</sup>. Elle a lieu pour la Saint Michel, le 29 septembre. Faut-il se surprendre que ce lieu de diversion si prisé des Barcelonais ait donné nom à la tonalité de *mi* majeur, celle qui, selon l'*ethos* des tonalités en vigueur au XVIII<sup>e</sup> siècle, convenait parfaitement à l'allégresse ? C'est en effet par le nom de « ton de Sarrià » que les musiciens et les amateurs barcelonais connaissent cette tonalité réputée la plus joyeuse.

L'air de Sarrià est très renommé par sa salubrité, raison pour laquelle il attire un grand nombre de gens qui viennent s'y divertir et qui y font bâtir des *torres*, avec quoi, vu la prodigalité avec laquelle ils dépensent leur argent, plus de quatre artisans et marchands de Barcelone se sont ruinés. Ce village présente déjà l'aspect d'un faubourg de Barcelone à cause de l'abondance de militaires, nobles, marchands et artisans qui y passent les étés et printemps, et qui sont encore en plus grand nombre le jour de la Saint Michel, le 29 septembre, fête patronale de Sarrià, et son lendemain. Le village devient alors une Babylone de personnes de la première classe, de la classe moyenne et de la classe infime, car tout le monde veut aller s'amuser à Sarrià, étant pays de diversion ; il y a même de la musique dans le ton de Sarrià, qui est le ton de *mi* majeur [*elami fort*], qui est le meilleur ton pour la musique, tant il est joyeux.<sup>134</sup>

Les fêtes annuelles du territoire de Barcelone attiraient non seulement beaucoup d'habitants de la ville, mais faisaient partie du calendrier ordinaire d'un certain nombre de musiciens de chapelle barcelonais, et pas des moindres. Ils étaient appelés à titre

---

<sup>132</sup> « Dia 29 de setembre, dijous, la dedicació de Sant Miquel Arcàngel, ha amanescut lo cel núvol i prou carregat a mar, ab lo mateix vent fred, no gens favorable, a continuar aixís, per anar la gent a divertir-se en la Festa Major en lo poble de Sarrià, que és la mare de totes les festes majors de tot per aquí, per lo més concorreguda esta Festa Major i de major luxu, en marxants que tenen torre o casa en Sarrià i los senyors de Barcelona, podent-se ja dir casi en el dia ser un arraval de Barcelona. » MALDÀ, *B6*, p. 253 (29-IX-1803). « [...] sent esta festa major una de les de mig món i sa mare, segons refrà que corre ». MALDÀ, *B4*, p. 100 (29-IX-1798).

<sup>133</sup> « Le village de *Saria*, qui termine le tableau de cette plaine, est situé sur le penchant de la colline distante d'une lieue de la ville, et vis à vis d'elle. Il est dans une position délicieuse, et domine sur toutes les maisons de campagne qui le précédent. Le coup d'œil y est magnifique. Ce village est remarquable par l'abondance et la pureté de ses eaux, par les belles maisons qu'il contient, et par la bonne compagnie qui s'y rassemble dans la belle saison. » LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 70. Voir aussi SWINBURNE, *op. cit.*, p. 44 ; ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 40.

<sup>134</sup> « Los ayres de Sarrià tenen gran nomenada, per lo que atrahuen a molta gent a divertir-se, per sa salubritat, y plantar-hi torres, fent-se pobres més de quatre menestrals y marchants de Barcelona ab la despotiquez ab què gastan la pecúnia. Sembla ya aquell poble un arrabal de Barcelona per tant de militar, senyorias, marchants y menestrals que pàsan allí los estius y primaveras, y moltíssims de un y altre sexo en la diada de Sant Miquel, 29 de setembre, y en sa tornaboda, que sent en Sarrià festa major, és una babilònia de personas de clase primera, mèdia y ínfima, pués que tothom vol anar a Sarrià a divertir-se, sent terra de diversió aquella, y fins hi ha música per lo terme de Sarrià, que és la de *ela-mi fort*, que és per lo millor terme de música per lo tant alegre ». MALDÀ, *VC*, p. 209-210. Un autre texte de Maldà confirme cette dernière information : « y per acabament de Festa una *Salve* per lo terme de musica de *elami fort*, quen solen dir los musichs, y aficionats, musica esta del terme de Sarrià per lo tan alegre, y harmoniosa ». MALDÀ, *A53-VI*, p. 149.

individuel par les organisateurs des festivités ou intégrés dans la société des citoyens en villégiature. Hors les murs, ces musiciens se voyaient affranchis des contraintes institutionnelles et jouissaient d'une liberté accrue d'association, ainsi que dans le choix des répertoires. Cela permettait au conseiller Molines de faire jouer et de diriger lui-même à l'Hospitalet une sélection du meilleur répertoire sacré local sans tenir compte des cloisonnements institutionnels. Le relâchement de l'étiquette urbaine peut être constaté également parmi les estivants, qui n'hésitaient pas à se mêler aux musiciens et profitaient de leur présence pour multiplier toutes sortes de moments musicaux. C'est un trait commun à tous les exemples passés en revue. Dans le délicieux territoire de Barcelone, si vanté par les visiteurs étrangers, les pratiques de sociabilité elles-mêmes semblent empreintes, pendant les périodes de villégiature, d'un élément carnavalesque qui appelle à la présence permanente de la musique. Hors ville et pendant les fêtes, plus difficiles à surveiller, les comportements se relâchent<sup>135</sup>.

Les musiciens des chapelles barcelonaises étaient sans doute trop chers et en nombre insuffisant pour satisfaire la totalité de la demande musicale du territoire autour de la ville, investi très régulièrement par l'intense mobilité saisonnière des Barcelonais. La demande était comblée par des musiciens socialement moins considérés : les *cobles*, basées dans la ville, et les musiciens aveugles, pour certains enracinés plus localement. Ils devaient faire preuve de polyvalence et de souplesse en participant à tous les moments musicaux de la fête. À l'église, ils imitaient les pratiques des chapelles de musique urbaines, qu'ils égalaient parfois en qualité, en les adaptant à leur effectif réduit, ce qui a donné lieu à un répertoire spécifique des *cobles* et des aveugles. Dans les maisons et dans les rues, ils devaient, au contraire, offrir un répertoire varié de danses tant anciennes que modernes capables de contenter tous les rangs sociaux qui se donnaient rendez-vous sur le lieu de la fête. L'importance du marché musical hors les murs, constatée depuis la création de la confrérie de musiciens et maîtres à danser, connaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une rationalisation de l'offre dans la formation des deux *cobles* du Velluter et du Fideuer. Elles semblent se partager l'ensemble du territoire de la ville, annonçant les développements, dans ce domaine, du XIX<sup>e</sup> siècle. De toute évidence, les *cobles* ont joué

---

<sup>135</sup> Manuel PEÑA, « Tolerar la costumbre : ferias y romerías en el siglo XVIII », *Hispania*, 74/248 (septiembre-diciembre 2014), p. 777-806. Paola Besutti a également signalé le relâchement de l'étiquette dans le cadre de la villégiature et, quant à la musique, la tendance à l'arrangement causée par le manque des effectifs musicaux disponibles en ville. Paola BESUTTI, « Musica in villa fra Rinascimento ed Età Moderna », *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Atti del Convegno di Parma 29 settembre - 1° ottobre 2003, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 319-353.

un rôle de premier plan dans la diffusion des modes musicales urbaines dans le territoire de la ville, dans une négociation toujours précaire entre l'ambition des élites rurales et leurs possibilités réelles, entre les coutumes locales et l'évolution du goût et des pratiques venant de la ville.



SECONDE PARTIE

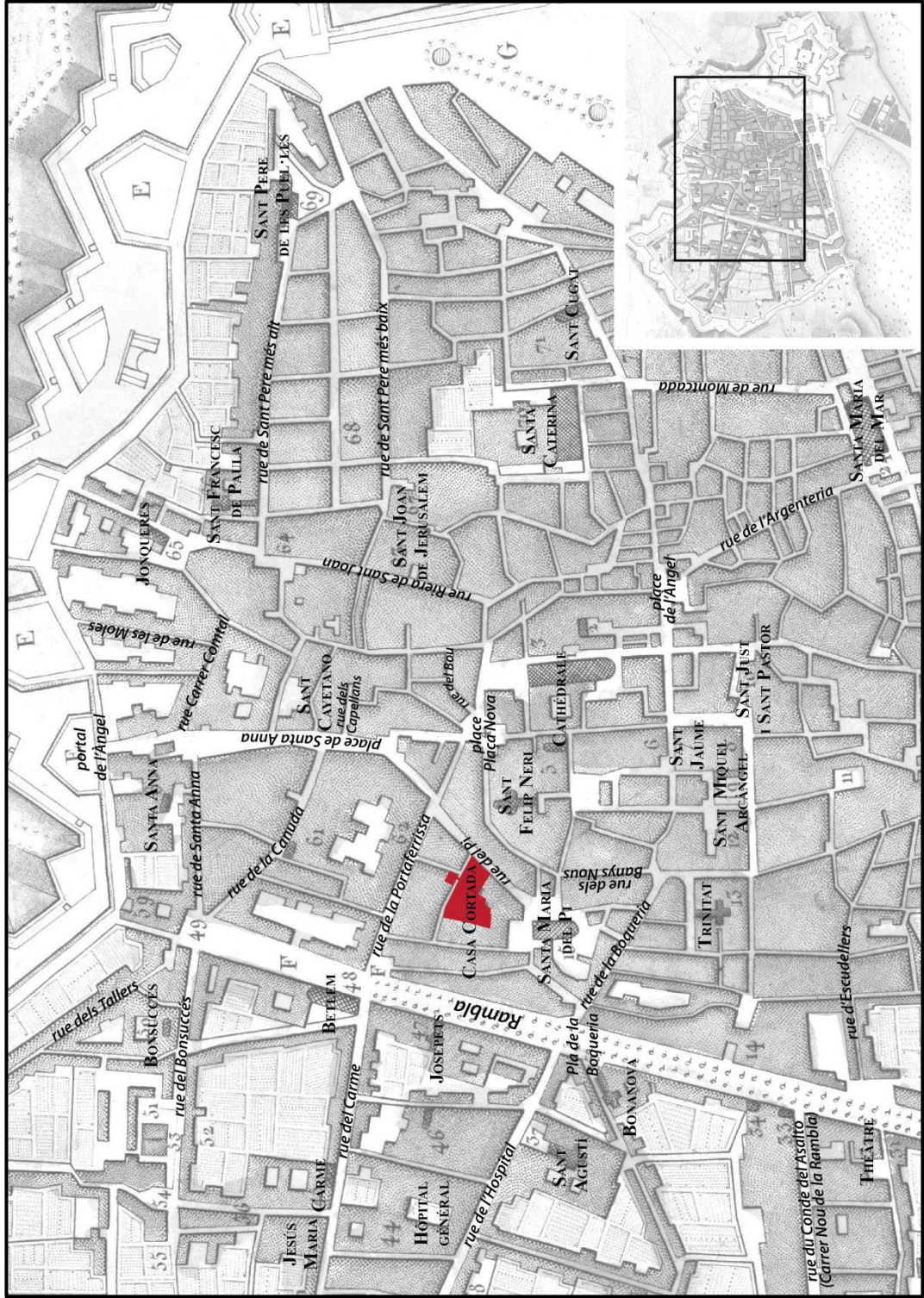
# Barcelone

Des villes dans la ville



**Figure 5.1.** Plan du centre de Barcelone en 1806 avec le nom des rues et des édifices les plus cités dans les Chapitres 5-8.

Source : *Plan de la ville et du port de Barcelone*, dessiné par Moulinier, rédigé par Vicq. Laborde, *Voyage pittoresque... op. cit.*, pl. II.



## 5 | Les lieux des voyageurs

L'indéniable séduction qu'exercent sur nous, lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, les récits de voyage des Lumières, avec leur équilibre parfois commercial de pittoresque, de savoir encyclopédique et d'esprit, ne peut pas nous faire oublier qu'ils sont aussi le fruit d'une expérience fortement conditionnée par les conditions matérielles du voyage et les modalités de l'accès à l'information de leur temps<sup>1</sup>. Chez beaucoup de voyageurs, en effet, la recherche d'un style littéraire plaisant se combine avec l'enquête scientifique et statistique au service d'une ambition cosmopolite. Mais la plume du voyageur qui écrit oriente l'opinion de ses contemporains et agit dans la sphère publique des débats européens. Les ouvrages étrangers sur l'Espagne sont aussi des ouvrages polémiques qui ne manquent pas de susciter des réactions tour à tour favorables ou irritées parmi les littérateurs espagnols<sup>2</sup>.

Certains, comme Townsend, Young, Bourgoing ou Laborde entreprennent une véritable mission statistique visant à fournir une image systématique et totalisante du pays visité. Les quatrième et cinquième volumes de l'*Itinéraire* de Laborde donnent l'idée de la variété et de l'importance de cet effort statistique, que complètent l'itinéraire monumental des premiers volumes et les renseignements destinés aux voyageurs recueillis dans l'*Atlas*. Accompagnant de chiffres, de tableaux et de citations d'autorités les observations faites sur place, Laborde y traite de manière globale de la population, l'agriculture, les manufactures et le commerce, les poids et mesures, le système monétaire et les finances, le gouvernement, l'état militaire, l'état ecclésiastique, l'administration de la justice et la noblesse, l'état des sciences et de la littérature, la langue, la musique et les

---

<sup>1</sup> « Travel literature was among the bestselling genres consumed at the end of the eighteenth century ». Michael NORTH, *Material Delight and the Joy of Living'. Cultural Consumption in the Age of Enlightenment in Germany*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 38. Gilles Bertrand propose une approche du voyage en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle qui tient compte à la fois des conditions matérielles et des modalités d'appréhension des lieux visités dans Gilles BERTRAND, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII<sup>e</sup> siècle-début XIX<sup>e</sup> siècle*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2008.

<sup>2</sup> Antonio MESTRE SANCHIS, « La imagen de España en el siglo XVIII. Apologistas, críticos y detractores », *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 47-70. Jean-François Peyron commente le fait, pour lui surprenant, qu'on ait essayé d'interdire en Espagne le récit de voyage de Caimo de 1755. PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 9.

danses, les fêtes religieuses, le caractère, mœurs, coutumes et costumes de la population, l'histoire et les ressources naturelles<sup>3</sup>.

Ces statistiques renferment quelquefois des visées politiques assumées<sup>4</sup>. Ainsi, Townsend, qui publie son ouvrage en 1791, projette une image positive et moderne de l'Espagne, libérée du « joug » de Rome, qui lui permet de prôner un rapprochement avec l'Angleterre<sup>5</sup>. Le *Tableau de l'Espagne moderne* de Bourgoing, publié pour la première fois en 1789, est d'emblée la reformulation d'un rapport secret qu'il avait préparé en tant qu'ambassadeur de France en Espagne dix ans auparavant. Dans la réédition augmentée de 1797, le *Tableau* intègre le point de vue des intérêts politiques français en Catalogne au cours de la guerre de 1793-1795, dans laquelle Bourgoing avait joué un rôle diplomatique de premier plan<sup>6</sup>. La somptueuse publication en 1806 du premier volume du *Voyage pittoresque* de Laborde, soutenue à la fois par Manuel Godoy, premier ministre de Charles IV, et par la famille Bonaparte, s'inscrit au croisement des intérêts alors convergents des deux puissances<sup>7</sup>. En 1808, cependant, sa connaissance du territoire, tout comme les vues et les plans dressés par son équipe de dessinateurs en Espagne entre 1798 et 1806, ont très probablement contribué au succès de l'invasion française. Laborde accompagne la même année Napoléon en Espagne, puis en Autriche, avant d'être nommé comte d'Empire en 1809<sup>8</sup>.

### *Une lecture de la ville*

Dans le Chapitre 1, on a vu Barcelone au centre du réseau routier catalan et rayonnant sur une large couronne territoriale. Les visiteurs sont unanimes à louer la beauté de la situation de la ville, la bonté du climat et la pureté de l'air. Ces avantages sont indissociables des charmes qu'offrent les *torres* et les jardins de la plaine de Barcelone. Parmi les villes espagnoles, seules Madrid, Cadix et Valence semblent pouvoir

---

<sup>3</sup> Voir les tables des matières dans LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. IV, p. 549-552 ; vol. V, p. 497-498.

<sup>4</sup> Gilles Bertrand faisait de chaque voyageur du XVIII<sup>e</sup> siècle un espion potentiel. BERTRAND, *Le Grand Tour... op. cit.*, p. 16. <<http://books.openedition.org/efr/1974>> [25-X-2017].

<sup>5</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. III, p. 354-356.

<sup>6</sup> Anna RAVENTÓS BARANGÉ, « El barón de Bourgoing o la pasión por la objetividad », *Escrituras y reescrituras del viaje miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, José Manuel Oliver Frade e. a. (ed.), Bern, Peter Lang, 2007, p. 447-462 : 450 ; Jean-François de BOURGOING, *Tableau de l'Espagne moderne, seconde édition, corrigée et considérablement augmentée, à la suite de deux voyages faits récemment par l'Auteur en Espagne*, Paris, l'auteur, An V-1797, vol. III, p. 295-299.

<sup>7</sup> Francesc M. QUÍLEZ I CORELLA, « Aspectes artístics, culturals i ideològics d'una obra emblemàtica », Francesc M. Quílez i Corella, Jordi Casanova i Miró, *Alexandre de Laborde, Descripció del Principat de Catalunya. La mirada d'un viatger. Estudis*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 20-21.

<sup>8</sup> MEZINSKI, *op. cit.*

soutenir la comparaison avec Barcelone du point de vue de la grandeur, la population et l'activité. Tous les voyageurs s'arrêtent à Barcelone. Ils consacrent à la capitale régionale la plus grande partie de leur séjour, bref ou long, en Catalogne. Ils emploient ce temps à compiler des données afin de dresser un tableau le plus complet possible de la ville. Ils relèvent les traits principaux de son urbanisme, de ses monuments, dénombrent ses institutions, observent le caractère et les coutumes de ses habitants, rassemblent des chiffres sur la démographie et l'économie.

Certains traits urbains reviennent avec une grande régularité dans les récits des voyageurs. Barcelone est une grande ville : on s'accorde sur une population de 95 000 habitants en 1787, résultat d'une croissance rapide (37 000 en 1714, autour de 53 000 en 1759). La population flottante, avec une forte composante militaire, porte le total à 111 410 habitants<sup>9</sup>. Barcelone est en effet, avant tout, une place forte de première importance, capitale d'une région à la fois frontalière et rebelle. En 1729, Étienne de Silhouette trouve encore un pays militarisé où les nouvelles fortifications sont destinées à combattre autant les ennemis internes que les externes<sup>10</sup>. Les deux forteresses de Montjuïc et la Ciutadella, tout comme les fonderies, sont attentivement visitées et commentées par les voyageurs<sup>11</sup>. La ville comptait également de larges remparts du côté de la terre comme du côté de la mer<sup>12</sup>. Outre leur fonction défensive, on les destinait aussi et depuis longtemps à la promenade<sup>13</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, suivant une tendance européenne, les autorités militaires de la ville cherchèrent à multiplier ces lieux pour la promenade dans une triple démarche d'embellissement, de contrôle et d'assainissement de l'espace urbain<sup>14</sup>. La réforme définitive de la Rambla à partir de 1774 impliqua la démolition de

---

<sup>9</sup> Pierre VILAR, « Un moment crític en el creixement de Barcelona : 1774-1787 », *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, traduits per Eulàlia Duran, Barcelona, Curial, 1973, p. 43-55 : 43-44.

<sup>10</sup> [SILHOUETTE], *op. cit.*, vol. IV, p. 15-16, 26-28, *passim*.

<sup>11</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 58-59 ; BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 75 ; ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 39-40, 42 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 195 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 18-19 ; PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 37-40 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 145-146 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 236, 241 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 336 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 8-9 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 66-67, 117.

<sup>12</sup> Natacha Coquery signale l'importance des murailles dans la définition de la ville, de l'urbain, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Natacha COQUERY, « La beauté d'une ville : un château bien bâti ou un théâtre magnifique ? Nantes, d'après Brackenhofer (1643-1644) et Young (1788) », *Images et imaginaires de la ville à l'époque moderne*, Claude Petitfrère (dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1993 [en ligne], § 9-10 <<http://books.openedition.org/pufri/2009>> [28-IX-2017].

<sup>13</sup> Cet usage est déjà attesté en 1599. GARCIA ESPUCHE, *La ciutat del Born... op. cit.*, p. 70. Le rempart et la promenade furent réformés et embellis sous le gouvernement du marquis de la Mina, entre 1750 et 1767. MALDÀ, « Relacions de casos succehits en aquesta Ciutat de Barcelona Edificis, y altres novedats desde lo any 1750 fins al de 1769 », *A2*, p. 351.

<sup>14</sup> Gerard JORI, « La ciudad como objeto de intervención médica. El desarrollo de la medicina urbana en España durante el siglo XVIII », *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 17/431

l'enceinte médiévale qui longeait la rue, un nouvel alignement des façades et la construction d'une allée centrale surélevée, bordée d'arbres et garnie de sièges. Cette grande réforme coïncida avec le début d'une période de fièvre constructive qui s'est d'abord amorcée dans la vieille ville mais qui allait bientôt traverser la Rambla et investir un quartier, le Raval, encore largement agricole et présentant par beaucoup d'endroits un aspect rural<sup>15</sup>. La nouvelle Rambla disputa dès lors à la promenade sur le rempart du côté de la mer [*muralla de mar*] le titre de 'plus belle promenade' de Barcelone<sup>16</sup>. Plus tard, de 1797 à 1802, dans un contexte de blocus maritime anglais et afin d'employer les travailleurs désœuvrés des manufactures, le capitaine général Agustín de Lancaster fit aménager au pied du glacis de la Ciutadella une autre promenade plantée et ornée de fontaines et de monuments, l'Esplanada<sup>17</sup>. Lancaster complétait ainsi un circuit d'allées élégantes qui permettait désormais au promeneur de faire le tour complet de la ville<sup>18</sup>.

Ces espaces pour la promenade, célébrés par tous les voyageurs, offrent une échappée lumineuse au labyrinthe tortueux de rues et ruelles de l'ancienne ville, trop sombres à cause de leur étroitesse et de la hauteur toujours croissante des maisons. Ces rues sont malgré tout pavées et éclairées la nuit<sup>19</sup>. Après 1750 les chantiers se multiplient à Barcelone comme jamais auparavant. La hauteur moyenne des bâtiments monte de manière spectaculaire en quelques années. Les maisons à quatre ou cinq étages, minoritaires et concentrées autour d'un petit nombre de rues centrales en 1700, sont devenues la norme partout un siècle plus tard<sup>20</sup>. Au tournant de 1800, les citadins eux-

---

(2013) [en ligne] <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-431.htm>> [28-IX-2017]; VILAR, « Un moment crític... » *op. cit.*

<sup>15</sup> *Ibid.*; Ramón GRAU, Marina LÓPEZ GUALLAR, « L'urbanisme de la Il·lustració a Barcelona : el memorial de Francesc Canals (4 de maig de 1786) », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 5 (1985), p. 59-79 ; VILAR, « Un moment crític... », *op. cit.*

<sup>16</sup> « Près de la [*sic*] *Muelle de San Luis* est une petite rue latérale, qui donne sur le *Paseo de la Rambla*. Je ne saurais mieux vous peindre cette promenade qu'en la comparant à celle des *Tilleuls* à Berlin. C'est sans contredit la plus belle rue de Barcelone [...] ». FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 279. « The *Muralla de Mar* is the pleasantest, as it faces the sea, commands the port and views of Barcelona and Mt. Juich [...] ». HOLLAND, *op. cit.*, p. 8.

<sup>17</sup> Maldà décrit lui-même en détail l'aspect et la chronologie de construction de l'Esplanada dans la version de 1801 de son *Explicació de Barcelona*. MALDÀ, « Mitat del tomo 16 *Calaix de Sastre*, que contindrà mes correctament las explicacions de altre llibre, de la Ciutat de Barcelona, ab las demes Ciutats ; Vilas, y Pobles, que ab los Monastirs, hé vist, y seguit de Catalunya », A53-III, p. 730-733.

<sup>18</sup> « Odious as it appeared to me, whilst living in the center of it, I must own à *tête reposée* that it is a very fine city, full of magnificent public buildings and the handsomest promenade of any place I have yet seen. The fortifications are well kept, so that one may drive round the whole city [...] ». HOLLAND, *op. cit.*, p. 7.

<sup>19</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 56 ; BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 75 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 20 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 114 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 236 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 274 ; HOLLAND, *op. cit.*, p. 5 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 27.

<sup>20</sup> « Les maisons y sont, en général, d'une construction assez agréable, mais fort simple : élevées de quatre à cinq étages, elles sont percées de grandes fenêtres ornées de balcons variés ; presque toutes sont neuves, les

mêmes trouvaient leur ville à peine reconnaissable<sup>21</sup>. Après une visite royale qui avait permis d'accélérer ou de faire aboutir beaucoup de réformes, notamment la disparition des encorbellements des maisons, Whittington découvre en mai 1803 une ville qui lui fait l'impression d'être toute neuve<sup>22</sup>.

**Figure 5.2.** Barcelone en 1740. *Pla de la Ciutat de Barcelona, y sos Contórns en lo Añy 1740* (détail), dessiné par Francesc Renart i Closes, 1801. AHCB, I. G. 2553/15.3.



Avant d'atteindre le Raval, à l'ouest de la Rambla, l'élan de croissance de la ville amena la construction d'un nouveau faubourg sur la pointe de terre qui fermait le port à l'est. Ce faubourg maritime, la Barceloneta, bâti à partir de 1753 suivant une stricte réglementation militaire, retint souvent l'attention des voyageurs par l'homogénéité des rues tirées au cordeau et des maisons basses et uniformément peintes de couleurs vives.

---

deux tiers de cette ville ayant été rebâti depuis environ 30 ans ». LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 28. Sur la situation du début du siècle, voir GARCIA ESPUCHE, *La ciutat del Born... op. cit.*, p. 64, 74.

<sup>21</sup> « Sí ser en uns temps que tot se muda, no coneixent-s'hi en res Barcelona i sos rededors de lo que era trenta o quaranta anys atràs, per lo que casi en tot que ha variat ». MALDÀ, *B5*, p. 73-74 (4-VII-1801). Voir aussi *id.*, p. 49 (15-V-1801).

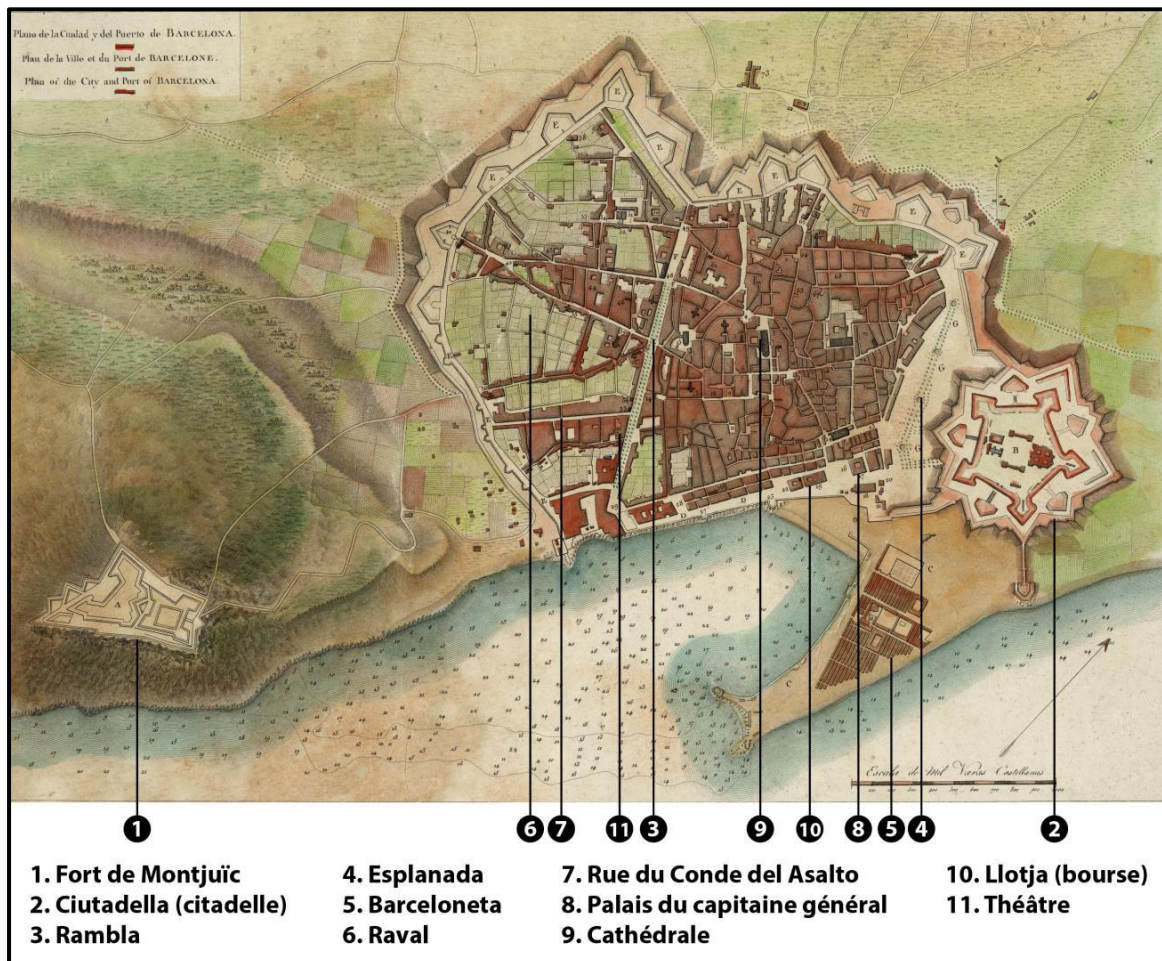
<sup>22</sup> « As we proceeded to the stairs in the harbour, the first view of the city particularly struck us ; by its neatness, and the novelty of the houses contiguous to the port, the graeter part of which are new ». WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 5. María de los Ángeles PÉREZ SAMPER, *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, 1973.

L'urbanisation du Raval se fera surtout autour du vecteur de la nouvelle rue du Conde del Asalto, ouverte en 1780 et qu'on appela bientôt tout simplement Carrer Nou de la Rambla (lit. rue neuve de la Rambla). Parmi les voyageurs, cette rue est mentionnée pour la première fois par Laborde en 1808<sup>23</sup>.

**Figure 5.3.** Barcelone en 1806 avec l'indication des principales transformations urbanistiques depuis 1740. *Plan de la ville et du port de Barcelone*, dessiné par Moulinier, rédigé par P. Lartigue, gravé par Vicq.

Source : LABORDE, *Voyage pittoresque... op. cit.*, pl. II. Exemplaire colorié numérisé par l'Institut Cartogràfic de Catalunya, RM. 19425.

<<http://cartotecadigital.icc.cat/cdm/ref/collection/catalunya/id/1776>> [26-X-2017]



On a souvent affirmé que Barcelone manquait de bâtiments particulièrement élégants. Bien que généralement bien bâtie, on reproche à l'architecture de la ville, comme aux *torres* de sa plaine, un manque de goût que certains perçoivent aussi dans les

<sup>23</sup> LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 27.

produits de l'industrie catalane<sup>24</sup>. Presque tous les voyageurs mentionnent pourtant la cathédrale gothique et le palais du capitaine général (*Palacio*), imposant « malgré ses défauts »<sup>25</sup>. L'ancien palais de la députation permanente des « États de la Catalogne » (Laborde) supprimés en 1716, devenu depuis le siège de la Real Audiencia (tribunal suprême de la Catalogne), avec sa façade Renaissance de Pere Blai, tout comme l'architecture gothique raffinée de l'église paroissiale de Santa Maria del Mar, sont également mentionnés par plus d'un voyageur<sup>26</sup>. La *casa* Pinós, démolie en 1803 après un incendie et dont la cour était décorée d'une collection de bas-reliefs antiques, est également mentionnée plus d'une fois<sup>27</sup>. Plus tard apparaissent, au rythme des nouveaux chantiers, la nouvelle bourse (*Llotja*), très admirée, qui n'est en réalité qu'une élégante enveloppe néoclassique pour l'ancien bâtiment gothique, et la douane, « édifice moderne mais un peu lourd »<sup>28</sup>. Dans sa carte de la ville, Laborde a placé 76 édifices et lieux symboliques, dont 55 sont religieux (églises, couvents, collèges et institutions d'assistance).

Le poids de la religion à Barcelone est néanmoins esquivé par beaucoup de voyageurs. À la description générale de la ville, aux statistiques que certains font l'effort d'amasser, aux renseignements à destination d'autres voyageurs, s'ajoutent certes l'observation et l'évaluation d'un certain nombre d'indicateurs culturels, mais la religion n'occupe pas, dans leurs récits, une position centrale. Tous les voyageurs adhèrent avec plus ou moins de réserves à la tradition bien établie des stéréotypes sur les peuples<sup>29</sup>. Même ceux qui crient contre les préjugés et se réclament d'une grande objectivité, tel

<sup>24</sup> PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 37-38 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 343-344.

<sup>25</sup> BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 333. Ces bâtiments sont également commentés dans CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 57, 59 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 20 ; PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 41-42 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 236 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 276 ; HOLLAND, *op. cit.*, p. 10 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 5-6 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 36-37.

<sup>26</sup> SWINBURNE, *op. cit.*, p. 20 ; PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 42 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 39.

<sup>27</sup> SWINBURNE, *op. cit.*, p. 21-22. Laborde mentionne l'état de ruine dans lequel elle se trouvait avant 1802 et sa reconstruction. LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 35. Maldà mentionne l'incendie et la reconstruction de la maison, vidée de ses antiquités, en 1803. MALDÀ, *B6*, p. 221 (6-VI-1803). Sur les collections artistiques de cette maison, voir aussi Andrea A. GARCIA I SASTRE, *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 80-96.

<sup>28</sup> FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 275. Sur la bourse, voir SWINBURNE, *op. cit.*, p. 20 ; PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 42 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 333 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 275 ; HOLLAND, *op. cit.*, p. 8 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 5 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 40. Sur la douane, voir BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 333 ; HOLLAND, *op. cit.*, p. 8 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 6 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 40.

<sup>29</sup> Gilles BERTRAND, « Le discours des voyageurs. Quelques éléments pour une approche comparative des stéréotypes sur les peuples dans l'Europe des Lumières », *Le stéréotype : outil de régulations sociales*, Marcel Grandière et Michel Molin (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 245-260 [en ligne] <<http://books.openedition.org/pur/21018>> [4-X-2017].



Bourgoing, n'y échappent pas<sup>30</sup>. Laborde consacre au caractère de chacun des peuples d'Espagne un paragraphe entier<sup>31</sup>. Malgré une grande richesse de nuances, tous les auteurs décrivent le Catalan comme industriel, commerçant, dévot et indocile au pouvoir castillan, exemples historiques et contemporains à l'appui<sup>32</sup>. En devenant des lieux communs, ces jugements n'ont fait que renforcer leur autorité et leur durabilité. Plusieurs auteurs font aussi des rapprochements avec les mœurs, l'habillement et l'aménagement domestique des Français et surtout des Italiens<sup>33</sup>.

L'usage de peindre les murs des appartemens s'introduit depuis quelque temps en Espagne ; on y peint des panneaux, des figures d'hommes et d'animaux, des fleurs, des arbres, des paysages, des marines, des maisons, des vases, des urnes, des traits d'histoire, des traits de la fable, le tout divisé par compartimens et orné de colonnes, de pilastres, de frises, de corniches, d'arabesques ; il en résulte souvent un effet très-agréable. Ce genre de décoration, imité de l'Italie, est déjà très-commun à Barcelonne : il pénètre insensiblement dans l'intérieur de l'Espagne.<sup>34</sup>

Contrairement aux stéréotypes culturels qui font la spécificité du lieu et définissent une altérité, d'autres indicateurs culturels inscrivent la ville dans un réseau cosmopolite de diffusion des savoirs et de pratiques culturelles qui intéresse particulièrement ces voyageurs qui écrivent. Tous font l'éloge de l'école gratuite de dessin établie par la Junta de Comercio dans la *Llotja* en 1775, qui accueille des centaines d'élèves<sup>35</sup>. La consolidation progressive des académies avec privilège royal est fidèlement notée par les visiteurs de la fin du siècle : l'Académie militaire de Mathématiques et Fortification (1735), l'Académie de Belles-Lettres (1752), l'Académie de Sciences Naturelles et Arts (1764), l'Académie de Chirurgie (1770) et l'Académie de Jurisprudence (1777)<sup>36</sup>. De l'avis de ceux qui l'ont visitée, la meilleure bibliothèque publique de la ville est sans conteste celle du couvent de dominicains de Santa Caterina. Elle possède dans les domaines de la théologie, la jurisprudence et l'histoire des ouvrages étrangers modernes

---

<sup>30</sup> RAVENTÓS, *op. cit.*, p. 457.

<sup>31</sup> LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. V, p. 369-375.

<sup>32</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 56, 59 ; BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 70 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 196 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 10, 61-69 ; PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 37-38 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 152-153 ; vol. III, p. 328 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 333, 342, 346 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 7 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. V, p. 373.

<sup>33</sup> HERVEY, *op. cit.*, vol. II, p. 298 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 10 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 289-290.

<sup>34</sup> LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. V, p. 392.

<sup>35</sup> SWINBURNE, *op. cit.*, p. 21 ; PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 42 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 116 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 333 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 291 ; GIGAS [SCHUBART], *op. cit.*, p. 435-436 ; HOLLAND, *op. cit.*, p. 8 ; WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 8 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 47-48.

<sup>36</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 116 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 334 ; FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 290-291 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 31-33.

dont Caimo et Townsend donnent des titres<sup>37</sup>. En 1803 Whitthinton est pourtant déçu de trouver les librairies de la ville remplies de livres de théologie<sup>38</sup>. Dans le domaine des savoirs scientifiques, un des principaux attraits de la ville est le cabinet d'histoire naturelle de la famille Salvador<sup>39</sup>, bien qu'il ait progressivement perdu de sa valeur du fait de la prolifération de ce type de collections dans toute l'Europe<sup>40</sup>.

Le théâtre, dans la partie basse de la Rambla, où la musique joue un rôle primordial, constitue un autre indicateur culturel d'importance et devient la vitrine principale de la culture littéraire et musicale de la ville<sup>41</sup>. Beaucoup de voyageurs le visitent et assistent à une ou plusieurs représentations. La salle d'avant l'incendie du 27 octobre 1787, tout comme celle qui la remplaça, inaugurée un an plus tard<sup>42</sup>, furent jugées favorablement. Young, quelques mois avant l'incendie, trouvait la salle confortable et plus grande que celle de Covent Garden. Thicknesse et Swinburne l'avaient trouvée belle en 1775<sup>43</sup>. La nouvelle salle, qui avait conservé la façade bâtie en 1776, épargnée par l'incendie, fit cette impression à Alexandre de Laborde vers 1800 :

Sa façade a une sorte de vestibule où l'on entre par trois arcades soutenues par quatre colonnes d'ordre ionique ; un autre corps d'architecture s'élève au-dessus avec quatre colonnes d'ordre corinthien ; mais cette façade est petite, resserrée et mesquine. La salle est belle, spacieuse, bien coupée, remplie de dégagements, ornée de trois rangs de loges d'une simplicité élégante. Le théâtre est grand, l'avant-scène bien présentée, les décorations nombreuses et bien exécutées. C'est la plus belle salle de spectacle de l'Espagne.<sup>44</sup>

---

<sup>37</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 61 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 119 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 31.

<sup>38</sup> « The booksellers' shops have an enormous proportion of theological literature : hardly any door is without a print of the Virgin, or some other saint ; and it is a common custom here to bow to a church in passing, when the bell is tolling ». WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 7.

<sup>39</sup> CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 62-64 ; ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 42 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 24 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 119 ; BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 334-335 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 31.

<sup>40</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 119.

<sup>41</sup> L'auteur de la première série du *Caxon de sastre cathalan*, périodique éphémère publié à Barcelone d'août à décembre 1761, s'imagine être un visiteur italien qui vient d'arriver à Barcelone et commente : « Y recien llegado a esta Ciudad, deseoso de hallar Sugeto de mi humor, que me dirija, y acompañe, pregunté por el Theatro, que es el *rendez vous* de todos los hombres de buen gusto, y primer paradero de los que de una en otra posta andan corriendo el Mundo ». *El Caxon de sastre cathalan*, Barcelona, en la Imprenta de la Gaceta y en la Libreria de Carlos Gibért, calle del Call, [1761], n° 3, p. [30]. Olivier Zeller a signalé l'importance du théâtre (bâtiment) dans la promotion de l'image de la ville par les voyageurs en citant Arthur Young au sujet de Nantes et Bordeaux. La visite au théâtre permet aussi au voyageur d'observer à la fois la société urbaine et la culture littéraire et théâtrale de la ville. Olivier ZELLER, *La ville moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Histoire de l'Europe urbaine*, 3, Jean-Luc Pinol (dir.), Paris, Seuil, 2012 [1 : 2003], p. 261, 269.

<sup>42</sup> ALIER, *L'opéra... op. cit.*, p. 373-392.

<sup>43</sup> « The house is larger than ours at Covent-Garden », YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 237 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 309 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 10.

<sup>44</sup> LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 41.

Whittington, qui l'a vue en 1803, trouve la salle propre et plaisante dans l'ensemble. Son témoignage permet d'ajouter au tableau de Laborde un grand lustre central, des loges sur l'avant-scène, sur lesquelles se découpent des pilastres ornés d'arabesques marron, et le rideau, blanc et jaune, orné de festons<sup>45</sup>.

Le comte Zinzendorf alla deux fois au théâtre en août 1765. Après avoir vu l'opéra *Creso*, probablement celui de Jommelli, et la pastorale *Erasitea*, un *pasticcio*, il réagit positivement : une des danseuses était très belle et une des chanteuses chantait plutôt bien<sup>46</sup>. Le séjour de Thicknesse et Swinburne à Barcelone à l'automne 1775 coïncida avec une période d'interruption des saisons d'opéra italien et de ballet (1773-1775). On les remplaça par l'interprétation de *tonadillas* de grandes dimensions, ponctuées de chansons et de danses « nationales », sous la direction du compositeur Jacinto Valledor<sup>47</sup>. Thicknesse, accompagné sans doute de son épouse Ann Ford, fine musicienne, trouva cependant cette musique tolérable [*tolerably good*], bien qu'elle lui fût indéniablement peu familière<sup>48</sup>. La *seguidilla* chantée entre les actes d'une mauvaise tragédie surprit Swinburne, qui la jugea sauvage et grossière mais non dépourvue de charme musical. Pour la Saint Charles, fête du roi, jour de cérémonie rehaussé par une illumination de la salle plus généreuse que d'habitude, des billets plus chers et l'assistance d'une compagnie très élégante, une actrice en habit de *maja* chanta, encore une fois, une plaisante chanson de ton populaire [*a pretty ballad*]<sup>49</sup>. Swinburne et Young sont surpris par le grand nombre d'ecclésiastiques au parterre et même dans les loges<sup>50</sup>. Young note aussi la présence d'éléments plus populaires au parterre et notamment d'un forgeron en habit de travail qui semblait apprécier la comédie espagnole et l'opéra italien donnés ce soir-là autant, voire plus, que les spectateurs des classes élevées<sup>51</sup>.

---

<sup>45</sup> « The theatre is not very large : it is tolerably well constructed ; but though neat in the extreme, is miserably deficient in decorations. It has three tiers of boxes and a gallery : a plain white curtain, festooned on a yellow ground ; the stage boxes have pilasters adorned with brown arabesks ; in the center of the house is suspended a mean lamp ; but the general effect, from its extreme neatness and cleanliness, is not unpleasing ». WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 6.

<sup>46</sup> ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 37, 45.

<sup>47</sup> PESSARRODONA, « La *tonadilla* a la Barcelona... » *op. cit.*, p. 122-142 ; « Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII », *Recerca Musicològica*, 16 (2006), p. 17-63 ; ALIER, *L'òpera...* *op. cit.*, p. 287-300.

<sup>48</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 309.

<sup>49</sup> SWINBURNE, *op. cit.*, p. 10, 23-24.

<sup>50</sup> SWINBURNE, *op. cit.*, p. 24 ; YOUNG, « Tour... » *op. cit.*, p. 237.

<sup>51</sup> « In the center of the pit on benches the common people seat themselves. I saw a blacksmith, hot from the anvil, with his shirt sleeves tucked above his elbows, who enjoyed the entertainment equally with the best company in the boxes, and probably much more ». YOUNG, *Travels...*, *op. cit.*, vol. I, p. 41.

Les témoignages plus tardifs concernent une étape très différente du théâtre de Barcelone. Fin 1799, Charles IV fit interdire toute représentation en langue étrangère sur les planches espagnoles, mais Barcelone lutta et obtint l'exception législative qui l'autorisait à donner des opéras italiens. Cette décision, dont Laborde se fait l'écho, fut célébrée à Barcelone comme un triomphe politique. Elle montre aussi à quel point l'opéra italien était devenu un marqueur de la vie culturelle de la ville et un ingrédient indispensable des sociabilités urbaines<sup>52</sup>. Sous l'impulsion de l'impresario Baltasar de Bacardí, les spectacles barcelonais atteignirent après cette date un éclat jamais vu auparavant, sauf peut-être à l'époque de l'instauration des saisons régulières d'opéra italien sous l'égide du capitaine général marquis de la Mina (reg. 1750-1767)<sup>53</sup>. En 1802 Lady Holland explique comment les représentations sont réparties entre la compagnie espagnole de théâtre et la compagnie italienne d'opéra, qui travaillent en alternance. Elle assiste à un opéra et juge le ballet conclusif « tapageur [*showy*] » et donné par des danseurs grotesques moins bons que ceux qu'elle a pu voir en Italie<sup>54</sup>. Un an plus tard, Whittington voit des danseurs italiens danser dans le goût français pratiqué par la première danseuse, La Perron, formée à Paris, et signale qu'ils ne pratiquent la danse grotesque (« the gusto italiano ») que pour les cinq dernières minutes. Il y voit les meilleurs décors de scène depuis qu'il a quitté Paris mais l'orchestre lui paraît insuffisant en nombre (« rather scanty »)<sup>55</sup>. Quelques jours plus tard, dans un théâtre comble, il assiste au second acte d'un opéra italien : « it was executed in a very creditable style, and the first female has considerable vocal powers ». Quant au public, il le trouve bien habillé, silencieux et éduqué.

Parfois les voyageurs ont l'occasion d'entendre ces mêmes musiques dans un cadre plus privé. Zinzendorf est introduit deux fois à des séances musicales chez le commissaire de guerre « Bagnados », sans doute le Don Miguel de Bañuelos qui occupait le poste de

---

<sup>52</sup> ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 459-461, 464-470.

<sup>53</sup> MALDÀ, *A22*, p. 206-210 (5-III-1801). Cité dans ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 471-472.

<sup>54</sup> « The theatre is tolerably good, the performances are alternately Spanish plays and Italian operas ; the representation we saw was the latter. Showy ballet ; the grotesque dancers not so good as many I have seen in Italy ». HOLLAND, *op. cit.*, p. 6.

<sup>55</sup> « We were best entertained with the ballet Matilda di Orsino, a bustling Spanish story. The scenery was new, well managed, and appropriate ; the palace-view was better executed than any scene I have witnessed since I left Paris ; the landscapes but indifferent. The dancers are all Italians ; but the whole was conducted without extravagance or absurdity, after the French taste. We had only the *gusto Italiano* for five minutes at the end, when three twirling buffoes with white breeches made their appearance. The good taste which prevails in this department is owing to the first female dancer, La Perron, who received her education at Paris ; she has considerable merit, and the actors are respectable. The orchestra is rather scanty ». WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 6.

secrétaire du commandement militaire de la Catalogne en 1759<sup>56</sup>. La charmante fille du commissaire s'y produit. Elle joue du clavecin, chante des *seguidillas* et danse le fandango. Le jeune Viennois trouve le fandango amusant mais ne prend aucun plaisir à entendre les chansons espagnoles. C'est dans le cadre d'événements domestiques similaires que Swinburne et Thicknesse virent des femmes de qualité danser le fandango et ils furent choqués par le caractère sensuel de cette danse<sup>57</sup>. Thicknesse alla jusqu'à publier la partition d'un fandango à la fin de son récit du voyage<sup>58</sup>.

Chez Fischer, la musique domestique devient l'ingrédient d'un tableau plus large. La bonté du climat, qui invite à la promenade, permet aussi que, fenêtres et balcons ouverts, les maisons déversent leurs bruits et leurs musiques sur l'espace ouvert de la rue, où ils se mêlent aux cris des pêcheurs et au grondement des vagues. Ces notes sonores complètent le tableau poétique d'une ville qui semble dominée par les seules forces de l'abondance et de l'insouciance.

Ici le plus beau moment est la soirée. Le soleil se couche derrière le Montjuich, et la mer s'embrâse des feux du couchant. Des bâtimens de toute espèce entrent dans le port, et le rivage se vivifie. Les pêcheurs tirent avec de grands cris leurs bateaux sur le sable, et à la chute du jour on voit briller partout les feux et les lumières. La lune s'élève pompeusement au dessus du rivage de la mer, le bruit des vagues brillantes se renforce, les promeneurs se multiplient, et, de l'intérieur des maisons éclairées et ouvertes de toutes parts, vous entendez retentir la musique, les chants et le bruit de la danse. Ce tumulte, et le calme de la mer, qui balance tranquillement ses flots, donne à l'ame un sentiment sublime et énergique, que j'essaierais en vain de vous décrire.<sup>59</sup>

Rédigé par un polygraphe et précepteur leipzigois à l'adresse de ses concitoyens, ce tableau sentimental, dans sa célébration de l'exotisme et des délices des climats chauds,

---

<sup>56</sup> Le « Comissario de Guerra Don Miguel de Bañuelos Secretario de la Comandancia General de este Ejército, y Principado » fit partie du premier groupe d'autorités à recevoir Charles III à son arrivée à Barcelone depuis Naples le 16 octobre 1759. *Relacion obsequiosa de los seis primeros días, en que logró la monarchia española su mas Augusto Principio, anunciandose a todos los vassallos perpetuo regozijo, y constituyendose Barcelona un Paraíso con el arribo, desembarco, y residencia, que hicieron en ella desde los días 17, al 21. de Octubre de 1759. las reales magestades del rey nuestro señor Don Carlos III. y de la reyna nuestra señora Doña Maria Amalia de Saxonía, con sus Altezas el Principe Real, y demás Soberana Familia ; Escrita de orden del muy Ilustre Ayuntamiento de esta Capital*, Barcelona, Maria Teresa Vendrell y Texidó, p. 32-33. Voir aussi Fabrice ABBAD, Didier OZANAM, *Les intendants espagnols au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 1992, p. 62-64.

<sup>57</sup> ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 39, 43 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 282 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 10. S75, 44... ; T75, 282.

<sup>58</sup> Dans au moins un exemplaire d'une des premières éditions de l'ouvrage de Thicknesse (Bath, 1777) on trouve deux feuilles manuscrites ajoutées au premier volume, après la partition imprimée, précisant le caractère et l'usage du fandango en Espagne et au Portugal. L'exemplaire en question est conservé dans la Watkinson Library, Trinity College, Hartford (Connecticut), cote 914.4 T42. Philip THICKNESSE, *A year's journey through France and part of Spain*, Bath, R. Cruttwell, for the author, 1777, vol. I, p. 220 et suivantes. Voir la transcription en ANNEXE, document n° XIV.

<sup>59</sup> FISCHER, *op. cit.*, vol. II, p. 276-277.

exprime déjà le primat de l'émotion individuelle et du confort qui appartiennent au discours du touriste contemporain<sup>60</sup>.

L'image de Barcelone que projettent les voyageurs est celle d'une ville-garnison et en même temps celle d'une ville populeuse, active, en pleine transformation. Si elle ne recèle pas de grands monuments, elle offre, en revanche, tous les attraits d'un beau climat et d'une vie agréable, agrémentée d'espaces propres aux sociabilités modernes : la promenade et le théâtre. Dans cette seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, plutôt que de mettre en valeur les édifices sacrés et les pratiques religieuses, les visiteurs s'intéressent à la manière dont la ville s'inscrit dans les réseaux européens des savoirs à travers ses institutions culturelles laïques. Au théâtre comme aux concerts privés, la musique italienne et les chansons et danses nationales rassurent et surprennent tour à tour les étrangers. Grâce à la longueur des saisons d'opéra barcelonaises, qui s'étendaient de la semaine après Pâques à la fin du Carnaval, les visiteurs purent constater l'enracinement de l'opéra italien à Barcelone, sanctionné par l'exception législative de 1801.

### *Les hôtes des voyageurs*

La sécularisation des discours sur la ville au cours du siècle a sans doute une incidence dans le peu d'intérêt que les voyageurs accordent aux manifestations extérieures de la religion en comparaison des institutions culturelles laïques<sup>61</sup>. Ils se méfient des manifestations de la dévotion populaire et critiquent les dépenses somptuaires dans les églises, qu'ils jugent excessives et marquées par le mauvais goût. Josep Salvador, après avoir montré à Norberto Caimo sa collection d'histoire naturelle et de curiosités, l'invite à assister à une des processions de la Fête-Dieu. Il y voit géants et animaux

---

<sup>60</sup> Sur l'esthétique du tableau chez Fischer, voir Reinhold MÜNSTER, « 'El país de la primavera celestial'. Sobre la estética del cuadro en Christian August Fischer », *Christian August Fischer. Cuadro de Valencia (Gemälde von Valencia)*, Berta Raposo Fernández, Grupo 'Oswald' (ed.), València, Generalitat Valenciana, 2008, p. 43-61. Sur les nouvelles priorités du touriste, BERTRAND, *Le Grand Tour... op. cit.*, p. 10.

<sup>61</sup> Ce sont les conclusions de Lise Andriès au sujet des guides parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle : « En réalité les lieux de culte qui servaient autrefois de repères pour démêler l'écheveau des rues et donner son sens à la ville, sont progressivement noyés au XVIII<sup>e</sup> siècle dans des listes de plus en plus longues se voulant exhaustives et tentant de décrire Paris de manière encyclopédique. [...] La conséquence est de niveler les différences, d'uniformiser l'espace urbain, de faire se rejoindre le spirituel et le temporel et finalement de désacraliser Paris en mettant à plat ses modes de fonctionnement comme un grand corps qui respire ou une machine ». Lise ANDRIÈS, « Paris et l'imaginaire de la ville dans les almanachs français du XVIII<sup>e</sup> siècle », *The Secular City. Studies in the Enlightenment*, T. D. Hemming, E. Freeman et D. Meakin (ed.), Exeter, University of Exeter Press, 1994, p. 15-26 : 18. « Une autre césure avait déjà scandé l'histoire des façons de voyager en Italie quand, dans les années 1670-1680, sur fond du lent processus d'éclatement du cadre ecclésial décrit par R. Mandrou, un certain nombre d'auteurs anglais et français s'étaient libérés de la tradition du voyage sacré, centrée sur les églises et leurs reliques : un regard critique s'était insinué, générant un nouveau discours sur les villes ». Gilles BERTRAND, *Le Grand Tour... op. cit.*, p. 9.

processionnels dansant au son de musiques jouées par des bandes d'aveugles. Le voyageur identifie certaines des danses (chaconnes, gigue, sarabandes), tandis que d'autres, qu'il juge « d'un goût arabe » (« d'un' arabica armonia »), sonnent étranges à ses oreilles. La populace, crieuse, jubile au passage de l'aigle, signe, dit Caimo, d'un reste de fidélité du peuple de Barcelone à la maison d'Habsbourg pour laquelle il avait lutté et perdu en 1714<sup>62</sup>. Le religieux lombard trouve ces processions extravagantes et plaisantes (« stravaganti, e piacevole ») au point qu'il ne peut s'empêcher d'en rire<sup>63</sup>. La traduction française publiée en 1772, sans doute plus diffusée que l'original italien, rend pourtant plus sévère ce jugement : « Il y a tant de folies, & de choses ridicules, que l'on peine à ne pas étouffer de rire »<sup>64</sup>. La modification subtile du regard porté sur la fête populaire, qui devient péjoratif, est un indice exemplaire d'un changement plus profond. Ce même esprit sévère présida à l'interdiction des figures et des danses dans les processions établie par brevet royal de Charles III de 21 juillet 1780<sup>65</sup>. Quelques années plus tard, Townsend, constatant et célébrant l'interdiction de ces pratiques dévotionnelles jugées, dans le lexique de l'époque, barbares et superstitieuses, formule ce mot lapidaire : « All Europe is emerging from this state of Gothic ignorance, and Spain, although the last, it is to be hoped will not be the least enlightened »<sup>66</sup>.

Les questions religieuses demeurent encore conflictuelles. Les hôtes des voyageurs dans la ville, souvent étrangers comme eux, constituent, à ce titre, des médiateurs

---

<sup>62</sup> « Dal medesimo Signor Salvador fui cortesemente invitato ad essere spettatore d'una *Processione*, al veder la quale, e molte altre appresso nell' occasione della Solennità del *Corpusdomini*, ebbi a smascellarmi dalle risa, tanto furon queste stravaganti, e piacevoli ». CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 64.

<sup>63</sup> « Precedono nella *Processione* diverse figure di statura gigantesca, le quali perciò sono qui chiamati *los Gigantes* : e sono uomini, donne, muli, aquile, leoni, e simili, portati da persone, che al di sotto vi si ascondono, procedendo con gravità, e di tanto in tanto danzando alle grida, e a' festeggiamenti del popolazzo, il quale osservai strillare, al passar dell'aquila, e tripudiare fuor di misura, sparando fuochi di giubilo : segnale certamente d'un resto di popolare inclinazione verso gli Austriaci. [...] Differenti brigate di orbi vestiti alcuni di piviale, altri di tonicella, accompagnavano con varj stromenti i cori de' musici, sonando sgangheratamente or ciaccone, or gigue, or sarabande, ed altre stampite d'un' arabica armonia. Questa allora più moveva alle risa, quando entrava l'arpa, la quali ogni volta, che avevasi a toccare, veniva cavata da un sacco. Differenti altri gustosi condimenti rendevan saporita questa *Processione*, pari a cui, vi dico il vero, altra non vidi mai in tempo di vita mia. Nè so, perche i nostri compatriotti, i quali hanno fatte proprie varie costumanze bizzarre della Spagna, non si sieno appropriata ancor questa cotanto dilettevole, e soave. » CAIMO, *op. cit.*, vol. I, p. 64-66.

<sup>64</sup> *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755*, traduit de l'italien par le P. De Livoy, Paris, J. P. Costard, 1772, vol. I, p. 37. Jean-François Peyron critique la traduction française de Caimo, mais Thicknesse l'utilise et parfois la paraphrase : « I am told, at *La Fête Dieu* there are some processions of the most ridiculous nature ». PEYRON, *op. cit.*, vol. I, p. 9 ; THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 197.

<sup>65</sup> GARGANTÉ LLANES, *op. cit.*, p. 105-111. Pour d'autres initiatives similaires spécifiquement catalanes, voir Joan BADA, « L'episcopat il·lustrat a la Catalunya de la segona meitat del segle XVIII », *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Joaquim Maria Puigvert (ed.), Girona, Eumo, 2000, p. 157-158.

<sup>66</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 111.

cruciaux qui définissent, en grande mesure, l'expérience que les visiteurs tireront de la ville et en particulier de sa vie religieuse. La plupart des voyageurs ont des paroles de reconnaissance envers ceux qui les ont accueillis, ce qui nous permet de les identifier dans un grand nombre de cas. Les consuls britanniques à Barcelone ont joué un rôle crucial pour les séjours de Hervey et Baretti en 1760, de Swinburne et Thicknesse en 1775 et de Townsend en 1786 et en 1787<sup>67</sup>. Whittington a profité de l'hospitalité d'un commerçant anglais en 1803<sup>68</sup>. Bourgoing mentionne le consul français Jean-Baptiste Aubert (à Barcelone de 1773 à 1793)<sup>69</sup>. L'émigré Hyde de Neuville y fréquente en 1806 le consul Viot et des émigrés notables, comme la duchesse de Bourbon et le prince de Conti<sup>70</sup>. Schubart aussi rencontre en 1800 des négociants français établis à Barcelone : le béarnais Alexandre de Larrard, qui exerce comme consul du Danemark, et Thomas Pierre d'Arabet, destiné à devenir le beau-frère de Schubart lui-même<sup>71</sup>. Les Holland ont eu des rapports tant avec Larrard qu'avec Viot<sup>72</sup>. Ces relations s'étendent souvent à d'autres membres des colonies étrangères de la ville, ainsi qu'aux autorités militaires et ecclésiastiques. Il n'est pas rare que ces autorités, dans une province perçue comme un territoire conquis militairement, soient peu enracinées dans les lieux et elles-mêmes d'origine étrangère<sup>73</sup>. C'est le cas du cercle de militaires flamands et italiens que Hervey rencontre à Mataró par l'intermédiaire d'un gentilhomme de la colonie anglaise de Barcelone<sup>74</sup>.

Le cas de Thicknesse est tout aussi exemplaire. Il arrive dans la ville en 1775 avec deux lettres, une pour le consul anglais, Ford, et l'autre pour le consul français. Du fait que Ford vient de décéder, le marchand Curtoys, promis à sa succession, devient son premier contact à Barcelone. Suite à un conflit entre les deux, Thicknesse cherche la complicité d'autres marchands entretenant des liens étroits avec son pays d'origine :

<sup>67</sup> HERVEY, *op. cit.*, vol. II, p. 296 ; BARETTI, *op. cit.*, vol. IV, p. 76 ; SWINBURNE, *op. cit.*, p. 43 ; TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 162, vol. III, p. 317, 333, 352.

<sup>68</sup> WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 7.

<sup>69</sup> BOURGOING, *op. cit.*, vol. III, p. 325. Sur Aubert, voir Anne MÉZIN, *Les consuls de France au siècle des Lumières (1715-1792)*, Paris, Direction des Archives et de la Documentation, Ministère des Affaires Étrangères, 1997, p. 110.

<sup>70</sup> Jean-Guillaume HYDE DE NEUVILLE, *Mémoires et souvenirs du Baron Hyde de Neuville, vol. 1 : La Révolution, le Consulat, l'Empire*, Paris, Plon, 1888, p. 423-429.

<sup>71</sup> GIGAS [SCHUBART], *op. cit.*, p. 435.

<sup>72</sup> HOLLAND, *op. cit.*, p. 9, 11-12.

<sup>73</sup> Joan MERCADER, *Els capitans generals (segle XVIII)*, Barcelona, Vicens Vives, 1957 ; Pere MOLAS I RIBALTA, « Las Audiencias borbónicas de la corona de Aragón. Aportación a su estudio », *Estudis : Revista de historia moderna*, 5 (1976), p. 59-124 ; Josep Maria GAY ESCODA, *El Corregidor a Catalunya*, Madrid, Marcial Pons, 1997 ; BADA, « L'episcopat il·lustrat... » *op. cit.*

<sup>74</sup> HERVEY, *op. cit.*, vol. II, p. 318-323. Voir ci-dessus, la troisième section du Chapitre 1.



d'abord Wombwell, puis Harries, représentant d'une banque londonienne. Introduit chez l'Intendant de la province, il y fait connaissance de l'épouse du gouverneur du château de Montjuïc, Joaquín O'Reilly, un militaire irlandais au service de l'armée espagnole. Elle s'adresse à lui en anglais. Il souhaitera ensuite, sans succès, rencontrer le consul prussien, Heinrich Albert Thalbitzer, dont l'épouse est elle aussi anglaise<sup>75</sup>. Le successeur de Harries, le commerçant hollandais Stembor, loge Lord Holland et sa famille à Barcelone et ensuite dans sa *torre* de Sarrià en 1802. À Barcelone, les Holland ne fréquentent que des émigrés et des diplomates français, napolitains, hollandais, danois, suédois et russes et des grands aristocrates madrilènes qui se sont attardés à Barcelone après la fin de la visite de Charles IV, parti de la ville le 8 novembre 1802<sup>76</sup>.

Les opinions acquises d'avance ou dans ces milieux favorisent peu l'intérêt ou l'approche impartiale de la vie religieuse barcelonaise. Lady Holland se méfie instinctivement du clergé régulier espagnol<sup>77</sup>. Thicknesse expose nettement la peur des protestants résidant en Espagne, confinés dans les villes maritimes et obligés à afficher un extérieur catholique par le port de croix et chapelets ou par la conversion publique, bien qu'ils continuent à pratiquer secrètement leur ancienne religion : il indique de manière un peu voilée qu'il existe à Barcelone une chapelle dont l'accès est interdit aux non-protestants<sup>78</sup>. Les contradictions du double jeu de la communauté anglaise sont explicitées dans cette anecdote :

When a young man, Mr. Curtoys's nephew, went to show me the city, he always *avoided* taking me into their churches; *another time*, he said, would be as well: this young man has since his uncle's death, publicly embraced the Roman Catholic faith, and in consequence thereof, is likely to be promoted at court.<sup>79</sup>

Townsend, prêtre anglican, s'exprime dans le même sens. Il cultive l'amitié de Nicolás Rodríguez Laso, alors procureur de l'Inquisition, souhaitant se renseigner au mieux sur le traitement des prisonniers du Saint Office, mais il avoue s'en être approché la première

---

<sup>75</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 165-168, 177-185, 190, 194-195, 291.

<sup>76</sup> HOLLAND, *op. cit.*, p. 4-11.

<sup>77</sup> *Id.*, p. 8, 10.

<sup>78</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 313-315. Swinburne indique également que les autres religions sont tolérées tant qu'elles ne se manifestent pas publiquement. SWINBURNE, *op. cit.*, p. 68. Pour l'analyse d'une situation similaire, celle des anglicans de la ville portuaire de Livourne, voir Stefano VILLANI, « L'histoire religieuse de la communauté anglaise de Livourne (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Commerce, voyage et expérience religieuse : xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*, Albrecht Burkardt et Gilles Bertrand (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 [en ligne], p. 257-274 <<http://books.openedition.org/pur/22729>> [4-X-2017].

<sup>79</sup> THICKNESSE, *op. cit.*, vol. I, p. 314.

fois avec effroi. Rodríguez Laso lui dépeint un tableau très positif. Townsend s'en méfie<sup>80</sup>. Ce type de préventions devant les institutions religieuses espagnoles, exagérées ou non, éloignent beaucoup de voyageurs des cérémonies religieuses barcelonaises et par là d'un des principaux espaces publics de musique de la ville en dehors du théâtre.

Joseph Townsend est sans doute le voyageur étranger qui a fait un plus grand effort pour dépouiller de préjugés son regard sur les lieux qu'il visitait. Le recours à des informateurs locaux lui permit de s'introduire plus profondément que n'importe quel autre visiteur dans le tissu urbain et de réviser ou du moins de contraster ses opinions préétablies. Outre plusieurs savants locaux et le propriétaire d'une manufacture de tissus de laine, Vicente Vernís<sup>81</sup>, il rencontre et s'entretient avec les évêques de Barcelone et de Girona, Gabino de Valladares (reg. 1775-1794) et Tomás de Lorenzana (reg. 1775-1796), avec l'inquisiteur Nicolás Rodríguez Laso, et avec leur ami, le juge de la Real Audiencia Francisco de Zamora, grand connaisseur de la Catalogne, qu'il avait arpentée d'un extrême à l'autre et qu'il allait envahir de questionnaires en 1789<sup>82</sup>.

Valladares, Lorenzana et Rodríguez Laso, avec tous les successeurs de Valladares au siège de Barcelone, Eustaquio de Azara (reg. 1794-1797), Pedro Díaz Valdés (reg. 1797-1807), Pau Schar (reg. 1808-1831) et les bibliothécaires du collège épiscopal Fèlix Amat et son neveu Ignasi Torres Amat, faisaient partie du parti éclairé et réformateur au sein de l'église espagnole qu'on appelait à l'époque « janséniste » et dont le prédécesseur de Valladares, Josep Climent (reg. 1766-1775), avait été l'un des initiateurs<sup>83</sup>. Ce cercle éclairé, soudé par l'amitié et par l'affinité idéologique, semble, en outre, former une sorte de comité d'accueil pour les étrangers ou pour les visiteurs notables. Fèlix Amat, ancien

---

<sup>80</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. III, p. 333-337.

<sup>81</sup> L'apothicaire et botaniste Ignacio Ametller, un jeune botaniste lecteur de Linné, peut-être Francesc Peix, les médecins Francisco Sanpons et Francisco Salvà. TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 143 (Vernís), 182 (Ametller et le jeune botaniste), vol. III, p. 339 (Sanpons et Salvà). On a proposé l'identification du jeune botaniste avec Francesc Peix. Enric ARAGONÈS, « 2. Els Peix », *Plantes usuals il·luminades, per Josep Peix* [en ligne] <<http://plantas-usuals-iluminadas.blogspot.com>>, site web hébergé et édité par le Centre Excursionista de Catalunya [5-X-2017].

<sup>82</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 121 (Laso), 128 (Zamora), vol. III, p. 320 (Laso et les évêques). Voir aussi l'introduction de Ramon Boixareu à ZAMORA, *op. cit.*, p. 5-25.

<sup>83</sup> On préfère maintenant le terme « philojansénisme » : il ne s'agit pas de jansénisme dans le sens strict du terme, mais d'une combinaison de rigorisme moral, d'intérêt pour l'église primitive, d'épiscopalisme et de réformisme éclairé. Antonio ASTORGANO ABAJO, « El fiscal inquisidor Don Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona (1783-1794) », *Boletín de la Real Academia de las Letras de Barcelona*, 47 (1999), p. 197-275 [en ligne : Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcej10j3>> [5-X-2017]. Voir aussi BADA, « L'épiscopat il·lustrat... » *op. cit.* ; Ernest LLUCH, « Una dotzena de qüestions jansenistes », *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Joaquim Maria Puigvert (ed.), Girona, Eumo, 2000, p. 169-180.

collaborateur de Climent, servit de cicérone à Thomas Christian Tyschen et Daniel Gotthilf Moldenhawer, deux danois en poste à l'université de Göttingen qui s'intéressaient à l'état des lettres en Espagne. Il les introduisit auprès de Rodríguez Laso, qui chercha, comme avec Townsend, à leur donner une image positive et moderne de l'Inquisition<sup>84</sup>. En 1799, au retour de sa première ambassade parisienne, José Nicolás de Azara, antiquaire prestigieux et frère de feu l'évêque de Barcelone Eustaquio de Azara, ne fréquente, lui aussi, que ce même milieu : ses neveux Dionís Bardaxí, prieur de l'église collégiale Santa Anna, Pau Schar, alors évêque auxiliaire de Barcelone, et Ignasi Torres Amat. Il cherche également la compagnie d'émigrés notables (la duchesse d'Orléans), de militaires éclairés (le marquis de la Romana) et de diplomates étrangers (le consul français Jean-Baptiste Dannery et le diplomate danois baron de Dreyer)<sup>85</sup>. Il déclare, en revanche, vivre dans un total éloignement du reste de Barcelonais, qu'il trouve tout à leurs affaires, « qui ne me comprennent pas et que je ne comprends pas »<sup>86</sup>. Or, sauf les Amat, aucune de ces personnalités n'était née à Barcelone ni même en Catalogne et tout porte à penser qu'ils vivaient dans un relatif éloignement par rapport à la masse du clergé barcelonais et des réseaux de sociabilité locaux.

La qualité intellectuelle et l'ouverture aux étrangers dont fait montre ce cercle portèrent leurs fruits. Whittington déclare en 1803 : « The present prelate [Díaz Valdés] is much esteemed, and we heard from the English residents here a very favourable character of the Spanish hierarchy »<sup>87</sup>. Il est clair que ces prélats, tout comme Francisco de Zamora, partageaient en bonne mesure les inquiétudes et les codes culturels des voyageurs eux-mêmes, ce qui constituait un avantage précieux pour les visiteurs pressés et avides de renseignements. On peut toutefois douter du fait que, dans certains cas, la connaissance qu'avaient ces autorités des milieux locaux ait été significativement meilleure que celle des marchands et diplomates étrangers résidant dans la ville et qui logeaient les voyageurs. Lorsqu'ils ont renseigné Townsend en 1786 et 1787, Nicolás Rodríguez Laso

---

<sup>84</sup> Hiltrud FRIEDRICH-STEGMAN, *La imagen de España en los libros de viajeros alemanes del siglo XVIII*, Sant Vicent del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014, p. 136-140.

<sup>85</sup> Esther GARCÍA PORTUGUÉS, « José Nicolás de Azara a Barcelona. Promotor d'edicions literàries durant i entre les seves dues ambaixades a París (1798-1799, 1800-1803) », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 30 (2010), p. 283-322 : 296-301.

<sup>86</sup> « De por aquí no se que decirte, por que apenas hablo con nadie, ni me conviene, porque ni los entiendo ni me entienden. Las gentes del país no se ocupan sino de su comercio y de lamentarse de su decadencia y de las contribuciones que les imponen, sin hacerse cargo de la necesidad ». Lettre de José Nicolás de Azara à Bernardo de Iriarte, 12 février 1800, citée dans *Id.*, p. 300. Il demeure que les Barcelonais sont assoifés de notices sur la situation politique et militaire de l'Europe et que les lettres d'Azara, connues et commentées en ville, servent aussi à les alimenter. MALDÀ, *B4*, p. 214-215 (7-VIII-1799).

<sup>87</sup> WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 7.

et Francisco de Zamora, malgré leur indéniable curiosité, n'étaient en poste à Barcelone que depuis 1783<sup>88</sup>.

### *L'usage de la ville : Townsend et Maldà*

Ces considérations nécessaires n'enlèvent pas du crédit aux renseignements que Rodríguez Laso et Zamora ont pu fournir à Joseph Townsend. Elles permettent en revanche de *localiser* l'origine de ces renseignements et leur éventuelle divergence avec d'autres réalités locales. Townsend arrive à Barcelone le 12 avril 1786, après avoir traversé la France. Il y reste 25 jours, jusqu'au 6 mai. Il entreprend alors un long périple à travers l'Espagne qui l'amène de nouveau à Barcelone le 28 juin 1787. Le départ définitif vers la frontière française se produit quelques jours plus tard, autour du 8 juillet. Il séjourna dans la ville à peu près un mois et une semaine en tout. Dans la manière propre au genre de la littérature de voyages, Townsend alterne les descriptions et les données historiques ou statistiques avec ses anecdotes et impressions personnelles. Aux cérémonies religieuses de Barcelone, il réserve ce second traitement. Face à l'indifférence, l'hilarité ou la censure d'autres voyageurs, c'est par le langage de l'émotion que Townsend décrit ces événements. Ici la fonction d'information et la fonction critique du texte sont complétées voire remplacées par la dimension émotionnelle du moment.

Il commence son texte sur Barcelone avec la description d'une succession de scènes du 13 avril 1786, Jeudi Saint. Le matin il trouve la ville entière vouée à la visite des *pasos* des processions alors au repos dans les églises<sup>89</sup>. C'est un régal pour les sens : « Behind these images, a theatre with colonades, supporting a multitude of wax tapers, dazzled the sight, whilst the ear was charmed by the harmonious chaunting of the choir »<sup>90</sup>. Le soir il assiste à la procession solennelle du Jeudi Saint, en fait la procession générale de la paroisse Santa Maria del Pi, une des plus importantes de l'année. Il y voit au moins sept superbes *pasos* représentant des scènes de la passion du Christ. La procession est ouverte par des hommes habillés en soldats romains et fermée par un détachement de la garnison de la ville. Entre les deux groupes de soldats, accompagnant les *pasos*, marchent 800

---

<sup>88</sup> ASTORGANO ABAJO, *op. cit.*, p. 220-221 ; MOLAS RIBALTA, « Las Audiencias borbónicas... » *op. cit.*, p. 110.

<sup>89</sup> Le *paso* est l'effigie ou groupe sculpté représentant des scènes de la passion du Christ qu'on porte dans les processions de la Semaine Sainte. Chaque communauté religieuse, chaque confrérie, chaque corps de métier avait son *paso*.

<sup>90</sup> « Derrière ces images, un théâtre à colonnades supportant une multitude de cierges éblouissait la vue, tandis que l'ouïe était charmée par l'harmonieuse psalmodie du chœur ». TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 107.

bourgeois habillés en noir et portant tous des flambeaux. Vont ensuite 180 pénitents coiffés de cagoules, puis une autre vingtaine de pénitents pieds nus traînant de lourdes chaînes et de grandes croix. Ils précèdent immédiatement l'ostensoir du Saint-Sacrement, accompagné de 25 prêtres et d'un ensemble d'instruments à vent qui jouait « la musique la plus douce et la plus solennelle ». Townsend est de nouveau touché : « Je suis persuadé que tous ceux qui ont l'âme portée à l'harmonie en eurent les larmes aux yeux »<sup>91</sup>.

Samedi Saint, veille de Pâques, dès 9 heures du matin, il est fortement surpris par la joyeuse explosion sonore qui annonce la résurrection du Christ, celle du bruit simultané des cloches, des tambours, des pièces d'artillerie, des cris<sup>92</sup>. Townsend consacre une partie des jours suivants à parcourir les églises et à assister à tous les offices qu'on y fait<sup>93</sup>. Le 28 avril, un vendredi, il assiste avec des amis à un office pénitentiel à l'église de l'Oratoire, Sant Felip Neri. Le déroulement de l'office auquel assiste Townsend présente quelques similarités avec les offices de ténèbres de la Semaine Sainte. Il nous est connu grâce au guide des cérémonies de la maison d'oratoriens de Barcelone publié en 1784<sup>94</sup>. Après une demi-heure d'oraison mentale, on fermait portes et fenêtres, on éteignait toutes les lumières sauf une, cachée aux yeux des présents mais éclairant une image du Christ crucifié. Dans l'obscurité, les assistants « se disposent pour la Discipline », c'est-à-dire dénudent leurs dos pour recevoir la pénitence du fouet. L'officiant chantait une introduction qui résumait en langue vulgaire la Passion du Christ et que les assistants accompagnaient de coups sur la poitrine au moment où était prononcée la dernière parole de Jésus, *consumatus est*. Le prêtre entonnait alors le *Miserere* (Ps. 51), suivi du *De Profundis* (Ps.130), d'une prière et d'un acte de contrition en langue vulgaire commencé par lui et repris par les assistants. On disait ensuite sept *Padre nuestro* (Notre Père) et sept *Ave Maria*, puis les pénitents rajustaient leurs vêtements et récitaient à mi-voix le cantique *Nunc dimittis* en alternance avec le prêtre. Au verset *Lumen ad revelationem*

---

<sup>91</sup> « Near the body a well chosen band with hautboys, clarinets, French horns, and flutes, played the softest and most solemn music. This part of the procession wanted nothing to heighten the effect. I am persuaded that every one who had a soul for harmony felt the starting tear ». *Id.*, vol. I, p. 110.

<sup>92</sup> « The succeeding day, at nine o'clock in the morning, when, as being Saturday, I had no expectation of such an event, the Resurrection was announced by bells ringing, drums beating, cannons firing, people shouting, colours flying, and, in a moment, all the signs of mourning were succeeded by tokens of the most frantic joy ». *Id.*, vol. I, p. 113. Laborde entendit un semblable mélange de bruits dans les années 1790, cette fois-ci pour accompagner la procession de la Fête-Dieu. LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. I, p. 56-57.

<sup>93</sup> *Id.*, vol. I, p. 122.

<sup>94</sup> *Directorio de los ejercicios del oratorio parvo, que se practican en la Congregacion del Oratorio de la Ciudad de Barcelona segun las Constituciones, y Observancia de la Congregacion de Roma, fundada en Santa Maria de Vallicela, por San Felipe Neri*. Barcelona, Juan Nadal, [1784], p. 38-55.

*gentium, et gloriam plebis tuæ Israel*, un des frères de la maison découvrait la lumière cachée et allumait le luminaire de l'autel. D'autres oraisons suivaient, à la fin desquelles deux frères donnaient le baiser de la paix à tous les présents, lesquels leur confiaient à leur tour des prières qui allaient être transmises à voix basse à l'officiant pour une dernière prière à l'occasion de laquelle on renouvelait les *Padre nuestro* et *Ave Maria*. L'exercice se terminait avec toute l'assistance baisant le sol.

Townsend résume le déroulement de cette longue cérémonie au seul chant du *Miserere*, ce qui met en valeur l'aspect performatif et émotif de l'événement. Le « gémissement profond [*deep groan*] » qui met le point final à vingt minutes de discipline, portée par le chant et pratiquée dans les ténèbres, fait verser, à l'un de ses amis, des larmes inattendues. Cette dure pénitence semble peu contribuer à la correction des vices, dit Townsend, mais il admet qu'il manque d'information pour porter plus loin ce jugement.

The first part of the Miserere was no sooner ended than the doors were shut, the lights were extinguished, and we remained in perfect darkness. At this moment, when the eye could no longer find an object to distract the mind, the attention was awakened by the voice of harmony, for the whole congregation joined in the Miserere, which they sung with pleasing solemnity ; at first with soft and plaintive notes ; but having laid bare their backs, and prepared them for the scourge, they all began nearly at the same instant to use the discipline, raising their voices, and quickening the time, increasing by degrees both in velocity and violence, scourging themselves with greater vehemence as they proceeded, and singing louder and harsher, till at the end of twenty minutes, all distinction of sound was lost, and the whole ended in one deep groan. Prepared as I had been to expect something terrible, yet this so far surpassed my expectation that my blood ran cold ; and one of the company, not remarkable for sensibility of nerves, being thus taken by surprise, burst into tears.<sup>95</sup>

La dimension émotive de la chronique de Townsend semble participer d'un tournant au sein de la littérature de voyage anglaise dans laquelle prime désormais, sur la censure, la fascination pour la dévotion et la pompe catholiques. On la retrouve encore plus accentuée dans les descriptions contemporaines des cérémonies religieuses de Lisbonne écrites par William Beckford (1787-1788)<sup>96</sup>. Elle est entérinée par le *Tour de Whittington*. La description de la messe de la Fête-Dieu dans la cathédrale de Valence en

---

<sup>95</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 122-123.

<sup>96</sup> Voir l'introduction de Roger Kann dans William BECKFORD, *Journal intime au Portugal et en Espagne, 1787-1788*, [Paris], José Corti, 1986, p. 16.

juin 1803 en est un très bon exemple<sup>97</sup>. Le compte-rendu flatteur du récit de voyage de Townsend paru dans le *Gentleman's Magazine* résuma en peu de mots les statistiques et les descriptions de Barcelone et donna la place d'honneur, avec de généreuses citations, aux éléments du paysage sonore : la musique de la procession du Jeudi Saint, l'impressionnante cérémonie de flagellation à Sant Felip Neri et le bruit continu des marteaux illustrant l'esprit industriel de la ville<sup>98</sup>. Le choix retenu par ce périodique à grande diffusion dit l'efficacité singulière des descriptions émues de Townsend et l'intérêt qu'elles pouvaient susciter chez ses lecteurs.

Le fait de connaître avec précision les dates des deux séjours à Barcelone de Townsend permet de juxtaposer son témoignage à celui de Maldà. Leurs textes se recoupent. Le journal de Maldà permet de mieux dater des événements décrits par Townsend. Les processions de communion générale des malades et invalides dans les paroisses ont eu lieu une semaine après Pâques, le 22 et le 23 avril<sup>99</sup>, et la fête de l'Inquisition au couvent de dominicains de Santa Caterina pour la Saint Pierre, le 29 avril<sup>100</sup>. Maldà consigne ce jour-là la présence à Santa Caterina de la chapelle de musique de la cathédrale. Pendant le premier séjour de Townsend dans la ville, toujours d'après Maldà, il y eut neuf autres fêtes en musique dans six églises différentes. Deux ont été accompagnées d'oratorios : le 25 avril à la cathédrale, avec sa musique, pour la fête annuelle des cordonniers, et le lendemain à l'église du couvent de Sant Agustí pour la fête que les moines consacraient à Notre-Dame du Bon Conseil, avec la chapelle de musique du Palau<sup>101</sup>.

L'office pénitentiel qui a bouleversé Townsend à Sant Felip Neri n'est pas mentionné par Maldà. L'église se trouve pourtant près de sa maison. Il la fréquente à l'occasion d'exercices spirituels plus alléchants dans lesquels la musique de la cathédrale joue des oratorios. Les exercices pénitentiels décrits par Townsend, particulièrement

---

<sup>97</sup> « The crowd and pressure were dreadful ; but the sight was grand beyond description. This large building was lighted up in the most fanciful and richest manner ; and the Gothic lantern had a particularly beautiful effect, and the high altar entirely of silver blazed with innumerable candles. A loud and noisy chorus of rejoicing was singing as I entered, accompanied by organs, fiddles, bells, &c. and when this confusion of tongues and sounds had finished, the archbishop ate the object of adoration, the Corpus Christi, having previously elevated it before the people. He was surrounded by tapers, incense, and priests in glittering robes, and seemed actually enveloped in a flood of light. He then assumed his mitre, gave the benediction, and the piece concluded, the most pompous that I have ever seen ». WHITTINGTON, *op. cit.*, p. 37.

<sup>98</sup> *The Gentleman's Magazine*, vol. LXII, part I, n° 3 (March 1792), p. 246-247. Sur les bruits de l'industrie, voir aussi la deuxième section du Chapitre 1.

<sup>99</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 114 ; MALDÀ, A2, p. 96-97 (22 et 23-IV-1786).

<sup>100</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 121-122 ; MALDÀ, A2, p. 99 (26-IV-1786).

<sup>101</sup> MALDÀ, A2, p. 97-98 (25 et 26-IV-1786).

fréquents pendant la Semaine Sainte<sup>102</sup>, occupent une place très discrète dans le journal détaillé de Maldà. Celui-ci mentionne les « disciplinés » au moment du rétablissement des processions de Pâques en 1776, mais pour dire qu'ils ont été supprimés<sup>103</sup>. Et lorsqu'il fait, dans le *Círcul de l'any* de 1804, une mention aux cérémonies du type décrit par Townsend, c'est dans le cadre de la congrégation de Notre Dame des Douleurs du Bonsuccés, dont il est membre et à laquelle il est très attaché. Ce détail semble indiquer de sa part une pudeur, voire une prise de distance, qui circonscrit ces expériences, faites dans les ténèbres ou dans une semi-obscurité, à la sphère individuelle ou à celle de la communauté de chaque congrégation. Il n'y participe pas.

Vendredi Saint ont lieu de nouveau les exercices spirituels dans la chapelle de la vénérable congrégation de Marie Très Sainte des Douleurs au Bonsuccés qui avaient lieu les samedis de Carême. Dans ce jour de plus grande mortification en toute chose, avec uniquement 4 lumières sur l'autel ou gradins de l'autel, un confrère ecclésiastique s'agenouille à droite de la table d'autel avec dans une main le Saint Christ de l'Agonie et dans l'autre un cierge allumé, et de l'autre côté un confrère laïque avec une tête de mort, et [sont dits] 3 Misereres avec discipline, avec l'acte de contrition propre à l'exercice de pénitence, affligés et en pleurs dans cet acte de pénitence les confrères qui souhaitent demeurer dans la chapelle de la vénérable congrégation de Marie très Sainte des Douleurs en ce jour Vendredi Saint [...].<sup>104</sup>

Maldà confirme par ailleurs que la plupart, si non tous, les habitants de la ville connaissaient par cœur le psaume *Miserere*, car il était chanté aux très fréquentes processions de viatique par tous ceux qui y participaient, ecclésiastiques, proches du mourant et simples passants<sup>105</sup>.

Parmi les sons innombrables qui façonnaient le paysage sonore de la ville, Townsend remarque les coups de marteaux sur les enclumes, qu'il entend de l'aube au coucher du soleil et dont il fait l'image sonore de l'activité incessante de l'artisanat

---

<sup>102</sup> Selon le *Directorio* de 1784, ils ont lieu les lundis, mercredis et vendredis non festifs de toute l'année à l'exception de la semaine après Pâques ; selon Townsend, ils ont lieu tous les vendredis de l'année, sont plus fréquents pendant le Carême et journaliers pendant la Semaine Sainte. Il a sans doute une part de raison, puisque c'est au moment de la Semaine Sainte que Maldà introduit une des rares mentions à ce type d'exercices dans son *Círcul de l'any* (1804). MALDÀ, « Círcul del any », A53-VII, p. 201-202.

<sup>103</sup> MALDÀ, A1, p. 44 (19/24-III-1776).

<sup>104</sup> « [...] tornant est Divendres Sant á tenirse los Exercicis Espirituals en la Capella de la venerable Congregació de Maria Santissima dels Dolors en el Bonsuccés, ques tenian en los Dissabtes de la Quaresma, y en est dia de major mortificació en tot, ab sols 4 llums en lo Altár, ó grada, arrodillat á un cantó de mesa á la part dreta un Eclesiastich Congregat ab lo Sant Christo de la Agonia en una mà y en la altre un ciri encès, y en lo altre cantó, un Congregant Secular ab un cap de mort, y 3 misereres ab Dixiplina ab lo Acte de Contrició en lo exercici penal, afligits, y plorosos en dit acte penál los Congregants ques quedan en la Capella de la venerable Congregació de Nostra Santissima Mare dels Dolors, en tal dia divendres Sant [...] ». MALDÀ, « Círcul del any », A53-VII, p. 201-202.

<sup>105</sup> MALDÀ, B5, p. 251 (19-IX-1801).



urbain. Le baron de Maldà habitait au cœur du quartier aristocratique, peu dense et passif, qui s'étendait au nord de l'église paroissiale Santa Maria del Pi. Malgré la présence habituelle de boutiques d'artisans au rez-de-chaussée des grandes maisons, il se trouvait sans doute dans l'une des zones les moins bruyantes de la ville. Depuis le premier étage d'une grande maison de la rue del Pi, les bruits des marteaux arrivaient amortis<sup>106</sup>. On y entendait, en revanche, les cloches. Maldà était un passionné de ces immenses instruments. Au fil du journal, on suit en détail la vie des cloches et des clochers. Maldà en fait même le catalogue, édifice par édifice, qu'il couche par écrit le 18 décembre 1800, en guise de conclusion pour le XVIII<sup>e</sup> siècle finissant<sup>107</sup>. Il en trouva 189 dans la seule ville de Barcelone. Plus de 140 étaient mises en volée simultanément pour les funérailles d'évêques et de rois et pour les plus grandes fêtes ordinaires et extraordinaires de la religion. On peut seulement imaginer l'effet de cette sonnerie monumentale concentrée sur un espace d'à peine quatre kilomètres carrés<sup>108</sup>.

Les cloches ont leur ton, leur « mélodie »<sup>109</sup>. Elles ont aussi leur nom<sup>110</sup> : l'Antònia ou l'Andreu de Santa Maria del Pi, la Tomassa ou la Lladra de la cathédrale, qu'on entend au petit jour, avec vent favorable, depuis la *torre* d'Esplugues, et bien d'autres<sup>111</sup>. Alexandre Galí disait que Maldà, « à l'aide des cloches et des clochers », s'était fait « une ville à lui », une « ville en-dessus », qui constituait une forme particulière de topographie

<sup>106</sup> Hormis les grandes maisons aristocratiques, la rue del Pi était peuplée par un petit nombre de tailleurs, de cordonniers et de doreurs aisés. MALDÀ, *VC*, p. 133n ; *B6*, p. 239 (11-VIII-1803).

<sup>107</sup> MALDÀ, *B5*, p. 148-151 (18-XII-1800).

<sup>108</sup> L'actuel Districte de Ciutat Vella, l'entité administrative qui gère l'espace de l'enceinte du XVIII<sup>e</sup> siècle et la Barceloneta, mesure, avec le moderne élargissement de la zone portuaire et l'urbanisation qui a suivi la destruction de la Ciutadella au XIX<sup>e</sup> siècle, 449,4 hectares.

<<http://ajuntament.barcelona.cat/ciutatvella/article/el-districte-de-ciutat-vella>> [5-X-2017].

<sup>109</sup> « Llàstima que sia mort aquell cert perxer de la Davallada de la Canonja, que a l'oir tocar les campanes grosses de la Seu ne deia 'la melodia', pujant-se'n al terrat a oir-la ». MALDÀ, *B4*, p. 142 (28-XII-1798).

<sup>110</sup> Les références de Maldà aux cloches, très souvent avec leurs noms, sont innombrables ; elles apparaissent dès la première entrée du *Calaix de sastre* : « Dia 10 de Juliol de 1769. se cantà en la Cathedral de Barcelona, dia de Sant Christofol, ofici solemne ab musica, ab la assistencia del Noble Ayuntamiento, costúm de tots los anys per ser vot de Ciutàt, tocant las 3 Campanas grosas en la Vigilia despues de la *Ave Maria* del Vespre, y dia, abans del Ofici, y acabàt se cantà ab musica lo *Te Deum*, donant gracias à Deu Nostre Señor per la Elecció del nou Pontifice Clement XIV ». MALDÀ, *A1*, p. 1. Pour une étude récente sur les cloches de Barcelone, avec le détail d'un certain nombre de sonneries, voir Maria Àngels PÉREZ SAMPER, « El patrimoni sonor de Barcelona : la veu de les campanes », *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Tess Knighton (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016, p. 47-65.

<sup>111</sup> « Ab això me vaig calsar y vestir y me n'isquí, luego de vestit, al balcó de l'aposeno de dormir, immediat a la galeria llarga, per vèurer què tal pintaba el temps y, en efecte, quedaba núbul lo cel y lo ayre de llevant soplaba, si bé que poch, ohint-se lo eco llavoras de la campana *Lladra* de la Seu de Barcelona, que tocaba a matinas de la dominica, despues de la campana Dominical. Éran molt cerca de las 6 horas ». MALDÀ, *VF*, p. 179.

urbaine toujours réactualisée<sup>112</sup>. En effet les cloches semblent lui fournir une représentation géographique d'une ville en permanente mutation, car sans arrêt elles informent ceux qui sont capables d'en déchiffrer le langage sur tout ce qui relève de leur juridiction<sup>113</sup> : l'accomplissement des rites de passage, en soulignant les plus subtiles variations du statut social, l'appel à la prière et au rassemblement, la conjuration du mauvais temps ou l'alerte de l'incendie<sup>114</sup>. Elles ont un rôle crucial dans la construction du lieu, de la localité, et dans la formation des identités urbaines et, peut-être plus encore, paroissiales. Elles définissent aussi un espace d'interconnaissance<sup>115</sup>. C'est ainsi que, les 15 et 16 avril 1786, Samedi Saint et Dimanche de Pâques, alors que Townsend se borne à enregistrer le joyeux tintamarre annonçant le Dimanche de Pâques, Maldà distingue, parmi les sons de la réjouissance, les signaux des cloches de la cathédrale qui lui annoncent l'agonie, le décès et les différentes étapes du rituel funéraire du sacristain de la cathédrale, Francisco Castells<sup>116</sup>. Ces « langues sonores [*llenguas sonoras*] » demandent un long usage de la ville pour parvenir à saisir les plus subtiles inflexions de leur langage et à bien interpréter les scansions et les ruptures de l'ordre quotidien. Le jour des Saints Innocents, fête des Innocents, les sonneurs de cloches barcelonais jouaient justement à confondre les citadins en faisant sonner les mêmes sonneries sur d'autres cloches que les

<sup>112</sup> « N' Amat, a través de les campanes i dels campanars, s'havia fet una ciutat pròpia, una sobreciutat, de la qual coneixia molt bé els topants i on ningú no l'aniria a destorbar si li convenia fer-s'hi escàpol. Una sobreciutat i una mena de Geografia de Catalunya amb els punts geodèsics de campanes, dels quals ell havia estat l'inventor i que només ell coneixia ». GALÍ, *op. cit.*, p. 105.

<sup>113</sup> Voir, au sujet du rôle des cloches dans la conformation des géographies et des identités urbaines, la minutieuse étude de Niall ATKINSON, *The Noisy Renaissance. Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2016.

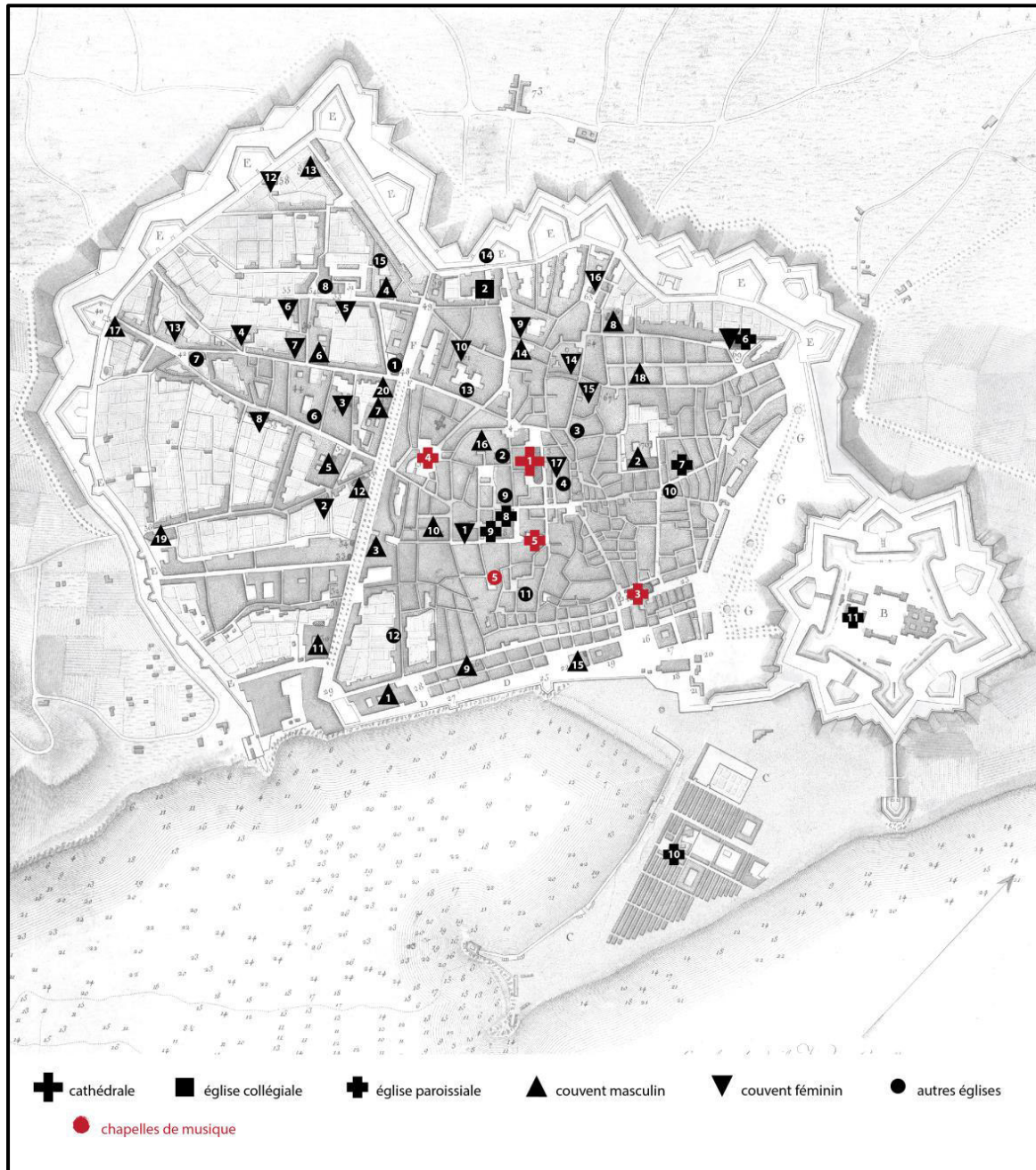
<sup>114</sup> Maldà lui-même s'en explique dans le poème *Altre romans a las campanas en los campanars de las iglésias* : « Totas no mostrau dos peus / sí sols un, que és lo batall / ab què adorar a Déu / als christians combidau / dins de sos temples sagrats / a tots qualsevulla fiels / ab vostras llenguas sonoras / ab que cridau a la gent / a misas y oracions / a quants estan obligats, / tocant-lus la arrebataada / per apressurar lo pas. / També tocau per los morts / y a festa, ab què alegrau / los cors de la gent devota, / que a morts a algú feu plorar / recordant-nos la memòria / de lo que-ns té de passar, no sabent el quant y com / la mort nos embestirà ». MALDÀ, *VF*, p. 389. Pour un cas analogue dans une ville catholique en Bavière au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Robert BECK, « Sentir et ressentir la ville à travers des ego-documents. L'exemple du Journal du passementier bavarois F. C. Krieger, 1821-1872 », *Noroi*, 227 (2013) [en ligne], § 24-31. <<http://noroi.revues.org/4660> ; DOI : 10.4000/noroi.4660 > [14-X-2017].

<sup>115</sup> Alain CORBIN, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, s. l., Albin Michel, 1994, p. 98-100, *passim*.

<sup>116</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. I, p. 113. « [...] trobantse en tal inter de gravissim perill del mal de sufocació Lo S<sup>f</sup> Sagristà mayor D<sup>n</sup> Francisco Castells [...], y per lo tant, estremaunciàt, y en la agonía, mentres que se cantaba lo Ofici, y vespres en la Cathedral, y hà mort à quarts de dotse del mitgdia, ò al punt de mitgdia ; haventseli fets los Corresponents 3 tochs de las Campanas de la Seu à dos quarts de una. » MALDÀ, *A2*, p. 93 (15-IV-1786). « [...] acabada la funció del demati cerca de las dotse han tocàt las Campanas de la Seu à morts señalant la Sepultura de demà per lo Quondam S<sup>f</sup> Sagristà mayor Don Francisco Castells, [...] en la tarde después de las Solemnes vespres de la present Festivitat han tocàt las Campanas per las Absoltas del Difunt en sà Casa, ananthi lo molt Ill<sup>te</sup> Capitol, y la musica &c. » *Id.*, p. 94 (16-IV-1786).

habituelles<sup>117</sup>. Les voyageurs demeuraient évidemment imperméables au riche éventail de significations de ce langage.

**Figure 5.4.** Carte des institutions religieuses à Barcelone à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'indication des chapelles de musique.



<sup>117</sup> MALDÀ, *B4*, p. 141-142 (28-XII-1798).

### **Cathédrale**

1. Cathédrale Santa Creu i Santa Eulàlia

### **Église collégiale**

2. Église collégiale Santa Anna

### **Églises paroissiales**

3. Église paroissiale Santa Maria del Mar
4. Église paroissiale Santa Maria del Pi
5. Église paroissiale Sant Just i Sant Pastor
6. Église paroissiale Sant Pere de les Puel·les
7. Église paroissiale Sant Cugat
8. Église paroissiale Sant Jaume
9. Église paroissiale Sant Miquel Arcàngel
10. Église paroissiale Sant Miquel del Port (suffragante de Santa Maria del Mar)
11. Église paroissiale militaire de la Ciutadella

### **Couvents masculins**

1. Couvent de franciscains de Sant Francesc
  2. Couvent de dominicains de Santa Caterina
  3. Couvent de capucins de Santa Madrona
  4. Couvent de servites du Bonsuccés
  5. Couvent d'augustins chaussés de Sant Agustí
  6. Couvent de carmes chaussés du Carme
  7. Couvent de carmes déchaux de Sant Josep (Josepets)
  8. Couvent de minimes de Sant Francesc de Paula
  9. Couvent de mercédaïres de la Mercè
  10. Couvent de trinitaires chaussés de la Trinitat
  11. Couvent d'augustins déchaux de Santa Mònica
  12. Couvent de trinitaires déchaussés de la Bonanova
- Maisons de clercs réguliers*
13. Maison de la Congrégation de la Mission (Seminari)
  14. Maison de théatins de Sant Cayetano
  15. Maison de clercs réguliers mineurs de Sant Sebastià
  16. Maison d'oratoriens de Sant Felip Neri
  17. Maison d'antonins de Sant Antoni Abat
  18. Maison de camilliens (Agonitzants)

### *Prieurés*

19. Prieuré et collège de bénédictins de Sant Pau del Camp
20. Prieuré de cisterciens de Santa Maria de Natzaret

### **Couvents féminins**

1. Couvent de la Compagnie de Marie de l'Ensenyança
2. Couvent d'augustines repenties (Arrepentides)
3. Couvent de clarisses de Santa Maria de Jerusalem
4. Couvent de capucines de Santa Margarida la Reial
5. Couvent de clarisses de Santa Isabel (Elisabets)
6. Couvent de dominicaines dels Àngels
7. Couvent de minimes de Jesús Maria
8. Couvent de carmélites chaussées de l'Encarnació
9. Couvent de dominicaines de Montsió
10. Couvent de carmélites déchaussées de Santa Teresa
11. Couvent de bénédictines de Sant Pere de les Puel·les (voir l'église paroissiale du même nom)
12. Couvent de bernardines de Valldonzella
13. Couvent d'hiéronymites de Sant Maties i Santa Margarida
14. Couvent d'augustines de Santa Maria Magdalena (Magdalenes)
15. Couvent d'hospitalières de Sant Joan de Jerusalem
16. Couvent de dames de Saint Jacques de Jonqueres
17. Couvent de bénédictines de Santa Clara

### **Autres églises**

1. Église de Betlem (église du collège des jésuites jusqu'en 1767, désaffectée jusqu'en 1788)
2. Église Sant Sever (de la communauté de bénéficiaires de la cathédrale)
3. Église Santa Marta
4. Église Santa Àgata
5. Chapelle de Nostra Senyora de la Victòria du Palau
6. Chapelle de l'Hôpital
7. Chapelle de Sant Llätzer
8. Chapelle de l'Hôpital des orphelins
9. Chapelle de Sant Jordi de la Real Audiencia
10. Chapelle d'en Marcús
11. Chapelle de Sant Cristòfol del Regomir
12. Chapelle del Sant Esperit
13. Chapelle de Nostra Senyora de Montserrat
14. Chapelle du Portal de l'Àngel
15. Chapelle de Sant Joan Baptista dels Tallers

La reconnaissance du pouvoir des cloches est aussi une reconnaissance de l'autorité de la religion dans l'ordonnement de l'espace et du temps urbains. Les difficultés rencontrées dans leur désacralisation en France tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle rendent compte du profond enracinement de ces repères identitaires<sup>118</sup>. Ce poids primordial de l'espace urbain sacralisé se reflète aussi dans la lecture géographique de la ville proposée par Maldà. Dans son *Explicación de Barcelone (Explicació de Barcelona)*, description systématique de la ville, il consacre les trois quarts de l'extension du texte à la description détaillée des édifices religieux<sup>119</sup>. La carte des cloches et la carte des institutions se recouvrent. Ici encore la répartition de l'espace textuel, reflet d'une pensée géographique et culturelle, est en proportion inversée par rapport aux témoignages des voyageurs.

Au terme de son long périple espagnol, Townsend entre de nouveau à Barcelone le 28 juin 1787. C'est alors qu'il est introduit auprès de l'évêque de Barcelone, Gabino de Valladares. Faisant montre de tolérance, car Townsend, rappelons-le, est un prêtre anglican, l'évêque l'invite à passer une journée à sa *torre* de Montgat avec le vicaire général, Manuel Martínez de la Vega, l'évêque de Girona, Tomás de Lorenzana, et son contact du premier séjour, l'inquisiteur Nicolás Rodríguez Laso<sup>120</sup>. Les derniers jours du voyage espagnol de Townsend coïncident avec la célébration des fêtes de béatification des minimes Gaspard de Bono et Nicolas de Longobardi qui ont eu lieu du 4 au 8 juillet<sup>121</sup>. L'ironie de Townsend sur le compte des miracles, à ses yeux insignifiants, du nouveau Bienheureux Bono, ne l'empêche pas de faire une description concise et équilibrée des réjouissances organisées par les religieux du couvent de minimes de Sant Francesc de Paula et les habitants du quartier. Townsend signale la célébration, tous les soirs, dans le couvent, pour la durée des fêtes, de cérémonies [*services*] accompagnées

---

<sup>118</sup> C'est le sujet même de l'ouvrage d'Alain Corbin sur les cloches. CORBIN, *op. cit.* La réaction furibonde de Maldà à la nouvelle de l'interdiction de sonner les cloches barcelonaises ordonnée par les français en 1809 va dans un sens similaire : le retour de l'ordre des cloches, que les sonneurs feront retentir dans la joie et jusqu'à l'épuisement, sera la revanche prise sur l'envahisseur. MALDÀ, *B8*, p. 130 (19-I-1809).

<sup>119</sup> La description des édifices religieux occupe 42 sur 55 pages dans l'édition de Margarida Aritzeta. MALDÀ, « Explicació de la ciutat de Barcelona, capital del Principat o Província de Catalunya », *VC*, p. 81-135. Il y a plusieurs versions de ce texte. Aritzeta utilise comme texte base pour son édition celle du manuscrit BC 402, de 1790, qu'elle considère comme définitive. Elle signale cependant que la première version de 1777 est très différente dans sa conception : elle n'est pas organisée thématiquement, comme les plus tardives, mais à la manière d'une promenade, au cours de laquelle l'auteur décrit la ville quartier par quartier. Voir son introduction à MALDÀ, *VC*, p. 71-73, 81. Il faut signaler, cependant, qu'il existe des versions ultérieures de l'*Explicació* dont Aritzeta ne tient pas compte, conservées en copie moderne d'après les manuscrits originiaux dans *A53*. Une datée de 1792-1794 (p. 1-130), qui semble être une reprise légèrement augmentée de la version de 1790, et une autre datée de 1801 (p. 561-772), une actualisation de la précédente qui comporte des ajouts importants.

<sup>120</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. III, p. 319-321.

<sup>121</sup> *Id.*, vol. III, p. 337-339.

« with a strong band of music, both vocal and instrumental ». Il décrit ensuite les plus importantes décorations éphémères et évoque la métamorphose du quartier avoisinant.

The streets in the vicinity of the convent, and nearly over one quarter of the city, were illuminated every night; the houses were covered with white linen ; and the balconies, adorned with looking-glass, reflected light from innumerable tapers. The shops, fitted up like sacred grottos, had each its altar, and many elegant chapels were constructed in the middle of the streets. All the narrow lanes, dressed with green branches so as to resemble groves, were hung with festoons of flowers, intermixed with coloured lamps. Many of the principal inhabitants had music in their houses ; and every evening, till near midnight, thousands were crowding through the streets to hear and see the united efforts of all ranks to honour the memory of their countrymen, now received among the saints.<sup>122</sup>

L'exactitude de ces renseignements est confirmée par le récit de ces fêtes rédigé par le baron de Maldà<sup>123</sup>. Il fait partie d'une collection de relations festives réunies dans les volumes de mélanges du *Calaix de sastre*. La relation en prose qu'il consacre aux fêtes de la double béatification de 1787 est écrite dans le ton purement descriptif et élogieux propre au genre des livres de fêtes officiels. Les deux auteurs s'accordent à circonscrire l'irradiation de la fête au quartier avoisinant le couvent des minimes, qui coïncide sans doute avec l'aire urbaine participant le plus directement à la vie rituelle ordinaire du couvent. L'activation du quartier à l'occasion de réjouissances extraordinaires se répète invariablement de fête en fête dans la Barcelone moderne. Il met en évidence la capacité d'organisation des collectivités paroissiales, du voisinage d'une rue ou, comme dans ce cas, du voisinage d'une institution. Le travail d'Albert Garcia Espuche sur le XVII<sup>e</sup> siècle a mis en évidence le caractère essentiellement négocié des fêtes urbaines barcelonaises et donc le partage des rôles entre pouvoirs et collectivités dans la promotion de ces célébrations<sup>124</sup>. Les autorités pouvaient sommer les citoyens de participer aux réjouissances, mais l'investissement individuel et la coordination des voisins entre eux restaient cruciaux pour leur succès. Pour les grandes fêtes de la béatification du prêtre barcelonais Josep Oriol en juin 1807, qui mobilisèrent toute la ville, des commis des églises paroissiales Santa Maria del Pi et Santa Maria del Mar visitèrent personnellement toutes les maisons du cours que devait suivre la procession générale avec les reliques du

---

<sup>122</sup> TOWNSEND, *op. cit.*, vol. III, p. 337-338.

<sup>123</sup> MALDÀ, « Festas que à obsequi dels Gloriosos Beatos minims Gaspàr de Bono valencià, y Nicolàs Longobardis Italià Se feren en la Iglesia de Pares minims ó de Sant Francisco de Paula, de esta Ciutat de Barcelona en los días 4 5 6 7 y 8 de Juliol del any 1787 », *BC* 2453, f. 161r-169r. Il y a une copie manuscrite moderne de ce texte dans MALDÀ, *A54*.

<sup>124</sup> GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de festes » *op. cit.*, p. 83-107.

nouveau bienheureux et prièrent les voisins « de bien vouloir décorer les façades de leurs maisons de la meilleure manière que pouvaient permettre les circonstances dans lesquelles nous nous trouvions à cause de la guerre »<sup>125</sup>. Dans d'autres cas, Maldà témoigne du fait que l'initiative des décorations venait directement des voisins, qui cherchaient alors à obtenir la permission des autorités<sup>126</sup>.

Maldà se distingue de Townsend par la minutie des détails. Une nouvelle fois, son témoignage s'inscrit dans une connaissance approfondie de la ville qui lui permet de préciser la localisation de la plupart des chapelles éphémères installées dans les rues ou à l'intérieur des boutiques, de recenser les rues qui ont participé aux illuminations, les maisons qui se sont distinguées par l'éclat du luminaire et des décorations, les espaces qui ont accueilli des manifestations musicales (Figure 5.5). On y apprécie nettement les dimensions du quartier qui a participé aux fêtes. Townsend affirme en outre qu'il y a eu de la musique dans un certain nombre de maisons principales. Si le texte de Maldà ne permet pas de confirmer qu'il y en eut *dans* les maisons, il renseigne en revanche sur la musique qui a été jouée en plein air auprès des chapelles éphémères dressées par certains propriétaires *devant* leurs maisons. Il mentionne en particulier les musiques « bruyantes et martiales » de certains régiments, comme ceux des Suisses ou du régiment de Guadalajara, comprenant grosse caisse et clarinettes, qui ont joué dans l'une des cours du couvent de Jonqueres<sup>127</sup>.

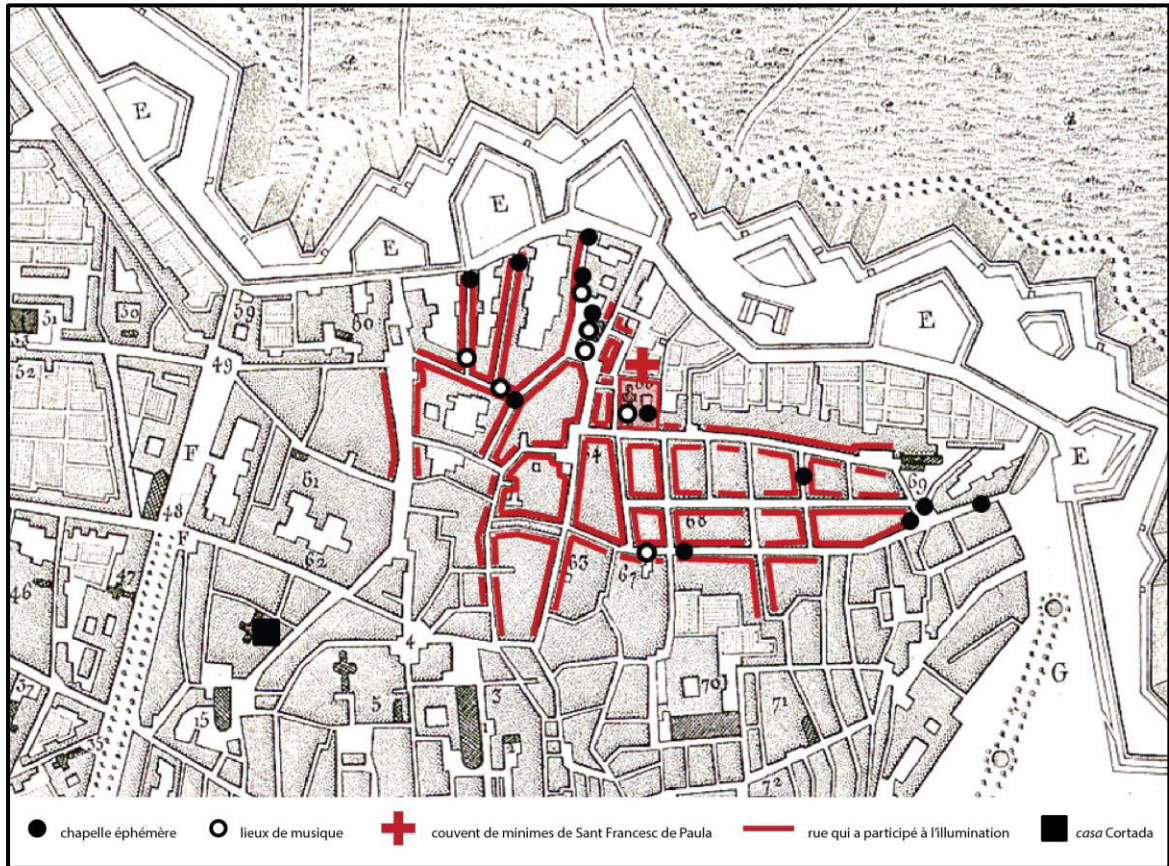
---

<sup>125</sup> « Como era muy conveniente, que se adornassen las calles por donde debia passar la Procecion, la R<sup>nda</sup> Comunidad, y la III<sup>te</sup> Obra del Pino propusieron à las de Santa Maria, que si no tenian reparo pasarian personalm<sup>te</sup> los Comisionados de ambas Parroquias à todas las casas de la de Santa Maria, por cuias calles debia passar la Procecion. Accedieron los de S<sup>ta</sup> Maria y los obreros de ambas Parroquias junto con dos comisionados de cada una de las dos respectivas Comunidades pasaron personalmente à todas las casas situadas en la Plassa del Angel, Plateria, Sombrereros, Borne, Cambios, y Calle ancha suplicando atentamente à sus Dueños, que se sirviessen adornar los Frentes de sus casas en el mayor modo, que permitiessen las circunstancias del tiempo, en que nos hallabamos à causa de la Guerra ; todos los vecinos respondieron en el modo mas atento y ofrecieron ejecutarlo como lo verificaron ». AHPB, 1.165/42, Jaume Rigalt i Estrada, *Llibre segon de deliberacions* [1805-1819], 23-XII-1807, f. 94r-94v.

<sup>126</sup> « En la vigília de la passada festa de Santa Magdalena havien pensat los veïns del carrer tras de les Madalenes adornar-lo ab teles, bombes de paper etc., ab una curiosa capella de la santa penitenta, si bé los faltava lo permís del Sr. governador per tal empresa. Per facilitar-ho se valgueren d'una persona més condecorada del veïnat, no altra que la del doctor Josep Cases, pbro., beneficiat de Sant Miquel, a fi que els fes un memorial [...] ». MALDÀ, *B4*, p. 69 (24-VII-1798). Sur la concurrence entre les rues dans les décorations festives, voir aussi MALDÀ, *B3*, p. 127 (19-VIII-1796), *passim*. Elle est aussi attestée, pour le XVII<sup>e</sup> siècle, dans GARCIA ESPUCHE, « Una ciutat de festes » *op. cit.*, p. 88.

<sup>127</sup> « [...] haventhi musica del Bombo dels Suizos, ó dels de Guadalaxara ab los Clarinets, ó no se quins altres Instruments era broma en las nits, y més ab tants de Forasters, y Forasteras, vulgo *Llagostas* com han arribat y arriban à Barcelona, allò de espentas, que estobaban à un home, y trepitjada en los peus del trentahú de Copas ». MALDÀ, *BC 2543*, f. 168v.

**Figure 5.5.** Carte des décors éphémères et des lieux de musique des fêtes de béatification de Gaspard de Bono et Nicolas de Longobardi en juillet 1787 d'après le *Calaix de sastre*.



Maldà détaille également toutes les décorations à l'intérieur de l'église du couvent de minimes et le déroulement des cérémonies qui y ont eu lieu. Il éclaire ainsi la forme des cérémonies [*services*] du soir relevées par Townsend, où participait un important [*strong*] ensemble vocal et instrumental. Il s'agit en fait de l'interprétation d'oratorios en castillan lors de concerts spirituels sans rituel liturgique particulier<sup>128</sup>. Deux oratorios nouveaux ont été commandés pour les fêtes, un pour chaque bienheureux. Celui dédié à Bono, sur un texte allégorique intitulé *Jeremías glorioso después de la muerte*, fut composé en toute probabilité par Francisco Queralt, alors maître de chapelle de la cathédrale, et interprété par cette chapelle de musique les 5, 6 et 7 juillet 1787<sup>129</sup>. L'autre,

<sup>128</sup> MALDÀ, *BC* 2543, f. 163v-166r.

<sup>129</sup> Daufí 149 (*Jeremias Glorioso despues de la muerte ; por haber llorado en vida los pecados del Pueblo de Israël y profeticamente la Pasion del Redentor. Drama alegorico musico, que en las plausibles fiestas, con que el Religiosissimo Convento de Padres Minimos de la Ciudad de Barcelona, celebró la exáltacion à los Altares de su Dignisimo Prelado Correctór, y primer Beato de la Orden el Beato Gaspar de Bono. Cantó la capilla de la S. Iglesia Catedral de esta Ciudad, siendo su Maestro el Rdo. Francisco Queralt Presbytero, en los dias 5. 6. y 7. de Julio de 1787*, Barcelona, Viuda de Thomas Piferrer, 1787).



dédié à Nicolas de Longobardi, *David festivo danzando delante del Arca Santa*, fut chanté le 8 juillet par la musique de Santa Maria del Mar. Le livret imprimé de *David festivo* porte le nom du maître de chapelle, Pere Antoni Monlleó, mais Maldà précise qu'il a été composé par le jeune sous-maître Josep Cau, appelé à succéder à Monlleó en 1792<sup>130</sup>.

**Tableau 5.1.** Déroulement des fêtes de béatification de Gaspard de Bono et Nicolas de Longobardi dans l'église du couvent de minimes de Sant Francesc de Paula de Barcelone, du 4 au 8 juillet 1787.

#### **4 juillet**

(19h) *Te Deum*

Assistants : Chapitre cathédral et Hôtel de ville

Officiants : entonne le *Te Deum* le chanoine pénitencier D. Mariano Pou, en absence de l'évêque

Musique de la cathédrale

Sonnerie des cloches et bruit des pétards

#### **5 juillet**

(Matin) Messe solennelle

Assistants : Hôtel de ville

Officiants : chanoines de la cathédrale

Musique de la cathédrale

Œuvre : messe en musique de Francisco Queralt en *mi* bémol majeur, « cadenciosa y agradable musica tota ella » [« toute entière de musique cadencée et agréable »] nouvellement composée pour la fête de Santa Eulàlia (12-II-1787).

(Soir) Oratorio et *goigs*

Musique de la cathédrale

Œuvre : oratorio nouveau, *Jeremías glorioso después de la muerte*, drame allégorique pour la béatification de Gaspard de Bono.

#### **6 juillet**

(Matin) Messe solennelle

Patron : D. Joan Baptista Gualdo, chanoine de la cathédrale

Officiants : le chanoine Gualdo et d'autres chanoines de la cathédrale

---

<sup>130</sup> « [...] assistinthe mati, y tarde la Capella de musica de Santa maria del màr composta la musica del ofici, y oratori à obsequi del Beato Nicolàs Longobardis per un tal Caus Capellustre Sotamestre de aquella Capella ». MALDÀ, *BC* 2543, f. 166r. *Codina* 246 (*David festivo danzando delante del Arca Santa Figura del Beato Nicolas de Longobardis, Religioso Minimo. Drama que en las solemnisimas fiestas, que le consagra el Religiosissimo Convento de San Francisco de Paula de la ciudad de Barcelona para celebrar su beatificacion. Cantò la capilla de Santa Maria del Mar el dia 8. de Julio de 1787. siendo su Maestro el R. Pedro Antonio Monlleó Presbytero*, Barcelona, Viuda de Thomas Piferrer, 1787).

(Soir) Oratorio

Musique de la cathédrale

Œuvre : oratorio *Jeremías glorioso después de la muerte*

## 7 juillet

(Matin) Messe solennelle

Officiants : dominicains du couvent Santa Caterina

Musique de la cathédrale

(Soir) Oratorio

Musique de la cathédrale

Œuvre : oratorio *Jeremías glorioso después de la muerte*

## 8 juillet

(Matin) Messe solennelle

Officiants : minimes des couvents Sant Francesc de Paula (Barcelone) et Santa Reparada (Begur)

Musique de Santa Maria del Mar

(Soir) Oratorio

Musique de Santa Maria del Mar

Œuvre : oratorio nouveau *David festivo danzando delante del Arca Santa*, drame allégorique pour la béatification de Nicolas de Longobardi, musique de [Josep] Cau, sous-maître de la chapelle de musique de Santa Maria del Mar.

Les lectures de la ville sont multiples, elles s’opposent et s’entrelacent : ville sacralisée et ville sécularisée, ville racontée par le voyageur pour un public européen et ville racontée par le citadin dans la célébration d’une identité locale qui se termine là où s’arrête la résonance des cloches. L’expérience et l’usage de la ville jouent un rôle crucial dans la construction de ces différents discours. Les quelques relations personnelles des voyageurs, circonscrites essentiellement aux étrangers et aux administrateurs éclairés habitant à Barcelone, renforce l’orientation de leur discours. À l’heure du fonctionnalisme<sup>131</sup>, de la rationalisation de l’espace urbain par d’ambitieux projets d’embellissement et d’assainissement, par la numérotation des quartiers et des maisons, par la réorganisation de l’assistance, de la police et par la dépuraton de la fête religieuse, la quête de savoirs systématiques et celle du contrôle de plus en plus exhaustif de tous les phénomènes de la vie urbaine font fortement converger les intérêts des voyageurs et ceux des administrateurs. L’espace urbain, chez eux, y est mesuré, compté, jugé. Au prix souvent de raccourcis hâtifs, le discours des voyageurs aspire, dans la plupart des cas, à

---

<sup>131</sup> LEPETIT, *op. cit.*, p. 46-47.

l'appréhension globale d'un lieu, où ne comptent plus que les chiffres des affaires et de la démographie, les pratiques et les institutions urbaines les plus facilement assimilables au reste de l'Europe.

Les témoignages exactement contemporains de Townsend et de Maldà, juxtaposés, font ressortir deux configurations prégnantes de la vie festive urbaine : l'importance quantitative et qualitative de la musique et celle du quartier comme unité organisationnelle et identitaire. Ils permettent également de constater que la chronique de Maldà participe d'une conception de l'espace toute autre que celle des voyageurs. Elle est peut-être tournée vers le passé ; elle est surtout bâtie sur la pratique continue, quotidienne, d'un petit espace familial, maillé par des réseaux d'interconnaissance et organisé selon des codes de reconnaissance locaux. La sienne, qui plus est, est une géographie dévote. Dans ce sens, elle participe peu du cosmopolitisme laïc et éclairé des voyageurs. Maldà ne méprise pas l'enquête systématique, mais quand il l'aborde, c'est pour inventorier les lieux et les cloches que sa ville destine à la prière et à la plus grande gloire de Dieu sur terre.

## 6 | Une topographie de l'expérience musicale

*Calaix de sastre*, 16 janvier 1800.

Cette nuit, jeudi, a eu lieu, comme les précédents jours de la semaine, la belle *acadèmia de música*, avec une grande assistance de personnes des deux sexes, particulièrement de la classe des marchands, à *casa Soler*, derrière le Palais du capitaine général. On a distribué des billets aux personnes en vue pour venir goûter de ce bon moment de musique, évitant ainsi la confusion dans la salle. Nous sommes allés à ce divertissement, ayant été pourvus de billets. La salle où l'on avait placé l'orchestre faisait un très bon effet. L'orchestre était pourtant un peu trop bruyant, car il y avait trop d'instruments. En premier lieu la contrebasse, qui nous étourdissait tous, jouée par un certain sieur Antonet, musicien de Santa Maria del Mar ; le violoncelle, le sieur Joseph Montoriol ; le sieur Andreu, premier violon, et ainsi des autres musiciens de Santa Maria del Mar, ou plutôt de sa chapelle de musique ; il y avait aussi un clavecin pour l'accompagnement. Quant aux chanteurs, il y avait Manuel de Vilafranca, le sieur Francisco Capllonch, le sieur Virallonga, le sieur Luigi Paccini, ténor du théâtre, le sieur Pintauro, également italien, ci-devant ténor du théâtre et d'autres. Le colonel de dragons du Roi a chanté et joué de la flûte en premier. Il portait une espèce de manteau qui le faisait ressembler au Grand Moghol, et comme lui d'autres *currutacos* qui remplissaient la salle. En matière de dames, les plus désinvoltes étaient habillées à la mode du jour, ce qui oblige certains d'entre nous à fermer les yeux pour éviter de voir tant d'indécence, de même que pour les nymphes inanimées et les déesses, peintures très fines mais peu décentes de Flaugier, le célèbre peintre français de ce dernier siècle, que l'on voyait dans la salle de musique de *casa Soler*. Son plafond est peint de la même manière, le reste doré, avec un ravissant lustre de cristal, des portes en verre, des tables délicates. C'est ainsi que sont décorées les autres pièces de la maison. Attendu que le propriétaire est aujourd'hui bien riche, il n'est pas étonnant qu'il ait dépensé beaucoup d'argent dans les travaux et les décorations d'une maison si somptueuse. Il est marchand et tout est dit, car actuellement ils savent bien négocier la conversion des titres royaux, de laquelle ils obtiennent de grandes quantités d'argent à dépenser. Ils en ont plus que ces quatre seigneurs qui ont peu d'argent et beaucoup de papiers !<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « En esta nit, Dijous, se ha feta ; com en los demés antecedents de la Semana la lluhida acadèmia de música, y molt concorreguda de Personas en los dos Sexos, especialment de la Clase de marxants en casa Soler detrás de Palacio, donantse targetas a las Personas ben vistas per entrar a disfrutar de aquell bon rato de música, y evitantse la Confusió dintre de aquella Peza, a qual divertiment hi anarem nosaltres, haventsens proporcionat targetas. Feya un efecte molt bo la Sala, o Peza en que quedaba collocada la orquesta, esta si bé un xiquet massa ruydosa, per haverhi prou Instruments, de estos en primer lloch lo Contrabaix quens atolondraba a tots, quel tocaba un tal S<sup>r</sup> Antonet músich de Santa Maria ; la viola lo S<sup>r</sup> Joseph Montoriol ; S<sup>r</sup> Andreu Lo primer violí, y així, los demés músichs, de Santa Maria del mar, eo de sa Capella ; haventhi també clave per acompanyar. En quant als Cantors han estat lo Manuel de Vilafranca ; S<sup>r</sup>

La chronique urbaine de Maldà dessine aussi des clivages spatiaux, sociaux, identitaires, moraux et esthétiques qui se manifestent par les expressions du dégoût et de la différence. La première impression positive (« belle *acadèmia de música* », « la salle [...] faisait un très bon effet ») est immédiatement brisée par un enchaînement de critiques. Ses sens délicats sont agressés : l'ouïe par l'excès de bruit, la vue par l'étalage de chairs. La musique est trop bruyante, car le nombre d'instruments est excessif par rapport à la taille de la pièce : la contrebasse semble être de trop. L'indécence des nus féminins peints sur les murs par Joseph-Bernard Flaugier trouve son pendant vivant dans les vêtements trop découverts des femmes qui assistent au concert, au point qu'il faut « fermer les yeux ». Les longues redingotes des hommes à la mode, appelés *currutacos*, sont à leur tour ridiculisées (le colonel de dragons ressemblait « au Grand Mogol »)<sup>2</sup>. La conclusion ne nécessite pas d'autres explications : l'hôte, Bartomeu Soler, « est marchand et tout est dit ». Elle exprime une étrangeté de classe, qui est faite aussi de méfiance et de jalousie mal cachées face à l'enrichissement soudain de cet ancien artisan cordier. Maldà témoigne également d'une méconnaissance des musiciens de l'église paroissiale Santa Maria del Mar (« un certain sieur Antonet ») qui contraste avec la familiarité avec les musiciens de la cathédrale constatée au cours des joyeuses visites à l'Hospitalet. L'étrangeté de classe se double d'un éloignement, qui est aussi rivalité, d'ordre paroissial. Tout exprime, dans cette entrée du journal, le dépaysement devant une altérité qui se manifeste au cœur même de la ville<sup>3</sup>.

---

Francisco Capllonch, lo S<sup>r</sup> Virallonga ; Lo S<sup>r</sup> Luisi Taccini [*sic*] tenor del teatro ; Lo S<sup>r</sup> Pintauro també Italiá tenor que fou del teatro et reliquis havent cantat, y tocat la Flauta de primor lo S<sup>r</sup> Coronel de Dragons del Rey ab una com cota que portaba, que semblaba lo Gran mogol, y així altres currutacos de que casi abundaba la Peza de la música en quant a Senyoras ; las alegras, vestian al ús de la moda del dia, que és cosa en alguns de aclucar los ulls per no veurer en las tals tanta Indecència així també en las Inanimadas ninfas, y Diosas ; Pinturas molt finas de Flaugier, que és lo Famós Pintor Gavaig de aquest últim sicle, en lo fi de sa pintura, mes en la no decent com així se veyea en la Peza de la música en Casa Soler ; està pintat així també son techo, dorat lo demés ab una primorosa araña de cristall, Portas de cristall ; taulas primorosas, y així adornadas las demés Pezas de aquella Casa. Com lo amo vuy dia és el de prou doblas, no és de admirar que se hàgia gastadas moltes en obras de tant sumptuosa Casa, y referits adornos. És marxant, y està dit tot, puix que solen tots negociar bé vuy dia lo giro dels vales reals, quedantse ab bonas picossadas de moneda per gastar, y estos més que quatre S<sup>rs</sup> quels diners lus són prou escasos, y molts papers ». MALDÀ, *A20*, p. 45-47 (16-I-1800). Les musiciens de Santa Maria del Mar sont Andreu Font, premier violon, Josep Monteriol, premier violoncelle, et Anton Fages, contrebasse. Voir en ANNEXE, les documents n° I et II. Luigi Paccini (et non Taccini) fut le premier ténor de la compagnie italienne du théâtre de Barcelone entre 1798 et 1801 et Giuseppe Pintauro l'avait été pendant la saison 1792-1793 et s'était depuis fixé à Barcelone. ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 412, 457, 459, 619.

<sup>2</sup> Les textes de Maldà d'après 1789 témoignent très fréquemment de sa préoccupation face à l'inexorable pénétration de l'habillement et des mœurs français en Catalogne. En 1801, dans la réécriture de son *Explicació de Barcelona*, Maldà mentionne, bien malgré lui, la *currutaqueria* comme un trait culturel de la jeunesse aisée de la ville. MALDÀ, « Mitat del tomo 16 Calaix de Sastre, que contindrà mes correctament las explicacions de altre llibre, de la Ciutat de Barcelona, ab las demes Ciutats ; Vilas, y Pobles, que ab los Monastirs, hé vist, y seguit de Cataluña », *A53-III*, p. 747-748, 751, *passim*.

<sup>3</sup> Maldà savait probablement que sa famille provenait d'un milieu similaire à celui de Soler, d'où peut-être

Ces antipathies dessinent une superposition de frontières dans la ville. Elles s'inscrivent dans l'espace social (entre les états), dans l'espace urbain lui-même (entre les paroisses) et de plus en plus dans un champ esthétique traversé de mutations profondes (jugées dans les termes de l'excès et de l'indécence). Dans cette lecture, le compte-rendu du concert à *casa Soler* révèle le négatif des horizons habituels de Maldà, c'est-à-dire le négatif de ses réseaux, de ses lieux, de ses goûts. Est-il possible d'en tirer un positif ?

Maldà souhaite être exhaustif. Avec le temps il se dote d'un vrai réseau d'informateurs et, après le lancement du premier périodique quotidien imprimé dans la ville en 1792, le *Diario de Barcelona*, il songe même à le concurrencer<sup>4</sup>. Il tire cependant une fierté de la nature privée de son entreprise monumentale, dont l'accès est réservé à un nombre limité de personnes de son choix<sup>5</sup>. Ce sens aigu du groupe et de l'exclusivité imprime sur ses textes un biais qui nuit à leur exhaustivité dans la mesure où la géographie urbaine issue de l'identité et des préférences de ce groupe aura un grand poids spécifique sur l'ensemble du corpus.

Dans la profusion d'événements urbains enregistrés par le *Calaix de sastre*, qui pourrait être prise pour la totalité vivante d'une grande ville et porter à croire en une réelle exhaustivité, on décèle de grandes récurrences et d'importantes absences. D'après ces récurrences et ces absences il est possible d'établir une cartographie des limites de l'expérience urbaine transmise par le *Calaix de sastre*. Si elle n'est pas uniquement celle de l'individu baron de Maldà, elle est en très grande mesure celle de son petit monde, qui partage avec lui une pratique singulière de l'espace urbain. La prière, la messe ou messes quotidiennes, la visite de certaines églises occupent une bonne partie du temps du Baron.

---

son antipathie envers ceux qui pouvaient un jour le concurrencer. Il était le descendant de Jaume Cortada, un artisan-marchand qui avait acheté la seigneurie de Maldà aux enchères en 1667, qui plus est paroissien de Santa Maria del Mar, où il avait été élu ouvrier de la fabrique paroissiale en 1675-1676. Emili GIRALT I RAVENTÓS, « Família, afers i patrimoni de Jaume de Cortada, mercader de Barcelona, baró de Maldà », *Estudis d'història agrària*, 6 (1983), p. 272, 285.

<sup>4</sup> « I jo, que no obstant de no ser d'estos fogosos partits ni pretendre ser vocal – sí sols gosar de ma quietud i prerrogativa de polític escriptor de quant succeeix en esta ma pàtria, sens passar res per alt [...] ». MALDÀ, *B6*, p. 47 (5-V-1805). « [...] que mel hà contàt lo Doctor Joseph Casas Pbro. Comunitari de Sant Miquel, peraquè lo inclogui en la Present Miscelanea, yà que casi tot se hi buyda de quant ocorre dintre y *aduc* fora de Barcelona en gran montó de llibres, sent est yà lo tomo XVIII, y aixi endavant, fins que la pluma, y la mà nom vulgan mes correr, sobre del Papér ». MALDÀ, *A28*, p. 193-194 (23-II-1804). Parfois il corrige le *Diario de Barcelona*, par exemple au sujet d'une cérémonie qui a eu lieu dans l'église paroissiale Santa Maria del Pi. MALDÀ, *A34*, p. 592 (10-VIII-1807).

<sup>5</sup> « Escric tot lo que me ha plagut en los reglons de est curiós llibre, ben lluny ma intenció que és de donarlo a la estampa, no volentlo públich, sí que per sola ma diversió y la de alguns privilegiats quels lus vulga llegir ». Ce texte de Maldà, issu des volumes de mélanges du *Calaix de sastre*, est cité sans autre référence par José María Cuyás dans les notes biographiques d'introduction à MALDÀ, *Bad*, p. XXXIII. Cité aussi dans GALÍ, *op. cit.*, p. 24.

Ses textes reflètent l'importance de cette dimension spirituelle du quotidien par les milliers de cérémonies célébrées dans des églises et chapelles de Barcelone qu'il a décrit, inventorié et souvent repris d'année en année<sup>6</sup>. Une partie très significative de ces cérémonies sont des fêtes religieuses solennisées au moyen de la musique.

### *Les fêtes en musique à Barcelone selon le baron de Maldà*

On a traité en série les fêtes en musique enregistrées par Maldà sur les 20 premières années de son journal, entre le 10 juillet 1769 et le 12 décembre 1788. On en a compté 496. La répartition de ces événements par années est assez irrégulière. Les premières années recueillent très peu de mentions. Elles se multiplient à partir de la fin des années 1770, en correspondance avec l'augmentation graduelle des entrées du journal. L'année 1786 présente une richesse inhabituelle. Maldà enregistre cette année un très grand nombre de fêtes en musique ordinaires (de périodicité annuelle) comme s'il avait voulu, sans l'explicitier, inventorier le plus grand nombre de fêtes de ce type. Cet effort d'inventaire systématique s'ajoute à ceux consacrés, entre autres, aux villes et villages de la Catalogne (*Explicació de las ciutats, vilas y llocs, ab alguns monastirs, del Principat de Catalunya*, commencée en 1770), à la description de la ville de Barcelone (*Explicació de la ciutat de Barcelona*, première version de 1777), aux cloches (1800) ou au cycle d'événements annuels (*Círcul del any*, 1804), tous mentionnés plus tôt dans ce travail<sup>7</sup>.

L'ensemble des fêtes en musique peut être facilement divisé en fêtes ordinaires (377) et fêtes extraordinaires (119). Les fêtes ordinaires s'inscrivent dans le calendrier liturgique et recommencent tous les ans. Les plus grandioses des fêtes extraordinaires surgissent au gré des aléas de la vie religieuse, tels que les béatifications ou la consécration de nouveaux autels ou de nouvelles images pour le culte, ou civile, tels que la victoire de Yorktown dans la guerre américaine et les nombreux accouchements de la Princesse des Asturies. Des cérémonies en musique généralement plus modestes mais plus régulières sont organisées à l'occasion, entre autres, de funérailles (31), de premières messes (16), de professions religieuses d'hommes et surtout de femmes dans les couvents de la ville (13) ou de l'élection de nouvelles autorités religieuses (12).

---

<sup>6</sup> GALÍ, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>7</sup> Les *Explicacions* dans MALDÀ, VC ; les cloches dans MALDÀ, B5, p. 148-151 (18-XII-1800) ; le *Círcul* dans MALDÀ, A53-VII, p. 156-264 ; A53-IV, p. 1035-1038.

**Figure 6.1.** Structure habituelle des fêtes en musique à Barcelone à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<b>JOUR</b>	heure de début	<b>Musique</b>	+ compléments music. + <i>discours oratoire</i>	pour les défunts
<b>VEILLE</b>	pm.	<b>Vêpres</b> et/ou <b>Complies</b> et/ou <b>Matines</b>		de défunts
<b>FÊTE</b>	6h30-8h 10h  16h-18h	<b>Messe matinale</b> <b>Messe solennelle</b>  <b>Siesta à 4</b> ou <b>Grosse siesta</b> ou <b>Rosaire</b> ou <b>Oratorio</b> ou	+ <i>sermon</i>   + goigs.....   + <i>explication du rosaire</i> + litanie ou + Salve + goigs..... + goigs	(non) de requiem + répons ou laments (non) (non) + répons ou laments (non)
[Carême :]		<b>Stabat</b> ou <b>Miserere</b> et/ou <b>Complies</b>	+ Salve   + goigs	(non)   (non)

Toutes les fêtes se déroulent selon un schéma à peu près identique à celui des fêtes observées à l'extérieur de la ville dans le Chapitre 4. Leur importance et leur éclat se mesurent à l'aune du nombre de musiciens et de cierges brûlés, du prestige du prédicateur et des officiants, de l'importance des compléments cérémoniels ajoutés autour de la messe solennelle du jour de fête. Ces compléments peuvent se placer avant la messe



solennelle, plus tôt le matin ou la veille, et plus tard l'après-midi, le soir et même les jours qui suivent, formant alors triduums, octaves, neuvaines et jusqu'à la treizaine de Sainte Eulalie, patronne de la ville (12 février), la plus longue suite de jours festifs de l'année.

Les événements musicaux de l'après-midi, ceux qui ont moins trait à la liturgie, constituent la principale différence entre les fêtes urbaines et celles des villages de l'extérieur. À l'heure ou à l'extérieur de la ville on s'apprête à commencer le bal public, ont lieu à Barcelone des concerts spirituels dans les églises<sup>8</sup>. Ces concerts modulent aussi leur éclat selon des schémas fixés par la coutume et tarifés d'avance. On les appelle parfois *siestas*, de manière générique, mais ce mot a plus souvent un sens spécifique. La plus modeste des alternatives est la « *siesta* à quatre ». Maldà utilise pour la désigner la métaphore du repas pauvre, « pain grillé et amandes », par opposition au repas plus opulent de « bœuf et riz »<sup>9</sup>. Elle fait appel à l'effectif réduit formé par quatre voix (deux enfants de chœur et *contralt* et ténor adultes) avec l'accompagnement du violoncelle et d'un archiluth ou d'une harpe<sup>10</sup>. Une « grosse *siesta* [*siesta grossa*] » incorpore d'autres instruments, généralement violons mais aussi vents (cors ou hautbois) et contrebasse<sup>11</sup>. On a en revanche peu de précisions sur le répertoire. Le système de pénalités pour les musiciens retardataires fixé par les statuts de la chapelle de musique de la cathédrale en 1763 en donne un aperçu. Les *siestas* à quatre prévoient au moins deux *villancicos*. Les *siestas* avec violons et vents y joignent de la musique instrumentale, avec une symphonie au début suivie d'au moins deux *villancicos* ou d'un (fragment ?) d'oratorio<sup>12</sup>. Un

---

<sup>8</sup> Si, comme le suggère Álvaro Torrente, le *villancico* est le reliquat d'anciennes manifestations de la fête profane à l'intérieur du temple, la pratique du concert spirituel en ville et la pratique du bal public à l'extérieur accompliraient une fonction similaire de délassément et de rupture de l'ordre quotidien. TORRENTE, « Function and liturgical context... » *op. cit.*, p. 119. Voir aussi TORRENTE, « The Villancico in Early Modern Spain... » *op. cit.*, p. 57-77.

<sup>9</sup> « [...] la música més fou tota ella pa turrat y admetllas que bou y arròs ». MALDÀ, *VF*, p. 105.

<sup>10</sup> « A mi sols me faltaban lo Ambròs de la Seu ab son archillaud, un Parell de escolans, y un tenór, y contralt, per fer una Siesta à quatre, quen dihuen Pà turrat, y Ametllas ». MALDÀ, *A1*, p. 271 (12-VI-1783). « En la nostra academia de musica de esta nit en casa Novell, fou lo principi la de la harmoniosa harpa, que anyoraba de ohirla, pues que no la havia ohida mes, desde que la tocaban en siestas de quatre de las de la Cathedral, lo Sr. Chacó rueda, y Antes, un capellà vell ; fós, ó no ho fós ; nomenat Rossell, y en las Siestas del Palau, y del Pi, un tal Ignasi y un tal S<sup>f</sup> Llorens antes, sols capallustres, est ultim vell y lo Pare de Ambrós Fabet secular vell, tots ya morts ; Deu lus tinga al cel ; que tapadas las harpas ab mantas verdas, y aixis uns botons com unas pilotas al descodarlos per tocar las cordas; *baxa Calsas*; segons un dels dichos, aguts de mon capellà Difunt Don Joseph Alda ». MALDÀ, *A24*, p. 218 (10-III-1802). Voir aussi MALDÀ, *B8*, p. 117 (14-XI-1808).

<sup>11</sup> « Siesta grosa ab violins ; viola, Contrabaix, y trompas en la Iglesia de San Cayetano, cantant com en tots los anys la Capella de musica del Palau las cansonetas de Nadal, ahont hi acudi moltissima de Gent, y mes, no podentse pasejàr en tal Festa à causa del molt fanch, y basals de agua en tots los carrers ; Plasas ; y rambla de Barcelona &c. » MALDÀ, *A2*, p. 50 (25-XII-1785). « En la tarde Siestas ab la musica de la Cathedral en las Iglesias de las monjas de Jerusalèm, y de las Caputxinas si bé que en la primera mes grosa, per haverhi trompas, y obuesos ». MALDÀ, *A2*, p. 150 (4-X-1786).

<sup>12</sup> Ces éléments sont recueillis dans les articles 16 et 19 des statuts de 1763 : « 16. Qualsevol individuo que a una siesta de tota la capella faltará antes de acabarse la sinfonia será apuntat de la mitat y acabada la

exemple de 1808, bien que tardif et non barcelonais, donne en effet l'agencement suivant : une symphonie (ou concert) au début, une moitié d'oratorio et les *goigs* du Saint qui est commémoré<sup>13</sup>.

Dans leur acception spécifique, ces deux types de *siestas* deviennent une alternative à d'autres formes de siesta, s dans le sens générique, à savoir le rosaire et l'oratorio et, au moment du Carême, le *Miserere* et surtout le *Stabat Mater*. (Les *Stabat Mater* étaient presque toujours celui de Pergolèse ou celui de Haydn, arrivé à Barcelone en 1782<sup>14</sup>.) La dévotion publique du rosaire croit de manière spectaculaire au cours du dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. En très peu d'années, les associations dévotes du rosaire établissent des rosaires chantés tous les dimanches et fêtes dans la plupart des églises de la ville, parmi lesquelles l'église du couvent de la Mercè (1777), les églises paroissiales Santa Maria del Pi (1786), Sant Pere de les Puel·les (1786) et Sant Just i Sant Pastor (1786) et l'église collégiale Santa Anna (1786)<sup>15</sup>.

En 1786, à Santa Maria del Mar les rosaires chantés ont acquis une telle importance que la répartition des revenus qui en découlent donne lieu à un conflit entre l'organiste Benet Juncà et le maître de chapelle Monlleó<sup>16</sup>. Soutenue au début par les autorités

---

primera aria si sen canta en lo Villancico o Oratori será apuntat de tot [...]. 19. Lo individuo que en las funciones de siestas ab Violins y Obuesos faltará acabada la primera sinfonia, ½, acabat lo primer Villancico, tot. Com també en las siestas a quatre acabat lo primer Villancico, ½, finit lo segon, tot [...] ». PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història... » *op. cit.*, p. 106-108. Voir aussi Antonio EZQUERRO ESTEBAN, « siesta », *DMEH*.

<sup>13</sup> « En la tarde hi ha hagut música, esta com a siesta devant la capella del sant, havent passat per mitg oratori ab una sinfonia o concert, antes y después, al últim, se han cantat los goigs de Sant Bernat Calvó, y si la música que se ha cantada y tocada, havent sigut obra del músich Mosèn Cayetano Salvà ». MALDÀ, *Vic*, p. 150.

<sup>14</sup> « [...] embiada al Difunt Sr. Coronel de Algarbe Don Agustin Lancaster en lo any 1782, que vivia en el Palau, se comensá a executar, nom recordo, si alli mateix, havent tingut tal musica, cantada en alguns versos del *Stabat Mater* general aplauso, com que ni esta de Haydn, y la mes antigua de Pergolesi mai cansan de ohirse per sá dulsura, harmonia, y forsa en las expressions de sá lletra ». MALDÀ, *A22*, p. 276 (23-III-1801). Cité dans Roger ALIER, « Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII », *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 2 (1985), p. 41-47.

<sup>15</sup> Des rosaires à plusieurs voix et orgue, avec la participation de toute la communauté des fidèles, sont chantés tous les dimanches et fêtes à la Mercè depuis 1777. MALDÀ, *A1*, p. 111 (6-I-1778). Les rosaires des dimanches et fêtes à Santa Maria del Pi sont fondés en octobre 1786, « havent molt esforzada la Devoció del Santíssim Rosari ». MALDÀ, *A2*, p. 159-160 (30-X-1786). Même chose à Sant Pere de les Puel·les en décembre. MALDÀ, *A2*, p. 176 (10-XII-1786). À Santa Anna on célèbre le septième anniversaire de la fondation du rosaire en 1793 ; elle datait donc de 1786. MALDÀ, *A8*, p. 30 (13-I-1793). Le rosaire de Sant Just i Sant Pastor en est à son vingt-et-unième anniversaire en 1807, ce qui situe sa fondation également en 1786. *DB*, 18-I-1807, p. 75. Joan BADA complète cette liste et signale qu'il y avait 27 associations du rosaire à Barcelone au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Joan BADA, *L'església de Barcelona en la crisi de l'Antic Règim (1808-1833)*, [Barcelona], Facultat de teologia de Barcelona-Editorial Herder, [1986].

<sup>16</sup> Juncà se plaint du fait que le maître de chapelle Monlleó ne fait pas appel à lui lors des rosaires chantés dans trois églises de Barcelone, celles des couvents de trinitaires chaussés de la Trinitat et de minimes Sant Francesc de Paula et l'église paroissiale Sant Cugat del Rec. *AHPB*, 1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791], 19-X-1786, f. 45r-46r.

ecclésiastiques, la prolifération incontrôlée des rosaires chantés fut l'objet de débats dans la ville<sup>17</sup> et très vite, en octobre 1803, un ordre royal supprima toutes les associations du rosaire qui ne jouissaient pas de privilège royal<sup>18</sup>. Les rosaires chantés permettaient aux financeurs de moduler le nombre de compléments musicaux et le nombre d'effectifs, comme pour les *siestas*. La plupart du temps quelques voix et un positif suffisaient. Pour les fêtes plus importantes, notamment les anniversaires de fondation des associations du rosaire, on trouve des rosaires avec un ensemble instrumental et même avec « toute la chapelle ». Avec la multiplication des associations du rosaire, les rosaires chantés, déjà habituels dans la solennisation de beaucoup de fêtes, devinrent omniprésents dans les églises de Barcelone.

Quant aux *villancicos* et oratorios, comme on l'a vu dans le Chapitre 2, Barcelone affirme son statut de capitale par le nombre : plus de 60% des livrets d'oratorios et de *villancicos* imprimés en Catalogne entre 1715 et 1808 sont liés à des interprétations barcelonaises. La représentation graphique par chapelles de musique des livrets de *villancicos* et d'oratorios barcelonais permet une première approche de leur diffusion (Figure 6.2). On n'a pas tenu compte ici des 15 livrets liés aux chapelles de musique des églises paroissiales Santa Maria del Pi et Sant Just i Sant Pastor. Avec les livrets assemblés par périodes de 10 ans (13 ans pour la dernière) les trois chapelles de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et du Palau présentent une tendance parallèle jusqu'au milieu des années 1760. C'est alors que disparaissent trois des plus importantes séries d'oratorios avec livrets imprimés : les oratorios de collège des jésuites (avec leur expulsion en 1767) et des pères de Sant Sebastià (en 1770) et les oratorios de la confrérie de Saint Antoine de Padoue au couvent de Sant Francesc (en 1769). Au-delà de ces dates le nombre de livrets d'oratorios de la cathédrale remonte de manière spectaculaire. Cette reprise est étroitement liée au début des oratorios en musique à l'église Sant Felip Neri qui avaient lieu les nuits d'hiver entre Noël et le début du Carême pour un public exclusivement masculin. Les oratorios étaient conçus en deux parties entre lesquelles un des pères de la maison débitait un discours édifiant, selon le modèle des oratoriens italiens<sup>19</sup>. Le premier livret pour ces cérémonies à Sant Felip Neri date de décembre 1767

---

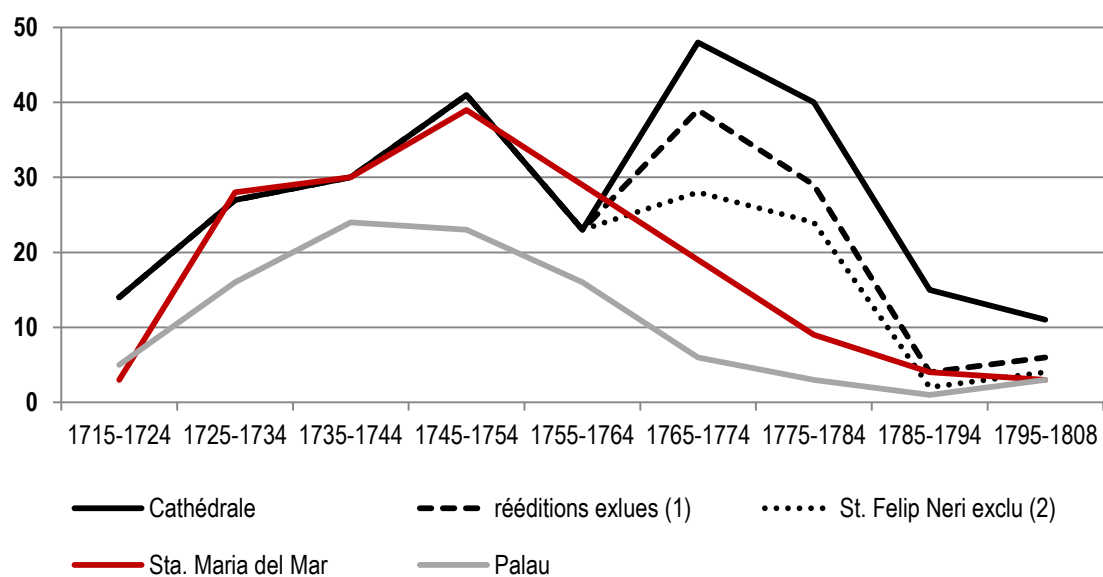
<sup>17</sup> En 1801, Maldà relève la critique exprimée par le conseiller municipal Rafael de Llinars au sujet de la prolifération excessive des rosaires et des fêtes des confréries du Saint-Sacrement, dites de la Minerva. MALDÀ, A23, p. 47-48 (22-VIII-1801). En 1802, on parle du projet d'établir un rosaire chanté les dimanches et fêtes dans l'église de Betlem et l'évêque s'y oppose. MALDÀ, A24, p. 2 (1-I-1802).

<sup>18</sup> MALDÀ, B6, p. 261 (18-X-1803).

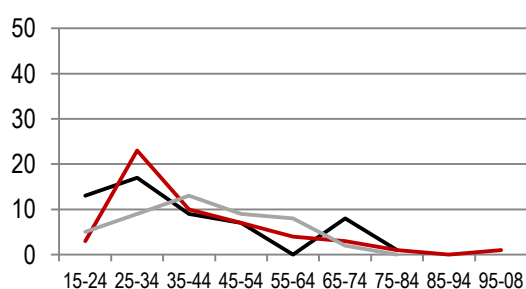
<sup>19</sup> « [...] haventse establert en seguida dels anys oratoris en musica ab tota la de la Cathedral, dos, ó quatre vegadas en lo any en las nits de festas de Nadal ; Candelera ; Carnastoltas &c. fentse los mateixos exercicis,

et la pratique s'étendit jusqu'à la veille de l'invasion française de 1808<sup>20</sup>. Une grande quantité de rééditions de livrets nous sont parvenus, car, dans ce cadre précis, les livrets étaient très souvent repris. Le graphique montre quelle est la déviation proportionnelle introduite (1) par les rééditions de livrets de Sant Felip Neri et (2) par tous les oratorios de Sant Felip Neri.

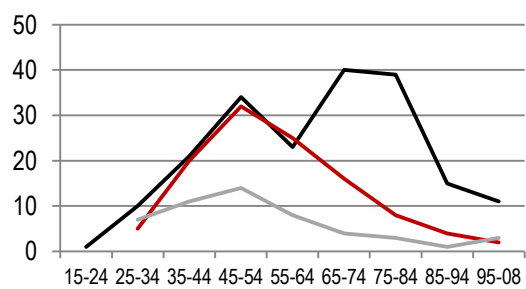
**Figure 6.2.** Livrets de *villancicos* et d'oratorios des chapelles de musique de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et du Palau à Barcelone par décennies (1715-1808).



*Villancicos*



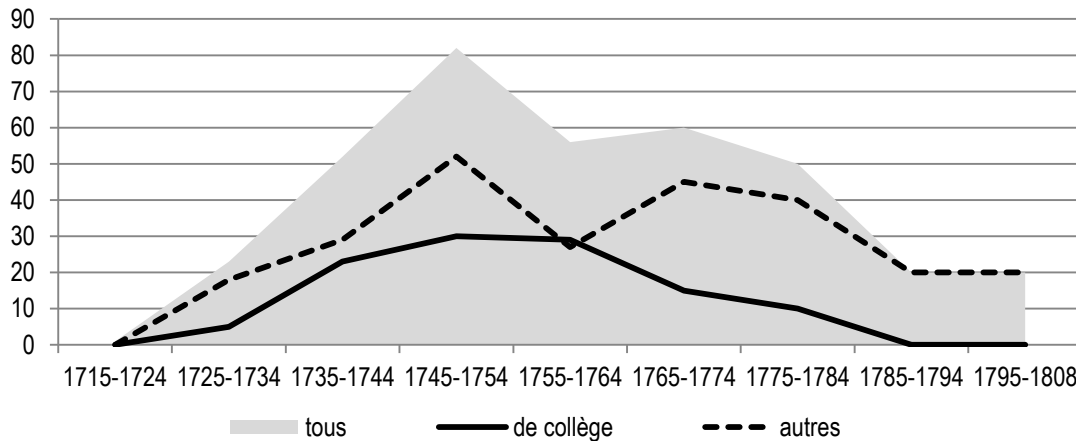
Oratorios



y ab la conurrencia de sols homens à ditas funcions devotas en la Iglesia de Sant Felip Neri ». Maldà, « Successos de Barcelona desde lo Any 1750 fins al de 1769 Inclusive, que faltan als dels següents toms del Calaix de Sastre », A54-II, p. 56. Sur le lien avec les pratiques italiennes, SMITHER, *op. cit.*, p. 8-14, 603.

<sup>20</sup> *Dauff* 178 (Pujol, 1767). Maldà, qui fréquente et parle régulièrement de ces oratorios à Sant Felip Neri, les mentionne pour la première fois le 16 février 1779. Une mention tardive, par exemple, est celle du 27 décembre 1807. MALDÀ, A1, p. 150-151 (16-II-1779) ; A34, p. 890 (27-XII-1807).

**Figure 6.3.** Livrets d’oratorios à Barcelone par décennies (1715-1808).



Sans cette série d’oratorios, dont les livrets étaient publiés et réédités régulièrement, le nombre de livrets de la cathédrale présente une courbe qui suit de plus près la tendance à la baisse, bien qu’avec un peu de retard, des livrets de Santa Maria del Mar i del Palau. Le retard est dû au fait que les derniers oratorios de collège à disparaître en 1784, ceux du collège épiscopal, étaient justement à charge de la chapelle de musique de la cathédrale (Figures 6.1 et 6.2). On observe que la publication de nouveaux livrets arrive à son point le plus bas (neuf) dans la décennie 1785-1794. Or, Maldà mentionne pour la seule année 1786, avec uniquement un livret publié<sup>21</sup>, de l’ordre de 37 à 39 interprétations d’oratorios à Barcelone, 34 par la chapelle de la cathédrale, deux ou trois par celle du Palau et un ou deux par celle de Santa Maria del Mar (Tableau 6.1). Avec les oratorios annuels de l’octave de la Fête-Dieu qu’il avait déjà détaillé en 1785, les jours deux à sept de l’octave de 15h à 16h à la cathédrale et de 16h à 17h à Santa Maria del Mar, il faut ajouter à cette liste 12 autres oratorios. On atteindrait donc la cinquantaine d’interprétations annuelles<sup>22</sup>. Même sans tenir compte du biais du journal de Maldà, qui a tendance à favoriser très fortement la chapelle de musique de la cathédrale<sup>23</sup>, ces données indiquent que le déclin constaté dans la publication de livrets ne répond pas à un déclin parallèle dans l’interprétation d’oratorios. Elle obéit plutôt à des problématiques spécifiques de

<sup>21</sup> BC, F. Bon. 3272 (*El Triunfo de Judit : drama sacro-historico que en los solemnes cultos que consagran a la Sma. Virgen Maria en su presentacion al templo, las señoras de las clases de la Escuela y Compañia de Maria en el convento de las reverendas madres de la enseñanza de la ciudad de Barcelona, cantó la Real Capilla de Nra. Sra. del Palao, siendo su maestro el Señor Josef Durán, el dia 21 de noviembre de 1786*, Barcelona, Maria Angela Martí, [1786]).

<sup>22</sup> MALDÀ, A2, p. 11 (27/30-V-1785).

<sup>23</sup> À ce sujet, voir ci-dessous, la seconde section du chapitre.

l'imprimé, soit dans le domaine de la censure, soit dans le domaine de l'imprimerie<sup>24</sup>. Quant aux livrets de *villancicos*, à Barcelone et pour la période 1769-1788, ils sont circonscrits aux seules professions féminines.

**Tableau 6.1.** Oratorios interprétés à Barcelone en 1786 d'après le *Calaix de Sastre*<sup>25</sup>.

*Abréviations:* Mu = chapelle de musique | pm = post meridiem (après-midi) | n = nuit | Bx = Bienheureux | C = chapelle de musique de la cathédrale | Pa = chapelle de musique du Palau | SM = chapelle de musique de Santa Maria del Mar

Date	Heure	Lieu	Occasion	Mécènes	Mu.	Œuvre
8-I	pm	Carme	Bx Franc de Sienne		C	F. Queralt, <i>Jerusalén librada de los asirios</i> , 1784
17-I	pm	Cathédrale	St Antoine Abbé	muletiers	[C]	
2-II	n	St Felip Neri	<i>funció espiritual</i>		C	<i>La muerte del justo</i>
12-II	pm	Cathédrale	Ste Eulalie		C	oratorio nouveau (F. Queralt, <i>Oratori a Santa Eulàlia</i> , 1786) et oratorios tous les après-midis de la treizaine.
28-II	n	St Felip Neri	<i>funció espiritual</i>		[C]	<i>La muerte del pecador</i>
7-III	17h	Sta Caterina	St Thomas d'Aq.	collège	C	F. Queralt, <i>Salomon a regina Saba invisus</i> , 1783
10-IV	pm	Sta Maria del Mar	Douleurs de ND.		[SM]	
25-IV	18h	Cathédrale	St Marc Év.	[cordonniers]	C	
26-IV	pm	St Agustí	ND du Bon Conseil		Pa	
2-VII	pm	St Francesc	St François		C	F. Queralt, <i>Jerusalén librada de los asirios</i> , 1784

<sup>24</sup> Xavier Torres Sans a vu dans cette diminution l'effet combiné de l'expulsion des jésuites (1767) et d'une politique contraire aux confréries à partir du ministère du comte d'Aranda (1766-1773). Ces événements, ainsi que l'hostilité manifeste des autorités épiscopales barcelonaises à l'égard de l'oratorio à partir de l'épiscopat de Josep Climent, telle que synthétisée par Xavier Daufí, a sans doute pesé sur la diminution des autorisations d'imprimer des livrets, mais semble avoir eu beaucoup moins d'effet sur le nombre d'interprétations effectives d'œuvres musicales. TORRES, « Entre Itàlia i Espanya... » *op. cit.*, p. 118 ; Xavier DAUFÍ, « Study on the decrease in production of the oratorio in Catalonia in the last decades of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century », *Revista de Musicologia*, XXXVI/1-2 (2013), p. 171-188 : 178-182.

<sup>25</sup> MALDÀ, A2, p. 52-185. Les livrets cités : *Daufí* 363 (Queralt, 1784) ; *Daufí* 289 (Queralt, 1783) ; BC, F. Bon. 3272 (Duran [Junyer], 1786). *La muerte del justo* et *La muerte del pecador* sont deux livrets pour l'église Sant Felip Neri réédités plusieurs fois depuis l'époque où Josep Pujol était maître de chapelle de la cathédrale. La première édition du premier livret date de 1770 (BUB, 07 B-45/2/4-13) et celle du second livret de 1772 (BC, F. Bon. 1253).

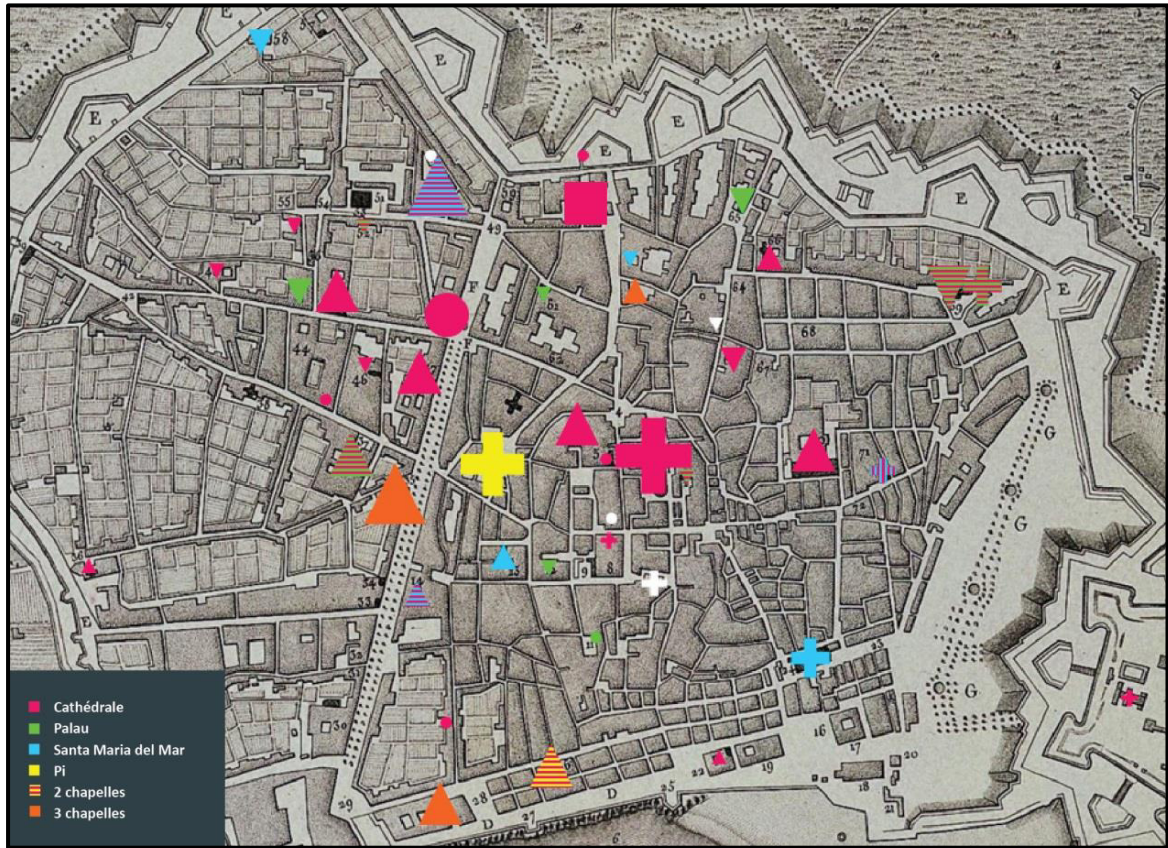
9-VII	[pm]	Capucins	Bx Laurent de Brindisi		SM	oratorio ou <i>siesta</i>
9-VII	pm	Cathédrale	2 <sup>e</sup> translation Ste Eulalie		[C]	
27-VII	pm	Sta Anna	Ste Anne		C	tous les jours de la neuvaine sauf un
19-VIII	pm	St Pere	St Magin		C	au moins deux oratorios pendant la neuvaine
20-VIII	pm	Vallonzella	St Bernard		Pa	oratorio ou <i>siesta</i>
23-X	16h	Cathédrale	1 <sup>e</sup> translation Ste Eulalie		[C]	
5-XI	16h	Ciudadella	Sts Lucien et Marcien	[dévots de la ville de Vic]	C	F. Queralt, <i>Oratori a Santa Eulàlia</i> , 1786 (adapté)
21-XI	pm	Ensenyança	Présentation de ND.		Pa	oratorio nouveau (M. Junyer, <i>El triunfo de Judith</i> , 1786) <sup>26</sup>
27-XII	n	St Felip Neri	Noël		C	

On a isolé les fêtes ordinaires et extraordinaires recueillies par Maldà dans son journal entre 1769 et 1788 et on les a projetées sur la carte de la ville (Figure 6.4). La taille des symboles a été modulée selon le nombre de mentions reçues par chaque lieu sur ces vingt ans. Observons, d'abord, les fêtes ordinaires. Parmi les lieux absents ou très peu mentionnés on remarque des lieux qui, contemplés depuis la maison du baron de Maldà, rue del Pi, apparaissent comme périphériques. Près des remparts du Raval, dans une zone de la ville encore faiblement urbanisée, s'effacent l'église de la maison de la Congrégation de la Mission (*Seminari*), les modestes églises de Sant Llätzer, de la maison d'antonins Sant Antoni Abat, du prieuré et collège Sant Pau. À l'autre extrême de la ville disparaît Sant Miquel del Port, église paroissiale du faubourg maritime de la Barceloneta, suffragante de Santa Maria del Mar. La mauvaise réputation des gens de mer, entérinée par Maldà dans les récits de ses séjours à Badalona, l'éloigne de ce quartier pourtant actif et ayant une vie festive propre<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> L'attribution à Junyer, qui figurait sans doute sur le manuscrit conservé dans le fonds musical du Palau, aujourd'hui perdu, fut signalée par Carreras i Bulbena. José Rafael CARRERAS Y BULBENA, *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, L'Avenç, 1906, p. 142.

<sup>27</sup> « Gent de costa, de mariners i pescadors, passar hom de llarg i no dir-los res, no tenint la més modors ni criança, criant-se molts i moltes com unes bèsties, burlant-se i admirant-se de veure un foraster i senyor. Com ja en tinc l'experiència d'algú i alguna de Badalona, deixem-los ab ses burles i opinions errades, i passem a lo que m'ocorria d'est dia ». MALDÀ, *B6*, p. 56 (19-V-1802). Sur la mauvaise réputation du quartier maritime de Barcelone, voir Carlos SAMBRICIO, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1991, vol. I, p. 272-274 ; AMELANG, « People of the

**Figure 6.4.** Carte des fêtes en musique des églises de Barcelone enregistrées dans le journal du baron de Maldà selon la fréquence des mentions et les chapelles de musique qui y ont participé (1769-1788).



*Symboles* : 1 mention = Absent (A) ; 2-5 mentions = Petit (P) ; 6-10 = Moyen (M) ; 11-20 = Grand (G) ; +20 = Très Grand (TG)

I = type d'institution | FO = fêtes ordinaires | FE = fêtes extraordinaires | Sym = symbole

Ca = église cathédrale | Co = église collégiale | EP = église paroissiale | CM = couvent masculin | CF = couvent féminin | AE = autres églises

I	Lieu de musique	FO	Sym	FE	Tout	Sym
Ca	cathédrale	72	TG	23	95	TG
EP	Santa Maria del Pi	43	TG	6	49	TG
CM	trinitaires déchaussés de la Bonanova	18	G	4	22	TG
AE	Betlem	18	G		18	G
Co	Santa Anna	15	G	3	18	G
CM	dominicains de Santa Caterina	15	G	5	20	G
CM	servites du Bonsuccés	13	G	8	21	TG

Ribera... » *op. cit.*, p. 127-128. Sur la vie festive des gens de mer, voir Francisco de P. COLLDEFORNES LLADÓ, *Historial de los gremios de mar de Barcelona*, Barcelona, Gráficas Marina, 1951.



CM	mercédaires de la Mercè	13	G	5	18	G
CM	carmes chaussés du Carme	12	G	3	15	G
CM	oratoriens de Sant Felip Neri	9	M	2	11	G
CM	augustins chaussés de Sant Agustí	9	M	2	11	G
EP	Santa Maria del Mar	9	M	5	14	G
CM	franciscains de Sant Francesc	9	M	3	12	G
CM	théatins de Sant Cayetano	8	M	1	9	M
EP/CF	bénédictines de Sant Pere de les Puel·les	8	M	7	15	G
CM	carmes déchaux de Sant Josep (Josepets)	8	M	3	11	G
EP	Sant Cugat	7	M		7	M
EP	Sant Just i Sant Pastor	6	M	3	9	M
CM	trinitaires chaussés de la Trinitat	6	M	4	10	M
CM	capucins de Santa Madrona	6	M	4	10	M
CM	minimes (hommes) de Sant Francesc de Paula	6	M		6	M
CF	minimes (femmes) de Jesús Maria	6	M	2	8	M
CF	dominicaines de Montsió	5	P		5	P
CF	hospitalières de Sant Joan de Jerusalem	5	P	3	8	M
EP	Sant Jaume	3	P		3	P
CM	clercs réguliers mineurs de Sant Sebastià	3	P		3	P
CF	capucines de Santa Margarida la Reial	3	P	1	4	P
CF	carmélites déchaussées de Santa Teresa	3	P		3	P
CF	Compagnie de Marie de l'Ensenyança	3	P	1	4	P
AE	Chapelle de l'Hôpital	3	P	1	4	P
AE	Chapelle de Nostra Senyora de la Victòria du Palau	3	P	1	4	P
CF	bernardines de Valldonzella	3	P	3	6	M
CF	bénédictines de Santa Clara	2	P		2	P
CF	clarisses de Santa Maria de Jerusalem	2	P	1	3	P
CF	dominicaines dels Àngels i Peu de la Creu	2	P		2	P
AE	Chapelle de Sant Jordi de la Real Audiencia	2	P		2	P
AE	Chapelle de Sant Joan Baptista dels Tallers	2	P		2	P
AE	Ciudadella	2	P		2	P
CF	dames de Saint Jacques de Jonqueres	2	P	5	7	M
CM	bénédictins de Sant Pau del Camp	1	A	3	4	P
CF	clarisses de Santa Isabel (Elisabets)	1	A	1	2	P
AE	Chapelle del Sant Esperit	1	A	1	2	P
AE	Sant Sever	1	A	1	2	P

Il y a aussi des absences parmi les espaces religieux du centre urbain. La petite église paroissiale Sant Miquel Arcàngel (à ne pas confondre avec Sant Miquel del Port),

au cœur de la ville, fournit des bénéfiques à des intimes du baron de Maldà : son aumônier Josep Alda, à son service de mai 1782 à son décès en juin 1793<sup>28</sup>, et son ami inséparable, Josep Casas, rencontré pour la première fois en 1779<sup>29</sup>. Elle en fournit aussi à des musiciens qui ont des postes dans d'autres institutions et qui y résident en qualité de chantres probablement de manière intermittente : Ramon Milà, maître de chapelle de l'église paroissiale de Vilafranca del Penedès<sup>30</sup> ; Gaietà Mensa, organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Solsona<sup>31</sup> ; ou Josep Valls, organiste du Palau<sup>32</sup>. Elle possède un « des bons orgues de Barcelone »<sup>33</sup>, touché en 1781 par Joan Thomàs<sup>34</sup>, auquel succèdera Joan Barnet, dont la carrière musicale est suivie de près par Maldà parce qu'il est le neveu d'un autre de ses grands amis, Domingo Barnet, chantre de l'église paroissiale Santa Maria del Pi<sup>35</sup>. La vie musicale de Sant Miquel Arcàngel semble reposer sur la chapelle de musique du Palau, car l'organiste Joan Thomàs est « suiveur » (musicien sans salaire fixe) de cette chapelle<sup>36</sup> et Valls, l'organiste du Palau, est bénéficiaire de Sant Miquel. Dans une notice tardive, une des rares consacrées à la vie musicale de l'église Sant Miquel Arcàngel, Maldà y localise la première interprétation d'un cycle de répons en musique pour les matines de Noël composé par Miquel Junyer, dit Castelló, premier violon de la chapelle du Palau<sup>37</sup>. Cette église ne semble donc pas

<sup>28</sup> MALDÀ, *VF*, p. 313 ; *B2*, p. 70, 75, 81, 92.

<sup>29</sup> MALDÀ, *A1*, p. 173-174 (7-IX-1779). Il est encore auprès de Maldà lors de la rédaction des dernières entrées du *Calaix de sastre*. MALDÀ, *VC*, p. 16n. Josep Casas et Josep Alda ont été admis à la communauté de bénéficiaires de Sant Miquel Arcàngel à la même époque, vers juin 1789. MALDÀ, *B1*, p. 215 (13-VI-1789).

<sup>30</sup> BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. II, p. 62.

<sup>31</sup> BALLÚS CASÓLIVA, *op. cit.*, vol. II, p. 62-64 ; MALDÀ, *B7*, p. 82 (4-II-1805). Le bénéfice possédé par Ramon Milà, puis par Gaietà Mensa est lié à la fonction de « maître de chœur [*mestre de cor*] », c'est-à-dire à la direction du plain-chant au chœur de l'église Sant Miquel Arcàngel. MALDÀ, *A5*, p. 167 (11-VI-1791).

<sup>32</sup> MALDÀ, *B4*, p. 68 (18-VII-1798). Sur son admission au Palau, voir MALDÀ, *A2*, p. 251 (14/26-VI-1787).

<sup>33</sup> « Lo orga al altre costat de Iglesia frente de la Tribuna de la Ciutat, es dels bons de Barcelona ». MALDÀ, « Explicació de la Ciutat de Barcelona Capital del Principat, ó Provincia de Catalunya, comensada en lo Any 1792 », *A53-I*, p. I/47. Cette phrase est reprise exactement dans la version de 1801. MALDÀ, *A53-III*, p. 605. La version de 1790 est plus positive : « Lo orga, a l'altre costat de iglésia, frente de la tribuna de la Ciutat, és dels millors de Barcelona ». MALDÀ, *VC*, p. 100

<sup>34</sup> Il est à ce titre membre du jury du concours d'organiste de Santa Maria del Mar. AHPB, 1.104/47, Joan Prats i Cabrer, *Secundus liber deliberacionum* [1780-1785], 26-XII-1781 [*sic*, 1780], f. 52r.

<sup>35</sup> Joan Barnet, encore enfant, chante avec l'enfant de chœur de la cathédrale Bernat et le fils d'Anton Gual à l'Hospitalet pour la fête de Saints Martyrs le 17-VIII-1786. MALDÀ, *A54-IX*, p. 35, 40. En août 1797 il est organiste du *Seminari* et remplace Joan Thomàs à Sant Miquel. MALDÀ, *A15*, p. 212-213 (5-VIII-1797). Sur le concours qu'il remporte pour l'orgue de Sant Miquel, voir MALDÀ, *B4*, p. 60 (11-VI-1798), 68 (18-VII-1798), 71 (27-VII-1798). L'amitié avec Domingo Barnet remonte au moins à 1770. MALDÀ, *VF*, p. 85. Ramon Boixareu, dans son édition, a normalisé de manière quelque peu abusvie l'orthographe du nom (Vernet).

<sup>36</sup> « [...] Mosen Juan organista de Sant Miquel, y Seguidor de la musica del Palau ». MALDÀ, *A4*, p. 238 (22-XI-1789).

<sup>37</sup> Il a composé le cycle de répons en deux volets : la première partie a été jouée pour la première fois aux matines de Noël de 1794, et la seconde partie aux mêmes matines en 1795. MALDÀ, *A11*, p. 393-394 (28-

entièrement inactive sur le plan musical. Qui plus est, elle renferme la chapelle dite du Pardon [*del Perdó*], « autel privilégié » auquel on célèbre de nombreuses messes pour le repos des défunts, dont les 50 messes *post mortem* que Maldà, dans son testament de 1796, souhaite s'y faire dire<sup>38</sup>. Il n'a laissé, cependant, aucune notice musicale sur cette église de 1769 à 1788.

L'église Sant Miquel Arcàngel demeura étrangère aux habitudes musicales du baron de Maldà tout comme d'autres lieux de culte du centre urbain qui semblent voués principalement au service de leurs communautés religieuses ou de leur quartier proche. L'effort d'inventaire réalisé par Maldà en 1786 fait affleurer nombre de lieux jusqu'alors très absents du journal. C'est particulièrement vrai pour les couvents féminins, aucun desquels ne dépasse les cinq mentions dans le journal – sauf celui des minimes, avec six. Ces institutions semblent récolter ses fidèles dans leurs quartiers environnants. Maldà dit d'une de ses connaissances, l'avocat Joan Pons, paroissien de Sant Pere, qu'il ne sortait de la maison, dans sa dernière maladie, que pour aller entendre la messe aux églises des couvents de minimes (hommes) de Sant Francesc de Paula, d'augustines de Santa Maria Magdalena (Magdalenes) et d'hospitalières de Sant Joan de Jerusalem, qui formaient un petit triangle autour de sa maison, située à l'entrée de la rue de Sant Pere més baix<sup>39</sup>. Ce sont ces fidélités de quartier qui se réveillent à l'occasion des fêtes exceptionnelles organisées dans une étroite synergie entre les autorités de chaque église et les habitants des rues avoisinantes, comme on l'a vu dans celles de la béatification des deux minimes en 1787<sup>40</sup>. En dehors des priorités affichées par le baron de Maldà, les couvents féminins de la ville offrent pourtant à leurs communautés et à leurs riverains onze fêtes en musique tous les ans. Il s'agit souvent de la fête principale de chaque institution, consacrée au titulaire de l'église ou aux fondateurs des ordres. La chapelle de musique du Palau, dont les tarifs sont peut-être moins chers que ceux de la chapelle de la cathédrale, semble s'être

---

XII-1795). Miquel Junyer était aussi parmi les musiciens de Barcelone qui avaient assisté à la Saint-Félix de Vilafranca del Penedès, fin août 1771. Voir, à ce sujet, la première section du Chapitre 4.

<sup>38</sup> MALDÀ, « Explicació de la Ciutat de Barcelona Capital del Principat, ó Provincia de Catalunya, comensada en lo Any 1792 », A53-I, p. 48. Pour le testament, voir AHPB, 1.183/12, Manuel Olzina i Martí, *Manuale decimum nonum contractuum, testamentorum, inventariorum, codicillorum, bonorum publicacionum et aliorum* [1819], 13-II-1819, f. 19r. Voir ci-dessous en ANNEXE, document n° XVI.

<sup>39</sup> 57/103. 17-VII-1788: « En la tarde 17 de juliol ; segons hé ohit referir ; se combregà per viatic à aquell celebre vell Don Juan Pons de 83 anys de edát, de resultas de una Cayguda, el qual més de un any que no eixia de Casa fora de anár à ohir missa à las Iglesias de Sant Francisco de Paula ; Madalenas, ó Sant Juan ». MALDÀ, A3, p. 103 (17-VII-1788). Son adresse est donnée dans MALDÀ, AI, p. 245 (14-I-1783). Maldà traite Pons d'« amigo » ; c'est l'homme de bonne humeur et coiffé d'une perruque démodée auquel il adresse le récit de son voyage à Pineda en 1781. MALDÀ, VF, p. 281.

<sup>40</sup> Voir, ci-dessus, la dernière section du Chapitre 5.

fait une spécialité de ces couvents féminins. Presque la moitié des mentions de la chapelle du Palau dans le journal sont en lien avec ce type d'institutions.

Dépassé le seuil des cinq mentions dans le *Calaix*, on entre dans le domaine des couvents masculins et des églises paroissiales. La forme d'écriture de Maldà consiste alors à cumuler des renseignements d'année en année. Elle permet d'identifier plusieurs fêtes par lieu et d'en suivre l'évolution dans le détail : horaires, localisation de l'événement à l'intérieur de l'église, illumination, cérémonial, officiants, prédicateurs, financeurs, chapelles de musique et répertoires. Cet approfondissement dans le détail dévoile le paysage rituel et musical ancré dans les habitudes et dans les préférences du baron de Maldà. Parmi ces lieux, neuf reçoivent plus de dix mentions dans le journal. Quelques-uns doivent leur présence constante à l'attachement personnel de Maldà. Dans l'église de Betlem les somptueuses fêtes annuelles du collège épiscopal remplacent dès 1772 celles tout aussi somptueuses organisées par les jésuites jusqu'à leur expulsion en 1767. Pendant trois jours les étudiants déclament leurs exercices académiques, suivis par l'intervention de toute la chapelle de musique de la cathédrale : complies le premier jour et oratorio les deux jours suivants<sup>41</sup>. Maldà, ancien élève des jésuites, reste très attaché à ces grandes célébrations, que l'on compte parmi les premières (1776) et les plus mentionnées dans son journal<sup>42</sup>.

Le couvent de servites du Bonsuccés est un autre lieu apparemment discret du point de vue musical et pourtant très présent dans le *Calaix de sastre*. Il accueillait la congrégation de Notre-Dame des Douleurs, qui comptait le baron de Maldà parmi ses membres, ainsi qu'une large partie de la noblesse et de l'élite administrative et militaire

---

<sup>41</sup> MALDÀ, *AI*, p. 122-123 (31-V-1778). Il explique ailleurs le déroulement très similaire des fêtes à l'époque des jésuites : « Annualment en temps dels Padres Jesuitas [...] se feyan unas lluhidissimas festas, que pagaban los Estudiantes de las Aulas Suaristicas en la Iglesia de Betlem, ditas del Esperit Sant Consagradas al Divino Esperit, y à la Mare de Deu de la Concepció, que se comensaban en la tarde de la Pasqua de Pentecostes, ab oració llatina, ó Castellana, en vers, ó en Prosa, que deya à la trona un dels Candidatos ; Conclusions acabada esta, y Completas ab la musica de la Cathedral ; proseguint fins à 3 dias las festas en aquell temple de Betlem ab Oficis ab musica, y Sermó per escullits Predicadors, y en las tardes después de la Oració, y Conclusions, Oratori ab musica de delicada Poesia ; son drama de alguna historia del testament vell ab lo Cantich relatiu à la Inmaculada Concepció [...] ». MALDÀ, « Relacions de casos succehits en aquesta Ciutat de Barcelona Edificis, y altres novedats desde lo any 1750 fins al de 1769 », *A2*, p. 348-349. La fidélité de Maldà aux jésuites a été commentée dans Vicenç PASCUAL I RODRÍGUEZ, *El Baró de Maldà. Materials per a una biografia*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 15-16.

<sup>42</sup> « Dia 18 de Maig de 1776 se obri la Iglesia de Betlèm, ab lo motiu de las Festas, tributan annuals los Estudiantes del Collegi Tridentino, ô del Bisbe al Doctor Angelic Sant Thomàs de Aquino ; las que se comensaren en tal dia 18 ab Conclusions, y Completas, que cantà la musica de la Seu, las ditas Festas, duran dos dias consecutius, y haurà cosa de quatre anys que, las fan dits Estudiantes, y Collegials per aquest temps en la mencionada Iglesia de Betlem, desde que faltan los Padres Jesuitas. » MALDÀ, *AI*, p. 51.

de Barcelone<sup>43</sup>. La congrégation possédait une chapelle presque aussi grande que l'église du couvent elle-même et qui fut l'objet d'importants travaux d'embellissement en 1781. La voûte et les murs furent recouverts de « peintures exquises », deux tribunes latérales furent construites et on y plaça un nouvel orgue positif pour les cérémonies en musique<sup>44</sup>. Ce lieu encadrait une partie essentielle des pratiques dévotes du baron de Maldà, qui suivait avec un soin particulier les activités qui s'y tenaient. La fête principale de la congrégation, le Vendredi des Douleurs, est rapportée en détail en 1786, 1787 et 1788<sup>45</sup>. Elle commençait à 7h du matin avec une communion générale pour les membres de la congrégation, autour de 300 en 1788<sup>46</sup>. À 10h, ils assistaient à la messe solennelle officiée par des chanoines et chantée par toute la musique de la cathédrale, qui était suivie de l'exécution du *Stabat Mater* de Pergolèse. À 17h, après le déjeuner, les membres de la congrégation se réunissaient à nouveau dans la chapelle pour entendre un sermon, donné en 1786 par le Dr. Puig, aumônier et précepteur des garçons Marimon, maison qui possédait un des plus grands patrimoines de la noblesse catalane<sup>47</sup>. Le sermon était suivi d'une petite *siesta* avec, en 1786, deux violoncelles, deux instruments à vent, violons et voix, tous de la cathédrale. Quelques années plus tard, en 1794, on remplaça la petite *siesta* par un oratorio commandé au maître de chapelle de la cathédrale et on en publia le livret, un luxe qui devenait à cette date de plus en plus rare<sup>48</sup>. L'autel était éclairé matin et après-midi avec tout le luminaire possible.

<sup>43</sup> TORRES I SANS, EXPÓSITO, « Contra l'heretgia... » *op. cit.*, p. 276 ; Xavier TORRES I SANS, « Les confraries devocionals a la Barcelona moderna : balanç, comparacions, perspectives ». Je remercie l'auteur de l'envoi de ce dernier texte, qui a été présenté en public à l'occasion des journées « Els gremis de Barcelona » (Barcelone, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 12/14-IV-2016) et qui sera publié prochainement dans la revue *Barcelona quaderns d'història*.

<sup>44</sup> MALDÀ, A1, p. 180 (11-I-1780), 206 (12/16-II-1781); 218 (25-VII/9-VIII-1781). La chapelle est décrite dans l'*Explicació de la ciutat de Barcleona*. MALDÀ, VC, p. 118.

<sup>45</sup> MALDÀ, A2, p. 88-89 (7-IV-1786), 217-218 (30-III-1787), 323 (14-III-1788).

<sup>46</sup> *Id.*, p. 323 (14-III-1788).

<sup>47</sup> Selon Maldà, le marquis de Cerdanyola, Josep Pasqual de Marimon i Perellós, avec des revenus annuels de 60 000 livres, était à la tête de la « plus forte » maison nobiliaire de Catalogne en 1801. MALDÀ, B5, p. 222-223 (14-VI-1801). En 1831 il avait juridiction sur 1.866 âmes et occupait la dix-septième place parmi les seigneurs juridictionnels catalans. Jesús BURGUEÑO, M. Mercè GRAS, *Atlas de la Catalunya senyorial : els ens locals en el canvi de règim (1800-1860)*, Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya-Rafael Dalmau, 2014, p. 61.

<sup>48</sup> *Dauñí 155 (La Virgen Maria en el Calvario. Drama, que en los solemnes anuales cultos, con que festeja a su adolorida Madre la Congregación de los Dolores de la ciudad de Barcelon, en su capilla de la Iglesia del Buen Suceso de PP. Servitas, el Viernes de Pasion, Cantó la Capilla de la Santa Iglesia Catedral, siendo su Maestro el R. Francisco Queralt, Presbitero, Barcelona, Real Imprenta de Francisco Suria y Burgada, s. d.)*. Le livret ne porte pas de date, mais la partition conservée, mise en musique par Francisco Queralt, porte celle de 1794 (BC, M 1548/2). Pendant la décennie 1790-1799, uniquement dix autres livrets d'oratorios et un seul livret de *villancicos* ont vu le jour à Barcelone. Les parties séparées manuscrites de l'oratorio de Queralt sont consultables en ligne sur le site Memòria Digital de Catalunya : <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/musicatedra/id/44496>> [26-X-2017].

L'attachement spécial de Maldà pour la chapelle des Douleurs l'avait amené à choisir ce lieu pour la célébration annuelle, le 24 octobre, d'une fête en musique dédiée à Saint Raphaël Archange, sa fête et celle de son fils aîné, et, qui plus est, le saint patron de sa maison. Cette fête, fondation des Amat dans l'église de Betlem, désaffectée temporairement pour le culte après 1767, fut déplacée par Maldà à la chapelle des Douleurs à compter de 1784. Les notes de Maldà permettent, une fois de plus, de rentrer dans le détail des événements<sup>49</sup>. La veille, à 16h, les frères servites chantaient des matines à plain-chant et orgue, suivies d'un *Salve* polyphonique dédiée à Saint Raphaël, l'antienne *Sub tuum praesidium* avec son hymne et l'oraison des sept saints fondateurs des servites<sup>50</sup>. Dans le journal de Maldà les frères servites se font remarquer entre les communautés régulières de Barcelone par leurs compétences musicales, aussi bien dans le domaine du plain chant que dans celui de la musique polyphonique. Pendant la période considérée (1769-1788), Maldà consigne leur participation musicale dans sept fêtes ordinaires et extraordinaires<sup>51</sup>. Le lendemain, la Saint Raphaël, une messe matinale était chantée à 7h30 auprès du positif par quatre voix de la cathédrale, deux enfants de chœur, *contralt* et ténor. Vers 10h30 commençait la messe solennelle, cette fois-ci avec toute la chapelle de la cathédrale. On connaît en détail le répertoire : en 1785, l'œuvre choisie fut une messe en musique de Domingo Arquimbau, en 1786 une messe en *mi* majeur de Francisco Queralt, en 1787 une messe nouvelle de Queralt composée pour la dernière fête de Sainte Eulalie (12 février), en 1789 une messe de Melcior Juncà, comme Arquimbau ancien sous-maître de la cathédrale et après maître de chapelle de la cathédrale de Tarragona.

Originellement, rien n'était prévu pour l'après-midi (avec l'exception d'une *siesta* en musique donnée dans l'oratoire de *casa* Cortada en 1785), mais en 1788 Maldà innova en faisant chanter une « couronne [*corona*] » à Marie Très Sainte des Douleurs par des enfants de chœur et un chantre de la cathédrale accompagnés du positif<sup>52</sup>. Il s'agit très

<sup>49</sup> MALDÀ, *A1*, p. 344 (24-X-1784) ; *A2*, p. 37-38 (24-X-1785) ; p. 156-157 (23, 24-X-1786), p. 287-288 (23, 24-X-1787) ; *A3*, p. 126 (23, 24-X-1788) ; *A4*, p. 214 (24-X-1789).

<sup>50</sup> « [...] se cantaren las Solemnes matinas de S<sup>t</sup> Rafel Arcangel en la tarde en la Capella de la Congregació de Maria Santissima dels Dolors Iglesia de Pares Servitas, continuantse à fer alli la festa, ab tot de quedár oberta la Iglesia de Betlém, en avant, haventse cantada acabadas matinas la *Salve* per los Freres á veus, y orga, y lo *Sub tuum praesidium* ab lo himne, y oració dels set Sants Pares Fundadors ». MALDÀ, *A3*, p. 126 (23-X-1788).

<sup>51</sup> MALDÀ, *A1*, p. 97 (3-VIII-1777), p. 300 (24-VIII-1783) ; *A2*, p. 30 (7-VIII-1785), p. 57 (10-I-1786) ; p. 228-229 (22-IV-1787), p. 287-288 (23, 24-X-1787), p. 323 (14-III-1788).

<sup>52</sup> « [...] en la tarde acabats que se hagueren los acostumats exercicis Espirituals à 3 quarts de 6 se cantà à 6 horas ; cosa nova de aquest any ; ab organet, y Veus dels Escolans, y un Chantre de la Cathedral la Corona à Maria Santissima dels Dolors, à obsequi de la Mare de Deu, y de Sant Rafel Arcangel, tornantse à posár lo

probablement d'une pièce musicale dans un genre très proche des rosaires. Sauf pour 1790, où Maldà donna chez lui un oratorio avec la musique de la cathédrale<sup>53</sup>, cette pratique continua sur les décennies suivantes. En 1792 les effectifs augmentent et le programme comprend un « concert ou ouverture » instrumentale, la « très belle [*de gran gust*] » couronne des Douleurs avec bassons obligés, une explication de ses mystères par le P. Pere Palmarola, la litanie de Manuel Maymir et enfin un *Salve* en mi bémol majeur « d'exquise musique »<sup>54</sup>. Le retable de la chapelle des Douleurs était orné pour l'occasion d'une « très belle [*hermosíssima*] » sculpture de Saint Raphaël avec Tobie et généreusement éclairé toute la journée par un luminaire qui consommait jusqu'à 100 cierges, soit à peine moins luxueux que celui déployé pour la fête principale de la congrégation des Douleurs<sup>55</sup>.

Dans un ultime témoignage de sa fidélité au lieu, Maldà souhaite dans son testament de 1796 que « mon cadavre soit vêtu avec l'habit de religieux servite au titre de membre de la congrégation des Douleurs de Notre-Dame ». Il voulut être enterré avec cet habit dans la sépulture familiale de la chapelle du Saint-Sacrement dans l'église du couvent de carmes chaussés du Carme, qu'il avait hérité des Senjust, à côté de son

---

Quadro, que se havia tret devant del Sacrari, per motiu de la Congregació ». MALDÀ, A3, p. 126 (24-X-1788).

<sup>53</sup> « [...] En la nit se cantà per la major part de la capella de musica de la Cathedral à 8 horas de la nit en Casa en la Peza dels estudis lo oratori de Betlem del any 1763 que comensa *Desiertas campiñas* &c, quals se cantaban per las festas dels estudiants Suaristas en dita Iglesia de Nostra Senyora de Betlem dels Padres de la Compañia de Jesús, fentse la festa à Sant Rafel Patró de Casa Cortada, y acabát lo oratori seguirense los Goigs del Sant, havent estat lo numero de musichs de la Capella de la Seu 17, sense alguns aficionats, havent rehicút lo oratori; gran cosa, y vingut à Casa combidats à ohirlo, amés dels S<sup>rs</sup> del Parentiu altres Individuos coneguts, els quals foren Mosen Francesch Comerma; Doctor Joseph Inglesa ab son Deixeble lo Sr Don Felip Nadal; los senyorets de Casa Planella Son oncle Don Pere Planella; lo senyoret Don Cayetano Dou ab lo doctor Anton Ribera, los demés eran Joseph, ó Ponet Bulart ab son germà Cayetano noy de deu anys, y un Jove menestral conegut del Ponet; Joanet Coll Patge del S<sup>r</sup> Ardiaca Moxó. Don Benet Fernandez gran apassionat à la música de la Seu, y tant, com que es seguidór de la capella, S<sup>r</sup> Juan más negociant Anton Gual parxér. Mosen Pere Julià, y Montanér vicari que era de Esplugas; de nou de Samboy [Sant Boi], altres Individuos mes, *et sic de ceteris* à la peça de defora dels Estudis; havent durat tota la funció à saber, obertura, oratori, y goigs, des de dos quarts de 8 fins à 3 quarts de 10. En lo numero de Capellans hi era també Mosen Domingo Barnet, qual fou combidat à dinà ». MALDÀ, A4, p. 189-191 (24-X-1790).

<sup>54</sup> « En la Capella de Maria Santissima dels dolors en la Iglesia del Bonsuccés, se há feta la acostumada festa del Arcangel Sant Rafel Fundació de Casa, sent de ella son Patró, y tutelar; nom del Autór. En la tarde à 5 horas se hà cantada per tota la Capella de musica de la Cathedral la Corona dolorosa à Maria Santissima; luego de acabat un Concert, ó obertura, y ha Explicats los misteris, ó Pasos Lo P<sup>re</sup> Pere Palmarola Sagristá en lo Pulpit. Acabada; se há cantada la lletania de la Mare de Deu, composició de musica del *Quondam* S<sup>r</sup> Manuel Maymir, y finidia tota la Funció à 7 horas ab una *Salve* de esquisita musica per Elami bemoll, y La musica de la Corona era de gran gust ab Fugots obligats ». Maldà, A7, p. 459-460 (24-X-1792). Voir aussi MALDÀ, A6, p. 381 (24-X-1791) ; A8, p. 631 (24-X-1793) ; A9, p. 700 (24-X-1794) ; A11, p. 286 (24-X-1795) ; A13, p. 402 (24-X-1796) ; B3, p. 274-278 (24-X-1797) ; A17, p. 275 (24-X-1798), etc. En 1814, après la guerre, Maldà reprit la fête telle qu'elle avait été jusqu'en 1807, avec le même programme qu'en 1792 : *corona*, litanie et *Salve*. MALDÀ, B10, p. 233-234 (24-X-1814).

<sup>55</sup> MALDÀ, A1, p. 344 (23, 24-X-1784) ; A2, p. 287-288 (23, 24-X-1787).

épouse. Il n'est donc pas surprenant de trouver le couvent du Carme, dépôt de la mémoire familiale, parmi les lieux de musique les plus mentionnés par Maldà<sup>56</sup>. Dans le testament, les quatre églises les mieux dotées en messes pour son âme, avec 100 messes chacune (une seule fois), sont justement les églises de Betlem, des couvents du Bonsuccés et du Carme et l'église paroissiale du Baron, Santa Maria del Pi. Les communautés des trois dernières églises devaient également accompagner le cadavre du baron de Maldà jusqu'à l'église du Carme le jour de son enterrement<sup>57</sup>.

L'église paroissiale Santa Maria del Pi et la cathédrale se détachent en tête des lieux de musique les plus cités avec 44 et 71 mentions respectivement. Pourtant, si la cathédrale était un des cœurs musicaux de la ville, la vie musicale de Santa Maria del Pi demeurait beaucoup plus discrète. C'est grâce, encore une fois, aux liens étroits qu'y entretint Maldà qu'elle est surdimensionnée dans son témoignage et qu'elle nous est montrée avec un niveau exceptionnel de détail. C'est son église paroissiale. Maldà avait été élu ouvrier principal de la fabrique paroissiale en 1784 et devint ensuite, en 1785, administrateur des pauvres honteux, c'est-à-dire chargé de l'aide aux nécessiteux qui par leur nom ou par leur état ne pouvaient ou ne voulaient pas se voir réduits à la mendicité et que la paroisse assistait dans le secret<sup>58</sup>. On a signalé avec raison l'importance cruciale d'une telle

---

<sup>56</sup> Maldà entretenait également, par tradition familiale, des liens avec le Carmel déchaussé, mais il les cultiva peu. Le troisième baron de Maldà, Josep de Cortada i de Bru, grand-père maternel de l'écrivain, protégea d'une manière spéciale le carme déchaussé Josep de la Mare de Déu, en qui on a vu un fils illégitime, finança la construction de l'église des carmélites déchaussées de Tarragona, conçue par le frère Josep lui-même, et fonda au couvent de carmélites déchaussées Santa Teresa de Barcelone une fête pour la Saint-Joseph (19 mars) avec office le matin, chanté par les religieuses, et « siesta ab violins, i obuessos per una de las capellas de la p<sup>nt</sup> Ciutat », assurée en 1786 par la chapelle du Palau. Mercè GRAS, « El tercer baró de Maldà i els carmelites descalços. Una història gairebé familiar », *Castell interior* [blog], 10-VI-2015 <<https://castellinterior.wordpress.com>> [7-X-2017] ; MALDÀ, A2, p. 78 (19-III-1786).

<sup>57</sup> « Elegesch la Sepultura en lo Vas de Casa Senjust vuy propri de ma Casa construit en la Capella del SS<sup>m</sup> Sagram<sup>t</sup> de la Igl<sup>a</sup> de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> del Carme de esta Ciu<sup>t</sup>, volent que sia feta general de Beneficiat, acompanyant mon Cadaver à mes de la Rn<sup>t</sup> Comun<sup>t</sup> de la Parroquia, las dels Convents de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> del Carme, y de PP. Servitas, y que aquell sia portat per sis Pobres del Hospici donant de charitat à quiscun de estos quatre pessetas en plata, y que dit mon Cadaver sia vestit ab lo habit de Religios Servita com à Congregant que so dels Dolors de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> [...]. I<sup>m</sup> Vull, y mano, que encontinent seguit mon obit per sufragi de la mia anima, de las de mos Pares, Muller, y demes de ma obligació me sian fetas celebrar tres mil missas resadas ab una absoluta à la fi de quiscuna, de charitat deu sous bar[celoneso]s só es cent en la Parroquial Igl<sup>a</sup> de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> del Pi, cent en d<sup>ra</sup> Igl<sup>a</sup> de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> del Carme, cent en la Igl<sup>a</sup> de PP. Servitas, cent en la Igl<sup>a</sup> de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de Betlem [...] ». AHPB, 1.183/12, Manuel Olzina i Martí, *Manuale decimum nonum contractuum, testamentorum, inventariorum, codicillorum, bonorum publicacionum et aliorum* [1819], 13-II-1819, f. 18v-19r. Sur l'enterrement de l'épouse, Maria Esperança d'Amat, voir MALDÀ, A2, p. 310 (14/19-I-1788). À cause de la nouvelle politique royale qui obligeait à déplacer les cimetières à l'extérieur des villes, contre laquelle Maldà s'était souvent indigné, il fut finalement enterré dans un caveau sous l'église du couvent de carmes déchaussés Santa Maria de Gràcia, hors les murs. Mercè GRAS, « 'Sic transit gloria mundi'. La mort al convent de Santa Maria de Gràcia », *Castell interior* [blog], 31-XII-2014, <<https://castellinterior.wordpress.com>> [7-X-2017].

<sup>58</sup> MALDÀ, A2, p. 50 (27-XII-1785).



institution dans la construction et dans la perpétuation d'une identité paroissiale collective<sup>59</sup>.

Santa Maria del Pi et Santa Maria del Mar, les deux plus grandes paroisses de Barcelone, entretenaient une rivalité permanente et séculaire. L'identité paroissiale s'exprime dans le *Calaix* avec la force d'un sentiment collectif que la concurrence de l'autre paroisse aiguillonne sans cesse<sup>60</sup>. Maldà recopia dans ses volumes de mélanges un poème burlesque sur la translation du Saint Sacrement au nouvel maître-autel de Santa Maria del Mar en 1782<sup>61</sup> ; en 1807, l'auteur anonyme d'un recueil de poésies burlesques écrit à l'occasion des grandes réjouissances pour la béatification du prêtre barcelonais Josep Oriol, prenant la position d'un paroissien de Santa Maria del Pi, perpétue ce thème en consacrant pas moins de trois poèmes au thème de la concurrence entre les deux paroisses pour l'organisation de leurs festivités respectives<sup>62</sup>. Santa Maria del Pi, paroisse aristocratique, incarne invariablement la dignité et la mesure, alors que Santa Maria del Mar, quartier marchand et populaire, est l'image même de la vanité et de la démesure dans la dépense. On retrouve dans cette opposition des éléments du discours tenu par le baron de Maldà, en tant qu'aristocrate, sur les bourgeois enrichis, tel que Bartomeu Soler, organisateur de concerts et paroissien de Santa Maria del Mar. Un des poèmes de l'anonyme de 1807 personnifie les deux paroisses et présente Santa Maria del Mar comme un invité qui, dans sa vanité, déroge aux règles de la civilité en se présentant chez son hôte (Santa Maria del Pi) avec son propre chocolat<sup>63</sup>. La méconnaissance des normes de l'hospitalité mondaine et plus généralement des savoirs qui sanctionnent l'authentique noblesse est présentée comme le trait commun des paroissiens de Santa Maria del Mar. Ces rivalités institutionnelles ne restaient pas toujours dans le domaine de la pique

---

<sup>59</sup> AMELANG, « People of the Ribera... » *op. cit.*, p. 125. L'administration des pauvres honteux de Santa Maria del Pi (Plat del Pobre Vegonyant) existe encore de nos jours.

<sup>60</sup> « En quant a les professions de Corpus d'esta tarda, de la parroquial iglésia de Santa Maria del Mar no en puc dir res, per no haver-la vista. Sí vist, molt antes d'entrar, a la iglésia, a dos quarts de vuit, ja casi tota il·luminada. [...] I eixit-me'n a fora a veure tota aquella gran il·luminària frente del portal major, divent-los donar los del Pi la preferència i haver-hi millors bosses i geni de lluir tots aquells parroquians de Santa Maria, i, segons aquell ditxo que corre, de ser més parroquians que cristians ». MALDÀ, *B7*, p. 173 (8-VI-1806). Concernant les cloches des deux églises, voir MALDÀ, *B6*, p. 215 (16-V-1803).

<sup>61</sup> Le poème porte le titre « Verdadera tertúlia sobre algunas circunstancias ocorregudas en los tants anys esperadas festas de la iglésia vulgarment coneguda per la cathedral de Llevant a 2 de juny de 1782 ». MALDÀ, *VF*, p. 407-416.

<sup>62</sup> « Decimas de S. M. » ; « Colloqui entre un tuñiner del Born y un Pintador de Cal'Erasme, sobre los Castells de Foch que se veren cremar en las festas del Beato Oriol en Barcelona. Decimas » ; « Dedicatoria al Capítol de Llevant per lo mal que quedaren en las festas del Beato tan ponderadas en aquella Parroquia ». APSMP, Col·lecció Prats-Tomàs, 64, n. p. [p. 6-9]. Voir aussi COMAS, *op. cit.*, p. 607-614.

<sup>63</sup> « Decimas de S. M. ». APSMP, Col·lecció Prats-Tomàs, 64, n. p. [p. 6-7]. Voir la transcription du poème en ANNEXE, document n° XV.

verbale mais pouvaient prendre des formes plus violentes. Les délibérations du chapitre cathédral enregistrent des épisodes de bagarres entre ses propres enfants de chœur et ceux de Santa Maria del Mar en 1756, 1764 et 1768<sup>64</sup>.

L'énorme importance de l'identité territoriale se révèle aussi par le fait qu'un grand nombre de surnoms désignent des origines géographiques. Parmi les musiciens mentionnés par Maldà on trouve « lo Sant Pere », enfant de chœur de la cathédrale originaire de la paroisse Sant Pere de les Puel·les, « lo Moià », de son vrai nom Sebastià Mata-rodona, « lo Canet », Francesc Pujol, « lo Mataró », Francisco Mas, « lo Vilafranca », Manuel Camps, Eudald de Ripoll, de son vrai nom Eudald Genís<sup>65</sup>. L'appartenance et l'identité paroissiales ont sans doute joué, dans la surreprésentation de Santa Maria del Pi au sein du *Calaix*, un rôle plus important que l'intérêt purement musical du lieu. En effet, un grand nombre de fêtes dans l'église sont solennisées uniquement avec l'alternance de l'orgue et du plain-chant de la communauté au chœur (Tableau 6.2). Elle est formée, selon Maldà, par une quarantaine d'individus, comprenant bénéficiers [*beneficiats*], chapelains [*capellanius*] (titulaires également d'un bénéfice ou chapellenie) et un nombre indéterminé, probablement faible, de conductiers [*conductius*], prêtres agrégés à la paroisse pour suppléer ou assister les bénéficiers<sup>66</sup>. Un certain nombre de bénéfices, dont au moins quatre des chapellenies<sup>67</sup>, étaient affectés à des fonctions musicales : l'organiste, le maître de chapelle (bénéficiers), un ténor et un *contralt* (chapelains) et deux ou trois chantres pour assurer le chant au chœur (probablement chapelains). Parmi eux, un proche ami de Maldà, le chapelain Domingo Barnet, « célèbre

---

<sup>64</sup> PAVIA I SIMÓ, « La capella de música de la Seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765) » *op. cit.*, p. 76-77; ACB, *Resolucions capitulars* [1766-1771], 1-VII-1768, f. 258v.

<sup>65</sup> Sur « lo Sant Pere », « lo Moià » et Eudald de Ripoll, dit aussi « lo Peu de Piña », voir MALDÀ, *A1*, p. 169 (12-VII/1-VIII-1779). Sur le vrai nom du « Moià », voir MALDÀ, *B8*, p. 117 (14-XI-1808). Eudald de Ripoll semble correspondre à l'Eudald Genís qui jouissait d'une part de chapelle à la cathédrale autour de 1790. PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història... » *op. cit.*, p. 110. Sur « lo Canet », voir MALDÀ, *A2*, p. 146 (23-VIII-1786). Sur « lo Mataró », voir MALDÀ, *B2*, p. 107 (27-VII-1793). Sur « lo Vilafranca », voir MALDÀ, *B2*, p. 48 (23-IX-1792).

<sup>66</sup> MALDÀ, *VC*, p. 97. En 1705 on compte 28 *beneficiats*, 13 *capellanius* et un nombre non précisé de *conductius*. *Manifestacio de la Ivsticia que assisteix als capellanius de la iglesia parroquial de N. Senyora dels Reys, vlgarment dita del Pi de la Excellentissima Ciutat de Barcelona en sas pretensions, que se pvblica, a instancia dels Illustres Obrers de dita Iglesia Parroquial, y Capellanius de aquella*, Barcelona, Per Jaume Suriá, al carrer de la Palla, [1705], p. 2. La définition du *DCVB* : « Conductiu : 2. m. Agregat a una parròquia per suplir al beneficiat absent o per servir d'auxiliar ».

<sup>67</sup> « [...] las Capellanius de dita Iglesia; entre las quals dos son eregidas pera assistir als moribundos en las ultimas agonias, quatre pera conferirse en personas practicas de Cant Plà, y de Orga, ab la assistencia dels quals se cantan los Divinos Officis ab aquella decencia, que requireix lo lustre de dita Iglesia [...] ». *Manifestacio de la Ivsticia... op. cit.*, p. 1.

chantre » admis en 1767 et encore actif en 1815<sup>68</sup>. Fin 1786 furent admis en résidence pour les fonctions de chantres, sans doute par suite de décès, Josep Gaspar, qu'on appelait « lo coixet » (lit. petit boiteux), et Manel, dit Matalasser parce que fils de matelassier, qui venait de quitter la maîtrise de la cathédrale<sup>69</sup>. Ce dernier avait de toute évidence la formation musicale requise pour prêter sa voix tant au chœur qu'à la chapelle de musique. Aux chapellenies destinées aux voix de ténor et de *contralt* on découvre Francisco Guitart, ténor et violoncelliste (fl. 1771)<sup>70</sup>, Maties Colom, ténor (fl. 1790)<sup>71</sup>, Francesc Pujol, dit Canet, *contralt* et violoniste (†1786)<sup>72</sup> et Joan Palol, *contralt*, admis après concours à la succession de Pujol en novembre 1786<sup>73</sup>. Les orgues étaient tenues par Joan Vila (1711-1791), compositeur et interprète très réputé<sup>74</sup>, auquel succéda Rafel Roger (fl. 1791-1824)<sup>75</sup>. L'organisation musicale fixe de l'église était complétée par quatre enfants de chœur à la charge du maître de chapelle<sup>76</sup>.

La présence d'effectifs musicaux plus importants se borne à quelques dates dans l'année. Depuis longtemps, les instrumentistes des chapelles de musique de Santa Maria del Pi, de Sant Just i Sant Pastor et du Palau travaillaient conjointement, formant un seul ensemble musical. En 1745, cependant, la chapelle du Palau, la plus nombreuse et la mieux dotée des trois, décida de s'en séparer. Il s'ensuivit sans doute une période difficile pour les chapelles de Santa Maria del Pi et de Sant Just, qui continuèrent pourtant à travailler ensemble, chaque maître de chapelle dirigeant en alternance<sup>77</sup>. L'admission au

<sup>68</sup> « Mosen Domingo Barnet capellaniu del Pi ». MALDÀ, A2, p. 57 (10-I-1786). « Mosen Domingo Barnet famós xantre del Pi ». MALDÀ, A2, p. 271 (19, 20-VIII-1786). MALDÀ, B11, p. 100 (2-XII-1815).

<sup>69</sup> MALDÀ, A2, p. 208 (26-II-1787). Sur l'identité du « coixet », natif du Pont de Suert, on peut consulter la notice de sa mort en 1794. MALDÀ, B2, p. 171-172 (25-IV-1794).

<sup>70</sup> Il a été mentionné au sujet des fêtes de Vilafranca del Penedès de 1771. Voir ci-dessus, la première section du Chapitre 4.

<sup>71</sup> MALDÀ, A5, p. 213(24-XI-1790).

<sup>72</sup> « Mosèn Francesch Pujol alias lo Canet [...] Capellaniu que era del Pi, y músich Contralt, y Violí de sa Capella ». MALDÀ, A2, p. 144-146 (21, 22, 23-VIII-1786). Voir aussi MALDÀ, A1, p. 250 (11-IV-1783); A2, p. 138 (8-VIII-1786).

<sup>73</sup> Il était originaire de la ville d'Olot. MALDÀ, A2, p. 163-164 (6-XI-1786).

<sup>74</sup> MALDÀ, B1, p. 253 (18-III-1791). « El presbitero D. Juan Vila fue organista de la parroquia de nuestra Señora del Pino en Barcelona, y gozó de una grande y bien merecida reputacion. [...] Fue tal la estimacion en que se tuvieron las obras de este escelente profesor, que todos los organistas de su época las buscaban con avidez ». Hilarión ESLAVA, « Breve memoria histórica de los organistas españoles », *Museo orgánico español*, Madrid, s. n., [1854], p. 12. Voir aussi Martin VOORTMAN, « Prefaci », *Organistes de Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Tritó, 2002, p. III-VI.

<sup>75</sup> Sur l'admission de Roger à Santa Maria del Pi, voir MALDÀ, A6, p. 169 (13-VI-1791). Baltasar SALDONI, *Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, á cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1860, p. 209.

<sup>76</sup> MALDÀ, VC, p. 97.

<sup>77</sup> « Per quant molts anys à esta part se trobaban unidas las capellas de cant de las Iglesias Parroquials de nostra S[enyo]ra dels Reys vulgarment dita del Pi de S[an]t Just, y S[an]t Pastor, de la capella del Palau de la Comptessa totas de la p[rese]nt ciutat fent totas tres capellas una sola, y ab esta unio, y concordia havian

poste de maître de chapelle de Santa Maria del Pi du jeune étudiant Pere Joan Llonell en 1782, après le décès de Ramon Sunyer, imprima un virage immédiat dans l'organisation musicale de la paroisse. Déjà en octobre 1782 les répons en musique et les *Laments de les ànimes* [*Lamentations des âmes*] avec lesquels il rehaussa la célébration de la neuvaine aux âmes du Purgatoire, très courue, éveillèrent l'attention des paroissiens<sup>78</sup>. Les *Laments* de Llonell, avec sa *Messe de défunts*, eurent en fait une postérité brillante. On continua de les jouer jusqu'à la toute fin du XIXe siècle<sup>79</sup>. Très vite, en 1784, Cayetano Félix de Molines lui commanda des *goigs* pour la fête annuelle des Saints Martyrs à l'Hospitalet, qu'il rehaussait toujours de la plus belle musique d'église barcelonaise<sup>80</sup>. Bien que Llonell ne soit pas resté longtemps en poste, car il mourut le premier juin 1791, au terme d'une longue maladie<sup>81</sup>, Maldà lui reconnaissait des années plus tard le mérite d'avoir « relevé » la chapelle de musique de Santa Maria del Pi<sup>82</sup>.

Faute de fonds, l'ensemble instrumental de la chapelle est pourtant demeuré instable et précaire. Ses musiciens étaient payés à chaque prestation, « chose éventuelle et incertaine » aux dires des musiciens eux-mêmes, et n'avaient pas de salaire régulier. Sans personnel fixe, l'orchestre dépendait en grande mesure des renforts venus d'autres chapelles de la ville, ainsi que l'affirme Maldà à la fin du siècle : Santa Maria del Pi possède « une chapelle de musique moyenne, à laquelle est unie la petite chapelle de Sant Just et des musiciens agrégés des chapelles de la cathédrale et du Palau »<sup>83</sup>. En janvier

---

sempre concorregut en totes las funcions, y siestas no sols de las proprias Igl[esi]as; sino tambe de altres en que qualsevol de las tres fos estada cridada [...]. Primerament es estat pactat, convingut, y concordat entre ditas parts, que las dos capellas de cant de ditas Parr[òqui]als Igl[ési]as de nostra S[enyo]ra del Pi, y de S[an]t Just, y S[an]t Pastor no sian mes que una en virtut de la unio convinguda [...] ». AHPB, 1.001/14, Josep Rondó, *Primus liber concordiarum* [1734-1749], 25-VII-1745, f. 124r, 125v. Ce texte a été transcrit et publié par José María MADURELL, « Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII) », *Anuario Musical*, 3 (1948), p. 213-234 : 219-222.

<sup>78</sup> « A Expensas de alguns Devots â las Santas Animas del Purgatori, hi hà hagut en la Iglesia Parroquial de Nostra Senyora del Pi, vigilia de son novenari, que se comensa sempre en lo dia 20 de Octubre; Solemnes matinas de Difunts, ab los responsoris, y Absolta, Obras recien tretas de musica del mestre nou, que han tingút, se pot dir, general acceptació, principalment la dels lamentos de las animas per Elami bemoll, en tots los dias del novenari ». MALDÀ, *AI*, p. 238 (22-X-1782). Sur l'admission de Llonell, après concours, voir MALDÀ, *AI*, p. 236 (6-VIII-1782).

<sup>79</sup> J'ai consacré à ce sujet une communication encore inédite, « Otra Música Antigua : la posteridad de la música religiosa de Pere Joan Llonell en el siglo XIX », présentée au colloque international *Interpretar la música ibérica del siglo XVIII* (Barcelone, Escola Superior de Música de Catalunya, 14/16-VII-2014).

<sup>80</sup> MALDÀ, *BC* 2543, f. 143r. Voir, à ce sujet, la première section du Chapitre 4.

<sup>81</sup> MALDÀ, *BI*, p. 256 (1-VI-1791).

<sup>82</sup> C'est au cours d'un commentaire sur la fête des notaires à l'église de la Mercè : « y congeturo, que haurà anat à cantàr lo ofici La Musica de la Capella de Nostra S<sup>ra</sup> del Pi, com después de la de la Seu, hà comensat esta en los antecedents anys desde que la realsà lo difunt Mestre de musica del Pi, lo Rvt Mosen Pere Juan Llonell *requiescat* ». MALDÀ, *A27*, p. 658 (27-XII-1803).

<sup>83</sup> MALDÀ, *VC*, p. 97.

1797, neuf musiciens démissionnaires de la chapelle du Palau, alors en plein déclin, rejoignirent providentiellement les rangs de celle de Santa Maria del Pi<sup>84</sup>. Un an et demi plus tard le nouveau maître de chapelle de Santa Maria del Pi, Francisco Sampere, un disciple de Llonell, plaidait encore et sans succès auprès de la fabrique paroissiale pour l'attribution d'un modeste salaire fixe à ses instrumentistes<sup>85</sup>. L'ensemble alla de l'avant, malgré tout, et accrut sa présence dans la ville, comme en témoigne le mot de Maldà lorsqu'il apprit, le 22 novembre 1807, que la chapelle de Santa Maria del Pi était attendue ce même jour dans trois églises différentes : « on n'avait à coup sûr jamais vu la musique [de Santa Maria del Pi] tenir trois prestations en un seul jour »<sup>86</sup>.

La modestie relative des ressources musicales de Santa Maria del Pi était compensée par l'éclat de l'agenda festif de la cathédrale toute proche et par l'offre musicale que sa chapelle de musique déployait dans le quartier huppé où habitait Maldà, au nord de l'axe horizontal formé par les deux églises Santa Maria del Pi et cathédrale. La cathédrale est, de loin, le lieu de musique le plus mentionné par Maldà entre 1769 et 1788, avec 71 mentions, soit le 19% du total. Le poids spécifique de l'institution dans l'expérience musicale transmise par le baron de Maldà est analysé dans la section suivante sous le rapport de l'activité de sa chapelle de musique.

---

<sup>84</sup> MALDÀ, *A13*, p. 584 (25-XII-1796) ; *A14*, p. 13-14 (5-I-1797). Cités dans RECHE ANTON, GARCIA MOLSOA, « *Las lluhidas...* op. cit., p. 42.

<sup>85</sup> « Molt III<sup>e</sup> S<sup>or</sup> Fran[cis]co Sanpere P<sup>bte</sup>, mestre de capella de la Igl<sup>a</sup> Parr<sup>al</sup> de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Pi, ab la major veneració â V. S. exposa q[u]e en atenció q[u]e VS. tingué la bondad de completà y arreglà la capella de musica de dita Igl<sup>a</sup> per lo major lluyment de ella; pero com això no tindria subsistencia sens donar algun poch de salari a los Individuos de ella; y com de altre part la III<sup>e</sup> Obra se troba exausta per dit fi; per lo tant lo suplicant â pensat un medi molt suhau y es, q[u]e en la Ocasio q[u]e se tractia de aumentar lo funeral q[u]e se aumentés de una porció en lo funeral General per la musica, q[u]e junt ab altre porció q[u]e està ja concedida per dit efecte; se podria repartir per dits Individuos de dita Capella, y darlos una Gratificacio ô Salari annual afi de permanexer ab bon Concert, y lluyment dita Capella. Gracia q[u]e espera el Suplicant de la bondat de VS. Bar[celo]na 9bre [novembre] 15 de 1798. [signe :] Fran[cis]co Sanpere Pbre ». APSMP, Col·lecció de Música Baldelló, C541, 40.2. À en croire la supplique collective des instrumentistes du 30 août 1807, aucun changement n'était intervenu à cette date : « Y como no obstante lo referido, no disfruten salario alguno fixo haciendoles solo participantes delo que los pertenece por cada funcion de Musica en que asisten, q.<sup>e</sup> es cosa eventual e incierta [...] Suplican rendidamente â V. S. se sirve en remuneracion al desempeño de los Suplicantes señalarles aquel Salario ó cantidad fixa anual q.<sup>e</sup> sea del agrado de V. S. ». Elle est signée par Domingo Puig, Joan Abella, Cayetano Penya, Joan Putellas et Juan Ginesta. APSMP, Col·lecció de Música Baldelló, C541, 47.1.

<sup>86</sup> « [...] que á ben segur may se haurà vist tenir 3 funcions en un sol dia la musica [de Santa Maria del Pi] ». MALDÀ, *A34*, p. 823 (22-XI-1807).

**Tableau 6.2.** Fêtes ordinaires avec musique à Santa Maria del Pi selon le *Calaix de sastre* (1769-1789).

*Abréviations :* Mus = Musiciens | FM = fête mobile | V = veille | am = ante meridiem (matin) | pm = post meridiem (après-midi) | PC = plain-chant | PCO = plain-chant et orgue (alternatif) | C = communauté de prêtres de Santa Maria del Pi | O = orgue | Mu = chapelle de musique.

Date	Fête	Œuvre	Mus	Notes
FM	Tous les dimanches et fêtes de l'année	Rosaire chanté		
FM	Quarante Heures 4 jours	Messe à 2 chœurs Voix, bassons et orgue	Mu	
5-I	Épiphanie (V)	Vêpres et Complies PC Matines PC Répons en musique (1783)	C+Mu	
6-I	Épiphanie	am. Messe en musique pm. Rosaire à voix et orgue	Mu O	am. Avec sermon Fête principale de l'église Assist. corps municipal
FM	Dimanches de Carême	Rosaire avec orgue	O	
FM	Vendredi des Douleurs ou Vendredi Saint	<i>Stabat Mater</i> et <i>Miserere</i>	Mu	Fondation de Da. Maria Uguet [Huguet] Rétablie en 1787 après 3-4 ans d'arrêt
6-III	St Thomas d'Aquin (V)	Complies		
7-III	St Thomas d'Aquin	Messe PCO	C+O	
18-III	St Joseph (V)	Matines		Fondation de la maison de Molines
25-III	Annonciation	Rosaire	O+Mu	
FM	ND du Rosaire 1 <sup>er</sup> dimanche de mai	am. Messe PCO pm. Rosaire en musique	C+O Mu	
12-V	St Pancrace	Messe PCO	C+O	
FM	8 <sup>ve</sup> de la Fête-Dieu Tous les jours sauf le premier	Messe à 2 chœurs Voix, bassons et orgue	Mu	Commencé en 1778
FM	Dimanche d'infra-8 <sup>ve</sup> de la Fête-Dieu Déplacé au dernier jour de l'8 <sup>ve</sup> en 1788	Messe en musique	Mu (toute)	Avec sermon
8-VI	St Isidore le laboureur	Messe PCO	C+O	Avec sermon Devant l'autel des laboureurs
2-VII	Dédicace de l'église	Messe PCO	C+O	
23-VII	Triduum à St Liboire (1 <sup>er</sup> jour)	am. Messe en musique pm. Rosaire en musique	Mu	am. Avec sermon

24-VII	Triduum à St Liboire (2 <sup>e</sup> jour)	am. Messe PCO pm. Rosaire en musique	C+O Mu	
25-VII	Triduum à St Liboire (3 <sup>e</sup> jour)	am. Messe PCO pm. Rosaire en musique	C+O Mu	am. Avec sermon
30-VII	St Ignace de Loyola (V)	Matines et Vêpres PC	C	
31-VII	St Ignace de Loyola	am. Messe en musique À 4 voix et orgue (1778), puis en musique (1785 et 1786) PM. Rosaire et <i>goigs</i> À plusieurs voix et orgue (1778), en musique (1785), à plusieurs voix et orgue (1786)	Mu	am. Avec sermon Avant 1778 célébrée dans l'église de Betlem (jésuites)
15-VIII	Assomption	Messe à 2 chœurs et office horal en musique	Mu	
FM	Dimanche d'infra-8 <sup>ve</sup> de l'Assomption	AM. None PCO	C+O	Fondation du Dr. [Benet] Vinyals
FM	ND du Rosaire 1 <sup>r</sup> dimanche d'octobre	Rosaire en musique	Mu	Devant la chapelle du Rosaire
19-X	9 <sup>ne</sup> des Âmes du Purgatoire (V)	Matines des morts Répons en musique (depuis 1782)	C+Mu	
20 à 29-X	9 <sup>ne</sup> des Âmes du Purgatoire Tous les jours	AM. Messe et <i>Laments de les ànimes</i> en musique	Mu	
26-XII	Noël (2 <sup>de</sup> fête)	Messe à 2 chœurs Voix, bassons et orgue	Mu	

Il faut enfin observer l'apport des fêtes extraordinaires à la première carte. Elles représentent près du tiers des fêtes en musique enregistrées par le baron de Maldà entre 1769 et 1788. Certaines ont fait l'objet, de sa part, d'un traitement séparé dans les volumes de mélanges et ne sont prises en compte ici que dans la mesure où elles ont eu un écho dans le journal (Tableau 6.3)<sup>87</sup>. La Figure 6.4 joint, aux fêtes ordinaires, les fêtes extraordinaires. Le tableau global offre peu de variation. Les nouvelles mentions de lieux de musique touchent la plupart des lieux qui avaient déjà trois mentions ou plus (26 sur

<sup>87</sup> Ces réjouissances extraordinaires ont souvent fait l'objet de livres de fêtes imprimés, tels que *Relacion de las fiestas que con motivo de la solemne translacion del Santissimo Sacramento y milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Mercedes al nuevo tempo del convento de la Real, y Militar Orden de la Merced de Barcelona, se celebraron en ella en los dias 10, 11, 12, 13, y 14. de Septiembre de 1775. Dedicada a los Muy Ilustres Cabildo Ecclesiastico, y Ayuntamiento de esta Ciudad.* Barcelona, Carlos Gibert y Tutó Impresor, [1775] ; Josef TORRENTÓ, *Relacion de los solemnes aparatos, magnificos afectuosos festejos, i pomposas celebridades, con que en la M. Il<sup>e</sup>. Ciudad de Barcelona, capital de Cathaluña, se autorizó la colocacion de Christo Sacramentado en su nuevo magnifico altar, que erigió la Il<sup>e</sup>. parroquial iglesia de S<sup>a</sup>. Maria del Mar, se executó en el dia 2. de Junion, i se continuaron las Fiestas en los siguientes dias 3. 4. 5. i 6. de 1782. Dedicada al Il<sup>mo</sup>. Señor Obispo de Barcelona, el Señor D<sup>n</sup>. Gavino de Valladares, i Mesia, del Consejo de Su Magestad, &c.,* Barcelona, Juan Nadal Impresor, en la calle de Santa Ana, [1782].

32), mais beaucoup moins ceux qui étaient au-dessous de trois mentions (6 sur 20). On voit en même temps l'apparition de quatre lieux absents auparavant : les couvents féminins de carmélites chaussées de l'Encarnació et d'hiéronymites de Sant Maties, le couvent d'augustins déchaussés de Santa Mònica et l'Hôpital des orphelins (*Hospici*). On constate pourtant une augmentation significative (au-delà de 50%) sur un petit ensemble de 11 lieux de musique.

**Tableau 6.3.** Fêtes religieuses exceptionnelles décrites par le baron de Maldà dans des textes séparés du journal (1769-1789).

Sources : 1 = BC 2543 | 2 = BC 3106 | 3 = A54.

Date	Occasion	Sources
IX-1775	Translation du Saint-Sacrement à la nouvelle église de la Mercè cathédrale ; couvent de mercédaïres de la Mercè	1, 3
IX-1779	Béatification de Michel des Saints couvent de trinitaires chaussés de la Trinitat ; couvent de trinitaires déchaussés de la Bonanova	1, 3
VI-1782	Translation du Saint-Sacrement au nouveau tabernacle de Santa Maria del Mar église paroissiale Santa Maria del Mar	1, 3
XII-1783	Naissance des jumeaux de la Princesse des Asturies et Paix de Versailles	1, 2, 3
XII-1783	Béatification de Mariana de Jésus couvent de mercédaïres de la Mercè	1, 2, 3
V-1784	Béatification de Laurent de Brindisi couvent de capucins Santa Madrona	1
VII-1787	Béatification de Gaspard de Bono et Nicolas de Longobardi couvent de minimes (hommes) Sant Francesc de Paula ; couvent de minimes (femmes) Jesús Maria	1, 3
I-1789	Funérailles de Charles III	3
II-1789	Proclamation de Charles IV	3

Certains de ces 11 lieux, peu présents dans l'inventaire des fêtes ordinaires, accroissent leur présence parce que leurs fêtes extraordinaires rayonnent sur toute la ville. C'est le cas de l'église paroissiale Santa Maria del Mar. Paroisse du capitaine général de la Catalogne et attachée à son palais par un passage élevé, cette église était le lieu choisi par les autorités royales pour des *Te Deum* et des rogations pour les nouveaux enfants de la Princesse des Asturies. Elle accueillit aussi la consécration de l'évêque d'Ibiza



Eustaquio de Azara, en 1788, à laquelle furent présents trois autres évêques, et célébra avec magnificence l'achèvement du nouvel maître-autel et de son spectaculaire tabernacle en juin 1782. C'est aussi le cas de l'église du prieuré Sant Pau, mentionnée une seule fois dans le répertoire des fêtes ordinaires et qui multiplie sa présence par quatre à l'occasion de l'enterrement « en grande pompe » du prieur Fuster et surtout des trois jours de cérémonies qui accompagnent la réunion triennale du chapitre des bénédictins de la province Tarraconaise et l'élection de nouveaux abbés, solennisées par la musique de la cathédrale de Barcelone.

C'est cependant par un autre type de fêtes non ordinaires qu'il est possible d'approfondir davantage dans les comportements et les préférences du baron de Maldà. Ce sont des fêtes qui, tout en se déroulant dans un espace ouvert au public, appartiennent plutôt au domaine de la famille ou de l'individu, qu'il s'agisse d'accompagner un rite de passage ou de manifester la dévotion personnelle par une action publique. Le couvent du Bonsuccés, lieu si cher au baron de Maldà, est deuxième, après la cathédrale, en nombre de nouvelles mentions (huit). Ces huit fêtes en musique sont toutes sauf une liées à des engagements individuels et financées par ces particuliers ou par leur entourage familial. Elles témoignent de l'usage de commémorer avec de la musique des moments cruciaux de la vie d'un individu, tels que le décès d'un proche, un événement personnel inattendu et heureux, la prise d'habit dans un couvent ou l'entrée dans les ordres à l'occasion de la première messe. À ces occasions, l'investissement personnel ou familial de connaissances nouées dans la fréquentation des lieux, est loyalement consigné par le Baron dans son journal. Maldà rapporte trois premières messes au Bonsuccés, avec l'assistance pendant l'office d'une chapelle de musique, entre 1780 et 1788<sup>88</sup>. Une autre est chantée uniquement avec la communauté de servites et l'orgue en 1777. Le premier octobre 1786, la prise de l'habit des servites par quatre jeunes hommes est également solennisée par un office à plusieurs voix chanté par les servites accompagnés du positif<sup>89</sup>. Bien que les portes restent ouvertes à tous les passants, ces grands événements familiaux sont d'abord destinés aux proches : « assistèrent à la cérémonie de la première messe sa mère Clara, ses frères et autres parents, qui sont les plus concernés par l'événement, ainsi que toute la maison de Peguera et leur salon [*tertúlia*] » (première messe de Pau Pumet, 3 août 1777) ; « y était invitée toute la maison de Pujol et leurs amitiés [*aderèncias*], avec Monsieur le

---

<sup>88</sup> MALDÀ, *AI*, p. 363 (10-I-1785) ; A2, p. 228 (22-IV-1787), p. 308 (7-I-1788).

<sup>89</sup> MALDÀ, *AI*, p. 97 (3-VIII-1777) ; p. A2, p. 57 (10-I-1786).

chanoine Albert de Vic, qui vient d'arriver dans cette ville pour assister à la première messe, et puisqu'il est très ami de la maison de Pujol, galonnier, où il est logé, il a été parrain du nouveau prêtre » (première messe du frère servite Jaume Pujol, 10 janvier 1785)<sup>90</sup>.

Ce phénomène trouve une parfaite correspondance dans les professions des jeunes religieuses. Maldà rapporte 11 cérémonies de profession, toutes sauf deux liées aux couvents « de dames » de Barcelone<sup>91</sup> : Sant Pere de les Puel·les (4), Jonqueres (3), Sant Joan de Jerusalem (1) et Sant Maties (1)<sup>92</sup>. Comme à Santa Maria de Vallbona, dont on a traité au Chapitre 3, les cérémonies de profession barcelonaises constituaient des vecteurs d'affirmation et de projection sociale des familles de la noblesse locale. Elles étaient solennisées par la participation des chapelles de musique de la ville et par l'interprétation de *villancicos*, de petits oratorios ou d'extraits d'oratorios plus longs adaptés ou commandés spécialement pour l'occasion. Les textes imprimés de ces pièces musicales, publiés aux frais de la famille, gardaient la trace et le souvenir de l'événement<sup>93</sup>. À la différence de la majorité des fêtes barcelonaises, où l'on suivait le modèle de la *siesta* musicale de l'après-midi, ces pièces en castillan étaient chantées le matin pendant la messe, suivant le modèle des fêtes extérieures qu'on a vu au Chapitre 4<sup>94</sup>. La brièveté des

---

<sup>90</sup> « Assistiren â la funció de la missa nova sà mare Clara ; sos germans, y Parents com à mes interesats, igualment tota la Casa de Paguera, y tertulia ». MALDÀ, *AI*, p. 97 (3-VIII-1777). « [...] senthi combidada tota la Casa de Pujol, y aderenças ab lo Sr. Canonge Albert de Vich, que arribà à esta ciutat per la assistència â la missa nova, y sent molt amich dels de Casa Pujol Galonèr, allotjant en tal Casa, hà estàt Padrí del recién ordenat sacerdot ». MALDÀ, *AI*, p. 363 (10-I-1785).

<sup>91</sup> On les appelait couvents de dames par opposition à ceux destinés aux femmes du commun. « Hay también dieciocho conventos de religiosas, de los cuales 6 son de señoras, y los restantes comunes. Los nombres y instituto de los primeros son : San Pedro, benitas ; Junqueras, damas de Santiago ; San Juan de Jerusalén, jerosolimitanas ; Santa Clara, benitas ; Valldonsella, bernardas ; y Gerónimas, de San Gerónimo ». *Respuesta al interrogatorio del Sr. D. Francisco de Zamora por lo concerniente al corregimiento de Barcelona*, dans ZAMORA, *op. cit.*, p. 414. Pour une première approche à la vie musicale du couvent Sant Pere de les Puel·les au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir César ALCALÁ, « El Real Monasterio de San Pedro de las Puellas y su Capilla Musical », *Nassarre*, 14/1 (1998), p. 109-118. Pour une approche plus récente et plus raffinée, mais concernant une période antérieure, voir Ascensión MAZUELA-ANGUITA, « El monasterio de Sant Pere de les Puellas en el paisaje sonoro de la Barcelona del siglo XVI », *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Tess Knighton (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016, p. 91-112.

<sup>92</sup> MALDÀ, *AI*, p. 109 (21-XII-1777), 126 (20-V, 12-VII-1778), p. 161 (31-V-1779), 254 (5-V-1783), 349 (16-XI-1784) ; *A2*, p. 42-43 (19-XI-1785), 229-231 (24-IV-1787), 261 (23-VII-1787), 331 (3-IV-1788) ; *A3*, p. 80 (1-VI-1788).

<sup>93</sup> BARANDA LETURIO, *op. cit.*, § 4-5.

<sup>94</sup> « [...] havent estàt solemnisima la funció ab Ofici ab tota la Capella de Musica de la Seu, y sos Villancicos en son intermedi ». MALDÀ, *AI*, p. 109 (21-XII-1777). « [...] haventse cantat Ofici Solemne ab tota la Capella de musica de la Catedral, y villancicos nous relatius à la Profesia de esta Señoreta [...] ». MALDÀ, *AI*, p. 349 (16-XI-1784). « haventse cantat lo Ofici per la Capella de musica de la Cathedral, y la Composició en musica del R<sup>t</sup> Domingo Arquimbau mestre de Capella de musica de Gerona, y despues dela Epistola se hà cantat un Dueto, y Cantich del Oratori nou del Beato Gaspàr de Bono, que se compongué per las festas dels dos Beatos minims en la Iglesia de Sant Francisco de Paula ». MALDÀ, *A2*, p. 261 (23-VII-

*villancicos*, qui facilitait leur insertion dans le déroulement de la messe, explique peut-être la plus forte résilience de ce genre musical dans le cadre des cérémonies de profession. À ces occasions, comme pour les professions et premières messes masculines, la sphère familiale et privée investissait les espaces ouverts du couvent. Outre la pratique d'inviter les proches à la cérémonie dans l'église, de vive voix ou moyennant des billets, les familles des nouvelles professes offraient aux religieuses et aux invités des collations sucrées [*refresc*] dans le parloir et dans la cour du couvent<sup>95</sup>.

Les fêtes barcelonaises ne se distinguent de celles de l'extérieur que par le nombre et par le faste. Elles présentent, cependant, certains traits spécifiquement urbains. Un des plus saillants est celui du concert spirituel de l'après-midi, ou *siesta*, dont on a inventorié les typologies et suivi les évolutions. Sur cette base et grâce au suivi des fêtes religieuses en musique enregistrées par le baron de Maldà, on peut constater que les premiers vingt ans du *Calaix de sastre* dessinent une topographie musicale urbaine hautement personnelle. Elle peut obéir à des raisons de proximité géographique à la maison de la rue del Pi. Elle est aussi le résultat d'une pratique quotidienne de la ville ordonnée selon des affinités (et parfois des antagonismes) d'ordre personnel et surtout collectif, au nombre desquels il faut compter la famille, le voisinage, la congrégation et la paroisse.

### ***La chapelle de musique de la cathédrale : ses passionnés, ses mécènes***

Avec 19% des mentions parmi les fêtes extraordinaires, le même pourcentage que sur le tableau des fêtes ordinaires (23 mentions sur 119 et 72 sur 377, respectivement), la cathédrale se place très haut sur les autres lieux de musique. Elle joue un rôle capital dans les consommations dévotes du baron de Maldà. Mais plus encore que le lieu, c'est la chapelle de musique de l'institution qui tient une place privilégiée dans le paysage musical que dessine le Baron. Lorsqu'il enregistre dans son journal une fête en musique, Maldà précise de manière habituelle la chapelle de musique qui y a pris part. Parmi les fêtes ordinaires, sur les 148 fois où cette information est fournie, 102 correspondent à la musique de la cathédrale, soit près des deux tiers des mentions. Les autres trois chapelles

---

1787). « [...] haventsi cantàt ofici per la Capella de musica de la Cathedral ab villancicos nous de gust tota sà Composició de musica ». MALDÀ, A2, p. 331 (3-IV-1788). Voir, au sujet des fêtes à l'extérieur, la première section du Chapitre 4.

<sup>95</sup> « En la tarde hi hagué visita en los Parladors, y Pati de Sant Pere ; refresch, de mes de 40 quartés de Aiguas compostas de 5 ó 6 generos ; moltas pastas de tortells ; melindros ; besuyts de ou, y Chocolate, servit que fou lo agasajo per 36 Criats, havent anàt tota la funció al cuydado y bona direcció del S<sup>r</sup> Marquès de Castellbell &c. ». MALDÀ, A2, p. 230-231 (24-IV-1787). Voir aussi MALDÀ, A1, p. 126 (20-V-1778), 349 (16-XI-1784). Rosa Maria Creixell a donné d'autres exemples. CREIXELL CABEZA, *Noblesa obliga...* op. cit., p. 177-179.

ecclésiastiques de la ville sont loin derrière avec 22 mentions (Palau), 18 (Santa Maria del Mar) et six (Santa Maria del Pi-Sant Just). Cette disparité est encore plus accentuée parmi les fêtes extraordinaires, avec 52 mentions pour la musique de la cathédrale sur un total de 68, les autres suivant, dans le même ordre, avec sept, cinq et quatre mentions (Figure 6.4).

L'activité de la chapelle de musique de la cathédrale peut être retracée grâce à des sources produites dans le cadre institutionnel lui-même. À l'aune de ces sources on peut mesurer la représentativité de l'apport de Maldà. On en utilise ici trois de nature différente et donc comportant chacune ses lacunes : le *Manual del cabiscol* (compilé entre 1682 et 1729), la *Nota de las funciones de música se fan en la Santa Iglésia Catedral* (ca 1770) et le *Llibre de les funcions de capella* (1818-1821)<sup>96</sup>. Le *cabiscol* (capiscol), dignité canoniale, avait à charge la régie du chœur et la direction du plain-chant. Le *Manual* concerne, par conséquent, la liturgie au chœur et ne traite de la musique figurée que lorsqu'elle remplace le plain-chant au chœur. Les activités de la chapelle de musique dans la cathédrale mais en dehors de l'enceinte du chœur n'y sont mentionnées qu'accidentellement et les activités à l'extérieur entièrement omises sauf pour les processions et les occasions où le chapitre visitait d'autres églises (à Santa Caterina le 17 janvier pour la Saint Raymond de Penyafort, à Sant Sebastià le 20 janvier et à Santa Madrona le 15 mars pour les fêtes homonymes et à l'Hôpital Général le 25 avril pour la Saint Marc). La *Nota* rédigée vers 1770 est également issue de l'administration capitulaire et porte cette fois-ci sur la chapelle de musique, mais ne répertorie que les cérémonies dans l'enceinte de la cathédrale. Elle retient d'abord les cérémonies « sans gratification [*sens distribució*] », c'est-à-dire celles qui étaient comprises dans le salaire que les musiciens recevaient du chapitre et auxquelles ils devaient jouer gratis (au nombre de 39), et ensuite les cérémonies « avec gratification [*en las que hi ha distribucions*] » (33)<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Le *Manual del cabiscol* a été résumé et partiellement transcrit dans PAVIA I SIMÓ, « Calendari músico-litúrgic... » *op. cit.*. La *Nota de las funciones de música* a été transcrit dans PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història... » *op. cit.*, p. 110-113. Le *Llibre de les funcions de capella* a été transcrit dans Francesc BONASTRE I BERTRAN, *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX. Estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008, p. 75-96.

<sup>97</sup> Pour certaines fêtes, la chapelle recevait une gratification pour une partie de ses activités et n'en recevait pas pour d'autres activités réalisées le même jour. On a compté ces cas (quatre en tout) avec les cérémonies avec gratification.

La cathédrale constituant, avec ses nombreuses chapelles de corporations et de congrégations, un rassemblement de différents espaces de dévotion réunis dans une même enceinte, elle accueillait des fêtes en musique sans rapport aucun avec le chapitre ni avec le reste de bénéficiers<sup>98</sup>. C'est le cas des fêtes en musique annuelles de la Saint Antoine Abbé (17 janvier) et de la Saint Marc (25 avril), organisées dans les chapelles possédées dans la cathédrale, respectivement, par un groupe de muletiers [*arrieros*] de la rue del Bou et par la corporation des cordonniers [*sabaters*]. Ces deux fêtes sont très régulièrement rapportées par Maldà après leur première apparition dans le *Calaix de sastre* en 1780<sup>99</sup>.

Enfin, le *Llibre* enregistre l'ensemble des activités de la chapelle de musique dans les années qui suivent la restauration de 1814 et jusqu'au milieu du triennat libéral de 1820-1823. Il couvre partiellement les années 1818 (janvier-5 juillet), 1819 (mai-décembre), 1820 (entière) et 1821 (janvier-2 novembre) et il a été écrit par Josep Farrés, premier corniste de la chapelle<sup>100</sup>. Le 21 juillet 1820 le chapitre supprima la chapelle de musique, faute de moyens suffisants, mais les musiciens s'organisèrent entre eux, continuèrent de jouer ensemble sous l'appellation de « chapelle de musique de la cathédrale » et créèrent dans l'ancienne maison du maître de chapelle, habitée désormais par Farrés, une école publique et gratuite [*Estudi públich*]<sup>101</sup>. Pendant ces années difficiles, une fois disparue la fonction de protecteur de la chapelle, attribuée auparavant à un chanoine, Farrés consigna toutes les prestations de la chapelle à l'intérieur et à l'extérieur de la cathédrale. Il est cependant possible qu'il ait omis un certain nombre d'activités à petit effectif, notamment celles des enfants de chœur, auxquelles lui, en tant que corniste, n'intervenait pas. La plus tardive *Llista de las funcions [...] ab tota orquesta, a 2 cors y ab orga per regiment dels Escolans y noys que servexen en la Capella de Musica de la Santa Yglésia Catedral* (1826-1830)<sup>102</sup>, rédigée également par Farrés et qu'il destine explicitement à la régie des enfants de chœur, renforce cette hypothèse. Elle atteint, pour la seule année 1826, l'étonnant chiffre de 584 prestations de

---

<sup>98</sup> C'est ainsi que Miguel Ángel Marín décrivait le plan de la cathédrale de Jaca : « Plate 2.1 displays the plan of the cathedral with the fourteen chapels and altars it contained by the eighteenth century and, where known, the confraternity in charge of it. It illustrates the different devotional spaces amalgamated in the cathedral precinct ». MARÍN, *Music on the margin... op. cit.*, p. 63.

<sup>99</sup> Ces premières mentions dans MALDÀ, *AJ*, p. 182 (17-I-1780), 192 (25-IV-1780).

<sup>100</sup> BONASTRE I BERTRAN, *Música, litúrgia i societat... op. cit.*, p. 64, 67, 86.

<sup>101</sup> *Id.*, p. 17-24.

<sup>102</sup> Elle a été également transcrite dans BONASTRE I BERTRAN, *Música, litúrgia i societat... op. cit.*, p. 99-246.

la chapelle de musique, beaucoup d'entre elles avec la participation des enfants de chœur et d'un nombre très réduit de musiciens adultes. L'addition des agendas de 1818 (janvier-juin) et de 1819 (juillet-décembre) n'en signale que 143<sup>103</sup>. Malgré sa richesse, la *Llista* commencée en 1826 n'a pas été utilisée ici en raison de l'éloignement chronologique et surtout des nombreux changements intervenus après 1820 tant dans l'organisation de la chapelle que dans les autres structures musicales de la ville, encore trop mal connues.

Pour les activités de la chapelle à l'intérieur de la cathédrale, la source en regard de laquelle Maldà présente le niveau le plus bas de correspondance est la *Nota* de ca 1770, pourtant la plus proche chronologiquement<sup>104</sup>. Il peut y avoir à cela une explication liée à la rémunération des musiciens. La *Nota* enregistre de manière très détaillée les cérémonies sans gratification pour les musiciens. Manquant d'attrait économique, le zèle des musiciens diminuait sans doute à ces occasions et avec lui l'intérêt musical de ces événements<sup>105</sup>. Le niveau de correspondance de Maldà avec cette source est en effet plus grand pour les cérémonies avec gratification (33%) que pour les cérémonies sans gratification (21%). Le premier pourcentage est proche des degrés de coïncidence avec les autres sources, tant le *Manual* du début du siècle (38%) que le *Llibre* de Josep Farrés pour les années 1818 et 1819 (36%).

Pour les cérémonies en musique à l'extérieur de la cathédrale, le *Manual* et la *Nota*, on l'a dit, sont négligeables. Seul le *Llibre* de Farrés permet une comparaison avec Maldà. Il présente un degré de coïncidence semblable. Un 32% des activités extérieures de la chapelle inventoriées par Farrés (24 sur 75) ont leur correspondance dans celles recueillies par Maldà. L'intérêt vient ici du nombre d'items de Maldà qui ne sont pas présents dans le *Llibre*. Pour les cérémonies à l'intérieur de la cathédrale, le nombre d'événements renseignés par Maldà absents des autres sources est virtuellement nul (3 cas

---

<sup>103</sup> On a préféré réunir ces deux années incomplètes (janvier-5 juillet 1818 et mai-décembre 1819) afin d'obtenir le calendrier de la chapelle pour une année complète avant la proclamation du régime constitutionnel (le 10 mars 1820 à Barcelone) et la suppression de la chapelle en juillet de la même année.

<sup>104</sup> Pour le comptage, on a compté 1 s'il y avait de la musique le jour de la fête, 1 s'il y avait de la musique la veille et 1 s'il y avait de la musique dans la prolongation de la fête (triduum, octave, neuvaine et treizaine).

<sup>105</sup> À Santa Maria del Mar, la fabrique paroissiale avait clairement soulevé le problème lors de la nomination du nouveau maître de chapelle Salvador Figuera en 1735 et cherché à y remédier. « Primerament, per quant algunes festivitats de las mes solemnes, en que debia entervenir la Capella gratis, se feian ab poch lluiment, com eran Nadal, SS<sup>ma</sup> Trinitat, y Concepció de N<sup>ra</sup> S<sup>ta</sup>; degués dit S<sup>r</sup> Mestre fer cantar los officis en ditas festas ab violins; havent de fer lo mateix en los tercercs Diumenges, essent avisat per part de la Ill<sup>te</sup> Obra un, ó dos dias antes; y en cas de oferirseli altra funció fora la Igl<sup>a</sup> en dits tercercs Diumenges, degués participarho als Ill<sup>tes</sup> S<sup>ts</sup> Obrers, los quals lo atendrian, peraque no tingues algun prejudici ». ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 25.

sur 31). En d'autres mots, la presque totalité des événements musicaux à l'intérieur de la cathédrale signalés par Maldà sont également signalés par les trois sources produites dans l'institution. Ces sources institutionnelles présentent par ailleurs une très grande continuité entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup>, avec un degré de coïncidence entre elles toujours supérieur à 60%. La situation est entièrement différente pour les fêtes à l'extérieur. Maldà rapporte 99 fêtes annuelles en musique. On l'a dit, 24 d'entre elles coïncident avec Farrés. Il y en a donc 75 qui sont présentes uniquement dans le journal de Maldà. En d'autres mots, les trois quarts des activités extérieures de la chapelle de musique de la cathédrale pendant la période 1769-1789 ont disparu en 1818-1819, remplacées par d'autres. Ces chiffres disent surtout que l'activité extérieure de la chapelle pouvait être très changeante à moyen terme.

Une analyse poussée permet de constater, dans le *Calaix de sastre*, l'apparition et la disparition constante nouvelles fêtes en musique. En 1780, par exemple, après la récente béatification du trinitaire catalan Michel des Saints, on vit apparaître des fêtes annuelles en son honneur aux deux couvents de trinitaires de Barcelone. Les trinitaires déchaussés commencent une neuvaine annuelle avec la musique de Santa Maria del Mar (reprise, plus tard, par la musique du Palau et, en 1782, par celle de la cathédrale) qui incorporait des messes en musique tous les jours et des après-midis partagés entre oratorios et grosses *siestas*<sup>106</sup>. Aux trinitaires chaussés, on inaugura un triduum avec trois jours de messes en musique par la chapelle de musique de Santa Maria del Mar<sup>107</sup>. À Santa Maria del Pi, le *Stabat Mater* du Vendredi des Douleurs fondé par Maria Huguet ne fut pas chanté pendant les trois ou quatre ans qui précédèrent sa restauration en 1787, parce que la rente de la fondation n'avait pas été perçue<sup>108</sup>. Dans la même église, on a vu que Llonell, en 1782, avec la collaboration financière des dévots de la paroisse, fit appel à la chapelle de musique pour les matines précédant la neuvaine des âmes du Purgatoire, et que son initiative se perpétua<sup>109</sup>. Comme feu Maria Huguet, les dévots paroissiens de Santa Maria del Pi, par ses aumônes et ses fondations, contribuaient en très grande mesure au soutien financier des fêtes en musique dans leur église paroissiale et, partant, des chapelles de musique qui y étaient convoquées, ce qui explique à la fois l'abondance et la volatilité de ces fêtes.

---

<sup>106</sup> MALDÀ, A1, p. 194-195 (5-VII-1780), 234 (5-VII-1782).

<sup>107</sup> MALDÀ, A2, p. 117 (2-VII-1786).

<sup>108</sup> MALDÀ, A2, p. 218 (30-III-1787).

<sup>109</sup> Voir, par exemple, MALDÀ, A2, p. 155 (20-X-1786). Voir aussi, ci-dessus, sur les fêtes en musique à Santa Maria del Pi.

La mise en regard du témoignage de Maldà sur les fêtes ordinaires auxquelles participait la chapelle de musique de la cathédrale et des sources issues de la cathédrale permet finalement de constater sa connaissance approfondie de l'activité de ses musiciens. Si l'on tient compte du total d'événements uniques – une fête, un lieu – fournis par les quatre sources considérées ici, le *Manual*, la *Nota*, le *Llibre* et Maldà lui-même, 31 des 98 fêtes en musique célébrées à l'intérieur de la cathédrale sont données par le *Calaix de sastre* (le 32% du total) ; sur les 150 fêtes à l'extérieur de la cathédrale, 99 sont connues par Maldà (le 66%). L'apport de Maldà seulement pour la période 1769-1788 représente donc plus de la moitié (52%) des fêtes en musique connues.

Cette excellente connaissance des activités de la chapelle de musique de la cathédrale a d'autres causes que le voisinage : Maldà se déclare passionné de la chapelle de musique de la cathédrale, qu'il appelle « ma bien-aimée [*ma apassionada*] » musique de la cathédrale<sup>110</sup>. Cet attachement sans faille avait commencé très tôt. Il avait été, dans sa jeunesse, disciple du P. Jaume Soler, premier violoncelle de cette chapelle, et garda un bon souvenir des oratorios du maître Josep Pujol que les musiciens de la cathédrale interprétaient lors des brillantes fêtes annuelles du collège jésuite de Cordelles à l'époque où Maldà y était élève<sup>111</sup>. Il allait plus tard choisir le premier *contralt* Francisco Mas comme professeur de musique et de chant de ses enfants<sup>112</sup>. Les récits détaillés de ses sorties de Barcelone recèlent de précieux renseignements sur le répertoire qu'il jouait en solitaire, dans l'intimité ou pour quelques invités privilégiés – souvent les mêmes qui purent entendre et rirent des lectures à voix haute faites par le Baron de ses propres textes –. Il a, à ces occasions, une préférence explicite et très marquée pour le répertoire de la chapelle de musique de la cathédrale de Barcelone, au plus haut duquel trônent les airs et chœurs des oratorios de ses maîtres de chapelle, qu'il dit jouer au moins 14 fois entre

---

<sup>110</sup> « En la expectació de l'esinars me divertia yo tocant ab lo clave un tros de composició en música, de memòria, de alguns dels oficis que canta ma apassionada capella de música de la Seu en aquella santa iglésia y en altres iglésias en festas de sos sants ». MALDÀ, *VF*, p. 214 (1779). D'autres exemples dans MALDÀ, *VF*, p. 219 (1779), 302 (1781) ; *B4*, p. 103 (8-X-1798) ; *A34*, p. 795-796 (12-XI-1807).

<sup>111</sup> « Mosen Jaume Soler, mestre quem fou de viola ». MALDÀ, « Festius cultos, que ab lo motiu de la Benedicció de una Imatge de mitg còs, de Maria Santissima copiada de altre de pastel, per mà de mà estimada Filla Maria Escolastica Amat, tributà lo Autor à dita Santa Imatge de Maria en la tarde del dia 20 de Juny del Any 1785 », *A53-VI*, p. 154. Maldà se souvient en 1779 du duo d'un ancien oratorio composé par le maître de chapelle de la cathédrale, Josep Pujol, pour les fêtes des jésuites dans l'église de Betlem (« del temps de nostras festas marianas suarísticas ») ; en 1790 il fait jouer chez lui un autre oratorio de Josep Pujol composé pour les fêtes dans l'église de Betlem de 1763. MALDÀ, *VF*, p. 215 (1779) ; *A5*, p. 189-191 (24-X-1790).

<sup>112</sup> On peut le déduire du commentaire noté par Maldà après que ses enfants Rafel et Maria Escolastica aient chanté devant un public à *casa* Cortada : « I que content n'estaria lo Sr. Francisco Mataró de que es lluisen ! ». MALDÀ, *B3*, p. 277-278 (24-X-1797).



1770 et 1807<sup>113</sup>. On trouve aussi des messes, *goigs*, *villancicos*, rosaires, pastorales, *siestas* à quatre, répons et *Salves*<sup>114</sup>. Il joue et parfois chante ces œuvres en s'accompagnant sur le clavecin, le piano-forte, l'orgue ou le violoncelle. Parfois aussi, il précise qu'il le fait par cœur<sup>115</sup>. Maldà livre un témoignage précoce de ces pratiques à la date du 24 septembre 1770, lorsqu'il avait 24 ans. Dans la galerie couverte de sa *torre* d'Esplugues il joue et chante au clavecin, en arrangement, une messe en musique qui était au répertoire de la chapelle de musique de la cathédrale de Barcelone, composée par un ancien maître de chapelle de la cathédrale de Tarazona. La même messe allait être jouée deux fois par des musiciens de la cathédrale aux fêtes de l'Hospitalet organisées par Cayetano Félix de Molines en 1784 et 1787. Dans ce cas comme dans d'autres, la musique pratiquée en solitaire devient à la fois un délassement dans la jouissance esthétique et une forme de prière et de dévotion intime, deux dimensions qui sont toujours concomitantes chez Maldà.

Après le petit déjeuner, parce qu'il était jour de fête comme le précédent, quoique de demi-cérémonie dans la parure des femmes et de toute cérémonie dans celle des paysans, garçons et garçonnetts, et parce qu'on célébrait la fête de Marie Très Sainte de la Merci, patronne de la ville de Barcelone, je voulus, avec le clavecin, en l'honneur de la grande Reine, notre consolatrice dans toutes les afflictions, jouer et chanter une messe des plus choisies de la chapelle de musique de la cathédrale de Barcelone avec le clavecin, celle parmi mes favorites qui est en *mi* bémol majeur [*e-la-mi bemoll*], composée par un qui fut maître de la cathédrale de Tarazona, et pour moi cette composition musicale ne vieillira jamais, [en faisant avec mes mains et bouche les dessus, basses et instruments qui la composent et, sans en avoir la faculté, j'exerçais d'officiant, d'enfant de chœur et de chœur, commençant par l'introït de *Salva santa parens* jusqu'à l'*Ite missa est*.]<sup>116</sup>

<sup>113</sup> « Después li he tocat un poc la viola, havent eixit lo villancico que comença *Al golpe de la caja*, dos o tres versos del *Stabat mater* que es canta en nostres comunions en la capella de la venerable Congregació de Nostra Santíssima Mare dels Dolors, i, per últim, a fi que oís lo minyonet tots mos divertiments de música, li he tocat lo clave – si bé, est, prou desafinat –, i tocat-li algun minuet, una contradansa, algun càntic d'oratori i rosari, tot de ma apassionada música de la Seu ». MALDÀ, *B4*, p. 103 (8-X-1798). Les autres mentions à des oratorios dans MALDÀ, *VF*, 99 (1770), 219, 226 (1779), 280 (1781), 361-362 (1782) ; *AI*, p. 268 (12-VI-1783), 269 (13-VI-1783), 279 (15-VI-1783) ; *Mal*, p. 68 (14-IX-1794) ; *B4*, p. 94 (16-IX-1798), 208 (28-VII-1799) ; *B5*, p. 213 (23-V-1801) ; *A34*, p. 795-796 (12-XI-1807).

<sup>114</sup> On ne prétend pas à une liste exhaustive, mais on a réuni un certain nombre d'exemples dans l'ordre chronologique : MALDÀ, *VF*, 96, 98-99, 136, 141, 147, 214, 219, 226, 228-230, 280, 302, 361-362, 364, 374 ; *AI*, 268-269, 279 ; *Mal*, p. 68 ; *B3*, p. 89 ; *B4*, p. 80, 94, 103, 208 ; *B5*, p. 213 ; *A34*, p. 795-796 ; *Vic*, p. 119.

<sup>115</sup> « En la expectació de l'esmosar me divertia yo tocat ab lo clave un tros de composició en música, de memòria, de alguns dels oficis que canta ma apassionada capella de música de la Seu en aquella santa iglésia y en altres iglésias en festes de sos sants ». MALDÀ, *VF*, p. 214 (1779). « Lo oratori ab música, me ha sigut nou als ohits, com sí los goigs de Sant Antoni Abat que me agraden, per Dolasolre tercera major, y la música majestuosa, que, com ya 10 o 12 anys ques tocan també jo jals sé tocar ab mon Pianofort, o clave ». MALDÀ, p. 44 (17-I-1807).

<sup>116</sup> Il y a deux versions de ce texte, une en catalan qui donne le nom de l'auteur et une autre en castillan où Maldà décrit sa manière de jouer. Les crochets précisent ce qui vient de la seconde version. Version 1 :

L'amour pour la chapelle de musique de la cathédrale de Barcelone et ses répertoires musicaux engendre, chez Maldà, des formes de sociabilité qui se manifestent aussi dans le journal. On peut ainsi identifier une partie des citoyens qui, projetant au-delà de leur intimité le lien entre économie spirituelle et goût de la musique, contribuaient de manière cruciale à garantir la continuité et à préserver le prestige de la chapelle de musique de la cathédrale.

Cayetano Fèlix de Molines, conseiller municipal perpétuel de Barcelone depuis 1757, lorsqu'il n'était pas en villégiature dans la *torre* de l'Hospitalet, habitait place de Santa Anna, prolongation de la rue del Pi, sur l'axe urbain prestigieux qui allait de l'église Santa Maria del Pi au Portal de l'Àngel<sup>117</sup>. Molines était paroissien de Santa Maria del Pi, comme Maldà, qu'il remplaça comme ouvrier principal de la fabrique paroissiale aux élections de décembre 1785, lorsque le Baron devint administrateur des pauvres honteux<sup>118</sup>. Comme Maldà, Molines était membre de la congrégation des Douleurs du couvent du Bonsuccès, puisqu'il figure dans la liste des défunts de la congrégation auxquels on dédia l'office anniversaire de 1797<sup>119</sup>. Jeune, il avait précédé Maldà au collège de jésuites de Cordelles. À l'occasion des fêtes annuelles du collège dans l'église de Betlem, solennisées par la chapelle de la cathédrale – fêtes auxquelles Maldà resta si fidèlement attaché – on publia en 1753 un poème dédié à l'Immaculée Conception écrit par Molines, qui avait alors 13 ans<sup>120</sup>. Molines et Maldà partageaient

---

« Después de l'esinars, per ser aquell dia festiu com lo passat, si bé que de mitja gala en lo vestuari y adornos de las donas y de entera en la de aquells pagesos, mozos y xarrics, sent la festa de Maria Santíssima de la Mercè, patrona de la ciutat de Barcelona, volguí ab lo clave, a obsequi de la gran Reyna y consoladora nostra en todas las aflicciones, tocar y cantar un ofici dels escullits de la capella de música de la Seu ab lo clave, que fou aquell meu predilecto per ela-mi-bemoll, compost que fou per un que fou mestre de la cathedral de Tarazona y per a mi may serà vella aquella composició de música ». MALDÀ, *VF*, p. 96. Version 2 : « Despues del desayuno, por ser aquel dia, festivo como el pasado, bien que de media Gala en los Vestidos de la Gente de Esplugas, siendo la Fiesta de Maria Santissima de las Mercedes, Patrona de la Ziedad de Barcelona, quise con el Clave, sonár, y Cantár un Oficio de los escogidos de la Capilla de musica de la Seu, à su obsequio *privative*, haciendo con mis manos, y boca los triples = baxos, y Instrumentos la componen, y sin tenêr facultad hacia de misa cantano, Monacillo, y Coro; Comensando por el Introito de *Salve Santa Parens* hasta al *Ite, missa est* [...] ». MALDÀ, « Ramillete de varios Acontecimientos Festivos y Jocosos, en punto à Fiestas mayores de Lugares Vecinos à Barcelona / en el año de 1770 », *BC* 3029, f. 18r-18v.

<sup>117</sup> Cayetano Fèlix de Molines avait remplacé son frère décédé dans le gouvernement municipal. Francisco José MORALES ROCA, « Officialium Cataloniae (1). Regidores del Ayuntamiento de Barcelona. Dinastía de Borbón (1716-1833) », *Hidalguía. La Revista de genealogía, nobleza y armas*, n° 357 (enero-febrero 2013), p. 87-142 : 118. Selon l'inventaire après-décès des biens de Cayetano Fèlix, la maison de Molines à Barcelone se trouvait place de Santa Anna au coin de la rue dels Capellans. AHPB, 1.112/17, Francesc Just i Verde, *Manuale decimum octavum instrumentorum* [1796-1797], 7-VIII-1797, f. 472v.

<sup>118</sup> MALDÀ, *A2*, p. 50 (26-XII-1785). Il termina son mandat en 1787. MALDÀ, *A2*, p. 303 (26-XII-1787).

<sup>119</sup> *BC*, Fons Baró de Castellet, 152/5.

<sup>120</sup> *El Arca de Noé. Cancion Real, con que a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria en los solemnes cultos, que le consagra la Congregacion Eximia, aplaude el Señor Don Cayetano Felix de*

sans doute ces appartenances avec beaucoup de nobles de leur milieu et de leur génération.

Leur dévouement commun pour la musique de la cathédrale les rapprochait encore davantage. On sait avec quel enthousiasme Maldà assistait et participait aux cérémonies en musique de la fête des Saints Martyrs organisée annuellement par Molines à l'Hospitalet avec la collaboration d'importants musiciens de la cathédrale<sup>121</sup>. Bien qu'il y jouisse d'une singulière marge de manœuvre dans le choix des musiciens, qu'il dirige, et de la musique, qu'il choisit, libéré des contraintes institutionnelles de la vie musicale barcelonaise, Molines, le très informel « maître de chapelle » de l'Hospitalet, ne borne pourtant pas son mécénat au village. Maldà signale dans le journal deux fondations de la maison de Molines à Barcelone. L'une concernait les matines de la veille de la Saint Joseph à l'église paroissiale Santa Maria del Pi et peut-être aussi, Maldà hésite, les solennités du jour de la Saint Joseph, le 19 mars. Ces offices étaient probablement chantés en plain-chant et ne semblent pas revêtir de relief musical particulier<sup>122</sup>. La situation est différente pour l'autre fondation, qui avait lieu chaque année le 21 décembre, la Saint Thomas Apôtre, jour de grande affluence à Barcelone. La maison de Molines payait une fête l'après-midi dans l'église du couvent de théatins de Sant Cayetano qui s'inscrivait au sein d'une neuvaine à la Vierge de l'Espérance commencée le 18 décembre. De manière significative, la chapelle de musique de la cathédrale remplaçait cet après-midi celle du Palau, qui détenait le monopole de cette neuvaine. Ce remplacement fut sans doute à l'origine d'un conflit qui amena Cayetano Fèlix de Molines à déplacer sa fête à l'église collégiale Santa Anna à partir de 1785<sup>123</sup>. Maldà consigne plusieurs fois cet événement annuel dans son journal et signale, pour la fête de 1789, qu'on y a chanté un rosaire en musique « de nouvelle composition » avec « toute la [musique] de la cathédrale »<sup>124</sup>. Ces

---

*Molines, y Alós, Colegial en el Imperial, y Real Colegio de Cordellas, Alumno de las Reales Escuelas de la Compañia de Jesus, y Congregante de la misma Congregacion. En la Iglesia de Belén à las tres de la tarde. Dia 12. de Junio 1753, Barcelona, Pablo Nadal Impresor, [1753]. BC, Fullets Bon. 9166.*

<sup>121</sup> Voir, à ce sujet, la première section du Chapitre 4.

<sup>122</sup> « En la Vigília del Gloriós Patriarca Sant Joseph, se cantan en la Iglesia Parroquial del Pi en la tarde matinas de Sant Joseph, Fundació de Casa Molinas, no se si també adnexa la Festivitat del dia ». MALDÀ, A2, p. 213-214 (18-III-1787).

<sup>123</sup> « En tal tarde 21 de Desembre se cantà rosari ab la Capella de musica de la Cathedral en la Collegiata de Santa Anna, fent la explicació dels misteris Gloriosos en Català lo Pare Puig de Sant Sebastià, la qual festa feya en los antecedents anys per tal dia de Sant Thomàs Apostol la Casa de Molinas en la Iglesia de San Cayetano, que se fà en la dita ; Festa, nou dias de la Mare de Déu de esperanza, ab Siestas en la tarde, que hi và la Capella de musica del Palau, y per esta diada, que pagaba la Casa Molinas hi anaba la de la Cathedral, y de present à la Collegiata de Santa Anna ». MALDÀ, A2, p. 49 (21-XII-1785). Voir aussi MALDÀ, A2, p. 181 (21-XII-1786) ; A3, p. 169 (21-XII-1788).

<sup>124</sup> « [...] ab composició nova de musica sent tota la de la Capella de la Catredal », MALDÀ, A4, p. 264 (21-XII-1789).

marqueurs d'exceptionnalité, l'exécution de musique nouvelle et la présence de la totalité des effectifs disent l'intérêt particulier de cette fête, qui rappelle les synergies entre mécène et musiciens constatées à l'Hospitalet. Cet intérêt était relevé par le choix du prédicateur, le « célèbre » P. Pau Puig, clerc régulier mineur du couvent de Sant Sebastià, qui faisait les explications des mystères du rosaire en catalan<sup>125</sup>. Après la mort de son père, Cayetano Fèlix paya par ailleurs, au moins à quatre reprises, la musique, voire « toute la musique » de Santa Maria del Pi pour les enterrements de ses proches : deux de ses enfants morts en bas âge, Maria Antònia (9 octobre 1770) et Joaquim Cayetano (26 septembre 1773), son frère ecclésiastique, Ramon Ignasi de Molines i d'Alòs (16 octobre 1773) et sa sœur Marianna (2 février 1780)<sup>126</sup>.

Molines avait demandé dans son testament à être enterré, comme ses parents, à Santa Maria del Pi<sup>127</sup>. Les funérailles, cependant, eurent finalement lieu à la cathédrale, où la chapelle de musique de la cathédrale se tint une dernière fois aux côtés de Molines lors de son office funéraire le 25 juillet 1797<sup>128</sup>. Si elle perdait ce jour-là un soutien important, d'autres adeptes assuraient la continuité des très nombreuses activités de la chapelle en dehors des murs de la cathédrale. Le marquis de Barberà, peut-être avec la collaboration d'autres dévots, payait tous les ans une fête dans la petite chapelle de Sant Llätzer pour le Mardi Gras à laquelle assistait la musique de la cathédrale : messe avec toute la chapelle le matin et *Miserere* en musique accompagné d'un sermon l'après-midi<sup>129</sup>. D'autres dévots, parfois gardant l'anonymat par modestie, contribuent occasionnellement à étoffer le calendrier professionnel des musiciens de la cathédrale, tel ce dévot ayant survécu à une tempête au retour d'un lucratif voyage commercial en Russie, qui fit appel aux musiciens de la cathédrale pour qu'ils chantassent un rosaire, une litanie et un *Salve* dans l'église du couvent du Carme l'après-midi du 22 janvier 1786<sup>130</sup>.

<sup>125</sup> Sur Pau Puig et la bonne opinion qu'avait Maldà de lui, voir l'introduction de Maria Rosa Serrà Milà à Pau PUIG, *Obra catalana*, Barcelona, Barcino, 2012, p. 14-15, *passim*.

<sup>126</sup> AMHL, Fons patrimonial España Muntadas, caixa 9, carpeta 1/13, *Noticias...*, f. 10v, 11v.

<sup>127</sup> « Elegesch la Sepultura à mon Cadaver fahedora en la Yglesia Parroquial de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> del Pi de la present Ciutat en lo Vas propi de ma Casa à la part del Evangeli debant la trona gran q<sup>c</sup> antes era de Llunell [...] ». AHPB, 1.112/17, Francesc Just i Verde, *Manuale decimum octavum instrumentorum* [1796-1797], 26-VII-1797, f. 362r-362v.

<sup>128</sup> MALDÀ, A15, p. 187 (25-VII-1797). Molines avait spécifié dans son testament que les répons chantés à la maison et pendant l'accompagnement du cadavre jusqu'à l'église devaient être en musique, à deux chœurs, et la messe de requiem avec toute la chapelle (« tota la fusta ») : « [...] la qual [sepultura] vull me sia feta general de Beneficiat ab dotse Cobas y vint y quatre Atxas ab la absoluta corresponent, y Musica, esto es de dos Cors à las absoltas de la Casa y acompanyament à la Iglesia, y lo Ofici ab tota la Fusta, sens Campanetas ». AHPB, 1.112/17, 26-VII-1797, f. 362v.

<sup>129</sup> MALDÀ, A1, p. 367 (28-II-1785).

<sup>130</sup> MALDÀ, A2, p. 61-62, (22-I-1786).

Parmi les 52 fêtes extraordinaires recueillies par Maldà auxquelles participe la chapelle de musique de la cathédrale entre 1769 et 1789, au moins 21 peuvent être rattachées à la sphère du mécénat privé ou exercé dans le cadre familial.

Graduellement, la nouvelle bourgeoisie commerciale et industrielle se fait plus présente dans ce domaine. Sans doute un chapitre retentissant de l'entrée de nouvelles couches sociales dans le grand mécénat de la musique sacrée fut celui du legs, par un Glòria, famille de marchands et d'industriels du textile, d'une rente généreuse destinée à la nouvelle maîtrise du couvent de la Mercè, grâce à laquelle elle devint bientôt une institution prestigieuse<sup>131</sup>. À l'image des fêtes en musique en l'honneur du saint patron familial, comme celle que Maldà organisait au Bonsuccés pour la Saint Raphaël, Erasme Gònima, un des plus riches industriels de la ville, organise depuis au moins 1792 une messe avec la musique de la cathédrale pour sa fête, la Saint Érasme, dans la chapelle de Sant Llätzer<sup>132</sup>. Le commerçant et courtier Fèlix Cantalosella, moins illustre mais beaucoup plus important en tant que mécènes de la même chapelle de musique, laisse un bilan doux-amer à son décès en 1799 : chargé de dettes, il devait à la chapelle 300 livres, l'équivalent d'une dizaine de messes en musique<sup>133</sup>. Il avait été pourtant un important financeur de la chapelle, au point que sa disparition, s'ajoutant à celle d'autres dévots et aux troubles économiques causés par la guerre, obligea les musiciens à supprimer quelques-unes des messes en musique quotidiennes de la treizaine festive de Sainte Eulalie. En 1807 les oratorios prévus pour tous les après-midis de la treizaine avaient aussi des difficultés à trouver des financeurs, sous l'effet combiné de longues années de guerre et de l'évolution des mœurs<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> MALDÀ, *B2*, p. 43 (2-IX-1792) ; Cayetano BARRAQUER Y ROVIRALTA, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, Francisco J. Altés y Alabart, 1906, t. II, p. 114-115 ; Roberto FERNÁNDEZ, « La burguesía barcelonesa en el siglo XVIII : la familia Gloria », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 1 (1981), p. 363-369.

<sup>132</sup> MALDÀ, *B2*, p. 19 (1-VII-1792).

<sup>133</sup> « Faltant alguns devots a contribuir ab limosnes per lo cant dels solemnes oficis ab música, en la catedral, en tots los dies del tretzenari a Santa Eulàlia, a més d'alguns que han mort (lo principal d'estos lo Sr. Fèlix Cantalosella, especial devot que morí cosa d'un any, empenyat fins al coll per seixanta mil lliures, ab deute de tres-cents lliures a la música de la catedral), [i] la guerra actual, que tothom la sent en les butxaques per lo que no es cobra casi res en diners, sí que ab *vales* reals, se suspèn en algun dia del tretzenari lo cantar-se ofici en música ; sent lo total del cost unes vint-i-nou lliures, segons m'ho ha dit lo Sr. Francisco Mas, o 'el Mataró', contralt de dita capella de música ». MALDÀ, *B5*, p. 21 (13-II-1800). Voir aussi MALDÀ, *B4*, p. 192 (1-VII-1799). On n'a pas su trouver cette dette avec la chapelle de musique de la cathédrale dans l'inventaire après décès de Cantalosella, bien qu'on y ait consigné des dettes bien plus petites. Maldà avait pourtant une source d'information sûre en la personne Francisco Mas, musicien de la cathédrale et assistant de Cantalosella dans les collectes d'argent pour la chapelle de musique. AHPB, 1.162/2, Antoni Capdevila i Olzina, *Manuale... omnium instrumentorum* [1799], 6-V-1799, f. 46v-55r.

<sup>134</sup> MALDÀ, *A34*, p. 139 (19-II-1807).

La figure du mécène et du passionné souvent se confondent. Joan Mas, négociant qui vit en fait de ses rentes, homme de bonne humeur (« négligé de la perruque aux souliers, dans son manteau usé et un peu sale, aux airs de poète, sans l'être »<sup>135</sup>) consacre tout son temps à courir les églises de Barcelone où il s'informe avec tout le détail des affaires courantes en matière religieuse. Il déverse ensuite les nouvelles au cénacle qu'il fréquente chez un apothicaire, rue de la Boqueria, ou auprès de ses bonnes connaissances, au nombre desquelles le baron de Maldà. On l'appelle pour cette raison « la Gazette ecclésiastique »<sup>136</sup>. Mais Joan Mas a aussi une passion spéciale et exclusive pour la chapelle de musique la cathédrale : « [...] il se fait remarquer par un goût particulier pour connaître les activités musicales (ou de chapelle) en matière de rosaires, oratorios, messes et *siestas*, car il est enthousiaste de la chapelle de musique de la cathédrale, qu'il préfère aux autres et qu'il appelle 'la mère', affublant du grossier mot de 'caca' celle du Palau »<sup>137</sup>.

Le Vendredi des Douleurs (15 avril) 1791, sous prétexte que son fils est chargé du *paso* de Notre-Dame appartenant à la confrérie des tisserands de soie [*velers*] qui défile à la procession de la paroisse Santa Maria del Pi du Jeudi Saint, un grand nombre d'invités affluent vers le nouveau domicile de Joan Mas, rue de l'Hospital, devant l'église Sant Agustí, pour y entendre de la musique jouée par les enfants de chœur et les musiciens de la cathédrale. Au programme, le *Stabat Mater* de Pergolèse, dans la version à quatre voix avec addition de bassons et cors écrite par Josep Fàbregas, musicien de Santa Maria del Mar, et un *Salve*, « musique choisie » composée par Carles Baguer, l'organiste de la cathédrale. Par le choix des musiciens et du répertoire, Joan Mas s'inscrit dans la droite ligne des préférences d'autres mécènes de la cathédrale, tels que Cayetano Fèlix de Molines ou le baron de Maldà lui-même<sup>138</sup>.

Maldà identifie encore d'autres inconditionnels de la musique de la cathédrale et permet d'étoffer le portrait de la petite société qui confluaient autour de ces musiciens. Il fait en particulier mention d'un tandem pittoresque formé par Josep Benet Fernández de

<sup>135</sup> « Lo cèlebre Joan Mas [...], tot xipòtil des de la perruca fins a les sabates, està en son cot prou usat, no gaire limpio i, ab tot de no ser poeta, tenir aires de poeta, qual viu de sa renta, no haurà planyut ses sabates velles en lo trepig del fang en acudir est matí a la funció de funerals de la monja difunta d'est convent de les Madalenes, havent assistit la mare, o la música de laatedral [...] ». MALDÀ, *B5*, p. 138 (26-XI-1800).

<sup>136</sup> MALDÀ, *B4*, p. 166 (11-III-1799).

<sup>137</sup> « També se nota en ell una afició particular a saber les funcions de música o capella, de rosaris, oratoris, oficis i *siestas*, sent en ell entusiasme la capella de música de la Seu, que prefereix a les altres, anomenant-la la mare i silbant ab lo negre mot de *caca* a la del Palau. » MALDÀ, *B4*, p. 121 (5-XII-1798).

<sup>138</sup> MALDÀ, *B1*, p. 254 (15-IV-1791).

Alonso, un petit homme bossu « à l'aspect bizarre [*de figura rara*] », et le prêtre Sala (ou Salanana), lui aussi petit et bossu<sup>139</sup>. Fernández avait en 1786 un poste d'officier surnuméraire dans l'Administration générale des Postes [*Correu*] et mourut en 1799 à Alella, au nord-est de Barcelone, d'une forte dépression<sup>140</sup>. « Grand passionné », « suiveur », « soutien fort [*trunfo ferm*] », « protecteur » de la chapelle de musique de la cathédrale, dont il ne manquait aucune des prestations, le dévouement de Fernández aux musiciens de la cathédrale dépassait même, de l'avis de Maldà, celui de Joan Mas<sup>141</sup>. Il est deux fois mentionné parmi les assistants aux concerts donnés par des musiciens de la cathédrale chez le baron de Maldà le 20 juin 1785 et le 24 octobre 1790, fête de la Saint Raphaël<sup>142</sup>.

Ces soutiens individuels de la musique de la cathédrale, externes à l'institution, étaient complétés par des formes de mécénat collectif très répandues et portées principalement par les confréries, congrégations et autres associations dévotes, mais aussi par des sociétés informelles et éphémères que l'on constituait annuellement pour l'organisation de saisons de concerts privés pendant l'hiver ou de bals pendant le Carnaval, phénomènes qui seront observés avec plus de détail dans le chapitre suivant. Maldà participe pleinement de toutes ces formes de patronage, avec son dévouement presque exclusif pour la chapelle de la cathédrale. Il fréquente la cathédrale plus que toute autre institution. Les fêtes religieuses qu'il consigne dans son journal sont très majoritairement liées à cette chapelle de musique. Il s'en approprie la musique par des arrangements plus ou moins improvisés qui font l'essentiel du répertoire qu'il joue et chante dans ses appartements à Barcelone. Il emporte avec lui ce répertoire, bien fixé dans sa mémoire, lors de ses séjours à l'extérieur de la ville, secondé quelquefois par un ami comme Molines qui attire dans sa *torre* de l'Hospitalet les meilleurs musiciens de la cathédrale, ou par les autorités de Vilafranca qui les recrutent pour leur grande fête

<sup>139</sup> MALDÀ, A53-VI, p. 154 (20-VI-1785) ; A18, p. 528 (21-VI-1799).

<sup>140</sup> MALDÀ, A18, p. 535 (23-VI-1799). Son poste est détaillé dans le registre d'épousailles de la cathédrale de Barcelone : « 22. XI-1786. D. Joseph Benet Fernandez de Alonso Off[icia]l Super[numera]ri de la Ad[ministraci]o G[enera]l del Correu, fill de J[ose]ph y d<sup>a</sup> Maria Feliciana c[asat]s ab d<sup>a</sup> Ther[es]a Blanch y Ferrussola d[onzell]a filla de D<sup>n</sup> J[ose]ph y D<sup>a</sup> Anto[ni]a c[asat]s Par[ròquia] S[ant] Just. 4 L 16 S ». ACB, *Esposalles*, vol. 157, f. 74v

<sup>141</sup> « Avui hé sabut, haver mort aquell gran apassionat à la musica de la Seu, no haventhi Funcio dins, y fora de la Seu, que no seguís, no altre que Don Benet Fernandez del Correu Subjecte petitó, un xiquet rara Figura ab Perruca al Cap, company inseparable del Capallanet Geperudet Sala en lo seguiment de Funcions de musica de la Cathedral en la dita, y en otras Iglesias, penso que mes trunfo ferm quel bon Sr Juan Más [...] ». MALDÀ, A18, p. 528 (21-VI-1799). Voir aussi MALDÀ, A7, p. 322 (2-VIII-1792) ; A15, p. 320-321 (24-IX-1797) ; A18, p. 530 (21-VI-1799) ; 532 (22-VI-1799), 535 (23-VI-1799).

<sup>142</sup> MALDÀ, A53-VI, p. 154 (20-VI-1785) ; MALDÀ, A4, p. 189-191 (24-X-1790).

annuelle<sup>143</sup>. Il soutient avec argent et ferveur la congrégation des Douleurs du Bonsuccés, qui emploie annuellement la chapelle de la cathédrale pour sa fête principale et va jusqu'à commander des oratorios au maître de chapelle Francisco Queralt et à l'organiste Carles Baguer. Sans faille, il paye tous les ans de sa poche la musique de la cathédrale pour une journée complète de musique le jour de la Saint Raphaël dans la même chapelle de la congrégation des Douleurs. La musique de la cathédrale vient même chez lui pour la célébration d'événements exceptionnels : entre 1783 et 1785, période faste, les musiciens de la cathédrale sont appelés au moins cinq fois à *casa* Cortada. Il s'associa à cette époque à l'initiative des saisons de concerts privés organisés chez le P. Josep Prats, premier violon de la cathédrale, qui continuèrent ensuite à *casa* Comelles et à *casa* Novell jusqu'en 1803<sup>144</sup>. Il incarne, en ce sens, le parfait modèle du mécène musical dévot, tourné de manière à la fois active et exclusive vers la promotion de la musique d'église locale. Il ne faut pas sous-estimer le poids économique de cette action de mécénat. Cantalosella mourut couvert de dettes ; au sujet de Molines, la rumeur courait que son train de vie l'avait ruiné au point de mettre en danger tout son patrimoine ; Maldà lui-même dut être refrené par ses proches, soucieux de voir qu'il déboursait trop d'argent dans la fastueuse célébration annuelle de la Saint Raphaël au couvent du Bonsuccés<sup>145</sup>.

Ces formes de mécénat étaient de toute évidence celles qui contribuaient *effectivement* à garantir la continuité et le prestige d'une institution comme la chapelle de musique de la cathédrale<sup>146</sup>. Cela retourne la perspective habituelle qui consiste à considérer que l'institution avait toute la responsabilité et toute l'autorité dans la mise en place et l'entretien d'une chapelle de musique. Le 4 septembre 1820, six semaines après que le chapitre cathédral de Barcelone eût décidé la suppression de la chapelle de musique, les musiciens lui adressèrent une requête où ils demandaient à garder le maître de chapelle et les enfants de chœur et le nom de chapelle de musique de la cathédrale,

---

<sup>143</sup> Voir la première section du Chapitre 4.

<sup>144</sup> Voir, pour plus de détail à ce sujet, les dernières sections des Chapitres 7 et 8.

<sup>145</sup> « [...] entrant a la [història] d'est dia festiu en l'Hospitalet, segona festa que fa – ab tota solemnitat – lo Sr. de Molines a l'honor de les relíquies d'uns Sants Màrtirs. I segons cert 'rum-rum' que corre, a poc més se ven les relíquies de tot son patrimoni per lo tan alienat i destrossat que el té, ab la *despotiquez* ab què l'*amigo* gasta la pecúnia ; quedant-li, fora de les relíquies, molt poc en l'Hospitalet i tant hom gasta que a l'últim para a l'hospital ». MALDÀ, A2, p. 122 (19-VIII-1793). « S'ha celebrada la festa de nostre patró, l'arcàngel sant Rafel, en casa, ab major solemnitat que les antecedents des de que no se'm permeté, no sé de cert per quins respectes dels Amats, peraquè no gastés massa en les músiques d'oratoris de la catedral a obsequi de sant Rafel, ab los goigs del sant per completar la festa ». MALDÀ, B3, p. 274 (24-X-1797).

<sup>146</sup> María Gembero a déjà souligné l'importance cruciale du mécénat venant des paroissiens dans la vie musicale de la paroisse San Nicolás de Pamplona (Navarre) au XVIII<sup>e</sup> siècle. GEMBERO USTÁRROZ, *op. cit.*, p. 319.



comme s'il s'agissait d'une marque, et proposaient d'assister aux cérémonies de la cathédrale « sans salaire ni rétribution »<sup>147</sup>. Lorsque quatre ans plus tard, en 1824, il fut question aux assemblées du chapitre de restaurer la chapelle de musique, les musiciens étaient toujours prêts à renoncer au salaire et aux rétributions du chapitre « dans l'espérance que la chapelle de cette cathédrale retrouvera son ancien état et qu'avec son prestige ils pourront subsister, ainsi que leurs familles »<sup>148</sup>. Derrière ces propositions perce la réalité professionnelle d'un ensemble musical qui pouvait survivre avec les activités externes à la cathédrale et pour lequel l'appartenance institutionnelle était, plus encore qu'une source indispensable de revenus, un cachet de qualité, le garant du prestige qui leur permettait de cumuler les engagements externes.

### *Une ville dans l'ombre : les autres chapelles de musique urbaines*

Malgré leur richesse, toutes les données rassemblées ici suivant le fil du journal de Maldà pendant vingt ans ne fournissent pas un panorama complet de la vie musicale religieuse de Barcelone. Ils rendent une partie bien précise du paysage musical urbain, recentrée sur la chapelle de musique de la cathédrale et sur un ensemble de lieux particulièrement chéris de Maldà. De cette région de la vie musicale urbaine on a néanmoins un compte-rendu particulièrement détaillé. Sur le plan musical, une institution comme le couvent de servites du Bonsuccés, qui dépend en bonne mesure du mécénat externe, n'aurait, prise en elle-même, presque rien livré au chercheur. Elle est pourtant centrale dans l'expérience musicale du baron de Maldà grâce à son imbrication avec l'élitaire congrégation des Douleurs et avec le mécénat purement privé, périodique ou occasionnel.

Attendu la succession si bien délimitée de choix et de préférences qui ressort du journal de Maldà, on peut légitimement poser la question de savoir quels sont les autres domaines de la vie musicale religieuse de la ville ou, en d'autres mots, quel est le profil des autres expériences musicales qui puisent également dans une offre musicale urbaine abondante et variée. La réponse à cette question devra faire l'objet d'autres travaux, mais

---

<sup>147</sup> « sens salari ni estipendi ». ACB, *Resolucions capitulars*, 4-IX-1820, f. 134v. Cité dans BONASTRE I BERTRAN, *Música, litúrgia i societat... op. cit.*, p. 20.

<sup>148</sup> « Altre memorial dels músichs, en que ofereixen fer las funcions que antes se feian a la catedral, sens salari ni gratificació ninguna fins a tant que V.S. vulguia, y suplican se servesca V.S. admetrer estas ofertas, que de part de tots los individus de la capella fan los que suscrihuen lo memorial, esperansats de que la Capella de esta Sta Yglésia se reposarà en son antich peu, y de que ab son prestigi ells podran subsistir y sas famílias ». ACB, *Resolucions capitulars*, 23-VIII-1824, f. 340v-341r. Cité dans BONASTRE I BERTRAN, *Música, litúrgia i societat... op. cit.*, p. 26

on peut déjà relever ici quelques indices. La carte des lieux de musique selon les chapelles de musique signale des absences surprenantes. Pour 200 mentions de la chapelle de la cathédrale, la chapelle de Santa Maria del Mar n'est citée que 23 fois et celle du Palau 29. Or, à la différence de la chapelle de musique de Santa Maria del Pi, qui dépendait du concours de musiciens externes, les chapelles de Santa Maria del Mar et du Palau étaient des chapelles autonomes avec des effectifs fixes comparables à ceux de la cathédrale.

Les sources dont on dispose révèlent l'ossature musicale de ces ensembles. Josep Pavia a publié une intéressante série de documents conservés dans les archives de la cathédrale qui cherchent à établir un état comparatif des revenus perçus par le personnel des trois chapelles de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et du Palau en 1770<sup>149</sup>. On a complété ces données par plusieurs autres sources proches de la période étudiée. Des révisions collectives des salaires (à la hausse ou à la baisse) ont généré des listes consignées par le chapitre cathédral en 1768<sup>150</sup> et par la fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar en 1756<sup>151</sup>. Un reçu de paye collectif de la même fabrique permet de connaître le personnel salarié de 1794<sup>152</sup>. Josep Pavia a publié une autre liste des membres de la chapelle de musique de la cathédrale qu'on peut dater des alentours de 1790<sup>153</sup>. L'état de la chapelle du Palau en 1779 nous est donné par un article de César Alcalá<sup>154</sup>. Il faut néanmoins tenir compte du fait qu'*aucun de ces documents ne donne l'état réel et complet des effectifs des chapelles*. L'état des salaires inclut parfois des retraités et exclut en même temps un bon nombre de musiciens actifs : les enfants de chœur (quatre à la cathédrale et à Santa Maria del Mar, deux au Palau) ; les « suiveurs », souvent des enfants de chœur ayant perdu la voix qui continuent de jouer ou chanter avec la chapelle dans l'attente, parfois longue, d'un poste vacant ; des musiciens jouissant déjà d'une portion ou de la totalité d'une « part de chapelle » ; enfin des bénéficiaires chantres pour le chœur qui chantent aussi comme basses vocales avec la chapelle (c'est le cas des quatre chantres de chœur et chapelle de Santa Maria del Mar<sup>155</sup>). Le Tableau 6.4 ne

---

<sup>149</sup> PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història... » *op. cit.*, p. 114-120.

<sup>150</sup> ACB, *Resolucions capitulars* [1766-1771], 30-V-1768, f. 279r..

<sup>151</sup> ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 59.

<sup>152</sup> ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 31 (Rebutts). Voir la transcription de ce document en ANNEXE, document n° I.

<sup>153</sup> Pavia a daté ce document de 1768, mais la présence d'Agustí Panyó (entré à la cathédrale en 1787) et d'autres musiciens de la même génération m'amènent à proposer une date proche de 1790. PAVIA I SIMÓ, « Documents per a la història... » *op. cit.*, p. 110.

<sup>154</sup> ALCALÁ, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>155</sup> Voir, au sujet de ces postes, la dernière section du Chapitre 3.

retient donc que les postes salariés selon les fonctions musicales attachées à ces postes. Parfois les sources explicitent qu'un même individu exerce deux fonctions : à la cathédrale Francisco 'Chacó' Rueda, second cor et harpe, et Ambròs Coromines, *contralt* et archiluth (1770) ; à Santa Maria del Mar, Anton Llampaig, *contralt* et harpe (1756), et Josep Monteriol, second *contralt* et premier violoncelle (1794). On a dans ces cas symbolisé chaque fonction avec l'indication ½.

**Tableau 6.4.** État comparatif des fonctions musicales salariées des chapelles de musique de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et du Palau (1756-1794).

Fonction	Cathédrale			Santa Maria del Mar			Palau	
	1768	1770	ca 1790	1756	1770	1794	1770	1779
<i>Mestre</i> Maître de chap.	Pujol	Pujol	Queralt	Montserrat	Monlleó	Cau	Duran	Duran
<i>Organista</i> Organiste	1			1		1		1
<i>Contralt</i> Haute-contre	3	2 ½	2	½	2	1 ½	2	2
<i>Tenor</i> Ténor	1	2	2	2	2	2	2	
<i>Baix</i> Basse vocale	1		2					
<i>Violí</i> Violon	5	5	8	1	2	4	2	2
<i>Viola</i> Violoncelle	1	1	1	1	2	1 ½	1	2
<i>Contrabaix</i> Contrebasse	1	1	1		1	1	1	1
<i>Oboè</i> Hautbois	2	2	2	1	1	1	1	2
<i>Trompa</i> Cor	2	1 ½	2	2	2	2		2
<i>Baixó/Fagot</i> Douçaine/Basson	1	1	1		1	2		
<i>Arxillaüt</i> Archiluth		½		1	1			
<i>Arpa</i> Harpe		½		½				
<b>TOTAL</b>	19	18	22	11	15	17	10	13

La chapelle de musique du Palau était une chapelle de musique privée établie dans l'église du grand palais médiéval appelé Palau de la comtessa ou Palau menor<sup>156</sup>. Le Palau et son personnel étaient attachés au marquisat de Los Vélez, titre détenu à l'époque étudiée par le grand aristocrate madrilène José Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga (1756-1796), marquis de Villafranca, devenu duc d'Alba par alliance en 1776. Grand mélomane et violoniste amateur, il alla jusqu'à commander des œuvres à Joseph Haydn<sup>157</sup>. Lui et son épouse séjournèrent à Barcelone entre novembre 1784 et mai 1785<sup>158</sup>. Anton Mestres, organiste de la chapelle du Palau, écrivit pour eux à cette occasion un *Divertimiento espiritual* [*Divertissement spirituel*] de ton populaire pour les matines de la veille de Noël<sup>159</sup>. À leur départ, l'église avait été rénovée, peinte et dorée, et tous les musiciens reçurent des gratifications exceptionnelles<sup>160</sup>. La plupart des chapelains de l'église étaient des musiciens et l'ensemble était complété par des musiciens soit salariés, soit rémunérés après chaque prestation. Maldà, dans l'*Explicació de Barcelona*, signale que « les musiciens ont beaucoup de fêtes sur l'année dans cette église et dans d'autres » et que tous les samedis, dans l'église du Palau, il y a office avec toute la musique le matin et *Salve* le soir<sup>161</sup>. Au décès du duc d'Alba en 1796, la chapelle connut une forte crise. Neuf musiciens passèrent alors dans les rangs de la chapelle de musique de Santa Maria del Pi, qui renforça, comme on l'a vu, sa position parmi les ensembles musicaux de la ville.

L'importance de l'église paroissiale Santa Maria del Mar, située près du port, à l'est de la ville, est patente dans l'appellation populaire de « cathédrale du levant »<sup>162</sup>. Elle

<sup>156</sup> Cet édifice est mentionné par Karl von Zinzendorf en 1765. ALIER [ZINZENDORF], « La visita... » *op. cit.*, p. 43.

<sup>157</sup> Robert STEVENSON, « Los contactos de Haydn con el mundo ibérico », *Revista Musical Chilena*, 157 (enero-junio 1982), p. 3-39 ; Stephen C. FISHER, « A group of Haydn copies for the court of Spain : fresh sources, rediscovered works, new riddles », *Haydn-Studien*, 4/2 (1978), p. 65-84. Pour une synthèse récente sur la réception de Haydn en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Miguel Ángel MARÍN, « Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 484-500.

<sup>158</sup> MALDÀ, A1, p. 343 (18-X-1784), 344-345 (2-XI-1784), *passim* ; A2, p. 10 (27-V-1785), *passim*.

<sup>159</sup> *Divertimiento Espiritual que Tributo al Niño Dios Nacido en los Maytines de Noche Buena el R.do D.n Antonio Mestres Pbro. org.ta de la Rl. Capilla del Palao de la Ciudad de Barcelona en el Año 1784 con Motivo del Feliz Arribo de sus Amados Patronos los Excellentissimos Señores Duques de Alba*. Biblioteca Nacional de España, MC/4103/14 [numérisé] :

<<http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000056087>> [9-X-2017].

<sup>160</sup> MALDÀ, A2, p. 10 (27-V-1785).

<sup>161</sup> « Tenen los músichs moltas festivitats en lo any en aquella iglésia y en altrás. En tots los disabtes, ofici ab tota la capella de música al dematí y la *salve* a entrada de vespre ». MALDÀ, VC, p. 102.

<sup>162</sup> Par exemple un des poèmes recopiés par Maldà porte le titre de « Verdadera tertúlia sobre algunas circunstancias ocoregudas en los tants anys esperadas festas de la iglésia vulgarment coneguda per la cathedral de Llevant a 2 de juny de 1782 ». MALDÀ, VF, p. 407-416.

était au cœur d'un quartier dense et divers qui concentrait en 1787 le 38% de la population de la ville. Malgré la démolition traumatique d'un millier de maisons imposée par les vainqueurs de 1714, le quartier avait conservé une identité propre issue de la confluence, en son sein, des métiers maritimes, de l'artisanat et de la puissante bourgeoisie commerciale<sup>163</sup>. En outre, Santa Maria del Mar se trouvait être l'église habituelle du capitaine général, la plus haute autorité de la Catalogne, qui y possédait une tribune unie à son palais par un passage élevé. Elle devenait, par conséquent, chapelle royale lors de la visite des monarques. Avec ces atouts, et sa centaine de bénéficiers, cette église pouvait rivaliser en puissance avec la cathédrale. La chapelle de musique de Santa Maria del Mar dépendait de la fabrique paroissiale, bien que le maître de chapelle et plusieurs chanteurs fussent en même temps bénéficiers de l'église et donc membres de sa communauté.

Refondée en 1699, après une période de crise, la chapelle de musique de Santa Maria del Mar s'effaça pendant la Guerre de Succession d'Espagne devant la brillante chapelle royale de Charles d'Habsbourg, nourrie d'un nombre considérable de musiciens napolitains et viennois<sup>164</sup>. Après 1714 elle incorpora les instruments qui devenaient prescriptifs dans les plus importantes chapelles ecclésiastiques espagnoles avec l'admission d'un musicien pour jouer du hautbois (1722), de cinq violons d'un seul coup (1727) et l'achat de deux cors à M. Flodorf, musicien des gardes wallonnes (1728)<sup>165</sup>. On sait déjà que la fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar était probablement la seule institution catalane à entretenir deux corps de musique distincts, la chapelle et un petit ensemble de *ministrils*<sup>166</sup>. La chapelle de musique, un peu moins nombreuse que celle de la cathédrale (15 contre 18 musiciens en 1770, 17 contre 22 autour de 1790), fonctionnait néanmoins suivant le système des « parts de chapelle » à l'instar des plus importantes chapelles de musique catalanes, était capable d'innover dans les méthodes de recrutement avec la création des quatre postes de chanteurs de « chœur et chapelle » en 1743 et d'attirer des musiciens de toute la géographie catalane, qu'elle investissait à son tour à l'occasion de fêtes particulièrement solennelles (à l'Hospitalet en 1718, à Igualada en 1733, à Olot en 1763, à Canet de Mar annuellement)<sup>167</sup>. Les sources dont on a déjà traité

---

<sup>163</sup> GARCIA ESPUCHE, *La ciutat del Born... op. cit.*, p. 115, 118, *passim* ; AMELANG, « People of the Ribera... » *op. cit.*

<sup>164</sup> Voir le panorama donné sur ce sujet dans l'Introduction.

<sup>165</sup> ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 43, G 49, G 52.

<sup>166</sup> À ce sujet, voir la deuxième section du Chapitre 3.

<sup>167</sup> À ce sujet, voir la dernière section du Chapitre 3 et la première du Chapitre 4.

signalent aussi la participation habituelle de la chapelle dans la vie festive ordinaire et extraordinaire des églises de Barcelone, ainsi que dans le domaine des concerts privés, tels que celui donné à *casa Soler* en janvier 1800. En 1763, la fabrique exigeait l'intervention de la chapelle dans 35 fêtes annuelles, ce qui fait au moins 51 jours par an d'activité dans l'église paroissiale ou dans les processions de la paroisse, outre les fondations et les enterrements<sup>168</sup>. La liste de ces fêtes internes, comme dans la cathédrale, varia très peu au cours du siècle<sup>169</sup>.

L'activité des chapelles de musique du Palau et de Santa Maria del Mar à l'extérieur de leurs institutions demeure pourtant difficile à quantifier précisément dans l'état actuel des recherches. Elle était sans doute importante. Les livrets de *villancicos* et d'oratorios (Figure 6.2) sont utiles pour une première approche, malgré des limitations qui se sont révélées particulièrement dramatiques pour la seconde moitié du siècle. Une autre source tout juste mentionnée peut donner quelques clefs complémentaires. L'état comparatif des revenus annuels des musiciens pour les trois chapelles de musique en 1770, issu de l'entourage du chapitre cathédral, révèle une situation surprenante. Les revenus des musiciens sont à peu près égaux entre les chapelles et, dans beaucoup de cas, les postes de Santa Maria del Mar et du Palau se présentent comme plus intéressants du point de vue de la rétribution que les postes équivalents de la cathédrale. Cette supériorité de Santa Maria del Mar et du Palau est patente dans les revenus attachés à la « part de chapelle » (la part individuelle du produit des activités musicales non comprises dans le salaire) et aux *siestas* (la part individuelle issue des activités musicales non liturgiques de l'après-midi). La « part de chapelle » de la cathédrale est fixée à 35 livres, celle du Palau à 27 livres et celle de Santa Maria del Mar à 80 livres (!). La part des *siestas* oscille entre 11 et 24 livres à la cathédrale, au Palau entre 25 et 30 livres et à Santa Maria del Mar entre 20 et 38 livres.

Ces niveaux de revenus étaient difficiles à tenir sans un régime d'activité professionnelle similaire à celui des musiciens de la cathédrale. Il faut donc en conclure que ces ensembles ont été très sous-représentés dans le journal de Maldà et qu'une partie substantielle de la vie musicale religieuse a été exclue de son témoignage. L'esprit de clocher, dans le double attachement de Maldà à l'espace paroissial et à la musique de la

---

<sup>168</sup> ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 49.

<sup>169</sup> On a comparé le calendrier de 1763 à celui de 1699 publié par Bernat Cabré. CABRÉ I CERCÓS, *op. cit.*, p. 65-66.

cathédrale, a sans doute joué un rôle fondamental dans ce biais. Cette constatation renforce l'idée que le journal de Maldà, dans son extraordinaire foisonnement, n'est en bonne mesure que le reliquat d'une expérience très personnelle de l'activité musicale de la ville. Il garde fortement la trace de choix, de goûts et de dégoûts. Le continuum d'événements musicaux qu'il révèle n'est qu'un continuum possible parmi d'autres. À l'autre bout de la ville, le marchand et paroissien de Santa Maria del Mar, Bartomeu Soler, s'il avait été un chroniqueur passionné comme le baron de Maldà, il aurait fait probablement un portrait musical très différent de Barcelone. Il aurait dépeint un autre continuum musical urbain qui reste, pour nous, aujourd'hui, à découvrir.

## 7 | La musique dans l'espace domestique

### **Balls et saraus**

La description du concert chez Bartomeu Soler qui ouvrait le chapitre précédent peut aussi servir d'exemple de la richesse singulière du *Calaix de sastre* pour le suivi des événements domestiques. La Figure 7.1 approfondit dans la cartographie de l'expérience musicale transmise par Maldà pendant la période 1769-1788 en y ajoutant les événements musicaux qui se sont déroulés dans l'espace domestique. C'est un domaine de la vie musicale urbaine qui est mal desservi par les sources les plus habituelles et dans lequel le témoignage de Maldà revêt une valeur exceptionnelle en termes de quantité et de qualité. Le paysage musical domestique de Barcelone que montre Maldà révèle des continuités fortes avec une partie importante des fêtes en musique données dans les églises et chapelles publiques. Dans la même mesure où les rites de passage individuels (naissance, entrée dans les ordres ou mariage, mort) investissent les lieux de culte urbains, ils activent la partie de l'espace domestique consacrée principalement à la représentation sociale. À l'intérieur et à l'extérieur de la maison, le rituel, avec son accompagnement musical, servait essentiellement à projeter et à ancrer devant la ville et devant Dieu l'ordre des familles.

On a intégré dans la carte uniquement les lieux dont on connaît les adresses. Maldà a coutume de les donner de manière précise. Dans d'autres cas on a pu compléter ou suppléer à des adresses absentes par d'autres sources. Seules sept sur les 79 notices réunies n'ont aucune indication d'adresse. On peut diviser l'ensemble par typologies d'événements. La plupart des notices peuvent être associées à la catégorie des bals, appelés *ball* ou *sarau* (50), ou des concerts, appelés généralement *funció*, *acadèmia* ou *serenata* (18). Deux fois les deux catégories sont réunies en un seul événement formé par « *ball y serenata* ». Les neuf notices restantes, plus difficilement classifiables, éclairent cependant d'autres réalités urbaines, toutes difficiles à saisir autrement : les sons entendus en novembre 1776 des « guitares, fifres et flûtes » joués pour s'amuser par les jeunes militaires de la caserne de Cordelles, sur la Rambla ; un mois plus tard, la musique alternant avec les exercices oratoires des nobles élèves de l'académie particulière de



Domingo Prat ; ou l'horloge musical, « précieux joyau » qui joue des menuets et des contredanses construit par le facteur d'orgues Josep Pujol en 1778, qu'il montre chez lui aux curieux qui, comme le baron de Maldà, lui font visite<sup>1</sup>. Fin août 1787, Maldà fut témoin indirect du passage à Barcelone d'Ahmed Vassif, premier ambassadeur turc auprès du roi d'Espagne, qui logea pendant quelques jours au Palau. Ceux qui le visitèrent expliquèrent qu'il « se fait jouer de la musique tandis qu'il mange »<sup>2</sup>. Maldà manqua alors une rare opportunité d'entendre par lui-même de la vraie musique turque. Elle allait devenir quelques semaines plus tard une des attractions de l'hiver pour le beau monde madrilène<sup>3</sup>.

Les termes *ball* et *sarau* se recouvrent. Les définitions de *sarau* donnent souvent une signification plus restrictive du point de vue social (bal de société) ou de l'espace (bal dans un lieu fermé)<sup>4</sup>. Pour Maldà, il signifie en effet un bal dans un lieu fermé, normalement une maison, mais il indique aussi très souvent un plus grand degré d'informalité, ayant perdu le sens de sélection sociale par le haut qu'il avait dans les définitions plus anciennes. Il sert, par norme générale, à désigner soit les bals donnés par des roturiers, soit les bals de la période de Carnaval ainsi que ceux organisés dans les *torres* de l'extérieur, où l'étiquette de la ville est moins observée<sup>5</sup>. Le soir des noces d'Antònia Comelles, fille adoptive d'un domestique important [*criat major*] de *casa* Castellbell, et du musicien et fabricant d'instruments à vent Narcís Pedrosa, Maldà rapporte qu'ils ont eu un « sarahuet [...] prou lluhidet », utilisant à deux reprises le suffixe diminutif *-et*<sup>6</sup>. Pour les *saraus* des gens du commun, Maldà utilise souvent ces diminutifs

<sup>1</sup> MALDÀ, *A1*, p. 67 (9/16-XI-1776), 69-70 (8-XII-1776), 134 (16/24-IX-1778). En 1793 on pouvait entendre dans la maison de Manuel Miró, droguiste [*adroguer*], moyennant le paiement d'un billet, une autre horloge musicale, fabriquée cette fois-ci à Berlin, qui jouait 12 « sonates » différentes. MALDÀ, *B2*, p. 63 (26-I-1793).

<sup>2</sup> « Lo ministre turch dina, y sopa en presencia de alguns Señors, y otras Personas Caracterisadas, que pujan à veurerlo, lo que ho executa en lo Gran Saló del Palau fentse musica mentres que menja ; Illuminat lo Saló ab moltes atxetas de bateig, y adornát bé per son allotjament [...] ». MALDÀ, *A2*, p. 274 (26/28-VIII-1787).

<sup>3</sup> BECKFORD, *op. cit.*, p. 299, 313, 316, *passim*.

<sup>4</sup> « Sarao : Junta de personas de estimacion y gerarchía, para festejarse con instrumentos, y báiles cortesanos. Tórnase por el mismo báile, ò danza entre muchos ». *DA* (1739) [en ligne]. « Sarau : Ball de moltes persones, sobretot a lloc tancat; cast. *sarao* ». *DCVB*.

<sup>5</sup> Il semble avoir perdu l'acception première du *Diccionario de Autoridades* en 1739 qui impliquait une sélection sociale (« assemblée de personnes estimées et de rang pour s'amuser avec des instruments et des danses de cour »), héritée du XVII<sup>e</sup> siècle. Voir aussi María SANHUESA FONSECA, « El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII », *Memoria de la palabra. Actas del VI de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López (coord.), Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. 2, p. 1619-1627.

<sup>6</sup> « Hi hagué sarahuet en la nit prou lluhidet, per celebració de la boda ». MALDÀ, *A1*, p. 76 (4-II-1777). Au mariage de Teresa, fille du tireur d'or Josep Bulart, le 29 juin 1784, il y eut « [...] Dinàr de tota sà Parentela, Visita en la tarde ; refresch, y un poquet de ball ». MALDÀ, *A1*, p. 334 (29-VI-1784).

qui enlèvent de leur importance. L'étymologie du mot *sarau* est proche de celle du mot français *soirée* (de *soir*, dérivé du latin *sero*, « tard »)<sup>7</sup>. Les *saraus* ont lieu en effet presque toujours le soir, bien qu'on trouve occasionnellement des bals le matin désignés par le même mot<sup>8</sup>. Le terme qu'on utilise ici, bal, inclut les deux termes *ball* et *sarau*.

La plupart des bals sont offerts à l'occasion d'épousailles, dans le cadre d'un rituel qu'on appelle les « visites » de mariage, en fait des fêtes par invitation, une, deux ou trois selon l'importance et la richesse des familles (22 cas)<sup>9</sup>. Elles ont lieu dans la maison où logeront les mariés et ensuite dans celles de la proche parentèle. D'autres occasions incluent les visites de personnages illustres (quatre), la première messe d'un fils de la maison (un) et le baptême d'un nouveau-né (un). Ils se déroulent selon un protocole fixé d'avance. Ils accompagnent toujours l'inévitable collation sucrée (le *refresc* ou *agasajo*), sont agrémentés de séances de jeu et sont précédés dans les plus grandes occasions d'un *dinar* (repas de midi) de plusieurs dizaines de couverts<sup>10</sup>. Le bal peut commencer à minuit, après le *refresc*, et se terminer au petit jour<sup>11</sup>. Les intérieurs, souvent remaniés dans les mois qui précèdent le mariage, sont éclairés à grands frais et, trois fois dans cette période, à *casa* Matamoros, *casa* Ferran et *casa* Moja, les jardins ont été aussi intégrés dans l'illumination de la maison en créant de merveilleux paysages éphémères avec leurs allées et leurs compositions lumineuses<sup>12</sup>.

Le 15 août 1777 et fête de l'Assomption de Maria Très-Sainte au Ciel, il y eut grosse visite à *casa* Ferran pour le motif des visites à la mariée que recevait Madame Doña Maria Eulària, épouse de Monsieur le Juge Ferran. Il y eut *refresc* abondant et bal, illumination au jardin avec des lanternes de papier, colonnes et arcades, et un voyant trompe-l'œil en perspective sur la façade du jardin, tout en papier peint, et les murs tondues d'indiennes, formant un coup d'œil admirable. La nuit fut sereine,

<sup>7</sup> « soir », *TLFi* [9-X-2017] ; « sarau : 1748, del cast. *sarao*, i aquest, del gallec *serao* 'vespre, capvesprada ; festa nocturna', der. de l'adv. ll. SERO 'tard, cap al tard' amb el sufix -anus, -a, -um. ». Jordi BRUGUERA I TALLEDA, *Diccionari etimològic*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996.

<sup>8</sup> C'est dans les villages de l'extérieur qu'on trouve la plupart des *saraus* ayant lieu le matin. « Des de 10 horas fins a mitgdia hi hagué sarau en lo saló de la torre de Esplugas y est com a especial privilegi de l'autor, que concedí a alguns y a algunas del poble y forasteras, no passant de mitja broma, és dir, encara no confusió, com ahí nit baix a la entrada ». MALDÀ, *VF*, p. 176 (1772).

<sup>9</sup> CREIXELL CABEZA, *Noblesa obliga... op. cit.*, p. 166-168.

<sup>10</sup> María de los Ángeles PÉREZ SAMPER, « Vida cotidiana y sociabilidad de la nobleza catalana del siglo XVIII : el barón de Maldà », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 23 (2003), p. 433-476 : 447-453 ; CREIXELL CABEZA, *Noblesa obliga... op. cit.*, p. 157-169 ; Joan de Déu DOMÈNECH, *Xocolata cada dia. A taula amb el baró de Maldà. Un estil de vida del segle XVIII*, Barcelona, La Magrana, 2004, p. 69-81.

<sup>11</sup> Le bal donné par les ducs d'Alba au Palau en janvier 1785 commença vers minuit. Les bals à *casa* Rocabrana en juin 1777 et à *casa* Moja en juillet 1786 durèrent jusqu'à 4h du matin, le bal à *casa* Darnius en juillet 1784 jusqu'à 5h15. Un cas extrême semble être celui du dernier des cinq *saraus* organisés à *casa* Batllera pendant le Carnaval 1779, où l'on dansa jusqu'à 7h30. MALDÀ, *A1*, p. 90 (6/15-VI-1777), 150-151 (16-II-1779), 335-336 (16-VII-1784), 361-362 (7-I-1785) ; *A2*, p. 122 (3-VII-1786).

<sup>12</sup> MALDÀ, *A1*, p. 23 (16-VII-1772), 98 (15-VIII-1777) ; *A2*, p. 118-122 (3-VII-1786).

avec lune et sans vent, en complément de cette fête. Les seigneurs de la ville y assistèrent invités en personne ou par billets, ainsi que les caméristes de la maison, qui observèrent le bal derrière un rideau et je pense qu'elles y burent un peu ; celles d'autres maisons les avaient rejoint, car il y en avait plus de douze lorsqu'elles défilèrent l'une après l'autre et qu'elles sortirent au jardin illuminé.<sup>13</sup>

Bien que toute la maisonnée participe de l'exceptionnalité de la fête, l'espace domestique n'en demeure pas moins fortement cloisonné. Hommes et femmes, séculiers et ecclésiastiques, nobles et plébéiens se tiennent dans des pièces séparées<sup>14</sup>. Dans la mesure où ces célébrations accomplissent une fonction de représentation du pouvoir et de l'ordre social, elles débordent sur la ville. Les cloisons intérieures se manifestent alors aussi au niveau de l'enceinte du bâtiment. Les plus sensationnelles de ces fêtes attiraient de véritables foules d'observateurs. Le 3 juillet 1786, dans son palais fraîchement bâti sur la Rambla, le marquis de Moja, Josep de Copons i d'Oms, célébra avec un faste inouï le mariage de sa fille aînée, Maria Josepa, avec son cousin Narcís de Sarriera. Le seul nombre des musiciens en donne la mesure. On assembla la musique du théâtre à celles de l'Artillerie et des Suisses pour former un orchestre de 38 musiciens avec quatre contrebasses qui ouvrit la soirée en jouant une ouverture dans le jardin<sup>15</sup>. Ils se séparèrent ensuite : 20 musiciens allèrent jouer pour le bal sur la balustrade qui surplombait à mi-hauteur le grand salon ; les autres, ceux de l'Artillerie et des Suisses, restèrent dans le jardin illuminé, installés sur deux estrades au fond du jardin, et jouaient en alternance pour les promeneurs. Ce spectacle de sons et lumière en plein air, joint aux élégantes parures des invités, bien qu'à demi caché par les clôtures du jardin et par les murs de la

---

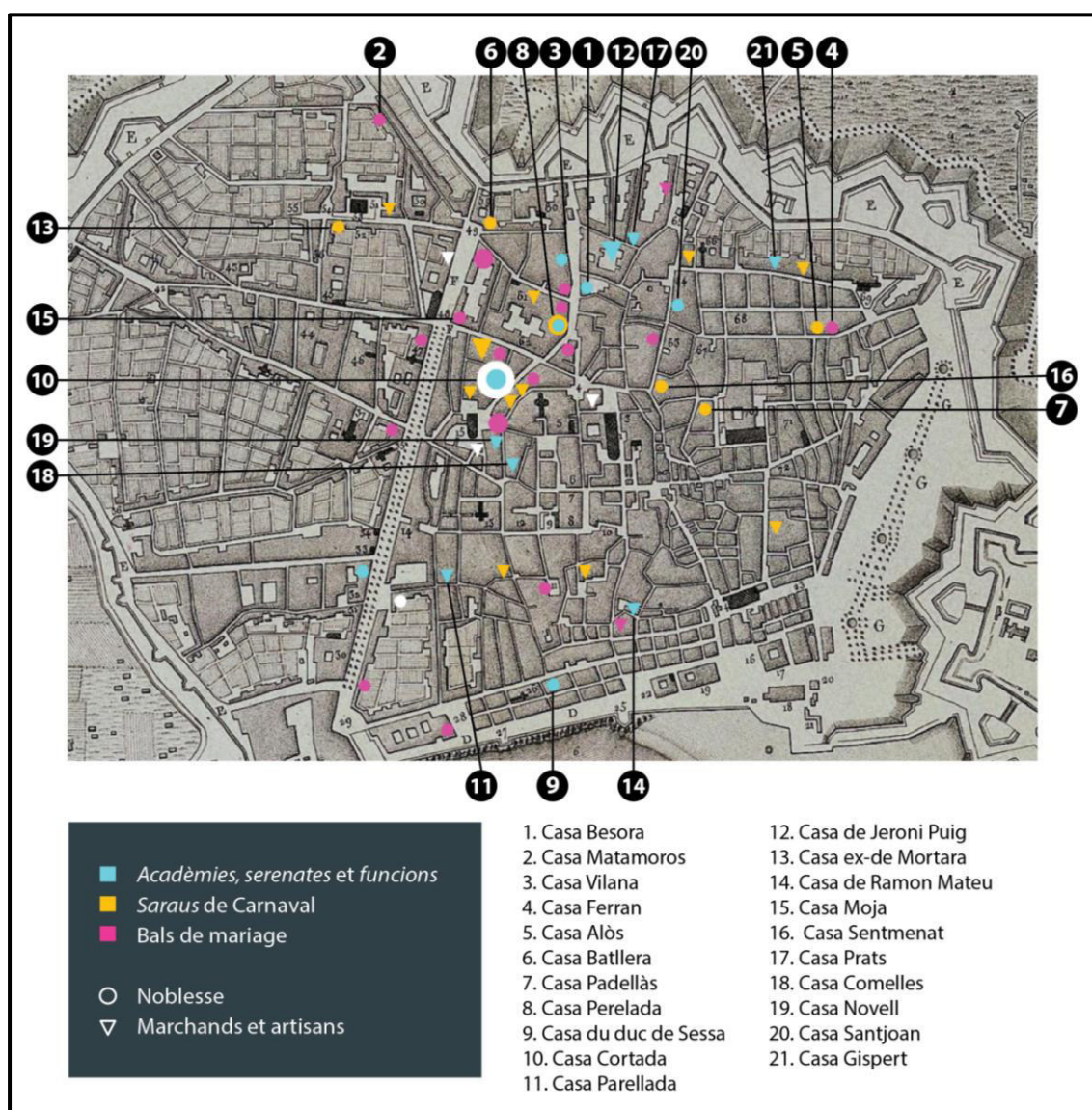
<sup>13</sup> « El 15 de Agost de 1777 y Festa de la Assumpció de Maria Santissima al Cel, hi hagué gros visitón en Casa Ferràn, ab lo motiu de rebre las visitas de nubia la S<sup>ra</sup> D<sup>na</sup> Maria Eularia; Muller del S<sup>r</sup> Jutge Ferràn: hi hagué abundant refresch, y ball; Illuminació al Jardí, ab bombas de papér; Columnas, y Arcadas, ab una vistosa perspectiva al frente; lo tot de papér pintat, y colgadas las parets de Indianas, que feya un cop de ull admirable. La nit fou serena ab Lluna, y sens vent, per cumpliment de aquell Festi: Concorregueren las Senyorias de la Ciutat, combidadas personalment, y per esquelas, y també tràs cortina agoitaren al ball, y penso que hi glopejaren un poch, las Cambreras de aquella Casa, à las que si hi agregaren de altrás, y tant que al pasà una tras de altre pasaban de dotse, las que totas sen isqueren al Jardí illuminat. » MALDÀ, *AI*, p. 98 (15-VIII-1777).

<sup>14</sup> Lors d'un bal a *casa* Sagarriga : « Amés dels S<sup>ts</sup> y Señoras combidadas, hi havia altres Personetas de punto menos, per no dir Cambreras de altrás Casas, y menestraletas de Carrér, que en semblants funcions, no dexan moltas de fersi visibles tras Cortina ». MALDÀ, *AI*, p. 21 (26-IV-1772). À *casa* Rocafort : « La Noblesa, fou la mayor part, la que assistí al Festí, y de Militars igualment, sent aquell combit com cosa del Esperit de la Baronesa de Rocafort. Hi havia una càfila de Donas, Minyonas, y algun menestral ; Dependencias, ô Coneixensas de la Casa, que miraban al ball tras Cortina. Los Capellans tots, de havian compost mitg de amagatotis, en lo Aposento immediat al Oratori, propi puesto per Ecclesiastics ». MALDÀ, *AI*, p. 75 (26-I-1777). La séparation des sexes lors de ces occasions mondaines est signalée, entre autres voyageurs, par Bourgoing : « On y invite toutes ses connaissances. A mesure qu'elles arrivent, les hommes se séparent des femmes. Celles-ci vont s'asseoir dans une chambre particulière, et l'étiquette veut qu'elles restent entr'elles jusqu'à ce que tout le monde soit assemblé ». BOURGOING, *op. cit.*, vol. II, p. 368-369.

<sup>15</sup> MALDÀ, *A2*, p. 118-122 (3-VII-1786). L'année précédente, au bal offert à 719 personnes choisies par les ducs d'Alba, pendant leur séjour à Barcelone, on en comptait 34. MALDÀ, *AI*, p. 361-362 (7-I-1785).

maison, avait attiré, dit Maldà, pas moins de 8 000 curieux sur la Rambla et sur les terrasses voisines. Lors d'un grand bal donné à *casa* Matamoros le 16 juillet 1772 où il y eut aussi de la musique simultanément au salon et au jardin, l'entrée de la maison, par où l'on apercevait le jardin, s'était emplie de populace qui, comme les caméristes de *casa* Ferran derrière leur rideau, guettait la célébration « à travers la grille du jardin ». Le baron de Maldà lui-même contemplait ce spectacle, devenu public, depuis l'une des terrasses avoisinantes, « pleines de monde poussé par la curiosité »<sup>16</sup>.

**Figure 7.1.** Lieux de musique domestiques par typologie d'événements d'après le journal du baron de Maldà (1769-1788), avec l'identification des lieux cités.



<sup>16</sup> « Lo concurs de Señors, y Señoras fou lo bastant, y la entrada de la Casa, per ahont se veyá lo Jardi, quedaba *in totum* ocupat de la Plebe de un, y altre Sexo. Homens, y Donas dels barris dels Tallers, y Valldotsella, que agoytaban per lo rext del Hort. Los terrats vehins à Casa Matamoros, quedaban plens de Gent, moguda à Curiositat, y yò ab diferents entre esta ». MALDÀ, *AI*, p. 23 (16-VII-1772).

Les bals de Carnaval, à la différence des bals de circonstances, ont un calendrier propre bien délimité et de récurrence annuelle : le mois qui précède le Mercredi des Cendres. L'importance et le nombre de bals organisés dans les maisons fluctuent au rythme des interdictions de célébrer des bals publics et du degré de sévérité de ces interdictions. Les *saraus* privés florissaient à Barcelone en 1720 lorsque Francesc Tegell consacra à leur description son *Poema anafòric*<sup>17</sup>. Les bals masqués publics au théâtre et dans d'autres localisations de la ville, auxquels on pouvait accéder moyennant l'achat d'un billet, furent introduits par le capitaine général marquis de la Mina après 1749, interdits en 1773, ce qui fit fleurir les bals privés, et enfin réintroduits en 1798 par le capitaine général Agustín de Lancaster pour subvenir avec le produit des billets aux besoins de ceux que la guerre et la crise économique laissaient désœuvrés<sup>18</sup>. Vers 1806, ils avaient cependant perdu de leur attrait et les bals privés se multipliaient de nouveau<sup>19</sup>.

Autre différence : les bals de circonstances sont offerts, on y invite, alors qu'aux bals de Carnaval, on y « contribue »<sup>20</sup>. En 1778, 22 maisons de la noblesse participent aux bals très renommés qui ont lieu à *casa* Alòs. Elles sont 28 l'année suivante à *casa* Batllera, apportant chacune la somme respectable de 20 *duros* (37 livres 10 sous)<sup>21</sup>. Des associations informelles avec une structure interne minimale se font et se défont ainsi tous les ans : on sait qu'en 1779 les nobles Joan Ponsich et le marquis de Gironella exercèrent respectivement les fonctions de trésorier et de « directeur des bals »<sup>22</sup>. Les bals, avec leur *refresc* prescriptif et d'occasionnels grands repas, ont lieu dans des locaux temporairement non habités qui sont loués et aménagés pour l'occasion<sup>23</sup> : *casa* Alòs (1778), *casa* Batllera (1779), la maison « où avait habité Mortara » (1783), *casa* Peralada

<sup>17</sup> Francesc TEGELL, *Poema Anafòric*, a cura de Keneth Brown, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

<sup>18</sup> MALDÀ, « Relacions de casos succehits en aquesta Ciutat de Barcelona Edificis, y altres novedats desde lo any 1750 fins al de 1769 », A2, p. 350 ; AI, p. 18 (20-I-1771) ; B4, p. 7 (2-I-1798), 11 (20-I-1798) ; B5, p. 20 (12-II-1800), p. 168 (12-II-1801) ; B6, p. 19 (1-II-1802), 179 (2-II-1803), A53-VII, p. 165, *passim*. Voir aussi Jaume CARRERA PUJAL, *La Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Bosch, 1951, vol. II, p. 453-469.

<sup>19</sup> « Ha contat lo [...] senyor don Joanet Sentmenat – que en punt a *saraus* i diversions de teatro tot ho sap, per lo molt a tot això aficionat i ser jove de vint-i-cinc anys, que és la flor de la joventut – que ahir nit la concurrència al *sarau* de màscares en los dos sexes en lo Teatro no passà lo número de 590 persones, [...] quedant la gent ja enfitada de dits *saraus* de màscara, fent-ne molts més balls en cases particulars. » MALDÀ, B7, p. 143 (10-II-1806).

<sup>20</sup> Maldà parle de « *sarau* de caballers contribuyents » en rapport avec les bals à *casa* Batllera. MALDÀ, AI, p. 151 (16-II-1779).

<sup>21</sup> MALDÀ, AI, p. 114 (20/27-II-1778) ; 148 (1-II-1779).

<sup>22</sup> « D<sup>n</sup> Juan Ponsich fà de Caxér, y lo Marquès de Gironella de director dels balls de estas ultimas nits de Carnaval ». *Id.*, p. 148 (1-II-1779).

<sup>23</sup> MALDÀ, AI, p. 151 (16-II-1779) ; A2, p. 312-313 (2-II-1788).

(1787), *casa* Sentmenat (1788). Quoiqu'il soit temps de Carnaval, les distinctions sociales se manifestent de manière tout aussi claire dans ces bals que dans les bals par invitation. Maldà distingue toujours les bals de Carnaval selon le rang social des participants-cotisans : bal de la noblesse, de marchands, d'artisans [*sarau de cavallers, de marxants, de menestrals*]<sup>24</sup>. Il n'y a qu'un seul bal de la noblesse, un à quatre bals de marchands selon les années et des dizaines parmi les couches inférieures. On en compta 90 sur toute la ville en 1778, 70 en 1790<sup>25</sup>. En 1779 le bal splendide donné à *casa* Padellàs par un Irlandais « saisi par la folie de se faire remarquer » a fait parler toute la ville parce qu'il a adressé des invitations sans prêter attention aux distinctions sociales, réunissant seigneurs, notables et bourgeois « dans un mélange d'or, d'argent et de cuivre [...] réduits en alliage »<sup>26</sup>.

### Funcions, serenates et acadèmies

Les concerts domestiques n'étaient pas rares à Barcelone dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, tant spirituels que profanes, tant périodiques qu'occasionnels. Les noms de ces événements témoignent d'une ambiguïté terminologique similaire à celle des bals. Pour Maldà, le mot *concert* signifie, avant tout, soit un morceau de musique instrumentale, symphonie, musique de chambre ou concerto, soit un ensemble de musiciens (*concert de música*)<sup>27</sup>. Il ne l'utilise que rarement (et tardivement) dans le sens actuel de « séance de musique vocale ou instrumentale donnée dans un lieu public ou privé » et l'applique spécifiquement aux premiers concerts publics de la ville<sup>28</sup>. Les

<sup>24</sup> MALDÀ, *AI*, p. 114 (20/27-II-1778), 148 (1-II-1779), 150-151 (16-II-1779), 249 (12-II/25-III-1783), 367 (7/8-II-1785) ; *A2*, p. 207 (20-II-1787), 312-313 (2-II-1788).

<sup>25</sup> MALDÀ, *AI*, p. 114 (20/27-II-1778) ; *A5*, p. 32 (9-2-1790). Cette dernière référence est donnée dans RECHE ANTON, GARCIA MOLSOSA, « *Las lluhidas... op. cit.*, p. 56.

<sup>26</sup> « Entre las molts bullas de est temps sen hà fet una en la Casa de Padallàs, que la ocupa vuy dia un Irlandès en lo Carrer dels mercaders prop de S<sup>ta</sup> Catarina, desconegut el tal de la noblesa, al qui li ha pegat lo entusiasme de ferse reparable en la funció hà donat, passant vitllets à los més (vaya una olla podrida dita, y feta) per la mesca de or, Plata, aràm, y Coure se pot dir hà fet en estos termes, reduhintho ab una masa, vull dir perque hi havia Senyorias, Sàs mercès, y etceteras. taula oberta de menjàr fins al dia, cubrintse la Cena, sinc vegadas ab molta fiambra, Pastiseria etc., à 30 Cuberts cada vegada, que se anaban rellevant, y molts se hân quedat ab lo desitg de tastàr las Pollas, y Perdius, sens arribarlus à las dents, siquiera una filagarsa, y pocs sen hân vist saciats ; refresch antes del ball molt profús, sent de Casa del Andrés del Cafè ; Musica plena, Confusió no menos, xirinola que bullia à tot bullir etc. Yo no hi hé estàt, y ab això hò hè escrit per ralació de uns, y altres ». MALDÀ, *AI*, p. 148-149 (9-II-1779).

<sup>27</sup> « Hi havia també en el referit [jardí] un Concert de musica ab trompas, y timbalas, tocantse algunas marchas. En lo Saló de la Casa era lo ball ab un altre Concert de musica prou sufficient ». MALDÀ, *AI*, p. 23 (16-VII-1772). « [...] Pau Oliveras me dugué 3 oberturas o concerts de música, que·ls probàrem yo ab la viola y lo meu criat ab lo violí ». MALDÀ, *VF*, p. 225. En catalan moderne il a gardé, en plus du sens événementiel, l'acceptation de concerto soliste.

<sup>28</sup> « concert », *TLFi*. On a trouvé deux exemples de cet usage chez Maldà. « Avui hà estàt lo trecer concert de arpa executat per lo Profesor Don Gaspar Breidembach à les 8 de la nit en la mateixa Sala de la Confraria dels Velers ». MALDÀ, *A8*, p. 302 (28-V-1793). « La diversió ben impropia en esta tarde de

concerts spirituels, d'un côté, sont normalement nommés *funció*, mot qui sert aussi à désigner beaucoup d'événements sacrés. C'est un concept assez large par lequel on entend une cérémonie religieuse, une représentation théâtrale, et « toute action tant qu'elle est regardée ou a valeur de spectacle »<sup>29</sup>. Son indétermination fait que le mot *funció* peut être appliqué ponctuellement à un bal ou à un concert profane. Néanmoins, lorsqu'il est question de concerts profanes, Maldà utilise plutôt les mots *acadèmia de música*, *serenata* et *diversió* ou *divertiment de música*. Les termes interchangeables de *diversió* et de *divertiment* (lit. diversion et divertissement) ont une valeur générique pour toute occasion qui vise à distraire par l'écoute ou l'interprétation de musique. Ils servent donc comme synonymes d'*acadèmia* et de *serenata*. Le mot *acadèmia de música* désigne presque toujours un concert inscrit dans une série d'événements similaires à périodicité régulière. Il apparaîtra souvent donc au pluriel, *acadèmies*. Utilisé aussi en castillan, le mot semble prendre en Espagne un sens événementiel proche du terme italien *accademia* tel que l'utilise Burney au cours de son voyage de 1770<sup>30</sup>. Il suggère pourtant, déjà par ses homonymies (lit. académie), un début d'institutionnalisation lié au caractère périodique et réglé d'une saison de concerts. En revanche, le mot *serenata* est généralement lié à des concerts occasionnels, sans continuité. Bien que Maldà les utilise parfois comme synonymes, dans au moins une occasion, tardive (mars 1802), il les oppose de manière explicite : « sérénade, puisque ce n'était pas une académie de musique [*serenata, ja que no acadèmia de música*] ». Le passage est un peu obscur, mais l'opposition implique, à mon sens, la non-périodicité de ce concert (*serenata*) à *casa Santjoan* par rapport aux concerts périodiques (*acadèmies de música*) qui avaient lieu dans les mêmes semaines, par exemple, à *casa Novell*. Prise en entier, cette entrée du journal montre en même temps la coexistence d'un lexique très varié :

---

Diumenge de Passió, ha estat la del concert de música en lo Teatro, que devia ser tancat en la Quaresma ». MALDÀ, *A14*, p. 213 (2-IV-1797).

<sup>29</sup> Le terme *funció* est utilisé, entre autres, pour des interprétations domestiques de *Stabat Mater* et d'oratorios. MALDÀ, *A1*, p. 247 (14-II-1783), 251 (11-IV-1783), 321 (2-IV-1784) ; *A5*, p. 190 (24-X-1790). *DCVB*. « Funció : 3. Celebració d'una cerimònia religiosa o d'un espectacle, especialment teatral. [...] 4. per ext., Qualsevol acció en quant és mirada o té valor d'espectacle ».

<sup>30</sup> « Academia : Suele tomarse por la concurrencia de profesores, ó aficionados á la Música, para ejercitarse en ella, ó por diversion ». *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1770, vol. I, p. 30 [en ligne] <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>> [23-X-2017]. « *Accademia* : a concert », c'est la définition donnée par Burney dans le glossaire de termes musicaux italiens qui préside au récit de son voyage en France et en Italie. Il précise dans le texte une des acceptions courantes du terme, qu'il utilise lui-même par la suite : « A private concert in Italy is called an *accademia* ». Charles BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy : or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music. The second edition, corrected*, London, T. Becket and Co, J. Robson, G. Robinson, 1773, p. V, 94.

La nuit, il y eut grande visite [*estoll o visitón*] de dames, jusqu'à cent treize, et de seigneurs, en nombre similaire, à *casa Santjoan*, sur la rue Riera de Sant Joan, à l'occasion d'une brillante *serenata*, puisque ce n'était pas une *acadèmia de música*, qui s'est tenue dans le salon de la maison, bien éclairé comme si c'était une fête à bal [*funció de ball*]. Le motif d'un tel divertissement musical [*diversió de música*] fut que la fille de la maison y chantait, et avec elle Monsieur Bacani, chanteur bouffe du théâtre, et au programme des pièces de musique appropriées à son génie comique ; il fit rire aux éclats toute l'assemblée venue entendre de la musique, qui fut à plein orchestre.<sup>31</sup>

L'analyse des premiers témoignages de concerts domestiques à Barcelone et dans son territoire, autour de 1760, donne à voir un phénomène singulier. La plupart d'entre eux font apparaître des liens avec une constellation de personnages qui ont en commun leur condition de militaires et leur expérience italienne. C'est un Napolitain, le *corregidor* Betrela, qui hébergea le concert de musique instrumentale et vocale auquel assista Christopher Hervey à Mataró, en juillet 1760<sup>32</sup>. D'autres noms sont liés aux campagnes espagnoles en Italie des décennies de 1730 et 1740. Officier de l'armée du comte de Montemar pendant la conquête de Naples (1733-1735) et capitaine général du corps expéditionnaire espagnol en Savoie (1743-1744), le marquis de la Mina, Jaime Miguel de Guzmán-Dávalos y Spínola, fut nommé en 1749 capitaine général de la Catalogne, poste qu'il occupa jusqu'à son décès en 1767<sup>33</sup>. En Italie, le Marquis avait, dit-on, acquis le goût de l'opéra. Il eut, en tout cas, avec la complicité des militaires gradés de son entourage, un rôle central dans l'enracinement des premières saisons d'opéra italien au théâtre de Barcelone à partir de 1750, conçues d'abord pour divertir et surveiller la très nombreuse garnison de la ville<sup>34</sup>. Maldà reconnaissait justement au marquis de la Mina le mérite d'avoir introduit l'opéra italien dans la ville et vantait, malgré son faible goût des choses théâtrales, les saisons d'opéra données au théâtre de Barcelone sous son gouvernement<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> « En la nit hi hagué gros estoll, o *visitón* de senyores, fins a cent tretze, i de senyors altres tants, en casa Santjoan, en la Riera de Sant Joan, per motiu de una lluïda serenata, ja que no acadèmia de música, que s'hi tingué en lo saló de la casa, ben il·luminat com en funció de ball. Lo motiu de tal diversió de música fou cantar la senyoreta de la casa, i també cantar lo Sr. Bacani, bufo del Teatro i lo tenor, peces anàlogues a son geni bufo, que féu riure a *carcajadas* a tota la concurrència a oir música, esta que fou de orquesta plena [...] ». MALDÀ, *B6*, p. 36 (25-III-1802). Il s'agit de Michele Vaccani. ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 613.

<sup>32</sup> Voir ci-dessus, la troisième section du Chapitre 1.

<sup>33</sup> Didier OZANAM, *Les diplomates espagnols du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Madrid-Bordeaux, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques, p. 294-295.

<sup>34</sup> ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 127-134.

<sup>35</sup> MALDÀ, « Relacions de casos succehits en aquesta Ciutat de Barcelona Edificis, y altres novedats desde lo any 1750 fins al de 1769 », *A2*, p. 351 ; *B5*, p. 174 (5-III-1801).



En 1765, Zinzendorf fut introduit à des séances musicales chez le commissaire de guerre Miguel de Bañuelos. Bañuelos avait, lui aussi, servi dix ans en Italie et en Savoie entre 1734 et 1745. Depuis 1743 il exerçait comme secrétaire du marquis de la Mina, qu'il avait suivi à Barcelone<sup>36</sup>. En 1761, le baron de Maldà, alors adolescent, assistait aux *acadèmies de música* qui se tenaient certains soirs à *casa Vilana*, place de Santa Anna<sup>37</sup>. Le marquis de Vilana, Antoni de Peguera i Vilana-Peguera, dit Antoni de Millars (ou Millàs)<sup>38</sup> détenait à son décès le grade de lieutenant-colonel [*teniente coronel*] des armées du roi d'Espagne, mais avait reçu son titre nobiliaire des mains de Charles VII de Naples en 1750, ce qui fait penser qu'il avait dû jouer un rôle dans la campagne d'Italie de 1733, grâce à laquelle Charles accéda au trône de Naples et de Sicile<sup>39</sup>. Le père et l'oncle du baron de Maldà, les colonels de dragons Antoni d'Amat i de Junyent et son frère Manuel d'Amat i de Junyent, plus tard président de la Real Audiencia au Chili et vice-roi du Pérou, avaient, eux aussi, combattu avec l'armée espagnole du comte de Montemar en Italie<sup>40</sup>. Ces liens professionnels expliqueraient peut-être pourquoi le jeune baron de Maldà assistait aux *acadèmies de casa Vilana* en 1761.

<sup>36</sup> ABBAD, OZANAM, *op. cit.*, p. 62-64.

<sup>37</sup> « De nou, hè adquirit de coneixensa à un Mestre Carretèr en una Botiga de las dos de Casa del Marquès Vilana, en la Plaza de Santa Anna, nomenat Anton Fotx ; A sà mullèr, y à dos Fillas yá grans, La major se diu Antonia, y la segona Margarida, son Donsellas, y à una altre que es la tercera, nomenada no se si Pona, las 3 prou ben paregudas, honestas, y bonas minyonas, com també sos Pares una Gent de bon tracte : Haventme per el tal informat de una Minyoneta de alguns 13 à 14 anys de desota Casa Vilana, que vivia en la referida Botiga, y en las nits de Academia de musica en aquella Casa dintre lo any 61, pujaba à ohirla, â la que conexia yò de vista, y li havia parlât molt poch, me digué lo mestre Carretèr ser sà Germana, per consegut Thia carnal de las referidas Chicas ; se nomenaba Pona la que se casà ab un Sastre en lo Carrèr de Santa Anna, y cosa de uns sinch mesos pasats morí la Pobreta de Sobrepart a principis de est any, y queda enterrada en la Parroquia del Pi, casi frente de la Capella, y Altâr de Sant Miquel, la que *requiescat in pace* ». MALDÀ, *AI*, p. 96-97 (30-VII/3-VIII-1777).

<sup>38</sup> « Marquesat de Vilana » [2], *GEC*. Trois de ses oncles maternels, Josep, Felip et Joan Batista de Vilana i de Millars, s'étaient signalés par leur fidélité à Charles de Habsbourg pendant la Guerre de Succession d'Espagne, mais lui-même semble fidèle aux Bourbons. « Marquesat de Vilana » [1], *GEC* ; Agustí ALCOBERRO, *L'exili austriacista (1713-1747)*, Barcelona, Fundació Noguera, 2002, vol. I, p. 137 ; vol. II, p. 39 ; Josep CARRERAS I BULBENA, « Constitució y Actes conservades de la Academia Desconfiada, anomenada també Escola y Academia dels Desconfiats », *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 10/76 (juillet-septembre 1922), p. 186-189.

<sup>39</sup> Son titre recevait en effet en Espagne le traitement de « titre étranger ». La librairie antiquaire Farré de Barcelone portait récemment dans son catalogue l'autorisation de Charles III au fils d'Antoni de Millars, Francisco de Paula de Millars, pour l'usage du titre de marquis de Vilana « en qualité de titre étranger [*en la clase y calidad de título extranjero*] ». *Catàleg 109*, Barcelona, Llibreria Antiquària Farré, 2013, p. 17. Sa veuve, Maria Lluïsa de Camps (o Cams) i Rosellón, reçut en 1777 une pension de réversion en tant que veuve « de teniente coronel y marqués de Vilana ». Epifanio BORREGUERO GARCÍA, *Catálogo del fondo de pensiones por viudedad o de toca de orfandad perteneciente a la primera sección del Archivo General Militar de Segovia*, Madrid, Ministerio de defensa, [2011], vol. I, p. 51. Maldà recueille le décès du marquis de Vilana dans la *torre* qu'il possédait à Sarrià en 1776. MALDÀ, *AI*, p. 62 (17-X-1776).

<sup>40</sup> « Continuan el merito de esta Familia los dos hermanos del Marquès de Castellbell, Don Antonio Amàt de Teniente, y Don Manuel de Subteniente en la Compañia de Granaderos à Cavallo del Rey, ambos graduados de Coroneles de Dragones, con la satisfaccion de todos sus Gefes, y ultimamente notoria à todo

Il semblerait, par conséquent, qu'on puisse déceler une inspiration italienne à l'instauration de saisons d'*acadèmies de música* dans l'espace domestique à Barcelone. Les maisons de ces militaires n'étaient pourtant pas les seules à accueillir des concerts domestiques dans ces années. Maldà se souvient, en 1804, en parlant d'un concert qui a eu lieu dans la maison qu'habitait jadis Eulàlia Sampera, veuve de Josep d'Escuder, rue de Sant Pere més alt, des concerts de sa jeunesse auxquels cette dame participait comme musicienne. C'était au « temps où j'étais jeune garçon [*noy*] et qu'elle jouait du clavecin aux *acadèmies de música* à *casa* Gispert certaines nuits, sur la même rue de Sant Pere més alt, avec les lunettes sur le nez, ressemblant alors à feu l'organiste de Santa Maria del Pi, Joan Vila, selon l'un des célèbres bons mots de mon frère Po »<sup>41</sup>. Chez Maldà, le mot *noy* se réfère, dans ce contexte et d'après d'autres occurrences, à un jeune adolescent de 10 à 15 ans. Né en 1746, Maldà a eu 15 ans en 1761. Ces concerts étaient donc à peu près contemporains des *acadèmies de casa* Vilana.

*Casa* Gispert, rue de Sant Pere més alt, était la résidence de Cayetano de Gispert i de Seriol, docteur en droit<sup>42</sup>. Avant de devenir lui-même conseiller municipal en 1782, il était entré à la mairie de Barcelone en 1775 en tant qu'adjoint du conseiller Cayetano Fèlix de Molines, dont on a connaît le goût pour la musique et l'action de mécénat à Barcelone et à l'Hospitalet. Cayetano de Gispert était le parfait modèle du musicien amateur. « Grand musicien », aux dires de Maldà, Gispert exerçait comme premier violon chef d'orchestre [*cap de orquesta*] « aux *acadèmies* où n'était pas chef d'orchestre Josep Prats, premier violon de la chapelle de musique de la cathédrale »<sup>43</sup>. Il semble avoir joué

---

el Exercito de Italia ». *Relacion de servicios de la familia de Amát, y de Juñent, oy unidas en la Persona de Don Joseph Amát, y de Juñent, Marquès de Castellbell, y de Castellmayà, Baron de Monclar, natural del Principado de Cataluña, hechos à su Magestad (que Dios guarde) desde su elevacion al Trono de España, hasta el presente año mil setecientos quarenta y uno*, s. l., [1741]. BC, Esp. 132-Fol.

<sup>41</sup> « Ahi nit La S<sup>ra</sup> de Castillo Filla de Madama Pó, tingué diversió en Casa sua en lo Carrer de Sant Pere mes alt, à la vora del Monastir de Sant Pere, y també nomenada Casa San Pera, yà del temps de aquella bona S<sup>ra</sup> Yaya Doña Eulalia Escudér, ò Sampera, quant yò era noy, que en las Academias de musica en Casa Gispert en algunas nits en lo mateix Carrèr de Sant Pere mes alt, dita Doña Eulalia Sampera tocaba lo Clave ab las ulleras posadas al nàs, parexent veurer la Cara del Difunt organista del Pi Mosen Juan Vila; segons un dels Celebres ditxos de Mon Germà Pó; Dita S<sup>ra</sup> Castillo, diverti à algunas Senyoras del Pahis, y S<sup>ts</sup> los mes Currutacos ab una Serenata en que hi Cantaren arias, Duetos, y algun bolero Lo Famós Bacani; La Famosa Guidi los dos del teatro, y no del teatro Lo Maginet, y lo xantre Figueras de la Cathedral; La S<sup>ra</sup> Mena ab numero de uns 18 musichs y los Instruments un, ò dos Contrabaxos violins; Fugot, y Flauta; havent cantat un bolero que [ne] es de estos, Pare mestre, lo Maginet, que canta en la musica de la Seu en el inter de tenór, sent ausent en Madrid lo Manuel de Vilafranca; à la Serenata se segui ball, y balsa que tot son voltas, y reboltas los, y las qui la ballan: Res que vegi, si que fetmen relació mon Querit Fill Rafel, que ab Maria Pona sà muller; mà querida Jova foren combidats per dita S<sup>ra</sup> Castillo, ó Castilla, que també hi cantà ». MALDÀ, A28, p. 637-639 (20-VI-1804).

<sup>42</sup> MORALES ROCA, *op. cit.*, p. 127 ; Pere MOLAS I RIBALTA, « Diputats i síndics a l'ajuntament borbònic de Barcelona (1760-1808) », *Revista de Dret Històric Català*, 4 (2005), p. 11-27 : 19.

<sup>43</sup> « Ahir morí lo senyor don Caietano Gispert, regidor, i en son dia, de resultes de mal d'inflor ja temps, sent ja subjecte gros i de cames grosses, que ja temps tenia inflamades. Un gran músic que era, i professor

un rôle très important dans la découverte du talent du guitariste et compositeur Fernando Sor, né à Barcelone en 1778, dans sa formation au monastère de Montserrat (1790-1795) et dans la promotion ultérieure de sa carrière à Barcelone<sup>44</sup>. Dans son rôle de conseiller municipal, Gispert exerça comme censeur du théâtre de Barcelone et fut nommé, en 1802, membre de la commission de fêtes pour la réception dans la ville de la famille royale, pendant laquelle il y eut plusieurs grands spectacles musicaux en plein air<sup>45</sup>. Au décès de Gispert, en août de l'année suivante, il légua à la maîtrise du monastère de Montserrat « une voiture entière de livres et de partitions, œuvres toutes choisies qu'il possédait et avec lesquelles il se divertissait lorsqu'il était vivant, en plus des violons, alto, violoncelle et clavecin »<sup>46</sup>. Les musiciens de la ville jouèrent gratis une messe pour le repos de son âme<sup>47</sup>.

Pour les années 1770, les témoignages sont plus brefs et semblent indiquer que Maldà n'assista pas à la plupart des événements qu'il rapporte. Il s'agit surtout de *serenates* à grands effectifs données à l'occasion du séjour dans la ville de grands venant de la cour de Madrid. Les femmes en provenance des cercles madrilènes y jouèrent un rôle important : les comtesses de Montijo<sup>48</sup> et de Peralada, la marquise de Villescás et la fille du juge De Lorieri. En 1779 les trois dernières organisaient *acadèmies* et bals dans leurs salons, qu'elles tenaient, respectivement, tous les samedis, lundis et jeudis<sup>49</sup>. Leur

---

de música, que tocava lo violí en algunes serenates i acadèmies, solent ser lo cap de l'orquestra en les que no era lo cap de l'orquestra de música mossèn Josep Prats ; primer violí de la capella de música de la catedral. Mereixent, lo difunt senyor don Caietano Gispert, que los músics cantassen un ofici *de balde* pel descans de la sua ànima ». MALDÀ, *B6*, p. 239 (8-VIII-1803).

<sup>44</sup> C'est dans la bibliothèque de Gispert que Sor aurait trouvé le livret de son premier opéra, *Telemaco nell'isola di Calipso*, donné au théâtre de Barcelone en 1798. « Sor », *Encyclopédie pittoresque de la musique... op. cit.*, p. 164 ; MANGADO ARTIGAS, *op. cit.*, p. 22-41.

<sup>45</sup> MANGADO ARTIGAS, *op. cit.*, p. 23. María de los Ángeles PÉREZ SAMPER, *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, 1973, p. 84, 154, 155, *passim*.

<sup>46</sup> « Segons m'ha dit lo Fructuós, perruquer, deixà lo difunt senyor regidor don Caietano Gispert plena tota una tartana de llibres i papers de solfa, obres totes escollides que posseïa i ab què se divertia en vida –junt ab los violins, violeta, viola i clave –, [que es portaran] a l'escolania del famós monestir de Nostra Senyora de Montserrat de la muntanya ; que tindran los escolans molta solfa que tocar i divertir-s'hi [...] ». MALDÀ, *B6*, p. 243 (29-VIII-1803).

<sup>47</sup> *Id.*, p. 239 (8-VIII-1803).

<sup>48</sup> « [...] ab lo motiu de ser vigília dels dies de la Ex<sup>ma</sup> S<sup>ra</sup> Condesa de Montijo, de San Francisco de Sales, nom de la S<sup>ra</sup>, se feu una gran proba de musica estrepitosa en Casa Basora, ahont allotjaban los dits Senyors, y se comensà à las 8 horas del vespre. Los instruments de musica, segons relació adquirida de uns, y altres eran, dos Contrabaxos, 3 ô quatre violas = 12 violins = 4 trompas, y Abuèsos, dos Jochs de timbalas, y los musics penso que serian dels mes escullits de las Capellas. La tal musica se ohia de prou lluny, no obstant de ser tancats los balcons de Casa Basora, per ser en temps de hivern ». MALDÀ, *A1*, p. 12 (28-I-1771).

<sup>49</sup> « En lo temps estigui en Esplugas en la temporada de Setbre y Octubre del any pasat 1779, arribaren à Barcelona las Exmas S<sup>ras</sup> Condesa de Perelada, y Marquesa Villescás ab sos marits, y Familia, Los primers viuhèn en sa propria Casa sita en la Plasa de Santa Anna, y los segons, primerament allotjaban en la Casa de Druó en lo Dormidór de Sant Francesch, havent prèrs la Casa ultimament del Duch de Sessa, en lo Carrér ample, desocupantla Caramañ. Ignoro lo preu. Estas Señoras tenen divertida la tertulia en sà Casa ab

incidence sur le paysage musical de la ville serait prolongée dans la décennie suivante par les séjours à Barcelone de deux grandes familles du mécénat musical madrilène, les marquis de Peñafiel (janvier-novembre 1783), plus tard comtes-ducs de Benavente-Osuna, et les ducs d'Alba (novembre 1784-mai 1785), seigneurs du Palau et de sa chapelle de musique<sup>50</sup>.

La décennie de 1780 voit l'émergence de profils sociaux moins huppés dans la promotion de ce type d'événements. En 1783, le commerçant [*botiguer*] Francisco Parellada accueille chez lui, rue d'Escudellers, de belles *acadèmies de música* tous les lundis<sup>51</sup>. Entre janvier et mars 1785, de passage à Barcelone, Michael Esser, un sensationnel violoniste et interprète de viole d'amour allemand qui avait tourné toute l'Europe<sup>52</sup>, se produit dans plusieurs maisons et notamment aux *serenatas* qui ont lieu les mercredis d'hiver chez Ramon Mateu i Smandia (fl. 1763-1807), notaire, fréquentées surtout par des musiciens amateurs<sup>53</sup>. En avril 1789, on a la première notice des *acadèmies* qui ont lieu également les mercredis d'hiver au soir dans la maison du P. Josep Prats, premier violon de la cathédrale, que le baron de Maldà juge excellentes<sup>54</sup>. La saison avait probablement commencé en novembre ou décembre 1788, comme cela fut le cas pour les années suivantes. Ces saisons de concerts domestiques, passant outre l'ordre royal du 19 mars 1790 interdisant l'organisation de toute forme de divertissement privé par souscription, ne connurent pas d'interruption jusqu'à la saison 1802-1803 et durèrent, donc, 15 ans<sup>55</sup>. Dans les premiers temps Josep Prats habitait avec son frère Joan, dit

---

Saraus, Academias de musica &c. La Condesa de Perelada la te en los disabtes de la Semana, y la S<sup>ra</sup> Villescas, hà pres la tertúlia à Casa en los dilluns, y també la Filla Delorieri, que fou añs pasats Jutge de esta Real Audiencia, y hà casat ab lo Fiscal Dn Ramon Evia, y Miranda, viudo el tal Senyor; te la tertúlia en à Casa los Dijous, y hà diversió de musica &c. ». MALDÀ, *AI*, p. 180-181 (10/12-I-1780).

<sup>50</sup> MALDÀ, *AI*, p. 245 (17-I-1783), 306 (31-X/18-XI-1783), p. 343 (18-X-1784), 344-345 (2-XI-1784) ; *A2*, p. 10 (27-V-1785), *passim*. Maldà a laissé, entre ces dates, des témoignages de leur activité dans la ville et de leur mécénat musical. On sait que les marquis de Peñafiel ont amené avec eux à Barcelone une partie des membres de l'ensemble musical réputé qu'ils entretenaient chez eux à Madrid. Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS, *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 173-174.

<sup>51</sup> MALDÀ, *AI*, p. 246 (24-I-1783).

<sup>52</sup> Josep MARTÍNEZ REINOSO, *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, thèse de doctorat, Universidad de La Rioja, 2017, p. 83-84, 224-225, *passim*.

<sup>53</sup> Cette fois-ci le mot *serenata* emprunte le sens de périodicité aux *acadèmies*. MALDÀ, *AI*, p. 365 (24-I-1785), 370-371 (3-III-1785). Lluïsa CASES I LOSCOS, *Inventari de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 6. Segle XVIII, 1751-1800*, Barcelona, Fundació Noguera, 2009, p. 136.

<sup>54</sup> « Havent anyadit lo Sr. Fàbregues, músic de la capella de Santa Maria del Mar, al *Stabat Mater* compost per Pergolesi dos veus més, i estes una grossa, i als instruments de fugot, oboesos i trompes en alguns versos, se tocà en la nit en casa de mossèn Josep Prats, primer violí de la capella de música de la catedral, i isqué gran cosa, per lo que feia el tot gran harmonia, fent-se en casa sua en los dimecres de les setmanes d'hivern acadèmia de música i de les més lluïdes ». MALDÀ, *B1*, p. 210 (7-IV-1789).

<sup>55</sup> Juan José CARRERAS, « El legado ilustrado del concierto », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, sous presse. Je remercie l'auteur de l'envoi de ce texte avant sa publication.

Pratets, également violoniste de la musique de la cathédrale, dans un deuxième étage de la rue Carrer Comtal au croisement avec la rue de les Moles<sup>56</sup>. Pour la saison 1797-1798, en quête d'une salle plus grande, les *acadèmies* se transportèrent à la maison du notaire Manuel Comelles i Aparici (fl. 1765-1808), rue dels Banys, près de la rue de la Boqueria, puis, manquant toujours d'espace, à l'étage qu'occupaient les sœurs Codina à *casa* Novell, plus loin sur la même rue, au coin de la ruelle de l'Ave Maria<sup>57</sup>.

La saison d'*acadèmies* durait de la mi-novembre à la mi-mai, avec une interruption d'un mois pendant le Carnaval, période de bals. La durée de la saison d'*acadèmies* correspond donc au négatif exact de la saison des villégiatures<sup>58</sup>. Le fonctionnement de ces concerts était très similaire à celui des bals de Carnaval. Pour les *acadèmies* de *casa* Prats, qui comptaient le baron de Maldà parmi ses habitués, chaque abonné payait en 1792 deux *durillos* (3 livres 15 sous) par mois et il devait avoir le droit d'inviter informellement un certain nombre de personnes de son entourage<sup>59</sup>. Des années plus tard, lorsque le public augmenta et les agglomérations avec, on décida d'attribuer un nombre limité de billets à chaque abonné (quatre en 1802) de manière à limiter l'excès d'affluence<sup>60</sup>. Joan de Sentmenat i de Clariana, fils cadet du marquis de Sentmenat, exerçait autour de 1800 comme directeur de ces *acadèmies*, assisté par Francisco Mas et Agustí Panyó, tous les deux musiciens de la cathédrale, qui se chargeaient, le premier, des abonnements et, le second, de la copie de partitions<sup>61</sup>.

Bien que le répertoire habituel de ces concerts fût le mélange de musique instrumentale et de numéros d'opéra qui était usuel dans ce type d'événements partout en Europe<sup>62</sup>, la première *acadèmia* chez Prats apparaît dans le *Calaix* à l'occasion d'une exécution du *Stabat Mater* de Pergolèse (dans l'arrangement de Josep Fàbregas déjà

---

<sup>56</sup> MALDÀ, *B3*, p. 293 (9-XI-1797).

<sup>57</sup> MALDÀ, *B3*, p. 293 (9-XI-1797) ; *B5*, p. 131 (6-XI-1800), *A26*, p. 297 (20-IV-1803). Sur la période d'activité du notaire Comelles, voir CASES I LOSCOS, *Inventari [...] 6. Segle XVIII, 1751-1800... op. cit.*, p. 154.

<sup>58</sup> Voir, au sujet du calendrier de la villégiature, la dernière section du Chapitre 2.

<sup>59</sup> « En lo primer Dimecres de est més de Novembre 7 se comensaren las lluhidas academias de musica de Musichs, y Aficionats, arregladas en los Dimecres de la Semana fins à Pasqua Florida, ò mes allà en Casa del Capellà, Primer Violi de la Capella de musica de la Cathedral ab la Contribució pecuniaria mensual de dos durillos los S<sup>ts</sup> abonats Esta academia de musica se comensa à 8 horas de la nit fins à las 10 ». MALDÀ, *A7*, p. 510 (28-XI-1792).

<sup>60</sup> MALDÀ, *B6*, p. 157-158 (9-XII-1802).

<sup>61</sup> *Ibid.* ; MALDÀ, *B5*, p. 7 (3-I-1800) ; *A26*, p. 195-196 (24-III-1803).

<sup>62</sup> Au sujet de ce type de programmes de concert, voir la première partie (« Miscellany and Collegiality, 1750-1800 ») de l'ouvrage de William WEBER, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 13-84.

mentionné)<sup>63</sup>. Les concerts domestiques adoptaient ainsi, à l'approche de la Semaine Sainte, la teinte sombre des célébrations religieuses de cette période de l'année, formant une continuité avec la vie religieuse publique et débordant parfois le cadre domestique. Aussi, les musiciens amateurs qui se réunissaient chez Ramon Mateu allèrent à la fin du Carême 1785 jouer dans l'église de la Mercè pour une fête que Maldà décrit en détail : messe en musique le matin avec sermon du chanoine de la cathédrale Mariano Huerta et, l'après-midi, concerts ou symphonies « de musique délicate », rehaussés par la participation de Michael Esser, et *Stabat Mater* de Haydn<sup>64</sup>. La même chose fut reprise deux semaines plus tard dans l'église du couvent de capucines<sup>65</sup>.

La reprise ponctuelle de cette solennité dans l'espace domestique, en lien avec le calendrier liturgique, est attestée parfois très loin de Barcelone. José María de Zuaznavar, se rappelant les années passés à Santa Cruz de Tenerife, dans les Îles Canaries, dans la décennie 1790 s'écriait : « Quel beau *Stabat Mater* de Pergolèse celui que nous entendîmes chez moi un jour de Notre Dame des Douleurs! »<sup>66</sup>. Ce sont les *funcions*, nom donné par Maldà aux concerts spirituels occasionnels. Lui-même s'illustre dans ce domaine en offrant chez lui deux *Stabat Mater* les Vendredis de Douleurs de 1783 et de 1784<sup>67</sup>. Le *Stabat* de Haydn fut aussi donné par des chanteurs amateurs, dont Felip d'Amat, le frère cadet de Maldà, à *casa* Gironella pendant le Carême de 1788<sup>68</sup>. Pour

<sup>63</sup> MALDÀ, *BI*, p. 210 (7-IV-1789). L'arrangement de Fàbregas serait également chanté chez Joan Mas en 1791. Voir la deuxième section du Chapitre 6.

<sup>64</sup> « La concurrencia de Musics, y Aficionats en tots estos passats Dimecres de la Semana â Casa de Ramon Mateu, se esmerâ en fer una molt lluhida Festa en lo Dijous dia 3 de mars, â la Mare de Déu de la Mercè, en sà Iglesia, la que estava illuminada ab todas las Arañas de Cristall ; Cis ciris en las Gradass del Altâr mayór ; Alguns més devant de la Hermosissima Imatge de Maria Santissima, y dos ciris en quiscun dels Altârs ; Al dematî hi hagué Ofici en musica, y Sermó quel predicà lo S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Mariano Huerta, vestit ab lo habits Capitulars ; en la tarde despues de alguns Concerts, ó Sinfonias de delicada musica, y mes sonanthi lo violi lo Celebre Hesar Alemany, se cantà lo *Stabat* d'Hayden, entranthi à sonâr la major part los Concurrents à las Serenatas de Casa Ramon Mateu, y los menos musics de profesió ; Estigué plena la Iglesia de la Mercè mati, y tarde de Gent de todas Clases, edats, y estaments ab lo motiu de esta lluhida funció ». MALDÀ, *AI*, p. 371 (3-III-1785).

<sup>65</sup> MALDÀ, *AI*, p. 376 (21-III-1785).

<sup>66</sup> « ¡Que *stabat mater* de Pergolesi, el que le oimos en mi casa un dia de dolores de Maria Santísima ! ». José María de ZUAZNAVAR Y FRANCA, *Mis ocios ó Ratos ociosos en Bayona*, Bayona, Imprenta de Lamaignère, 1835, p. 59. <<http://www.kmliburutegia.eus/Record/23819>> [10-X-2017]. C'est aussi un phénomène européen : « During our stay at Copenhagen there were only two public meetings at court : the company assembled about six o'clock in the evening. At one of these evenings was a concert, in which a Danish translation of Pergolesi's *Stabat Mater*, with the original musick, was performed ». William COXE, *Travels into Poland, Russia, Sweden, and Denmark, interspersed with Historical Relations and Political Inquiries*, Dublin, S. Price, R. Moncrieffe, W. Colles, T. Walker, C. Jenkin, W. Wilson, L. White, R. Burton, J. Cash, P. Byrne, 1784, vol. 3, p. 337.

<sup>67</sup> MALDÀ, *AI*, p. 250-251 (11-IV-1783), 320-321 (2-IV-1784).

<sup>68</sup> « [...] en la nit de Sant Joseph se cantà à 9 horas tocadas lo *Stabat mater* de Hayden per los S<sup>tes</sup> Don Anton Garcia ; Don Felip Amat ; las S<sup>tas</sup> Doña Manuela Ferrér, y Doña Marianneta Paguera en Casa Gironella ab musics de la Cathedral ». MALDÀ, *A2*, p. 325 (19-III-1788).

d'autres fêtes du calendrier, des oratorios remplacent les *Stabat Mater* exactement comme on a pu le constater dans les églises. Chez l'artisan de la construction Jeroni Puig, rue Carrer Comtal, une association informelle de 16 artisans unis par l'amitié organisait, tous les ans, l'exécution d'un oratorio à Sainte Eulalie pendant la treizaine suivant sa fête (le 12 février) avec une partie de la chapelle de musique de la cathédrale<sup>69</sup>.

Ces *funcions* avaient souvent une dimension assez intime. À *casa* Puig l'espace accueillant la musique était « un petit appartement tendu de tapisseries rouges » où musiciens et public se trouvaient assez à l'étroit. Le baron de Maldà était invité chez Jeroni Puig parce que l'un des 16 artisans qui cotisaient pour l'événement était le fils d'Anna Maria Andreu, une femme très importante du service de *casa* Cortada. Puig, par ailleurs, fut élu ouvrier artisan de la fabrique paroissiale de Santa Maria del Pi (il termina son mandat en 1787) et administrateur des pauvres honteux (1788), les deux fois aux côtés de Cayetano Fèlix de Molines<sup>70</sup>. Les cercles restreints des élites paroissiales, d'une part, et des « passionnés » de la musique de la cathédrale, de l'autre, se dessinent encore une fois en filigrane dans le journal de Maldà.

Au-delà des typologies rigides d'événements musicaux qui avaient pour cadre l'espace domestique, la richesse du témoignage du baron de Maldà permet d'observer, d'une part, une ségrégation sociale des espaces, entre les rangs et entre les sexes, et en même temps, une perméabilité entre les sphères privée et publique. L'éclat des grandes célébrations aristocratiques irradie sur tout le quartier environnant. Les *acadèmies* de *casa* Mateu se déplacent ponctuellement dans les églises de la ville, d'une manière similaire aux familles aisées qu'on a vu, dans le Chapitre 6, investir les églises et les couvents avec l'organisation de cérémonies en musique et de collations par invitation.

Ce même témoignage permet de retracer l'organisation et l'évolution des concerts domestiques entre 1760 et les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de noter

---

<sup>69</sup> « Acostuman tots los anys en lo discurs del tretsenari de Santa Eularia, ferne un de lluhit 16 menestrals ben avinguts, y Companys en una Casa de manyà en lo Carrer Condàl ; Comprès ab tots estos, Joseph Andreu, fill de la Anna Maria, y senthi jò combidat hi anarem los dos ; Lo meu noy gran, y la Dita Anna Maria en la nit del 14 de Febrer : Assistí à tal funció, part de la Capella de Musica de la Catredal, cantantsi un dels oratoris feu lo mestre, de Santa Eularia ; Lletania de la Mare de Deu, la Salve, y Goigs de la Santa, guarnida una Capelleta ab los tretse martiris, el tot ben illuminat en un petit Aposento guarnit ab colgaduras bermellas, concorrenthi molta Gent de ambos Sexos, la més de menestralia [...] ; Estrets tots nos acomodarem, però no dexarem de sentir bastant calor ; sent en temps de Yvern, may menos. Los musics eran Lo Sonador del Contrabaix Antonet Ramires, Germà de Teresa, muller del Pó de la Anna Maria, que ab Antonia eran tots allí ; Lo S<sup>r</sup> Rafel Rodés Viola del Palau ; Lo Chantre Portuguès ; Lo S<sup>r</sup> Mosen Joseph Valls per tenór ; Lo escolanèt, per sobre nom lo matalasér ; Son oncle Domingo mestre de Torruella &c. ». MALDÀ, A1, p. 247-248 (14-II-1783).

<sup>70</sup> MALDÀ, A2, p. 303 (26-XII-1787) ; A3, p. 174 (26-XII-1788).

que la plupart des individus liés à l'organisation de ces concerts, dans un premier moment, sont des militaires qui avaient combattu en Italie, où ils auraient pu connaître des modèles de concert similaires. Malgré les interdictions officielles, les principales saisons d'*acadèmies*, tout comme les bals de Carnaval, présentent une forme semi-institutionnalisée par le système de souscription, la distribution de billets et la désignation, probablement informelle, d'un directeur et d'autres fonctions auxiliaires (trésorier ou copiste). Les *serenates*, les saisons d'*acadèmies* et les *funcions* révèlent, au fil des ans, la forte continuité du phénomène des concerts domestiques à Barcelone. Ils sont surtout le lieu d'une rencontre sans doute fructueuse entre des répertoires et des interprètes locaux et internationaux : d'une part, la musique instrumentale, l'opéra italien, la musique religieuse étrangère, les chanteurs italiens, les virtuoses de passage ; d'autre part, les musiciens d'église et la musique religieuse locale. Le baron de Maldà, cependant, fidèle à ses goûts, privilégie dans le journal les concerts spirituels donnés par la musique de la cathédrale dans les maisons de ses proches.





## 8 | *Casa Cortada*, observatoire privilégié des sociabilités musicales

### *Une maison*

L'habitation du baron de Maldà, *casa Cortada*, dont la façade austère se dresse encore sur la rue del Pi (actuel n° 5), est un palais urbain bâti au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle à moins d'une centaine de mètres de l'ancien cimetière et de l'église paroissiale Santa Maria del Pi, intégré au quartier aristocratique qui s'étendait au nord vers la place de Santa Anna et à l'ouest vers la rue de la Portaferrissa<sup>1</sup>. Rafel d'Amat en a hérité, avec tous ses titres de noblesse, de sa famille maternelle. Cette maison est demeurée jusqu'à nos jours propriété des successifs titulaires de la baronnie. En 1876, après le décès du petit-fils de Rafel d'Amat, Gaietà d'Amat Paguera i d'Amat (1803-1868), le second étage de la maison devint le siège de l'association professionnelle de « maîtres d'œuvre » (architectes). Le Centro de Maestros de Obra réaménagea en profondeur l'espace et y organisa, avec le concours de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, d'importantes expositions d'objets artistiques et industriels<sup>2</sup>. À la même époque s'installa au rez-de-chaussée une maison d'édition, Tipografía Católica, centre important de la propagande catholique anti-libérale jusque dans les années 1920<sup>3</sup>. Dans les derniers temps de la guerre civile de 1936-1939 la chapelle de la maison fut un des seuls lieux de culte actifs à Barcelone<sup>4</sup>. Immédiatement après la fin de la guerre commencèrent les travaux

---

<sup>1</sup> Antònia Maria PERELLÓ FERRER, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 440.

<sup>2</sup> Enrique GRANELL TRIAS, *El papel de las asociaciones, sindicatos y colegios profesionales de arquitectos en la cultura arquitectónica catalana (1874-1977)*, thèse de doctorat, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2016, p. 11-19 ; *Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. Memorias leídas en la sesión inaugural, año 1880*, Barcelona, Sucesores de Narciso Ramírez y Compañía, 1880, p. 6-9 ; *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, n° 4 (30-I-1877), p. 59, p. 68 (gravure) ; *La Ilustración Española y Americana*, año XXIII, n° 3 (22-I-1879), p. 51-54 (avec une gravure, p. 53).

<sup>3</sup> Une recherche par nom et adresse sur Google permet de constater que la maison d'édition fut active à cette adresse au moins de 1872 à 1925. Voir aussi Santi VILA I VICENTE, « De Torras i Bages a Pujol, o la deconstrucció de un sustrato integrista común en Catalunya », *Historia y política* (2005), n° 14, p. 85-118: 93 ; Joan BADA, « La recepció del Concili Vaticà I a Catalunya (1868-1878) », *Fe i teologia en la història : estudis en honor del Prof. Dr. Evangelista Vilanova*, a cura de Joan Busquets i Maria Martinell, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 381.

<sup>4</sup> Joan BADA, « L'Església catòlica davant la Guerra Civil », *La Guerra Civil als Països Catalans (1936-1939)*, Pelai Pagès i Blanch (dir.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, p. 316.

pour installer sur l'emplacement du jardin une galerie commerciale, Galeries Maldà, inaugurée en 1942 et qui languit aujourd'hui dans un quartier entièrement transformé sous l'emprise du tourisme de masse. Une partie du premier étage et de l'entresol est occupée depuis 1945 par un cinéma, Cinema Maldà<sup>5</sup>. À côté du cinéma, les anciens appartements de Rafel d'Amat, accueillent aujourd'hui un petit café-théâtre, El Maldà, décoré de tableaux de saints et de portraits d'apparat cédés par l'actuel baron de Maldà, une partie desquels remonte, de toute évidence, à l'héritage de son ancêtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le second étage de la maison est aujourd'hui un modeste hôtel.

**Figure 8.1.** *Casa Cortada*. Façade sur rue del Pi. Photographie de l'auteur.



---

<sup>5</sup> AMCB, Exp. 13.523. Voir aussi Enric H. MARCH, « Galeries comercials de Barcelona, del segle XIX al XXI », *Bereshit: la reconstrucció de Barcelona i altres mons* [blog], 1-IV-2017 <<http://enarchenhologos.blogspot.com.es/>> [10-X-2017] ; Xavier FEBRÉS, « La decadencia incomprensible, aunque visible, de las galerías Maldá », *Apología de la curiosidad* [blog], 17-VII-2015, <[http://xavierfebres-es.blogspot.com.es](http://xavierfebres-es.blogspot.com.es/)> [10-X-2017].

**Figure 8.2.** *Casa Cortada*. État actuel de l'escalier principal. Photographie de l'auteur.



Malgré toutes ces altérations, *casa Cortada* garde, comme un palimpseste, les traces de ses usages antérieurs. La découverte de l'inventaire après-décès de Maldà rend ainsi possible d'aborder une première reconstruction hypothétique de l'espace au temps du *Calaix de sastre*<sup>6</sup>. On a utilisé comme base cartographique l'excellent plan par îlots [*quarterons*] dressé entre 1856 et 1862 par Miquel Garriga i Roca et ses collaborateurs<sup>7</sup>. Le plan du *quarteró* n° 62 représente très précisément l'espace de la maison et son environnement et recueille l'état du jardin au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. On a tenu compte également des plans partiels des intérieurs du rez-de-chaussée et du premier étage conservés à l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelone, tous postérieurs à 1939, ainsi que des possibilités de visualisation par satellite offertes par le service Google Maps

<sup>6</sup> AHPB, 1.183/12, Manuel Olzina i Martí, *Manuale decimum nonum contractuum, testamentorum, inventariorum, codicillorum, bonorum publicacionum et aliorum* [1819], 9-III-1819, f. 88v-98v ; 11-III-1819, 94r-98v, 100v-103v ; 15-III-1819, f. 106v-112v ; 12-V-1819, 143v-148v. Voir la transcription de la partie concernant *casa Cortada* dans l'ANNEXE, document n° XVII.

<sup>7</sup> On a utilisé le matériel numérisée dans l'excellent site web que la mairie de Barcelone a consacré aux *quarterons* de Garriga i Roca : <<http://darreramirada.ajuntament.barcelona.cat/>> [10-X-2017].

(Figures 8.3 et 8.4)<sup>8</sup>. Pour l'identification des espaces, on a croisé les données fournies par l'inventaire après-décès avec les renseignements éparpillés dans le *Calaix de sastre*.

**Figure 8.3.** Situation de *casa* Cortada dans le quartier : en blanc, *casa* Cortada ; en rouge, *casa* Ravella ; à droite, l'église paroissiale Santa Maria del Pi.

Source : Google Maps.



Il s'agit d'un très grand bâtiment. La façade longue de 26 mètres qui donne sur la rue del Pi ne représente que le sixième du périmètre du bâtiment (le huitième avec le jardin)<sup>9</sup>. L'édifice répond au type de la *casa gran* (lit. maison grande), la forme dominante de résidence élitaires à Barcelone à l'époque moderne. Les travaux de Rosa Maria Creixell et d'Albert Garcia Espuche permettent d'en mieux comprendre la distribution et le fonctionnement<sup>10</sup>. La *casa gran* est toujours structurée autour d'une cour centrale ouverte sur la rue et où l'on trouve le grand escalier en pierre de taille qui mène au premier étage, l'étage noble. À *casa* Cortada une partie du terrain qui aurait permis de

<sup>8</sup> AMCB, Exp. 13.523.

<sup>9</sup> D'après les mesures du *quarteró* n° 62 de Garriga i Roca : façade sur la rue del Pi 25,93 m. ; façade sur la ruelle de Perot lo lladre 43,24 m. ; façade sur jardin 34,41 m. + 7,04 m. ; mur mitoyen 45,47 m. Le jardin prolonge de 25,15 m. la façade sur ruelle de Perot lo lladre et présente 77,94 m. de murs mitoyens.

<sup>10</sup> CREIXELL CABEZA, *Noblesa obliga... op. cit.*, p. 51-65 ; ALBERT GARCIA ESPUCHE, « Interiors rics, interiors pobres », *Interiors domèstics. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 34-38.

donner à la maison une forme carrée était occupé par une autre maison avec façade sur la rue del Pi, de sorte que la cour était assez étroite. Maldà disait lui-même que sa maison était « amputée [*esqueixada*] » par l'existence de la maison voisine, que ses propriétaires ne voulaient pas lui vendre<sup>11</sup>.

L'exemple même de ces voisins montre à quel point la structure de la *casa gran* est le fruit d'une tradition et d'un ensemble de savoirs qu'il est nécessaire de maîtriser. Les propriétaires de la maison qui empêchait la complétion de *casa Cortada* étaient les Ravella d'Ordal, des marchands non barcelonais qui avaient connu un enrichissement rapide. En 1804, ils firent des travaux dans leur maison et construisirent un escalier monumental à la manière de la *casa gran*. À ceci près qu'ils ont fait l'escalier principal droit et visible depuis la rue, « escalier dévergondé », dit Maldà, « car on risque de voir plus de la moitié des jambes des dames et des femmes qui montent à l'étage », alors que normalement l'escalier, afin d'éviter ces indiscretions, doit être orienté de sorte qu'il demeure caché aux regards des passants<sup>12</sup>. Encore des marchands riches « qui veulent faire le noble sans l'être »<sup>13</sup>. Ils font parler toute la rue, dans ce quartier de *cases grans*. Ce manque manifeste aux savoirs qui assurent, subtilement, la distinction des vrais aristocrates, rappelle immédiatement celui de *casa Soler* en 1800, avec sa musique trop bruyante, ses peintures et l'habillement indécent des invités : « Il est marchand, et tout est dit ».

L'inventaire après-décès de mars 1819 signale l'existence d'au moins 51 divisions spatiales à l'intérieur de *casa Cortada*. Cinq appartiennent au rez-de-chaussée, cinq à l'entresol, 22 au premier étage et 19 au second. Autour de la cour on trouvait la remise des voitures, avec quatre voitures, l'écurie, avec deux mulets, le grenier, et le cellier sous l'escalier. Deux générations de tailleurs nommés Ginestar, qui constituent une sorte d'extension de la domesticité de la maison, occupent depuis la jeunesse de Maldà la boutique sur rue qui se trouve à gauche de la porte principale. Il faut ensuite emprunter le

---

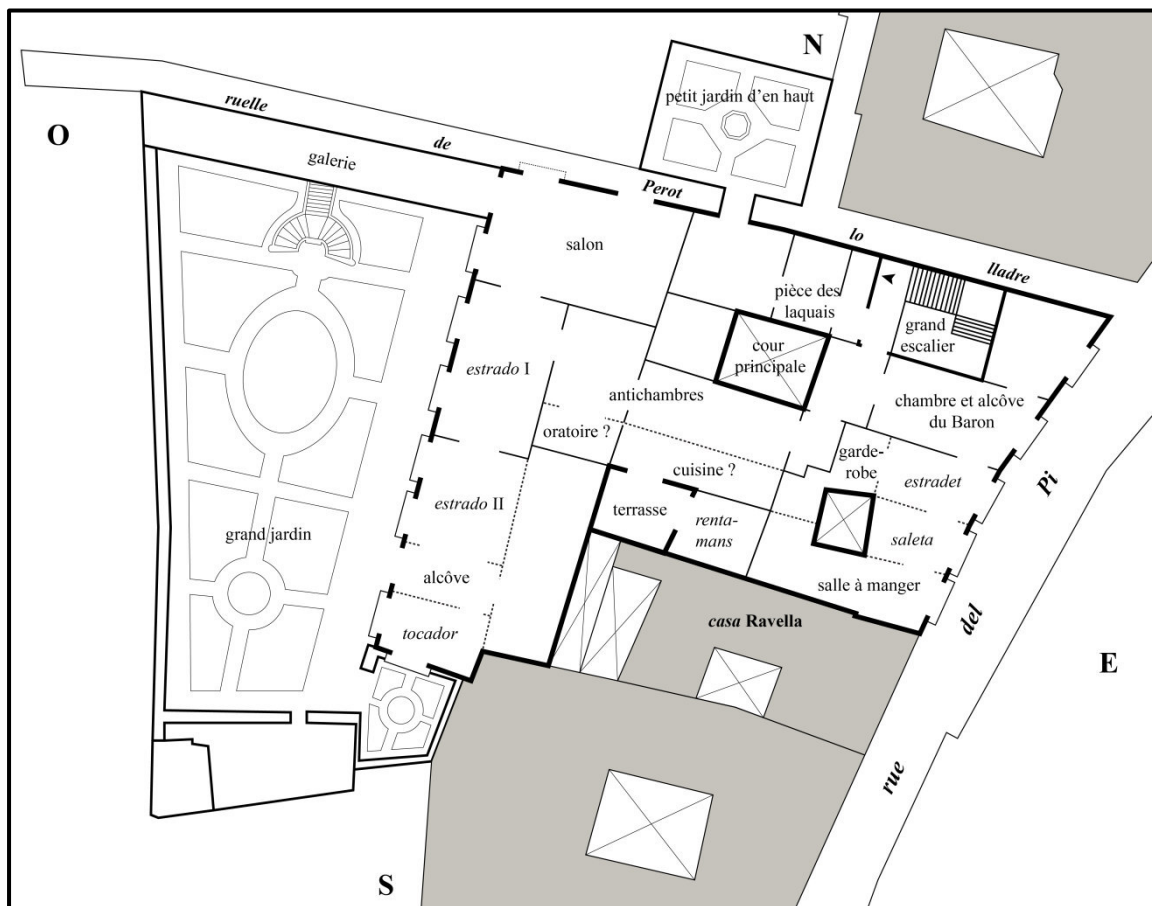
<sup>11</sup> « Plagués a Déu que deixassen esta per altra casa, que nosaltres los la compraríem a qualsevulla preu, per ampliació de la nostra, que llavors fóra casa enterament complerta, així com no ara, esqueixada. » MALDÀ, *B6*, p. 19 (27-III-1803).

<sup>12</sup> « No tenint lo degut coneixement los que han treballat [...] han fet l'escala principal recta, que es veu des del carrer, i girant a la dreta, desvergonyida la dita escala per perillar hom de veure de les senyores i dones que púgien a la casa més de la mitat de les cames, quan l'escala deuria ser més oculta, com així regularment són les de les demés cases ; observació que ha sigut de la mare del doctor Josep Cases, que és qui m'ho ha contat, si volia incloure est cas, d'allò ben cèlebre, succeït als Revelles d'Ordal, en ma miscel·lània ». MALDÀ, *B7*, p. 40 (27-VI-1804).

<sup>13</sup> « [...] per lo tan bufats que són, no sent nobles ni cavallers, sí que marxants, volent ja casi tots fer del noble sense ser-ho per tenir moltes pessetes [...] ». *Ibid.*

grand escalier pour trouver, au niveau du premier palier, l'accès (flèche noire) aux escaliers qui descendent vers les trois grandes pièces des *estudis*, un entresol plurifonctionnel caractéristique de la *casa gran*. Ces pièces s'étendent jusqu'à l'arrière de la maison, avec ouvertures et accès au grand jardin.

**Figure 8.4.** Reconstitution partielle du premier étage de *casa Cortada* vers 1800.



On revient sur le grand escalier pour accéder au vestibule de l'étage noble, appelé par le notaire *cap d'escala*. Avec les deux pièces et le couloir adjacents, cette pièce a une fonction de distribution : côté jardin, vers les espaces de représentation ; côté rue, vers les espaces privés de la famille. Derrière les balcons de la façade du jardin, ornés de belles architectures peintes aujourd'hui encore visibles, s'étendaient les pièces d'apparat en enfilade typiques de la *casa gran* : salon, premier *estrado* [salle], second *estrado* avec son alcôve et lit à l'impériale, et, derrière l'alcôve, un cabinet de toilette [*tocador*]. Entre cette partie de l'étage et les appartements côté rue il y a une ou deux pièces de transition (antichambres) qu'on n'a pas réussi à situer exactement sur le plan. C'est ici, au centre de

l'étage, qu'il faut localiser, d'une part, l'oratoire (proche des *estrados*) et, d'autre part, la cuisine (proche de la salle à manger du côté rue).

Derrière les balcons côté rue, on trouve les espaces privés de la famille. Partant de la ruelle au nord (ruelle de Perot lo lladre), les quatre premiers balcons correspondent aux appartements du baron de Maldà : chambre et alcôve avec lit à baldaquin (deux balcons) et leur petite pièce auxiliaire, une salle (*estradet*) avec son balcon, une autre salle avec son balcon appelée *la saleta* (lit. petite salle) et une pièce adjacente qui sert de garde-robe. Le cinquième et dernier balcon du premier étage correspond à la salle à manger familiale, prolongée par deux pièces : un garde-manger et une pièce avec un lave-mains que Maldà appelle justement *peça del rentamans* [lit. pièce du lave-mains] et qui donne sur une petite terrasse, que le notaire appelle *eixida* et Maldà *el terradet*.

Le second étage est divisé en deux parties qui ne semblent pas communiquer entre elles. Côté rue, le reste de la famille et l'aumônier de la maison y occupent des appartements bien meublés. Un garde-manger plus grand que celui du premier étage occupe un espace central dans l'étage, peut-être au-dessus de la cuisine et communiqué avec elle par un escalier qui n'est pas signalé dans l'inventaire. Côté jardin, séparé du reste, dans la partie du second étage qu'on appelle « des femmes [*de las donas*] », on trouve la pièce des archives familiales, une grande garde-robe et des chambres destinées très probablement aux femmes de service, ce qui expliquerait le nom donné à cette partie du bâtiment. Les hommes de service semblent en effet habiter en bas. En 1806 le « second cocher » de la maison habite un « appartement [...] près de l'entrée »<sup>14</sup>.

À l'extérieur, côté ouest, au niveau des fenêtres des *estudis*, surplombées par les balcons du premier étage, s'étendait un grand jardin, que Maldà appelle *jardí gran* ou *hort gran*. Le long de la clôture nord s'élevait, au niveau du premier étage, une galerie qui connectait avec le grand jardin par un escalier monumental et avec la maison par une des ouvertures du salon. Maldà mentionne aussi un « petit jardin d'en haut [*jardinet de dalt*] » pour l'identification duquel le *quarteró* de Garriga i Roca semble fournir une clef. Le plan indique à peu près au milieu de la façade nord de *casa* Cortada l'existence d'une arcade [*arco*] qui connectait la maison avec un jardin à dessins géométriques, situé en face, de l'autre côté de la ruelle de Perot lo lladre. Il s'agit très probablement d'un jardin

---

<sup>14</sup> « Lo Josep Vilageliu, cotxero segon de casa, [...] a entrada de fosc s'ha casat, ignorant per ara a la núvia, que la coneixeré, quedant en l'aposeno que ocupa lo Josep a la vora de l'entrada de casa ». MALDÀ, *B7*, p. 155 (6-IV-1806).



de premier étage d'un type courant à l'époque, ce qui expliquerait le qualificatif « d'en haut », et auquel on accédait par le petit pont sur la ruelle. Deux magnifiques exemplaires de ces jardins, avec leur pont, datables du XVIII<sup>e</sup> siècle, subsistent encore aujourd'hui à la rue d'en Carabassa. Sur ce jardin élevé on bâtit plus tard une dépendance de la maison qui coupa la ruelle, où se trouve actuellement la plus grande des deux salles du Cinema Maldà.

Sans altérer de manière substantielle cette structure domestique, le décor, la fonction et l'occupation des pièces pouvait changer au rythme des événements familiaux. Jusqu'au décès de son épouse (1788) Maldà habita au second étage. Son père, décédé en 1780, occupait probablement les appartements au premier étage qu'il occupa lui-même après 1788. Son frère cadet Felip logeait en 1786 à l'entresol dans l'une des pièces des *estudis* qui par la suite n'eut plus de fonction particulière. En 1798, le double mariage de l'héritier Rafel avec sa cousine Maria Josepa de Vega i d'Amat et de la fille aînée Maria Escolàstica avec son cousin Manuel Gaietà d'Amat i de Peguera, marquis de Castellbell, motiva, comme souvent à l'occasion des grandes épousailles, une réforme des espaces de représentation. Ils furent redécorés à grands frais et mis au goût du jour, c'est-à-dire suivant la mode des murs peints à la fresque, à l'italienne, telle que signalée par Laborde<sup>15</sup>. La chronique de ces événements faite par Maldà apporte de nombreuses données qui permettent de reconstruire l'état de la maison avant et surtout après cette réforme tel qu'il figure pratiquement inchangé dans l'inventaire après-décès de 1819.

### *Les seuils de la musique*

Rosa Maria Creixell a signalé, dans la *casa gran*, le fonctionnement vertical des seuils qui ordonnent et garantissent l'existence de différents niveaux d'intimité : (1) un rez-de-chaussée qui se confond avec l'espace de la rue, avec un statut variable pour l'entresol, car les *estudis* étaient parfois loués à des personnes extérieures et s'assimilaient alors au rez-de-chaussée ; (2) un premier étage consacré à l'activité sociale et (3) des étages supérieurs réservés à l'habitation<sup>16</sup>. La manière dont la musique investit ces lieux, telle que présentée par Maldà, permet, sans l'invalider, de nuancer et d'enrichir ce modèle.

---

<sup>15</sup> LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. V, p. 392. Voir ci-dessus, la première section du Chapitre 5. Sur la coutume d'entreprendre des grandes réformes dans la maison au moment des mariages, voir CREIXELL CABEZA, *Noblesa obliga... op. cit.*, p. 164-175.

<sup>16</sup> CREIXELL CABEZA, *Noblesa obliga... op. cit.*, p. 52.

L'union du rez-de-chaussée avec la rue favorise l'accès à la maison de toute sorte de passants. Dans les périodes difficiles de la fin du siècle, Maldà s'empare contre l'excès de mendiants, surtout des femmes, qui envahissent journallement le grand escalier de la cour guettant la sortie du seigneur de la maison pour lui demander quelques pièces<sup>17</sup>. Certains jours dans l'année, ces démunis sont accompagnés ou remplacés par de bandes de musiciens aveugles. Loin de limiter leur activité à la solennisation des processions barcelonaises et de certaines fêtes de l'extérieur<sup>18</sup>, ces ensembles font partie du paysage sonore quotidien de la ville. Ils jouent à l'entrée des maisons, dans l'attente d'une gratification, pour complimenter les résidents le jour de leur fête, pour souhaiter les bonnes fêtes à Noël et même pour féliciter les gagnants de la loterie publique<sup>19</sup>. Le 24 octobre 1807, fête de la Saint Raphaël Archange, patron de la maison et du baron de Maldà, une *cobla* d'aveugles se présente à l'entrée à 6h30 du matin. Maldà fait donner à chaque musicien « une ou deux *pessetas* » (1 *pesseta* = 7 sous 6 deniers). Cette première *cobla* est suivie par trois ou quatre autres qui, elles, n'ont eu droit qu'à du chocolat à boire<sup>20</sup>. Ces *cobles* d'aveugles sont sérieusement concurrencées par les harmonies des régiments. Le Baron les trouve cependant trop bruyantes et les renvoie sans gratification. Au temps de Noël tous ces visiteurs potentiels sont encore rejoints par les enfants de chœur des différentes maîtrises de la ville, qui chantent des noëls en s'accompagnant eux-mêmes de guitares<sup>21</sup>.

Parfois ces musiciens sont admis sans cérémonie à la maison. Les enfants de chœur pénètrent sans difficulté jusqu'à la salle à manger familiale en 1802<sup>22</sup>. Les musiciens des

<sup>17</sup> « Les bacasses, ab sa colla, han tornat a comparèixer a l'escala de casa d'allò ben aferrades, com llagostes o escaravats a la roba, i algun home o xerric barrejat, dels que no els agrada treballar. Allò de tres o quatre vegades en el dia, en l'escala i entrada, no podent-se'ls traure casi ab fum de sabatots ». MALDÀ, *B5*, p. 190 (15-IV-1801).

<sup>18</sup> Voir ci-dessus la deuxième section du Chapitre 4 et le début de la deuxième section du Chapitre 5.

<sup>19</sup> « En quant als músichs ciegos ; bornis, lluscos, coxos, o no coxos ab sos violins, y violas estos rodan en tot lo any per Barcelona, entrant-se'n a las Casas de Senyors y no Senyors en felicitacions de Pasquas, Sants que celebrar en los dos Sexos ; Funcions de enhorabonas, y ben vingudas, per cullir algunas mitjas pesetas, dels quals a tocar sos violins, violas, ab algun clarinet &c. ». MALDÀ, « Círcul del any », *A53-VII*, p. 158.

<sup>20</sup> MALDÀ, *A34*, p. 740 (24-X-1807).

<sup>21</sup> « En tals festas de Nadal, solen anar los Escolans de la música de la Cathedral, ab cotas, y bonetes vermells, o de grana ab un escolà morat per dur la guitarra ils papers de solfa per cantar los villancicos, o coblas de Nadal, així també los escolans de las Parròquias de Santa Maria del Mar, y del Pi, y los del Palau, tots ab sa guitarra, a seguir las Casas dels S<sup>ts</sup> y demés, en las horas del dinar, y los de la Seu, los dels Principals, y així los demés a tenir gust cantian, y donar-lus als minyons lo parell de pesetas, o també algun poch de turrons, y neulas per sucuar al vi ». MALDÀ, « Círcul del any », *A53-VII*, p. 157. Voir aussi MALDÀ, *B6*, p. 10 (6-I-1802) ; *A28*, p. 16 (7-I-1804).

<sup>22</sup> « Sí tan sols admesos a tocar-nos les bones festes de Nadal, aon menjàvem, los escolans de la seu i de Santa Maria, que era harmonia lo cantar dels nois i los que tocaben guitarres [...] ». MALDÀ, *B6*, p. 10 (6-I-1802).

*cobles* d'aveugles, en revanche, ont dans les places et les rues leur espace propre et ne dépassent que très rarement la porte de l'étage noble<sup>23</sup>. La persistance de ce seuil au cours du temps est en effet très forte. Évoquant des souvenirs de la petite enfance dans la maison familiale de la vieille ville de Barcelone, l'écrivain Josep Maria de Sagarra (1894-1961), se rappelait avec émotion d'un *ceguet* (lit. petit aveugle) qui, le jour de la fête de son père, la Saint Ferdinand (30 mai), « se présentait au palier de notre étage » et jouait avec un violon depuis la porte d'abord un hymne catholique, sensible aux opinions politiques de la maison, et ensuite un air de Donizetti<sup>24</sup>. Un témoignage très similaire émerge des souvenirs d'enfance du musicien et poète Joan Llongueras (1880-1953), lui aussi habitant de la vieille ville. L'aveugle, appelé Antonet del violí (lit. Petit Antoine du violon), se présentait devant la porte de l'appartement à Noël ou le jour de la fête des parents de Llongueras. « Il se souvenait des dates de tous les Saints du calendrier et savait chaque jour où il devait se diriger ». À Noël il commençait par le Noël populaire *El noi de la mare*, le même que les aveugles jouaient en 1803 à l'entrée de *casa Cortada*<sup>25</sup>. On le gratifiait, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un verre de vin doux et d'une *pesetilla*<sup>26</sup>. Tous les deux, Sagarra et Llongueras, précisent que ces musiciens aveugles restaient sur le palier et ne pénétraient pas dans la maison.

Ce type d'événement musical a pourtant, même dans le *Calaix de sastre*, très peu de visibilité. Leur difficulté à traverser le seuil de l'espace habité qui se dresse au terme du grand escalier est aussi une difficulté à pénétrer le seuil de visibilité du journal de Maldà.

<sup>23</sup> L'exception est faite lorsque la qualité de leur prestation musicale est jugée particulièrement intéressante par les occupants de la maison : « Ja tenim altra vegada als dos cegos romancistes rodant per Barcelona, cantant boleros ab molta gràcia i bones veus, tocant un la guitarra, puntejant-la, i l'altre lo violí, ab finura i ab molta habilitat, que encanten a la gent a l'oïr-los així pels carrers i places, i fent-los entrar alguns a ses cases a tocar i cantar ; com ahir tarda, que vingueren a lo mateix a casa, que el meu jovent los féu pujar ». MALDÀ, *B7*, p. 104 (18-VI-1805).

<sup>24</sup> « Aquell ceguet era dels del violí pur, sense cançó i sense trampa, i cada any, el dia del sant del meu pare, es presentava al replà del pis de casa nostra, cap allà a les nou un quart de deu del matí. [...] les primeres notes del violí del ceguet, situat a la porta del pis, em donaven la sensació que el dia era realment excepcional i diferent de tots [...]. Com que havia oïrat que la família era molt catòlica, debutava amb un arranjament [...] d'aquell himne que se solia cantar a les peregrinacions [...] ». Josep M. de SAGARRA, *Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 2012 (1 : Aedos, 1954), p. 292-295.

<sup>25</sup> « Matí est de bones festes de Nadal, seguint los músics i los cegos, d'estos ab sos violins i violes, les cases de senyors felicitant-los-les ab 'Tam patantam, que les figues són verdes' o 'Què li donarem an el noi de la Mare', pròpia música al naixement del Divino Infànt Jesús, i alguna pastorel-la barrejada sens cant, sí que ab sols instruments ». MALDÀ, *B6*, p. 279 (24-XII-1803).

<sup>26</sup> « El día de Navidad y el día del Santo de mis padres el buen hombre comparecía y empezaba su breve sesión de violín ante la puerta de nuestro piso. Por Navidad lo primero que tocaba era la canción popular de *El Noi de la Mare*. [...] Poco a poco todos los de casa comparecíamos a la puerta. [...] Solíamos darle una copita de vino rancio y alguna pesetilla [...]. Él, recordaba las fechas de todos los Santos del calendario y sabía cada día dónde tenía que acudir ». Juan LLONGUERAS, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1944, p. 27-29. Ce même Antonet est évoqué aussi dans CURET, *Visions barcelonines... op. cit.*, p. 62-64.

Contrairement aux récits festifs des fêtes de l'extérieur, le journal urbain du Baron se veut sérieux et introduit une sélection d'événements d'où sont exclus le quotidien domestique et le quotidien des rues. Ces éléments du paysage sonore urbain s'introduisent tardivement dans le journal, au fur et à mesure que le texte de Maldà devient de plus en plus détaillé.

Les espaces de parade occupent à *casa Cortada* à peu près la moitié du premier étage, côté jardin. En mars 1819, à l'époque du décès du Baron, les lustres sont protégés par des housses et les meubles couverts de simples indiennes en coton, alors que les riches tapisseries correspondant au décor des murs et des meubles des *estrados* sont bien rangées dans la garde-robe du second étage. Il s'agit donc d'espaces dormants qui ne sont pleinement activés qu'aux rares grandes occasions où la maison se doit de projeter sur la ville, par la richesse du décor, le luminaire, la bonne chère, la musique et l'assistance, l'image d'une puissance et d'une prodigalité sans bornes. À ces occasions, d'une indéniable dimension publique, sont organisés les bals fastueux ou les sérénades qu'on a observés ci-dessus dans d'autres maisons. À *casa Cortada*, le double mariage des enfants aînés donna lieu à un concert [*serenata*] dans le salon pour la Saint Raphaël 1797 et un grand bal de mariage le 29 janvier 1799, minutieusement relatés par Maldà<sup>27</sup>. À d'autres occasions, telles que le 29 janvier 1801 et le 5 février 1807, Maldà consentit à accueillir chez lui un des *saraus* de Carnaval de la noblesse<sup>28</sup>. Ce sont des occasions exceptionnelles.

Il faut toutefois signaler que la description de la vie domestique ne fait pas partie des priorités dans le journal du baron de Maldà. Ni la naissance de ses huit enfants<sup>29</sup> ni le décès de son père en 1780 ne sont mentionnés par Maldà ; la maladie et mort de son épouse en janvier 1788 occupe à peine une demi-page du manuscrit<sup>30</sup>. Dans la période considérée ici, la vie familiale au quotidien est donc presque entièrement exclue du journal<sup>31</sup>. En revanche, Maldà informe abondamment de ses nombreuses relations. Il les cultive bien au-delà des cercles restreints de la noblesse barcelonaise, avec une préférence

---

<sup>27</sup> MALDÀ, B3, p. 274-278 (24-X-1797) ; B4, p. 152-156 (29-I-1799).

<sup>28</sup> MALDÀ, B5, p. 162 (29-I-1801) ; B7, p. 221-222 (5-II-1807).

<sup>29</sup> PÉREZ SAMPER, « Vida cotidiana... » *op. cit.*, p. 434. Deux seraient décédés en bas âge, Antoni, l'aîné, et un autre dont on ne connaît pas le prénom, alors que les six autres ont atteint l'âge adulte : Maria Escolàstica, Rafel, baron de Maldà en 1819, Josep Maria, baron de Maldà en 1820 après le décès de son frère, Gaietà, Maria Felipa i Maria Teresa.

<sup>30</sup> MALDÀ, A2, p. 310 (14/19-I-1788).

<sup>31</sup> Même remarque chez Galí, qui voit dans ce silence un sign de dignité et de pudeur. GALÍ, *op. cit.*, p. 127-129.

très marquée pour la *menestralia*, artisanat urbain aisé, l'élite paysanne et le clergé séculier<sup>32</sup>. Il acquiert de nouvelles connaissances dans ces milieux avec l'avidité du collectionneur. Il les consigne dans le journal, en notant leur nom, des éléments de leur physique ou de leur habillement, leur âge, leur adresse, leur état ou leur métier, leurs relations familiales et les circonstances de leur rencontre, au point de dresser parfois de vrais catalogues de connaissances<sup>33</sup>.

Dans cette pratique semblent confluer plusieurs mobiles. En premier lieu, le rôle de Maldà en tant que notable de sa paroisse, à laquelle sa famille est liée de manière pérenne par la possession du grand môle de *casa Cortada*, à moins de cent de mètres de l'église paroissiale. Il cultive des relations de manière particulièrement intensive parmi les paroissiens de Santa Maria del Pi (Figure 8.5). Les postes qu'il occupe dans la fabrique de l'église, comme celui d'administrateur des pauvres honteux, ont une véritable dimension politique au sein de l'espace paroissial<sup>34</sup>. Bien s'en acquitter exige une connaissance approfondie du quartier, à laquelle Maldà s'applique consciencieusement.

En deuxième lieu, un indéniable goût personnel pour cultiver des relations affranchies du maintien et des obligations qui président aux rapports aristocratiques, un hédonisme des sociabilités informelles avec lesquelles il joue, dans une certaine mesure, à s'encanailler. Il profite cependant de sa situation de privilège et reste très pointilleux quant au traitement déférent qui lui est dû en tant que noble titré. Tout manque à la civilité suscite en lui l'indignation<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> ARITZETA, « Introducció general », *VC*, p. 63-64 ; GALÍ, *op. cit.*, p. 71-75.

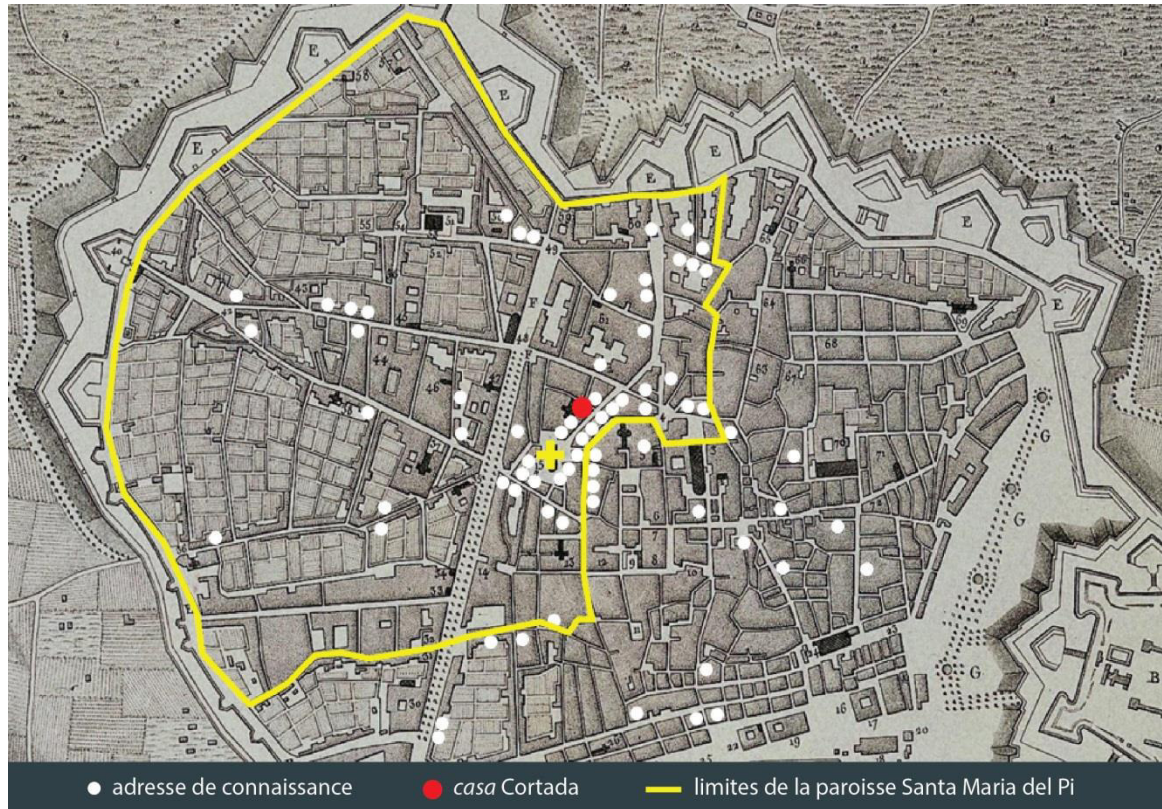
<sup>33</sup> Très tôt, on trouve dans le *Calaix de sastre* des entrées de ce type : « En quant à Coneixensas, contragudas de menestrals en Bar<sup>na</sup> Any 1777 son [...] ». MALDÀ, *A1*, p. 92 (11/17-VI-1777). Les mentions isolées de nouvelles connaissances parmi les gens du commun sont très fréquentes et finissent par constituer des catalogues. En 1787, il note d'un coup la connaissance de six jeunes garçons [*minyons*] et leurs familles. MALDÀ, *A2*, p. 242 (22-V-1787). À la fin du second volume du *Calaix de sastre* on trouve un long catalogue des connaissances acquises de 1787 à 1789. MALDÀ, *A2*, p. 332-338. Arizeta signale qu'une bonne partie de la *Miscelànea XI* est consacré au catalogue des jeunes garçons que Maldà a rencontré jusqu'en 1792. ARITZETA, « Introducció general », *VC*, p. 64.

<sup>34</sup> Josep Maria Puigvert signale le brassage social comme un trait typique des fabriques paroissiales et la persistance temporelle de ce phénomène dans celle de Santa Maria del Pi. PUIGVERT, *op. cit.*, p. 150.

<sup>35</sup> « El Baró de Maldà que correspon a aquests primers anys de festes i de viatges és un individu conservador, perquè és noble i rendista. Però veu amb simpatia els avenços del món i és obert al tracte interclassista mentre ell pugui mantenir els seus privilegis ». ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 49. En 1807, l'éclat de colère contre un inconnu qui l'a pris pour un artisan aisé témoigne parfaitement de ce tempérament : « [...] y que aquell era un Pagés acomodat del Poble de Monturnés, y que havia vingut á concertar porchs en la plasa, y per mes vestit que anés era porch, en la falta de crianza y atenció a Caballers, y nobles com yó, y estant en tal saho de folga ab ells, ó ab la sogra pensant que yó era menestral Passamaner, y dels corridos, usaba la mateixa folga ab mi, no sabent, qui era yó, ni que era ell, expressantme la Sogra lo molt que ho havian senit ab moltas vegadas repetintme, Mi senyor Don Rafel, y

**Figure 8.5.** Carte des adresses des connaissances du baron de Maldà parmi l'artisanat urbain (1769-1784).

*Source (limites paroissiales) :* Jordi SACASAS SEGURA, « La funció de la parròquia com a centre i nexa social a la ciutat assetjada. L'exemple de Santa Maria del Pi (1705-1730) », *L'església a Catalunya durant la Guerra de Successió*, Coloma Boada i Irene Brugués (eds.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015, p. 104.



En troisième lieu, son goût des adolescents, filles et surtout garçons. Depuis sa position doublement privilégiée d'homme et d'aristocrate, dans la mesure où il a bien rempli ses obligations conjugales, avec six enfants adultes, dont trois mâles et la perspective de bien marier les aînés, les relations en dehors au cadre familial avec des adolescents d'un état inférieur au sien ne semblent pas lui attirer d'autres soucis que les tourments solitaires de l'amoureux<sup>36</sup>. Dans la conversation et dans la fréquentation des garçons qui l'éblouissent il se sent retrouver l'innocence perdue de l'enfance, qu'il juge comme le plus précieux et le plus regrettable des trésors. Ces relations restent toujours

---

vosseñoria, quel perdonas sá desatenció, y que sempre me rebrian ab molt gust [...] ». MALDÀ, *A34*, p. 881 (23-XII-1807).

<sup>36</sup> Au sujet de l'inégalité entre les genres et de la supériorité légale des hommes en Catalogne au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Isabel PÉREZ MOLINA, « El marc legal durant el segle XVII i l'inici del XVIII », *Les dones. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2014, p. 101-139. Sur les relations de Maldà avec les jeunes garçons, voir notamment GALÍ, *op. cit.*, p. 122-126 ; ARITZETA, « Introducció general », *VC*, p. 63-64 ; ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 35-36, 50-51 ; PASCUAL I RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 43-47 ; DOMÈNECH, *op. cit.*, p. 225-233.

chastes, « honnêtes » dit Maldà, mais il observe ces garçons avec délice, inventoriant passionnément jusqu'aux plus infimes détails de leurs habits (la forme et la qualité d'un bouton, le retroussement d'un manche de chemise)<sup>37</sup>. Il a malgré tout une certaine conscience d'un manque à la normalité, car c'est dans les termes de la « confession » qu'il parle de son attirance pour les jeunes adolescents des deux sexes et particulièrement des garçons<sup>38</sup>. C'est en vieillissant, dans une période, après 1789, de détérioration des certitudes de l'ordre social que la rue devient, dans le journal, menaçante et que Maldà verbalise une inquiétude croissante face aux moqueries des garçons eux-mêmes, qui connaissent son faible, et prend conscience des risques sociaux des passions trop affichées<sup>39</sup>.

Parmi les relations établies par Maldà avec les jeunes garçons qu'il rencontre, on en retiendra ici trois qui ont beaucoup pesé pendant la décennie 1780 : Joan 'Joanet' Coll, Josep Casas et Josep 'Ponet' Bulart. La présence de la musique se révèle comme un ingrédient essentiel à ces sociabilités informelles qui se développent en dehors du cadre de sa famille et de son rang. En juillet 1779, Maldà déclare bien connaître les quatre enfants de chœur de la cathédrale<sup>40</sup>. Le 5 septembre, il note que l'enfant de chœur Joan Coll chante dans l'oratorio nouveau donné en première par la musique de la cathédrale aux fêtes de béatification de Michel des Saints dans l'église des trinitaires déchaussés. Selon Maldà, l'enfant se fit remarquer par une cavatine qu'il chanta d'« une voix si douce et suave » que « les passionnés demandèrent le *da capo* »<sup>41</sup>. Deux jours plus tard, lorsque Maldà assiste à l'oratorio joué par la musique du Palau pour les mêmes fêtes, il rencontre Josep Casas. Il a oublié le livret de l'oratorio à la maison et ce jeune garçon de 14 ou 15 ans qui se trouve près de lui dans le public, « teint pâle et visage plutôt beau », le lui

<sup>37</sup> « Aquell minyonèt que se diu Joseph Bulart es de estatura un poch mes alta de la del Ponèt Ginestàr, portaba ret negre en son cap, un poch endetràs ab lo que mostraba lo tupé de Cabell Castany tirant un poch à rós ; Casaca escura, y sobre, Cabriolé blau civellets rodons de plata en sàs sabatas. En los Punys de la Camisa sense bueltas ni patxeras, botons ochavats llisos de Plata. Sos Pares son tiradors de or, que se hò pasan molt bé, y vihuen en lo Carrér del Hostal del Sol prop de la Plasa dels Arrieros ». MALDÀ, *AI*, p. 187 (18/20-II-1780).

<sup>38</sup> « Confesso jo que só apassionat a nois, i més si són galants, de bona índelo i ben vestits [...] ». MALDÀ, *B4*, p. 14 (31-I-1798).

<sup>39</sup> MALDÀ, *B5*, p. 171 (23-II-1801), *passim*. La meilleure synthèse sur le sujet à ce jour, celle de DOMÈNECH, *op. cit.*, p. 225-233.

<sup>40</sup> MALDÀ, *AI*, p. 169-170 (12-VII/1-VIII-1779).

<sup>41</sup> « Predicà en tal dia al Ofici lo Sr Canonge Miró, y la musica fou obra de un tal Espona mestre de la Seu de Urgell, escullida tota ella, y en la tarde Oratori nou del Beato Miguel de los Santos, el Drama se intitulaba, Josué victoriós dels Amalecitas; todas las arias foren de delicada musica, y la Cabatina de *respire el Alma* que per cantarla tan dolza, y suau Lo Escolanet Juanet Coll volgueren los Apasionats el *Dà Capo* ». MALDÀ, « Solemnes Festas en los dos Convents, y Iglesias de Bar<sup>na</sup> de Pares Trinitaris Descalsos, y Calsats ab lo motiu de la Beatificació del Beato Miguel de Los Santos, Natural de la Ciutat de Vich en Cataluña », f. 101v. Il existe une copie moderne de ce texte dans MALDÀ, *A54*.

prête<sup>42</sup>. Josep Casas est étudiant en première année de philosophie au collège épiscopal. Cinq mois plus tard, début février 1780, alors que Maldà se trouve au chœur de la cathédrale pour entendre un sermon de Carême, un garçon près de lui attire son attention par sa ressemblance avec Joan Coll. Il s'agit de Josep Bulart, 13 ans, à qui Maldà dédiera des poèmes d'amour et dont il dessinera le portrait de sa propre main<sup>43</sup>.

Coll quitte la maîtrise de la cathédrale en perdant la voix en 1781 mais il continue d'apparaître dans le journal au moins jusqu'en 1790<sup>44</sup>. Les rapports avec Bulart, bien que refroidis, continuèrent pendant longtemps. Maldà donne de nombreux détails de son mariage en 1793 et encore en 1797 Bulart assiste à une « *siesta* à quatre » qui a lieu dans les appartements de Maldà à *casa* Cortada et renseigne le Baron sur la naissance de sa seconde fille<sup>45</sup>. Josep Casas demeure, lui, l'ami de toute une vie, copain d'innombrables promenades, soutien fondamental de la grande entreprise d'écriture de Maldà et toujours auprès de lui dans les semaines précédant son décès en janvier 1819, informateur zélé nourrissant de nouvelles les dernières entrées du *Calaix de sastre*<sup>46</sup>.

Maldà rencontre ces garçons dans les lieux et dans les milieux qui façonnent ses habitudes : les trinitaires déchaussés, la cathédrale, les cérémonies où participe la chapelle de musique de la cathédrale. Casas et Bulart sont rapidement invités à Esplugues : Casas les 25 et 26 septembre 1779 et Bulart le 22 juillet 1781<sup>47</sup>. La visite de Josep Casas, au cours d'une saison particulièrement festive, coïncide avec deux jours débordants de musique qui ont été décrits dans le Chapitre 4 : concerts domestiques, *saraus*, procession

---

<sup>42</sup> « [...] coneguí à un Minyonèt en la Iglesia dels Trinitaris Descalsos en una de aquelles tardes de Oratori, que mel vaig descuydàr, y cortès el tal chic mel dexà, en trage que vesteix de estudiant, blanch de Cara, y prou bona Fisonomia, al que haventli curiós preguntàt, com se nomenava, me respongué que Joseph Casas, era de alguns 14 à 15 anys de edat el que està cosa de un any per Patgèt ab lo S<sup>r</sup> Canonge D<sup>n</sup> Lluís Cron. Lo referit Joseph Casas, es com yà he dit, blanc de Cara, y prou bonicoyeta, apàr tenir bona inclinació, tracte cariños, y viveza, el que actualment estudia lo primer curs de Filosofia en lo Col·legi del Bisbe, ajuda a la missa à Son Amo D<sup>n</sup> Lluís, y cuyda de la sua Capella de la Mare de Deu de Montserrat de la Catredal [...] ». MALDÀ, *AI*, p. 173-174 (7-IX-1779).

<sup>43</sup> MALDÀ, *AI*, p. 186 (16/18-II-1780), 187 (18/20-II-1780). Les poèmes consacrés à Bulart portent les titres « Dèzimas elogiant la hermosa fisonomia de Joseph Bulart, de edad de 13 anys, conexensa de l'autor lo dia 17 de febrer de l'any de 1780 », « Romance al mismo asunto del Ponet » (où il affirme : « Retrato he sacado de él / tan al *Ponet* parecido, / tomando con el compás / de su cara las medidas : »). MALDÀ, *VF*, p. 402-404. Maldà a également consacré des poèmes à Joan Coll et à Josep Casas. MALDÀ, *VF*, p. 381-385, 395-397.

<sup>44</sup> MALDÀ, *AI*, p. 223 (18-XI-1781) ; *B1*, p. 243 (24-X-1790).

<sup>45</sup> MALDÀ, *B2*, p. 89 (27-V-1793) ; *B3*, p. 186 (22-III-1797).

<sup>46</sup> MALDÀ, *VC*, p. 16n. Sur le rôle de Josep Casas dans la poursuite du *Calaix de sastre*, voir MALDÀ, *B6*, p. 227 (24-VI-1803).

<sup>47</sup> MALDÀ, *VF*, p. 225-231 (1779), 277-281 (1781).



et *passacalla* musicales dans les rues d'Esplugues<sup>48</sup>. On voit rarement à d'autres occasions le baron de Maldà aussi pléthorique que pendant les deux jours de la visite de Josep Casas à Esplugues.

Les appartements barcelonais du baron de Maldà sont un des lieux qui donnent continuité et davantage d'intimité à ces relations. Dans un habitat urbain dominé par une grande promiscuité et par le contrôle social qui en découle, la jouissance d'un espace d'intimité est un vrai luxe de seigneur<sup>49</sup>. La musique continue d'y jouer un rôle primordial. En plus du vieux clavecin de la *torre* d'Esplugues<sup>50</sup>, Maldà possédait à Barcelone plusieurs instruments. Un orgue positif est attesté en 1784 et 1785, lorsqu'il logeait encore dans les appartements du second étage avec son épouse<sup>51</sup>. Un pianoforte construit par le facteur local Josep Alsina entre à la maison le 11 février 1788, remplaçant probablement l'orgue, qui disparaît du journal<sup>52</sup>. Maldà possédait également, depuis sa jeunesse, un violoncelle [*viola*] de Stradivari qu'il traitait avec tous les égards en la faisant porter à pied lors des villégiatures pour lui éviter les cahots du chemin<sup>53</sup>. Il l'échangea plus tard, en 1797, contre le violoncelle du luthier Joan Guillamí appartenant au musicien de la cathédrale Manuel Camps, dit Vilafranca, et avant lui à feu le P. Jaume Soler, lui aussi musicien de la cathédrale et professeur de Maldà<sup>54</sup>. C'est toujours dans ses appartements qu'il les joue et qu'il les fait entendre, mais nous ne savons pas précisément dans quelle pièce, car étonnamment l'inventaire après-décès du Baron ne mentionne ni instruments, ni pupitres, ni partitions.

Les instruments auraient pu se trouver dans la chambre, séparée de l'alcôve par « deux rideaux de taffetas vert » et garnie d'onze tabourets avec ses napperons de damas verdâtre, ou dans la *saleta*, qui accomplissait une claire fonction sociale. Un jour de grande réception dans les espaces de parade, la *saleta* peut servir à un goûter « secret »

<sup>48</sup> Voir ci-dessus, la deuxième section du Chapitre 4.

<sup>49</sup> ZELLER, *op. cit.*, p. 282-283. Des textes mis à jour par Pierre Vilar témoignent de la très forte densité d'habitation dans certains quartiers de Barcelone au temps du baron de Maldà. Pierre VILAR, « Un moment crític en el creixement de Barcelona : 1774-1787 », *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, traduits per Eulàlia Duran, Barcelona, Curial, 1973, p. 43-55. Voir aussi Arlette FARGE, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard-Julliard, 1979 ; et, du même auteur, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1986.

<sup>50</sup> Selon la mémoire familiale des Amat, ce clavecin datait du temps de la Guerre de Succession d'Espagne. MALDÀ, *A34*, p. 679 (21-IX-1807).

<sup>51</sup> Le 4 juin 1784 il reçoit la visite à la maison du P. Isidro Forest, organiste de Calella, « al qui fiu seguir la casa, y sonà lo meu organet dalt en mon Aposento ». MALDÀ, *A1*, p. 330 (4-VI-1784).

<sup>52</sup> « En la vigilia 11 de Febrér sem dugué à Casa lo Pianofort compràt ». MALDÀ, *A2*, p. 314 (12-II-1788). Voir aussi MALDÀ, *B6*, p. 13 (15-I-1802).

<sup>53</sup> GALÍ, *op. cit.*, p. 102.

<sup>54</sup> MALDÀ, *B3*, p. 32 (26-V-1795), p. 89 (7-V-1796).

avec les proches et amis masculins du Baron<sup>55</sup>. En été, lorsqu'il fait trop chaud du côté du jardin, orienté à l'ouest, et dans le cadre d'une réception « non de cérémonie, mais d'amitié », la *saleta* peut être ouverte exceptionnellement : « ouverts mes tranquilles appartements, les uns et les autres entrant et sortant, ouvert le balcon et le reste pour profiter de la fraîcheur »<sup>56</sup>. « *Saleta* avant mon *aposeno* » et « *saleta* de mes appartements »<sup>57</sup>, cette pièce est à la fois comprise et exclue, en-deçà et au-delà du seuil des appartements privés du Baron mais n'appartient plus aux pièces de parade, ce qui dit bien le rôle de pièce de société pour une compagnie choisie, celle qui jouit de l'autorisation expresse du Baron. Avec son lustre, ses quinze chaises, deux miroirs, deux écritaires, deux vitrines à images [*escaparatas*] qui étaient autrefois au salon et qui ont remplacé en 1798 une armoire bibliothèque déplacée ensuite au second étage, la *saleta* semble être la pièce qui correspond le mieux à un espace de société ou aux « salons de compagnie » qui se généralisent au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>.

La situation est un peu différente en ce qui concerne les appartements au second étage que Maldà occupa jusque vers 1788. Les divisions y sont moins claires. Il avait habité la chambre dite « des deux alcôves » que son héritier occupait en 1819. Elle était formée par un vestibule probablement de dimensions modestes, avec huit chaises et 12 petits tableaux sur les murs. Suivait immédiatement une chambre plus vaste, avec une fenêtre sur la petite terrasse de l'étage inférieur. On y trouvait en 1819 une table, une seconde table plus petite, un canapé, six chaises ordinaires, des étagères à livres, un lit bien paré, et sur les murs un grand tableau de l'Immaculée Conception avec cadre doré et 12 autres petits tableaux de saints. La pièce qui suivait contenait deux lits plus modestes.

<sup>55</sup> « Nos hem reunits tots *secreto* en la saleta de ma habitació los senyors que tinc referits, anyadits sols los senyors don Baltasar Sentmenat i el baró de Prullans, i luego se'ns ha servit l'*agasajo* complert, sentats tots en cadires de vellut carmesí ab galons d'or, ab taula gran al mig de la saleta ab *tapete* de domàs carmesí, per si jugar-se a trenta-u quant los plagués als senyors ». MALDÀ, *B4*, p. 154 (29-I-1799).

<sup>56</sup> « Lo gran calor d'est dia, sentint-se molt en lo saló, ab tot d'haver-se regat dos o tres vegades, ha fet fugir a tots los senyors i senyores, después de pres lo cafè en l'estrado, a la saleta de la part del carrer – obert mon quiet aposento, entrant i eixint-hi uns i altres, obert lo balcó i demés per gosar de la fresca – ». MALDÀ, *B3*, p. 214 (18-VII-1797).

<sup>57</sup> « la saleta antes del meu aposento » ; « la saleta de ma habitació ». MALDÀ, *B3*, p. 303 (27-XII-1797) ; *B4*, p. 154 (29-I-1799).

<sup>58</sup> « Loin d'être des espaces publics, les salons étaient des lieux privés et leur accès était suspendu à la décision du maître ou de la maîtresse de maison ». Antoine LILTI, *Le monde des salons. Sociabilité et mondantité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, s. l., Fayard, 2005, p. 108. On peut suivre, à *casa* Cortada, l'apparition de la tripartition de l'espace domestique signalée par Lilti entre appartements de parade, appartements de société et appartements privés. *Id.*, p. 95-97. Carmen Abad a signalé l'importance des *escaparatas* ou *escaparates* et de leur disposition dans la maison dans les stratégies de représentation de la noblesse. Carmen ABAD ZARDOYA, « Objetos de representación en la vivienda aragonesa del XVIII », *El culto al objeto : de la vida cotidiana a la colección*, Barcelona, Disseny Hub Barcelona-Museu de les Arts Decoratives, 2010, p. 39-40.

L'orgue se trouvait en 1785 dans cette pièce, assez grande pour accueillir 17 musiciens et l'organiste<sup>59</sup>. Cet espace, fût-il ou non, en même temps, chambre à coucher, remplissait de toute évidence la fonction sociale que la *saleta* du premier étage allait remplir par la suite. L'héritier de Maldà continua ensuite d'y recevoir des connaissances et y possédait son propre pianoforte (également absent de l'inventaire de 1819)<sup>60</sup>.

Les connaissances plébéiennes étaient souvent invitées à visiter la maison comme s'il s'agissait d'un monument et il était habituel que cette visite, ayant débuté par les espaces de parade et les jardins, se terminât dans les appartements du Baron. Il y jouait de l'orgue (plus tard du pianoforte) et du violoncelle ou prêtait ces instruments aux visiteurs quand ils avaient une formation musicale. Il couronnait occasionnellement ces démonstrations par la lecture à voix haute de passages amusants de ses récits de fêtes et de voyages<sup>61</sup>. Le 4 juin 1784, Maldà propose une de ces visites au P. Isidro Forest, organiste de Calella, qui monte ensuite au second étage pour jouer du positif dans ses appartements<sup>62</sup>. Le 18 juillet 1785, il reçoit la visite des Costa, deux femmes (une grand-mère et sa petite-fille) du milieu de l'artisanat de Mataró qui séjournent à Barcelone et qui ont des relations avec les cousins de *casa* Castellbell, où elles logent : « je les divertis en leur jouant du positif et du violoncelle et après en leur lisant le récit de ma villégiature à Mataró et Calella en l'année 1783 »<sup>63</sup>. Cette pratique se poursuit pendant toute la vie du Baron. Elle s'inscrit dans une continuité par rapport au processus de formation d'un réseau de connaissances soit au sein du quartier, soit dans les domaines familiaux et les autres lieux habituels de villégiature.

Cette modalité de la visite ne semble pas d'ailleurs exclusive du baron de Maldà. Elle prend même dans d'autres maisons de plus grandes proportions. C'est le cas en 1777 lors du second mariage du marquis de Castellbell, beau-frère de Maldà (frère de l'épouse), avec Maria Antònia de Peguera i d'Armengol, sœur d'un autre beau-frère de

---

<sup>59</sup> L'oratorio interprété à *casa* Cortada le 20 juin 1785, avec le baron de Maldà à l'orgue, eut lieu « en Casa dalt al Aposento del segon pis de las dos Alcobas à la part del terradet à mitgdia, [...] obert lo organet frente del organista ». MALDÀ, A53-VI, p. 153 (20-VI-1785).

<sup>60</sup> À l'occasion d'une visite du P. Josep Soler, Maldà signale qu'il s'est amusé « en la tarde en lo aposento de dalt, de mon Querit fill Rafel, tocant son Fuertepiano ». MALDÀ, A34, p. 163 (2-III-1807).

<sup>61</sup> Sur le public à dominante populaire de ses lectures à voix haute, voir ARITZETA, « Introducció », VF, p. 24 ; GALÍ, *op. cit.*, p.

<sup>62</sup> MALDÀ, A1, p. 330 (4-VI-1784).

<sup>63</sup> « [...] tornaren en la tarde à Casa per ferme visita, Josepha Costa ab sà neta Maria Esperansa, [...], las que si estigueren desde 4 horas fins à 2 quarts de 7. que las divertí yò tocantlus l'organet, y viola, y despues llegendlus la relació de mon Paseig à Mataró, y à Calella en lo Any 1783 &c. ». MALDÀ, A2, p. 26 (18-VII-1785). Elles renouvellent la visite en 1792 afin d'assister aux processions barcelonaises de la Fête-Dieu. MALDÀ, B2, p. 18 (6-VI-1792).

Maldà (époux de la sœur), le baron de Rocafort : « femmes, jeunes femmes et enfants, ainsi que des hommes, montèrent en ribambelle à *casa* Castellbell pour visiter la maison : salon, *estrados*, cabinet de toilette, commodes et je ne sais quoi d'autre ; chaque camériste invitée par les seigneurs à la visite était suivie de cinq ou six autres »<sup>64</sup>. Maldà y dénombre ensuite les intendants des principaux domaines des Castellbell, certains accompagnés de leurs familles. Ces visites presque rituelles ont quelque chose d'un contrat social tacite par lequel s'affermissent et se renouvellent périodiquement des liens de solidarité de type familial, au sens large d'allégeance et de clientèle. En accueillant ces visiteurs et en s'offrant en spectacle, les maisons de la noblesse semblent légitimer leur pouvoir d'infléchir le milieu urbain à titre particulier, un pouvoir parallèle ou complémentaire à ceux que ces mêmes familles exercent depuis leurs charges dans l'administration civile et ecclésiastique.

À *casa* Cortada, ces visites prennent un biais singulier, le même que dans la formation des connaissances faites à l'extérieur de la maison, qu'elles renforcent et prolongent. Les visites des jeunes garçons aimés par le Baron deviennent périodiques et s'articulent encore une fois autour de la musique. Maldà appelle ces visites, en février 1780, « mes petits concerts privatifs [*las mias academietas de música* privative] », nom par lequel il exprime à la fois leur caractère musical et périodique (*acadèmies*) et l'aspect privé et exclusif du lieu, ses appartements, et de l'accès, qui dépend de son bon vouloir : « Dans mes petits concerts privatifs dans mes appartements a été admis depuis le premier janvier 1780 Joan Coll, enfant de chœur qui chante à la cathédrale, et les trois autres [enfants de chœur] certains jours »<sup>65</sup>. Le 20 février est admis à « mes petits divertissements [*mas diversionetas*] », bien qu'il ne soit pas lui-même musicien, Josep Bulart, que Maldà vient de rencontrer pour la première fois quelques jours auparavant. Ces visites, qui tournent toujours autour de la musique, la conversation insouciant, le dessin, la lecture à voix haute et l'écriture du *Calaix de sastre*, sur les pages duquel certains de ces invités ont laissé des textes de leur main, se répètent très régulièrement tout le long de la vie de Maldà<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> « En la tarde pujà â Casa Castellbell una recula de Donas ; Donetas, y Criaturas ; homens també, per seguir la Casa, Saló, Estrados, tocador ; Calaixeras, y no se que més ; per una Camareta, que fós combidada per los S<sup>rs</sup> à seguir la Casa, se ni agregaban sinc, ó sis de altras com si fós allò uns Perdons de Santa Anna de pasant, y adorant ; també hi eran, com à Dependents dels S<sup>rs</sup> de la Casa, Lo Chico, mayordom de Vilalba ; Lo Chaconèt de Talamanca ; La Gertrudis, masovera de Can Sitjà, Dona de garbo, y de desempeño per qualsevulla cosa, y una neboda de son marit Magí, nomenada Josepha [...] ». MALDÀ, *AI*, p. 74 (16-I-1777).

<sup>65</sup> « En las mias academietas de musica, *privative* en lo meu Aposento queda admès desde 1 de Janér de 1780 Juan Coll escolanèt dels que cantan en la Seu, y los 3 altres certs dias. &c. ». MALDÀ, *AI*, p. 184 (27-I/5-II-1780).

<sup>66</sup> DOMÈNECH, *op. cit.*, p. 228-229.

La *casa gran* impose ses seuils aux visiteurs : entre la rue et l'étage noble, entre les espaces de parade et les appartements privés une sélection sociale s'est produite. Si la cour et les espaces de parade sont en grande mesure assujettis aux usages du rituel nobiliaire, l'accès aux appartements dépend davantage des choix personnels du propriétaire et de solidarités de type clientélaire. Le baron de Maldà y admet, selon son bon vouloir, des connaissances de toute condition nouées soit dans le cadre paroissial, soit lors des voyages à l'extérieur de la ville. Au rythme de l'apparition et de la consolidation de ces nouvelles connaissances, la maison propre s'introduit dans le journal moins comme le lieu de la vie quotidienne et familiale que comme le lieu accomplissant une nouvelle fonction sociale. Elle est donnée à voir surtout lors des visites des connaissances externes. À ces occasions, la musique joue souvent un rôle de premier plan, qu'elle soit un des appâts de la visite rituelle de l'intérieur de la maison et des jardins, ou prétexte à la rencontre. On découvre ainsi une dimension de l'activité musicale domestique qui reste en deçà des espaces de parade dans leur rôle de représentation publique sans pourtant perdre de sa fonction sociale.

Inviter, c'est aussi une prérogative aristocratique. Comme l'orientation correcte du grand escalier de la *casa gran*, comme la mesure exacte qu'il faut observer dans l'ostentation somptuaire, les règles de l'hospitalité dans la *casa gran* constituent les fins, presque insaisissables piliers qui assurent, en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la distinction nobiliaire. Un roturier qui invite, comme Bartomeu Soler, ou un étranger, comme l'Irlandais qui, en 1779, fait montre d'une méconnaissance des différences entre les rangs, représentent une menace à ce monopole de la répartition des protections et donc du pouvoir dans la ville. Cependant, comme le manifeste le cas du baron de Maldà, les goûts et les préférences personnels peuvent infléchir grandement la concrétion des sociabilités qui prennent pour cadre la *casa gran*. L'indifférence de Maldà envers l'une des formes consacrées de la sociabilité mondaine de l'Espagne des Lumières, la *tertúlia*, objet des réflexions du journalisme littéraire de l'époque et des commentaires des voyageurs, en est la preuve la plus éloquente<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> María de los Ángeles PÉREZ SAMPER, « Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII : tertulias, refrescos y cafés de Barcelona », *Cuadernos de Historia Moderna*, 26 (2001), p. 11-55. Voir aussi, parmi les voyageurs, BOURGOING, *op. cit.*, vol. II, p. 367-368 ; LABORDE, *Itinéraire... op. cit.*, vol. III, p. 144 ; HYDE DE NEUVILLE, *op. cit.*, p. 420-421.

**Tableau 8.1. Funcions à casa Cortada (1783-1790).**

Sources: voir toutes les transcriptions en ANNEXE, documents n° VI-XIII.

<p><b>10 février 1783 (18h-20h45)</b> Lieu : Salon Répertoire : Ouverture + Oratorio en musique (F. Queralt, <i>Angelus domini Sennacheribi exercitum percutiens</i>, 1782) + litanie (M. Maymir) + <i>Salve</i> Motif : préliminaires de la paix de Versailles, bénédiction d'un tableau de la Vierge « de la paix », bénédiction reçue par la maison (fécondité du mariage), fête de Maria Escolàstica (fille et sœur)</p>
<p><b>11 avril 1783 (nuit [vers 20h])</b> Lieu : Oratoire et salle adjacente Répertoire : 2 ouvertures + <i>Stabat</i> [Pergolèse] + <i>Salve</i> Motif : fête des Douleurs de la Vierge</p>
<p><b>2 avril 1784 (nuit [vers 20h])</b> Lieu : Salon Répertoire : <i>Stabat</i> (J. Haydn) Motif : guérison de ses enfants (petite vérole), fête des Douleurs de la Vierge</p>
<p><b>20 juin 1785 (17h-19h)</b> Lieu : Appartement "des deux alcôves" (2d étage) Répertoire : Ouverture + Oratorio en musique (F. Queralt, <i>Jerusalén librada de los asirios</i>, 1784) + <i>Salve</i> Motif : bénédiction d'une image de la Vierge dessinée par sa fille Maria Escolàstica</p>
<p><b>24 octobre 1785 (nuit [vers 20h])</b> Lieu : Oratoire Événement : <i>Siesta</i> en musique Motif : fête de la Saint Raphaël Archange</p>
<p><b>15 juillet 1787 (19h-?)</b> Lieu : Salon Répertoire : Chants de procession + Complies [plain-chant] Motif : bénédiction d'un petit autel construit par le domestique Jaume Fontanals</p>
<p><b>24 octobre 1790 (nuit : 20h30-21h45)</b> Lieu : Première pièce des <i>estudis</i> (entresol) Répertoire : Ouverture + Oratorio en musique ([J. Pujol], <i>Moises ab undis Nili eductus</i>, 1763) + <i>Goigs</i> de Saint Raphaël Motif : fête de la Saint Raphaël Archange</p>

***Les funcions domestiques au miroir de l'expérience urbaine***

Les initiatives musicales domestiques du baron de Maldà ont un troisième et dernier volet. Entre celles fixées par les obligations sociales lors des grands événements familiaux et les visites privatives dans ses appartements, on trouve les concerts spirituels ou *funcions*, qu'il appelle parfois, solennellement, « cultes festifs ». Il en mentionne sept

entre 1783 et 1790. Attendu l'espace qu'il leur consacre dans le journal et la part d'investissement personnel qu'ils nécessitent, ces événements ont sans nul doute sa préférence et font sa fierté de chef de famille. Le texte décrivant le *Stabat Mater* qu'il a fait jouer chez lui le Vendredi des Douleurs (11 avril) 1783, qu'on observera en regard d'autres descriptions de *funcions* domestiques, permet de relever les traits caractéristiques de ces événements.

La nuit de la fête des Douleurs de Marie Très-Sainte, voulant faire chanter un *Stabat* chez moi, du fait qu'on possède une sculpture habillée de Notre Dame des Douleurs appartenant à Anna Maria, elle fut placée dans l'oratoire, qu'on illumina avec six cierges sur le gradin et la table de l'autel, ayant également allumé les cinq cierges du lustre d'argent, de sorte qu'on aurait dit, dans un si petit lieu, la grande illumination de l'autel de la chapelle de la congrégation des Douleurs de Marie Très-Sainte. Les musiciens pour chanter et jouer le *Stabat* furent Francisco Casamor avec le violoncelle, le Rd. Joseph Prats, son frère, M. Carlos Texidor et Agustí du Palau aux violons, et aussi le Rd. Francesch Pujol, dit lo Canet. Les voix, M. Geroni du Palau pour *contralt*, et l'enfant de chœur de la cathédrale Manuel, dit lo matalasser, pour dessus. Les auditeurs, en plus de ma chère épouse, mon frère Felip, Don Anton Amat i Rocabertí; le Docteur Isidro Puig, le Père Joseph Sellarès et Rafel Cisternas avec Josepha sa femme dans la salle attenante à l'oratoire. À l'intérieur, pour entendre la musique, avec l'orchestre au centre, musiciens et chanteurs autour d'un pupitre, se trouvaient, les clercs, un nommé Alabau, Francisco, fils aîné de Pasqual Abella y Lleó mon perruquier, un autre étudiant, Joanet Coll, le Père Francisco Colell, bénéficiaire de la Cathédrale. Parmi les séculiers un garçon vêtu décentement avec un justaucorps qui est venu avec l'étudiant Alabau, Monsieur Joseph Bulart, tireur d'or, avec son fils Ponet, Monsieur Bruno Arenas, tireur d'or lui aussi, avec ses deux fils Mariano et Joanet de la Creu, la famille de la maison, enfin, tout le monde pour écouter la musique. La fête [*funció*] terminée, ayant comportée deux ouvertures, *Stabat Mater* et *Salve Regina*, on donna à la plupart des présents chandelier et chandelle afin d'accompagner la procession avec la figure de Marie Très-Sainte jusqu'au lieu où elle demeure toujours à l'intérieur d'une vitrine. Le porteur de la Mère Souveraine fut l'enfant de chœur et, puisque le sacristain n'était pas là, c'était le sous-sacristain qui le remplaçait. Jamais la cloche « Marie de la Conception » n'avait autant sonné que pendant cette procession. Les processionnaires eux-mêmes la faisaient sonner et elle tintait dès qu'on tirait un peu du fil de fer. Une fois la procession terminée et leur distribution en argent donnée aux musiciens, tout le monde est rentré chez lui.<sup>68</sup>

L'usage du mot *funció* et non des mots *acadèmia* ou *serenata* pointe le lien essentiel de ces événements avec les fêtes en musique dans les églises, les *funcions* d'église. Ces *Stabat Mater* relèvent d'une solennité dévote codifiée propre au Vendredi des Douleurs et habituelle dans plusieurs églises de Barcelone où elle est institutionnalisée, publique et périodique. Les *Stabat Mater* chez Maldà ou chez Prats, d'une part, et le *Stabat Mater*

---

<sup>68</sup> MALDÀ, *AI*, p. 250-251 (11-IV-1783).

offert par les amateurs de *casa* Mateu à l'église de la Mercè, de l'autre, disent bien, dans leur mouvement d'aller-retour les passages qui existent entre les deux phénomènes<sup>69</sup>.

Le *Stabat* de 1783 a lieu dans l'oratoire de la maison. Le public est réparti entre l'oratoire et la chambre adjacente. Néanmoins, lorsque le nombre de musiciens déborde ces espaces ou que le motif de l'événement le requiert, les *funcions* ont lieu dans d'autres pièces : au salon de parade, dans les appartements de Maldà au second étage ou dans la première pièce des *estudis*. Les divisions internes de la maison constatées jusqu'ici sont donc en bonne mesure brouillées. On ne peut plus parler de pièces de représentation, de société ou privées, mais d'espaces sacralisés : un espace nouveau est conçu autour d'une image sacrée peinte ou sculptée que l'on met en valeur au moyen d'une riche illumination, exactement comme sur les divers autels d'une église<sup>70</sup>. La comparaison explicite faite par Maldà en 1783 avec la cérémonie annuelle offerte à la chapelle de la congrégation des Douleurs dans l'église du Bonsuccès, à laquelle on l'a vu si attaché, donne la clé de ce lien topologique entre la solennité publique et celle qu'il organise dans sa maison. La procession à l'intérieur de la maison pour retourner l'image sculptée et habillée à son lieu habituel ne fait que renforcer l'opération de sacralisation. Cette procession, et les gestes qui l'accompagnent (le rôle joué par l'enfant de chœur, la sonnerie de la cloche) imitent parfaitement les éléments propres à une cérémonie religieuse ayant lieu dans un espace sacré.

Dans le récit de Maldà, plus que le détail des noms des musiciens, compte surtout leur énumération. Ils ont été huit ce 11 avril 1783, plus de dix-huit le 10 février de la même année, vingt le 2 avril 1784, seize (en plus de Maldà et du baron de Rocafort) le 20 juin 1785, dix-sept et quelques amateurs le 24 octobre 1790. La musique est avant tout le moyen de solenniser un geste de dévotion. Comme dans les églises, le nombre de musiciens comme le nombre de cierges donnent toujours la mesure de l'importance de la célébration et de la libéralité du mécène. Réunir entre huit et vingt musiciens chez soi, en plus de constituer un caprice fort cher, projette et donne la mesure devant Dieu, comme devant ses proches, de la vigueur de la dévotion du baron de Maldà. La dépense pieuse est édifiante.

---

<sup>69</sup> Voir ci-dessus, la dernière section du Chapitre 7.

<sup>70</sup> Voici les dispositions prises pour la *funció* de *Stabat Mater* de 1784 dans le salon de *casa* Cortada : « Per consegüent se posaren en totes las Cornucopias, menos sobre del rellotge, y escaparatas de Sant Rafel, y Sant Josep ; un parell de ciris en cada una ; una taula cuberta de Domàs ab la Mare de Deu dels Dolors, y quatre candeleros del oratori ab cera devant del rellotge; dos en cada taula de las escaparatas, quedant lo Saló bastant illuminat &c. ». MALDÀ, *AI*, p. 321 (2-IV-1784).



La sélection des musiciens qu'il emploie pour ces événements prolonge encore les continuités avec les lignes dominantes des pratiques musicales urbaines de Maldà. Il est immanquablement fidèle à la chapelle de musique de la cathédrale. Les 10 février 1783 et 20 juin 1785, il précise qu'il a fait appeler toute ou presque toute la chapelle de musique de la cathédrale<sup>71</sup>. Pour le *Stabat Mater* du 11 avril 1783 un noyau de musiciens de la cathédrale est rejoint par deux musiciens de la chapelle de musique du Palau et par un musicien de la chapelle de musique de Santa Maria del Pi. On a vu aussi quels sont les liens de Maldà avec l'organisation musicale de son église paroissiale de Santa Maria del Pi, soutenue par ailleurs par une synergie permanente entre des musiciens propres et des renforts venus justement de la cathédrale et du Palau.

Comme dans le cas des fêtes en musique célébrées dans les églises, l'aspect sacré et ritualisé de ces événements n'exclut pas une intense jouissance esthétique, deux aspects de l'événement musical inextricablement enchaînés chez Maldà. La dimension esthétique s'exprime par la sélection du répertoire et des musiciens comme par les expressions de plaisir qui émaillent ses descriptions. Il présente ainsi l'exécution de l'oratorio latin de Francisco Queralt *Angelus domini Sennacheribi exercitum percutiens*, écrit pour le collège épiscopal en 1782 et joué dans le salon de *casa Cortada* le 10 février 1783, avec Queralt lui-même présent « pour marquer la mesure »<sup>72</sup>.

Par tous les Saints, quels beaux chœurs ! et quels beaux airs ! dont celui à violoncelle obligé où brillait dans ses arpèges et notes, courant le manche de haut en bas, et plus bas, jusqu'à chatouiller le ventre du violoncelle, son joueur accompli, le Père Joseph Soler, frère du Père Jaume et violoncelle célèbre du Palau, ainsi que le Père Audalt, chantre de la cathédrale, alias « le Pied de Pigne », car il en a l'air et marche en boitant, dans un air de basse qui faisait retentir le salon, et plus encore dans les chœurs où chantaient tous, agréables et harmonieux, y compris le cantique à la fin de l'oratorio.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> « [...] avisant, ó fent avisar, per la predita à tota la Capella de musica de la Cathedral, ab lo mestre de Capella lo Rev<sup>t</sup> Francisco Queralt Pbro per regir lo Compàs ; tota la turba, excepto que no vingueren, per serhi tota, lo xantre Portuguès[,] S<sup>t</sup> Chacó rueda per la trompa de caza, y lo Juanet Coll clergue, quels tres faltaren [...] ». MALDÀ, A53-VI, p. 146-147 (10-II-1783). « [...] fiu una Solemne festa en la tarde, fent venir à la Capella de musica, se pot dir tota ; de la Cathedral [...] ». MALDÀ, A2, p. 18 (20-VI-1785).

<sup>72</sup> « per regir lo Compàs ». MALDÀ, A53-VI, p. 146-147 (10-II-1783). Pour le livret, *Daufí 363 (Angelus Domini Sennacheribi exercitum percutiens. Drama allegorico-sacrum, quod inter annuos angelico præceptorì divo Thomæ dicatos cultus a pontificii, et episcopalis Barcinonensis Collegii Beatæ Mariæ Montis-Hilaris Scholâ : [...] Concinuit Eccl. Cath. Barc. Music. Chor. R. Francisco Queralt Pb. Mag. Diebus 12. & 13. Maii, anno 1782, Barcinone, Excudebat Carolus Gibert, & Tutó, Typog., [1782])*.

<sup>73</sup> « *Amigos de Dios*, que bellos coros ! y que bellas arias ! ab la de viola obligada, que se lluhi en sos arpeigs, y punts per aquell batedor de dalt baix, y mes baix, fins à fer passigollas al ventre de la viola, lo consumàt musich de esta, Mosen Joseph Soler, germà de Mosen Jaume, viola Famosa del Palau, y lo Mosen Audalt xantre de la Seu ; alias lo Peu de Piña, per lo que ho sembla, y và coix quant camina en una aria de

Les œuvres de ces *funcions* s'ajustent de manière parfaite à la sélection d'œuvres et d'auteurs entérinée par les amateurs de musique religieuse et plus précisément par les « passionnés » de la musique de la cathédrale. L'oratorio joué en 1785 avait été composé par Queralt pour les récentes fêtes de béatification de Laurent de Brindisi en mai 1784 dans l'église du couvent de capucins de Santa Madrona et fit partie pendant quelques années des oratorios les plus joués de la musique de la cathédrale<sup>74</sup>. Des fragments de cette œuvre avaient déjà été joués en août 1784 à la fête des Saints Martyrs de l'Hospitalet organisée par Molines<sup>75</sup>. Les oratorios de Queralt, le *Stabat Mater* de Pergolèse, celui de Haydn et la litanie de Manuel Maymir font partie des œuvres sans cesse reprises aux fêtes de Molines à l'Hospitalet ou à celles du Bonsuccès organisées tant par Maldà pour la Saint Raphaël que par sa bien-aimée congrégation des Douleurs. En revanche, le choix, en 1790, d'un oratorio composé 27 ans plus tôt pour les fêtes annuelles du collège jésuite de Cordelles par Josep Pujol, le prédécesseur de Queralt, pourrait répondre à une nostalgie personnelle des années de formation à Cordelles. Maldà n'avait que 17 ans à la première de cet oratorio dans l'église de Betlem en 1763. Il devait être inhabituel d'entendre cette œuvre en 1790 et c'est peut-être la raison pour laquelle Joan Mas et Benet Fernández, les deux passionnés de la musique de la cathédrale, assistèrent à cette exécution à *casa Cortada*<sup>76</sup>.

L'analyse des rapports entre les assistants à ces soirées dévotes, musiciens compris, est enfin révélatrice d'une partie des logiques sociales qui ordonnent l'entourage de Maldà. Les liens unissant les assistants ont été ordonnés en (1) liens de parenté, (2) familiaux et domestiques, (3) institutionnels formels (inscription professionnelle), (4) institutionnels informels, (5) maître-disciple et (6) amitié ou amour en dehors des réseaux familiaux et institutionnels.

---

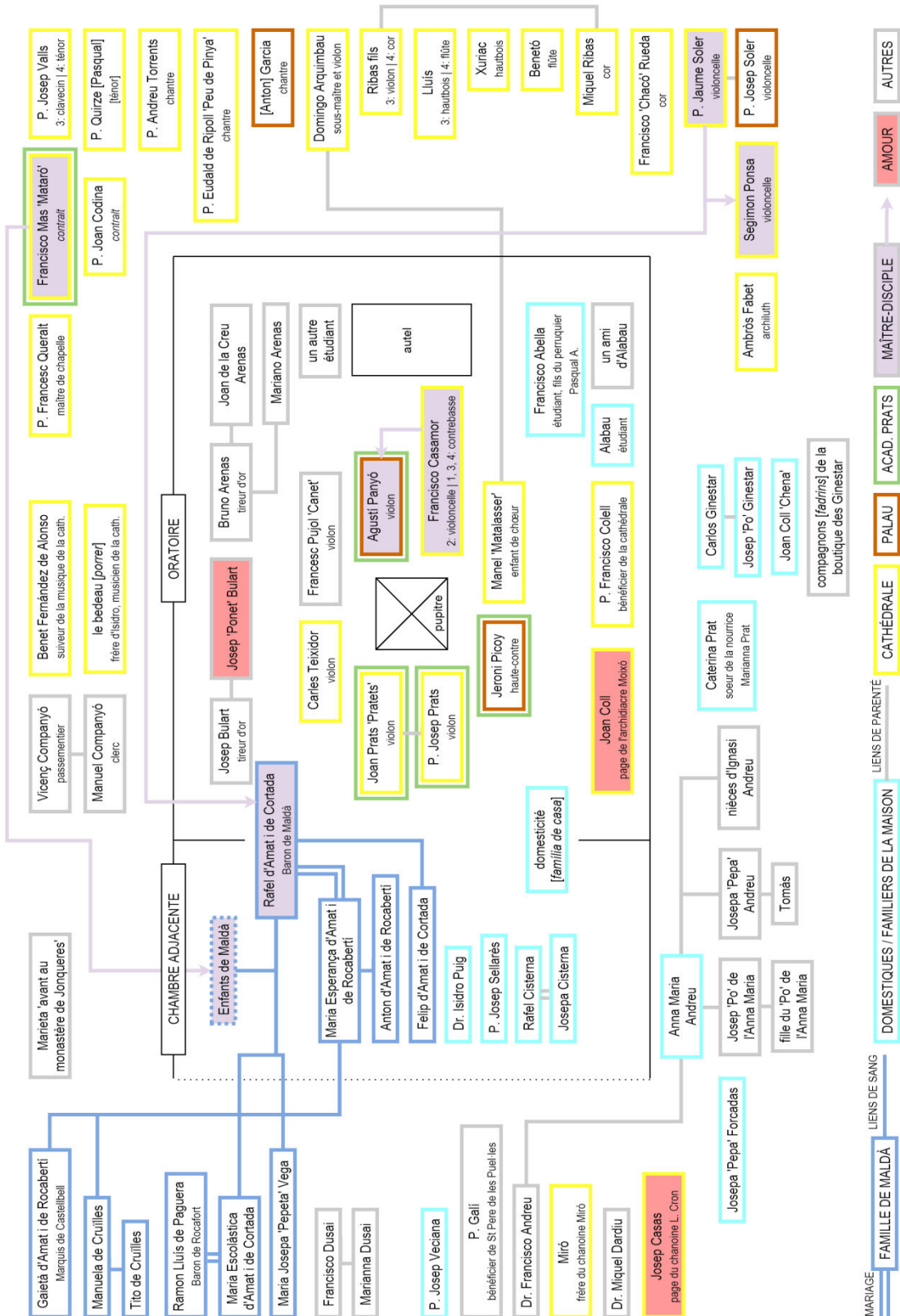
baix que feya retronár lo Saló, majorment en los Coros, quant cantaban tots, agradables, y harmoniosos, ab lo Cantich del Fi del oratori ». MALDÀ, A53-VI, p. 148 (10-II-1783).

<sup>74</sup> *Daufí* 258 (*Jerusalén librada de los Asirios por el Angel del Señor. Drama sacro-alegorico, que en las fiestas celebradas en el convento de Santa Madrona de PP. Capuchinos de Barcelona, con motivo de la beatificacion del siervo de Dios Fr. Lorenzo de Brindis religioso de dicho orden En los dias 9. y 10. de Maio de 1784. Cantò la capilla de la Santa Iglesia de Barcelon, siendo su Maestro el Reverendo Francisco Queralt Presbitero.* Barcelona : Por Bernardo Pla Impresor, en los Algodoneros). Cet oratorio fut joué au couvent du Carme pour la Saint Franc de Sienne de 1786, au couvent Sant Francesc un des jours de la neuvaine à Saint François de 1786, à Sant Felip Neri pour la Saint Philippe Néri de 1787 et 1788, au couvent de l'Ensenyança pour la Saint Louis Gonzague de 1788. MALDÀ, A2, p. 57 (10-I-1786), 117 (2-VII-1786), 243 (26-V-1787) ; A3, p. 73 (26-V-1788), 90 (21-VI-1788).

<sup>75</sup> Voir ci-dessus, la première section du Chapitre 4 (Tableau 4.2).

<sup>76</sup> MALDÀ, A4, p. 190 (24-X-1790). Sur Mas et Fernández, voir la deuxième section du Chapitre 6.

**Figure 8.6.** Représentation hypothétique de l'oratoire et sa chambre adjacente et de l'assistance à *casa* Cortada pour la *funció* du Vendredi des Douleurs 11 avril 1783 (2), avec la liste des assistants aux *funcions* du 10 février 1783 (1), du 2 avril 1784 (3) et du 20 juin 1785 (4) et les relations qui existent entre eux.



Le petit cercle des invités de la noblesse est défini presque exclusivement par les liens de sang : frères et sœurs de Maldà (Felip et Maria Escolàstica) et de son épouse et cousine (Gaietà, Manuela et Anton) et les neveux, Tito et Pepeta, qui ont l'âge des enfants du Baron. Maria Josepa 'Pepeta' deviendrait plus tard, en 1798, l'épouse de Rafel, l'héritier de Maldà, entérinant une très forte tradition de mariages entre cousins dans la famille. Francisco Dusai est à son tour le grand-père de la seconde épouse de l'héritier, Maria Josepa de Montoliu i de Dusai, que Rafel épousa en 1816 après le décès de Pepeta l'année précédente<sup>77</sup>.

Familiers, aumôniers et haute domesticité forment une extension de ce petit cercle. Le P. Josep Sellarès, grand amateur de chasse, était à cette époque au service des d'Amat i de Rocabertí et recevait parmi eux depuis longtemps le traitement d'un parent de sang<sup>78</sup>. Au docteur Isidro Puig, présent à la remise devant notaire du testament de la baronne Maria Esperança en novembre 1786, Anton d'Amat i de Junyent, le père du baron, avait commandé nominalelement 25 messes pour son âme dans son propre testament d'avril 1779<sup>79</sup>. On devine un ecclésiastique très proche de la famille, sans être pourtant l'aumônier de la maison. L'aumônier était alors Josep Alda, qu'on doit imaginer également présent à ces événements, compris dans l'expression *família de casa* (lit. famille de la maison) ou les « etcétera » qui terminent les énumérations de Maldà<sup>80</sup>. Le P. Josep Veciana fut très lié au père de Maldà, qui lui laissa dans son testament une pension de 50 livres annuelles « en reconnaissance de la bonne compagnie qu'il a daigné m'accorder »<sup>81</sup>. Josepa Cisterna, épouse de Rafel Cisterna, chirurgien militaire, reçut après le décès de Maria Esperança 100 livres que la baronne lui laissait dans son testament « en raison de l'affection et de l'attention spéciales avec lesquelles elle m'a servi », en plus de lui faire cadeau d'une dette de 80 livres. Affecté en avril 1785 au

---

<sup>77</sup> MALDÀ, *B11*, p. 8-9 (7-I-1815), 154-157 (12-IX-1816), *passim*. Un autre lien unissait ce petit monde ensemble : la Congrégation des Douleurs du Bonsuccès. Francisco Dusai, ainsi que Francisco Colell, bénéficiaire de la cathédrale, faisaient eux aussi partie de la congrégation. MALDÀ, *B2*, p. 76 (29-III-1793) ; *A26*, p. 217-220 (1-IV-1803).

<sup>78</sup> « Mosèn Joseph Sellarès, encara que no és de la família de Amat, és com si ho fos, per consegüent tingué tovalló a taula y vienda en lo plat per fer lo que tots los demés de menjar y bèurer ab alegria ». MALDÀ, *VF*, p. 147.

<sup>79</sup> « Al D<sup>r</sup> Isidro Puig vintissinch [misses] ». AHPB, 1.031/25, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1780], 26-XI-1780, f. 108v. Pour le testament de Maria Esperança d'Amat, voir AHPB, 1.031/29, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1788], 22-I-1788, f. 40v-43v.

<sup>80</sup> « la Familia de Casa, enfi tothom per escoltar la musica ». MALDÀ, *A1*, p. 251 (11-IV-1783).

<sup>81</sup> « Al D<sup>r</sup> Joseph Vaciana en regoneixement de la bona companyia li he merescút se li donaràn cinquanta lliuras annuals [...] ». AHPB, 1.031/25, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1780], 26-XI-1780, f. 109r.

régiment de Séville, alors à Oran, Rafel Cisterna quitta Barcelone avec sa famille le 10 juin 1785, mais Josepa, devenue veuve, se trouvait de nouveau dans la ville en 1788<sup>82</sup>.

Puig, Veciana et Josepa Cisterna, avec Anna Maria Andreu, constituent la presque totalité des personnes externes au cadre familial citées par leur nom dans les testaments d'Anton d'Amat i de Junyent, de Maria Esperança et de Maldà lui-même. Anna Maria, Andreu du nom de son mari, (ca 1719-1800) était une figure indispensable de la domesticité de *casa* Cortada et toute sa famille occupa longtemps une place centrale dans la maison. Elle y était entrée comme nourrice de Felip, frère de Maldà (né en 1754), et elle y resta jusqu'à sa mort à 81 ans en 1800<sup>83</sup>. En 1794, un violent conflit domestique dont on ignore la cause l'opposait au docteur Ramon Ribera, alors aumônier de *casa* Cortada et précepteur des enfants du Baron. Le 14 décembre 1794, ébranlé par le décès de Ribera, qu'il appréciait, Maldà s'emporte et accuse Anna Maria d'avoir été « despotique » et d'avoir accéléré sa mort. Au-delà de cette crise, les rapports avec elle et sa famille semblent toutefois avoir été suivis et plutôt bons<sup>84</sup>. C'est elle qui possédait l'image sculptée de Notre-Dame des Douleurs à laquelle fut dédié le *Stabat Mater* domestique du 11 avril 1783. Deux mois plus tôt, le 10 février, une bonne partie de sa famille était présente à l'oratorio donné à la maison : son fils Josep Andreu, qu'on appelait Po de l'Anna Maria, sa petite-fille, fille de Josep ; la belle-sœur et le beau-frère de Josep, sans doute aussi des cousins, Josepa 'Pepa' Andreu et le docteur Francisco Andreu, aumônier d'un grand d'Espagne, le comte de Santa Coloma, qui mourut chanoine de la cathédrale de Barcelone ; Tomàs, fils de Pepa Andreu et neveu de Josep, et « les nièces de feu le docteur Ignasi Andreu », ancien aumônier de *casa* Cruïlles, maison de Francesc de Cruïlles, le mari de Manuela, sœur de la baronne Maria Esperança. Un autre beau-frère de Josep Andreu, le frère de son épouse Teresa, Anton Ramires, épousa en 1786 Antònia Prats, fille de Pau Prats, dit Pau de l'arna, tête d'une des principales familles de laboureurs-propriétaires de l'Hospitalet et dont la maison était très fréquentée par Maldà pendant ses visites au village<sup>85</sup>. Le réseau des Andreu permet de constater la

---

<sup>82</sup> « Item Deixo, y llego â Josepha Cisterna per lo Especial Cariño, y Cuidado ab que me serví cent lliuras moneda Bar[celone]sa per una vegada tan solament ; volent que sien lo die de mon obit no viurà se entreguen â son hereu : Y a més li condono las vuitanta lliuras me està debent, com consta de dos vales tinch en mon poder ». AHPB, 1.031/29, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1788], 22-I-1788, f. 42v. Le 16 mars 1788, « Josepha Cisterna viuda de D<sup>n</sup> Rafel Cisterna cirurgià, que fou del Regiment de Sevilla, en esta ciutat habitant », reconnaît avoir reçu le 100 livres du legs de la baronne Maria Esperança. AHPB, 1.031/29, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1788], 16-III-1788, 73v-74r. Voir aussi MALDÀ, A2, p. 15 (10-VI-1785).

<sup>83</sup> MALDÀ, B5, p. 147 (16-XII-1800), 151-152 (20, 22, 26-XII-1800).

<sup>84</sup> GALÍ, *op. cit.*, p. 129.

<sup>85</sup> Le mariage d'Anton Ramires et Antònia Prats, célébré par le docteur Francisco Andreu, est consigné dans MALDÀ, A2, p. 91 (10-IV-1786). Le premier des récits des fêtes de l'Hospitalet témoigne déjà longuement

densité des liens qui serraient ensemble le petit monde qui se donnait rendez-vous aux soirées musicales de *casa Cortada*.

Alabau, Prat (de Mataró) et Abella sont des noms liés pareillement à la domesticité de *casa Cortada*. Les Ginestar font figure un peu à part. Carlos Ginestar était tailleur dans la boutique sur rue de *casa Cortada*. Il était cependant familier du premier étage, participait aux séjours à Esplugues et exerçait parfois comme domestique principal, au point que Maldà l'appelle une fois « mon premier ministre »<sup>86</sup>. Son fils Josep 'Po' Ginestar, marié à une Font, un autre des noms très présents dans la domesticité de *casa Cortada*, le remplaça dès 1782 et devint l'homme à tout faire des Amat<sup>87</sup>. Maldà admirait en lui son efficacité pour venir à bout des difficultés et sa capacité d'organiser toute sorte d'événements pour la famille. Appliquées à l'activité économique, ces qualités ont vite fait de lui un homme riche, participant à l'approvisionnement de l'armée, l'administration des fermes et la solidarité publique en temps de guerre. Il devint grâce à cela une autorité dans la corporation des tailleurs et dans les affaires de la ville<sup>88</sup>. S'il s'éloigna par la suite de la maison de la rue del Pi, il semble hors de doute que ses bonnes relations avec la noblesse, patiemment tissées depuis le rez-de-chaussée de *casa Cortada*, ont sans doute beaucoup aidé à consolider sa position dans la ville.

Le beau-frère de Josep Andreu, Anton Ramires, ambitieux comme Ginestar, profitant de l'ouverture du commerce avec la Russie amorcée par des maisons de commerce barcelonaises dans les années 1770<sup>89</sup>, décida d'investir dans ce domaine. Il fit en 1785 un premier voyage réussi dont Maldà se fit écho dans le *Calaix* et à son retour il obtint de Felip d'Amat, le frère de Maldà, une importante participation de capital de 4 000 livres, égale à tout l'héritage reçu de son père Anton d'Amat. L'entreprise échoua finalement et Ramires se trouva en 1788 chargé de dettes dont se porta garant son beau-père Pau Prats, le riche laboureur-proprétaire de l'Hospitalet<sup>90</sup>. Cette initiative constitue, malgré tout, un précédent intéressant, jusqu'ici inconnu, à la nomination de Felip d'Amat

---

des rapports entre le Baron et Pau Prats. MALDÀ, « Paseig de dos dias, y mitg en lo Hospitalet 16 y 17 de Agost, succehit en lo Any de 1784 », *BC* 2543, f. 141r-147r. Jaume Codina définit Pau Prats comme un des hommes puissants de l'Hospitalet du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. CODINA, *Els pagesos... op. cit.*, p. 153, 300-301.

<sup>86</sup> « mon primer ministre de casaca y perruca, Carlos Ginestar ». MALDÀ, *VF*, p. 277.

<sup>87</sup> MALDÀ, *VF*, p. 282 (1782) ; *AI*, p. 257 (27/31-V-1783).

<sup>88</sup> PASCUAL I RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 130-134.

<sup>89</sup> Agustín GUIMERÁ, « La casa Milans : una empresa catalana en Rusia (1773-1779) », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 18 (1998), p. 83-91.

<sup>90</sup> MALDÀ, *A2*, p. 3 (5-V-1785). AHPB, 1.031/29, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1787-1788], 14-II-1788, f. 65r-67v.

comme attaché d'ambassade à Saint-Pétersbourg en 1790<sup>91</sup>. Le cas d'Anton Ramires, comme celui de Josep Ginestar, permet de préciser le profil social d'un groupe urbain qui prenait des initiatives et profitait efficacement de ses relations de dépendance formelle avec la noblesse pour renforcer sa position au sein de la *menestralia*, l'artisanat bourgeois de Barcelone.

On a vu Josep Andreu participer à l'organisation annuelle des oratorios en musique dans la maison du maçon Jeroni Puig, où Maldà est invité. Or, c'est justement son beau-frère, l'entrepreneur Anton Ramires, qui y joue de la contrebasse aux côtés d'une partie des musiciens de la cathédrale, dont les habitués de *casa* Cortada Manel 'Matalasser', son oncle Domingo Arquimbau et Josep Valls le fils. Josep Ginestar organise lui aussi un concert de musique instrumentale, avec huit musiciens, devant une chapelle éphémère placée dans sa boutique, au rez-de-chaussée de *casa* Cortada, le 15 juillet 1791<sup>92</sup>. Comme les Glòria et les Gònima mentionnés dans le Chapitre 6, mais à plus petite échelle, la pratique de la musique en amateurs et l'organisation d'événements musicaux domestiques en tant que source de divertissement et de distinction, façonnées dans la fréquentation de ceux des grandes maisons, fait sans doute partie, pour des hommes comme Ramires et Ginestar, d'un même processus de consolidation sociale.

On a dit quels sont les liens institutionnels qui unissent entre eux les musiciens présents : la chapelle de musique de la cathédrale, celle du Palau et celle, les recouvrant en partie, de Santa Maria del Pi. À ces inscriptions professionnelles s'ajoutent des liens institutionnels informels qu'on exemplifie ici par les saisons d'*acadèmies de música* tenues par Josep Prats. Au moins quatre des huit musiciens présents au *Stabat* du 11 avril 1783 font partie du noyau des musiciens des *acadèmies* de Prats pendant la décennie suivante<sup>93</sup>. Ce resserrement des rapports entre les musiciens se double encore de liens de parenté et de liens maître-disciple, que l'on doit lire aussi dans le sens « tenant d'un poste fixe-aspirant à sa succession ». Ce type de relations est très présent dans l'espace privé, où les musiciens ont plus de liberté pour s'associer. Il offre en outre aux disciples-aspirants des occasions de se produire en société et de gagner des soutiens avant de tenter l'accès aux chapelles des grandes institutions ecclésiastiques. L'activité musicale dans

---

<sup>91</sup> Beatriz BADORREY MARTÍN, *Los orígenes del Ministerio de Asuntos Exteriores*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999, p. 506.

<sup>92</sup> MALDÀ, A6, p. 219 (15-VII-1791). Cité dans RECHE ANTON, GARCIA MOLSOSA, « *Las lluhidas... op. cit.*, p. 97.

<sup>93</sup> Josep Prats lui-même, son frère Joan, Agustí [Panyó] del Palau et Jeroni [Picoy] del Palau. MALDÀ, A12, p. 146 (23-III-1796) ; B3, p. 277 (24-X-1797) ; A16, p. 225 (28-III-1798), *passim*.

l'espace privé deviendrait ainsi un vecteur de promotion non négligeable dans la carrière des jeunes musiciens<sup>94</sup>. Le cas d'Agustí del Palau, de son vrai nom Agustí Panyó est exemplaire de ce point de vue. D'abord musicien de la chapelle musicale du Palau, Panyó obtint en juillet 1787 la succession de celui qui semble avoir été son maître, Francisco Casamor, contrebasse de la cathédrale, lorsque ce dernier fut promu au poste de violoncelliste<sup>95</sup>. Panyó, qui était aussi un habitué des fêtes du conseiller Molines à l'Hospitalet, fut par la suite un élément clé des *acadèmies* de *casa* Prats et occupa une position dominante dans la chapelle de la cathédrale jusque dans les années 1830<sup>96</sup>. Quant à Manel 'Matalasser', entré à la cathédrale comme enfant de chœur vers 1780 lorsque son oncle Domingo Arquimbau y était sous-maître, il fut admis comme chantre en 1787 à Santa Maria del Pi, où Arquimbau s'était formé comme enfant de chœur. Arquimbau lui-même, bien que nommé en 1782 maître de chapelle de l'église paroissiale de Torroella de Montgrí, conservait ses relations barcelonaises et profitait encore des attraits professionnels de la ville. Il fut ainsi présent à *casa* Cortada le 2 avril 1784 avec son neveu Manel, et le 20 juin 1785<sup>97</sup>. Segimon Ponsa, disciple du violoncelliste de la cathédrale Jaume Soler et qui prit sa succession en novembre 1783<sup>98</sup>, se tint aux côtés de son maître à *casa* Cortada le 10 février 1783, le 2 avril 1784 et le 20 juin 1785. Le baron de Maldà, qui faisait partie du public inconditionnel des *acadèmies* de *casa* Prats, était aussi un condisciple de Ponsa auprès de Jaume Soler.

Aussi, les liens institutionnels, formels et informels, tout comme les liens maître-disciple franchissaient l'invisible barrière séparant musiciens et public. D'autres membres du personnel de la cathédrale, tels que le bénéficiaire Francisco Colell ou le bedeau de l'église, nourrissent le public des soirées musicales à *casa* Cortada. En outre, la formation

<sup>94</sup> LLITI, « Le concert au salon... » *op. cit.*, p. 136.

<sup>95</sup> « En lo mateix dia 23 de Juliol admeté lo molt Ill<sup>re</sup> Capítol à Agustí Panyó musich Contrabaxista del Palau, per tocàr lo Contrabaix de la Capella de musica de la Seu havent presentat lo Suplicant, memorial. Tal cosa se hà feta envés onse horas antes del mitgdia, exonerant al S<sup>t</sup> Francisco Casamor del Contrabaix, per tocàr desde ara en avant la viola ab mosen Jaume Soler ». MALDÀ, A2, p. 261 (23-VII-1787). À cette date Panyó jouait occasionnellement de la contrebasse aux côtés de Casamor depuis plus d'un an. MALDÀ, A2, p. 68 (12-II-1786).

<sup>96</sup> BONASTRE I BERTRAN, *Música, litúrgia i societat...* *op. cit.*, p. 23, 405-406. Voir aussi la première section du Chapitre 4 et la dernière du Chapitre 7.

<sup>97</sup> « [...] un altre que havia estat Escolà de Cant al Pi, y lo últim també que ho fou del Pi, nomenat Domingo Arquimbau Sotamestre de la Catedral ». MALDÀ, A1, p. 236 (6-VIII-1782). « Lo escolanet, per sobre nom lo matalaser; Son oncle Domingo, mestre de Torruella ». MALDÀ, A1, p. 247 (14-II-1783). Sur l'entrée de Manel à Santa Maria del Pi, voir MALDÀ, A2, p. 208 (26-II-1787). Un autre neveu de Domingo Arquimbau, Domènec Ferrer i Arquimbau, fut ténor de la cathédrale de Girona entre 1797 et 1818. Montiel GALDON I ARRUE, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, vol. II, p. 350-353, 475-480.

<sup>98</sup> MALDÀ, A1, p. 306 (18-XI-1783).



musicale d'une partie des auditeurs leur permettait de se joindre aux musiciens professionnels dans le cadre domestique et convivial de ces événements. En juin 1785, le baron de Maldà accompagne l'oratorio sur l'orgue positif, tandis que son beau-frère, le baron de Rocafort, y tient une partie de violon. On les avait vus assumer informellement des rôles similaires à Vilafranca en 1771<sup>99</sup>. En 1788, à *casa* Gironella, Felip d'Amat, le frère cadet du Baron, qu'on savait violoniste amateur, chante une des parties masculines du *Stabat Mater* de Haydn avec le chantre Garcia, le même qui avait chanté cette œuvre à *casa* Cortada le 2 avril 1784<sup>100</sup>.

**Tableau 8.2.** Assistants les plus assidus aux *funcions* à *casa* Cortada de 1783 à 1785. En gris, ceux mentionnés dans toutes les *funcions*.

		10-2-1783 Oratorio	11-4-1783 <i>Stabat</i>	2-4-1784 <i>Stabat</i>	20-6-1785 Oratorio
MUSICIENS	Francisco Casamor	X	X	X	X
	Segimon Ponsa	X		X	X
	P. Jaume Soler	X		X	X
	Josep Prats	[X]	X	X	X
	Joan Prats	[X]	X	X	X
	Carlos Texidor	[X]	X	X	X
	Manel 'Matalasser'	[X]	X	X	
PUBLIC	P. Josep Sellarès	X	X	X	
	Joanet Coll	absence signalée	X	X	X
	Josep Bulart	X	X	X	
	Ponet Bulart	X	X	X	X
	Bruno Arenas	X	X	X	
	Mariano Arenas	X	X	X	
	Joan de la Creu Arenas	X	X	X	

Enfin, le cercle formé par Maldà et les jeunes garçons issus du milieu de l'artisanat, qui recouvre celui de ses « petits concerts privatifs », se manifeste aussi avec force dans ces événements. Maldà ne cache pas sa passion spéciale pour Josep 'Ponet' Bulart, « beau garçon, mon bien aimé [*mon apassionat*] », qui est accompagné de ses amis, les frères Joan de la Creu et Mariano Arenas, et de leurs pères respectifs, les tireurs d'or Josep

<sup>99</sup> Voir ci-dessus, la première section du Chapitre 4.

<sup>100</sup> MALDÀ, A2, p. 325 (19-III-1788). Sur le fait qu'il jouait du violon, voir ci-dessus, la dernière section du Chapitre 4.

Bulart et Bruno Arenas. Joan Coll, qui a déjà quitté la maîtrise de la cathédrale, vient en qualité d'auditeur entendre ses anciens collègues musiciens. Josep Casas fait lui aussi partie du public le 10 février 1783.

Sans compter parents et domestiques, la mise en série des individus les plus régulièrement mentionnés dans ces *funcions* montre la prévalence de deux groupes formés, d'une part, par les musiciens vétérans de la chapelle de musique de la cathédrale et, d'autre part, par les jeunes garçons que le baron de Maldà aime fréquenter. Ce sont les deux collectifs qui le passionnent et pour lesquels il réserve justement l'usage exclusif de l'épithète *apassionat* : « ma bien-aimée [*ma apassionada*] musique de la cathédrale », « Ponet Bulart, beau garçon, mon bien-aimé [*mon apassionat*] ». Son « violoncelle bien-aimé [*ma apassionada viola*] »<sup>101</sup> complète le tableau et ratifie la centralité de la musique dans l'économie des plaisirs du baron de Maldà.

Dans la description de la *funció* du 11 avril 1783, Maldà n'oublie pas de préciser qu'une partie des présents se trouve à l'intérieur de l'oratoire et le reste dans la chambre adjacente. Il s'agit très probablement d'une séparation physique faible, avec une ouverture large qui permet de bien voir ce qui a lieu dans la chapelle depuis la chambre adjacente – comme celle, par exemple, qu'on voit encore aujourd'hui entre la chapelle et le salon de *casa* Moja, sur la Rambla de Barcelone (Figure 8.7) –, mais elle a une grande importance symbolique. On a vu quelle est l'importance que Maldà attribue aux frontières spatiales dans la ségrégation des classes, des états et des sexes lors des bals domestiques<sup>102</sup>. Il existe ici une nette séparation entre ceux qui, par leur rang et leur identité de groupe, assurent la position sociale du Baron dans la cité et ceux qui, bien qu'appartenant à un rang socialement inférieur, font l'objet de toutes ses préférences. Dans ce cas, cependant, la séparation spatiale est aussi révélatrice d'une subtile inversion des rôles. À l'intérieur de l'oratoire, dans une position privilégiée par sa proximité à l'image de Notre-Dame des Douleurs qui est honorée par la *funció*, une compagnie relevant fortement des sociabilités informelles du Baron a été disposée autour du petit groupe d'excellents musiciens qu'il a lui-même choisis, prêt à les entendre. Ce sont eux qui occupent momentanément le premier rang, tandis que la famille et les familiers de la maison se tiennent un peu plus loin dans la chambre adjacente.

---

<sup>101</sup> « En el inter se me ha dut ma apassionada viola, que luego la he amuxada un poch, es dir que li he fet quatre festas, per lo que la estimo, tocantla un rato, per si estaba ben acordada, tenintne prou la he tornada à ficar à la caxa, fentla dormir fins à tornar à despertar à la viola, per divertirme ab ella ». MALDÀ, *A13*, p. 209 (16-VIII-1796).

<sup>102</sup> Voir, à ce sujet, la première section du Chapitre 7.

**Figure 8.7.** *Casa Moja* (1774-1791). L'oratoire vu depuis le salon.

Source : Enric MARTÍNEZ, « El Palau Moja », *Les pedres de Barcelona* [blog], 3-VII-2016 <<https://lespedresdebarcelona.blogspot.com.es>> [25-X-2017].



La superposition de tous ces réseaux permet de montrer que Maldà est le point nodal qui permet de les réunir et qui donne du sens à un hétérogène mélange de figurants. Elle dit aussi à quel point son expérience de la ville, dans la sélection des événements musicaux comme dans celle de ses connaissances, façonne les événements musicaux qu'il décide d'organiser chez lui. Les *funcions* à *casa* Cortada sont un reflet étonnamment précis des cérémonies en musique qu'il préfère dans les églises de Barcelone, mais dans la mesure où elles servent comme prétexte, au même titre que ses « petits concerts privatifs », pour rencontrer les garçons de classe inférieure qui l'égayent, elles sont aussi le lieu d'une entorse périodique et discrète aux règles du comportement aristocratique. La musique assume à toutes ces occasions un rôle crucial dans la mesure où elle seule permet de véhiculer à la fois l'acte de dévotion et l'acte d'amour. Cette mystique de la beauté très singulière et indéniablement peu conforme à la morale religieuse, s'exprime, pudique et vacillante, dans l'un des poèmes qu'il a dédié à Ponet Bulart<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> « S'atreveix fins i tot, en un arravatament sobtat, a comparar-lo amb una imatge de la Verge. Però immediatament el seu prejudici religiós no li permet d'anar més endavant i se'n retracta (en algun fragment

[...]  
*Paso ara a decifrar  
la careta del Ponet :  
boca, ulls y nas perfet,  
front gran y per retratar  
ab un pinsell singular  
a una imatge de Maria,  
per lo modesta. Y seria  
molt lluny la sua bellesa  
de la Mare de pureza,  
hermosa estrella del dia.  
De un àngel, dich millor,  
per ser ell càndido y pur. [...]*

Je vais maintenant décrire  
le tendre visage du Ponet :  
bouche, yeux et nez parfaits,  
front large et digne d'en faire le visage,  
avec un pinceau excellent,  
d'une image de Marie,  
étant donné sa modestie. Sa beauté  
serait très loin de celle  
de la Mère de pureté,  
belle étoile du jour ;  
disons mieux : d'un ange,  
parce qu'il est candide et pur.<sup>104</sup>

L'étude de l'ensemble des assistants aux *funcions* à *casa* Cortada permet de conclure que ces séances de musique appartiennent à un domaine très privé. On est en présence d'un ensemble réduit d'individus formant l'essentiel du petit monde qui tourne constamment autour du baron de Maldà. Sauf pour les musiciens qu'il fait appeler, les invitations qu'il faut communiquer en dehors du cadre familial et domestique sont très peu nombreuses. Le nombre d'auditeurs dépasse à peine le nombre de musiciens. Rien à voir avec les bals donnés pour les grandes occasions ni avec les bals et concerts par cotisation. Aucun des espaces utilisés par le baron de Maldà ne donne sur la rue, de sorte qu'il s'agit d'événements sourds dont le retentissement sur la ville reste sans doute limité aux impressions d'un très petit nombre d'assistants. Il s'agit d'actes pour familiers qui débordent à peine du cadre de la dévotion intime. C'est, pour Maldà, ennemi déclaré des multitudes et des pompes, la vraie dévotion : sans vanités, recueillie et généreuse<sup>105</sup>.

Rien de plus contrastant qu'une autre série d'événements contemporains organisés également à *casa* Cortada par le frère cadet du Baron, Felip d'Amat. En temps de Carnaval, il y eut les 18, 21, 22, 24, 25, 27 et 28 février 1786 une série de représentations théâtrales dans la première pièce des *estudis*, transformée en théâtre éphémère<sup>106</sup>. Felip, la

---

de la prosa també li passa el mateix). Acaba l'estrofa contradient-se del que acabava d'escriure [...]. Per la qual cosa troba una comparació més adient en la figura d'un àngel ». ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 35.

<sup>104</sup> MALDÀ, « Dèzimas elogiant la hermosa fisonomia de Joseph Bulart, de edad de 13 anys, conexas de l'autor lo dia 17 de febrer de l'any de 1780 », *VF*, p. 403.

<sup>105</sup> « Lo resar vol quietud ». MALDÀ, *B3*, p. 89 (7-V-1796).

<sup>106</sup> MALDÀ, « TragiComedia del Delinquent Honrado que se representà en Casa Cortada en la Primera Peza dels Estudis, habitació de mon Germà per los Señors Mos dos Germans D<sup>n</sup> Felip Amat ; D<sup>a</sup> Maria Escolastica Paguera, y Amat Baronesa de Rocafort menòr ; D<sup>n</sup> Joseph Amigant ; D<sup>n</sup> Anton Fran<sup>co</sup> Ferrer Fill del S<sup>r</sup> Barò de Savassona ; Barò de Rocafort, y son Germà D<sup>n</sup> Pere Armengol ; S<sup>r</sup> Abate Comas ; un tal Armengol, y la S<sup>ra</sup> D<sup>a</sup> Eularia Burgos en las nits de 17 de Febrer divendres que fou lo ensaig general, y següents 18 = 21, y 22 = 24 = 25 = y 27 del corrent més, ab lo Saynete despues de la Dama Disciplente

sœur Maria Escolàstica et son époux le baron de Rocafort, avec huit autres membres de la noblesse barcelonaise formèrent la totalité de la distribution. Ils choisirent la comédie larmoyante de Gaspar Melchor de Jovellanos *El Delincuente honrado* [*Le coupable vertueux*], une saynète de Ramón de la Cruz, *La dama disciplente* [*La demoiselle misanthrope*] et une *tonadilla* écrite pour l'occasion, texte du notaire Ignasi Plana et musique de Tomàs Presas<sup>107</sup>. Une symphonie du « célèbre Haydn » servait d'ouverture aux représentations. L'indispensable Josep Ginestar, le chanoine Josep Maria Ponsic, Josep Vega et le marquis de Gironella (qui avait été directeur des bals de Carnaval de la noblesse en 1779<sup>108</sup>) s'occupèrent de l'aménagement des lieux et de la distribution des invitations. Plusieurs centaines d'individus assistèrent aux représentations sur les sept jours, en plus de la répétition générale du 17 février. Pour la seule nuit du 27 février Maldà évalua le nombre des présents à 190. En tant que propriétaire de la maison, Maldà a eu droit à sa part d'invités, qu'il détaille. On y reconnaît des amis proches, tels que Domingo Barnet, et les plus assidus des assistants aux *funcions* : Segimon Ponsa, Josep Casas, Joan Coll, Ponet Bulart et son père, la famille Arenas, le P. Galí, Josep Sellarès, Vicenç Companyó. Les frères Prats sont présents dans l'orchestre tandis que beaucoup d'autres musiciens viennent assister aux représentations. Maldà mentionne Francisco Queralt, Eudald de Ripoll, Quirze Pasqual, le chantre Figueras, Josep Valls et son père, Josep Valls, ténor de Santa Maria del Mar. Mais le public déborde de beaucoup ce petit cercle. On voit apparaître une société rarement présente à *casa* Cortada formée par les parents, amis, familiers et domestiques de tous les acteurs, des intellectuels de prestige comme l'avocat Ignasi Aparici et l'archiviste érudit Jaume Caresmar, des amateurs de théâtre comme le notaire et auteur Ignasi Plana et les avocats Xuclà et Barnola, et même des professionnels du théâtre public, dont Domingo Botti, impresario, et Tomàs Presas, claveciniste du théâtre<sup>109</sup>.

---

entranthi tots estos S<sup>rs</sup> menos Lo Fill del S<sup>r</sup> Barô de Savassona, y las S<sup>ras</sup> sols al Saynete, D<sup>a</sup> Eularia Ferràn, y Ponsich y D<sup>a</sup> Marianneta Paguera ab todas las demes &c. », *BC 2543*, f. 151r-160r. Cette source a été partiellement transcrite et commentée dans CURET, *Teatres particulars... op. cit.*, p. 73-88 ; NÚRIA RUIZ COMÍN, « El teatro de sala y alcoba en la Cataluña del siglo XVIII : un acto social en un espacio privado e íntimo », *Revista de Historia Moderna*, 30 (2012), p. 251-265 ; PESSARRODONA, « La tonadilla a la Barcelona... » *op. cit.*, p. 131-139. Il existe aussi une copie moderne dans MALDÀ, *A54*.

<sup>107</sup> Je traduis *El Delincuente honrado* selon le titre de la traduction française d'Ángel d'Eymar publiée à Marseille en 1777. Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, p. 85-104. Pour la saynète de Ramón de la Cruz, ma traduction.

<sup>108</sup> Voir ci-dessus, la première section du Chapitre 7.

<sup>109</sup> PESSARRODONA, « La tonadilla a la Barcelona... » *op. cit.*, p. 132-138.

On avait placé sur le cadre de scène un écriteau avec cette sentence latine : *Abitte censorii Catones, privati Iuris hoc theatrum est, non publici* [éloignez-vous sévères Catons, ce théâtre est privé, non public]. La notion de privé s'applique ici à l'accessibilité, qui se fait uniquement par invitation et non pas moyennant l'achat d'un billet, comme au théâtre de la Santa Creu, et rappelle par là qu'il n'empiète pas sur le privilège exclusif du théâtre de Barcelone. Le fonctionnement de ces soirées en effet ne diffère pas de celui de tous les autres événements organisés dans le cadre domestique. Tout en restant « privées » par l'accès, le retentissement sur la ville de ces représentations théâtrales est tout autre que celui des *funcions* du baron de Maldà. Elles ont tous les éléments d'une grande occasion mondaine qui dépasse le cadre des « passionnés » de musique sacrée et inclut le cercle beaucoup plus large des amateurs de théâtre. Par le choix de genres théâtraux et de textes modernes, Felip d'Amat et son cercle se placent résolument en dehors des repères littéraires principaux de Maldà, qui oscillent par norme entre la littérature dévote et la picaresque castillane du siècle antérieur<sup>110</sup>. L'action de la saynète se déroule dans « le salon d'une maison riche »<sup>111</sup>. La *tonadilla* de Plana et Presas, qui prolonge la saynète, met en scène une soirée mondaine, avec son chocolat et un jeu à gages où les gages consistent à chanter des airs exquis et de douces *tiranas* ou à réciter des poèmes improvisés. Attendu l'identité sociale des acteurs, plutôt qu'un simple miroir, la peinture de mœurs devient ici mise en scène d'une société par elle-même. Public et acteurs se retrouvent dans la célébration de pratiques partagées<sup>112</sup>. Maldà n'est certes pas entièrement étranger à ces pratiques mondaines, mais il semble les réserver aux périodes de villégiature et préférer pour la vie urbaine d'autres formes de loisir.

Les frontières qui se dessinent dans cette mise en contraste des initiatives de divertissement promues par le baron de Maldà et par son frère Felip d'Amat, qui habitaient alors sous le même toit, permettent de mieux fixer les bornes des préférences culturelles du premier et de projeter en même temps un peu de lumière sur les pratiques qui s'étendent, en négatif, au-delà de ces bornes.

Un goût largement partagé du théâtre et de l'opéra semble être le dénominateur commun de ces autres territoires des sociabilités musicales urbaines. Francesc Curet avait

---

<sup>110</sup> ARITZETA, « Introducció », *VF*, p. 53-54.

<sup>111</sup> « El teatro representa salon de casa rica, con mesa, tapete decente, una almohadilla de hacer labor, y un libro en quarto ». Ramón de la CRUZ, *Comedia nueva en un acto, intitulada La señorita displicente*, Valencia, oficina de Ildefonso Mompí, 1815.

<sup>112</sup> PESSARRODONA, « La *tonadilla* a la Barcelona... » *op. cit.*, p. 137.

compté, d'après le *Calaix de sastre* et le *Diario de Barcelona*, plus de 20 scènes de théâtre amateur à Barcelone à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup>. Le théâtre public offrait de longues saisons de théâtre espagnol, d'opéra italien et de ballet qui s'étendaient sur presque toute l'année, du Lundi de Pâques au Mardi Gras. Les représentations s'arrêtaient uniquement pendant le Carême. C'est pendant cette période que les conversations passionnées sur le renouvellement annuel des compagnies théâtrales gagnaient les cercles mondains. Il est symptomatique de l'acclimatement de l'opéra italien à Barcelone que Maldà intègre ce sujet de conversation dans les événements cycliques de son *Círcul de l'any* en 1804<sup>114</sup>. Les saisons d'opéra italien étaient régulières depuis 1750 (sauf une courte période de crise à la fin de la même décennie). Après une parenthèse en 1773-1775, pendant laquelle les *tonadillas* en castillan et les conversions en zarzuelas d'opéras bouffons remplacèrent l'opéra italien, celui-ci fut rétabli de manière occasionnelle entre 1776 et 1780 et ensuite par de nouvelles saisons complètes qui n'allèrent plus connaître d'interruption avant la crise de 1808<sup>115</sup>. L'offre musicale du théâtre était vite devenue, outre la vitrine de la vie culturelle urbaine pour les visiteurs et un ingrédient essentiel des sociabilités urbaines, le principal vecteur de développement de la vie musicale locale. C'est du moins l'avis exprimé en 1780 dans un rapport du *corregidor* et de la mairie de Barcelone sur les avantages de prolonger les représentations d'opéra italien dans la ville : « [...] il est vrai que l'assistance aux opéras dans cette ville a créé et perfectionné de si bons musiciens, dont elle abonde, que, sans elle, ils seraient restés arriérés et peut-être sans renommée aucune en Espagne ; avec la musique des opéras, dont le style est généralement admiré parmi les musiciens professionnels, les progrès ont été si grands que les diligents, avec son exemple, deviennent excellents dans leur art »<sup>116</sup>. Maldà lui-même reconnaissait sans ambages que « ce sont les opéras qui ont influé sur le goût qui règne aujourd'hui dans les compositions musicales »<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> CURET, *Teatres particulars... op. cit.*, p. 57, *passim* ; RUIZ COMÍN, *op. cit.* ; PESSARRODONA, « La tonadilla a la Barcelona... » *op. cit.*

<sup>114</sup> « En estos temps de Quaresma; segons aquell ditxo tant sabut de cada loco con su tema, los aficionados a teatro, tot és parlar, quines Compañias de còmichs italians, y españols vindran a representar, y quins, y quinas se quedan per la vinent temporada de Pasqua, així també en quant a baylarins, y baylarinas en las Funcions de est teatro de Barcelona, quins los empresaris &c &c. ». MALDÀ, « Círcul del any », A53-VII, p. 184.

<sup>115</sup> ALIER, *L'òpera... op. cit.* ; PESSARRODONA, *La tonadilla escénica... op. cit.*, vol. I, p. 293-300, 450-452.

<sup>116</sup> « [...] es cierto que el concurso de Óperas en esta Ciudad ha creado, y perfeccionado tan buenos Músicos, de cuio Gremio abunda, que sin él hubieran quedado tan atrasados, y tal vez sin nombre alguno en España; con la Música de las Óperas, cuio gusto, á la verdad se admira generalmente entre los profesores, se ha adelantado tanto que á su exemplo se hacen excelentes en el arte los aplicados ». Réponse du *corregidor* et de la mairie de Barcelone au Real Acuerdo, 24 décembre 1780. Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Casa del Teatre, carpeta 19/4. Cité dans ALIER, *L'òpera... op. cit.*, p. 581.

<sup>117</sup> « Són, pués, les òperes les que han influït lo gust que reina en el dia en obres de música ». MALDÀ, B5, p. 174 (5-III-1801).

**Tableau 8.3.** Quelques chiffres sur l'opéra italien au théâtre de Barcelone entre les saisons 1769-1770 et 1788-1789. *Source : ALIER, L'òpera... op. cit.*

<b>Nombre d'opéras différents représentés :</b>	<b>96</b>
<b>Temps moyen entre la première mondiale et la première barcelonaise (minimum / maximum) :</b>	<b>4 ans (0/18 ans)</b>
<b>Genres :</b>	<b>75% buffa   25% seria</b>
<b>Nombre de compositeurs joués :</b>	<b>26</b>
<b>Compositeurs les plus joués (nombre d'opéras) :</b>	
<b>1769-1770 à 1772-1773</b>	Niccolò Piccinni (11), Baldassare Galuppi (4)
<b>Opéra buffa la plus reprise :</b>	N. Piccinni, <i>La buona figliola</i> (1761, 1769, 1770)
<b>Opéra seria la plus reprise :</b>	Niccolò Jommelli, <i>L'Eumene</i> (1765, 1772)
<b>1776-1777 à 1788-1789:</b>	Domenico Cimarosa (11), Pasquale Anfossi (7), Giovanni Paisiello (5), Antonio Tozzi (4)
<b>Opéra buffa la plus reprise :</b>	G. Paisiello, <i>La frascatana</i> (1778, 1780, 1781, 1788)
<b>Opéra seria la plus reprise :</b>	P. Anfossi, <i>Giulio Sabino</i> (1783, 1784)
<b>Jours d'opéra sur le total de la saison :</b>	<b>100 / 260 (1780-81) ; 116 / 304 (1783-84)</b>

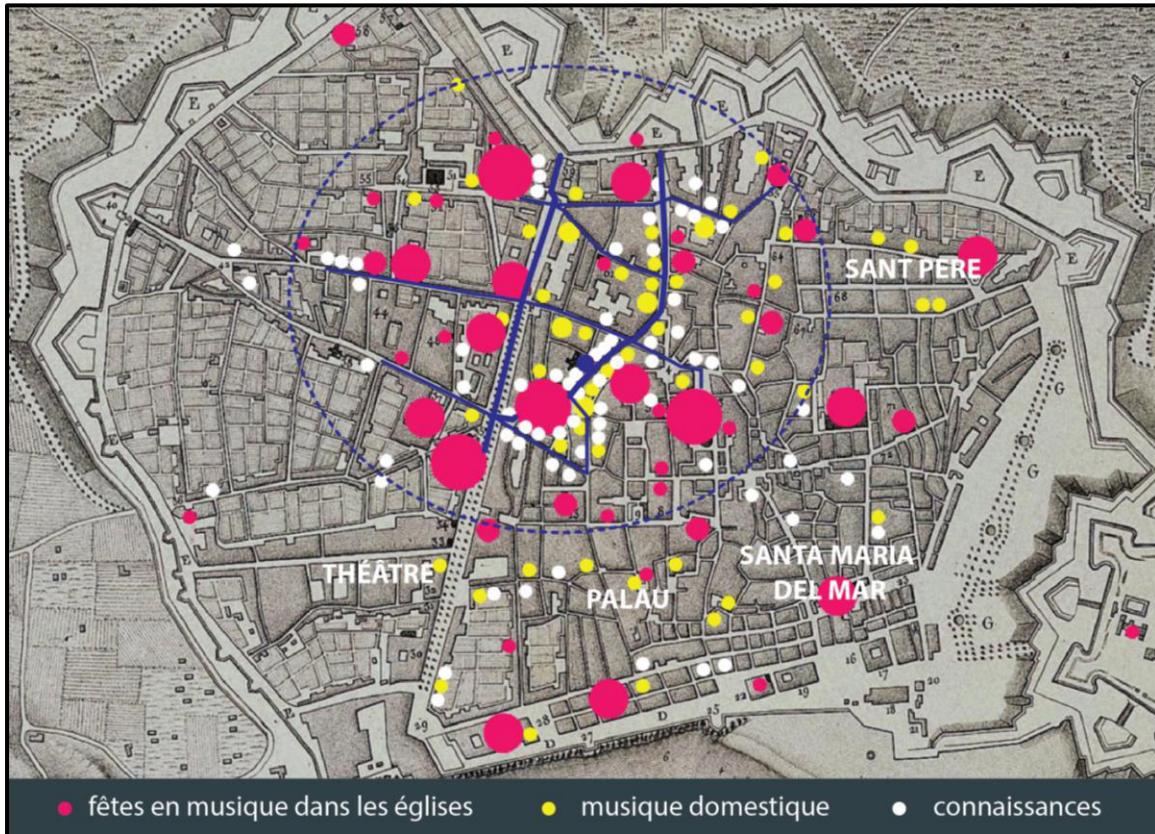
De la même manière que les sujets théâtraux se répandaient dans les conversations mondaines, aller au théâtre était devenu partie intégrante d'un rituel tous les jours renouvelé. Il était pour beaucoup le point final de la promenade des jours de fête. Maldà signale dans un poème non daté comment, après la descente des remparts, les promeneurs à pied et en voiture, les officiers et les cadets militaires s'acheminaient en grand nombre vers les cafés qui existaient dans les environs du théâtre et ensuite au spectacle, rejoints par un public varié et par les dames qui y étaient abonnées<sup>118</sup>. Le baron de Maldà, cependant, procède de manière très sélective. S'il participe pleinement aux sociabilités de la promenade, qui était la forme préférée de loisir des Barcelonais les dimanches et fêtes de l'année, surtout en hiver<sup>119</sup>, il déroge à la cérémonie quotidienne de la *tertulia* et du spectacle.

<sup>118</sup> MALDÀ, « Al paseig de la tarde en la muralla de terra en los diumenges y festas dels mesos de desembre, janer, febrer », *VF*, p. 397-400.

<sup>119</sup> « Feu un dia molt clàr, fora de un poch de vent, el que no impedí lo paseig de tarde en la muralla de terra, y rambla. De coches molts, y infinitat de Gent de ambos sexes de totas clases, edats, y condicions, sent jò un dels Individuos ». MALDÀ, *AI*, p. 225-226 (1-I-1782).



**Figure 8.8.** Carte de synthèse sur les événements musicaux et les adresses de connaissances enregistrés dans le *Calaix de sastre* (1769-1788), avec l'indication des principaux itinéraires urbains du baron de Maldà.



Le baron de Maldà était acquis au spectacle religieux. Il ignore presque entièrement le théâtre public, qu'il visite, que l'on sache, une seule fois et à titre exceptionnel pour célébrer la signature des préliminaires de la paix d'Amiens, le 27 novembre 1801<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> Il assista a une représentation de l'opéra *La Griselda* de Ferdinando Paer et d'un ballet, qu'il jugea pourtant très beaux. Joan de Sentmenat, dit Múnter, fut étonné de trouver Maldà au théâtre. « Respecte de haver-hi avui la mateixa il·luminació en lo Teatro, com ahir, de celebració dels preliminars de les paus, representar-se la mateixa escollida òpera, intitulada *Griselda*, i lo ball nou encara més escollit de música i vestits brillants dels bailarins i bailarines – molt ponderat, est, per ses decoracions i habilitats d'ells i elles –, alguna cosa tenia que fer jo per tan plausible objecte – que ja omple d'alegria a tota Barcelona – dels preliminars de les paus, i a més no haver vist encara lo Teatro nou il·luminat. Suposat això, me n'he resolt d'anar a veure tot aquell *lindo* i lluminós aparato i oir les escollides peces de música de dita òpera de *Griselda* i oir la del ball, havent-me valgut de la clau del palco de casa Rocafort, i estat molt acomodat allí abrigat ab una capa de grana, i acompanyant-m'hi lo Jaume Fontanals, en Pau Bertran i lo Juan de Dios, és dir, los dos criats, i el lacaio. Allí nos ha vingut a trobar i pres lloc mon fill Po Maria, i luego lo bon fra Severio Bella, que casi pertot se veu ab sa cabellera empolvadeta, i també la corona, ab cara alegre com acostuma. També ha pujat al palco don Joanet Múnter, admirat que s'ha quedat de veure'm a mi allí. I se n'ha fugit luego a sa lluneta, divertint-se oint a la Crespi, que, en efecte, té raó d'alabar-li sa bona veu.

La concurrència, a baix, en tots los palcos i galliner, era per demés, atraient tot a hom a anar-s'hi a divertir : il·luminació, música, cantors i cantatrices, vestuaris brillants, decoracions, etc. En quant a la il·luminació, pendien al mig fins a tres aranyes de cristall, major la del mig. I era glòria veure tot allò ; principalment les tres o quatre decoracions de *lontananzas* de cases, arcades, arbres, pont i vàries altres coses, i que ab estes basten.

Généralement, les informations qu'il fournit au sujet du théâtre oscillent entre l'indifférence et l'hostilité. Cette hostilité devient plus vive lorsque les chanteurs de la compagnie italienne pénètrent dans son terrain à lui (et des musiciens qu'il protège), celui des églises barcelonaises. C'est le cas lors de la cérémonie d'action de grâces organisée dans l'église des trinitaires déchaussés, le 7 avril 1783, par la marquise de Peñafiel, grande aristocrate madrilène. Une frontière est violée et il s'emporte : « La cérémonie dans l'église des trinitaires sentait le théâtre plutôt que l'église, à cause des musiciens et des chanteurs qui formaient l'orchestre, car Tenucci, de l'opéra, y chanta ; tout ce festif appareil et l'auditoire, outre la confusion, n'inspiraient que faible ou nulle dévotion »<sup>121</sup>.

Ce tri dans l'offre culturelle de la ville se traduit très précisément dans la projection cartographique des données présentées jusqu'ici. Dans la Figure 8.8, on a superposé toutes les cartes établies dans ce chapitre d'après les données des 20 premières années du journal de Maldà : la musique dans les églises (Figure 6.4), la musique dans l'espace domestique (Figure 7.1) et les adresses des connaissances (Figure 8.5). Cette carte signale une très grande concentration de faits sur une aire urbaine réduite dont *casa Cortada* (le point bleu sur la carte) constitue le centre de gravité. On peut y dégager un axe principal qui s'étendait du *pla* de la Boqueria, sur la Rambla, jusqu'au Portal de l'Àngel, passant par l'église paroissiale Santa Maria del Pi, *casa Cortada* et la très aristocratique place de Santa Anna. La partie haute de la Rambla, avec l'église de Betlem et les maisons de Moja et de Rocafort, qui connectait, à la hauteur de la fontaine de Canaletes, avec la promenade du rempart côté terre, dessine une fourche par rapport à l'axe central. Ces deux axes verticaux apparaissent reliés par trois axes horizontaux : (1) du couvent de Jonqueres au couvent du Bonsuccés (rue Carrer Comtal, rue de Santa Anna ou rue de la Canuda, rue del Bonsuccés) ; (2) de la cathédrale au voisinage du couvent du Carme (place Plaça Nova, rue de la Portaferrissa, rue del Carme) et (3) le voisinage du *pla* de la Boqueria et de l'église Santa Maria del Pi, entre le couvent des trinitaires chaussés et l'Hôpital

---

A fe de déus, cabriolejaven bailarins i bailarines, ab tantes posicions de cames i peus, doblant-los i torcent-los, que era habilitat rara. I un, unes cabrioles feia que s'arribava a fer tocar ab los peus el cap, girant-los i pergirant-los, i voltant com unes debanadores, com així també los demés bailarins i les dones ; havent-hi fort *palmoteo* a fer alguna *mueca* i cortesia alguna d'elles ». MALDÀ, *B5*, p. 273-274 (27-XI-1801).

<sup>121</sup> « Lo dia antes, se cantà Solemne Ofici ab exposició del SS<sup>m</sup> (Alabàt sia per sempre) en la Iglesia de Pares Trinitaris Descalsos (dich, que fou en lo dia 7 de Abril, y no en la Vigilia de la Anunciata) que fou à expensas de la Ex<sup>ma</sup> Marquesa de Peñafiel, en acció de Gracias al Altíssim Deu, y à Nostra Senyora del Pilàr, de havèr exit salva del mal temps, tingué ab son marit per màr desde Mahó à Barcelona, havent desembarcàt en las Platjas de mataró ; dita Funció en la Iglesia dels trinitaris, més sabé à teatro, que à Iglesia, per los musics, y Cantores, que entraban à la Orquesta, pues que hi cantà en tenucci de la Opera, causànt tot aquell festiu aparato, y aplech amès de la Confusió, poca, ô ninguna devoció ». MALDÀ, *AI*, p. 249 (7-IV-1783).

Général (rue de la Boqueria, rue de l'Hospital). Le poids d'ensemble penche clairement du côté est de la Rambla, avec quelques percées vers le Raval, et coïncide clairement avec le quartier passif et huppé situé au nord de la ligne formée par Santa Maria del Pi et la cathédrale. L'espace paroissial de Santa Maria del Pi, les églises les plus fréquentées, les principaux lieux d'activité de la chapelle de musique de la cathédrale, les rendez-vous des bals et des concerts y convergent et s'y confondent. Seulement deux lieux saillants du journal Maldà demeurent en dehors de cette zone : les églises des puissants couvents de Santa Caterina (dominicains) et de la Mercè (mercédares), avec ses rues environnantes, mais ce sont des lieux de musique dominés par la chapelle de musique de la cathédrale et très fréquentés par les élites. Au-delà de ce noyau de lieux familiers, la ville semble à peine vivante, des quartiers entiers devenus des déserts.

Trois absences sont particulièrement criantes : (1) le quartier de loisirs du théâtre, au sud ; (2) le quartier à dominante artisanale et marchande de Santa Maria del Mar, à l'est, et (3) le quartier industriel de Sant Pere de les Puel·les au nord-est. Près du théâtre, soigneusement évité par Maldà, avec ses cafés, ses rues mal famées, se développait un quartier peuplé d'étrangers depuis lequel l'axe de la nouvelle rue droite et large du Conde del Asalto prolongeait la croissance de la ville<sup>122</sup>. Il disait de ce quartier, péjorativement, que c'était « une Genève »<sup>123</sup>. De l'autre côté de la Rambla, s'étendait jusqu'au Palau de la comtessa, dans les dépendances duquel vivaient la plupart des musiciens de sa chapelle de musique, la rue d'Escudellers, rue commerciale et prospère où allaient bientôt fleurir les magasins spécialisés dans la vente de partitions et d'instruments<sup>124</sup>. Ces rues restent pourtant étonnamment silencieuses dans le *Calaix de sastre*. Plus à l'est, non loin de Santa Maria del Mar, des deux côtés du *pla* de Palau, le palais du capitaine général et la bourse signalaient le centre civil et commercial de la ville. C'était là, derrière le palais, qu'habitait Bartomeu Soler, chez qui le baron de Maldà éprouvait un désagréable dépaysement. Là, autour du Born, un des principaux marchés de la ville, les rues de l'Argenteria et de Montcada réunissaient une bonne partie de la bourgeoisie la plus prospère de Barcelone. Elles sont à peine mentionnées par Maldà. Même chose au nord

---

<sup>122</sup> Ce quartier était depuis deux siècles le quartier des loisirs à Barcelone. GARCÍA ESPUCHE, *Un siglo decisivo... op. cit.*, p. 330-336. Voir aussi PESSARRODONA, « La tonadilla a la Barcelona... » *op. cit.*, p. 130-131.

<sup>123</sup> « S'ha dit si vivia en lo carrer de la Fontseca, que, ab lo de la Rambla, és un Ginebra, ab tanta mescla de nacions, d'estes, francesos i italians ». MALDÀ, *B5*, p. 93 (6-IX-1800).

<sup>124</sup> Oriol BRUGAROLAS BONET, *El piano en Barcelona (1790-1849) : construcció, difusió y comercio*, thèse de doctorat, Universitat de Barcelona, 2015 [en ligne], p. 260-263 <<http://hdl.handle.net/2445/96273>> [23-X-2017].

de Barcelone, où le quartier de Sant Pere, le premier quartier industriel de la ville, fourmillait de vie et d'activité.

Ces touches rapides permettent de brosser le tableau autrement vivant d'une autre ville, des autres villes qui se développent au-delà du journal de Maldà, en marge de son témoignage. Si le village de Sarrià, ce presque-faubourg de Barcelone, devenait, le temps de sa fête patronale, une « Babylone », l'aire urbaine entourant le théâtre s'était changée, aux yeux du Baron, en une « Genève ». L'itinéraire de la promenade permet à Maldà de contourner très régulièrement la ville, de rester ainsi informé de l'avancement des nombreux chantiers urbains ou d'assister à l'occasion aux petites scènes qui se déroulaient dans les jardins jouxtant les remparts, mais son expérience quotidienne de la ville reste étroitement liée au quartier, aux activités du cercle de ses proches, aux solennités des églises qu'il aime fréquenter. Ce que permet surtout cette mise en carte des événements enregistrés par Maldà est de pointer l'existence, au sein d'un unique espace urbain, d'une expérience musicale d'une énorme richesse en quantité, en qualité, en variété, mais bâtie en marge d'une partie essentielle de la vie musicale de la ville. Les consommations très sélectives parmi l'offre musicale urbaine, infléchies par des pratiques d'espace singulières, renforcent les frontières culturelles et sociales qui traversent l'espace urbain au point de dessiner, dans la ville, des villes.



# Conclusion

Il fallait localiser des expériences : celles des voyageurs qui écrivent et celle d'un auteur local, le baron de Maldà. Il n'y a pas deux seuls points de vue qui s'opposent. Les voyageurs forment un groupe nombreux et divers ; le baron de Maldà participe aussi d'une expérience collective qui est celle de son entourage et de ses connaissances. Des éléments convergent, cependant, pour définir deux faisceaux fortement caractérisés d'expériences locales. Ces expériences s'enracinent dans un usage des lieux qui est différent dans chaque cas, car il est dicté par des intérêts et des rejets, par exemple à propos de la fête catholique ou de la vie théâtrale, par des pratiques d'espace, par le calendrier, par les milieux fréquentés et par le public d'auditeurs ou de lecteurs auquel on destine leur description. L'expérience sonore et musicale véhiculée par chacun des acteurs est, elle aussi, entremêlée avec ces déterminants.

Les voyageurs étrangers n'ont vu, souvent, qu'une portion de la Catalogne et toujours la même. Suivant les routes tracées, ils y ont pourtant dégagé, avec insistance, un élément saillant : l'existence, autour de Barcelone, d'un large territoire structuré et actif qui annonce de loin la proximité de la ville, à laquelle il est uni par de solides liens socio-économiques. Il s'agit de l'espace compris, sommairement, dans le triangle Vilafranca del Penedès, Montserrat et Malgrat de Mar. Au cœur de ce territoire, la plaine de Barcelone, foisonnante de verdure et parsemée de maisons de plaisance, offre inmanquablement ses plaisirs aux voyageurs logés à Barcelone, façonnant ainsi, d'emblée, l'unité de la ville et de son territoire environnant. Dans leur course, les voyageurs ont relevé des fragments d'un paysage sonore transparent menacé pourtant par le bruit incessant de la première industrialisation barcelonaise. Les éléments sonores leur servent, le plus souvent, à caractériser des paysages physiques et culturels, au service d'une esthétique du pittoresque, ou à renforcer les stéréotypes sur les Catalans : leur esprit laborieux et leur dévotion. Ils identifient aussi deux lieux de musique qui deviennent des vitrines culturelles de la région : le théâtre de Barcelone et la maîtrise du monastère bénédictin de

Montserrat. Leur regard à la fois exogène et excentré par rapport aux espaces qui ont généré le plus grand nombre de sources locales, met en valeur des lieux de musique insolites, les chemins et les auberges, et fait affleurer, grâce aux musiciens rencontrés en chemin, l'insertion de la région dans un cadre de circulations large. Musiciens forains, musiciens militaires et chanteurs d'opéra, tous étrangers, émaillent de leur musique les lieux traversés.

Le calendrier joue contre les voyageurs pressés : Christopher Hervey, qui souhaite entendre la maîtrise de Montserrat, arrivant au monastère par un jour sans fête, a dû acheter en argent comptant une messe en musique. Afin de comprendre l'articulation du calendrier musical régional, on a fait appel à un catalogue de 865 livrets imprimés d'oratorios et de *villancicos*. Ils décrivent un calendrier très riche, avec 29 localités concernées, mais fortement saisonnier. La musique a, partout, ses moments propres dans le cycle annuel. La même tyrannie du calendrier préside aux mobilités saisonnières, notamment la villégiature des élites, que les textes du baron de Maldà permettent d'analyser en détail. L'un et l'autre, le calendrier musical régional et celui des voyages annuels des citadins présentent des contours similaires. La plus longue saison de villégiature, celle qui a lieu entre août et octobre, coïncide avec une période foisonnante de livrets à l'extérieur de la ville. Chez Maldà, le titre global qu'il donne aux récits de ses sorties de la ville, « voyages et fêtes », traduit parfaitement le lien entre calendrier festif et villégiature.

La concordance des calendriers de la fête et de la villégiature prend également une forme concrète dans la mobilité des musiciens. Reprenant des travaux antérieurs sur cette question, il a été possible d'établir trois types principaux de déplacements : la mobilité inter-urbaine (le changement de poste) et la mobilité intra-territoriale (le déplacement ponctuel depuis un poste fixe), corporative et individuelle. La cartographie des chapelles de musique en Catalogne, s'appuyant sur les nombreuses recherches locales publiées depuis un siècle, dévoile un riche réseau d'institutions musicales, localement très dense, formé par au moins 43 chapelles de musique de différentes tailles distribuées dans 37 localités. La diversité d'origines géographiques des musiciens qui ont nourri la chapelle de musique de Santa Maria del Mar de Barcelone pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle atteste de la richesse et de la solidité de ce réseau institutionnel. La plupart de ces institutions, tout comme celles qui n'avaient pas de musiciens à leur service, dépendaient néanmoins de la mobilité intra-territoriale des musiciens. L'analyse des témoignages de

cette mobilité ponctuelle et périodique dessine des territoires multipolaires au sein desquels seule la vitalité des réseaux institutionnels et personnels assure la continuité de la vie musicale sur un grand nombre de lieux. Le rayonnement musical du monastère féminin de Santa Maria de Vallbona en est un bon exemple : la position socio-économique et les relations des familles des nouvelles professes assuraient à la chapelle de musique du monastère la collaboration d'acteurs musicaux en provenance d'un très large territoire environnant.

Dans le territoire de Barcelone, lieu privilégié de la villégiature de ses citadins, identifié par les voyageurs comme un espace vivant en étroite association avec la ville, les musiciens des chapelles ecclésiastiques barcelonaises trouvent des occasions de travail supplémentaire. Se déplaçant à titre individuel et n'ayant plus à obéir aux contraintes de leurs institutions de rattachement, ils s'associent et choisissent les répertoires plus librement. Le répertoire programmé lors des fêtes organisées à l'Hospitalet de Llobregat par le conseiller municipal Cayetano Fèlix de Molines dévoile ainsi, plus nettement que dans la ville, le goût musical des amateurs de musique religieuse barcelonais. À Vilafranca del Penedès, comme à Esplugues de Llobregat, ces mêmes musiciens assurent la dissémination rapide dans le territoire des répertoires religieux et profanes en vogue à Barcelone. D'autres musiciens comblent la demande là où ceux des chapelles barcelonaises n'arrivent pas : les *cobles*, les musiciens aveugles et les musiciens locaux. Le succès durable des *cobles*, petits ensembles de musiciens très polyvalents basés à Barcelone, vient de leur capacité à répondre avec souplesse aux besoins de la fête villageoise en fournissant de la musique liturgique instrumentale et vocale, de la musique processionnelle et des danses anciennes et modernes. La *cobla* a joué un rôle crucial dans la réception, sur le territoire de la ville, de nouveaux timbres et de nouveaux répertoires. La vie musicale du territoire apparaît ainsi inextricablement liée à celle de la ville par un échange incessant de musiciens, d'auditeurs, de répertoires et de pratiques.

L'éloignement de la ville offre aux estivants comme aux musiciens l'occasion d'un relâchement de l'étiquette urbaine qui se traduit par une incessante succession de moments musicaux dominés par l'improvisation, l'enfantillage et la suspension, voire la parodie, des rituels sociaux et religieux. Cet élément carnavalesque imprime aux pratiques culturelles de la villégiature, littéralement, un ton qui les distingue des pratiques urbaines : le ton joyeux de *mi* majeur, connu par les musiciens comme « le ton de Sarrià », un village dont la fête patronale est l'emblème des plaisirs offerts par le territoire



barcelonais. Si la ville est à la villégiature ce que le Carême est au Carnaval, il faudrait les considérer désormais comme des espaces complémentaires. Il ne s'agit donc plus de la ville *et* son territoire, mais de la ville *avec* son territoire.

Pour la seconde partie, consacrée à l'espace strictement urbain, on est revenu aux voyageurs étrangers pour entrer avec eux à Barcelone. En même temps qu'ils stéréotypent le local, ces visiteurs ont tendance à mettre l'accent sur la participation du pays à des phénomènes culturels d'échelle européenne. On les a vu accorder aux musiciens étrangers en passage une visibilité accrue. À Barcelone, ils s'intéressent surtout à la ville sécularisée des Lumières, celle qui adhère, par son théâtre, aux genres internationaux de l'opéra italien et du ballet français, et, par ses académies et ses bibliothèques, à de nouvelles pratiques de diffusion des savoirs. L'analyse des hôtes et des relations barcelonaises des voyageurs permet de localiser l'origine du regard qu'ils portent sur la ville dans le milieu des étrangers résidants et dans celui, proche du premier, des hautes autorités civiles et ecclésiastiques peu enracinées dans la ville. La juxtaposition des témoignages du prêtre anglican et voyageur Joseph Townsend et du baron de Maldà révèle, dans un jeu de différences et de similitudes, des éléments prégnants de la vie festive urbaine : l'importance quantitative et qualitative de la musique et celle du quartier comme unité organisationnelle et identitaire. Au demeurant, Maldà présente une vision de la ville fortement sacralisée, ordonnée par les espaces religieux et par le langage des cloches et bâtie sur la pratique quotidienne d'un petit espace familial, celui du quartier et de la paroisse.

C'est cette pratique spatiale du baron de Maldà qu'on a tenté de cerner dans le Chapitre 6. Elle s'exprime, dans la ville même, par de forts clivages sociaux, territoriaux et esthétiques. L'offre musicale des églises de Barcelone est d'une énorme richesse. Les *siestas*, concerts spirituels de l'après-midi, proposent un véritable continuum musical face auquel le baron de Maldà se montre sélectif. La fréquentation des lieux transmise par son journal fait émerger une topographie musicale très personnelle déterminée par les cadres de la famille, du voisinage, de la paroisse, de la congrégation et des connaissances choisies. Sa fidélité à certains lieux de musique permet de décrire en détail le fonctionnement musical de l'église de Betlem (ancienne église du collège des jésuites où il a fait ses études), de l'église du couvent de servites du Bonsuccés (siège à la fois de la congrégation des Douleurs dont il est membre et de la fête annuelle que Maldà consacre à son saint patron, Saint Raphaël), et de son église paroissiale, Santa Maria del Pi.

L'expérience musicale du baron de Maldà est également construite sur un lien inextricable entre jouissance esthétique et consommation dévote. Il témoigne d'une préférence très marquée pour la chapelle de musique de la cathédrale, qu'il suit partout. Cela s'exprime aussi par une très grande fidélité aux répertoires musicaux de cette chapelle, qu'il joue et fait jouer chez lui, et par une action directe de mécénat, qu'il partage avec d'autres passionnés de la musique de la cathédrale et dont l'importance est cruciale pour la survivance de cet ensemble musical. Ce mécénat s'exerce tant à l'intérieur de la ville que lors des fêtes du territoire de Barcelone. Participer du local n'exclut pas, en effet, la dimension spatiale large. Les chapelles de musique se sont révélées, au fil des pages, comme des structures flexibles et négociées, interconnectées avec la région ou avec le territoire immédiat de la ville par les fortes mobilités inter-urbaines et intra-territoriales de leurs membres, de leurs employeurs et de leurs publics. La passion exclusive de Maldà pour la chapelle de la cathédrale se fait pourtant au détriment des autres chapelles musicales ecclésiastiques. Or, les autres sources mises à contribution dans ce travail signalent qu'elles avaient une importance et un rythme d'activité proches de ceux de la cathédrale, ce qui signale l'existence, au sein même de la vie musicale ecclésiastique de Barcelone, d'autres expériences musicales possibles dont il faudra à l'avenir explorer les contours.

Les manifestations musicales dans l'espace domestique, si souvent décrites par Maldà, obéissent, dans la plupart des cas, à des catégories assez claires. Elles sont très ritualisées tant qu'elles ont lieu dans les espaces de parade de la maison. On y invite (les bals, les concerts occasionnels) ou l'on s'y abonne (les *saraus* de Carnaval, les *acadèmies*). Les bals notamment, organisés surtout à l'occasion d'épousailles, ont une indéniable dimension publique par la manière dont la maison se donne en spectacle aux invités et aux curieux, ce qui n'exclut une sévère ségrégation sociale qui se manifeste dans la prégnance des seuils qui ordonnent l'espace domestique. Quant aux concerts domestiques, on a proposé des définitions pour l'usage spécifique qui est fait à l'époque, entre autres, des termes *funció* (concert spirituel), *serenata* (concert profane occasionnel) et *acadèmia de música* (concert périodique) et on a pu retracer la forte continuité de tous ces types de concert domestique à Barcelone pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans un premier moment, autour de 1760, les concerts domestiques apparaissent fortement associés au milieu des officiers ayant servi dans les campagnes d'Italie et liés au marquis de la Mina, le capitaine général qui avait introduit à Barcelone les saisons

régulières d'opéra italien. Les premières saisons barcelonaises d'*acadèmies* domestiques pourraient donc suivre des modèles connus par ces militaires en Italie. Elles deviennent pourtant très vite un élément habituel et incontournable du paysage culturel de la ville.

L'étude au détail des pratiques de sociabilité autour de la musique qu'autorise le journal du baron de Maldà révèle, à de nombreuses reprises, un phénomène de perméabilité entre les espaces privés et publics. Cette perméabilité prend moins la forme de la promiscuité telle qu'elle existait dans l'habitat urbain de cette époque, que celle d'un lien topologique entre les espaces religieux publics ou appartenant aux congrégations et les intérieurs domestiques élitaires. De même que les cérémonies en musique et les goûters par invitation investissent les couvents, de même les *siestas* musicales des églises entrent dans la maison dans le cadre d'une sacralisation temporaire de l'espace domestique.

Reconstituée, la maison du baron de Maldà, *casa* Cortada, apparaît comme le cadre d'un emboîtement complexe de seuils entre la rue et l'étage noble, entre les espaces de parade et les appartements et, dans les appartements eux-mêmes, entre les espaces de société et les espaces privés. La rue demeure le lieu naturel des musiciens aveugles qui viennent jouer les jours de fête devant la porte de l'étage noble, sans entrer. Les espaces de représentation ne sont activés que pour les grandes occasions, assujettis alors aux rituels sociaux et musicaux décrits dans le Chapitre 7. Les appartements, en revanche, dont l'accès dépend de la volonté du baron de Maldà, sont l'espace le plus actif de la maison du point de vue des sociabilités. Les visites dans les appartements, d'abord au second étage, puis au premier, où il disposa d'un « salon de compagnie », la *saleta*, s'avèrent être un cadre privilégié des sociabilités informelles du baron de Maldà. Ces sociabilités sont surtout liées aux visites des connaissances nouées dans le milieu de l'artisanat de la paroisse et des élites rurales des lieux habituels de villégiature et, plus particulièrement, à celles de jeunes adolescents issus de ces mêmes milieux et pour lesquels Maldà ressent une forte attirance. La musique interprétée par Maldà ou par les visiteurs est un élément incontournable de ces visites. Les concerts domestiques informels dans ses appartements sont à la fois une source de divertissement et prétexte à la rencontre périodique de ces garçons qu'il vénère et dans la compagnie desquels il prétend retrouver l'innocence perdue de l'enfance.

Les concerts domestiques formels (*funcions*) à *casa* Cortada, enfin, révèlent en miniature les cadres de l'expérience musicale du baron de Maldà par le choix d'un répertoire puisé dans le canon local de la musique religieuse, par l'imitation des cérémonies d'église qu'il fréquente, par la présence récurrente, d'un côté, des musiciens de la cathédrale et de l'autre, d'une société resserrée autour de la famille proche, de la domesticité urbaine et domaniale, des garçons qu'il aime et des connaissances de la paroisse et de la villégiature. Les *funcions* sont certes le cadre de pratiques de sociabilité fortement codifiées. L'exemple de Maldà, cependant, signale que ces pratiques peuvent devenir *aussi* des prétextes à la satisfaction d'autres désirs, des interstices dans lesquels peuvent se glisser des comportements qu'on peut considérer « déviants » par rapport aux normes de l'époque, tels que l'amour des jeunes garçons. Cela n'est pas la seule entorse aux conduites attendues d'un aristocrate. À sa manière, le territoire de la ville, éloigné du voisinage habituel, est aussi le lieu, par le relâchement des conduites, d'une rupture périodique avec les codes sociaux en vigueur dans la ville.

Le *Calaix de sastre*, dans la mesure où il est le reliquat d'un vécu, trace des seuils dans les pratiques spatiales et dans les pratiques de sociabilité. Il recueille le vécu d'un Barcelonais qui, dans le cycle toujours renouvelé des saisons passées entre la ville et l'extérieur, s'est infatigablement délecté dans la pratique et dans l'écoute de la musique, sans pourtant visiter le théâtre, assumé par les visiteurs étrangers comme la principale et parfois la seule ouverture culturelle de la ville. Le théâtre, comme l'activité musicale des églises que Maldà a laissées dans l'ombre, sont les cadres d'autres sociabilités musicales. L'existence de ces autres lieux témoigne de clivages sociaux et culturels si déterminants qu'ils en viennent, au sein même de la ville, à définir des expériences musicales presque opposées. Alors que la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle se caractérise par l'intensification des circulations musicales, l'identification d'expériences musicales spatialement restreintes autant dans leurs pratiques que dans leurs horizons, et pourtant exubérantes, invite à repenser la vie musicale des villes d'Ancien Régime, cet objet premier de la musicologie urbaine, plutôt que dans l'unanimité de ses choix, dans la diversité et dans la richesse de ses cloisonnements.

Ces conclusions annoncent des développements intéressants. L'identification de regards radicalement différents, ceux des voyageurs et des élites éclairées de la ville, sensibles à la dimension internationale des phénomènes culturels, et ceux de Maldà et de son entourage, enracinés encore dans un sens profond de la localité et de la sacralité,

invite, par exemple, à identifier les lieux dans lesquels leurs expériences musicales peuvent se conjuguer. Externes au clivage constaté entre l'église et le théâtre, les concerts privés (*acadèmies, serenates, funcions*) constituent sans doute un lieu privilégié de cette rencontre. Ces concerts, dans la ville comme hors la ville (à Mataró en 1760, à Vilafranca del Penedès en 1771), fréquentés tant par les voyageurs que par le baron de Maldà et son entourage, émergent comme des espaces cruciaux pour la réception de la musique étrangère. C'est dans ces événements, plus qu'ailleurs, que se produit la rencontre et la négociation entre des répertoires et des interprètes locaux et internationaux : la musique d'église locale et internationale, l'opéra italien, la musique instrumentale de chambre, les danses anciennes et modernes ; les musiciens d'église barcelonais, les chanteurs italiens du théâtre, les virtuoses de passage, les musiciens militaires, les amateurs. L'espace domestique, espace privilégiée pour une négociation culturelle collective, apparaîtrait ainsi comme un poste d'observation idéal de l'articulation musicale de la norme et de la transgression, du local et du global.

# Sources

## ***Calaix de sastre***

### MANUSCRITS

#### ***Biblioteca de Catalunya***

[BC 2543] Ms. 2543 : [Viles i ciutats de Catalunya. Festes religioses i reials]

[BC 3029] Ms. 3029 : *Ramillete histórico y festivo*.

[BC 3106] Ms. 3106 : *Misceláneas divers[as]*

#### ***Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona***

### Originaux

NB. On donne uniquement les volumes cités dans le texte.

[A1] Ms. A-201 : *Calaix de sastre I (1769-1785)*, 390 p.

[A2] Ms. A-202 : *Calaix de sastre II (1785-1789) ; Relacions de casos succeïts en aquesta ciutat de Barcelona (1750-1769)*, 354 p.

### **Copies modernes d'après les originaux (ca 1950)**

[A3] Ms. A-203 : *Calaix de sastre III (1788)*, 177 p.

[A4] Ms. A-204 : *Calaix de sastre IV (1789)*, 274 p.

[A5] Ms. A-205 : *Calaix de sastre V (1790)*, 240 p.

[A6] Ms. A-206 : *Calaix de sastre VI (1791)*, 469 p.

[A7] Ms. A-207 : *Calaix de sastre VII (1792)*, 570 p.

[A8] Ms. A-208 : *Calaix de sastre VIII (1793)*, 744 p.

- [A9] Ms. A-209 : *Calaix de sastre IX (1794)*, 820 p.
- [A11] Ms. A-211 : *Calaix de sastre XI (1795, 4 juin-31 décembre)*, 397 p.
- [A12] Ms. A-212 : *Calaix de sastre XII (1796, 1<sup>er</sup> janvier-11 juin)*, 309 p.
- [A13] Ms. A-213 : *Calaix de sastre XIII (1796, 12 juin-31 décembre)*, 602 p.
- [A14] Ms. A-214 : *Calaix de sastre XIV (1797, 1<sup>er</sup> janvier-21 avril)*, 272 p.
- [A15] Ms. A-215 : *Calaix de sastre XV (1797, 22 avril-31 décembre)*, 625 p.
- [A16] Ms. A-216 : *Calaix de sastre XVI (1798, 1<sup>er</sup> janvier-6 juillet)*, 491 p.
- [A17] Ms. A-217 : *Calaix de sastre XVII (1798, 7 juillet-31 décembre)*, 461 p.
- [A18] Ms. A-218 : *Calaix de sastre XVIII (1799, 1<sup>er</sup> janvier-30 juin)*, 558 p.
- [A20] Ms. A-220 : *Calaix de sastre XX (1800, 1<sup>er</sup> janvier-30 juin)*, 660 p.
- [A22] Ms. A-222 : *Calaix de sastre XXII (1801, 1<sup>er</sup> janvier-10 août)*, 791 p.
- [A23] Ms. A-223 : *Calaix de sastre XXIII (1801, 11 août-31 décembre)*, 380 p.
- [A24] Ms. A-224 : *Calaix de sastre XXIV (1802, 1<sup>er</sup> janvier-18 juin)*, 614 p.
- [A26] Ms. A-226 : *Calaix de sastre XXVI (1803, 1<sup>er</sup> janvier-19 juin)*, 542 p.
- [A27] Ms. A-227 : *Calaix de sastre XXVII (1803, 20 juin-31 décembre)*, 678 p.
- [A28] Ms. A-228 : *Calaix de sastre XXVIII (1804, 1<sup>er</sup> janvier-30 juin)*, 673 p.
- [A34] Ms. A-234 : *Calaix de sastre XXXIV (1807)*, 895 p.
- [A53] Ms. A-253 : [Extraits des volumes de *Miscel·lània* et *Calaix de sastre*]
- [A54] Ms. A-254 : [Extraits des volumes de *Miscel·lània* et *Calaix de sastre*]

## IMPRIMÉS

### *Anthologie de Ramon Boixareu*

- [B1] Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, I : 1769-1791*,  
selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, pòrtic de Jaume Sobrequés, Barcelona,  
Curial, 1987.
- [B2] Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, II : 1792-1794*,  
selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1987.

- [B3] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, III : 1795-1797*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1988.
- [B4] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, IV : 1798-1799*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1990.
- [B5] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, V : 1800-1801*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1994.
- [B6] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, VI : 1802-1803*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1994.
- [B7] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, VII : 1804-1807*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1994.
- [B8] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, VIII : 1808-1810*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1996.
- [B9] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, IX : 1811-1812*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1999.
- [B10] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, X : 1813-1814*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 2003.
- [B11] Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Calaix de sastre, XI : 1815-1816*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 2003.

#### *Éditions de Margarida Aritzeta*

- [Mal] Rafael d' Amat, Baró de MALDÀ, *Viatge a Maldà i anada a Montserrat*, a cura de Margarida Aritzeta, Barcelona, Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 1986.
- [VC] Rafael d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Viles i ciutats de Catalunya*, a cura de Margarida Aritzeta, Barcelona, Barcino, 1994.
- [VF] Rafael d' Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Miscel·lània de viatges i festes majors, volum I*, edició crítica de Margarida Aritzeta, Barcelona, Barcino, 1994.

#### *Autres éditions*

- [Bad] *Badalona en las postrimerías del siglo XVIII y en los albores del XIX (Estancias de Don Rafael de Amat y de Cortada en « Càn Pexau »)*, prólogo y transcripción por José M.<sup>a</sup> Cuyás Tolosa, Barcelona, Colección Histórica Badalonesa, 1948.



[Vic] Baró de MALDÀ, *Exili de Barcelona i viatge a Vic (1808)*, edició, introducció i notes a càrrec de Vicenç Pascual i Rodríguez i Carme Rúbio i Larramona, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

## Autres sources manuscrites

### *Arxiu de la Catedral de Barcelona*

*Resolucions capitulars*, [1766-1771].

*Esposalles*, vol. 157.

### *Arxiu Diocesà de Barcelona*

Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 31 (Rebutts).

Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116, caixa 116 bis (Índexs).

### *Arxiu Històric de Protocols de Barcelona*

1.001/14, Josep Rondó, *Primus liber concordiarum* [1734-1749].

Contrat entre les chapelles de musique de Santa Maria del Pi et de Sant Just i Sant Pastor (25-VII-1745).

1.031/25, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1780].

Ouverture du testament d'Anton Amat i de Junyent (26-XI-1780).

1.031/29, Tomàs Casanoves i Forés, *Manual de los instrumentos y contratos* [1788].

Ouverture du testament et codiciles de Maria Esperança d'Amat (22-I-1788).

1.076/1, Caietà Ferran i Teixidor, *Manuale primum instrumentorum*, [1765].

1.076/2, Caietà Ferran i Teixidor, *Manuale tercium instrumentorum*, [1766-1767].

1.076/4, Caietà Ferran i Teixidor, *Manuale septimum instrumentorum*, [1770-1771].

On y a puisé les délibérations de la confrérie de musiciens et maîtres à danser.

1.104/46, Joan Prats i Cabrer, *Primus liber deliberacionum* [1770-1779].

1.104/47, Joan Prats i Cabrer, *Secundus liber deliberacionum* [1780-1785].

1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791].

1.104/49, Joan Prats i Cabrer, *Quartus liber deliberacionum* [1792-1797]

On y a puisé les délibérations de la fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar.

1.112/17, Francesc Just i Verde, *Manuale decimum octavum instrumentorum* [1796-1797].

Ouverture de testament (26-VII-1797) et inventaire après-décès (commencé 7-VIII-1797) de Cayetano Fèlix de Molines.

1.162/2, Antoni Capdevila i Olzina, *Manuale... omnium instrumentorum* [1799].

Testament et inventaire après-décès de Fèlix Cantalosella (6-V-1799).

1.165/42, Jaume Rigalt i Estrada, *Llibre segon de deliberacions* [1805-1819].

Continuation des délibérations de la fabrique paroissiale de Santa Matia del Mar.

1.183/12, Manuel Olzina i Martí, *Manuale decimum nonum contractuum, testamentorum, inventariorum, codicillorum, bonorum publicacionum et aliorum* [1819].

Ouverture du testament (13-II-1819) et inventaire après-décès (commencé 9-III-1819) du baron de Maldà.

### ***Arxiu municipal contemporani de Barcelona***

Exp. 13.523 [Carrer del Pi, n° 1-5].

### ***Arxiu parroquial de Santa Maria del Pi***

Col·lecció Prats-Tomàs, 64 (Recueil manuscrit sans titre contenant des poésies en catalan et en castillan sur la béatification de Josep Oriol en 1807).

Col·lecció de Música Baldelló, C541.

### ***Biblioteca de Catalunya***

Fons Baró de Castellet, 152/5.

\*

### ***Arxiu Municipal de l'Hospitalet de Llobregat***

Fons patrimonial España Muntadas, caixa 9, carpeta 1/13.

Fons patrimonial España Muntadas, caixa 3, carpeta 3/17.

## Sources imprimées (avant 1900)

### *Avec nom d'auteur*

ALIER, Roger, [ZINZENDORF, Karl von], « La visita a Barcelona del comte Karl von Zinzendorf l'agost de 1765 », *Revista de Catalunya*, 77 (septembre 1993), p. 35-47.

[CAIMO, Norberto], *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo [Milan], [1759]-1767. [IA]

C'est l'édition utilisée pour toutes les références dans le texte sauf indication du contraire.

[CAIMO, Norberto], *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755*, traduit de l'italien par le P. De Livoy, Paris, J. P. Costard, 1772. [GB]

Traduction française de l'original italien *Lettere d'un vago* [...].

BARETTI, Giuseppe, *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain, and France*, London, T. Davies, 1770. [GB]

BECKFORD, William, *Journal intime au Portugal et en Espagne, 1787-1788*, Paris, José Corti, 1986.

BOURGOING, Jean-François de, *Tableau de l'Espagne moderne, seconde édition, corrigée et considérablement augmentée, à la suite de deux voyages faits récemment par l'Auteur en Espagne*, Paris, l'auteur, An V-1797. [GB]

BOURGOING, Jean-François de, *Tableau de l'Espagne moderne, quatrième édition, avec quelques corrections, et des augmentations qui conduisent le tableau de l'Espagne jusqu'à l'année 1806*, Paris, Tourneisen fils, 1807. [GB]

C'est l'édition utilisée pour toutes les références dans le texte sauf indication du contraire.

BURNEY, Charles, *The Present State of Music in France and Italy : or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music. The second edition, corrected*, London, T. Becket and Co, J. Robson, G. Robinson, 1773. [GB]

CAPMANY, Antonio de, *Nuevo diccionario francés-español. En este van enmendados, corregidos, mejorados, y enriquecidos considerablemente los de Gattel, y Cormon*, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1805, p. 347. [GB]

COXE, William, *Travels into Poland, Russia, Sweden, and Denmark, interspersed with Historical Relations and Political Inquiries*, Dublin, S. Price, R. Moncrieffe, W.

- Colles, T. Walker, C. Jenkin, W. Wilson, L. White, R. Burton, J. Cash, P. Byrne, 1784. [GB]
- CRUZ, Ramón de la, *Comedia nueva en un acto, intitulada La señorita displicente*, Valencia, oficina de Idefonso Mompié, 1815. [GB]
- DILLON, John Talbot, *Letters from an English Traveller in Spain, in 1778, on the Origin and Progress of Poetry in that Kingdom*, London, R. Baldwin, 1781. [GB]
- DILLON, John Talbot, *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that kingdom, in a series of letters. Including the most interesting subjects contained in the Memoirs of Don Guillermo Bowles, and other spanish writers, interspersed with historical anecdotes*, London, G. Robinson ; Birmingham, Pearson and Rollason, 1780. [GB]
- DURAN I DE BASTERO, Anton. Voir PLANES I ALBETS, Ramon.
- ESLAVA, Hilarión, « Breve memoria histórica de los organistas españoles », *Museo orgánico español*, Madrid, s. n., [1854]. [BDH]
- FISCHER, Christian August, *Voyage en Espagne aux années 1797 et 1798, faisant suite au voyage en Espagne du citoyen Bourgoing*, traduit de l'allemand par Ch. Fr. Cramer, Paris, Duchesne et Leriche, 1801. [GB]
- GIGAS, Emil, [SCHUBART, Herman], « Lettres d'un diplomate danois en Espagne (1798-1800) », *Revue Hispanique*, 9/29-32 (1902), p. 393-439. [IA]
- HERVEY, Christopher, *Letters from Portugal, Spain, Italy and Germany in the years 1759, 1760, and 1761*, London, J. Davis, 1785. [GB]
- HOLLAND, Elizabeth Vassall Fox, Lady, *The Spanish Journal of Elizabeth, Lady Holland, edited by the Earl of Ilchester*, London, Longmans, Green, and Co., 1910. [IA]
- HYDE DE NEUVILLE, Jean-Guillaume, *Mémoires et souvenirs du Baron Hyde de Neuville, vol. 1 : La Révolution, le Consulat, l'Empire*, Paris, Plon, 1888. [IA]
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *El delincuente honrado*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- LABORDE, Alexandre de, *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume, seconde édition*, Paris, H. Nicolle, Lenormant, 1809. [GB]

- LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Tome premier, première partie, Description de la Principauté de Catalogne*, Paris, Pierre Didot l'aîné, 1806. [BDH]
- MARSHALL, Joseph, *Travels through France and Spain, in the years 1770 and 1771. In which is particularly minuted, the present state of those countries, respecting the agriculture, population, manufactures, commerce, the arts, and useful undertakings*, London, G. Corrall, 1776. [GB]
- PADRÓ Y SERRALS, Juan, *La Sagrada, y Prodigiosa Imagen del S. Christo de la villa de Igualada, vista en el origen de su veneracion, en sus Milagros, en su Translacion à nueva Capilla, y en un Panegirico*, Cervera, Imprenta Real de la Universidad, Manuel Ibarra, 1736. [GB]
- [PEYRON, Jean-François], *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 & 1778 ; dans lequel on traite des Mœurs, du Caractere, des Monumens anciens & modernes, du Commerce, du Théâtre, de la Législation des Tribunaux particuliers à ce Royaume, & de l'Inquisition ; avec de nouveaux détails sur son état actuel, & sur une Procédure récente & fameuse*, Londres, P. Elmsly ; Paris, Théophile Barrois, jeune, 1782. [GB]
- PLANES I ALBETS, Ramon, « El Viatge a Madrid de 1784 d'Anton de Duran i de Bastero, Baró de Ribelles », *Arxiu de textos catalans antics*, 25 (2006), p. 411-439.
- PUIG, Pau, *Obra catalana*, Barcelona, Barcino, 2012.
- ROBERT, Robert, « Lo diumenge... a fora! » (1865), *Barcelona avui en dia*, a cura d'Enric Cassany, Barcelona, Empúries, 2004, p. 69-74.
- SALDONI, Baltasar, *Efemérides de músicos españoles, asi profesores como aficionados*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, á cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1860. [BDH]
- SCHUBART, Herman. Voir GIGAS, Emil.
- [SILHOUETTE, Étienne de], *Voyages de France, Espagne, du Portugal et d'Italie*, Paris, Merlin, 1770. [GB]
- SWINBURNE, Henry, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776, in which several monuments of roman and moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*, London, P. Elmsly, 1779. [GB]

- TEGELL, Francesc, *Poema Anafòric*, a cura de Keneth Brown, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.
- THICKNESSE, Philip, *A year's journey through France and part of Spain*, Bath, R. Cruttwell, for the author, 1777. [IA]
- Dans le premier volume (de deux) de l'exemplaire de la Watkinson Library, Trinity College, Hartford (Connecticut), cote 914.4 T42 on trouve deux feuilles manuscrites ajoutées au premier volume, après la partition imprimée, précisant le caractère et l'usage du fandango en Espagne et au Portugal. Voir la transcription en ANNEXE, document n° XIV.
- THICKNESSE, Philip, *A year's journey through France and part of Spain, the 2d edition with additions*, London, W. Brown, 1778. [GB]
- C'est l'édition utilisée pour toutes les références dans le texte.
- TORRENTÓ, Josef, *Relacion de los solemnes aparatos, magnificos afectuosos festejos, i pomposas celebridades, con que en la M. Il<sup>le</sup>. Ciudad de Barcelona, capital de Cathaluña, se autorizó la colocacion de Christo Sacramentado en su nuevo magnifico altar, que erigió la Il<sup>le</sup>. parroquial iglesia de S<sup>a</sup>. Maria del Mar, se executó en el dia 2. de Junion, i se continuaron las Fiestas en los siguientes dias 3. 4. 5. i 6. de 1782. Dedicada al Il<sup>mo</sup>. Señor Obispo de Barcelona, el Señor D<sup>n</sup>. Gavino de Valladares, i Mesia, del Consejo de Su Magestad, &c.*, Barcelona, Juan Nadal Impressor, en la calle de Santa Ana, [1782]. [GB]
- TOWNSEND, Joseph, *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787 ; with particular attention to the agriculture, manufactures, commerce, population, taxes, and revenue of that country ; and remarks in passing through a part of France*, London, C. Dilly, 1791. [GB]
- [WHITTINGTON, George Downing], *A Tour through the Principal Provinces of Spain and Portugal performed in the year 1803, with cursory observations on the manners of the inhabitants*, London, Richard Philips, 1806. [GB]
- YOUNG, Arthur, « Tour in Catalonia », *Annals of Agriculture, and other useful arts*, vol. VIII, Bury St Edmund, J. Rackham, 1787, p. 193-275. [GB]
- YOUNG, Arthur, *Travels during the years 1787, 1788, & 1789 ; undertaken more particularly with a view of ascertaining the cultivation, wealth, resources, and national prosperity of the Kingdom of France, the second edition*, London, W. Richardson, 1794. [GB]

Version écourtée et légèrement modifiée de la publication de 1787.

ZAMORA, Francisco de, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 1973.

ZINZENDORF, Karl von. Voir ALIER, Roger.

ZUAZNAVAR Y FRANCIA, José María de, *Mis ocios ó Ratos ociosos en Bayona*, Bayona, Imprenta de Lamaignère, 1835. [<http://www.kmliburutegia.eus/Record/23819>]

### ***Sans nom d'auteur***

*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. Memorias leídas en la sesión inaugural, año 1880*, Barcelona, Sucesores de Narciso Ramírez y Compañía, 1880.

[<https://ddd.uab.cat/record/59592>]

*Censo de 1787 "Floridablanca". 5. Comunidades Autónomas Pirenaicas*, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1991

*Directorio de los ejercicios del oratorio parvo, que se practican en la Congregacion del Oratorio de la Ciudad de Barcelona segun las Constituciones, y Observancia de la Congregacion de Roma, fundada en Santa Maria de Vallicela, por San Felipe Neri*. Barcelona, Juan Nadal, [1784]. [GB]

*El Arca de Noé. Cancion Real, con que a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria en los solemnes cultos, que le consagra la Congregacion Eximia, aplaude el Señor Don Cayetano Felix de Molines, y Alós, Colegial en el Imperial, y Real Colegio de Cordellas, Alumno de las Reales Escuelas de la Compañia de Jesvs, y Congregante de la misma Congregacion. En la Iglesia de Belén à las tres de la tarde. Dia 12. de Junio 1753*, Barcelona, Pablo Nadal Impressor, [1753].

*Il trionfo di David nella disfatta di Golia, cantata a tre voci da festeggiarsi nel solenne triduo che si rinnuova nella terra di Figline del Valdarno di Sopra, nel presente anno 1770. In onore di Santa Massimina vergine, e martire autorevolissima, e benefica protettrice di d. terra*, Firenze, Giovanni Batista Stecchi e Anton-Giuseppe Pagani, 1770. [GB]

*Il vincolo della giustizia e della pace, cantata a due voci da eseguirsi nel Collegio di Castiglione Fiorentino in congiuntura di una pubblica festa poetica consecrata dai convittori ed alunni del collegio suddetto all'illustrissimo e reverendissimo Monsignore Angiolo Franceschi, Vescovo di Arezzo, della Santità di Nostro Signore*



- Papa Pio Sesto prelado domestico, vescovo assistente al soglio pontificio, Principe del Sacro Romano Impero, e Conte di Cesa*, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1777. [GB]
- Kalendario y guia de forasteros en Barcelona para el año de MDCCLXXXVI*, Barcelona, Viuda Piferrer, [1786].
- Manifestacio de la Ivsticia que assisteix als capellanivs de la iglesia parroqvial de N. Senyora dels Reys, vvlgarment dita del Pi de la Excellentissima Ciutat de Barcelona en sas pretensions, que se pvblica, a instancia dels Illustres Obrers de dita Iglesia Parroqvial, y Capellanius de aquella*, Barcelona, Per Jaume Suriá, al carrer de la Palla, [1705]. [GB]
- Relacion de las fiestas que con motivo de la solemne translacion del Santissimo Sacramento y milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Mercedes al nuevo tempo del convento de la Real, y Militar Orden de la Merced de Barcelona, se celebraron en ella en los dias 10, 11, 12, 13, y 14. de Septiembre de 1775. Dedicada a los Muy Ilustres Cabildo Ecclesiastico, y Ayuntamiento de esta Ciudad*. Barcelona, Carlos Gibert y Tutó Impresor, [1775] . [GB]
- Relacion de servicios de la familia de Amát, y de Juñent, oy unidas en la Persona de Don Joseph Amát, y de Juñent, Marquès de Castellbell, y de Castellmayà, Baron de Monclar, natural del Principado de Cataluña, hechos à su Magestad (que Dios guarde) desde su elevacion al Trono de España, hasta el presente año mil setecientos quarenta y uno, s. l.*, [1741]. [GB]
- Relacion obsequiosa de los seis primeros dias, en que logró la monarchia española su mas Augusto Principio, anunciandose a todos los vassallos perpetuo regozijo, y constituyendose Barcelona un Paraíso con el arribo, desembarco, y residencia, que hicieron en ella desde los dias 17, al 21. de Octubre de 1759. las reales magestades del rey nuestro señor Don Carlos III. y de la reyna nuestra señora Doña Maria Amalia de Saxonia, con sus Altezas el Principe Real, y demás Soberana Familia ; Escrita de orden del muy Ilustre Ayuntamiento de esta Capitál*, Barcelona, Maria Teresa Vendrell y Texidó. [GB]
- « Sor », *Encyclopédie pittoresque de la musique. Tome premier*, Adolphe Ledhuy et Henri Bertini (dir.), Paris, H. Delloye, 1835, p. 154-167. [GB]

### *Périodiques*

*El Caxon de sastre catalan*, Barcelona, en la Imprenta de la Gaceta y en la Libreria de Carlos Gibért, calle del Call, [1761], n° 3. [ARCA]

*Gazzetta toscana*, n° 36, 1770. [GB]

*La Ilustración Española y Americana*, año XXI, n° 4 (30-I-1877) ; año XXIII, n° 3 (22-I-1879). [CV]

*The Gentleman's Magazine*, vol. LXII, part I, n° 3 (March 1792). [GB]

*Diario de Barcelona*, n° 18 (18-I-1807) ; n° 27 (27-I-1807) ; n° 28 (28-I-1807) ; n° 40 (9-II-1807) ; n° 53 (22-II-1807). [ARCA]



# Bibliographie

- ABAD ZARDOYA, Carmen, « Objetos de representación en la vivienda aragonesa del XVIII », *El culto al objeto : de la vida cotidiana a la colección*, Barcelona, Museu de les Arts Decoratives, 2010, p. 33-43.
- ABBAD, Fabrice, OZANAM, Didier, *Les intendants espagnols au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 1992.
- ALCALÁ, César, « El Real Monasterio de San Pedro de las Puellas y su Capilla Musical », *Nassarre*, 14/1 (1998), p. 109-118.
- , César, « La Capilla musical del Palacio de la Condesa », *Nassarre*, 16/2 (2000), p. 9-32.
- ALCOBERRO, Agustí, *L'exili austriacista (1713-1747)*, Barcelona, Fundació Noguera, 2002.
- ALIER, Roger, « La vida musical a Barcelona vista a través del 'Calaix de sastre' del baró de Maldà », *Serra d'or*, 221 (15 de febrer de 1978), p. 51-55.
- , « Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII », *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 2 (1985), p. 41-47.
- , *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- AMELANG, James, *La formación de una clase dirigente : Barcelona 1490-1714*, traduit de l'anglais par Jordi Beltrán Ferrer, Barcelona, Ariel, 1986.
- , « People of the Ribera : Popular Politics and Neighborhood Identity in Early Modern Barcelona », *Culture and Identity in Early Modern Europe (1500-1800) : Essays in Honor of Natalie Zemon Davis*, Barbara B. Diefendorf, Carla Hesse (ed.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, p. 119-137.

- , « Sociabilitat barcelonina del segle XVII. Text i context d'un menestral », *Pedralbes*, 16 (1996), p. 47-60.
- ANDRIÈS, Lise, « Paris et l'imaginaire de la ville dans les almanachs français du XVIII<sup>e</sup> siècle », *The Secular City. Studies in the Enlightenment*, T. D. Hemming, E. Freeman et D. Meakin (ed.), Exeter, University of Exeter Press, 1994, p. 15-26.
- ARAGONÈS, Enric, « 2. Els Peix », *Plantes usuals il·luminadas, per Josep Peix* [en ligne] <<http://plantas-usuals-iluminadas.blogspot.com>> [5-X-2017].
- ARITZETA, Margarida, « Introducció general », dans Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Viles i ciutats de Catalunya*, Barcelona, Barcino, 1994, p. 11-79.
- ARITZETA, Margarida, « Introducció », dans Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de MALDÀ, *Miscel·lània de viatges i festes majors, volum I*, Barcelona, Barcino, 1994, p. 11-59.
- ASTORGANO ABAJO, Antonio, « El fiscal inquisidor Don Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona (1783-1794) », *Boletín de la Real Academia de las Letras de Barcelona*, 47 (1999), p. 197-275 [en ligne : Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008] <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj10j3>> [5-X-2017].
- ATKINSON, Niall, *The Noisy Renaissance. Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2016.
- AYATS, Jaume, « L'ordre sonor de l'espai públic en l'Antic Règim », *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Tess Knighton (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016, p. 37-46.
- BACKOUCHE, Isabelle, *La trace du fleuve. La Seine et Paris (1750-1850)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016 [1 : 2000].
- BADA, Joan, *L'església de Barcelona en la crisi de l'Antic Règim (1808-1833)*, [Barcelona], Facultat de teologia de Barcelona-Editorial Herder, [1986].
- , Joan, « La recepció del Concili Vaticà I a Catalunya (1868-1878) », *Fe i teologia en la història : estudis en honor del Prof. Dr. Evangelista Vilanova*, a cura de Joan Busquets i Maria Martinell, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 365-382.
- , Joan, « L'episcopat il·lustrat a la Catalunya de la segona meitat del segle XVIII », *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Joaquim Maria Puigvert (ed.), Girona, Eumo, 2000, p. 149-168.

- , Joan, « L'Església catòlica davant la Guerra Civil », *La Guerra Civil als Països Catalans (1936-1939)*, Pelai Pagès i Blanch (dir.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2007, p. 301-322.
- BAKER, Geoffrey, KNIGHTON, Tess (eds.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, New York, Cambridge University Press, 2011.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BALDELLÓ, Francisco de Paula, *La música en Barcelona (Noticias históricas)*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943.
- , « La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar », *Anuario Musical*, 17 (1962), p. 209-241.
- BALLÚS CASÓLIVA, Glòria, *La música a la col·legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa : 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- BARANDA LETURIO, Nieves, « Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares », *Bulletin Hispanique*, 113/1 (2011) [en ligne] <<http://bulletinhispanique.revues.org/1345>> [8-X-2017].
- BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, Francisco J. Altés y Alabart, 1906.
- BECK, Robert « Sentir et ressentir la ville à travers des ego-documents. L'exemple du Journal du passementier bavarois F. C. Krieger, 1821-1872 », *Noroi*, 227 (2013) [en ligne] <<http://noroi.revues.org/4660>> [14-X-2017].
- BEGHEIN, Stefanie, BLONDÉ, Bruno, SCHREURS, Eugeen, *Music and the City. Musical Cultures and Urban Societies in the Southern Netherlands and Beyond, c. 1650-1800*, Leuven, Leuven University Press, 2013.
- BEJARANO PELLICER, Clara, « Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII », *Revista de Musicología*, vol. 36/1-2 (2013), p. 57-91.
- , Clara, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Fundación Focus Abengoa-Universidad de Sevilla, 2013.

- , Clara, *Los sonidos de la ciudad : el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2015.
- BENSA, Alban, *Después de Lévi-Strauss. Por una antropología de escala humana. Una conversación con Bertrand Richard*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2015 [*Après Lévi-Strauss. Pour une anthropologie à taille humaine*, Paris, Textuel, 2010].
- BERNILS I MACH, Josep Maria, « El benefici de l'orgue de la parròquia de Sant Pere de Figueres (1601-1922) », *Annals de l'Institut d'Estudis Emporanesos*, 22 (1989), p. 227-238.
- BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika, « 'Y que toque el abue'. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII », *Artigrama*, 12 (1996-1997), p. 293-312.
- BERTRAND, Gilles, « Le discours des voyageurs. Quelques éléments pour une approche comparative des stéréotypes sur les peuples dans l'Europe des Lumières », *Le stéréotype : outil de régulations sociales*, Marcel Grandière et Michel Molin (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 245-260.
- , *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII<sup>e</sup> siècle-début XIX<sup>e</sup> siècle*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2008.
- BESUTTI, Paola, « Musica in villa fra Rinascimento ed Età Moderna », *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Atti del Convegno di Parma 29 settembre - 1<sup>o</sup> ottobre 2003, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 319-353.
- BÖDEKER, Hans-Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael (éds.), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Vergal, 2008.
- BOIXAREU, Ramon, « Introducció », dans Francisco de ZAMORA, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Barcelona, Curial, 1973, p. 5-25.
- BOMBI, Andrea, *Entre tradición y modernidad : el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, València, Institut Valencià de la Música, 2011.
- BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José, MARÍN, Miguel Ángel (ed.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2005.

- BONASTRE, Francesc, « La capella musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII », *Boletín Arqueológico. Órgano de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*, Época IV, Fascs. 133-140 (1976-1977), p. 259-270.
- , *L'orgue de Santa Maria de Montblanc i els seus organistes en els segles XVII i XVIII*, Montblanc, Patronat pro-restauració de l'orgue de Montblanc, [1977].
- , « L'orgue de Guimerà (1737). Aportació documental », *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, 7 (1979), p. 329-335.
- , « La música a Catalunya al segle XVIII », *Història de la cultura catalana. III. El Set-cents*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 249-271.
- , *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX. Estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc, GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 2 : Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc, GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, CANELA I GRAU, Montserrat, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 8 : Fons de la catedral de Tarragona*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- BORRÀS I ROCA, Josep, « Els instruments musicals i els seus constructors. Instruments de vent i orgue », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 83-123.
- BORREGUERO GARCÍA, Epifanio, *Catálogo del fondo de pensiones por viudedad o de toca de orfandad perteneciente a la primera sección del Archivo General Militar de Segovia*, Madrid, Ministerio de defensa, [2011].
- BOUTIER, Jean, MARIN, Brigitte, ROMANO, Antonella, « Les milieux intellectuels italiens comme problème historique. Une enquête collective », *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano (dir.), Rome, Publications de l'École Française de Rome, 2005, p. 1-31.
- BRUGAROLAS BONET, Oriol, *El piano en Barcelona (1790-1849) : construcción, difusión y comercio*, thèse de doctorat, Universitat de Barcelona, 2015 [en ligne], p. 260-263 <<http://hdl.handle.net/2445/96273>> [23-X-2017].



- BRUGUERA I TALLEDA, Jordi, *Diccionari etimològic*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996
- BURGUEÑO, Jesús, GRAS, M. Mercè, *Atles de la Catalunya senyorial : els ens locals en el canvi de règim (1800-1860)*, Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya-Rafael Dalmau, 2014.
- BURGESS, Clive, WATHEY, Andrew, « Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550 », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (ed.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 69-105.
- BURKE, Peter, *What is cultural history ?*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- , *La cultura popular en la Europa moderna*, traducción de Antonio Feros y Sandra Chaparro, Madrid, Alianza, 2014 [*Popular Culture in Early Modern Europe*, 3 : 2009].
- CABRÉ i CERCÓS, Bernat, « Francesc Espelt (1690-1699) i la crisi de la capella de Santa Maria del Mar de Barcelona », *Revista Catalana de Musicologia*, 1 (2001), p. 55-71.
- CARBONELL I GENER, Josep, *Don Josep Bonaventura Falç i el context històric de la seva època*, Sitges, Edicions de l'Eco de Sitges, 1977.
- CARRERA PUJAL, Jaume, *La Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Bosch, 1951.
- CARRERAS Y BULBENA, Joseph Rafel, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona / Karl von Oesterreich und Elisabeth von Braunschweig Wolfenbüttel in Barcelona und Girona*, Barcelona, [L'Avenç], 1902.
- , *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, L'Avenç, 1906.
- , « Constitució y Actes conservades de la Academia Desconfiada, anomenada també Escola y Academia dels Desconfiats », *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 10/76 (juillet-septembre 1922), p. 180-194.
- CARRERAS, Juan José, « Música y ciudad : de la historia local a la historia cultural », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (ed.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 17-51.
- CARRERAS, Juan José, « El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia », *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p. 23-56.

- CARRERAS, Juan José, « El legado ilustrado del concierto », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, sous presse.
- CARTER, Tim, « The sounds of silence : models for an urban musicology », *Urban History*, 29/1 (May 2002), p. 8-18.
- CASADEMUNT I FIOU, Sergi, « La capella reial de Carles III a Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la Guerra de Successió (1705-1713) », *Revista Catalana de Musicologia*, 4 (2011), p. 81-100.
- CASES I LOSCOS, Lluïsa, *Inventari de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 6. Segle XVIII, 1751-1800*, Barcelona, Fundació Noguera, 2009.
- CASEY, Edward S., « How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time. Phenomenological Prolegomena », *Senses of Place*, Steven Feld, Keith H. Basso (ed.), Santa Fe, School of American Research Press, 1996, p. 13-52.
- Catàleg 109*, Barcelona, Llibreria Antiquària Farré, 2013.
- Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional : siglos XVIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1990.
- CAZENEUVE I DESCARREGA, Xavier, « La llengua en la documentació notarial de la Barcelona de 1700 », *Llengua i literatura. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2011, p. 105-153.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1 : 1980).
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, s. l., Klincksieck, 1994.
- CHARTIER (dir.), Roger, *Histoire de la vie privée, 3. De la Renaissance aux Lumières*, Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), Paris, Seuil, 1999 [1 : 1985].
- CILIBERTI, Galliano, *Il Teatro degli Accademici Illuminati di Città di Castello*, Firenze, L. S. Olschki, 1995.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc, « La capilla de música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII) », *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 19 (1968), p. 131-188.

- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, Girona, Caja de Pensiones para la vejez y ahorros de Cataluña y Baleares, 1970.
- CODINA, Daniel, *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat : segles XVII-XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- CODINA, Jaume, *Els pagesos de Provençana (984-1807). Societat i economia a l'Hospitalet pre-industrial, vol. III*, Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- CODINA, Jaume, MORAN, Josep, RENOM, Mercè, *El Baix Llobregat el 1789 : respostes al qüestionari de Francisco de Zamora*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- COLLDEFORNS, Francesc de P., *Historial de los gremios de mar de Barcelona*, Barcelona, Gráficas Marina, 1951.
- COMAS, Antoni, *Història de la literatura catalana, IV*, Barcelona, Ariel, 1983 (1 : 1964 ; 2 : corrigée, 1981).
- COQUERY, Natacha, « La beauté d'une ville : un château bien bâti ou un théâtre magnifique ? Nantes, d'après Brackenhoffer (1643-1644) et Young (1788) », *Images et imaginaires de la ville à l'époque moderne*, Claude Petitfrère (dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1993[en ligne] <<http://books.openedition.org/pufr/2009>> [28-IX-2017].
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, s. l., Albin Michel, 1994.
- CORTADA, Maria Lluïsa, *Anselm Viola. Compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- COSTAL I FORNELLS, Anna, *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- COWGILL, Rachel, HOLMAN, Peter (ed.), *Music in the British Provinces, 1690-1914*, Abingdon, New York, Routledge, 2016 [1 : 2007].
- CREIXELL CABEZA, Rosa Maria, *Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

- CRESPO DELGADO, Daniel, « De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII », *Anales de Historia del Arte*, 11 (2001), p. 269-290.
- CURET, Francesc *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII<sup>e</sup>*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre, 1935.
- , *Visions Barcelonines (1760-1860). Els barcelonins i la mort*, dibuixos de Lola Anglada, Barcelona, Dalmau i Jover, 1953.
- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan, « Mestres de capella i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII », *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 4 (1997), p. 205-212.
- , *Els goigs a Sant Fèlix. Música, festa i tradició*, s. l., 3 de vuit - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- CUSÓ SERRA, Marta, *Un monestir cistercenc femení català durant el primer segle borbònic espanyol. Santa Maria de Vallbona (1701-1802)*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008 [en ligne] <<http://hdl.handle.net/10803/4817>> [24-X-2017].
- DANTÍ, Jaume (coord.), *L'articulació del territori a la Catalunya moderna*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2015.
- DAUFÍ, Xavier, *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, vol. 11.
- , « Study on the decrease in production of the oratorio in Catalonia in the last decades of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century », *Revista de Musicologia*, XXXVI/1-2 (2013), p. 171-188.
- DE SALVO, Salvatore « Feroci, Francesco », *Dizionario Biografico degli Italiani*. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-feroci\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-feroci_(Dizionario-Biografico)/>) [24-X-2017].
- DOMÈNECH, Joan de Déu, *Xocolata cada dia. A taula amb el baró de Maldà. Un estil de vida del segle XVIII*, Barcelona, La Magrana, 2004.

- DOLCET, Josep, « Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711) », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 165-225.
- DOMPNIER, Bernard, GRANGER, Sylive, LANGLOIS, Isabelle, « Deux mille musiciens et musiciennes d'Église en 1790 », *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Christiane Demeulenaere-Douyère et Armelle Le Goff (dir.), CTHS, 2012, p. 221-236.
- ESTEVE VAQUER, Joaquín, *Som pobres de solemnitat ! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- FARGE, Arlette, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard-Julliard, 1979.
- , *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1986.
- , *Le peuple et les choses. Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montrouge, Bayard, 2015.
- , *La révolte de Mme Montjean*, Paris, Albin Michel, 2016.
- FARINELLI, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo xx. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942 (vol. I-II) ; Firenze, Accademia d'Italia, Firenze 1944 (vol. III) ; Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1979 (vol. IV)
- FEBRÉS, Xavier, « La decadencia incomprensible, aunque visible, de las galerías Maldá », *Apología de la curiosidad* [blog], 17-VII-2015.  
<<http://xavierfebres-es.blogspot.com.es>> [10-X-2017].
- FERNÁNDEZ, Roberto, « La burguesía barcelonesa en el siglo XVIII : la familia Gloria », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 1 (1981), p. 363-369.
- FERNÁNDEZ TRABAL, Josep, *Els Desvalls i Catalunya. Set-cents anys d'història d'una família noble catalana*, Pagès Editors, 2014.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- FERRER I GODOY, Joan, *Actes i Resolucions. Sant Joan de les Abadesses en època moderna, 1630-1859*, Barcelona, Fundació Noguera, 2013.

- FISHER, Stephen C., « A group of Haydn copies for the court of Spain : fresh sources, rediscovered works, new riddles », *Haydn-Studien*, 4/2 (1978), p. 65-84.
- FONT I GAROLERA, Jaume, *La formació de les xarxes de transport a Catalunya: 1761-1935*, Vilassar de Mar, Oikos tau-Universitat de Barcelona, 1999.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Paris, H. Welter, 1896
- FRIEDRICH-STEGMAN, Hiltrud, *La imagen de España en los libros de viajeros alemanes del siglo XVIII*, Sant Vicent del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014.
- FRIGOLA I ARPA, Jordi, « El fet musical a la Bisbal del segle XVIII », *El Drac, revista d'informació bisbalenca*, edició especial, 1999, p. 5-37.
- GALDON I ARRUÉ, Montiel, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.
- GALÍ, Alexandre, *Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, l'escriptor, l'ambient*, Barcelona, Aedos, 1954.
- GARCIA ESPUCHE, Albert, *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña 1550-1640*, Madrid, Alianza, 1998.
- , *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009.
- , « Una ciutat de danses i guitarres », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 19-79.
- , « Una ciutat de festes », *Festes i celebracions. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2010, p. 18-135.
- , « Interiors rics, interiors pobres », *Interiors domèstics. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 19-57.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco, BÉAUR, Gérard, BOUDJAABA, Fabrice (eds.), *La historia rural en España y Francia (siglos XVI-XIX). Contribuciones para una historia comparada y renovada*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal, III. Siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1962.

- GARCIA I SASTRE, Andrea A., *Els museus d'art de Barcelona : Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- GARCÍA PORTUGUÉS, Esther, « José Nicolás de Azara a Barcelona. Promotor d'edicions literàries durant i entre les seves dues ambaixades a París (1798-1799, 1800-1803) », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 30 (2010), p. 283-322.
- GARGANTÉ LLANES, Maria, *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Ajuntament de Bellpuig, 2011.
- GAUTHIER, Laure, TRAVERSIER, Mélanie (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, préface de Jean-Pierre Bartoli, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- GEMBERO USTÁRROZ, Maria, « El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica : la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800) », *Nassarre*, 14/1 (1998), p. 269-362.
- GIRALT i RAVENTÓS, Emili, « Família, afers i patrimoni de Jaume de Cortada, mercader de Barcelona, baró de Maldà », *Estudis d'història agrària*, 6 (1983), p. 271-318.
- GOODMAN, Dena, « Public sphere and private life. Toward a synthesis of current historiographical approaches to the Old Regime », *History and Theory*, 31/1 (February 1992), p. 1-20.
- GRANELL TRIAS, Enrique, *El papel de las asociaciones, sindicatos y colegios profesionales de arquitectos en la cultura arquitectónica catalana (1874-1977)*, thèse de doctorat, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2016.
- GRAS I CASANOVAS, Mercè, « El territori de Barcelona a la fi de l'Antic Règim », *El municipi de Barcelona i els combats pel govern de la ciutat*, Joan Roca i Albert (coord.), Barcelona, Institut Municipal d'Història de Barcelona i Proa, 1997, p. 179-188.
- , « 'Sic transit gloria mundi'. La mort al convent de Santa Maria de Gràcia », *Castell interior* [blog], 31-XII-2014, <<https://castellinterior.wordpress.com>> [7-X-2017].
- , « El tercer baró de Maldà i els carmelites descalços. Una història gairebé familiar », *Castell interior* [blog], 10-VI-2015, <<https://castellinterior.wordpress.com>> [7-X-2017].

- , « A propòsito de de la familia de Luis Misón. Músicos militares en Cataluña, de Austrias a Borbones (1690-1730) », *Actas del Simposio Internacional « Música i teatre al segle XVIII hispànic a l'entorn de Lluís Misson (1727-1766) »* (Mataró y Universitat Autònoma de Barcelona, 2 y 3 de noviembre de 2016), Sant Cugat del Vallès, Arpegio, sous presse.
- GRAU, Ramón, LÓPEZ GUALLAR, Marina, « L'urbanisme de la Il·lustració a Barcelona : el memorial de Francesc Canals (4 de maig de 1786) », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 5 (1985), p. 59-79.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, « Joan Crisòstom Ripollès (ca. 1680-1746). Mestre de capella de la Catedral de Tarragona », *Recerca Musicològica*, 2 (1982), p. 16-41.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, CABOT I SAGRERA, Neus, *Inventaris de fons musicals de Catalunya, vol. 4 : Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, MONELLS I LAQUÉ, Carme, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 6 : Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, ROMEU I SOLÀ, Anna, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 9 : Fons de basílica de Santa Maria d'Igualada de l'Arxiu comarcal de l'Anoia*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, SALGADO COBO, Elena, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 7 : Fons de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- GUAL VILÀ, Valentí, « Canvis en la jerarquia urbana catalana des de la perspectiva demogràfica (1553-1787) », *L'articulació del territori a la Catalunya moderna*, Jaume Dantí (coord.), Barcelona, Rafael Dalmau, 2015, p. 159-173.
- GUIMERÁ, Agustín, « La casa Milans : una empresa catalana en Rússia (1773-1779) », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 18 (1998), p. 83-91.
- GUTIÉRREZ I POCH, Miquel, « La manufactura paperera catalana a la segona meitat del segle XVIII : una introducció », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 8 (1988), p. 349-363.



- HEILBRON FERRER, Marc, « *Un tal baccano in chiesa, bel rispetto* : ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud », *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 8/1 (2001), p. 65-124.
- HERAS I TRIAS, Assumpció, « La instauració del Magisteri de cant de Sant Pere de Figueres a les primeries del segle XVII », *Recerca Musicològica*, 1 (1981), p. 203-212.
- HOGWOOD, Christopher, SMACZNY, Jan, « The Bohemian Lands », *Man & Music : the Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*, Neal Zaslaw (ed.), London, Macmillan, 1989, p. 188-212.
- JORDÀ I FERNÁNDEZ, Antoni, *Catàleg de l'arxiu notarial de Vilafranca del Penedès*, Barcelona, Fundació Noguera, 1983.
- , *Manual de Joan Pau Ferrer i Sala, notari de Sitges (1794-1796). Volum I*, edició de Carme Muntaner i Alsina, Fundació Noguera, 2014.
- Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya (IFMuC)* < <https://ifmuc.uab.cat/> [24-X-2017].
- JORI, Gerard, « La ciudad como objeto de intervención médica. El desarrollo de la medicina urbana en España durante el siglo XVIII », *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 17/431 (2013).
- KISBY, Fiona (ed.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- KNIGHTON, Tess (ed.), *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016.
- KNIGHTON, Tess, MAZUELA, Ascensión (ed.), *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2017.
- , *Hearing the city in early modern Europe*, Turnhout, Brepols, sous presse.
- LAPLANA, Josep de C., *L'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1 : 1974].
- LEMAS, Nicolas, « Pour une épistémologie de l'histoire urbaine française des époques modernes et contemporaines comme histoire-problème », *Histoire@Politique*, 9/3

- (septembre-décembre 2009) [en ligne].  
 <<https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-3-page-101.htm>> [15-X-2017].
- LEÓN SANZ, Virginia, « Felipe V y los eclesiásticos catalanes ‘infidentes a la Corona’ en Roma », *Pedralbes : revista d’història moderna*, 28 (2008), p. 393-410.
- LEPETIT, Bernard, « Histoire urbaine et espace », *L’Espace Géographique*, 1 (1980), p. 43-54.
- LEZA, José Máximo, « Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 223-271.
- , « La música en las instituciones eclesiásticas », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 43-76.
- LILTI, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, s. l., Fayard, 2005.
- , « Le concert au salon: musique et sociabilité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (éds.), Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 125-146.
- LLONGUERAS, Juan, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1944.
- LLUCH, Ernest, « Una dotzena de qüestions jansenistes », *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Joaquim Maria Puigvert (ed.), Girona, Eumo, 2000, p. 169-180.
- MADURELL, José María « Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII) », *Anuario Musical*, 3 (1948), p. 213-234.
- MADURELL, José María, « Documentos para la Historia de Maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII) », *Anuario Musical*, IV (1949), p. 193-220.
- MANGADO Artigas, Josep M<sup>a</sup>, « Fernando Sor : aportaciones biográficas », *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*, Luis Gásser (ed.), Madrid, ICCMU, 2003, p. 15-61.

- MARCH, Enric H., « Galeries comercials de Barcelona, del segle XIX al XXI », *Bereshit : la reconstrucció de Barcelona i altres mons* [blog], 1-IV-2017.  
<<http://enarchenhologos.blogspot.com.es/>> [10-X-2017].
- MARÍN, Miguel Ángel, *Music on the margin : urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002.
- , « Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 484-500.
- MARÍN, Miguel Ángel, TORRENTE, Álvaro, *1. Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- MARQUÈS, Josep Maria, « Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona », *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 89-130.
- MARTÍ I BONET, Josep M., BONET I ARMENGOL, Lluís, JUNCOSA I GINESTÀ, Isabel, *Costums i tradicions religiosos de Barcelona. "Calaix de sastre", Baró de Maldà*, Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona-Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona-Arkibos Edicions, 1987.
- MARTÍN, Alberto, *El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna*, thèse de doctorat, Universidad de La Rioja, 2016.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos, « Ofrécese compañía de ministriles para tocar en fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668) », *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), p. 105-132.
- MARTÍNEZ REINOSO, Josep, *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, thèse de doctorat, Universidad de La Rioja, 2017.
- MAS I GARCIA, Carles, « L'expansió de la dansa d'escola », *Dansa i música. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 229-299.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión, « El monasterio de Sant Pere de les Puelles en el paisaje sonoro de la Barcelona del siglo XVI », *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Tess Knighton (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016, p. 91-112.

- MCVEIGH, Simon, *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MESTRE SANCHIS, Antonio, *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- MÉZIN, Anne, *Les consuls de France au siècle des Lumières (1715-1792)*, Paris, Direction des Archives et de la Documentation, Ministère des Affaires Étrangères, 1997.
- MEZINSKI, Zenon, « La figura d'Alexandre de Laborde », *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris*, catalogue d'exposition, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006, p. 23-29.
- MIRACLE I FIGUEROLA, Norbert, *L'orgue barroc de Torredembarra i els seus organistes*, [Torredembarra], Obra Musical de l'Orgue Barroc, 1992.
- MIRÓ I BALDRICH, Ramon, « L'administració de la Unió de preveres de Bellpuig a la segona meitat del segle XVIII i primer terç del XIX (segona part) », *Quaderns d'El Pregoner d'Urgell*, 11 (1998), p. 11-44.
- , « Música i església a Cervera (segles XV a inicis del XVIII) », *Miscel·lània Cerverina*, 16 (2003), p. 229-260.
- , « Bellpuig de les Avellanes (segona meitat del segle XVII fins a inicis del XIX) », *Urtx : revista cultural de l'Urgell*, 18 (2005), p. 171-193.
- , « Música i església a Bellpuig durant l'Edat Moderna », *Quaderns d'El Pregoner d'Urgell*, 19 (2006), p. 17-65.
- MOLAS I RIBALTA, Pere, *Societat i poder polític a Mataró 1718-1808*, Mataró, 1973.
- , « Las Audiencias borbónicas de la corona de Aragón. Aportación a su estudio », *Estudis : Revista de historia moderna*, 5 (1976), p. 59-124.
- , « Els Moixó de Cervera. Al servei de la monarquia », *Urtx : revista cultural de l'Urgell*, 5 (1993), p. 168-177.
- , « Diputats i síndics a l'ajuntament borbònic de Barcelona (1760-1808) », *Revista de Dret Històric Català*, 4 (2005), p. 11-27.
- MOLINO, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, s. 1., Actes Sud-INA, 2009.

- MORALES ROCA, José, « Officialium Cataloniae (1). Regidores del Ayuntamiento de Barcelona. Dinastía de Borbón (1716-1833) », *Hidalguía. La Revista de genealogía, nobleza y armas*, nº 357 (enero-febrero 2013), p. 87-142.
- MORALES, Nicolás, « Real Capilla y festería en el siglo XVIII : nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina », *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), p. 175-208.
- MORROW, Mary Sue, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York, Pendragon Press, 1989.
- MUJAL ELIAS, Juan, *Lérida. Historia de la música*, Lérida, Dilagro Ediciones, 1975.
- MÜNSTER, Reinhold, « 'El país de la primavera celestial'. Sobre la estética del cuadro en Christian August Fischer », *Christian August Fischer. Cuadro de Valencia (Gemälde von Valencia)*, Berta Raposo Fernández, Grupo 'Oswald' (ed.), València, Generalitat Valenciana, 2008, p. 43-61.
- MUSÉFREM - *Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII<sup>e</sup> siècle*, <<http://philidor.cmbv.fr/musefrem/>> [17-X-2017].
- NORTH, Michael, *'Material Delight and the Joy of Living'. Cultural Consumption in the Age of Enlightenment in Germany*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- OZANAM, Didier, *Les diplomates espagnols du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Madrid-Bordeaux, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques.
- PACHET, Pierre, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, édition revue et augmentée, s. l., Le Bruit du temps, 2015.
- PALÀ I AUGÉ, Silvestre, « Aproximació a la vida musical de Santa Coloma en temps antics », *La música a Santa Coloma de Queralt*, Santa Coloma de Queralt, Orfeó Santa Coloma, 1985, p. 13-37.
- PASCUAL I RODRÍGUEZ, Vicenç, *El Baró de Maldà. Materials per a una biografia*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- PAVIA I SIMÓ, Josep, « Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona aa. 1763-1820 », *Anuario Musical*, 37 (1982), p. 99-128.
- , *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1997.

- , « Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barreloga, finals del s. XVII-inicis del s. XVIII », *Anuario Musical*, 55 (2000), p. 99-153.
- , « La capella de música de la Seu de Barcelona, des de la jubilació del mestre Francesc Valls fins a la seva mort (14-3-1726/2-6-1747) », *Tonos de Francesc Valls, vol. II*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 8-94.
- , « La capella de música de la Seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls (2-6-1747) fins a l'any 1755 », *Anuario Musical*, 56 (2001), p. 131-162.
- , « La capella de música de la Seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765) », *Anuario Musical*, 60 (2005), p. 71-113.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, « Conceptos y relecturas de lo cotidiano en la época moderna », *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*, Manuel Peña (ed.), Madrid, Abada Editores, 2012, p. 6-18.
- , « Tolerar la costumbre : ferias y romerías en el siglo XVIII », *Hispania*, 74/248 (septiembre-diciembre 2014), p. 777-806.
- PERELLÓ FERRER, Antònia Maria, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- PÉREZ MOLINA, Isabel, « El marc legal durant el segle XVII i l'inici del XVIII », *Les dones. Barcelona 1700*, Albert Garcia Espuche (dir.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2014, p. 101-139.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, 1973.
- , « Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII : tertulias, refrescos y cafés de Barcelona », *Cuadernos de Historia Moderna*, 26 (2001), p. 11-55.
- , « Vida cotidiana y sociabilidad de la nobleza catalana del siglo XVIII : el barón de Maldà », *Pedralbes : revista d'història moderna*, 23 (2003), p. 433-476.
- , « El patrimoni sonor de Barcelona : la veu de les campanes », *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Tess Knighton (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016, p. 47-65.
- PESSARRODONA, Aurèlia, « Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII », *Recerca Musicològica*, 16 (2006), p. 17-63.

- , *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- , « *La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies* », *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (juny 2014), p. 122-142.
- PI DE CABANYES, Oriol, *Vilanova i la Geltrú en la Guerra del Francès (1808-1814)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1971.
- PIÉ, Joan, « Anals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona », *Revista de la Asociación-Artístico-Arqueológica-Barcelonesa, volumen 5º (1906-1908)*, Barcelona, Jaime Vives, 1908, p. 673-692.
- PINOL, Jean-Luc. Voir ZELLER, Olivier.
- PUIGVERT, Joaquim Maria, *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic, Eumo Editorial, 2001
- PUJOL I COLL, Josep, *El barroc musical*, Girona, Diputació de Girona, 2005.
- QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M., « Aspectes artístics, culturals i ideològics d'una obra emblemàtica », Francesc M. Quílez i Corella, Jordi Casanova i Miró, *Alexandre de Laborde, Descripció del Principat de Catalunya. La mirada d'un viatger. Estudis*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 15-26.
- RABASEDA I MATAS, Joaquim, « Diletants gironins : Òpera i romanticisme (1840-1860) », *La música culta a les comarques gironines. Dels trobadors a l'electroacústica*, Banyoles, Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, 2015, p. 75-98.
- RADRESSA I CASANOVAS, Joan, « La Capella de Música de la parròquia de Sant Genís », *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí 1981*, Torroella de Montgrí, Associació del llibre de la festa major, 1981.
- RAVENTÓS BARANGÉ, Anna, « El barón de Bourgoing o la pasión por la objetividad », *Escrituras y reescrituras del viaje miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, José Manuel Oliver Frade e. a. (ed.), Bern, Peter Lang, 2007, p. 447-462.
- RECHE ANTÓN, José, *Els germans Petrides a Barcelona. Dos trompistes bohemis al Teatre de la Santa Creu (1794-1798)*, mémoire de fin de licence [final de grau], Escola Superior de Música de Catalunya, 2011.

- RECHE ANTÓN, José, GARCIA MOLSOSA, Oriol, « *Las lluhidas academias de musica* ». *Una aproximació a la professió de músic a la Barcelona de finals del segle XVIII a través de les acadèmies comentades pel Baró de Maldà i l'estudi del clarinet Xuriach MDMB1568*, mémoire de master, Escola Superior de Música de Catalunya-Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- REIXACH I PUIG, Ramon, *Els orígens de la tradició política liberal catòlica a Catalunya. Mataró, s. XVIII i XIX*, Mataró, Caixa Laietana, 2008.
- REVEL, Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil-Gallimard, 1996.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi, « Els Estatuts de la Capella musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747 », *Recerca musicològica*, 9-10 (1989-1990).
- , « Preclassicisme i Classicisme », *Història Crítica de la Música Catalana*, Francesc Bonastre, Francesc Cortès (coord.), [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 201-279.
- RODGER, Richard, « Urban History : prospect and retrospect », *Urban History*, 19/1 (avril 1992), p. 1-22.
- ROIG I CAPDEVILA, Jordi, « Presencia musical en la catedral de la Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares », *Anuario Musical*, 58 (2003), p. 139-196.
- , « Presencia musical en la catedral de la Seu d'Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares », *Anuario Musical*, 59 (2004), p. 115-150.
- ROIG I GALCERAN, Francesca, *Concòrdia per a la constitució d'una cobla municipal al Segle XVIII*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, 2011.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, « Historiografía de la música en las catedrales españolas : nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica », *Codexxi, revista de la comunicació musical*, 1 (1998), p. 68-135.
- ROSA MONTAGUT, Marian, « Una aproximación a la capilla de música de la catedral de Tortosa (Tarragona) : 1700-1750 », *Anuario Musical*, 61 (2006), p. 155-166.
- ROSSICH, Albert, « La literatura catalana entre el Barroc i el Romanticisme », *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 9 (1990), p. 35-57.



- RUGGIU, François-Joseph, « Los escritos del for privé. Un concepto y su internacionalización », *Memòria personal. Construcció i projecció en primera persona a l'època moderna*, Oscar Jané, Patrice Poujade (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2015, p. 31-44.
- RUIZ COMÍN, Núria, « El teatro de sala y alcoba en la Cataluña del siglo XVIII : un acto social en un espacio privado e íntimo », *Revista de Historia Moderna*, 30 (2012), p. 251-265.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan, « Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII) : funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas eclesiásticas de la ciudad », *Anuario Musical*, 52 (1997), p. 39-75.
- , *Paisajes sonoros de Andalucía*, <<http://www.historicalsoundscapes.com/>> [24-X-2017].
- SACASAS SEGURA, Jordi, « La funció de la parròquia com a centre i nexa social a la ciutat assetjada. L'exemple de Santa Maria del Pi (1705-1730) », *L'església a Catalunya durant la Guerra de Successió*, Coloma Boada i Irene Brugués (eds.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015, p. 99-126.
- SAGARRA, Josep M. de, *Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 2012 [1 : Aedos, 1954].
- SAMBRICIO, Carlos, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1991.
- SÁNCHEZ, Àlex, « Les indianes i els inicis de la revolució industrial a Barcelona », *Indianes, 1736-1846. Els orígens de la Barcelona industrial*, Àlex Sánchez (ed.), Museu d'història de Barcelona / Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 9-15.
- SANHUESA FONSECA, María, « El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII », *Memoria de la palabra. Actas del VI de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López (coord.), Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. 2, p. 1619-1627.
- SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertoli & Locatelli, 1994.
- SCHAFFER, Raymond Murray, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977 [*Le paysage sonore. Le monde comme musique*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, s. l., Wildproject, 2010].

- SENNETT, Richard, « Cantonades : resistència i sorpresa / Angles : résistance et surprise », *Ciutats, cantonades / Villes, carrefours*, Barcelona, Fòrum Barcelona 2004, 2004, p. 142-149.
- SMITHER, Howard E., *A History of the Oratorio, 3. The Oratorio in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies, The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- SOLÀ-MORALES, Manuel de, « Ciutats, cantonades / Villes, angles », *Ciutats, cantonades / Villes, carrefours*, Barcelona, Fòrum Barcelona 2004, 2004, p. 12-51.
- SOMFAI, László, « Haydn at the Esterházy Court », *Man & Music : the Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*, Neal Zaslaw (ed.), London, Macmillan, 1989, p. 268-292.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, « Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII », *Artigrama*, 12 (1996-1997), p. 45-78.
- STEVENSON, Robert, « Los contactos de Haydn con el mundo ibérico », *Revista Musical Chilena*, 157 (enero-junio 1982), p. 3-39.
- STROHM, Reinhard, *Music in late medieval Bruges*, New York, Oxford University Press, 1990 [1: 1985].
- TARRAGÓ ARTELLS, Maria, *El teatre de les comèdies de Reus : un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, [Reus], Consorci Teatre Fortuny-El Mèdol, 1993.
- TORRE, Angelo, « Un 'tournant spatial' en histoire ? Paysages, regards, ressources », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 63/5 (2008) [en ligne], p. 1127-1144. <<https://www.cairn.info/revue-Annales-2008-5-page-1127.htm>> [14-X-2017].
- TORRENTE, Álvaro, « Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna », *Artigrama*, 12 (1996-1997), p. 217-236.
- , « The Villancico in Early Modern Spain : Issues of Form, Genre and Function », *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8 (2000), p. 57-77.
- , « Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral », *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related*

- Genres*, Tess Knighton, Álvaro Torrente (ed.), Aldershot, Burlington, Adhgate, 2007, p. 99-147.
- , « La modernización/italianización de la música sacra », *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 125-155.
- TORRES, Xavier, « Entre Itàlia i Espanya : la geopolítica de l'oratori català setcentista », *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Tess Knighton, Acensió Mazuela (ed.), Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2017, p. 113-132.
- , « Les confraries devocionals a la Barcelona moderna : balanç, comparacions, perspectives », *Barcelona quaderns d'història*, sous presse.
- TORRES, Xavier, EXPÓSITO, Ricard, « Contra l'heretgia : els oratoris musicals a la Catalunya borbònica », *Les altres guerres de religió : Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)*, Xavier Torres i Sans (ed.), Girona, Documenta Universitaria, 2012, p. 257-282.
- TORT I DONADA, Joan, PAÛL I CARRIL, Valerià, « El paisatge del Pla de Barcelona », *Masies de Barcelona*, Barcelona, Angle Editorial i Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 15-59.
- TRUETT HOLLIS, George, « 'El diablo vestido de fraile' : a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler », *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd, Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 219-233.
- TURCOT, Laurent, *Le promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2007.
- VAN DAMME, Stéphane, « Capitales européennes et circulations intellectuelles », *Les Circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 437-452.
- VILA, Pep, « Els oratoris en la Girona del segle XVIII », *Revista de Girona*, 109 (1984), p. 275-276
- VILA I VICENTE, Santi, « De Torras i Bages a Pujol, o la deconstrucció de un sustrato integrista común en Cataluña », *Historia y política* (2005), nº 14, p. 85-118.
- VILAR, Josep Maria, « Una simfonia de Haydn a la Seu de Manresa », *Recerca Musicològica*, 4 (1984), p. 127-175.

- , Josep Maria, *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990.
- , « Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya », *Anuario Musical*, 50, (1995), p.185-199.
- , « La sinfonía en Cataluña, 1760-1808 », *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd, Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 183-197.
- VILAR, Pierre, *La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, Paris, S. E. V. P. E. N., 1962.
- , « Un moment crític en el creixement de Barcelona : 1774-1787 », *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, traduïts per Eulàlia Duran, Barcelona, Curial, 1973, p. 43-55.
- , *Introducció a la història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 2013 (1 : 1995).
- VILLANI, Stefano, « L'histoire religieuse de la communauté anglaise de Livourne (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Commerce, voyage et expérience religieuse : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Albrecht Burkardt et Gilles Bertrand (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007[en ligne], p. 257-274 <<http://books.openedition.org/pur/22729>> [4-X-2017].
- VOORTMAN, Martin, « Prefaci », *Organistes de Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Tritó, 2002, p. III-VI.
- WEBER, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York, Cambridge University Press, 2008.
- WITHERS, Charles E. J., « Place and the 'Spatial Turn' in Geography and in History », *Journal of the History of Ideas*, 70/4 (October 2009), p. 637-658.
- ZELLER, Olivier, *La ville moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Histoire de l'Europe urbaine*, 3, Jean-Luc Pinol (dir.), Paris, Seuil, 2012 [1 : 2003].



# Annexes

**Matériaux pour l'élaboration de la Figure 3.3.** La mobilité inter-urbaine des candidats aux concours de maître de chapelle, d'organiste et de chantres de l'église paroissiale Santa Maria del Mar de Barcelone dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Documents I-III.** Comptes de fabrique de l'église paroissiale Santa Maria del Mar. Reçus de salaire de la chapelle de musique (1794, 1805) et des *ministrils* (1805).

**Document IV.** Accord passé entre Cayetano Fèlix de Molines, le curé de l'église paroissiale Santa Eulàlia de Provençana, le corps municipal et les administrateurs de la fête pour l'organisation de la fête de Saints Martyrs à l'Hospitalet (31 décembre 1782).

**Document V.** Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit de la fête de Saint Roch et des Saints Martyrs de l'Hospitalet (16 et 17 août 1784).

**Documents VI-XIII.** Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récits de *funcions à casa* Cortada de 1783 à 1790.

**Document XIV.** Note anonyme sur le fandango en Espagne et au Portugal rédigée en anglais et ajoutée à un exemplaire du récit de voyage de Philip Thicknesse, *A year's journey through France and part of Spain*, Bath, R. Cruttwell, for the author, 1777.

**Document XV.** Poème burlesque anonyme sur la rivalité entre les paroisses de Santa Maria del Pi et de Santa Maria del Mar à l'occasion de la béatification du prêtre barcelonais Josep Oriol (1807).

**Document XVI.** Dernier testament de Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà (1796).

**Document XVII.** Inventaire après-décès de Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà (1819).

**Matériaux pour l'élaboration de la Figure 3.3.** La mobilité inter-urbaine des candidats aux concours de maître de chapelle, d'organiste et de chantres de l'église paroissiale Santa Maria del Mar de Barcelone dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

n. = né | p. = poste.

EC = enfant de chœur | MC = maître de chapelle | Mu = musicien | Org = organiste | Su = *sustentor* ou *entonador* [chantre qui dirige les choristes].

Ca = cathédrale | CF = couvent féminin | CM = couvent masculin | Co = église collégiale | EP = église paroissiale | SMM = église paroissiale Santa Maria del Mar.

\* = participation à un concours antérieur.

**en caractères gras** = obtenteurs du poste.

1759 (par décès de Pau Montserrat). Maître de chapelle : Joan Baptista Bruguera Morreras, n. Barcelone, p. MC EP Figueres | Pau Reynalt, p. (1) MC Co Balaguer, (2) prêtre résidant Co Guissona | **Pere Antoni Monlleó, p. assistant du MC + Su Ca Barcelone** | Josep Montserrat, p. (1) Mu SMM (2) MC EP Torredembarra | Pau Güell, n. Barcelone, p. Mu SMM | Antoni Jordi, p. MC Ca Vic.

*Source* : ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), G 67.

1763. Voix pour le chœur et la chapelle (6<sup>e</sup> bénéfice de Notre-Dame) : \*Pau Reinalt, p. prêtre résidant Co Guissona | **Salvador Dachs, n. Olot, p. MC Co Manresa.**

*Source* : ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 116 bis (Índexs), F<sup>o</sup> 27.

1774. Voix pour le chœur et la chapelle (7<sup>e</sup> bénéfice de Notre-Dame). Agustí Soler choisi avant la présentation des candidats.

*Source* : AHPB, 1.104/46, Joan Prats i Cabrer, *Primus liber deliberacionum* [1770-1779], 6-III-1774, f. 144r-144v.

1775 (par décès de Salvador Dachs). Voix pour le chœur et la chapelle (6<sup>e</sup> bénéfice de Notre-Dame) : Ramon Miroso, n. Castelló d'Empúries | Anton Cassanyas, p. Su EP Sant Cugat (Barcelone) | Francisco Fons | **Joan Terrés i Garcia, n. Verdú, p. Vilosell.**

*Source* : AHPB, 1.104/46, Joan Prats i Cabrer, *Primus liber deliberacionum* [1770-1779], 25-XI, 10, 13, 14, 15, 16, 17-XII-1775, f. 206r-210v.

1780-1781 (par décès de Josep Clusells). Organiste : **Benet Juncà i Bàssols, n. Banyoles, p. Org CF Sant Maties (Barcelone)** | Rafel Roger, n. Barcelone, p. Org CF Magdalenes (Barcelone) | Esteve Rodó, n. Terrassa, p. Org CF Sant Joan de Jerusalem (Barcelone) | Josep Valls, n. Barcelone, p. (1) EC SMM, (2) EC CM Montserrat, (3) MC EP Cervera | Josep Roger, n. Castellterçol, p. Org Co Santa Anna (Barcelone) | Ramon Cisternas, n. Castelló d'Empúries, p. Mu SMM | Jacint Roger,



n. Puigcerdà, p. assistant Org Ca Barcelone | \*Pau Güell, n. Barcelone, p. Org EP-CF Sant Pere de les Puel·les (Barcelone) + Mu SMM | Emmanuel Altavàs, n. La Bisbal d'Empordà, p. Org CF Jonqueres (Barcelone) | Emmanuel Noguera, n. Girona, p. (1) Org Ca Vic, (2) Org Ca Lleida.

*Source* : AHPB, 1.104/47, 1.104/47, Joan Prats i Cabrer, *Secundus liber deliberacionum* [1780-1785], 16, 18-XI-1780, 30r-33v ; 26, 29, 30, 31-XII-1780, 1, 2, 8, 10, 16-I-1781, 51r-63r ; 9-II-1781, 63v-64r.

1781 (par démission de Joan Terrés i Garcia). Voix pour le chœur et la chapelle (6<sup>e</sup> bénéfice de Notre-Dame) : Bartomeu Juncà, n. Sant Joan de les Abadesses, p. Mu Ca Vic | **Ramon Cisteró, n. Tàrrega, p. Su + Mu EP Tàrrega** | Libori Cudí, n. Girona, p. Mu Ca Girona | \*Francisco Fons, n. Monistrol de Montserrat, p. Su Ca Seu d'Urgell.

*Source* : AHPB, 1.104/47, 1.104/47, Joan Prats i Cabrer, *Secundus liber deliberacionum* [1780-1785], 2, 9-II-1781, f. 63r-63v ; 1, 5-III-1781, f. 69v-71v, 23, 24, 26, 28-III-1781, 73v-78r.

1790 (par démission de Josep Fons). Voix pour le chœur et la chapelle (7<sup>e</sup> bénéfice de Notre-Dame) : **Anton Rigual, n. Vilafranca del Penedès, p. MC + Org EP Esparreguera** | Josep Camps, n. Vilafranca del Penedès, p. Su + Mu EP Vilafranca del Penedès | Anton Miró Marimon, n. Tàrrega, p. Su + Mu Co Tamarit de Llitera | Ignasi Ribera, n. Cervera, p. Su + Mu EP Cervera | Josep Vall, n. Riudecols, p. suiveur de la chapelle Ca Barcelone | Vicenç Alsina, n. Sabadell, p. Su EP Sant Cugat (Barcelone) + Su + Org CM Sant Felip Neri (Barcelone) | Manuel Ducasi, n. Barcelone, p. Su + suiveur de la chapelle EP Santa Maria del Pi + suiveur de la chapelle SMM.

*Source* : AHPB, 1.104/48, Joan Prats i Cabrer, *Tercius liber deliberacionum* [1786-1791], 8, 14, 24, 25, 26, 27, 29-IV-1790, f. 260r-271v.

## Document I.

Comptes de la fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar : reçu de salaire de la chapelle de musique pour le premier semestre de 1794.

ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 31.

Tenim rebut los abaix firmats de la Yll<sup>te</sup> Obra de S<sup>ta</sup> Maria del Mar las Partidas baix expresadas, las quals son per los salaris vensuts dels sis mesos prop passats, contadors desde Primer de Janer, fins al ultim de Juiñ de 1794. Barcelona Juliol 19 de 1794.

Joseph Cau Clergue Mestre de Capella	50 £	S	
Benet Juncà Clergue Orga <sup>ta</sup>	15 £	S	
Joseph Valls Primer Tenor	22 £	10 S	
Joan Casanovas Primer Contral	35 £	S	
Joan Bernadét Segon Tenor	3 £	S	
Joseph Monteriol Segon Contral y Primer Viola	30 £	S	
Andreu Font Primer Violi	15 £	S	
Bonaventura Cros Segon Violi	6 £	S	
Joseph Bartra Violi	5 £	S	
Joan Farran Violi	5 £	S	
Fran <sup>co</sup> Terrés antes Primer oboe y ara Baixonista	8 £	6 S	8 [d]
Feliph Cascante Primer oboe ; per Porrata	3 £	6 S	8 [d]
Joseph Buxò Primer Trompa	5 £	S	
Joseph Guasch Segon Trompa	5 £	S	
Llucià Cortinas Baixonista ; Per porrata	3 £	6 S	8 [d]
Miquel Ribas Segon Viola	5 £	S	
Anton Fages Contrabaix	7 £	10 S	
Suma	224 £	S	

[signé]

Rebut Joseph Cau Clergue Mestre de Capella.

Rebut Jph Monteriol [Se]gon / Contral y Primer Viola

Benet Juncà Clergue Org<sup>ta</sup>

Feliph Cascante Primer Oboe.

Bonav<sup>ra</sup> Cros Segon Violi

Joseph B[a]rtra Violí

Jph Valls Pmr Thenór

[v] Andreu Font Primer Violi.

Miquel Ribas Segona Viola

Joan Casanovas Primer Contral

Anton Fages Contrabax,  
Fran<sup>co</sup> Terrés Baxonista  
Joan Ferran  
Joseph Buxo, Primera trompa.  
Joan Bernadet Segon Tenor  
Joseph Guasch  
Llucià Cortines Baxonista

## Document II.

Comptes de la fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar : reçu de salaire de la chapelle de musique pour le premier semestre de 1805.

ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 31.

Tenim Rebut los baix f[irrat]s de la Ill<sup>te</sup> Obra de S<sup>ta</sup> Maria del Mar las partidas baix expresadas per los salaris vensuts de sis mesos contaders desde 1 Janer à ultim de Juliol del pnt. any.

Barna. Juny 22 de 1805.

R <sup>nt</sup> Joseph Cau Pbre. y Mtre. de Capella	50 £	S
R <sup>nt</sup> Benet Juncà Pbre. Organista	15 £	S
Joan Casanovas Primer Contral	35 £	S
Joseph Moneriol Segon Cont[ra]l y Primer Viola	30 £	S
[Joa]n Bernadet tenor	3 £	S
Joseph Sauri tenor	19 £	10 S
Andreu Font Primer [violí]	15 £	S
Joseph Bartra Violí	5 £	S
Joan Farrán Violí	5 £	S
Bonaventura Cros Seg[on violí]	6 £	S
[Gi]l Llagostera Violi	3 £	S
Joseph Farres Primer trompa	5 £	S
Fran <sup>co</sup> Sala Segon trompa	5 £	S
Felip Cascante Primer oboé	10 £	S
Anton Fages Contrabaixista	7 £	10 S
Miquel Ribes Segon Viola	5 £	S
Lluis Valllosera Baxonista	5 £	S
Suma	224 £	S

Rebut Joseph Cau Pbre. Mtre. de Capella.

Anton Fages C[ont]rab[a]x

[v] Feliph Cascante P[rim]er oboè

Jph. Moneriol P<sup>er</sup> Viola y Segon Contral

Juan Casanovas Primer Contral

Gil Llagostera

Benet Juncà Pbre. Org<sup>a</sup>

Andreu Font Primer Violi

Joseph Sauri

Bonav<sup>ra</sup> Cros Segon Violi

Jph. Bartra.

Jph. Farrés.

Fran<sup>co</sup> Sala.

Miquel Ribas.

Luis Valllosera

Joan Bernadet

Joan Farran violi

### Document III.

Comptes de la fabrique paroissiale de Santa Maria del Mar : reçu de salaire des quatre *ministrils* pour le mois de mai 1805.

ADB, Fons parroquials, Santa Maria del Mar, caixa 31.

Diem Nosaltres los Baix Firmats que tenim Rebut de la Molt III<sup>e</sup> Obra De Santa Maria Del Mar de la Present Siutat la Canditat de dotze lliuras deu sous dich 12 £ 10 S y ditats [*sic*] son perlo Salarý Dels quatra Ministrils en aver à sistit als Combregas Del Mes de Matzs Poxim Pasat Bar<sup>na</sup> 22 de Juný de 1805,

Tambe tenim Rebut los Combregas que Pague la Molt III<sup>e</sup> Obra que son dotza so és est de quatra sous y sinch de sis ous quis qun,

Son	2 £	18 S
Salarý	12 £	10 S
Suma	15 £	8 S

[signé]

Narcis Pedrosa de Cano

Anton Masfarre

Christofol Cascante

Lluis Ferrer

#### Document IV.

Accord passé entre Cayetano Fèlix de Molines, le curé de l'église paroissale Santa Eulàlia de Provençana, la corps municipal et les administrateurs de la fête pour l'organisation de la fête de Saints Martyrs à l'Hospitalet.

AMHL, Fons patrimonial España Muntadas, caixa 9, carpeta 1/13. *Noticias, que deixà escritas lo q.º D.º Joseph de Molines, y Flaquèr; perq.º quedia memoria de ellas; Y otras que continuaren despues de sa mort sos fills, y Successors*, f. 12r-13r.

Lo any 1780, se torna, à judar à la Administracio dels S<sup>ts</sup> Martirs del Hospitalet, donanlos la Casa de Molines, tota la ajuda de Cost, que pogue per lo dia de la Festa de dits Sans, y lo mateix feu en los anys de 1781. y 1782. y lo dia 31 de 10<sup>bre</sup> de dit any 1782; se feu y se firma, per lo S<sup>or</sup> Rector del Hospitalet, S<sup>ors</sup> Regidors de dit Poble, D<sup>n</sup> Cayetn<sup>o</sup> Felix de Molines y de Alos y los Administradors dels S<sup>ts</sup> Martirs, una Concordia que lo Original, queda en lo arxiu de la Rectoria de dit Poble, y aquí per regiment dels sucesors de la Casa de Molines, queda Copia, que es à la lletra com segueix.

Copia. Jo, D<sup>n</sup> Cayet<sup>o</sup> Felix de Molines y de Alòs, en concideracio, dels molts, y señalats Beneficis, que lo Poble del Hospitalet Bisbat de Barna., ha rebut y reb de la Divina Bondat, per intercessio dels Gloriosos Martirs, cuyas sagradas Reliquias venera, en sa propia Iгла., Aqueix Poble, y reben continuament sos devots, en qual devocio se ha señalat sempre ma Casa, per haverse portat en dita Iгла. las insinuadas Reliquias à diligencias del M<sup>t</sup> Noble S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Joseph de Molines (que gloria gose) Auditor de la Sag.<sup>ta</sup> Rota Romana, y Ardiaca de la S<sup>ta</sup> Iгла. de Barna., y ser molt pio, just, y degut, lo esmero, en lo agraiment de tans Beneficis, y en lo Culto, y veneracio de semblant tesor; per esto, y afi que estos cultos se prestian ab major solemnitat, haventi, en lo dia, en que se celebra la festa de dits Sans Martirs, misa matinal, y major, com en lo dia en [12v] que se celebra en dita Iгла. la de S<sup>t</sup> Roch; y també sermo, y en la misa major, asistents de Diaca, Subdiaca, y altre sacerdot ab Capa en lo Altar; practicanse esta major solemnitat, offeresch, y prometo, costejarla tots los anys, durant ma vida; ben antes, que no es ma intencio lo gravar la Administracio, ó posar novas carregas à ella, ni ocasionarli majors gastos dels que dita Administracio acostumaba fer en dita festa; com ni intento perjudicar al Parroco de dita Iгла. en sos drets, com ni tanpoch, à sos vicaris; y S<sup>or</sup> Mestre, antes, be, sobre lo que ells persebeixen, y han de percibir de dita Adm.<sup>o</sup> y satisfaré, Jo, los Drets de diaca, subdiaca, y Asistents, com tambe la Almoyna, y sustento del Predicador; De manera, que si serà, que lo celebran y Asistents, seràn per algun motiu, elegits per lo Parroco, prestanlos lo sustento, satisfaré jo al Parroco, estas expensas, y demes drets. be que demano, vull, la facultat de poder, Jo elegir, al Predicador, com, y tambe, al Celebran y Asistents, independentment del contentiment del Parroco de dita Parroquia, y que se apliquia la misa major, pues que per la Adm.<sup>o</sup> y per lo Poble, podrà aplicarse la misa Matinal; y determinant hara, lo que jo hagia de satisfacer, afi de no posar, nou gravamen, ni à la dita Adm.<sup>o</sup>, ni al Parroco de dita Parroquia, offeresch, y prometo, que si per algun motiu, ni Jo, ni la casa de Molines, volgues cuydar del Celebrant, y asistents, com sobre queda expresat, en aquest cas, se entregaran per mi, ò per ma casa al dit Parroco 7 pesetas, eo 2 £ 12 S 6,

peraque cuydia dit Parroco, de dits Sacerdots, Ascistents, per dit dia, a fi de que se celebra lo offici, com la festa de S<sup>t</sup> Roch; pagant sempre a dit Parroco, per los drets Parroquials, de diaca, y subdiaca 4 S cada any, à mes de ditas 7 pesetas, y a mes de això, pera no gravar à la Adm.<sup>o</sup>, ans be à judarla, pagaré cada any à dita Adm.<sup>o</sup> 3 pesetas, eo: [13r] 1 £ 2 S 6, que es la mitat dels drets de Completas, y offici, per los Vicaris, Mestre, y Parroco, que tots anys, ha pagat la Administracio, per dita festa, y en quant à la musica, per eixa festa; si costarà mes de 3 £ S ho costejaré jo, ô ma casa, tots los anys, y vull, que per la bona correspondencia entre la Adm.<sup>o</sup>, que es y serà, y ma Casa; los Administradors se conferescan ab mi, ó Dueño de ma Casa, antes de la Festa, pera quedar acordes, en lo Substantial, y circunstancias de la Festa; Tot lo que prometo, y Firmo, en la Rectoria del Hospitalet; y en la mateixa consentim, y firmam, lo sobre, ofert, y promes, per dit S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Cayet<sup>o</sup>; lo D<sup>or</sup> Felix Bover Rector de dita Parroquia, Barthomeu Llopis Regidor primer de dit Poble, en nom de tot lo Ajuntament, Joseph Roca, y Pere Costa Administradors dels S<sup>ts</sup> Martirs. Dia 31 de Desembre de 1782 = D<sup>n</sup> Cayet<sup>o</sup> Felix de Molines, y de Alós = D<sup>or</sup> Felix Bover Rector de dita Parroquia = Per dits Barthomeu Llopis Regidor, y per los Referits Administradors, firmo de sa facultat, Jo, Thomas Padros, vicari, de dita Parroquia = Concuenda, con su original, que para en el Arxivo de la Rectoria, de la dha. Igla. Parroquial de Sta Eulalia de Provencana, alias del Hospitalet, Obispado de Barna. Ita est.



## Document V.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit de la fête de Saint Roch et des Saints Martyrs de l'Hospitalet, 16 et 17 août 1784.

BC, Ms. 2543, f. 141r-147r.

[f. 141r]

Paseig de dos dias, y mitg en lo Hospitalet 16 y 17 de Agost, succehit en lo Any de 1784.

Dia 16 de Agost; Sant Roch Gloriós, que en lo Poble del Hospitalet, se li tributa grosa festa; Per conseguint ab la Compañia del S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Cayetano Felix de Molinas, Regidor de Bar.<sup>na</sup> y Obrèr de la Parroquial Iglesia del Pi, y altres dos Capellans residents en la dita nomenats Doctor Pau Buada, y Mosen Domingo Vernèt, hemnos anàt al Hospitalet à 6 horas, y quart del matí, ab dia, que hà amanescut Clàr, fora de molta pols en lo camí, que nos enfarinaba Coche, mulas, Lacayo; Cocheros, y à nosaltres, però alli dins, entre vidres, y ladillos anarem estupendament, tots ab saliva dejuna: Arribats al Hospitalèt, yò desencoxí à Can Xarricó, y me fiu donàr luego de feta; la fisica promoció, suposat que estava en pel; los demás S<sup>ts</sup> dret à Casa del Amigo, que portaba dins del Coche, y la Señora de Molinas, y fillas anaban ficadas dintre de una especie de llanterna magica; Las criadas totas dintre de un carro embalat, y el contraaix den rueda quedaba voi penjat panxa per amunt, sota de la vela, y se necessitava per tal lluhida festa dels Sants Martirs, en vigilia quens trobabam yà: Près que hagui Chocolate, tot me vaig refer: buscaba al Chena, y encara no havia comparegut ab la viola, es que el bon home no estaria à ben segur llest de compràr recaptés en Bar.<sup>na</sup>: nom donà cap basca, si vindria, ô nó. men aní à la Torre dels Señors [141v] de Casa Molines, y los mes, se encomanaban à Deu en lo Sant Sacrifici de la Missa, que celebrava dins de un molt pulidèt oratori lo reverent Domingo Bernèt, y lo seu Nebodet, que nos lo duguerem dins del Coche, la ajudaba à son Oncle: Algunas otras misas se celebraren dels r<sup>ts</sup> Capellà Buada; Rector de Turrellas; Lo Petit Fisonell Rectór de Santiga, y altres Pares Sacerdots. Se pasà después à servir lo Chocolate, y jó dissimuladament trast me la vaig compràr cap al carrér major, y bons dias de Sant Roch à mos coneguts, y conegudas del Hospitalèt; un cumulo ni trobi, ab no pochs Forasters, y Forasteras mes de lo quem presumia: Molta faldilla, y Gipó de Indianas, y abundancia de Jalecos; Faxas, y armillas de que anaban molts, y moltas vestidas; decifradas; eran del ranch de la Plebe ordinaria de Barcelona; Altras Jovenetas à lo Senyoretas; Fira en un gran tros de Carrér major, allò de marchandisa de paquet, no sé si de Porrons de vidre algunas otras Paradas; taulas de turràt &c. Lo Cert es, que entre tots aquells, y aquellas semblaba el Senyór del Lloch. El Sol bañaba al Carrér, per conseguint no era cosa de entretenirsi gaire en enrahonàr, perquè la estació Calurosa en desmasia nos obligaba à pillàr un paratge ombril, y apenas se trobaba. Se me feu encontradis en lo Carrer un axeridèt minyo estudiantillo vestit de Casaca Jupa, Calsas, y mitjas negres nomenàt Pau Prats fill de Pau Prats, el que me saludà per mon nom, expresantme una fina voluntàt, retornantli ab suma afabilitat, y agrado, passant à fer visita à sos Pares, y Germans del Estudiant: Alli pujaren lo S<sup>r</sup> Francisco Rodès, y Sadurni, Lo S<sup>r</sup> Joseph Fuxart; Altres Señors, y Señoras, baixant de un carro cubert à la Entrada, y de

la dita pujaren à la Sala, Confeso que pera mi fou un rato de no dexarlo perdre per lo bon tracte de tots aquells Individuos; si nó me engañó al Estudiant Pau Prats alli lo viu, y coneguí, y despues nos ladarem en lo Carrér, entretenintnos mirant las paradas de fira. A 10 horas, Campanas al ayre, y fora [142r] Ganfarons, y Vanderas de la Iglesia; los hermitans de Vellvitja, y se Santa Eularia de Provencana à sà Obligació Tabernacle à coll quatre Amigos del País; Capellans; S<sup>rs</sup> Vicaris; Pagesos, y Pagesas, y carré amunt dret à Can Famadas: llestos de la Profesó del Gloriós Sant Roch, que estigué yà congregada dins de la Iglesia, se comensà la missa solemne, y los musics de la Cobla se posaren à sonàr la que acostuman del Mestre Monlleó: Yó dalt al cor tenia al costat à un membre de la Capella de musica de Santa Maria que era lo S<sup>r</sup> Salvadór Furriols, que sona el Contrabaix, y es mestre de dansa al qui trobi en lo Carrér entre tota aquella multitud de Poble, anantnoshen junts à la Iglesia, el tal posaba en Casa den Famadas: Hi hagué sermó en Català elogiant la virtut de la humilitat de Sant Roch lo Lector Montes Franciscano, il digué en Català, per no haverhi discorro algun llengua de Catastro; fou curt, y ben dit, reduhint sols lo Sermó à un punt, per no cansar al Auditori. Succehi un fracàs, y fou que al comensar Mosen Valenti mestre de minyons, lo Evangeli, los Capellans dalt al Cor, se posaren à cantàr lo Gradual. Que hi diria ab això lo nou mestre de Cerimonias de la Seu Doctór Fullós, se [sic] se hagués trobat aquí. De lo demás no se me oferex cosa particular que escriurer, no fós càs quem diguesen que só un gran Cansoné. En Casa sol vaig dinàr de lo que la marieta, que es Dona de Providencia me feu dur per lo Lacayo à taula; me consideraren, estich en mi aficionat à la Dulzayna per conseguint escaldums ab Such de ou dulcèt, y relleño de presechs me hó posaren devant dels ulls, peraquè menjantne me fes bon profit; Despues me donaren, no se si Pollastre, ô Anac Farsit de Prunas, y Pinyons; Melons, Presecs, y Pomas; vaya se conexia que la marieta estava contenta de tenirme aquí. anaba feta una marta, per lo solicita desde la cuyna, adalt y abax, [142v] donant cap à tot, ab un ventre de allò mes embutit, com que no sap la hora de parir. Maria Rosa Manau Donsella de 14 anys de edat, lo Manau son Pare; Joseph Cudina; el Magí, y Andreu sos Germans; Pau y en Lluís de mà familia, y el criat dels criats de Can Ginestàr que no es altre que en Chena foren de la taula segona; ell menjaba la sopa dret, y veyentlo ab quina gracia ficaba ab la cullera la sopa à la boca, pasi à retratarlo bé, ó malament, y isqué segons mos toscos borrons vaig tirar en un Papér ab una Octava als peus de tal figura; Lo ayre den Chena tot pastat al Original, en si la Cara li sembla, ô nó, ho dexo per los facultatius, que la examinen. La Sortija en lo Carrér cap amunt, y cap avall, fou à quatre horas, y se lan dugué lo mateix subjecte del any passat: El Sol que bañaba à tot lo Carrér non fou de parer, que jo anàs a veurer correr la Sortija; Las balladas de Plaza, si dalt à la Finestra de Casa Ferrér Fustér, agoitant desde alli ab dos Frares Caputxins, Lo Hereu de la Casa, una Jova &c. Gros aplech de Gent hi havia en tot lo rededor de la Plaza, y dintre autorisant la Justicia aquell ball serio, sent lo Batlle lo Segon fill de Rosa Faura viuda, el qual anaba autentic ab la vara, ab son puño de plata, y los S<sup>rs</sup> Regidors tots ab Gambetos, y vandas encarnadas, un de estos Joseph Batllori, y afè que hó representaba bé, no obstant de ser alli tota la Justicia, y Mozos ab escopetas, se mogué una remolinada dins de la Plaza sobre de un Agutsil, que echà la arpa à un mozo de alli, no se el perquè, durà un poch la camorra, enfadàt, y alteràt lo Agutsil, y molts contra ell &c, se sossegà allò, y continuàse la dansa: valgam Sant Antoni, que encadenament de birlochos; carros embalats, sillas bolants desde el cantó de la Plaza, fins pasat lo Cementiri, y Iglesia:

La bulla fou veurer com apenas tocaren 7 horas, quant tot aquell boato à tota carrera tiraba cap à Barcelona ab una polsaguera del trenta hú de bastos. A mitja tarde arribaren al Hospitalèt, marchant [143r] endretura à Casa Molines los S<sup>ts</sup> Capellans, y musics de la Seu Mosen Quirse, y Mosen Juan Cudina; S<sup>r</sup> Pere Pau Rueda; Agusti del Palau, y lo escolanet de la Catredal oriundo de Caldas, per la venidera festa dels Sants martirs. Se probaren luego ells arribats à Casa Molinas los Goigs à 6 horas ab tota la fusta, y turba, que hà tret à llúm lo S<sup>t</sup> Mestre de Capella del Pi Pere Juan Lluell. Probats sen vingueren tots los S<sup>ts</sup> de Casa Molinas; D<sup>n</sup> Pere Ferrer; Capellans musics y demés de la rampalleria à trobarme, sentat que me estava en lo Padris de Can Xarricó fora al Carrér per veurer correr las Sillas bolants; Carros, y Cavallerias dret à la Ciutat; se tragueren cadiras formant petit estrado, divertintnos en gran manera ohir lo be que contrafeya D<sup>n</sup> Pere al modo de parlar los Caputxins [la burla dels PP regulars, cf Montserrat, com a tret], y estava lo Amigo tant de bulla que se posà la Cadira al mitg del Carrér, y si asentaba, mentres que no venia cap Carro, ni cap Silla bolant, que à venir yà se donaba brasa en alsarse prest de la Cadira, y trauererla del mitg del Carrér. Nos resolguerem de anàr à la Iglesia per se hora de cantar Completas, nos hen hi entrarem, y luego de fets genuflecció al SS<sup>m</sup> (Alabat sia Sempre) y pres aigua beneyta, confortats ab la fragancia de espigol, que à manolls ni havia en tot lo Paviment de la Iglesia, tot seguidet adalt al cor à treurer als Presos de la Presó, menos lo Contrabaix den rueda, que estava tot decantàt à la parèt: en tal inter los Sagristàns, y escolans encenian ciris, y arrenglaban; no se si floreras; nosaltres Papers de Solfa, fent de mestre de Capella lo Promovedor de estos annuals Cultos als Gloriosos Sants martirs: De Completas lo Fratres sobrii estote los Salms Ecce nunc; Qui habitat in Adjutorio &c, los cantà sola la Reverent Comunitat de Rectors Vicaris, y Pare Anton Franciscano, lo demés ab musica, y que musica Amiguets! Lo Cum Invocarem, fou lo compost per un tal Espona, que no cabia més. [143v] Los Goigs fets pel mestre del Pi, propis per una Festa major; cadenciosos, y per Gesolreut natural. Tart se acabà la Funció de la Iglesia, serian à ben segur nou horas, illuminada la Plaza, y Carrér devant de la Parroquia ab un parell de Graellas; voliam enrahonàr, però el repich de las Campanas xicas, y el balancéo de las dos grosas nos feyan callàr, ô alzàr la veu per forsa. Los S<sup>ts</sup> de Casa Molinas prengueren lo Camí à dextris ab molts, y molts de altres Personas, y jó à sinistris, sens no poch homens, y Donas, aproximantsem la hora de sopàr, y per moltissims de un, y altre sexo, después de sopats, correr la Seca, la Meca, y la Vall de Andorra, seguint, y aturantse en Saràus de la Plaza, y en los de las Casas de Pau Prats, y Torre dels Padres, ó de nadal, no sé ahont més, allò de pasarhi tota la nit molta de la Gent Jove y abundancia de Chisgaravís, y Pisaverdes. La Germana de la Solanas ques diu Madrona filla de Can Cardona, casada à Sant Feliu à Can Nofra, se aturà à Casa ab algunas quantas minyonas, que se li tenian encomanadas, y seyan al Padris fora del Portal de Can Xarricó, trabi conversa ab la tal, pues quem coneix, y lo enrahonament fou verbo dansa, dientme pensaba anarsi à divertir fins à la matinada: Yó me posi à sopàr del remanent del dinàr, emperò ab pes, y mesura, per no espallàr lo que estava bé: Tenia Intenció de arribàr à la Plaza, y al Sarau de Casa Pau Prats per divertirme, veyent à tots aquells Jalequets, Faxas, y Armillas; vestuari de la Fadrinalla, y faldillas de Indiana blauèt, y no sé que de altres colors en los Gipons; Corbatas, y rets del Femineo Sexu, Casadetas, y minyonas; La nit era quieta, y lo cel estrellàt; La Graella encesa al Cantó de la Plaza, preservaba que no donasen mos peus, y camas alguna ensopegada: Yà se hi

ballaba molt prop de la Graella, y dexi à aquells, y aquellas endevant, y enderrera ballant no sé si lo ball plà, enrotllats de mirons. Pasimen à la Entrada de Casa Prats, y encara no se havia [144r] comensàt lo Sarau, no obstant no mancaba Jovent alli, y era com un deliciós Prat de colors varios; Fisonomias en los dos Sexos may menos, sent la de millór talle de cós, alta, y de agraciada fisonomia, la S<sup>ra</sup> Antonia Prats, la Promesa; segons dihuen; del Antonèt Ramires ausent de Bar.<sup>na</sup> per estàr empleàt en lo ram del Comers, azia la russia, y moscovia. men pugi adalt â la Sala, y trobi â molts, y moltas divertintse jugant, y veyent jugàr à Sacansa, y Ali, entre estos hi eran lo S<sup>f</sup> Francisco Rodés; S<sup>f</sup> Joseph Fuxart; S<sup>f</sup> Manuel Compañó Pasamanér; el Pó de la Anna Maria; Sà Cunyada Antonia Ramires; La S<sup>ra</sup> Del Rodés; una tal D<sup>na</sup> Nicolasa; Rafuls del Hospitalet Clergue &c. Viu per fi comensàr lo lluhit ball, y quins triunfos fermes hi havia per ballàr com eran mozos de Samboy; De Sarrià; de S<sup>f</sup> Feliu, y de aqui; uns homens tan ben tallats, que una Granadera, y Casaca de Guardias Españolas, y Valonas, allò per allò. Hi era tota la Gent de Casa Soler de Samboy, y altres Individuos que se aprecian, no hó diré axi den Gelpí, que anaba per alli fet un bretul, à sabèr Armilla blanca ab maniga de Camisa; Calsons llarchs blancs, ret negre; no sé si mocadór entortolligàt pel Coll; Espitragàt; Morena Fisonomia suada, y tot ell à la bandolina, que es llastima sia Don no procehint com deu, al ranch de Caballér. La musica era la que se necessitava, part dels musics de la Cobla, no faltant Contrabaix, quel sonaba en Pó de la Viola; hechura de un Fadrí Sastre, que era també allí; semblava el contrabaix una calaxera ab manach sens pulir, vella per lo arnàt que era lo Instrument, dissimulat ab una poca de pintura; no se si mangra, y un forat rodó al mitg de la Panxa, peraqué roncasen be las tres Cordas. Lo altre Contrabaix, servia tant sols per las funcions de la Iglesia. En sent  $\frac{3}{4}$  quarts de 12 [144v] men isqui fora de Casa Prats ab lo Pó Cudina, y agoitarem al ball de la Plaza, y luego à Casa à ficarse hom al llit. (entre parentesis) en dita Casa hi era lo S<sup>f</sup> Notari Madriguera ab tots aquells moradors, y hostas; casàt de poch hà ab una bonica Señoreta; lo millor quadro afè que verem: Lo Pó Surges també feu cap al Hospitalet, y el Pau dels Versos en la tarde de Sant Roch, no callant ab sos versos disparatats, si algu, ó alguna parlaba, passant pel carrér &c. Pasi forta vigilia en la primera nit entre mudàr de llit, ser demasiadament alt, y tanta tarumba que anaba amunt, y avall del carrér â tall de Caramellas. Paso à describir lo segon punt de la Confitura, quel reduhesch en analisàr la festa dels Gloriosos Sants martirs, y antes de comensàr, moquemnoshi primer prenenhi un polvo. Haveu de sabèr amats oyents meus, que la festa fou en son terme mes lluhida, que la de ahi, en lo tocant â la funció dintre de la Iglesia; en quant â bullas; Saraus en las Casas. En Casa de Pau Prats ni hagué com en la antecedent nit, y molta concurrencia de desempeño per ballàr contradansas, no faltanhi en Gelpí, com yal tinch decifràt, si emperò no; ab Gorra bermella al Cap. Los demés allò de rets bermells, y Faldillas de Indianas; Galecos Faxas, y armillas de colors, hi era ab lo Pó de la Anna maria, y sà cunyada Antonia Ramires, lo fill segon de Ignasi Rubira Sastre, y molts altres &c. A dos quarts de onse se plegà lo ball, y tothom â la Iglesia, pujantsen tota la Junta de Molinas dalt al cor, part â trempar los Instruments, part â disposarse per cantàr, y los demés per escoltàr la musica de la missa voliam cantàr, Kiries; Gloria Credo, y Sanctus composta per lo Mestre de Tarazona, aquella composició de musica per elami bemoll, que pera mi may serà vella, y despues de la Epistola lo comensament del Oratori, una aria ab son recitàt, y las Coblas de viva solo el Dios Supremo &c. Quedà lo Altàr majór ab ciris de dalt à baix, y se

encengueren tots, y més devant de [145r] las dos urnas ab las santas reliquias. Encesos yà los ciris, se cantaren los Goigs, y después lo ofici quel celebrà lo S<sup>r</sup> Rector de Cornellà; Diaca, y Subdiaca, quins eran, afè nom recorda. Que mozos, y comparets sen pujaren al Cor, y tants se ni havian arpegat ab molta de la Quitxalla, que feyan suàr de mala manera al Pobre Agustí, agafat ab la gran barromba; ell aguantà, y à carregarse més Gent ell, y Contrabaix anaban de custellas. Jo tenia un Genuflecotri per faristol, sonant la viola, y encara estigui ben asentat, tenint à mon costat en peus al Pauet Prats Estudiant escoltant la musica; Los musics restants al devant de la Varana del Cor, y el que feya de mestre de Capella ab un tròs de papèr en la mà, munta, y baixa el bràs, y cop de compàs, y dali, precipitantsi un poquèt en el Gloria. però rehisqué tant bé com si fos lo S<sup>r</sup> mestre de la Seu, tenint porció de la Capella de musica; Lo tròs de Oratori fou lo del Beato Lorenzo de Brindis: Hi hagué sermó quel predicà en Idioma Català lo R<sup>t</sup> Fisonell rectór de Santiga, autentic en el Pulpit, fora de ser petit de estatura, ab Armusa, y Gira de satí encarnat[.] finida la festa de la Iglesia ab lo bum bum de Deu vos dò molt bon dia, acabat que hagué de dir lo Sacerdot lo ultim Evangeli, y responament del Deo Gratias: Isqueren ab gravetat, y compostura del temple sàs pocas Señorias, algunas Sàs mercès, y la major porció de etceteras, que vol dir homens y Donas; después de aturats molts, y moltas en lo Carrér, desfilaren cap à sàs Casas à dinàr; yó fiu lo mateix, sent yà cerca de la una, y se me acomodà la manduca Gallardament en el ventrell, excepto carn de olla, que no ni hagué en lo demás afluenter; llest de dinàr me entretinguí fent discursos alegres cap amunt, y cap avall de la Sala, enrahonant ab la filla den Manau, ques diu Maria rosa chica de 14 anys, habitant ab Sos Pares en Barcelona, detràs de Sant Llatse; Promesa ab [145v] un Jove Hortolà, y mentres menjaba jó, enrahonabam los dos. Después me entrí à la Cambra de las Drogas, ó buñols de carreró à atgegarni alguns que molestaban algo al Individuo, y fins que son fora, incomodan al Tu autem. En la tarde men ani à Casa Molinas, y havia allí prou xirinola entre un tal D<sup>n</sup> Pedro; cirurgia Capdevila, y altres, amichs de fer broma: Dins de un aposento D<sup>n</sup> Pedro a portas tancadas, flocà un disparatori, ó etsibori català, que no callà la sua boca mitja hora de seguida, escoltantsenlo los demás en la Peza de defora. Mosen Domingo que dormia la Siesta, à no pensàr que lin volguesen fregir alguna aquellas bonas pezas, esbutsan la porta los de fora del Aposento, entrantse de tropell dintre, y cop de xala bigart y fent certa señal D<sup>n</sup> Pedro; Lo Doctor Pau Buada, y altres me li tiran los matalasos sobre y una cadira al Pobre Domingo, fentlo suar de mala manera, no veyentseli mes quel cap, y un bràs. Mosen Cudina, y lo Agustí del Palau dormian la siesta ab quietut; Lo Escolà de la Seu rondaba per allí, y per la Cuyana; hi havia allí un murri ab una Capelleta, y una mare de Deu sense cap, à qui li havian presa, y no li volian tornàr, etgegantlo à fregàr, perquè empleaba tan ociosament lo temps, y Capdevila de poch mel fà clavàr al Hospici: en tal inter de haversi rigut molt, y las Señoras també de tota aquella broma, dexarem à aquells Plaga fer de las sevas, y nos hen anarem las Señoras, y un Servidor de V<sup>md</sup> à Casa del S<sup>r</sup> Pau Prat, suposat que hi havia Saràu com al demati, en efecte cruzaban las Parejas de Mozos, y Jovenetas en la Contradansa. Quina Casta de mozos aquella, un ni havia entre altres, no se si era de Samboy, ô si de Sarrià, tot semblant de cara à la de Joseph Casas, Patge del S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Lluís Cron, ni que li fós Germà; Lo hereu Norta del Hospitalet es un bell chic, el que ballaba també; La Sra Antonia filla de la Casa, donsellà fora de tenir la fisonomia gravada, no la desfigura gens, ni mica, [146r] per tenir bon color; perfet talle de còs, y brillo en sà andadura, la que

me coneix molt be per mon nom, com, y també sos Germans, y sos pares; si masa me fan dir; pocas hi havia alli de aquellas Donsellas, que se li igualasen. Hi era la Jova de Casa Soler de Samboy, que duya Gipó de boda; Arracadas, y adrès de esmeraldas. Lo càs gracios fou, que corregué la tramontana en el ball, pues que quatre fent rueda, de poch se quedan estrellats per tota la vida; una Dona, no se si arribà a Caurer, ó anà mitg à tombollons; si caigué, se alzà luego, proseguint la Contradansa; nom causa admiració per entrarhi tants homens, y Donas amunt, y avall de la entrada, ab sumo bellugament de cosos peus, y camas. Estiguerem alli cosa de una hora, y nos hen anarem à la Iglesia à 6 horas à cantàr, y sonàr lo rosari de la Mercè en el qual en la llatania responen cantant ora pro nobis homens y Donas, practicantho tota la Gent de un, y altre Sexo q[ue] estava congregada en la Iglesia, y la musica se collocà en lo Presbiteri per no patir tanta Calór, ni tanta opresió de uns, y altres com nos succehi en lo demati dalt al cor. La explicació dels misteris dolorosos la feu lo reverent Fisonell dalt del Pulpit à la part del Evangeli, haventni altre igual frente de est. Tothom ab molta devoció resant lo rosari, después se cantaren los Goigs dels Sants Martirs ab bastant ciris encesos en lo Altàr major. Nos isquerem al toch de la Oració del Angelus Domini del Vespre de la Iglesia, y nos hen anarem à Casa Molinas: Arribats alli, qui volgué pendrer Chocolate se acomodà ab ell; Jó un dels poch, pues que los mes ab una tasa de aigua ne tingueren prou; Yà llampegaba à la part del nort, y me tenian tals coruscacions algo perplexo. no obstant se mogué bulla Yà Cantant tots Sant Marsal la fira de Girona, sent lo especial promotor lo Rector de Turrellas, que comensà à qui teniam de seguir tots, un, y dos, y tres, y quatre, y sinch la vella arrugada [146v] finint ab Cap una voce y sinó; nos tiraba las temporalitats sobre la esquena. Mosen Cudina sonaba el Contrabaix, y lo rueda el violí; cantant à veus miseremini mei, y en lo intermedi Contradansas las Señoretas, y dos criadas ab lo Agusti del Palau; D<sup>n</sup> Pere, y no se qui més. Después tothom isqué al ball plà, y sardana fins los Capellans, prenent yó per Compañera al rector de Santiga, y tirantme del bràs en la Sardana de poch nom esguerra; brau entremès aquell, bullasa forta, com veurer al Doctor Buada, que añadinthi una G. diria bugada, encendrer una Candeleta arrodillat de un sol genoll, y el Rector de turrellas, y flaquejantlos la rodilla, ames de no poder encendrer, ó lo un, ó l'altres feya patatof; despues lo Escolà de la Seu ab un de estos Capellans, y mil altres bullas, com que tot respiraba bulla. tenintne prou men aní à las 9 horas à fer placheria à Casa de Pau Prats, yls trobí tots en la entrada prenent la fresca pasantlos à llegir lo borrador de la Explicació de las dos Festas, y lo Estudiant Pau, comensà à ohirlas, y adormirse fou tot hú ab Jupa negra, y sueltas las manigas de la camisa ab gorreta al Cap. Después de haver confabulàt ab ells una estona men ani ab lo Pó Cudina à Casa à Sopàr, y después de sopàt yà ohi Campanas tocàr à bon temps, y yó estava ago estorat pues que sentia algun trò fondo. Yà mu temia que hi hauria en la nit gros Zarrafoll, en efecte à onse horas se mogué vent rezió, y pluja, com si la llansasen à portadoras, quem feya suàr los peus de angunia en lo llit. Pasi la nit desvetllat gran part, y me lleví à hora regular, y estava ben nubol, no plovia encara, però envés Bar<sup>na</sup> penso que si; Prengui Chocolate, y men ani à ohir missa à la Parroquia; Las Canals en tal inter yà anaban ergo pluja forteta, me estigui alli quiet, fent mas pocas devocions, llest, men pugí al Campanàr à veurer que tal pintaba lo temps, y tot lo cel estava de allò ben aigualit. Fiu visita al S<sup>t</sup> Rector, y à sos R<sup>ts</sup> [147r] vicaris Pare Anton Franciscano, y à Mosen Tomàs, desde alli ab el Coche men pasi à Casa de Pau Prat, y viu à tots aquells moradors dins de la entrada, y à un Frare

Franciscano, ab tots los que fiu placheria desde las deu horas fins à las onse, no havent arribat à la Casa de Molinas, à causa dels molts fanchs, y basas de aigüas en tot lo Carrér, y travesías: Adquirí per noticia que se hi feu molta tabola, sonantse à las 9 horas ab Contrabaix, y un ó dos violins lo oratori del Beato Lorenzo de Brindis; Después mentres los S<sup>rs</sup> y S<sup>tas</sup> jugaban en la Sala, no se si à la Loteria, los demás pasejaren al Contrabaix per tot Casa fentli las exequias, com si fos un Cadaver, al que duya lo Escolà al Cap axagüt tapat ab un llansol, cantantli lo in exitu Israel, y lo Rectór de Turrellas en el Pater Noster en lloch de un bon cop de asperges li tirà el Sembrero; el tal Contrabaix ab quatre, com que feyan el dol, dos devant, y dos detras tenint ab la mà lo tròs de llansol, com à Glasas isqueren de la Cuyna, y aqui se es acabada la bulla en aquest any en lo Hospitalèt, fins al vinent; Si Deu nos dó Salut, y vida. Aqui concloch lo cuento, y desitjaré si accepte al Auditori.

## Document VI.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit de la *funció* d'oratorio à *casa*  
Cortada le 10 février 1783.

AHCB, Ms. A-253/VI, p. 145-152 (copie moderne d'après un original).

Festius Cultos que tributà lo Autor à Maria Santissima en la nit del dia 10 de Febre del Any 1783, en son Saló gran de Casa Cortada, sá habitació en lo Carrér del Pi, que son com segueixen, y los motius de tal Funció.

Quedant firmats los preliminars de la Pau en la Cort de Versalles, ameno siti del Rey de Fransa, entra esta, y Inglaterra, que en lo any 1779 comensá la Guerra dels Inglesos, anuncio de molt proxima à publicarse la Pau ab España, cessadas yá todas las hostilitats en lo Camp de Gibraltár ; la llibertat yá del Comers maritim, y los beneficis que Deu Nostre Senyór dispensa à la Casa, un de estos la Continuació del Fruit de Benedicció. Lo Autor per manifestació de alegria, havent recullit un Quadro, pintada en ell, una hermosissima [146], y devota Imatge de Maria Santissima, Mater amabilis, ab son Amantissim Fill Jesus, intitulantla item de la Pau, disposá collocarla en lo Saló gran de Casa ab 4 Cornucopias à cada costal del Quadro per Illuminar à la Santa Imatge ; altres dos Cornucopias de dos cera, à saber en cada una de frente, en la Cornucopia sobre del rellotge altres dos trossos de ciri. Detrás del Quadro, se guarni un drap, ó Cuberta de domás Carmesí, per estar mes decent. Quedant tot llest, se encengueren los ciris en la nit del 10 de Febrér del Any 1783, á 6 horas tocadas, sent en tal dia Santa Escolastica verge, nom de má estimada Filla, y de la germana, volgué lo Autor donás una Festiva Funció en lo Gran Saló de Casa sua, com queda yá notat, avisant, ó fent avisar, per la predita à tota la Capella de musica de la Cathedral, ab lo mestre de Capella lo Rev<sup>t</sup> Francisco Queralt [147] Pb<sup>ro</sup> per regir lo Compás ; tota la turba, excepto que no vingueren, per serhi tota, lo xantre Portugués S<sup>t</sup> Chacó rueda per la trompa de Caza, y lo Juanet Coll clergue, quels tres faltaren ; los demes tots vingueren, fins lo Capellustre S<sup>t</sup> Ambrós Fabet, ab son Archillaud ; Los 4 escolans de la musica de la Seu ; los Faristols de la Capella &c. Luego de posada la orquesta en ordre, havent arribats tots los musichs à dos quarts de 7, donant un quart de hora per trempár quiscú son Instrument, S<sup>t</sup> Francisco Casamór lo Contrabaix ; Mosen Jaume Soler Prebere, y Sagimón Ponsa, Clergue ó Capallustre las violas, y los demes los violins, passanthi los arquets ben fregats ab pega grega, sobre de las Cordas, y los restants musichs à bufár sos obues, Fugots, y trompas, per posarlos al punt de solfa, apunt yá tots, romperen la musica ab una obertura, que ressonaba molt en lo gran Saló. Luego de [148] acabada, y arreglats en los Faristols, y en las mans dels xantres ; tenors, contralts, y escolans ab cota negra, los papers de musica del Oratori nou del Collegi del Bisbe, quel compongué lo Mestre en lo any passat de 1782, passaren à cantar lo. Amigos de Dios, que bellos coros ! y que bellas arias ! ab la de viola obligada, que se lluhi en sos arpeigs, y punts per aquell batedor de dalt baix, y mes baix, fins à fer passigollas al ventre de la viola, lo consumàt musich de esta, Mosen Joseph Soler, germà de Mosen Jaume, viola Famosa del Palau, y lo Mosen Audalt xantre de la Seu ; alias lo Peu de Piña, per lo que ho sembla, y và coix quant camina en una aria de



baix que feya retronár lo Saló, majorment en los Coros, quant cantaban tots, agradables, y harmoniosos, ab lo Cantich del Fi del oratori. Acabat que se hagué, se passá à cantár la Lletania Lauretana, ó de la Mare de Deu, [149] que se canta en las nits de Oratori en la Iglesia de Sant Felip Neri escullida obra de Musica del S<sup>r</sup> Manuel Maymir, y per acabament de Festa una Salve per lo terme de musica de elami fort, quen solen dir los musichs, y aficionats, musica esta del terme de Sarriá per lo tan alegre, y harmoniosa. Lo Autor calla al devot que pagaba esta funció, yl Cás es quel mateix Autor. se declara. Los Concurrents en los dos sexes à esta foren ; en cap de plana, de Senyors, lo Marqués de Castellbell, cap dels Amats ab Don Anton Amat, y de Rocaberti militar ; mes no en actual servey ; son germá, La S<sup>ra</sup> Doña Manuela de Cruyllas ab son querit Tito, Baró de Rocafort, y sá mullér, ma germana Escolastica ; Celebració de son dia. En quant à Preberes foren Doctor Joseph Vassiana ab Perruca, y corona de cartró al mitg del cap, es de sá perruca negra, [150] Sugecte grave, vell Aristotelich, puix que jan feya la Cara flaca, y ya arrugada, ab tot que de alló ben sá com un all. Mosen Galí Beneficiat de Sant Pere de las Puellas ; Doctor Francisco Andreu Subjecte pulcro, parlant cerverí, com que es de Cervera, y algo formal Mosen Joseph Sellarés vellet, y robustét, ab son exercici de la Caza, no havent dut sá viola, no tenintla de menestér sent son gós de Caza. De licenciados eran, los Capellanets Joseph Casas Patge del S<sup>r</sup> Don Lluís Cron Canonge de esta Santa Iglesia de Barcelona, y Francisco Fill de mon Perruquèr Pasqual Abella. De menestrals coneguts meus, Lo germá del S<sup>r</sup> Isido Musich de la Seu, que es lo tant ben plantát, y corpulent Porré del molt Ill<sup>te</sup> Capítol, convalecent si bé que estava de una forta flucció en sá vista, tenintse per consegut de encomanàr à Santa Lluçia verge, y Martir. S<sup>r</sup> Joseph Volart ab son Fill Ponet [151] bonich minyó, mon apassionát ; S<sup>r</sup> Bruno Arenas los dos Tiradors de or ab sos dos Fills lo hereu ques diu Mariano, y lo segon petitet de uns 13 anys nomenat Juanet de la Creu. Lo Pó de la Anna Maria ab sá noyeta, y sá cunyada La Pepa germana del Doctór Andreu ab son Fill Thomás, y las nebodas del Quondam Doctor Ignasi Andreu ; Pepa Forcadas, criada de Casa Vega ab la Señoreta de la Casa Doña Pepeta, unica Filla de ma germana Maria Gertrudis (que goze de Gloria) Catharina Prat, Filla segona de Mariana Prat, mes coneguda per la Dida de Mataró la qual minyona Catharina serveix de Cuynera en una Casa de esta Ciutat &c. Mestre Carlos, son Fill Joseph Ginestár ; Lo Chena, Los Fadrins de baix de la butiga den Ginestá, y altres Persones que pujaren à veurer esta Funció de amagatotis, que ignoro quals foren. Se conlogué tota la Festa igual à las de las [152] Iglesias à 3 quarts de 9 ab la Oracio, que digué después de cantada la Salve, lo xantre Mosen Andreu Torrents, y tots los musichs nom recorda si llavoras pagats, prengueren las de villadiego, ó se escapuliren à Casa seva, quedant lo Saló desert enterament ab los ciris apagats, com si no hi hagués hagut tal Funció de musica en lo Saló de Casa Cortada.

## Document VII.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit de la *funció de Stabat mater* à casa Cortada le 11 avril 1783 (Vendredi des Douleurs).

AHCB, Ms. A-201. *Calaix de sastre I*, p. 250-251.

En la nit en de la Festa de Maria Santissima dels Dolors, intencionat de fèr jó cantà un Stabat en Casa, per possehir à una Imatge vestida, de la Mare de Deu dels Dolors, que es de la Anna Maria; se collocà en lo Oratori, el que se illuminà ab 6 ciris en la Grada, y mesa del Altà, encesos *item* los sinch del Salamó de Plata, que semblava ab tants llums en tal puesto reduhit, la illuminació grosa del Altà de la Capella de la Congregació dels dolors de Maria Santíssima: Los musichs per cantà, y sonà lo Stabat foren Francisco Casamór ab la viola; Mosen Joseph Prats, Son Germà; S<sup>r</sup> Carlos texidór, y Agustí del Palau per los violins, y també Mosen Francesch Pujol alias lo Canèt. Veus, lo S<sup>r</sup> Geroni del Palau per contralt, y lo Escolanèt de la Seu manuel, ô lo matalaser per tiple. Los Oyents, amés de mà Querida Esposa; mon Germà Felip; D<sup>n</sup> Anton Amat, y Rocabertí; Doctor Isidro Puig; Mosèn Joseph Sellarès, y Rafel Cisternas ab Josepha sà muller en el Aposento imediat al oratori, los de dintre, ab la orquesta al mitg, musics, y Cantores al rededór de un Faristol, eran per ohir la musica, Los Clergues, un tal Alabàu; Francisco Fill major de Pasqual Abella, y Lleó mon Perruquer; Un altre licenciado; Joanèt Coll; [251] Mosèn Francisco Colell, Beneficiat de la Seu. De Seculars un minyó vestit decentment ab Casaca, que vingué ab lo Capellanèt Alabau; S<sup>r</sup> Joseph Bulart, tiradór de or ab son fill Ponèt; S<sup>r</sup> Bruno Arenas també tiradór de or, ab sos dos fills, Mariano, y Juanèt de la Creu; La Familia de Casa, enfi tothom per escoltàr la musica: Acabada la funció, que consistí ab dos Oberturas; Stabat Mater, y Salve Regina; se donà à los mes dels Individuos Candelero, y Ciri, per acompanyàr ab Profesó la Imatge de Maria Santissima, fins al Puesto, ahont queda sempre dins de una escaparata, sent lo Portadór de la Soberana Mare Lo Escolanèt, y yà que no hi era lo Sagristà, suplia per ell lo Sotasagristà: may tocà més la Campana Maria de la Concepció, que en profesó tal; Los mateixos Profesoners la sorollaban, y drincaba per poch que li tirasen lo fil de ferro; Acabada que se hagué la Profesó, y donada als musics sa distribució, tothom sen tornà à Casa seva.

## Document VIII.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit de la *funció* de *Stabat mater* à casa Cortada le 2 avril 1784 (Vendredi des Douleurs).

AHCB, Ms. A-201. *Calaix de sastre I*, p. 320-321.

En la nit de la Festa de Maria Santissima dels Dolors, y Divendres de Pasió 2 de Abril, se cantà en lo Saló gràn de Casa lo Stabat Mater de Hayden, ab la mayor Porció de música de la Capella de la Catedral juntament una Salve à la Mare de Deu, en acció de Gracias del benefici, nos hà alcansàt del Altíssim Déu, de havér, exit de tot perill la noya mia, y 3 noys de la verola, per donarnos cuydado tal malura, Al [321] mateix temps, sent dia de la Mare de Deu dels Dolors. Per conseguent se posaren en totas las Cornucopias, menos sobre del rellotge, y escaparatas de Sant Rafel, y Sant Joseph; un parell de ciris en cada una; una taula cuberta de Domàs ab la Mare de Deu dels Dolors, y quatre candeleros del Oratori ab cera devant del rellotge; dos en cada taula de las escaparatas, quedant lo Saló bastant illuminat &c. Los musics foren Francisco Casamór per lo Contrabaix. Mosen Jaume, y mosen Joseph Solér, agregat lo Sagimón per las Violas; mosen Joseph Valls per sonàr lo Clave; Per los Violins; Mosen Joseph Prats; Son Germà; Mosen Francesch Pujol; Agusti del Palau; S<sup>r</sup> Carlos texidór; Domingo Sotomestre de la Seu. Per trompas, Francisco Rueda, y Miquel, son fill per altre violí; Abuesos; Lluís, y Xuriac. Las veus per Cantàr lo Stabat de Hayden. Lo Francisco Mataró Lo Chantre Garcia del Palau; Mosen Quirse de la Seu, y lo escolanèt manel. De oyents de la Música. De S<sup>ts</sup> Lo Parentiu part. D<sup>n</sup> Francisco Dusay ab sà filla D<sup>na</sup> Marianneta &c. De Capellans Mosen Joseph Sellarès; Doctor Isidro Puig; un Germà del S<sup>r</sup> Canonge miró; Mosen Francisco Colell; De Clergues Juanet Coll. De menestrals S<sup>r</sup> Joseph Bulart Tiradór de or ab son fill Ponét; S<sup>r</sup> Bruno Arenas Tirador de or ab sos dos fills; La Marieta olim de Junqueras &c. Per fi anà lluhidissima funció tal. y tots ne quedaren satisfets. Item lo altre Clergue nomenat Doctor Miquel Dardiu.

## Document IX.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit de la *funció* d'oratorio à *casa*  
Cortada le [20 avril] 1785 (1).

AHCB, Ms. A-202. *Calaix de sastre II*, p. 18.

En lo mateix dia, haventse benehida al demati per D<sup>n</sup> Joseph Alda mon Capellà, en Sant Felip Neri à una Imatge de mitg còs de Maria Santissima pintada ab Pastell sobre de Papér per mà de Maria Escolastica mà estimada filla gran, collocada luego de benehida en mon Aposento de dalt, devant del organèt, per tal Celebració fiu una Solemne festa en la tarde, fent venir à la Capella de musica, se pot dir tota; de la Cathredal, Cantantsi lo Oratori del Beato Lorenzo de Brindis, finint ab la Salve Regina, y Obertura escullida al Comensament de dita funció. tot lo que constarà més llargament en lo Altre llibre de las Festas.

## Document X.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit de la *funció* d'oratorio à *casa*  
Cortada le 20 juin 1785 (2).

AHCB, Ms. A-253/VI, p. 152-156 (copie moderne d'après un original).

Festius Cultos, que ab lo motiu de la Benedicció de una Imatge de mitg còs, de Maria Santissima copiada de altre de pastel, per má de má estimada Filla Maria Escolastica Amat, tributá lo Autor à dita Santa Imatge de Maria en la tarde del dia 20 de Juny del Any 1785.

Haventse benehida al dematí en la Iglesia de Sant Felip Neri per Don [153] Joseph Alda Presbitero, Capellá de Casa, la hermosa, y molt honesta Imatge de Maria Santissima ; per celebració de la Benedicció, y per la má de qui la treballá, ó copiá, fiu la Funció en Casa dalt al Aposento del segon pis de las dos Alcobas à la part del terradet à mitgdia, ahont se es collocada, obert lo organet frente del organista, avisant per tant lluhida Festa à la mateixa Capella de musica de la Cathedral, volent ques cantàs Oratori ; obertura antes, y Salve regina al ultim, per conclusió de esta Solemnitat, com en la nit del 10 de Febrer del Any 1783 ; excepto Lletania ; Se posaren un parell de Cornucopias una á cada costat de la Imatge de aquella Mater Amabilis, que enamora de veurela per est, y demés atributs, que se cantan en la Lletania de la Mare de Deu. En cada Cornucopia, se hi guarniren un parell de ciris, per encendre al comensár la Festa. Avisats los musichs, [154] comparegueren fins al numero de 16 à saber Sr Francisco Casamór ab lo contrabaix ; Mosen Jaume Soler mestre quem fou de viola, ab sà viola, aixi també son Dexeble Sagimón Ponsa ab la seva ; Mosen Joseph Prats ; son Germá, S<sup>r</sup> Carlos Texidor ; S<sup>r</sup> Dominguet Sotamestre &. ab sos violins ; S<sup>r</sup> Chacó rueda, y lo Fill del S<sup>r</sup> Miquel ribas ab las trompas de Caza S<sup>ts</sup> Lluiset, y Benetó ab las Flautas : Per veus Mosen

Audalt de ripoll xantre ; Mosen Joseph Valls, per tenór ; Mosen Juan Cudina per Contralt, y dos escolans de la Seu ; Per oyents de la musica vingueren Don Benet Fernandez del Correu, Seguidor de la Capella de musica de la Seu, y casi un de sos Individuos musichs, puix que ahont van estos en Funcions en Iglesias ell no falta, y aduc antes de comensar la musica, à no sol ab lo Capellanet Salanana, y Geperudets tots dosets, vingueren Juanet Coll Patge [155] del S<sup>r</sup> Ardiaca Moxó ; Joseph Volart Manuel Companyó Passamanér en la Plasa del Angel, y son Germá S<sup>r</sup> Vicens Clergue &c. Sent tots dalt en lo Aposento de las dos Alcobas, comensi á donár als musichs lo punt de Elamirré ab l'organet, per trempár, luego que hagueren tocadas sinch horas, y tot seguit trempà quiscú son Instrument, y yá comensaba à resonár la musica de alló bó, y à trempár lo S<sup>r</sup> Francisco Casamór lo Contrabaix. Afinat tothom, se tocá una obertura de las mes escullidas, y luego despues de un poch d'orga en son ultim allegro, se comensá lo oratori en musica, que fou lo del Beato Lorenzo de Brindís, que no cabia mes, anyadintsi per lo violi lo S<sup>r</sup> Baró de Rocafort. Durá fins a 3 quarts de 7, comensantse despues la prosecució del Cantich ab l'orga ; tot seguit la Salve escullida musica del Dominguet Sotamestre de la Seu, y Mestre de Torruella. [156] Los escolanets, acabada la Salve cantaren ora pro nobis Santa Dei genitrix, pero ningun de aquells capellans digué lo oremus, havent perdut l'oremus, ó haventsel olvidat, llegintlo, ó cantantlo de memoria ; sols en aixó acabá freda la Funció, mes no en tot lo demás, conclohentse tota à 7 horas, hora de eixirse à pasejár, y pagats tots los musichs, no ab xocolate, torradas. y bescuits, ab gots de aigua ab sucres, sí que ab diners, sen anaren à pasejár, pues que yá havien complert mon gust, y ells lo seu de disminuhirme un xiquet l'aigua de Besós, y acabada la Festa.

## Document XI.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : mention d'une *siesta à casa* Cortada le 24 juin 1785 (Saint Raphaël).

AHCB, Ms. A-202. *Calaix de sastre II*, p. 37-38.

Dia 24 de octubre Sant Rafel Arcangel Patró de Casa, y titular, se feu la mateixa funció que en lo any passat en la Iglesia del Bonsuccés de Pares Servitas en la Capella, y Altàr de Maria Santissima dels Dolors, haventse cantat lo Ofici ab tota la Capella de musica de la Cathedral, y sa composició de música del S<sup>f</sup> Domingo, mestre al present de Girona, y antes de torruella de Mongrý: en la nit hi hagué Siesta en musica à Casa dins del Oratori à obsequi del [38] Sant Patrô de la Casa.

## Document XII.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit des complies chantées à *casa* Cortada le 15 juillet 1787 (veille de la fête de Notre-Dame du Carmel).

AHCB, Ms. A-202. *Calaix de sastre II*, p. 257-259.

En Casa, ab lo motiu del nou altàr hà fet Jaume Fontanals Criàt, per mos fills de Cartró imitant à fusta, donàt de blanch ab primorosas Columnas, y demés de Gradass ; Sacraris ; Ninchos &c. perfilàt de or, y dorats los Capitells de las columnas, dedicantse à la Mare de Deu del Carme, En lo nincho del desobre posàt Sant Joseph, y en los colaterals de aquell Altàr, Sant Jaume Apostol, y Sant Domingo Fundador, y Patriarca, havent treballàt fora de las Figuras, y Candeleros lo Referit Jaume Fontanals, ab los feriatos en la fabrica del retaula 14 mesos, hà logràt tenirlo llest en tal dia, y feta benehir Per lo Pare Provincial dels Carmelitas la Imatge de la Mare de Deu del Carme se acordà ferse la Collocació, y Professó en tal tarde 15 de [258] Juliol de 1787. Posada yá la cera en la tarde en los candeléros, y Palmatorias allò de més de 50 ciris proporcionats al retaula, quels pagà la Obra. Avisats tots los de la Professó sent los bastants ab los S<sup>rs</sup> Canonge Ponsich ; mosen Domingo Barnet ; S<sup>rs</sup> Baró de Rocafort, y Don Anton Amàt ab los S<sup>rs</sup> de Casa, y de fora Casa ab lo numero de 12 Infantets y de Donas no se si 16 : à 7 horas de la tarde per la Professó. benehit que hagué Lo nostre Capellà, com si digués lo Parroco lo altaret. Mosen Domingo, encesos los ciris de la Grada, y del devant de la Mare de Deu ab los Colaterals entonà lo Te Deum ab lo S<sup>r</sup> Canonge tocantse à totas las Campanas ; luego immediatament se distribuiren ciris à tots aquells noys, y noyas sent el caput actus de fer de arrengladór, encendrer, y demés necessari, peraque anàs ben arrenglada Jaume Fontanals. Don Rafeló portaba à la Imatge de Nostra Señora, ventantse durant la Professó la Campana de la Escala, partintse de tocarla el Chena, y un noy de la Pona Dida. Dita Professó segui casi tots los aposentos, y dintre del oratori, se cantà 3 vegadas monstra te esse matrem encesos 4 ciris ; acabats tots de cantàr, se proseguí ab lo Te Deum per los dos estrados seguint las Donas ab mantellinas blancas detràs de la Professó, y arribada que hagué al Saló, ahont se hà collocàt lo nou altaret. se collocà à la Mare de Deu del Carme en lo nincho del mitg per mà del S<sup>r</sup> Canonge Ponsich, y Collocada se encengueren tots los Ciris, y se comensaren las Completas solemnes fora del Salm, qui habitat in Adjutorio per ser masa llarch ; de lo demés tot, y la Salve arrodillàt tothom, descuberta la Custodia, y acabàt tot ; los Profesoners [259] foren combidats à refrescàr, y ab això se conclugué la festa.

### Document XIII.

Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà : récit des complies chantées à *casa* Cortada le 15 juillet 1787 (veille de la fête de Notre-Dame du Carmel).

AHCB, Ms. A-205. *Calaix de sastre V*, p. 189-191 (copie moderne d'après un original).

En la nit se cantà per la major part de la capella de musica de la Cathedral à 8 horas de la nit en Casa en la Peza dels estudis lo oratori de Betlem del any 1763 que [190] comensa Desiertas campiñas &c, quals se cantaban per las festas dels estudiants Suaristas en dita Iglesia de Nostra Senyora de Betlem dels Padres de la Compañia de Jesús, fentse la festa à Sant Rafel Patró de Casa Cortada, y acabát lo oratori seguirense los Goigs del Sant, havent estat lo numero de musichs de la Capella de la Seu 17, sense alguns aficionats, havent rehicút lo oratori; gran cosa, y vingut à Casa combidats à ohirlo, amés dels S<sup>rs</sup> del Parentiu altres Individuos coneguts, els quals foren Mosen Francesch Comerma; Doctor Joseph Inglesa ab son Deixeble lo S<sup>r</sup> Don Felip Nadal; los senyorets de Casa Planella Son oncle Don Pere Planella; lo senyoret Don Cayetano Dou ab lo doctor Anton Ribera, los demás eran Joseph, ó Ponet Bulart ab son germà Cayetano noy de deu anys, y un Jove menestral conegut del Ponet; Joanet Coll Patge del S<sup>r</sup> Ardiaca Moxó. Don Benet Fernandez gran apassionat à la música de la Seu, y tant, com que es seguidór de la capella, S<sup>r</sup> Juan más negociant Anton Gual parxér. Mosen Pere Julià, y Montanér vicari que era de Esplugas; de nou de Samboy, altres Individuos mes, et sic de ceteris à la peça de defora dels Estudis; havent durat tota la funció à sabér, obertura, oratori, y goigs, des de dos quarts de 8 fins à 3 quarts de 10. En lo numero de Capellans hi era també [191] Mosen Domingo Barnet, qual fou combidat à dinà.



## Document XIV.

Note en anglais sur le fandango en Espagne et au Portugal.

Watkinson Library, Trinity College, Hartford (Connecticut), cote 914.4 T42. Philip THICKNESSE, *A year's journey through France and part of Spain*, Bath, R. Cruttwell, for the author, 1777, vol. I.

Dans le premier des deux volumes de l'exemplaire de la Watkinson Library on trouve deux feuilles manuscrites ajoutées après la partition imprimée d'un fandango (« Fandango è los Giganzas / Pomposo Moderato »), entre les pages 220 et 221 (non paginée). <<https://archive.org/details/yearsjourneythro00thic>> [25-X-2017].

(221) It has been thought proper to insert the annex'd Musical Airs, for the Readers amusement, because they are particular in Stile, and shew the favourite Taste of the people throughout the Continent of Spain, and of Portugal likewise, who are as much struck and delighted therewith as an English Ear is pleased with a Hornpike [*sic*], or a French Ear with a Minuet. Whether they be antiently and originally Spanish, or introduced by the Moors, may be difficult to say. – It is to be observed that the Fandango, as well as los Giganças\*, are, like the English word Hornpike, names of General Description, as to Stile ; The Specimens here given are not unhappily chosen, as to the Effects usually aimed at, or wish'd to be produced by the Composer ; And the Musical Vertuoso will not fail to observe therein, particularly in the latter of these Airs, certain Chromatick Passages expressive of the utmost Wanton-ness and Lubricity, and consequently suited to the Taste of the indolent & luxurious Natives of a Southern Climate : But, how will the Reader be surprised to hear further, that in a Country, Subject to the strict and Severe Laws of the Inquisition (such strange Contradictions and Absurditys does Custom admit). This Musick is suffered in the performance of what they call Sacred Dramas or Interludes ; And a Friend of mine, of undoubted Veracity, who resided long in that Country, assures me, he has been present at such Entertainments, when a Dance, in Duetto, was introduced, set to this very Tune, and performed, con affetto, by the principal and most respectable Characters in the piece, no less than Il Santo Christo è la sua Santissima Madre.

\* The Portuguese write it, Cheganças, from Chegar, « to come close »

## Document XV.

Poème burlesque sur la rivalité entre les paroisses de Santa Maria del Pi et de Santa Maria del Mar à l'occasion de la béatification du prêtre barcelonais Josep Oriol (1807).

APSMP, Col·lecció Prats-Tomàs, 64.

Decimas de S. M.

1.

Los canonges de Llevant  
han dat provas d'Eminencia  
que Ornaments p[er] sa desencia  
portan per obsequiar al Sant:  
Al Pi com si fos Encant  
los pasá la Vantolera,  
y ab cove de Pescatéra:  
Y pregunta'l Pi mateix  
Vos l'home que porteu peix?  
Si, respongue que nou' era.

2.

L'home diu que no'm coneix  
que so de S[an]ta Maria,  
y respongué'l Pi à fé mia  
y ho creya per lo mateix  
veyentlo ya ab planteix  
y que'l camalich apar  
que no sap que pescar  
sobre'l xasco; oh' tonteria  
queda tothom en el dia  
que'l Pi sura sobre'l Mar

3.

Hostia, caliz, agua, y vi  
y lo demes necesari  
ab lo predit vestuari(1)  
Santa Maria embia al Pi:  
com si no tingues aqui  
lo bó, y millor: y ne te fama  
Perque'l Pi ab sa rama

sab obsequiar als convidats  
mes se veu, qu'en vanitats  
lo Mar com mes te, mes brama.

(1) Lo cove

4.

Lo Mar ab foch, y escalfeta  
xocolata al demati  
devia embiar al Pi  
y aigua de la anisadeta:  
Mes l' Pi que quant li apreta  
S' llueix com qualsevol,  
sabé donarli'l consol  
que demana l'apetit  
y se veigé ben servit  
y cantà com un Oriol.

5.

Mostrantse tan generos  
lo Mar en tals ocasions  
es molt que tenint tions  
no fasa un Beato garbós:  
mes Bon Jesus digau vos  
com permeteu que un S[an]t Pere  
baixi tant, ô torni arrera  
ni'l mar que gastar li dol  
ne fasa un Beato Oriol  
habent volat altre esfera ?

6.

Lo que pot lo fanfarró  
S' veu ben clar en el dia  
perque fa S[an]ta Maria  
de un Sant, un Beato, y jo  
veig que's cas de Inquisició  
y mes gran de lo que cab  
per que no clou be lo tap  
de un sant frare, y un sol rato  
ferne un capellà Beato,  
que's volerli baixar l' Cap.

## Document XVI.

Dernier testament de Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà, du 26 janvier 1796, ouvert le 13 février 1819.

AHPB, 1.183/12, Manuel Olzina i Martí, *Manuale decimum nonum contractuum, testamentorum, inventariorum, codicillorum, bonorum publicacionum et aliorum*, f. 17r-24v (13-II-1819).

[17r] En la Ciutat de Barna. als vint, y sis dias del mes de Janer del any mit setc<sup>s</sup> noranta sis Lo Noble S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Rafel de Cortada Senjust, y Amat Baró de Maldà en Barna. populat constituhit personalm<sup>t</sup> devant de mi lo Not., y testimonis avall firmats, y estant ab sa entera salut, judici, y entenim<sup>t</sup> natural hà entregat à mi Cayetano Olzina, y Massana Not. Pub. de N<sup>o</sup> de Barna. una plica closa ab hostia vermella dins la qual ha dit estava continuat son testam<sup>t</sup> escrit de mà agena, y firmat de la seva propria; Volent que fos guardada en mon poder mentras visques dit S<sup>f</sup> testador, y que seguit son obit fos oberta, y publicat dit testam<sup>t</sup> y donadas las Copias authenticas que se demanen per los pretinguan tenirhi interes. Revocant, y annullant qualsevols altres testam<sup>ts</sup>, Codicils, y demes especies de ultima volun<sup>t</sup> fins al pnt. fetas en poder de qualsevols Not<sup>s</sup> y especialm<sup>t</sup> lo que en escrits clos entregá á D<sup>n</sup> Thomas Casanovas, y Fores Not. Pub. R<sup>l</sup> Colleg<sup>t</sup> de N<sup>o</sup> de Bar<sup>a</sup> als sis de Juny mil setc<sup>s</sup> noranta dos, y las demes ab ell revocats. Volent que est se garde; y cumple, y preferesca à tots los demes. De tot lo que lo mateix S<sup>f</sup> testador (â qui Jo lo Not. avall escrit fas fe coneixer) me requiri formas la pnt. es[critu]ra: Essent pnts. per testim<sup>s</sup> cridats, y pregats per boca propria de dit S<sup>f</sup> testador Melchior Castellar, y Manuel Olzina, y Marti Escriv<sup>ls</sup> los quals junt ab aquell firmaren.

Lo Baró de Maldá

Ab poder de mi Cayetano Azina y Massana Not.

Melchor Castellar tes.

Manuel Azina y Marti test.

[17v]

[18r]

En nom de Deu amen. Jo D<sup>n</sup> Rafel de Cortada Senjust, y Amat, Pages, Planella, y de Vallgornera, Baró de Maldá en Barna. populat, fill illegitim, y natural dels Nobles S<sup>ors</sup> D<sup>n</sup> Anton de Amat, y de Junyent Caballer del Habit de S<sup>t</sup> Joan de Jerusalem, y Coronel dels R<sup>s</sup> Exercits, y D<sup>a</sup> theresa Cortada de Senjust, y Amat Conjuges Difunts; Estant ab ma entera salut, judici, y entenim<sup>t</sup> natural, fas, y ordeno lo pnt. meu testament ab lo qual anomeno en Marm<sup>s</sup> als S<sup>ors</sup> D<sup>n</sup> Joseph de Amat, y de Cortada Caballer del Habit de S<sup>t</sup> Joan de Jerusalem, thinent Coronel dels R<sup>ls</sup> Exercits, y Capitá de Granaders del Regiment de Dragons de la Reyna, y D<sup>a</sup> Antonia de Amat, y de Quintano Conjuges, á D<sup>n</sup> Feliph

de Amat, y de Cortada Caballer del mateix Habit antes Socio del Ministre de España en la Cort de Russia, y vuy empleat en la primera Secretaria de estat de España, Germans, y Cuñada meus, á D<sup>n</sup> Ramon de Paguera, y de Armengol, y D<sup>a</sup> Maria Escolastica de Paguera, y de Amat Conjuges, á D<sup>n</sup> Jph. de Vega, y de Sentmanat Cuñats, y Germana meus, al Sor Dn Anton de Amat, y de Rocaberti Caballer de dit Habit de St Joan Sor de Castellar, y thinent Coronel dels Reals Exercits, á la Noble Sra Da Manuela de Cruhilles, y de Amat Viuda del Noble Sor Dn Franco de Cruhilles, y de Rocaberti, á Da Maria Antonia, y á Da Anna de Amat, y de Rocaberti Religiosas del Real Monestir de Nra Sra de Junqueras, Cuñats y Cuñadas mias, y al Illre Sor Dn Manuel de Amat [18v] y de Paguera Marques de Castellbell, y de Castellmeyá Gentil Home de Camara de sa Magestat mon Nebot, als quals, y á la major part de ells dono facultats de executar lo pnt. meu testament segons, que per mi avall se trobará ordenat.

Primerament Vull, que tots mos deutes sian pagats, segons que de ells constará per actes, ó altres llegalments Documents.

Elegesch la Sepultura en lo Vas de Casa Senjust vuy propri de la Casa construit en la Capella dels SSm Sagramt de la Iгла. de Nra Sra del Carme de esta Ciut, volent que sia feta general de Beneficiat, acompanyant mon Cadaver á mes de la Rnt Comunt de la Parroquia, las dels Convents de Nra Sra del Carme, y de PP. Servitas, y que aquell sia portat per sis Pobres del Hospici donant de charitat á quiscun de estos quatre pessetas en plata, y que dit mon Cadaver sia vestit ab lo habit de Religió Servita com á Congregant que so dels Dolors de Nra Sra, y que en ma Casa sia vetllat per quatre Religiosos Caputxins del Convent de Sta Madrona fentse absoluta general en la Vigilia de mon enterro en la tarde per las Rnts Comunitats de la Parroquia, de las quatre Ordes Mendicants, y del Convent de PP. Servitas, tot á disposició de dits Sors mos Marmessors sens musica, ni altra pompa.

I<sup>m</sup> Vull, y mano, que encontinent seguit mon obit per a sufragi de la mia anima, de las de mos Pares, Muller, y demes de ma obligació men sian fetas celebrar tres mil missas resadas ab una absoluta [19r] á la fi de quinscuna, de charitat deu sous bars só es Cent en la Parroquial Iгла. de Nra Sra del Pi, Cent en dta Iгла. de Nra Sra del Carme, Cent en la Iгла. de PP. Servitas, Cent en la Iгла. de Nra Sra de Betlem, sinquanta en la del Convent de St Franch, sinquanta en la del Convent de Nra Sra de la Mercé, sinquanta en la del Convent de Sta Catharina Martir, vint, y sinch en la del Convent de St Agusti, vint, y sinch en la de la Casa de St Cayetano, vint, y sinch en la del Convent de PP. trinitaris Calsats, sinquanta en la Casa de la Congregació de la Missió, sinquanta en la de la Casa del Oratori de St Feliph Neri, sinquanta en la Capella del Perdó de la Iгла. Parroquial de St Miquel Archangel, vint, y sinch en la Iгла. de St Franco de Paula, vint, y sinch en la del Convent de St. Jph., sinquanta en lo Convent de PP. Caputxins, sinquanta en la Parroquial Iгла. de Sta Maria del Mar, todas de esta Ciutat, Cent en la Iгла. del Lloch de Maldá, Cent en la Iгла. del Lloch de Albons, Cent en la Iгла. del Lloch de la Morana, cinquanta en la Iгла. del Convent de Religiosas Carmelitas Descalsas de la Ciut de Tarragona, vint, y sinch en la Iгла. Parroquial del Lloch de Esplugas, vint, y sinch en la Iгла. Parroquial del Lloch de Badalona, vint, y sinch en la Iгла. del Monestir de Nra Sra de Montalegre

orde de la Cartuxa, Cent á la disposició de mon Confessor, que me assistirá en ma ultima malaltia, y las restants fins al cumpliment de ditas tres mil á la disposició del sobredits mos Marmessors.

[19v] I<sup>m</sup> Deixo, y Llego al Hospital General de Sta Creu de la pnt. Ciutat Cent llius moneda barsa per una vegada solament per subvenció de sas urgencias.

I<sup>m</sup> Deixo, y Llego als Sors Administradors de la Pia Almoyna dels Pobres presos de la presó de la pnt. Ciut sinquanta llius moneda barsa per una vegada tantsolament.

I<sup>m</sup> Deixo, y llego á la Real Casa de Hospici, al Hospital de Nra Sra de Misericordia, y al de St Llátser tots de la pnt. Ciut Vint y sinch llius moneda barsa á cada un dels tres per una sola vegada.

I<sup>m</sup> Deixo, y Llego á Dn Jph. de Amat, y de Cortada Caballer del Habit de St Joan de Jerusalem, y Capitá de Dragons mon Germá, lo bastó de puño de or, ab un relotge dintre.

I<sup>m</sup> Deixo, y llego á Dn Felip de Amat y de Cortada Caballer del Habit de St Joan de Jerusalem, lo bastó de Crosseta de or, y lo espadi de puño de or.

I<sup>m</sup> Deixo, y Llego á Da Escolastica de Paguera, y Amat ma Germana lo relotxe de sobre taula blau ab tres cristalls, y mostra blanca.

I<sup>m</sup> Deixo, y llego á Da Escolastica ma filla lo relotge de or de repetició.

I<sup>m</sup> Deixo, y llego á Da Maria theresa ma filla las sivellas de or grossetas rodonas, y á Da Ma Felipha altra filla mia, las otras sivellas de or petites.

I<sup>m</sup> Deixo, y Llego á Dn Rafel mon fill la Capsa de or, á Dn Jph. Maria, y á Dn Cayetano altres fills meus un relotge de or á quiscun de Valor de unas vint, y [20r] sinch doblas, per una vegada tantsolament.

I<sup>m</sup> Deixo, y Llego á la Hermana Rita de St Rafel Religiosa terciaria de la Casa, y Hospital de Nra Sra de Misericordia de la pnt. Ciutat, Divuyt llius bars annuals, durant sa vida natural solament, á fi que pugua estar assistida, y dedicarse millor al servey del Altissim.

I<sup>m</sup> per lo cas de faltar dit Dn Jph. de Amat, y de Cortada mon Germá sobrevivintli Da Maria Antonia de Quintano sa Muller; Deixo, y Llego á dita Da Ma Antonia mantenintse Viuda no comudant á otras Nupcias, trescentas llius bars annuals en adjutori de sos aliments, y de Da Maria Theresa de Amat, y Quintano sa filla, y Neboda mia, y durant sa Vida natural tantsolament, y per lo cas de faltar dita Da Maria Antonia sobrevivint dita Da Maria theresa sa filla, y Neboda mia, y no tenir esta estat de Matrimoni carnal, ó espiritual, Deixo, y Llego igualment ditas trescentas lliuras annuals á la referida Da Maria theresa de Amat, y de Quintano, durant sa vida natural, y fins á tant, que tinga estat de Matrimoni Carnal, ó espiritual.

Im Vull, y mano, que en lo cas, que en lo dia de la mia mort se trobia viurer en ma Casa Anna Maria Andreu, dega ser esta mantinguda en ella, durant sa vida natural de tots aliments á la Vida humana

necessaris de menjar, y beurer, calsar, y vestir aixi en sanitat com en malaltia, pagantli son salari encara que no puga servir [20v] per sa edat, ó atxaques.

I<sup>m</sup> Deixo, y Llego als demes Criats, y Criadas, que en lo dia de mon obit se trobarán servir en ma Casa á saber al Criat Major destinat á mon servey sinquanta lliu<sup>s</sup>; al Lacayo, que igualment me servirà vint, y sinch lliu<sup>s</sup>, als demes Criats, y Criadas vint, y sinch lliu<sup>s</sup>, als demes Lacayos, y Cotxeros quinse lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup> á quiscun de ells per una vegada tantsolament.

I<sup>m</sup> Vull, y mano, que seguida ma mort, y verificat mon enterro se repartescan entre los Pobres, sinquanta lliu<sup>s</sup>. moneda bar<sup>sa</sup> per una vegada tantsolament, donant á cada un de ells set sous, y sis din<sup>s</sup>, volent que sian preferits aquells Pobres que diariament assisteixen en las Iglas. ahont son las quaranta Horas, á coneixement, y discreció de mon Hereu.

I<sup>m</sup> Vull, y mano, que durant la Vida de Baldiri Faura, se li done una pesseta diaria en plata en cada dia per sos aliments, y assistencias.

I<sup>m</sup> Vull, y mano se entreguen encontinent mon obit seguit al Rn<sup>t</sup> Rector del Lloch de Maldá Cent lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup>, al Rn<sup>t</sup> Rector del Lloch de Albons sinquanta lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup> y al Rector del Lloch de la Morana tambe sinquanta lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup> á tots per una vegada tantsolament, á fi de repartirlas per limosna entre los Pobres de sas resp<sup>o</sup> Parroquias.

I<sup>m</sup> Deixo, y Llego a D<sup>a</sup> Maria Escolastica de Amat, y de Amat, y de Cortada filla primogenita [21r] mia, y de D<sup>a</sup> Maria Esperansa de Amat, y de Rocaberti ma Difunta Muller, en paga, y satisfacció no sols de sa llegitima paterna, suplement de ella, y part de Creix, sino tambe del Llegat, que li feu dita D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Esperansa sa difunta Mare ab son ultim, y valido testament, que clos entregá á D<sup>n</sup> thomas Casanovas, y Forés Not. Pub. R<sup>l</sup> Colleg<sup>t</sup>. de N<sup>o</sup> de la pnt. Ciu<sup>t</sup> als deu de Novembre de mil setc<sup>s</sup>. vuytanta, y sis, y seguit son obit fou obert, y publicat als vint, y dos de Janer de mil setc<sup>s</sup>. vuytanta, y vuyt, y no menos de tots los demes drets, y credits que puga tenir, y pretendrer en mos bens, y en los que foren de dita sa Difunta Mare, per lo cas empero de contractar Matrimoni carnal, y no altrament, de una part la quantitat de Divuyt mil lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup>, y de altra part dos Calaixeras novials ab las Joyas, robas, y apendices corresponents, tot per una vegada solam<sup>t</sup>, de tot lo que morint ab fills, un, ó molts llegitims, y naturals, y de llegitim, y carnal matrimoni procreats algun dels quals arribará á la edat de testar, puga disposar á sas llibres voluntats; en lo cas empero de morir sens dits fill, ó fills, ó ab tals ningun dels quals arribará á la edat de testar solam<sup>t</sup> puga disposar, y fer á sas voluntats de la quan<sup>t</sup> de nou mil lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup>, y las restants nou mil lliu<sup>s</sup> junt ab las Calaixeras, Joyas, robas, y apendices en lo modo, que á las horas existirán tornen á mon Hereu, ó succ[ess]or universal: Y en lo cas que dita D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Escolastica ma filla volgues ser Religiosa, vull que mon Hereu avall escrit dega satis[21v]fer tots los gastos de entrada, dot, y professia, y donar, annualm<sup>t</sup> á dita D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Escolastica durant sa vida natural tantsolam<sup>t</sup> trescentas lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup> pagadoras per tersas anticipadas.

I<sup>m</sup> Deixo, y llego á D<sup>n</sup> Jph., y D<sup>n</sup> Cayetano de Amat, de Amat, y de Cortada mos fills en paga, y satisfacció no sols de sa llegitima paterna, suplem<sup>t</sup> de ella, y part de Creix, sino tambe del Llegat, que á son favor feu la nomenada D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Esperansa de Amat, y de Rocaberti sa difunta Mare, ab son

testam<sup>t</sup> sobrecalendat, y demes drets, y credits, que pugan tenir, y pretendrer en mos bens, y en los que foren de d<sup>ta</sup> sa difunta Mare quatre mil lliu<sup>s</sup> moneda bar<sup>sa</sup> á quiscun de ells per una sola vegada, pagadoras venint lo cas de pendrer estat, de las quals pugan disposar á sas libres volun<sup>ts</sup>: Y á mes vull, y mano, que en lo cas de no viurer dits D<sup>n</sup> Jph, y D<sup>n</sup> Cayetano mos fills en compañía de mon hereu, dega est donar á quiscun de ells durant sa vida natural la quant de quatrecentas llius bars annuals, per sos aliments, pagadoras per tersas anticipadas. Declarant empero, que si lo un dels dos obtingues empleo, ó Dignitat aixi Ecc[lesiast]ica, com Secular, que li reddittuas siscentas llius annuals, dega cessar la penció de ditas quatrecentas llius á ell per mi señaladas, aumentantse en est cas la del altre, que no obtindrà empleo, ó Dignitat fins á la quant de siscentas llius annuals, y conseguint tambe est semblant empleo, ó Dignitat, cessia tota la dita penció, y que dia á benefici de mon hereu.

[23r, sic] Im Deixo, y Llego á Da Ma Theresa, y Da Ma Felipha de Amat, y de Amat, de Cortada fillas mias en paga, y satisfació de sa llegal paterna suplemt de ella, part de Creix, llegat á son favor fet per la sobredita Da Ma Esperansa de Amat, y de Rocaberti sa difunta Mare ab son precalendat testamt, y demes drets, y credits que pugan tenir, y pretendrer en mos bens, y en los que foren dita sa difunta Mare Dotse mil llius moneda barsa á quiscuna de ellas per una sola vegada, pagadoras en lo cas de sa Collocació en Matrimoni carnal, de las quals morint ab fills un, ó molts llegalts, y naturals, y de llegal, y carnal matrimoni procreats, algu dels quals pervindrà á la edat de testar, pugan fer, y disposar á sas libres voluntats; Si empero morirán, ó alguna de ellas morirá sens dits fills un, ó molts, ó ab tals ningun dels quals arribará á la dita edat de testar, solament puga libramt disposar de sis mil llius, y las restants sis mil llius tornen á mon hereu, ó succ[essor] universal. Y per quant ditas Da Maria Theresa, y Da. Ma Felipha ser troban otorgadas per Religiosas en lo RI Monastir de Nra Sra de Junqueras de esta Ciut, per tant vull, y mano, que en lo cas de entrar Religiosas en ell, sels dega costejar per mon hereu tot lo gasto de la Entrada, y Professia, y los alimts del any del Noviciat, y despues de professas sels dega donar, y satisfacer en quiscun any aquella quantitat que los será señalada per mantenerse en dit Monastir ab la decencia corresponent al igual de las demes Sras Religiosas de ell, parant[23v]las la Casa segons estil, y practica del mateix Monastir, conforme al temps de sa entrada, ó professia se convindrà per manera, que mantenintse Religiosas en dit Real Monastir sian plenamt assistidas, y pugan dedicarse al servey del Altissim; Debentse entender lo mateix en cas de voler ser Religioses de altre Monastir.

En tots los altres empero bens meus, mobles, é immobles, haguts, y per haver, noms, veus, drets, forças, y accions mias universals ahont se vulla, que sian, y á mi me pertañen, y pertañerán ara, y en lo esdevenidor en qualsevol part del mon, per qualsevols causas, y rahons Instituesch Hereu meu universal á Dn Rafel Maria Cortada de Senjust, y Amat mon fill si lo dia de mon obit viurá, y á mi Hereu esser voldrá, si emperó lo dia de mon obit no viurá, ó viurá, empero hereu meu no será porque no voldrá, ó no podrá, ó hereu meu será, empero morirá quant, que quant sens fills, un ó molts llegalts, y naturals, y de llegal, y carnal Matrimoni procreats, ó ab tals ningun dels quals pervindrà á la edat de testar en dits causos, y quiscun de aquells, á dit mon fill substituesch, y á mi hereu universal fas, é instituesch al expressat Dn Jph. Maria altre fill meu, al qual per las mateixas



substitucions Substituesch, y hereu meu universal instituesch al sobrenomat Dn Cayetano altre fill meu, y á est per las mateixas propias substitucions, Substituesch, y á mi Hereva universal fas, é Instituesch á la mencionada Da Maria Escolastica ma filla, y á esta per [24r] las mateixas substitucions substituesch, y á mi Hereva universal Instituesch á la expressada Da Ma theresa altra filla mia, á la qual per las ditas substitucions substituesch, y hereva mia universal instituesch á la referida Da Maria Felipha altra filla mia. Volent, que si en lo temps de purificarse alguna de las substitucions per mi aposadas á favor de dits mos fills, y fillas, lo tal Substitut, ó be lo primer instituhit se trobarán á las horas premorts, deixant fills, ó fillas un, ó molts, lilegítims, y naturals, estos succehescan en mos bens en lo modo, y forma, que per son Pare, ó Mare se trobarán instituhits, ó respve substituhits, y que esta vocació dels fills del instituhit, ó substitut premort no servesca de inducció de Vincle, sino unicament de Providencia per la caducació de grau, que en lo pnt. meu testament podria esdevenir.

Anomeno en tudors de dit mos fills als sobrenomats Sors Dn Jph. de Amat, y Cortada, Dn Feliph de Amat, y Cortada mos Germans, Dn Anton de Amat, y de Rocaberti, Dn Ramon de Paguera, y de Armengol, y Dn Jph. de Vega, y de Sentmanat mos Cuñats, y als sobrevivivnts de ells, los quals las Personas, y bens de dits mos fills governen, y administren, concedintlos á est fi las facultats necessarias. Revocant ab lo pnt. meu testament tots, y qualsevols altres testaments, Codicils, y demes especies de ultima coluntat, per mi fetas fins al pnt. en poder de qualsevols Nots. y especialmt lo que en escrits clos entregui á Dn Thomas Casanovas, y Forés Not. pub. Rl Collegt de No de Barna. als sis de Juny mil setcs [24v] noranta dos, y los demes ab ell revocats encara que hi hagues continuadas qualsevols paraulas derogatorias de las quals degues fer expressa menció, per quant de ellas me penedesch, y Vull que las mateixas no obstant lo pnt. meu testament á tots los altres prevalga.

Aquesta es la mia ultima voluntat la qual vull que valga per testament, Codicil, ó per aquella altra especie de ultima voluntat, que millor de Dret valer podrá. Y la mateixa firma de ma mia propia en la Ciutat de Barna. als 26 de Janer de 1796.

Lo Baró de Maldá.

## Document XVII.

Inventaire après-décès de Rafel d'Amat i de Cortada, baron de Maldà. NB. On a transcrit uniquement la partie concernant *casa* Cortada. L'inventaire se poursuit avec le reste du patrimoine du baron de Maldà.

AHPB, 1.183/12, Manuel Olzina i Martí, *Manuale decimum nonum contractuum, testamentorum, inventariorum, codicillorum, bonorum publicacionum et aliorum*, f. 88v-98v (9-III-1819); 94r-98v, 100v-103v (11-III-1819); f. 106v-112v (15-III-1819).

Sia notori com lo III<sup>e</sup> Señor D<sup>n</sup> Rafael Maria de Cortada, Senjust, y Amat, Pages, Planella y de Vallgornera Baró de Maldà y Maldanell en la p[rese]nt Ciutat de Bar[celo]na domiciliát, com à hereu universal de son dif[un]t Pare y S<sup>or</sup> el III<sup>e</sup> S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Rafael de Cortada Baró que també fou de Maldà per est nomenat [89r] en son ultim testament que clós entregà en poder de Cayetano Olzina y Massana q<sup>o</sup> Not[ari] pub[lic] de num[er]o de Bar[celo]na à vint y sis de Janér de mil setcents noranta sis y despues de son obit fou obert y publicat en los dias tretse y quinse de Febrer del corrent any p[e]r lo infr[asc]rit Not[ari] com à regentant las Escr[itur]as de aquell, en dit nom, y en aquell altre que millor en dret li competeix y afavorir lo puga: volent evitar tota suspita de dolo, frau, y gosár dels privilegis y prerrogativas concedits per lo dret als que prenen Inventari, precehint lo Señal de la Santa Cr+eu, pren lo p[rese]nt Inventari del Patrimoni y bens que foren del enunciat son dif[un]t S<sup>or</sup> Pare que se principià en esta dita Ciutat de Barcelona á las deu horas del mati del dia nou del mes de Mars any del Nayxement del S<sup>or</sup> de mil vuitcents y dinou en lo modo y forma seguent.

Primerament constituít lo sobre expresàt III<sup>e</sup> S<sup>or</sup> Dn Rafael Maria de Cortada &. Baró de Maldà p[rese]nt ab lo Not[ari] y testim[oni]s infr[asc]rits, en la Casa de la sua habitació que fou propria de dit difunt S<sup>or</sup> Baró, en la que habitaba y mori situada en la p[rese]nt Ciutat en los Carrers del Pi y de Parot lo Lladre se ha trobat lo seguent.

En la entrada principal.

Primo: un quadro ab los Sants Patrons de la Casa y quarto de fusta pintat.

It. un fanal de vidre ab sa corriola usat.

En las Cotxeras.

Primo: un cotxe pintat de vert forrat de tripa ab tres [89v] cristalls grans usat.

It. un copé també pintat de vert forrat de paño sendrós ab quatre cristalls grans usat.

It. una berlina pintada de blau ab quatre cristalls y forrada de tripa.

It. un birlocho de cami forrat de paño blau usat.

It. dos jochs de guarnicions de dits cotxes los uns bons y los altres ordinaris usats, y quatre capitons tambe usats.

En las Quadras.

Primo: dos Mulas de pel negre la una de sinch anys, y la altre de deu.

It. una porció de palla.

It. una corriola ab dos galledas y sa corda de espar usat.

It. un bujol de fusta usat

It. una regadora de llauna

It. una caixa dolenta de fusta.

En lo Granér.

Primo sinquanta quarteras de ordi.

It. un garbell usat

It una mesura de fusta de cortà, usada

It. una escala de fusta vella.

En lo Sellér sota la Escala.

Primo: quatre Barralons de fusta ab cercols de ferro y sas aixetas de coure los tres plens de vi y lo altre buit.

It. altres quatre barralons de fusta ab cercols de ferro per posar oli buits, usats los dos y los altres m[olt] vells.

It. altre barraló de fusta també ab cercol de ferro vell.

It. un embut de fusta usat.

En la pessa del cap de la escala.

Primo: dos escons de fusta ordinaria usats y pintats [90r] de vermèll per conduir las libreas que son tres de grans de grana, y tres de xicas de paño blau turqui usadas.

It. quatre cadiras de brasos ab asientos y respallers de bagueta vellas.

It. dos cadiras de fusta ab asientos de boga vellas.

It. una taula de fusta ordinaria y vella.

It. quatre cornocopias doradas ab sos cordons de estám molt usadas

It. quatre quadros guarnició de fusta dorada, vells.

En altre pessa immediata.

Primo dos arquillas de fusta pintadas antiguas

It. tres quadros grans ab guarnició de fusta dorada lo un de la Conversió de S<sup>t</sup> Pau, lo altre de S<sup>n</sup> Jaume y lo altre de la Mare de Deu molt antichs.

It. altres dos quadros medians ab guarnició de fusta dorats, lo un ab la testa de S<sup>n</sup> Anastasi y lo altre de la Degollació de S<sup>n</sup> Joan Batista.

It. sis cadiras de fusta vellas ab asientos y respallers de vagueta.

It dos taulas, una gran ab sa pedra sobre, y altre xica de fusta ordinaria molt usadas.

It. dos mamparas de tela pintadas.

It. dos miralls medians ab sa guarnició de fusta dorada usats

It. un fanal de vidre ab sa corriola.

En altre pessa del passadis.

Primo : un Rellotge de pendula ab sa caixa de fusta usat.

[90v] It. una caixa gran de fusta, y dins ella alguns draps dolents

It. un quadro gran vell de S<sup>n</sup> Agustí ab sa guarnició dorada.

It. una cadira de fusta ab asiento de bagueta.

It. tres escalas portatils de fusta.

En lo passadis del quarto immediat.

Primo un Armari de fusta ordinari pintat de blau ab son pany y clau, y dins ell una porció de roba blanca que se individuarà en altre ocasió.

It. dos caixetas de fusta ordinaria, y dins la una de ellas algunas candelas de seu, y à la altre, vuit garrafas de vidre plenas las quatre de vi, y las restants buidas.

It. altre armari fixât à la paret ab sas portas de fusta y dins ell una porció de oli ab dos cantis

It. un penja robas de fusta ab tres capots de librea de paño blau.

It. una petita sort de vidre en un armari fixât à la paret.

En lo Quarto de la part del devant que traou dos balcones en lo Carrer del Pi y en la alcoba del qual mori lo S<sup>or</sup> Baró, se ha trobat lo seguent.

Primo onse tamboretillos ab tapetes de domàs verdós usât.

It. un mirall gran ab guarnició dorada usat.

It. tres quadros un gran de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Nuria, y dos de medians de S<sup>ta</sup> Theresa y S<sup>ta</sup> Madalena tots ab sa guarnició de fusta dorada y usats.

It. quinse quadros xichs de varios Sans, y diferens paisos ab guarnició dorada.

[91r] It. un Amari de fusta pintat y antich ab tres calaixos grans y dos de petits, panys y claus de ferro, sobre panys de llautó, dins el qual se ha trobat una porció de draps, y venas, un param[en]t de lilit de mosolina blava y blanca usat, un cobrellit de bombosi guarnit de mosolina; altre de tela pintada, unas cortinas de percala, y un sombrero gran tot usat.

It. una calaixera de noguera ab sos sobrepanys y anellas de llautó usada, y dins ella la roba que despues se expressarà.

It. un relotge ab son despertador sobre la mateixa calaixera

It. dos cortinas de cotonada ab sas borlas y senefa tot usat colocadas en las portaladas dels balcones.

It. una mitja caña de fusta dorada que circueix dit quarto y alcoba ab sas tapiseries molt vellas.

It. dos cantoneras doradas vellas.

It. una mampara de tela pintada.

En la alcoba de dit quarto.

Primo un Llit de pilans ab sa capsalera pintat de color de caoba y cortinatxes de domàs vert y sarréll de or tot usat.

It. dos cortinas de tafetà vert usadas y colocadas sobre lo march de dit alcoba

It. dos Imatges de Christo crucificat, la una de llautó, y la altre de fusta y creus del mateix.

It. un petit armari de fusta ordinaria pintat de [91v] obscur ab algunas frioleras de ningun valor.

It. una tauleta de fusta ordinaria y vella

It. un quadro de la Concepció ab guarnició de fusta vell.

It. una piqueta vella de llautó.

En lo requarto del mateix alcoba

Primo un baul cubert de pells y tatxas de llautó, ab alguns pedasos dintre.

It. una taula rodona de fusta ordinaria, plegadissa y vella.

It. dos cadiras vellas ab asientos de boga.

It. un armari gran fixât à la paret ab sas portas y prestatxes de fusta, dins lo qual se troba una sort de pipa del us de la Casa contenint tres soperas, varios cubos, platas y plats de diferents formas usats

It. dos safatas grans de fusta pintadas y usadas.

It. una fusta de portâr lo Xocolate usada.

It. una caixeta de ferro vella.

Y havent jà tocât las dotse y mitja del citat dia se suspendgué la descripcio del p[rese]nt Inventari dexant sa continuació per la tarde. De tot lo que lo recordat S<sup>or</sup> Baró, conegut de mi lo Not[ari], me requiri formàs lo present acte, que ha firmat de propria mà essent testimonis Joaquim Rosselló de la familia de dita Casa y Pau Vila Practicant de Facultat de Not[ari] en esta Ciutat residents.

[signe] Lo Baró de Maldà.

Ante mi Manuel Olzina, y Martí Not.

Continuacio de Inventari. Lo Ill<sup>c</sup> S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Rafael Maria de Cortada, Senjust y Amat &<sup>a</sup> Baró de Maldà en esta Ciutat de Bar[celo]na domiciliat: Desitjant [92r] proseguir lo Inventari que se ha comensat en lo mati del dia present en lo nom y qualitat que en aquell expressa, constituït en la mateixa Casa p[rese]nt ab lo Not[ari] y Testimonis infr[ascr]its à las tres y mitja de la tarde del indicat dia nou de Mars se ha continuat lo mateix Inventari en lo modo y forma seguent.

En la pesa immediata à la ultima que expressa la antecedent sesió que també trau balcò al Carrer del Pi se ha trobât lo seguent.

Primo sis tamborets de fusta vells ab tapetas de domàs carmesi usat.

It. sinch cadiras antigas de brasos, pintadas y doradas ab asientos y respallers de palma.

It. dos taulas de fusta pintadas de negre ab dos escaparatas corresponents, y dins de ellas se encontran dos Niños de Cera ab alguns reliquiariis y frioleras de plata y altres adornos.

It. tres quadros grans y antichs ab sas guarnicions doradas, lo un de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Monserrat, altre de S<sup>t</sup> Joseph, y altre de S<sup>ta</sup> Eularia

It. altres dos quadros medians ab guarnicions doradas y en ells dos retratos

It tres altres quadrets los dos de paisos y lo altre de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Monserrat tot usat.

It. una cortina de balcò de flamula usada

It. una Sanefa y cornisa de fusta dorada q.e circueix tot lo quarto ab sas tapiseries antigas y vellas.

En altre pesa immediata que també trau balcò al referit Carrer nomenada la Saleta se ha trobât lo seguent.

Primo: una araña gran de bronze y cristall antiga

[92v] It. dos miralls grans ab sas guarnicions y rematos de fusta y cordons de estâm usats.

It. dos taulas de Noguera en forma de escriptori ab dos divisions de Calaixos y sobre panys de llautó dins los quals se encontran varias frioleras de ningun valor.

It. dos taulas quadrilongas de fusta de noguera y sobre ellas dos Escaparatas grans de Ebano ab tres cristalls en cada una y S<sup>n</sup> Rafel y S<sup>n</sup> J[ose]ph de Bulto ab alguns adornos dins ellas.

It. tres quadros grans usats ab sas guarnicions de fusta dorada pintats en ells S<sup>n</sup> Rafel, S<sup>n</sup> Ignasi y la Anunciata.

It. vuit quadros petits ab diferents paisos.

It. tres sanefas, y una guarnició de fusta dorada que manté las antigüas tapiseries del quarto.

It. sis cortinas de bayeta vermella vellas colocadas sobre las portaladas

It. dotse cadiras grans de fusta ab asientos y respatlles de flamulas grogas tot usat.

It. altres tres cadiras vellas pintadas y doradas ab asientos y respatlles de palla

It un cantarano de noguera antich ab diferents calaixos y prestatges ahont están colocats una porció de llibres de devoció, y altres papers de poca consideració.

It. dos mamparas de tela pintadas.

En lo altre quarto immediat

Primo un Escriptori de noguera usat ab sobre panys y anellas de Llautó y tres calaixos grans dins dels quals se troban alguns Llibres de Devoció, Estampas y frioleras del difunt S<sup>or</sup> Baró.

It. una Calaixera de Noguera vella ab sobre panys y anellas de llautó y quatre calaixos.

It. altre calaixera de noguera vella ab dos calaixos, y sobre panys y anellas de llautó, y dins se encontran alguns vestits de us y port del difunt S<sup>or</sup> Baró.

It. un Relotge de pendula antich, ab sa Caixa de fusta pintada y dorada

It. set cadiras de brassos vellas ab asientos y respatlle de palma.

[93r] It. una tauleta de fusta ordinaria ab son tapete de enserat tot usat.

It. sinch quadros grans ab guarnicions doradas, pintats en ells los retratos dels antecessors y familia de la Casa

It. vuit quadrets ab sas guarnicions de fusta.

It. un mirall gran ab sa guarnició dorada

It. un genuflectori de fusta ordinaria pintat y una Escaparata ab vidres y dins ella una Imatge de S<sup>t</sup> Christo ab sa creu y peña de fusta

It. unas Cortinas de bayeta verda vellas.

It. unas tapiseries vellas que adornan dit quarto, ab sas correspon[ent]s sanefas, y guarnicions de fusta.

It. dos cadiras de fusta molt vellas.

It. set peluts vells y ordinaris.

En lo menjador dit de la Familia.

Primo quatre quadros grans, vells.

It. dos armaris de fusta ordinaria vells y dins de ells se troba la roba de taula usual

It. una taula gran de fusta ordinaria y vella

It. un banch també de fusta usat

It. vuit cadiras usadas ab asientos de boga.

En la pesa immediata à dit menjador que trau porta en una eixida.

Primo sis quadros grans molt vells

It. un fanal de vidre ab sas corriolas

It. un armari gran de fusta ordinaria pintat de blau dins del qual se troban part de la roba del propi us y port de la S<sup>ra</sup> Baronesa.

It. altre armari de fusta pintat de color de caoba ab sobre panys de llautó, y dins ell una petita porció de basos y beyres de cristall y algunas marcelinas de [93v] xarol y xicaras de pisa per lo servey ordinari.

It. un relotge de bronze de pendula ab sa capsia y guarnicions de fusta pintada y dorada.

It. dos taulas usadas de noguera grans

It. tres cadiras de brassos ab asientos de bagueta

It. un fogó de ferro per planxár, ab sas corresponents planxas.

En altre petit quarto immediat al sobre dit, nomenat lo rebostèt.

Primo dotse candeleros de llauto ab sas candelas de seu

It. un banquet de fusta ab tres cantis de terrissa

It. tres taulas de fusta ordinaria usadas

It. una porció de pipa, pisa y vidre, per lo servey usual.

It dos paners de caña usats

It. dos sistells.

Y havent tocat las sinch y mitja de la tarde, se suspengué la continuació del p[rese]nt Inventari, deixant per altre dia sa continuació. De tot lo que lo mencionat I<sup>lle</sup> Señor Baró, conegut de mi lo Not[ari] me requiri formàs lo present acte que firmà de propria mà: Essent Testimonis Joaquim Rossellós altre dels de la Familia de dita Casa y Pau Vila y de Jovér Practicant la Facultat de Not[ari] en esta Ciutat residents.

[signe] Lo Baró de Maldà.

Ante mi Manuel Olzina, y Martí Not.

[94r] Continuacio de Inventari. El III<sup>e</sup> S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Rafael Maria de Cortada de Senjust y Amat & Baró de Maldà y Maldanell en la present Ciutat de Barcelona domiciliat: Desitjant proseguir la descripció del Inventari que en lo dia nou dels corrents se comensà en lo nom y qualitat que en aquell acte se expresa; constituït personalment en aquella Casa junt ab lo notari y testimonis soscrits à las nou horas del mati del dia onze Mars del any mil vuit cens y dinou se continua lo indicat Inventari en lo modo y forma seguent

En lo menjador de la Casa que en la antedent sessió se menciona se hà encontrat lo seguent.

Primo una taula rodona gran y de fusta de pi dividida ab dos, usada

Item altra taula de fusta ordinaria ab una pedra marmól sobre ella usada

Item dos armaris rincones de fusta pintada ab ses vidrieras y dins ells una sort de tasas de café platets xiquerés y altres frioleras de la xina tot usat

Item altre armari de fusta pintat ahon se coloca la roba de taula y demes necessari per son parament

[94v] Item un escalfa paxes [sic] de marmol y y po[st?] de ferro ab enserat sobre, mancha, paleta y molls de ferro.

Item dotse cadiras de fusta ab acientos de boga usadas

Item una mampara de tela pintada

Item dos quadros vells y grans sobre las portaladas ab sá guarnició de fusta dorada

Item un mirall gran ab sas guarnissions y rematos dorats.

Item dos quadrets vells ab dos retratos y guarnicio de fusta.

Item una cortina de flamores ab sa sanefa usada

Item unas astoras ordinarias que ocupan tota la dita pesa

Item un ventall gran de taula

En la pesa imediata entránt al saló

Primo una araña de cristall mediana ab sá funda de tela usada

Item quatre cortinas y dos sanefas de flamores usadas, collocadas sobre las portaladas.

Item dos tauletas plegadises de noguera per jugar usadas.

Item dos taulas quadradas de noguera ab perfils dorats y pedra sobra ellas.

[95r] Item vuit cadires de fusta ab asientos de boga ordinaria

En lo saló

Primo dos ganapes grans de fusta color de caoba ab sas fundas de Indiana

Item trenta dos cadires de caoba cubertas tambe de Indiana.

Item quatre tauletas de fusta de cedro plegadises ab sos paños verts.

Item dos taules de fusta doradas, y pedra marmol sobre ellas.

Item vuit cortinas de seti blau de cel ab sas borlas de ceda, collocadas sobre las portaladas

Item sinch arañas de cristall una gran y quatre medianas ab sas fundas de tela.

En la pesa inmediate de [spue]s del Saló

Primo quatre cortines de Domas groch y borlas de ceda collocadas sobre las portaladas.

Item altres quatre xiquetas de mosolina ab barretas de ferro per las vidrieras

Item una araña de cristall ab sa funda de tela

Item un mirall gran ab quatre vidres y [95v] guarnissions doradas

Item una taula de fusta dorada ab una pedra de marmol

Item un ganape de fusta pintat de blanch y dorat, cubert de indiana.

Item vint y dos cadiras corresponens al ganapé, ab dos altres de brasos, totas ab fundas de Indiana

Item unas astoras que ocupan tota la pesa

En la Capella

Primo un quadro gran de la Purissima concepció ab guarnicio de fusta dorada.

Item altres dos quadros grans de S<sup>n</sup> Joseph y S<sup>nt</sup> Rafel ab guarnicions doradas.

Item unas gradas de fusta pintadas y doradas.

Item una imatge de Christo crucificát de bronse doràt, ab sa corresponent creu de fusta capsada de plata.

Item dos reliquias medianas ab sa guarnisió de plata,

Item quatre candeleros de fusta platejados

Item dos palmatorias de plata ab sos siris



Item la tarima del alta de fusta pintada y dorada en forma de calexera ab tres calaxos y dins ells se ha trobàt: Dos casullas negras ab sos corresponens manipulols y estolas, la una de domas ab galons de or y altra de seda rallada ab galons de plata

[96r] Item altres dos casullas de llama de plata ab galons de or

Item altres tres de domas, una blanca altra vermella y altra groga ab galons de plata.

Item altra de tapeseria ab galons de or

Item altra de tafata moràt ab galons de plata.

Item sis albas tres de bonas ab guarnions [*sic*] corresponens de puntas y altres tres ordinarias de tela tambe guarnidas de puntas ab sos amitos

Item sis astovallas las tres bonas y las restans ordinarias usadas.

Item una porció de lavabos y purificados de varias qualitats

Item un armari ficsat à la paret ab sas portas de fusta se ha trobàt : Primo tres calses ab sas patenas y dos culleretes de plata lo un de ells dorat.

Item un niño de fusta vestit de tapiseria

Item unas canadellas de cristall ab son platet de plata.

Item tres misals ab un quadern de requiem

Item una Campaneta de bronse

Item una taula de fusta ordinaria

Item tres cadiras vellas ab sos cuixins de seda

[96v] Item un gero y palangana de Pipa

Item unas astoras que ocupan la Capella ab una petita catifa

En lo estrado Principal

Primo una gran araña de cristall ab sa funda de tela.

Item quatre cortinas de domas carmesí collocadas sobre los portals ab borlas de seda

Item una petita escaparata de evano y marfil.

Item una taula de fusta pintada y dorada ab sa pedra de marmol

Item un ganape de fusta pintat y dorat ab sa funda de Indiana

Item vint cadires de brasos corresponens al Canapé y fundas de Indiana.

Item dos geros de cristall ab guarnicions de bronse

Item deu cadires de fusta ab asientos de boga

Item un quadro ab sa guarnicio de colrradura

Item dos miralls de paret corresponens als balcones ab guarnicions doradas

Item un gran march de alcova ab sas columnas, cristalls y portas corredisas tot de estuco y dorat, y cortinas de domas carmesí

Item un llit gran de fusta pintat y rematos dorats de la forma imperiala ab sos quartinatxes, entornpeu y cobrillit de Domas [97r] carmisí

Item tres matalasos grans y dos de xichs de llana ab teles de cosolí

Item tres trespuntins plens de palla ab teles de cosolí

Item quatre coxins de ploma dos grans y dos de xichs

Item una conxa de cotó cuberta de Indiana

Item dos cadires de braços ab asientos de boga  
Item deu tamboretillos usats cubert [*sic*] de Ind[ian]a  
Item un petit quadro de Nostra Señora de Montsarrat ab guarnició de plata.  
Item una piqueta de plata  
Item dos cantoneras de fusta doradas  
It. unas estoras q[u]e ocupan dita alcoba y quarto.  
    En un requartet immediat nomenat lo tocador  
Primo dotse cadiras grans de fusta color de caoba ab asientos de pita fina.  
Item altres sis cadiras medianas ab asiento de boga usadas  
It. dos calaxeras propias de la actual señora Baronesa.  
It. una araña de cristall  
It. un tocador ab un mirall guarnit de mosol[in]a  
[97v] It una petita taula rodona de fusta de cedro  
It. Las astoras que ocupan dita pesa  
    En altre quarto immediat à la alcoba  
Primo una calaxera vella de noguera  
It dos quadros ordinaris de n[os]tras señoras de M[on]sarrat y la Merce  
It. un catre de fusta de noguera ab sos cortinages y cobrellit de seda usat  
It. quatre matalasos de llana cuberts de tela blava.  
It. quatre quadros antichs ab sas guarnisions doradas  
It. quatre cadires velles  
    En la cuina  
Primo dos taules grans de fusta ordinaria ab sos calaxos corresponens  
It. una sort de plats y olles de terrisa  
It. altra sort de plats y platos de pipa y pisa per lo us comu.  
It. sis chocolateras de aram  
It. tres casolas medianas  
It. altres tres de grans  
It. dos cantis grans  
It. dos parols de fer crema  
It. una caldera gran  
It. una Copa  
It. dos casons tot de aram  
[98r] It. un gibrell y coladora de llautó  
It. dos olles grans.  
It. tres grayellas y dos torradoras  
It. sis payelles de diferentes midas  
It. dos pales una gran y altra xica  
It. uns molls y paleta  
It. uns calamastechs y tres peus tot de ferro

It. dos bujols de fusta  
It. dos morters de pedra ab sas mans de fusta  
It. dos galletes de fusta.  
It. dos sistells de vimets y dos cabasos de palma usats.  
It. un cullerer de fusta ab sos cuberts del mateix.  
It. dos mitxes llunes de ferro.  
It. dos tallans tambe de ferro  
It. quatre ganivets ordinaris.  
It. dos talladors de fusta.  
It. dos llaunas.  
It. un banch de fusta y dos escambells.  
It. dos escombras.

En los baxos de la Cuina

Primo una porcio de lleña y altra de carbó per lo consums [*sic*] ordinari de la Casa

It. una gabia de fusta per posar gallines

[98v] It. La cansalada de dos tosinos y tres pernils

It. set gerres buides y altra ab una porcio de oli

It. dos ampolas grans apartadas plenas de oli

It. un banch de fusta ordinaria

Y havent tocat las dotse horas del dit dia se suspengué la discrepció del present Inventari de xant sa continuació per la tarde. De tot lo que lo enuncià III<sup>e</sup> S<sup>or</sup> Baró conegut de mi lo Notari me requiri formas lo present acte que firmà de propia ma esent testimoni Joaquim Roselló altre de la familia de dita Casa y Pau Vila Practicant la facultat de Notari en esta Ciutat residents.

[signe] Lo Baró de Maldà

En poder de mi Manuel Olzina, y Martí Not.

[100v] Continuació de Inventari. El III<sup>e</sup> S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Rafael Maria de Cortada, Senjust y Amat & Baró de Maldà y Maldanell en la p[rese]nt Ciutat de Bar[celo]na domiciliat: Desitjant proseguir del Inventari que en lo dia nou dels corrents se comensà en lo nom y qualitat en lo prelude de aquell expressats; constituhit personlm[en]t en aquella Casa p[rese]nt ab lo Not[ari] y testimoni infr[ascr]jits à las tres y mitja de la tarde del dia onse de Mars de mil vuitcents y dinou, se continuà lo sobrecalendat Inventari en lo modo y forma [101r] que se segueix

En lo segon pis de la part del devant de dita Casa, y prim[er]a pesa del Cap de escala.

Primo un mapa gran del p[rese]nt Pr[incipa]t de Catalunya ab guarnicions de fusta

It. un quadro ab guarnició de fusta del retrato de D<sup>n</sup> Juan Austria.

It. un Biombo de tela, y dins ell una tauleta ab un petit armari de fusta sobre ella, ahont se troba un pentinador ab lo demás à ell corresponent.

It. un tamboret de fusta vell

En la pesa immediata frente dita Escala.

Primo: sinch quadros antichs ab diferents Sants y retratos

It. una taula de fusta ordinaria y vella  
 It. un baul cubert de pells ab alg[un]a roba propria dels Criats.  
 It. sis cadiras ordinarias ab asientos de boga  
 It. dos Armaris pintats ab sos prestatges de fusta, y reixat de fil ferro, en los quals se troban los Llibres següents  
 Primo una obra en octau contenint vint y un tomos cuberts de pergami titulat, Sermones de Vieira.  
 It. La Religion del hombre de bien, quatre tomos En octau  
 It. Theodoro, M. Ruprescht tres tomos en quart.  
 It. Charmes, theologia en quart.  
 It. Institut. Canonicorum tres tomos  
 It. Vida de S<sup>n</sup> Ignasi un tomo.  
 It. Voit. theolog. dos tomos. en quart  
 It. Comp. theolog. quatre tomos  
 It. Catalani theolog. Moral. un tomo en foleo.  
 It. Masosa theolog. Moral. en foleo un tomo.  
 It. La Croix theolog. Moral dos tomos en foleo.  
 It. Marzo theolog. Moral en foleo.  
 It. Altres varios Llibres vells ab una collecció de Diaris enquadernats, y diferents quaderns.  
 It. Dos biombos de tela y dins ells dos llits de peu de gall ab sos pots y banchs, matalassos y marfegas ab sas flassadas tot usat.

En altre pesa immediata

Primo un llit de peu de gall ordinari ab una marfega de palla  
 It. una taula ordinaria usada  
 It. quatre cadiras antigüas

En altre pesa immediata.

Primo una taula regulár de fusta usada  
 It. un baul buit y ordinari  
 It. unas cortinas de flamulas vellas.  
 It. sis cadiras usadas ab asiento de boga.  
 It. una taula gran de noguera vella

En altre pesa immediata que dona al Carrer del Pi.

Primo un Catre de noguera ab Cortinatges y cobrellit de Domas vell  
 It. tres Matalassos de llana ab sas telas usadas  
 It. una colcha de cotó coberta de Indiana  
 It. un coixi ab sa coixinera.  
 It. una taula gran de noguera ab tapete de tafetà vert  
 It. un armari de cantonera de fusta de cedro buit  
 It. dos cadiras de boga  
 It. quatre quadros antichs  
 [102r] It. quatre cortinas vellas de domas vert y groch

En altre quarto que també trau Balcó al dit Carrer, immediat à la Escala.

Primo sis quadros grans de varios Sans ab guarnicions de fusta usats

It. quatre: de xichs ab paisos.

It. una tauleta y armari de fusta ahont se colocan las claus de las portas

It. altre taula à manera de Escriptori ab calaixos pintada y vella

It. una Imatge de Sn. Jaume, de Bulto

It. una dotzena de Cadiras ab asientos de boga

It. un biombo de tela

En un requartet immediat

Primo una Calaixera de noguera ab sobrepanys y anellas de llautó ab diferents papers inútils

It. una taula ordinaria ab tapete de estameña verda

It. uns prestatges de fusta ab alguns Llibres propis del D. D. Anton Bardolèt Pbre.

It. un Relotge de pendula nomenat de sobremesa ab guarnicions de fusta dorada

It. un tinter ab sas salvaderas de estany

It. dos cadiras usadas ab asientos de boga

It. sinch quadrets ab diferents paisos

It. unas cortinas de flamula ab sa barreta de ferro.

En altre pessa immediata que trau Balcó al referit carrér

Primo un Canapé de fusta ab sos coixins cuberts de Indiana tot usat

It. sis cadiras ab asientos de boga usadas

[102v] It. una tauleta per jugar cuberta de paño

En altre quarto y alcoba que habita dit D. D. Anton Bardolèt

Primo un Catre de fusta pintat y dorat

It. tres Matalassos de llana y trespontins de palla ab telas usadas.

It. dos coixins de pluma ab sas corresponents coixineras

It. una colcha de Indiana usada

It. unas cortinas, cobrellit y antorn peu de domas groch

It. una gran cadira de brassos coberta de tapiseria.

It. tres quadrets ab sos corresponents vidres

It. sis cadiras vellas ab assientos de boga

It. quatre quadros à manera de cornocopias

It. una tauleta de fusta ordinaria, un brasér de fusta ab sa copa y paleta de llautó

En lo recibidor del quarto que habita dit S<sup>or</sup> Baró

Primo una mampara de tela

It. vuit cadiras ab asientos de boga usadas

It. quatre quadrets de varios Sants

It. vuit altres ab sos vidres y guarnicions, de fusta,

It. Unas estoras que ocupan dita pessa

En lo quarto anomenat de las dos alcobas que habita dit S<sup>or</sup> Baró

Primo una taula de fusta ordinaria ab tapete de seda usat

It. un palpitre ab un tinter  
It. un Canapé ordinari, ab cuixins, cubert de Indiana  
It. sis cadiras de fusta ab asientos de boga usadas  
It. un quadro gran de la Purissima Concepció ab guarnició dorada  
[103r] It. dotse xichs de diferents Sants ab sos vidres ab [-]  
It. uns prestatges de fusta ordinaria ab una porció de llibres propis del referit S<sup>or</sup> Baró  
It. las estoras que ocupan dit quarto.  
It. dos cortinas usadas de Indiana groga  
It. un catre de fusta pintat  
It. dos matalassos ab sos coixins plens de llana  
It. un cobrellit de domàs

En altre quarto immediat.

Primo dos llits de peu de gall, de fusta ordinaria, y peus de ferro en lo altre de ells  
It. quatre matalassos y tres traspontins ab sas flasadas tot usat  
It. un quadro gran de S<sup>ta</sup> Theresa ab guarnició de fusta  
It. una taula de fusta, pintada, redona y mediana  
It. quatre cadiras dolentas  
It. una caixa de fusta de cedro per conduir la roba dels criats

En los Rebostos

Primo quatre taulas grans de fusta ordinaria y usadas  
It. tres caixas vellas y dins ellas una porció de sal, figas y bacallà  
It. sis gerras de terrissa y dins dos de ellas alguns ossos de tosino.  
It. la Cansalada de un tocino ab las butifarras de tres  
It. un Salador de fusta  
It. sis gibrells de terrissa  
[103v] It. unas gradas de fusta  
It. quatre sachs ab una porció de monjetas, blat de Moro y ametllas  
It. una mesura de tres quartans  
It. quatre brocals de vidre ab caps de suro  
It. dos cadiras ordinarias usadas  
It. dos Cabassos usats  
It. dos Panérs de Caña  
It. quatre gavinets usats

Y havent ja tocat las sinch y mitja de esta tarde se suspengué la descripció del p[rese]nt Inventari deixant per altre dia sa continuació: De tot lo que lo enunciat Ill<sup>e</sup> S<sup>or</sup> Baró, conegut de mi lo Not[ari] me requiri rebés lo present acte, que firmà de propria ma: Essent testimoni Joaquim Rosselló de la familia de dit Ill<sup>e</sup> S<sup>or</sup> y Pau Vila Practicant la Facultat de Not[ari] en esta Ciutat residents.

[signe] Lo Baró de Maldà.

En poder de mi Manuel Olzina, y Marti Not.

[106v] Continuacio de Inventari. El III<sup>e</sup> S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Rafael M<sup>a</sup> de Cortada Senjust y Amat, Pages Planella y de Vallgornera Baró de Maldà y Maldanell en la p[rese]nt Ciutat de Bar[celo]na domiciliat: Desitjant proseguir la descripció del Inventari que en lo dia nou dels corrents se comensà en lo nom y qualitats que en lo prelude de aquell acte se menciona. Constituit personalment en la casa de sa propria habitació junt ab lo Not[ari] y testimonis infr[ascr]its â las nou y del mati del dia quinse Mars de mil vuitcents y dinou se continua lo sobre calendat inventari en lo modo y forma seguent

En los Estudios de la mateixa Casa immediats al Jardí y en la primera pesa baixant la escala.

Primo dos taulas antigüas de fusta y vellas

It. una Escritori de noguera a manera de Armari ab sos panys de llautó usat

It. dotse quadros antichs de diferents midas ab guarnicions [107r] doradas molt usats

It. sinch sanefas de fusta pintadas y vellas.

It. quatre cortinas de flamoles usadas collocadas en las portaladas.

It. quatre matalasos grans, un de Catre y quatre coxins plens de llana ab sas corresponents telas usats

It. tres trespontins de palla ab sas telas usadas

It. una manpara de tela usada

En la següent pesa immediata

Primo set quadros grans ab guarnicions de fusta de diferents historias y paisos.

It. altres set xichs tambe de dif[erent]s paisos.

It. dos taulas de fusta ordin[ari]a pintadas

It. dos sanefas de fusta pintadas ab sas cortinas de tafetà vert y borlas de seda tot usat.

It. dos grans ganapés â la antigua de fusta cuberts de domàs carmisí usats.

It. sinch tamboretillos vells ab cubertas de domas carmesi.

It. onse peluts de estora usats.

En altres dos requartets del referit quarto.

Primo vuit banchs de llit de ferro los quatre xichs y los restants medians

It. un catre de fusta de noguera vell ab dos matalasos y tres trespontins dos coxins y duas conxas [107v] tot usats

It una taula gran vella

It quatre escalas portatils de fusta ordin[ari]a

En lo últim quarto ab sa alcoba.

Primo dotse cadiras de fusta ab asientos de boga usadas

It. un mirall gran ab guarnicions de colredura

It. una catifa y sis peluts ordin[ari]s y usats

It. una sanefa y cortinas usadas de tafetà vert

It. altres dos cortinetas també de tafetà per las vidrieras.

It. un catre de ferro dorat ab cortinatges guarnicions y cobrellit de domàs vert ab galons de seda usat.

It. tres matalasos de llana y tres trespontins de palla cuberts ab sas corresponens telas usadas.

It. altre catre de fusta de noguera ab cortinatges y cobrellit de domàs tot usat.

It. una cadira de fusta per conduir la gibrelleta ab son cuici de cuiro.

En lo altre segon Pis â la part del Jardí nomenat de las Donas.

En lo quarto que segueix desp[ue]s del Arxiu.

Primo un llit de peu de gall ab pots de fusta y banchs de ferro usat.

It. tres matalasos plens de llana ab telas de rajoleta usats

It. una colxa de cotó cuberta de Indianas usada

It. una flasada verda usada

It. un armari de fusta ordinaria usat

It. sis cadiras de fusta ab asientos de boga usadas

[108r] En lo altre quarto que segueix

Primo un llit de fusta nomenat de peu de gall ab dos matalasos plens de llana y una marfega de palla ab telas usadas.

It. una flasada verda, y un cobrellit de indianas vell

It. altre llit de fusta ab peus de gall de ferro ab una marfega y dos matalasos també usats.

It. altre cobrellit y flasada de la mateixa conformitat

It. dos bahuls y dos caxas vellas ahont se colloca la roba propria de las criadas.

It. nou cadiras vellas ab asientos de boga.

It. una taula rodona ordinaria

It. un quadro vell, ab guarnicio de fusta.

En altre quarto à la part del Celobert.

Primo un llit de peus de ferro y banch de fusta ab una marfega [un?] matalàs y dos coxins.

Ir. dos flasadas blanques y un cobrellit de indianas

It. dos cadiras de fusta ab asientos de boga vellas

It. una calaixera vella ab anellas de llautó

En lo quarto nomenat lo Guardaroba.

Primo tres armaris y un cantarano de fusta vell y dins ells se ha trobat la roba seguent

[108v] Primo un llit gran de llama de plata carmesina ab guarnició de vellut de or y plata

It. una tovallola de llama de plata ab punta de or color de rosa.

It. un guarniment de tocadó de setí blau de sel [cel]

It. un cobrellit de domas vert ab sarrell de seda

It. sinch alfombras o draps de posar als balcons de domas groch y blau.

It. quatre cortinas de flamulas de seda

It. setse cubertas ó fundas de tanborets de vellut carmesí brodat de or y plata.

It. altra funda de ganapé del mateix.

It. quatre respatlles de cadiras de vellut carmesí brodat de or y plata.

It. sis tapetas de cadiras del mateix.

It. vint tapetas de tamboretillos de vellut carmesí

It. quatre tapetas de cadiras, de domàs vert

It. una cortina de domàs vert.

It. vuit draps de vellut carmesí dels estrados

It. un tros de vellut carmesí de divuit palms



It. una pesa de sinta vermella  
 It. una colgadura de un brasol de domas carmesi  
 It. vuit cortinas de seti blau ab sas borlas  
 It. tres canas de seti blau  
 It. un tros de seti blau vell.  
 It. un llit gran de tafetà llistat  
 It. una cortina de la finestra de la alcoba de tafeta llistat.  
 It. dos cortinas de alcoba del mateix  
 It. dinou plafons dels estrados del mateix tafetà  
 It. sis cortinas grans del mateix  
 [109r] It. Quatre cortinas petites del mateix tafatà  
 It. Vint y quatre tapetas de cadiras de brasos, del mateix.  
 It. Vint y dos tapetas del mateix de Cadiras sens brasos.  
 It. Dos tapetas de ganapes del mateix tafatà llistat.  
 It. Deu tapetas de tamboretillos del mateix.  
 It. Onse plafons de domàs groch.  
 It. Una coberta de ganapé del mateix domàs.  
 It. Una porció de pedazos del mateix  
 It. Vint y quatre tapetas de cadiras de dit domàs.  
 It. Quatre poms de domàs vert de un catre.  
 It. Una cortina vella de domàs groch.  
 It. Un tros del mateix domàs vell de deu palms.  
 It. tres ratalls ó pedasos de domàs carmesi.  
 It. Altres tres de domàs vert.  
 It. Dos trosos de ruans blaus.  
 It. Dos cortinas vellas de tafata viat.  
 It. Dos catifas grans dels estrados.  
 It. Altra catifa de la alcoba.  
 It. Quatre ratalls de catifas.  
 It. Sis coxins del llit de seda.  
 It. Quatre pellos de seda.  
 It. Dotse tapetas de tamboretillos de tarannaras grochs.  
 It. Un pedàs ó ratall de domàs groch.  
 It. Dotse cortinas de flamulas de cotó.  
 It. Quatre Sanefas també de flamulas.  
 It. Una porció de ratalls del mateix.  
 It. Una cortina de vayeta vermella.  
 It. Dos cubertas de taula, de flamulas.  
 [109v] It. Dos cubertas de capsalera de catra [*sic*] de domàs vert.  
 It. Altres dos de domàs carmesi.

It. Un catre de domàs carmesi.  
It. Un cobrellit de tafata vert.  
It. Una porció de ratalls ô pedazos vells de sati blau.  
It. Dotse mosquiteras.  
It. tres colxas de cotó cubertas de indiana.  
It. Set caixas grans de fusta, usadas.  
It. Una taula vella de tocadó.  
It. Un ramillete vell.  
It. Vint y set palmatorias de llautó  
It. Un salamó del mateix  
It. Un cofre de cami ple de clinch.  
It. Dos caixetas de fusta ordinaria, ab pany y clau.  
It. Altres dos mes xicas de noguera.  
It. Un cofre vell ab algunas frioleras intuils.  
It. Dos parells de fondas de pistolas.  
It. Un silló de anár â caball.  
It. Una caixa ab dos brocalets, de estany per viatjar.  
It. Una cadira per estàr al llit.  
It. Uns pilars de brasol.  
It. Dos capsas per escalfár roba.  
It. Dos escalfadors de llit.  
It. una caixa ab la roba corresponent dels tocinos.  
It. tres taulas, una gran y las dos xicas per estàr al llit  
It. una capseta de llauna enrrajolada.  
It. Dos orinals plans, un estany, y altre de llautó.  
It. Una silleta.  
It. tres cadiras vellas ab asientos de boga.  
It. Un quadro de M<sup>a</sup> Santissima.  
It. Dos matalásos grans usats.  
It. tres traspontins usats.  
[110r] It. Dos arañas de sobre taula.  
It. Dos campanas grans de cristall per posár los candaderos.  
It. Set altras de petites també de cristall.  
It. Un remillete de cristall.  
It. Dos Ous de Vestrus.  
It. Sis cristalls de cotxe.  
It. Un biombo de tela vell  
It. Quatre caixas de fusta ordinaria vellas.  
It. Un cofre petit molt usat.  
It. Quatre taulas també de fusta usadas.

- It. Un telé de brodár usat.
- It. Un brasér y paleta de llautó ab sá capsa de fusta.
- It. Una Campana de vidre per tapár un rellotge.
- It. Divuit plats de postres.
- It. Onse platets, quatre salseras y una sopera petita.
- It. dos gerros llisos, y vuit escudellas de pipa.
- It. Nou coxins plens de llana, ab sas corresponents telas.
- It. Un llit de fusta pintat de colradura.
- It. Quatre cortinas de drap vellas.
- It. trenta dos tapetas de cadiras de satí blau ab sos respaldos, y altres dos per ganapés del mateix.

En la pesa del Arxiu

Primo: Dos armaris grans de fusta, ab sas corresponents tancas de ferro, ahont se encontran los Especulos ab moltas Escripturas, documents y altres papers pertanyents als Patrimonis y Bens de Cortada y Senjust.

It. Altres dos armaris xichs, y dins de ells alguns pergamins [110v] y altres papers pertanyents als referits Patrimonis.

It. Dos taulas grans usadas cubertas de flamulas.

It. Altres dos taulas pintadas vellas.

It. Quatre cadiras de fusta, ab asientos de boga.

It. Dos prestatxes de fusta, y un mapa.

It. Un armari fixat â la paret, ahont estánt colocats alguns papers.

Roba blanca.

Primo: Trenta quatre llansols grans de tela.

It. Altres tres guarnits de mosolina, y altre de puntas.

It. Vint y nou llansols petits també de tela.

It. Nou llansols de lli grans usats.

It. Quinse llansols petits de canem, y vint y set de grans.

It. Altres nou també de canem vells.

It. Sis coxineras de tela guarnidas de puntas, y trenta de mosolina.

It. Altres trenta una de tela sens guarnir.

It. Altres tretse de Lli y quinse de canem usadas.

It. Unas estoballas, y divuit tovallons de domàs rallat.

It. Altres estoballas ab divuit tovallons també de domas ab topos.

It. Sinch estoballas de domás grans y deu de petites.

It. Seixanta tres tovallons y vuit tovallolas de domás.

It. Deu estoballas grans y Set de petites de ginesta

It. Vint y dos toballolas, y diset tovallons també de ginesta usats.

It. Vint y una estovallas grans y sis de petites de fil y cotó usadas.

It. Setanta sinch tovallons també de fil y cotó.

It. Nou estovallas grans, y trenta quatre tovallons de [111r] canem, ab quaranta una tovallolas, també de canem.

It. Nou tovallolas de pinjó finas y usadas.

It. trenta una tovallolas lli.

It. Nou flasadas de cotó blancas.

It. Quatre cortinas y dos sanefas de flamulas.

It. Quaranta sis axugamans quatre draps de pasta y quatre saguets de pà usats.

It. Dos cortinas de tela, y tres de drap vellas.

#### Joyas.

Primo: Dos sols de diamans.

It. Sis agullas, y una sortija gran també de diamans.

It. Altre sortija de tretse diamans, y altra ab una esmeralda y dos diamans.

It. Dos parells de arrecadas de diamans.

It. Un medallon també de diamans.

It. Un Camafeo guarnit de diamans.

It. Un parell de anellas de diamans.

It. Un adres y arrecadas de pedras violadas.

It. Una via de perlas de onse palms, y altra de sinch

It. Una cadena de or de sis palms.

It. Un ram esmaltat de pedras y perlas.

It. Dos rellotges guarnits de perlas y lo un de ells de repitició.

It. Un parell de arrecadas de quatre perlas.

It. Unas manillas de or

It. Un collaret y arrecadas esmaltat de or y un Camafeo.

[111v] It. Altre collaret de or esmaltat.

It. La joÿa de S<sup>n</sup> Rafael.

It. Un collaret de perlas y brillants.

It. Un reliquiari de or guarnit de diamans.

It. Altre reliquiari també de or guarnit de diamans y granats.

It. Una Ymatge de S<sup>n</sup> Christo de or.

It. Una petita medalla de Adam y Eva de or y esmaltat.

It. Un rasca moños de or y esmaltat.

It. una petita capseta de or y esmaltada.

It. Un San Antoni de pedra petit guarnit de or y esmaltat ab alguns rubins.

It. Una medalla de la enunciata de pedra ventulina.

It. Un San Christo de plata y esmaltat.

It. Un reliquiari de S<sup>ta</sup> Madrona y de plata daurat.

It. Una firma de S<sup>ta</sup> Teresa ab guarnició de or esmaltat y pedras violadas.

It. Un petit tinté de plata ab caps de cartró.

Alajas de or y plata y Diner efectiu.

Primo: Un plat escudella y cubert de or ab un ganibet també de manech de or de pes junt vuitanta tres onsas	83.
Item. Altre plat y guanicions [ <i>sic</i> ] de or de tres pedras de pes vint y dos onsas	22.
Item. Un berganci y maneta de or y esmaltat de pes dos onsas	2.
[addition partielle]	107.
[112r] Item. tres vasos de plata de pes onse onsas y mitja	11. 8 arg.
Item. Un plat y escudella de paperotas de plata de pes set onsas vuit argensos	7. 8 arg.
Item. Una escalfeta ó tres peus de plata de pes diset onsas, quatre argensos	17. 4 arg.
Item: Altre escalfeta de plata, ab peus y manech de fusta, de pes setse onsas vuit argensos	16. 8 arg.
Item. Dos marcelinas y dos platetas de plata de pes catorse onsas	14.
Irem. Dos plats y escudellas de plata de pes quaranta nou onsas dotse argensos	49. 12 arg.
Item. Sis capsas de plata de pes, sinquanta sis onsas.	46.
Item. Dos candalers, plat y espaviladora de plata, de pes vint y dos onsas	22.
Item. Una safata y un plat de plata de pes vint y una onsa vuit argensos	21. 8 arg.
Item. Dos raspalls y una capsas de cuxinet de agullas, de pes divuit onsas 18.	
Item. Una escrivania de plata, ab sa campaneta, de pes vint y set onsas vuit argensos	27. 8 arg.
Item. Un gerro y palangana de plata, de pes quaranta onsas y vuit argensos	40. 8 arg.
[addition partielle]	409.
[112v] Item: Una guarnició de mirall de pes segons calcul quaranta onsas	40.
Item: Quaranta dos cuberts de plata de pes, dos centas una onsas	201.
Item: Sinch cutxarons de plata de pes vint y quatre onsas	24.
It. Vuit veýras de plata, de pes dinou onsas vuit argensos	19. 8 arg.
It. Dos candalers de plata, de pes vint y dos onsas	22.
It. Un gerro y palangana de plata, de pes seixanta sinch onsas vuit argensos	65. 8 arg.
It. Dos capsas de vinagreras de plata, de pes vint y tres onsas vuit arg.	23. 8 arg.
It. Una xacolatera de plata de pes onse onsas vuit argensos	11. 8 arg.
It. Una pipa de caldo y escudella de plata de pes diset onsas quatre argensos	17. 4 arg.
It. Una palmatoria y escupidera de plata de pes dinou onsas dotse argensos	19. 12 arg.
It. Una sotacopa de plata de pes dinou onsas vuit argensos	19. 8 arg.
It. Divuit cullaretas de plata de pes vuit onsas dotse argensos	8. 12 arg.
It. Las guarnicions de plata de molinet de moldrer cafè de pes segons calcul dotse onsas	12.
	Suma. 893. 4 arg.
It. Se hà trobat en diner efectiu cent y vint lliuras Barcelonesas.	

Y havent tocat las dotse del citat dia se suspengué la descripció del p[rese]nt Inventari, deixánt sá continuació p[er] altre dia. De tot lo q[u]e lo referit S<sup>f</sup> Baró conegut de mi lo Not[ari] me requirí formàs lo p[rese]nt acte q[u]e firma de propria mà essent testimoni Joaquim Roselló de la familia de d[it]a Casa y Pau Vila Practicant la facultat de Not[ari] en esta Ciutat residents.

[signe] Lo Baró de Maldá.

En poder de mi Manuel Olzina y Marti Notari.



# Resumen en castellano

## *La música en su lugar: una topografía de la experiencia musical en Barcelona y su territorio (1760-1808)*

Muchos de los fenómenos musicales que surgen en Europa durante la Edad moderna son específicamente urbanos. El tema de la articulación de la música con lo urbano ocupa, por consiguiente, un lugar destacado en la agenda de la musicología histórica desde la década de 1980. Las evoluciones recientes de la historia urbana cuestionan, sin embargo, que la ciudad como totalidad orgánica deba ser el objeto primordial de estudio del investigador. En la ciudad, se dan cita una multiplicidad de experiencias que no necesariamente tienen como marco el todo urbano. En el presente estudio, se han tomado como referencia otras dimensiones de lo urbano: un ámbito más amplio, el del territorio circundante de la ciudad, y un ámbito más reducido, el del barrio y la parroquia. La historia cultural y musical de la Barcelona de la segunda mitad del siglo XVIII cuenta con una fuente excepcional, el enorme dietario (1769-1819) de Rafel d'Amat i de Cortada, barón de Maldà, apasionado melómano y músico aficionado. La riqueza de detalle de sus escritos permite fijar los contornos de su experiencia musical dentro y fuera de la ciudad. Con tal de profundizar en la descripción de los distintos espacios musicales, se han utilizado otras fuentes locales (literarias, institucionales y notariales) y los relatos de viajeros extranjeros en Cataluña del siglo XVIII. En la primera parte («'El tono de Sarrià'. Música y músicos entre la ciudad y su territorio»), se estudian la estructuración de la corona territorial de Barcelona, las relaciones musicales entre la ciudad y su territorio, los distintos tipos de movilidad de los músicos y las prácticas musicales que tienen lugar fuera de la ciudad ciudad, caracterizadas por una mayor libertad respecto de las prácticas urbanas. En la segunda parte («Barcelona. Ciudades dentro de la ciudad»), se analizan las experiencias urbanas contrapuestas de los viajeros extranjeros y del barón de Maldà y se propone una cartografía de la experiencia musical de Maldà en los espacios eclesiásticos y domésticos de la ciudad. La reconstrucción de las



prácticas musicales en la casa del barón de Maldà (casa Cortada) ha permitido analizar una apropiación muy personal de las tipologías establecidas del concierto doméstico y de sus prácticas de sociabilidad. Ha sido posible, de esta manera, identificar y describir, en una misma ciudad, experiencias musicales muy distintas, incluso excluyentes, pero todas ellas ricas y complejas. Todo ello invita a repensar la vida musical urbana de la Época Moderna más a partir de la riqueza de sus divisiones internas que de la unanimidad de sus gustos y elecciones.

# Table des tableaux et des figures

## *Tableaux*

<b>Tableau 1.1.</b> 18 voyageurs en Catalogne (1755-1806).	35
<b>Tableau 2.1.</b> Oratorios joués à Girona par la chapelle de musique de la cathédrale entre le Vendredi des Douleurs et les premiers jours de juin d'après les livrets conservés (1737-1806).	61
<b>Tableau 2.2.</b> Fêtes du territoire barcelonais auxquelles Maldà a été présent (1770-1807).	72
<b>Tableau 4.1.</b> Musiciens des chapelles ecclésiastiques de Barcelone à l'extérieur de la ville (1771-1793).	109
<b>Tableau 4.2.</b> Œuvres musicales exécutées à l'église paroissiale Santa Eulàlia de Provençana (l'Hospitalet) pour la fête des Saints Martyrs financée par Cayetano Fèlix de Molines en 1784, 1786, 1787, 1792 et 1796.	113
<b>Tableau 4.3.</b> Musiciens des cobles engagées pour la fête de la Saint Matthieu à Esplugues (1770-1782).	131
<b>Tableau 5.1.</b> Déroulement des fêtes de béatification de Gaspard de Bono et Nicolas de Longobardi dans l'église du couvent de minimes de Sant Francesc de Paula de Barcelone, du 4 au 8 juillet 1787.	178
<b>Tableau 6.1.</b> Oratorios interprétés à Barcelone en 1786 d'après le <i>Calaix de Sastre</i> .	191
<b>Tableau 6.2.</b> Fêtes ordinaires avec musique à Santa Maria del Pi selon le <i>Calaix de sastre</i> (1769-1789).	207
<b>Tableau 6.3.</b> Fêtes religieuses exceptionnelles décrites par le baron de Maldà	

dans des textes séparés du journal (1769-1789).	209
<b>Tableau 6.4.</b> État comparatif des fonctions musicales salariées des chapelles de musique de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et du Palau (1756-1794).	228
<b>Tableau 8.1.</b> <i>Funcions à casa Cortada</i> (1783-1790).	271
<b>Tableau 8.2.</b> Assistants les plus assidus aux <i>funcions à casa Cortada</i> de 1783 à 1785. En gris, ceux mentionnés dans toutes les <i>funcions</i> .	282
<b>Tableau 8.3.</b> Quelques chiffres sur l'opéra italien au théâtre de Barcelone entre les saisons 1769-1770 et 1788-1789.	289

### *Figures*

<b>Figure 1.1.</b> Carte des axes de communication principaux en Catalogne au XVIII <sup>e</sup> siècle et des lieux les plus mentionnés dans les Chapitres 1-4.	40
<b>Figure 1.2.</b> <i>Vue de Barcelone prise à Sarrià dans le jardin des capucins.</i> Dessin de Legier, gravé à l'eau-forte par Fortier, terminé par Lorieux.	44
<b>Figure 2.1.</b> Carte de la répartition géographique des livrets imprimés de <i>villancicos</i> et d'oratorios en Catalogne (1715-1808).	58
<b>Figure 2.2.</b> Représentation graphique de la répartition mensuelle des livrets de <i>villancicos</i> et d'oratorios en Catalogne (1715-1808).	59
<b>Figure 2.3.</b> Can Cortada (Esplugues de Llobregat).	71
<b>Figure 2.4.</b> Superposition de la moyenne de jours par mois passés hors Barcelone par le baron de Maldà (1770-1807) et de la répartition mensuelle des livrets (1715-1808).	75
<b>Figure 3.1.</b> Carte du diocèse de Grenade avec les déplacements des trois chapelles de musique de Grenade (Chapelle Royale, Cathédrale, El Salvador).	85
<b>Figure 3.2.</b> Carte des chapelles de musique attestées en Catalogne au XVIII <sup>e</sup> siècle, avec l'indication des orgues pour le diocèse de Girona.	91
<b>Figure 3.3.</b> Carte de la mobilité inter-urbaine des candidats aux concours de maître de chapelle, d'organiste et de chantres de l'église paroissiale Santa	

Maria del Mar de Barcelone dans la seconde moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle.	97
<b>Figure 3.4.</b> Carte recueillant les épisodes attestés de mobilité intra-territoriale des musiciens en Catalogne au cours du XVIII <sup>e</sup> siècle.	103
<b>Figure 5.1.</b> Plan du centre de Barcelone en 1806 avec le nom des rues et des édifices les plus cités dans les Chapitres 5-8.	146
<b>Figure 5.2.</b> Barcelone en 1740. <i>Pla de la Ciutat de Barcelona, y sos Contórns en lo Añy 1740</i> , dessiné par Francesc Renart i Closes, 1801.	151
<b>Figure 5.3.</b> Barcelone en 1806 avec l'indication des principales transformations urbanistiques depuis 1740. <i>Plan de la ville et du port de Barcelone</i> , dessiné par Moulinier, rédigé par P. Lartigue, gravé par Vicq.	152
<b>Figure 5.4.</b> Carte des institutions religieuses à Barcelone à la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle avec l'indication des chapelles de musique.	172
<b>Figure 6.1.</b> Structure habituelle des fêtes en musique à Barcelone à la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle.	185
<b>Figure 6.2.</b> Livrets de <i>villancicos</i> et d'oratorios des chapelles de musique de la cathédrale, de Santa Maria del Mar et du Palau à Barcelone par décennies (1715-1808).	189
<b>Figure 6.3.</b> Livrets d'oratorios à Barcelone par décennies (1715-1808).	190
<b>Figure 6.4.</b> Carte des fêtes en musique des églises de Barcelone enregistrées dans le journal du baron de Maldà selon la fréquence des mentions et les chapelles de musique qui y ont participé (1769-1788).	193
<b>Figure 7.1.</b> Lieux de musique domestiques par typologie d'événements d'après le journal du baron de Maldà (1769-1788), avec l'identification des lieux cités.	237
<b>Figure 8.1.</b> <i>Casa Cortada</i> . Façade sur rue del Pi.	252
<b>Figure 8.2.</b> <i>Casa Cortada</i> . État actuel de l'escalier principal.	253
<b>Figure 8.3.</b> Situation de <i>casa Cortada</i> dans le quartier.	254
<b>Figure 8.4.</b> Reconstitution partielle du premier étage de <i>casa Cortada</i> vers 1800.	256

<b>Figure 8.5.</b> Carte des adresses des connaissances du baron de Maldà parmi l'artisanat urbain (1769-1784).	263
<b>Figure 8.6.</b> Représentation hypothétique de l'oratoire et sa chambre adjacente et de l'assistance à <i>casa</i> Cortada pour la funció du Vendredi des Douleurs 11 avril 1783 (2), avec la liste des assistants aux funcions du 10 février 1783, du 2 avril 1784 et du 20 juin 1785 et les relations qui existent entre eux.	276
<b>Figure 8.7.</b> <i>Casa</i> Moja (1774-1791). L'oratoire vu depuis le salon.	284
<b>Figure 8.8.</b> Carte de synthèse sur les événements musicaux et les adresses de connaissances enregistrées dans le <i>Calaix de sastre</i> (1769-1788), avec l'indication des principaux itinéraires urbains du baron de Maldà.	290

# Index des noms

- Abella, Francisco : 272.  
Abella, Joan : 206n.  
Abella i Lleó, Pasqual : 272.  
Agustí del Palau : voir Panyó, Agustí  
Alabau, étudiant : 272.  
Alba, José Álvarez de Toledo Osorio y  
Gonzaga, marquis de Villafranca, duc  
d' : 229, 235n-236n, 245.  
Alba, María Teresa de Silva Álvarez de  
Toledo, duchesse d' : 229, 245.  
Albert, chanoine de la cathédrale de Vic :  
211.  
Alcalá, César : 227.  
Alda, Josep : 186n, 195, 277.  
Alsina, Josep : 266.  
Alsina, Vicenç : 119n.  
Altarriba, Jeroni : 110.  
Amat, Fèlix : 163-164.  
Amat i d' Amat, Antoni d' : 261n.  
Amat i d' Amat, Gaietà d' : 261n.  
Amat i d' Amat, Josep 'Po' Maria d' : 70,  
139-140, 261n, 290n.  
Amat i d' Amat, Rafel d' : 70-71, 217n,  
243n, 258, 261, 267-268, 277.  
Amat i d' Amat, Maria Escolàstica :  
217n, 258, 261.  
Amat i d' Amat, Maria Felipa : 261n.  
Amat i d' Amat, Maria Teresa : 261n.  
Amat i de Cortada, Felip d' : 137, 247,  
258, 272, 277-279, 282, 285, 287.  
Amat i de Cortada, Josep 'Po' d' : 243.  
Amat i de Cortada, Maria Escolàstica d' :  
269, 277, 285.  
Amat i de Cortada, Rafel d' : voir Maldà,  
baron de.  
Amat i de Junyent, Antoni d' : 70, 136n,  
242, 258, 277-279.  
Amat i de Junyent, Manuel d' : 242.  
Amat i de Rocabertí, Anton d' : 272, 277.  
Amat i de Rocabertí, Manuela d' : 277-  
278.  
Amat i de Rocabertí, Maria Esperança  
d' : 200, 201n, 258, 261, 266, 268,  
272, 277-278.  
Amat Paguera i d' Amat, Gaietà d' : 251.  
Amelang, James : 12, 24.  
Ametller, Ignasi : 163n.  
Amigant, Josep : 285n.  
Amoretti, Jeroni : 107-108n, 136.  
Andrés del cafè : 239n.  
Andreu, Anna Maria : 248, 272, 278.  
Andreu, fille de Josep : 278.  
Andreu, Francisco : 278.  
Andreu, Ignasi : 278  
Andreu, dit Po de l' Anna Maria, Josep :  
248, 278-280  
Andreu, Josepa 'Pepa' : 278.  
Andreu, nièces d' Ignasi : 278.  
Andreu, Teresa : 248n, 278.  
Antonet del violí : 260.  
Aparici, Ignasi : 286.  
Arabet, Thomas Pierre d' : 161.  
Arajol, chanoine de la cathédrale de  
Lleida : 119n.  
Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea,  
comte d' : 191n.

- Arenas, Bruno : 272, 283, 286.  
Arenas, Joan de la Creu : 272, 282, 286  
Arenas, Mariano : 272, 282, 286  
Aritzeta, Margarida : 16, 27.  
Armengol, acteur amateur : 285n.  
Armengol, Pere : *voir* Peguera i  
d'Armengol, Pere.  
Arquimbau, Domingo : 61n, 63, 112,  
199, 211n, 248n, 280-281.  
Artigas, Francisco : 136.  
Asturies, princesse des : *voir* Bourbon-  
Parme, Marie-Louise de.  
Aubert, Jean-Baptiste : 161.  
Ayné, Ignasi : 133.  
Azara, Eustaquio de : 163-164, 210.  
Azara, José Nicolás de : 164.
- Bacardí, Baltasar de : 157.  
Bager, dit Carlets, Carles : 111-115,  
119, 223, 225.  
Baker, Geoffrey : 11.  
Baldiri, domestique : 138n.  
Balius, Jaume : 62.  
Ballester, Jordi : 9.  
Bañuelos, Miguel de : 157, 158n, 242.  
Barberà, marquis de : *voir* Santa Maria  
de Barberà, marquis de.  
Bardaxí, Dionís : 164.  
Baretti, Giuseppe : 35, 39, 41, 44, 47-48,  
50-51, 79, 161.  
Barnet, Domingo : 116, 195, 200n, 203-  
204n, 286.  
Barnet, Joan : 110, 195.  
Barnola, avocat : 286.  
Barrera, Narcís : 132.  
Beckford, William : 167.  
Bejarano, Clara : 10.  
Bella, Severio : 290n.  
Benavente, María Josefa Alonso  
Pimentel, comtesse de : 245, 291.  
Benetó, tailleur et musicien : 109-110,  
131.  
Benoît XIV, pape : 94.
- Bernat, enfant de chœur de la cathédrale :  
110, 195n.  
Bernat, musicien de *cobla* et avant de la  
chapelle de Santa Maria del Pi : 125.  
Bertran, Bernat : 119  
Bertran, Pau : 290n.  
Betrela de Andrade, Oroncio : 49, 241.  
Boccherini, Luigi : 136.  
Bofill, Salvador : 122n.  
Boixareu, Ramon : 16-17, 27, 74.  
Bombi, Andrea : 10.  
Bonaparte, Napoléon : 148.  
Botti, Domenico : 286.  
Bourbon, Bathilde d'Orléans, duchesse  
de : 161.  
Bourbon-Parme, Marie-Louise de : 184,  
209.  
Bourgoing, Jean-François de : 36, 38-39,  
42-43, 46n-47, 147-148, 154, 161,  
236n.  
Braidembach ou Breidenbach, Gaspar :  
239n.  
Buada, Pau : 117.  
Bulart, Cayetano : 200n.  
Bulart, Josep : 234n, 272, 282, 286.  
Bulart, Josep 'Ponet', 200n, 264-265,  
269, 272, 282-286  
Bulart, Teresa : 234n.  
Burgos, Eulàlia : 285n.  
Burney, Charles : 53-54, 78, 109, 240.
- Cabanyer, dit Galera : 130-131, 134n  
Cabanyer, Simon Ignasi : 131.  
Caimo, Norberto : 35, 43, 46-47, 50, 54-  
55, 79, 147n, 155, 159-160.  
Calderón, mademoiselles : 135.  
Calle, Sophie : 7.  
Callot, Jacques : 51.  
Cams (ou Camps) i Rosellón, Maria  
Lluïsa : 242n  
Camps, dit Vilafranca, Manuel : 110,  
119, 181, 203, 243n, 266.  
Canals i Benabarre, Antònia : 99.  
Cantalosella, Fèlix : 222, 225.

- Capllonch, Francisco : 181  
Carbonell, Pau : 134, 139.  
Caresmar, Jaume : 286.  
Carreras i Dordal, Antònia : 98.  
Casamor, Francisco, 106, 110, 272, 281-282.  
Casas, dit Pintor, Jaume : 125.  
Casas, Josep : 138-139, 176*n*, 183*n*, 195, 264-266, 283, 286.  
Casas, mère de Josep : 255*n*.  
Cascante, Felip : 109, 110.  
Cascante, Cristòfol : 90*n*.  
Casellas, Jaume : 98.  
Castellbell, Manuel Gaietà d' Amat i de Peguera, IV<sup>e</sup> marquis de : 73, 258.  
Castellbell, Gaietà d' Amat i de Rocabertí, III<sup>e</sup> marquis de : 268, 277.  
Castells, Francisco : 171.  
Castillo ou Castilla, Sra. : 243*n*.  
Cau, Josep : 90*n*, 178-179, 228.  
Cerdanyola, Josep Pasqual de Marimon i Perellós, marquis de : 198*n*.  
Certeau, Michel de : 25.  
Chaconet de Talamanca : 269*n*.  
Charles III, roi d'Espagne : 68, 160, 209, 234, 242.  
Charles IV, roi d'Espagne, 68, 148, 157, 162, 209.  
Charles VI, empereur romain-germanique : *voir* Habsbourg, Charles d'.  
Charles VII, roi de Naples : *voir* Charles III, roi d'Espagne.  
Chia, Julià de : 88*n*.  
Chico, intendant de Vilalba : 269*n*.  
Cisterna, Rafel : 272, 277-278.  
Cisterna, Josepa : 272, 277-278.  
Clusa, Domingo : 101.  
Claret, Ramon : 122, 130, 134*n*, 137*n*.  
Climent, Josep : 163-164, 191*n*.  
Codina, Jacint : 88*n*.  
Codina, Joan : 110, 117.  
Codina, sœurs : 246.  
Coll, Joan : 119, 200*n*, 264-265, 269, 272, 274*n*, 282-283, 286.  
Colell, Francisco : 272, 277*n*, 281.  
Colom, Josep : 119*n*.  
Colom, Maties : 204.  
Comas, abbé : 285*n*.  
Comelles, Antònia : 234.  
Comelles i Aparici, Manuel : 246.  
Comerma, Francisco : 200*n*.  
Companyó, Vicenç : 286.  
Compta, Rafael : 63, 109-110.  
consul britannique : 45, 161.  
consul français : 161.  
Conti, Louis-François-Joseph de Bourbon-Conti, prince de : 161.  
Copons, Ignasi Maria : 119.  
Copons i Cartellà, Maria Josepa de : 236.  
Cornacchini, Emmanuele Cornaggia ou Cornacchia, dit : 50-51, 79.  
Coromines, Ambròs : 228.  
Cortada, Jaume : 182*n*  
Cortada i de Bru, Josep de : 201*n*  
Costa, Josepa : 268  
Costa, Maria Esperança : 268  
Creixell, Rosa Maria : 254, 258.  
Crespi, chanteuse : *voir* Prosperi-Crespi, Luigia.  
Creus ou Francisquet : 134, 139.  
Croells, Plàcido : 118  
Cron, Lluís : 265*n*.  
Cruïlles, Francesc de : 278.  
Cruïlles, Manuela de : *voir* Amat i de Rocabertí, Manuela d'.  
Cruïlles, Tito de : 277.  
Cruz, Ramón de la : 286.  
Curet, Francesc : 287.  
Curtoys, Joseph : 44, 161-162.  
Dalmau i Falç, Lluïsa de : 101.  
Dannery, Jean-Baptiste : 164.  
Darnius, Bernardí Lluís de Taverner i Còdol, comte de : 118.  
Darnius, mademoiselles : 135.  
Desvalls i de Vergós, Manuela : 100-101.



- Díaz Valdés, Pedro : 163-164, 188n.  
 Dillon, John Talbot : 36, 50, 79.  
 Dios, Juan de : 290n.  
 Donizetti, Gaetano : 206.  
 Dou, Cayetano : 200n.  
 Dreyer, baron de : 164.  
 Duran, Josep : 90n, 109, 228.  
 Duran i de Bastero, Antoni, baron de Ribelles : 46n.  
 Dusai, Francisco : 277.
- Énée (mythologie) : 51.  
 Escuder, Josep d' : 243.  
 España, Ignasi : 112.  
 Espona, Manuel ou Maurici : 113-114.  
 Espona, Maurici : 264n.  
 Esponellà, Ramon de Fluvià i de Berart, baron de : 71.  
 Esser, Michael : 245, 247.  
 Estanquer, violoniste : 134n-135, 138n.  
 Evía y Miranda, Ramón : voir Hevía y Miranda, Ramón de.  
 Eymar, Ángel d' : 286n.
- Fabet, Ambròs : 138, 186n.  
 Fabet, père d'Ambròs : 186n.  
 Fàbregas, Josep, 112, 114, 132n, 223, 245n-246.  
 Fages, Anton : 181-182.  
 Falç, Josep Bonaventura : 101.  
 Farinelli, Carlo Broschi, dit : 50.  
 Farrés, Josep : 214-216.  
 Ferdinand VI, roi d'Espagne : 50.  
 Fernández de Alonso, Benet : 200n, 223-224, 275.  
 Feroce : voir Feroci, Giuseppe.  
 Feroci, Giuseppe : 53-54n.  
 Ferran, Bonaventura, juge : 235-236n.  
 Ferran, Maria Eulàlia : voir Ponsic, Maria Eulàlia.  
 Ferrer, Anton Francisco de : 285n.  
 Ferrer, Lluís : 90n.  
 Ferrer, Manuela de : 247.  
 Ferrer, Pere : 116, 137n.
- Ferrer i Arquimbau, Domènec : 281n.  
 Ferriols ou Furriols, Salvador : 118.  
 Fibbietti, Francesco : 53.  
 Fideuer, *cobla* del : 124, 132, 142  
 Figuera, Salvador : 215n  
 Figueras, Magí : 109-110, 115, 243n, 286.  
 Fischer, Christian August : 36, 45-46, 48, 158-159n.  
 Fiveller, Agustí : 119n  
 Flaugier, Joseph-Bernard : 181-182  
 Flodorf, musicien des gardes wallonnes : 230  
 Font, Andreu : 181-182n  
 Fontanals, Jaume : 137, 271, 290n.  
 Ford, Ann : 50, 156.  
 Ford, consul britannique : 161.  
 Forest, Isidro : 266n, 268.  
 Fotx, Anton : 242n.  
 Franc, augustin chaussé : 140.  
 Francesc, maître de chapelle de la cathédrale de Tarazona : 113-114, 218.  
 Fructuós, perruquier : 244n.  
 Fuster, Gaspar : 115-117, 139, 140.  
 Fuster, prieur de Sant Pau del Camp : 210.
- Galí, bénéficié de Sant Pere de les Puel·les : 286.  
 Galí, Alexandre : 170.  
 Gallinares, *cobla* des : 133.  
 Garcia, Anton : 247n, 282.  
 Garcia Espuche, Albert : 12, 15, 123, 130, 175, 254.  
 Garganté, Maria : 128.  
 Garriga i Roca, Miquel : 253, 257.  
 Gaspar, dit Coixet, Josep : 204.  
 Genís, dit Eudald de Ripoll ou Peu de Pinya, Eudald : 125n, 203, 274, 286.  
 Gertrudis, dite Tuies Sitjana, intendante [masovera] d'El Sitjar : 269n.  
 Ginesta, Joan : 206n.  
 Ginestar, Carlos : 255, 279.

- Ginestar, dit Po sastre, Josep : 136, 255, 279-280, 286.
- Ginestar, Tomàs : 136, 255.
- Gironella, Mena de Sentmenat Agulló-Pinós-Fenollet i Ribera-Claramunt, marquis de : 238, 286.
- Gispert i de Seriol, Cayetano de : 243-244.
- Glòria, famille : 222, 280.
- Godoy, Manuel : 148.
- Gònima, Erasme : 222, 280.
- Gònima, Manuel : 61.
- Gonzalo, Dr. : 140.
- Gras, Mercè : 80.
- Gregori, Josep Maria : 98.
- Gual, Anton : *200n*
- Gual, fils d'Anton : 110, *195n*.
- Gualdo, Joan Baptista : 178.
- Guidi, Camilla : *243n*.
- Guillamí, le fils, Joan : *122n*.
- Guillamí, le père, Joan : *138n*, 166.
- Guinart, Joan : *90n*
- Guitart, Francisco : 106-107, 110, 204.
- Habsbourg, Charles d' : 14, *81n*, 100, 111, 160, 230, *242n*
- Harries, marchand : 161, 162.
- Haydn, Joseph : 20, 187, 229, 247, 271, 275, 282, 286.
- Hervey, Christopher : 35, 47, 49, 55, 79, 161, 241, 296.
- Hevíá y Miranda, Ramón de : *245n*.
- Holland, Elizabeth Vassall Fox, Lady, 36, 44-45, 157, 161, 162.
- Holland, famille de Lady, 44-45, 161-162.
- Huerta, Mariano : 247.
- Huguet, Maria : 207, 216
- Hyde de Neuville, Jean-Guillaume : 36, 161.
- Ignasi de la viola : 130-131, *134n*, 137.
- Ignasi, harpiste de la chapelle de musique du Palau : *186n*.
- Inglesa, Josep : *200n*.
- Jeroni del Palau : *voir* Picoy, Jeroni.
- Joaquim, enfant de chœur de la cathédrale : 110.
- Jommelli, Niccolò : 156, 289.
- Josep, organiste du prieuré de bénédictins de Sant Pau del Camp de Barcelone : 118.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de : 286.
- Julià i Montaner, Pere : *200n*.
- Juncà, Benet : *90n*, 187.
- Juncà, Francisco : 61, 62.
- Juncà, Melcior : 199.
- Junyer (ou Sunyer), Francisco : *92n*.
- Junyer (ou Sunyer), dit Castelló, Miquel : *92n*, 106, 110, 137, 192, 195, *196n*.
- Juras Reales, II<sup>e</sup> baron de : *voir* Moixó i de Francolí, Josep Antoni.
- Jurch i Rivas, Josep : 133.
- Knighton, Tess : 9, 11, 15.
- Laborde, Alexandre de : 36, 44, 54-55, 135, 147-148, 152-157, *166n*, 258.
- Lancaster, Agustín de : 150, *187n*, 238
- Larrard, Alexandre de : 45, 16.
- La Vauguyon, duc de : 45.
- Lemas, Nicolas : 9.
- Lilti, Antoine : 24.
- Linné, Carl von : *163n*.
- Llampuig, Anton : 228.
- Llar, Francesc Gaietà de Planella i de Fiveller, comte de : 71.
- Leonart, chanoine de la cathédrale de Barcelone : *119n*.
- Llinars, Rafael de : *188n*.
- Llonell, Pere Joan : 112-114, 205-206, 216.
- Llongueras, Joan : 260.
- Llorens, harpiste de la chapelle de musique de Santa Maria del Pi : *186n*.
- Llupià, Joan Antoni Desvalls i d'Ardena, marquis de : 70.

- Lorenzana, Tomás de : 163, 174.
- Lorieri, fille du juge Miguel Joaquín de : 244.
- Maginet, ténor de la chapelle de musique de la cathédrale : *243n*.
- Majo, Gian Francesco di : 107.
- Maldà, Rafel d' Amat i de Cortada, baron de : 5, 15-17, 19-25, 27, 43, *48n*, *59n*, 64-65, 67-77*n*, 80-81, *92n*, 104-109, *112-141n*, *150n*, *153n*, 165, 168-171, 174-178, 180-184, 186, *188n*-190, 192-193, 195-203, 205-206, 208-226, 229, 231, 233-234, 237-249, 251, 252, 253, 255, 257-275, 277-293, 295-296, 298, 299-302.
- Manalt, Jaume : 138.
- Manel, dit Matalasser : 204, *248n*, 272, 280-282.
- Mare de Déu, F. Josep de la : *201n*.
- Marimon, enfants de Josep Pasqual de Marimon, marquis de Cerdanyola : 198.
- Marín, Miguel Ángel : 10, 82-83, 92, 120.
- Mariner, Francisco : 119.
- Marquès, Jordi : *122n*.
- Marquès, Josep Maria : 86, 89.
- Marquès, Josep : *118n*.
- Marshall, Joseph : 36-37, 46.
- Martínez, Diego : 51.
- Martínez de la Vega, Manuel : 174.
- Mas, Carles : 121.
- Mas, dit Mataró, Francisco : 106-107, 109-110, 115, 203, 217, 222, 246.
- Mas, Joan : *200n*, 223-224, *247n*, 275.
- Masfarré, Anton : *90n*.
- Mata-rodona, dit Mojà ou de Mojà, Sebastià : *125n*, 203.
- Mateu i Smandia, Ramon : 245, 247-248, 273.
- Maymir, Manuel : 112-114, 200, 271, 275.
- Mena, chanteuse amateur, Sra. : 243.
- Mensa, Gaietà : 195.
- Mestres, Anton : 111, 229.
- Métastase (Metastasio) : 50.
- Milà, Antoni : 100, 106
- Milà, Ramon : 105-106, 108, 127, 195.
- Mina, Jaime Miguel de Guzmán-Dávalos y Spínola, marquis de la : *149n*, 157, 238, 241-242, 299.
- Miró, chanoine de la cathédrale de Barcelone : *264n*.
- Miró, frère du chanoine : 276.
- Miró, Manuel : *234n*.
- Modele, le père : 53.
- Modele, le fils : 53.
- Moixó, archidiacre de la cathédrale de Barcelone : 119, *200n*.
- Moixó i de Francolí, Elionor : 101.
- Moixó i de Francolí, Josep Antoni : II<sup>e</sup> baron de Juras Reales, 101.
- Moixó i de Francolí, Maria Ignàsia : 100.
- Moixó i de Francolí, Maria Francesca Xaviera : 100.
- Moja, Josep de Copons i d'Oms, marquis de : 236.
- Moldenhawer, Daniel Gotthilf : 164.
- Molines, Josep : 111.
- Molines i d'Alòs, Cayetano Fèlix de : 111-113, 115-116, 120, 122, 135, 138, 142, 205, 207, 218-221, 223-225, 243, 248, 275, 281, 297.
- Molines i d'Alòs, Marianna : 221.
- Molines i d'Alòs, Ramon Ignasi : 221.
- Molines i de Prior, Joaquim Cayetano : 221.
- Molines i de Prior, Maria Antònia : 221.
- Monlleó, Pere Antoni : 99, 111, 118, 127, 136, 178, 187, 228.
- Montemar, José Carrillo de Albornoz y Montiel Delgado, comte de : 241, 242.
- Monteriol, Josep : *132n*, 181-*182n*, 228.
- Montijo, María Francisca de Sales de Portocarrero Guzmán Luna y López de Zúñiga, comtesse de : 244.
- Montoliu i de Bru, Plàcid Manuel : 71.

- Montoliu i de Dusai, Maria Josepa de :  
71, 277.
- Nadal, Felip : 200n.
- Nois del Born, *cobla* des : *voir*  
Gallinaires, *cobla* des
- Oliveras, Pau : 136, 138-139, 239n.
- O'Reilly, Joaquín : 162.
- Orléans, Marie-Adélaïde de Bourbon,  
duchesse d' : 164
- Osuna, Pedro de Alcántara Téllez-Girón  
y Pacheco, duc d' : 245.
- Paccini, Luigi : 181-182n.
- Paer, Ferdinando : 290n.
- Païssa, musicien aveugle, 134, 137-138n.
- Palmarola, Pere : 200.
- Palol, Joan : 204.
- Panyó, Agustí : 109-110, 122, 227n, 246,  
272, 280n-281.
- Parellada, Francisco : 245.
- Pasqual, Quirze : 110, 286.
- Passapera, Joaquim : 119n.
- Pastoret, musicien de *cobla* : 131, 134n.
- Pavia, Josep : 227.
- Pedrosa de Cano, Narcís : 90n, 234.
- Peguera, Marianna : 247n, 286n.
- Peguera i d'Armengol, Maria Antònia  
de : 268.
- Peguera i d'Armengol, Pere de : 285n.
- Peix, Francesc : 163n.
- Penya, Cayetano : 206n.
- Peñafiel, marquis de : *voir* Osuna, duc d'.
- Peñafiel, marquise de : *voir* Benavente,  
comtesse de.
- Peralada, María Teresa de Palafox y  
Castellet, comtesse de : 244.
- Pergolèse (Giovanni Battista Pergolesi) :  
187, 198, 223, 245n-247, 271, 275.
- Perron, danseuse, La : 157.
- Petrides, Joseph : 80-81n.
- Petrides, Peter : 80-81n.
- Peyron, Jean-François : 36, 38, 41n, 46,  
147n, 160n.
- Pi, Magí : 134, 138.
- Picoy, Jeroni : 272, 280n.
- Pinós, famille : 119.
- Pintauro, Giuseppe : 181-182n.
- Philippe V, roi d'Espagne : 111-112n.
- Plana, Ignasi : 286-287.
- Planas, Jaume : 133.
- Planella, enfants de Maria Antònia de  
Planella, comtesse de Llar : 200n.
- Planella, Pere : 200n.
- Po Borni : 134, 139n.
- Po de la viola : 109-110, 125, 131-132.
- Poal, Antoni Desvalls i de Vergós,  
marquis del : 100.
- Pons, Joan : 196.
- Pons, Josep : 63.
- Ponsa, Segimon : 281-282, 286.
- Ponsic, Joan : 238.
- Ponsic, Josep Maria : 119, 286.
- Ponsic, Maria Eulàlia : 235-236n, 286n.  
portugais, le chantre : 248n, 274.
- Pou, Mariano : 178.
- Prat, Domingo : 234.
- Prats, Antònia : 248n, 278n.
- Prats, Joaquim : 119n
- Prats, dit Pratets, Joan : 110, 246, 272,  
280n, 282, 286.
- Prats, Josep : 225, 243-246, 272, 280-  
282, 286.
- Prats, dit Pau de l'arna, Pau : 131, 278-  
279.
- Presas, dit avi Presas, Josep : 132n.
- Presas, Tomàs : 286-287.
- Prosperi-Crespi, Luigia : 290n.
- Puig, Domingo : 206n.
- Puig, Isidro : 272, 276-278.
- Puig, Dr., précepteur des Marimon : 198.
- Puig, Jeroni : 248, 280.
- Puig, Pau : 220n-221
- Pujol, dit Canet, Francesc : 203-204, 272,  
276.
- Pujol, galonnier : 211.

- Pujol, Jaume : 211.
- Pujol, Josep, facteur d'orgues : 234.
- Pujol, Josep, maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone : *90n*, 108, *125n*, 128, *191n*, 217, 228, 271, 275.
- Pumet, Clara : 210.
- Pumet, Pau : 210.
- Putellas, Joan : *206n*.
- Queralt, Francisco : 65, 98, 108, 111-115, 117-118, *125n*, 139-140, 177-178, 191-192, 198-199, 225, 228, 271, 274-275, 286.
- Quirze : voir Pasqual, Quirze.
- Rafel, organiste du couvent d'augustins déchaux de Santa Mònica de Barcelone : 118.
- Ramires, Anton : *248n*, 278- 280.
- Ravella d'Ordal, famille : 255.
- Rialb, Jaume : 132, 134.
- Ribera, Anton : *200n*.
- Ribera, Ramon : 278.
- Ricard, organiste du couvent de carmes chaussés du Carme : *118n*.
- Ripoll, Eudald de : voir Genís, Eudald.
- Rocafort de Queralt, Gertrudis d'Armengol i Despujol, baronne de : *236n*.
- Rocafort de Queralt, Ramon Lluís de Peguera i d'Armengol, baron de : *70-71n*, 105, 107, 109, 119, 136, 269, 273, 282, *285n-286*.
- Rodés, dit Feló del Palau, Rafel : 110, *248n*.
- Rodríguez Laso, Nicolás : 162-165, 174.
- Roger, Rafel : 204.
- Romana, Pedro Caro y Sureda, marquis de la : 164.
- Romeu, Anna : 98.
- Rossell, harpiste de la chapelle de musique de la cathédrale : *186n*.
- Rueda, Francisco 'Chacó : *186n*, 228, *274n*, 276.
- Rueda, Pere Pau : 110, 117.
- Ruiz Jiménez, Juan : 83, 84, 97.
- Sagarra, Josep Maria de : 260.
- Sala ou Salanana, prêtre : 224.
- Salvà, Cayetano : *187n*.
- Salvà, Francisco : *163n*.
- Salvador, Josep : 159, *160n*.
- Salvemini, Niccolò : 53.
- Sampera, Eulàlia : 243.
- Sampere, Francisco : 206.
- Sanpons, Francisco : *163n*.
- Sant Pere (surnom), enfant de chœur de la cathédrale de Barcelone : 125, 203.
- Santa Coloma de Queralt, Joan de Queralt i de Pinós, comte de : 278.
- Santa Maria de Barberà, Josep Esteve Galceran de Pinós-Santcliment i Sureda, marquis de : 221.
- Santiga, curé de : 117.
- Sarriera, Narcís de : 236.
- Saurí, Josep : 97.
- Schubart, Herman : 36, 45, 161.
- Segret, Joan : 136.
- Sellarès, Josep : *272*, *276-277*, 282, 286.
- Sentmenat i de Clariana, dit Múnter, Joan de : *238n*, 246, *290n*.
- Sessa, Buenaventura Francisca Fernández de Córdoba i Cardona, XI<sup>e</sup> duchesse de : 90, 93.
- Sessa, Vicente Joaquín Osorio de Moscoso i Guzmán, comte d'Altamira, XIII<sup>e</sup> duc de : 90, 93.
- Sichar, Pau : 163, 164.
- Silhouette, Étienne de : 149.
- Soler, Antoni : 92.
- Soler, Bartomeu : 181-183, 202, 231-233, 255, 270, 292.
- Soler, Jaume : 138, 217, 266, 274, 276, 281-282.
- Soler, Josep : 274, 276.
- Sor, Fernando : 57, 244.
- Stembor, M. : 45, 162.
- Stradivari, Antonio : *137n*, 266.
- Strohm, Reinhard : 8, 9, 19.

- Sunyer, Ramon : 205.
- Swinburne, Henry : 36, 44, 46, 49-50, 55, 79n, 155-156, 158, 161, 162n.
- Tasse, le (Torquato Tasso) : 49.
- Tegell, Francesc : 124n, 238.
- Tenucci, chanteur italien du théâtre de Barcelone : 291.
- Texidor, Carlos : 272, 276, 282.
- Thalbitzer, Heinrich Albert : 162.
- Thickness, Philip : 36, 44, 46-47, 49, 55, 140n, 155-156, 158, 161-162.
- Thomàs, Joan : 195.
- Thünen, Johann Heinrich von : 11.
- Titien, le (Tiziano Vecellio) : 51.
- Tomàs, fils de Josepa 'Pepa' Andreu : 278.
- Torrente, Álvaro : 83, 96.
- Torres Amat, Ignasi : 163-164.
- Tort, Josep : 100-101.
- Townsend, Joseph : 36, 41-43n, 45, 54, 77, 147-148, 155, 160-169, 171, 174-177, 180, 298.
- Tria, Bernat : 98.
- Trullà, Hipòlit : 101.
- Tyschen, Thomas Christian : 164.
- Vaccani, Michele : 241, 243n.
- Vador xocolater : 109-110.
- Valentí, Miquel : 101.
- Valladares, Gabino de : 45, 163, 174.
- Valledor, Jacinto : 156.
- Vallejo, Miguel de : 44.
- Vallejo, chanoine de la cathédrale de Sigüenza : 44, 51.
- Vallgornera i de Martí, Rosalia de : 49.
- Valls, le fils, Josep : 109-110, 195, 248n, 276, 280, 286.
- Valls, le père, Josep : 286.
- Vaquer, Esteve : 80.
- Vassif, Ahmed : 234.
- Veciana, Josep : 276-278.
- Vega i d' Amat, Maria Josepa 'Pona' ou 'Pepeta' : 243n, 258, 277
- Vega i de Sentmenat, Josep : 286
- Velluter, *cobla* del : 123-124, 132, 134, 142.
- Vernis, Vicente : 163
- Vidal, Joan Baptista : 137.
- Vila, Francisco : 101.
- Vila, Joan : 204, 243.
- Vilageliu, Josep : 257n.
- Vilana, Antoni de Peguera i Vilana-Peguera, dit de Millars, marquis de : 242-243.
- Vilana, Francisco de Paula de Millars, marquis de : 242n.
- Vilana i de Millars, Felip : 242n.
- Vilana i de Millars, Joan Baptista : 242n.
- Vilana i de Millars, Josep : 242n.
- Vilanova, Joan : 110.
- Villescas, María Antonia de Heredia y Rocamora, marquise del Rafal et de : 244.
- Vinyas, chanoine de la cathédrale de Barcelone : 119n.
- Vinyolas, Josep : 134.
- Viola, Anselm : 92.
- Viot, consul français : 161.
- Virallonga, chanteur : 181.
- Vives, Ramon : 118, 136n, 138-139.
- Whittington, George Downing : 36, 40, 45, 55, 151, 155-157, 161, 164, 167.
- Willers, Agustí : 49.
- Wombwell, marchand : 161.
- Ximenis, Nofre : 134, 137-138n.
- Xuclà, avocat : 286.
- Young, Arthur : 36-37, 39, 41, 46-47, 55, 147, 149n, 155-156.
- Zamora, Francisco de : 42-43n, 48, 120, 125n, 129n, 163-165.
- Zinzendorf, Karl von : 36, 44, 49, 80, 156-157, 229n, 242.
- Zuaznavar, José María de : 247.



# Index des lieux

- Albons : 69, 70n.  
Alella : 224.  
Alfacs, baie des : 37.  
Allemagne : 80.  
Amérique latine : 11.  
Amposta : 37.  
Andorre : 38.  
Angleterre : 148.  
Aran : 38, 47.  
Aragon : 37, 41, 76n, 99.  
Arboç, L' : 103.  
Arno, fleuve : 53.  
Autriche : 148.
- Badalona : 68, 70, 72-74, 123-124n, 127, 134, 192.  
Baix Llobregat : 43, 125n, 126, 133-134.  
Balaguer : 86.  
Barcelone : 7, 9, 10, 11, 12-15, 17-18, 20-23, 25, 28, 35-39, 41-45, 47-52, 54-55, 57, 59-60, 63-71, 73-82, 84n, 89-90, 93-98, 100-101, 103-109, 111-112, 114, 116-121, 123-125, 127-128, 132-142, 145, 148-153, 155-166, 168, 170, 172, 174-175, 178-179, 182, 184-193, 195-196n, 198-199, 201n-202, 205, 210, 211, 215n-220, 223-226, 229, 231-234, 236n, 238-239, 241-245, 247, 249, 251, 253-254, 260, 266, 268, 272, 278, 280, 283-284, 287-289, 292, 295-299.  
- Académie de Belles-Lettres : 154.  
- Académie de Chirurgie : 154.  
- Académie de Jurisprudence : 154.  
- Académie militaire de Mathématiques et Fortification : 154.  
- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona : 16.  
- Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona : 23, 253.  
- Barceloneta (faubourg), 151, 170n, 192.  
- Betlem, église de, 64, 173, 188n, 193, 197, 199, 200n, 201, 208, 217n, 219, 275, 291, 298.  
- Biblioteca de Catalunya : 16.  
- Bonanova, couvent de trinitaires déchaussés de la : 173, 193, 209, 216, 264-265, 291.  
- Bonsuccés, couvent de servites du (et chapelle de la congrégation des Douleurs) : 118, 140, 169, 173, 193, 197-201, 210, 219, 222, 225-226, 272-273, 275, 277n, 291, 298.  
- Bourse (*Llotja*) : 153, 154, 292.  
- Carme, couvent de carmes chaussés du, 118n, 128, 173, 191, 194, 200-201, 221, 275n, 291.  
- Cathédrale : 23, 56, 59n, 65, 81n, 84n, 89n-90n, 95, 98, 101, 106-113, 115, 117-119, 122n-125, 128, 132n, 135, 138-139, 153, 168, 170-171, 173, 177-179, 182, 186, 188-191, 193, 195n-199-201, 203-206, 209-



- 228, 230-232, 243-249, 264-266, 269, 272, 274-275, 277n-278, 280-281, 283, 291-292, 299, 301.
- Ciutadella : 42, 149-150, 170n
  - Ciutadella, église paroissiale militaire : 65, 173, 192, 194.
  - Confraria de Velers : 239.
  - Ensenyança, couvent de la Compagnie de Marie de l' : 100, 173, 192, 194, 275n.
  - Gràcia : voir Gràcia.
  - Collège épiscopal : 64, 66, 114, 136, 138, 163, 190, 197, 265, 274.
  - Collège de jésuites de Cordelles : 63-64, 18, 128, 173, 188, 197, 217, 219, 275, 298.
  - Douane : 153.
  - Encarnació, couvent de carmélites chaussées de l' : 173, 209.
  - Hôpital des orphelins (*Hospici*) : 173, 209.
  - Hôpital Général : 173, 213, 291.
  - Horta : voir Horta.
  - Hôtel de ville (*Ajuntament*), 178.
  - Jesús Maria, couvent de minimes (femmes) : 173, 194, 196, 209.
  - Jonqueres, couvent de dames de Saint-Jacques de : 173, 176, 194, 211, 291.
  - *Llotja* : voir Bourse.
  - Maison de la Congrégation de la Mission (*Seminari*) : 173, 192, 195n.
  - Mercè, couvent de mercédaires de la : 28, 64, 77n, 173, 187, 194, 205n, 209, 222, 247, 273, 292.
  - Montjuïc, château de : 42, 149, 162.
  - Montjuïc, montagne de : 45, 158.
  - Palais du capitaine général (*Palacio*) : 153, 181, 209, 230, 292.
  - Palau, chapelle de Nostra Senyora de la Victòria du : 59n, 89, 90n, 92n-93, 98, 106, 109-110, 121, 138, 168, 173, 186n-192n, 194-197, 201, 204-206, 213, 216, 220, 223, 227-229, 231, 234-235n, 245, 259n, 264, 272, 274, 280-281, 292.
  - Raval (quartier) : 12n, 150, 151, 152, 192, 292.
  - Real Audiencia : 42, 153, 163, 173, 194, 245.
  - Ribera (quartier) : 12.
  - Salvador, cabinet d'histoire naturelle de la famille : 155, 159.
  - Sant Agustí, couvent d'augustins chaussés : 168, 173, 191, 194, 223.
  - Sant Andreu de Palomar : voir Sant Andreu de Palomar.
  - Sant Antoni Abat, maison d'antonins : 173, 192.
  - Sant Cayetano, maison de théatins : 173, 186n, 194, 220.
  - Sant Cugat, église paroissiale : 173, 187n, 194.
  - Sant Felip Neri, maison d'oratoriens de : 112, 114, 132, 166, 168, 173, 188-189, 191-192, 194, 275n.
  - Sant Francesc, couvent de franciscains de : 64, 173, 188, 191, 194, 275n.
  - Sant Francesc de Paula, couvent de minimes (hommes) de : 55, 173-179, 177, 178, 187n, 194, 196, 209, 211n.
  - Sant Gervasi : voir Sant Gervasi.
  - Sant Joan de Jerusalem, couvent d'hospitalières de : 173, 194, 196, 211.
  - Sant Just i Sant Pastor, église paroissiale : 118n, 173, 187-188, 194, 204-205, 213, 224n.
  - Sant Llätzer, chapelle de : 173, 192, 221-222.
  - Santa Madrona, couvent de capucins de : 173, 194, 209, 213, 275.
  - Sant Martí de Provençals : voir Sant Martí de Provençals.
  - Sant Maties, couvent de hiéronymites (femmes) de : 173, 209, 211.

- Sant Miquel Arcàngel, église paroissiale : 173, 194-196.
- Sant Miquel del Port, église paroissiale : 173, 192, 194.
- Sant Pau del Camp, prieuré de bénédictins de : 118-119, 173, 192, 194, 210.
- Sant Pere de les Puel·les, église paroissiale et couvent de bénédictines de : 110, 173, 187, 192, 194, 196, 203, 211, 212n, 243n, 292.
- Sant Sebastià, maison de clercs réguliers mineurs de : 63-64, 173, 188, 194, 213, 220n-221.
- Santa Anna, église collégiale : 111, 164, 173, 187, 193, 220.
- Santa Caterina, couvent de dominicains de : 45, 154, 168, 173, 179, 191, 193, 213, 292.
- Santa Clara, couvent de bénédictines de : 173, 194, 211n.
- Santa Isabel (Elisabets), couvent de clarisses de : 100, 173, 194.
- Santa Margarida la Reial, couvent de capucines de : 186n, 173, 194, 247.
- Santa Maria de Jerusalem, couvent de clarisses de : 186n, 173, 194.
- Santa Maria del Mar, église paroissiale : 18, 21, 28, 82, 84, 89-90, 93-99, 104, 109-112, 118, 122n, 124, 127, 131-132, 138, 153, 173, 175-176n, 178-179, 181-183n, 187-192, 194, 195n, 202-203, 209, 213, 215n-216, 223, 227-232, 245n, 259n, 286, 292, 296.
- Santa Maria del Pi, église paroissiale : 98n, 106, 110, 112, 116-117, 119n, 124-125, 137, 165, 170, 173, 175-176n, 183n, 187-188, 193, 195, 201-207, 213, 216, 219-221, 223, 227, 229, 243, 248, 251, 254, 259n, 262, 274, 280-281, 291-292, 298.

- Santa Maria Magdalena (Magdalenes), couvent d'augustines : 173, 196, 223n.
- Santa Mònica, couvent d'augustins déchaux de : 118, 173, 209.
- Santa Teresa, couvent de carmélites déchaussées : 173, 194, 201n.
- Sants : voir Sants.
- Sarrià : voir Sarrià.
- Tallers, chapelle de Sant Joan Baptista dels : 121, 173, 194.
- Théâtre de la Santa Creu : 13, 24, 49, 55, 79, 80, 81, 106, 107, 133, 155-157, 159, 163, 181-182n, 236, 238, 240n-241, 244, 286-292, 295, 298, 301-302.
- Trinitat, couvent de trinitaires chaussés de : 173, 187n, 194, 209, 216, 291.
- Valldonzella, couvent de bernardines de : 173, 192, 194, 211n.

#### *Maisons*

- Alòs, *casa* : 238.
- Batllera, *casa* : 235n, 238.
- Besora, *casa* : 244n.
- Castellbell, *casa* : 234, 268-269.
- Comelles, *casa* : 225, 246.
- Cortada, *casa* : 23, 27, 76, 137, 170, 192, 199, 212, 217, 224-225, 248, 251-257, 260-262, 265, 267-269, 271-276, 278-282, 284-286, 291, 300-301.
- Darnius, *casa* : 235n.
- Druó, *casa* de : 244n.
- Ferran, *casa* : 235-237.
- Gironella, *casa* : 247, 282.
- Gispert, *casa* : 243.
- Matamoros, *casa* : 235, 237.
- Mateu, *casa* de Ramon : 245, 247, 248, 273.
- Moja, *casa* : 235, 236, 283, 284, 291.
- Mortara, *casa* où avait habité : 238.
- Novell, *casa* : 186n, 225, 240, 246.
- Padellàs, *casa* : 239.

- Parellada, *casa* de Francisco : 245.
- Peralada, *casa* : 238, 244*n*.
- Pinós, *casa* : 153.
- Puig, *casa* de Jeroni : 248.
- Rocabruna, *casa* : 235*n*.
- Rocafort, *casa* : 236*n*, 291.
- Sagarriga, *casa* : 236*n*.
- Sampera (ou San Pera), *casa* : 243
- Santjoan, *casa* : 240.
- Sentmenat, *casa* : 239.
- Sessa, *casa* du duc de : 244*n*.
- Soler, *casa* : 181, 231, 233, 255.
- Vilana, *casa* : 242.
- Vives, *casa* : 138*n*.

#### Voirie

- Àngel, place de l' : 176*n*.
- Argenteria, rue de l' : 176*n*, 292.
- Arrieros, place dels : voir Traginers, place dels.
- Ave Maria, ruelle de : 246.
- Banys [Nous], rue dels : 246.
- Bonsuccés, rue del : 291.
- Born, place del : 176*n*, 292.
- Boqueria, *pla* de : 27, 291
- Boqueria, rue de la : 223, 246, 292.
- Bou, rue del : 214.
- Canals, rue de les : 12*n*.
- Canonja, *baixada* de la : 170*n*.
- Canuda, rue de la : 138*n*, 291.
- Canvis, rue dels : 176*n*.
- Capellans, rue dels : 219*n*.
- Carabassa, rue d'en : 258.
- Carme, rue del : 291.
- Carrer Ample, rue : 27, 176*n*, 244*n*.
- Carrer Comtal, rue : 12*n*, 138*n*, 246, 248, 291.
- Carrer Nou de la Rambla : voir
- Conde del Asalto, rue du.
- Conde del Asalto, rue du : 152, 292.
- Escudellers, rue d' : 245, 292.
- Esplanada : 150.
- Fontseca, rue de la, 292*n*.
- Hospital, rue de l' : 223, 292.
- Hostal del Sol, rue de l' : 264*n*.
- Magdalenes, rue de les : 176*n*.
- Mercaders, rue dels : 239*n*.
- Moles, rue de les : 138*n*, 246.
- Montcada, rue de : 292.
- Muralla de mar : 149, 150, 292.
- Muralla de terra : 192, 289, 291, 293.
- Palau, *pla* de : 292.
- Perot lo lladre, ruelle de : 254*n*, 257.
- Pi, rue del : 170, 192, 212, 219, 251-252, 254-255, 279.
- Plaça Nova, place : 291.
- Portaferrissa, rue de la : 109, 251, 291.
- Portal de l'Àngel : 219, 291.
- Portal de l'Àngel, rue du : 138*n*.
- Rambla : 59*n*, 149-152, 155, 186*n*, 233, 236-237, 283, 289*n*, 291-292.
- Riera de Sant Joan, rue : 241.
- Santa Anna, place de : 12*n*, 219, 242, 244*n*, 251, 291.
- Santa Anna, rue de : 242*n*, 291.
- Sant Pere més alt, rue de : 243.
- Sant Pere més baix, rue de : 196.
- Sombrerers, rue dels : 176*n*.
- Tallers, rue dels : 121.
- Traginers, place dels : 264*n*.
- Via Laietana : 7.

Barcelone, plaine de : 42-44, 51-52, 73, 135, 141, 148, 152, 295.

Basque, Pays : 35.

Begur : 179.

Bellegarde, fort de : 37.

Bellpuig : 66, 88-90, 93, 101.

Bellpuig de les Avellanes, monastère de chanoines prémontrés de Santa Maria de : 101.

Benicarló : 46*n*.

Berà, arc romain de : 37.

Berga : 70*n*.

Besòs, fleuve : 39, 42, 133.

Bisbal d'Empordà, La : 60, 98, 103.

Bohème : 80.

Bordeaux : 155*n*.

- Borges Blanques, Les : 86.  
 Bruges : 8, 19.
- Cadaqués : 47.  
 Cadix : 148.  
 Calella : 72-73, 75, 125, 127, 129, 132, 136, 266n, 268.  
 Cambrils : 37.  
 Camprodon : 103.  
 Canet de Mar : 21, 66, 87, 89-90, 95-97, 230.  
 Castelló d'Empúries : 21, 87, 88.  
 Castellterçol : 66, 71, 98.  
 Castiglion Fiorentino : 53-54.  
 Catalogne : 10, 12, 15, 17-21, 28, 35-36, 38, 40-42, 46-47, 51, 56-59, 67-68, 70, 77-80, 83n, 89-93, 95, 99-100, 102, 108, 129, 148-149, 153, 158, 163-164, 171n, 182n, 184, 188, 198n, 209, 230, 241, 263, 295-296.  
 Cervera, 37, 47, 51, 59, 69-70n, 88, 94, 100-101.  
 Champs Élysées (mythologie) : 44.  
 Collbató : 126.  
 Collserola, montagnes de : 41-43.  
 Conques : 66, 103.  
 Copenhague : 247n.  
 Cornellà de Llobregat : 72-73, 126, 134, 138n-139n.  
 Creus, Cap de : 47.
- Danemark : 45, 161.
- Èbre, fleuve : 37.  
 Empordà, plaine de : 37, 94, 103, 124.  
 Escala, L' : 69.  
 Escorial, L' : 92.  
 Espagne : 10, 13, 14, 17, 35-39, 43, 45-46, 56, 68n, 81, 83n, 86n, 92, 96, 111, 147-148, 154-155, 158n, 162, 164-165, 167, 229n, 230, 234, 240, 242, 270, 278, 288.  
 Esparreguera : 41, 98n.
- Esplugues de Llobregat : 48n, 68, 69-75, 116, 118-119, 121-123, 126-140, 170, 200n, 218-219, 235n, 244n, 265-266, 279, 297.  
 Europe : 35, 155, 160, 164n, 180, 245-246.  
 Europe centrale : 81.  
 Europe du nord : 81.  
 Europe méditerranéenne : 13
- Figline : 53, 78, 109.  
 Figueres : 37-38, 70n, 87.  
 Flandres : 80.  
 Florence : 53-54, 78.  
 Fluvià, fleuve : 38.  
 Fraga : 37, 50.  
 France : 12n, 21, 27, 69n, 80, 82n, 88n-89n, 148, 154, 165, 174, 182n, 240n.
- Garonne, rivière : 47  
 Garraf, massif du : 42.  
 Gênes : 43, 50, 79.  
 Girona : 28, 30, 31, 37, 47, 50, 58, 60-61, 63-64, 69-70n, 80, 84n, 86, 88-89, 91, 94, 96n, 98n, 103, 112, 117n, 119, 160, 163, 174, 211n, 281n.  
 Gràcia (Barcelone) : 45, 68, 72-73, 119n, 201n.  
 Granota, La : 37.  
 Grenade : 11n, 83, 85, 97, 123n.  
 Guimerà : 92, 100-101.  
 Guissona : 60, 69, 86, 101.
- Hollande : 39, 47.  
 Horta (Barcelone) : 45n, 75.  
 Hospitalet de Llobregat, L' : 30, 68, 70, 72-74, 109-113, 115-120, 122, 125n, 126, 127, 129n, 131, 134-135, 138, 142, 182, 195n, 205, 218-221, 224-225n, 230, 243, 275, 278-279, 281, 297.
- Igualada : 21, 37, 41, 47, 69-70n, 87-88, 98, 230.  
 Istanbul : 7.

Italie : 27, 43, 50, 53, 78, 86*n*, 147*n*,  
 154, 157, 159*n*, 240*n*-242, 249, 258,  
 299-300.

Jaca : 10, 76*n*, 82-83, 100*n*, 102*n*, 214*n*.  
 Jonquera, La : 37.

Liège : 49.  
 Lisbonne : 167.  
 Livourne : 162*n*.  
 Lleida : 37, 39, 50, 59, 70*n*, 89*n*, 94,  
 96*n*, 119*n*.  
 Lleida, plaine de : 101.  
 Llinars del Vallès : 40.  
 Llobregat, fleuve : 37, 42-43, 73, 122.  
 Lombardie : 50.  
 Londres : 20, 35, 50, 79, 155.

Madrid : 13, 38-39*n*, 50-51, 79-80*n*, 83*n*,  
 91*n*-92, 119, 148, 243*n*-245*n*,  
 Maldà, 69-70, 182*n*.  
 Malgrat de Mar : 39, 295.  
 Manlleu : 70, 119.  
 Manresa : 59, 87-90, 93, 98*n*, 103, 123*n*.  
 Mantoue : 44.  
 Maresme : 37, 39, 42, 47, 73, 94, 119,  
 133.  
 Marseille : 43, 286*n*.  
 Martorell : 41-42, 48, 98*n*, 129*n*.  
 Mataró : 37, 39, 49, 72-73, 79-80, 89,  
 91, 95, 96*n*, 98, 109-110, 118*n*, 140,  
 161, 241, 268, 279, 291*n*, 302  
 Mirepoix : 37.  
 Modène : 44.  
 Moià : 70*n*, 86.  
 Molins de Rei : 37, 41, 44, 72-73, 126.  
 Mollerussa : 50-51, 79.  
 Montblanc : 87.  
 Montcada : 42.  
 Montgat : 45, 174.  
 Montmaneu : 47.  
 Montréal (Québec) : 7.  
 Montserrat, monastère bénédictin de :  
 35, 37, 40, 46-48*n*, 49, 55, 57, 70*n*,  
 73, 75, 92, 95, 103, 112, 244, 295-  
 296.

Morana, La : 69-70.

Nantes : 155*n*.  
 Naples : 79, 158*n*, 241-242.  
 Narbonne : 69.

Olot : 21, 38, 87-88, 98, 103, 204*n*, 230.  
 Ordal, montagnes d' : 37, 41.

Palma de Majorque : 56, 80.  
 Paris : 24, 157, 159*n*.  
 Penedès, plaine du : 37.  
 Peralada : 86.  
 Perpignan : 69.  
 Perthus, Le : 36-37, 50.  
 Piera : 41-42, 48.  
 Pineda de Mar : 72-73, 119, 196*n*.  
 Poblet, abbaye cistercienne de : 69.  
 Portugal : 158*n*.  
 Prague : 20, 79.  
 Prats del Rei : 70*n*.  
 Provence : 43.  
 Puigcerdà : 87.  
 Pyrénées : 37, 47, 82.

Ràpita : voir Sant Carles de la Ràpita.  
 Reus : 37, 69, 79-80*n*, 101.  
 Rocamora (Pontils), sanctuaire de Sant  
 Magí de Brufaganya : 66.  
 Rome : 35, 111-112, 148,  
 Roses : 38.  
 Roussillon : 37, 46.

Sabadell : 40.  
 Salamanca : 56*n*, 83, 96.  
 Sallent : 103.  
 San Giovanni Valdarno : 53.  
 Saint-Pétersbourg : 280.  
 Sant Andreu de la Barca : 126.  
 Sant Andreu de Palomar (Barcelone) :  
 72-73.  
 Sant Carles de la Ràpita : 37, 70*n*.

Sant Feliu de Llobregat : 72-73, 126-128, 131.  
 Sant Gervasi (Barcelone) : 45n, 68.  
 Sant Joan de les Abadesses : 89, 103.  
 Sant Joan Despí : 72-73, 126.  
 Sant Just Desvern : 72-73, 124n, 126.  
 Sant Martí de Provençals (Barcelone) : 72-73.  
 Sant Pere Màrtir, colline : 45.  
 Santa Coloma de Queralt : 101.  
 Santa Cruz de Tenerife : 247.  
 Santiga : 117.  
 Sants (Barcelone) : 72-73, 126.  
 Saragosse : 36, 37, 56, 80n, 100.  
 Sarrià (Barcelone) : 33, 44-45, 68, 72-73, 119, 134-135, 137-138n, 141, 162, 242n, 297.  
 Savoie : 241-242.  
 Segarra, plateau de la : 101, 124.  
 Selva del Camp, La : 87-88, 101.  
 Sènia, rivière : 37.  
 Seu d'Urgell, La : 37, 59, 89n, 96n, 113, 264n.  
 Séville : 10, 11n, 123n.  
 Solsona : 89n, 96n, 195.  
  
 Tarazona : 113, 218.  
 Tarragona : 37, 39, 59, 69, 71, 84n, 89n-90, 94, 96n, 99-100, 104, 106-107, 199, 201n.  
 Tarragona, Camp de : 37, 48, 99, 101.  
 Tàrrega : 37, 50.  
 Tarroja de Segarra : 69n.  
 Teià : 71.  
 Terrassa : 40.  
 Tolède : 123n.  
 Torredembarra : 89, 93.  
 Torrelles : 115-117.  
 Torroella de Montgrí : 60, 69, 87-88, 103, 248n, 281.  
 Tortosa : 37, 94, 89n, 96n.  
 Tremp : 86, 103.  
  
 Urgell, plaine d' : 99, 124.  
 Valence (Espagne) : 10, 37, 41, 46n, 56, 70n, 80n-81n, 148, 167.  
 Valence, Royaume de : 37.  
 Vallada : 46n.  
 Valladolid : 83n.  
 Vallbona, abbaye cistercienne de Santa Maria de : 99-102, 211, 297.  
 Vallès : 39.  
 Vallès Occidental : 40, 41.  
 Vallès Oriental : 39.  
 Valls : 86.  
 Vendrell, El : 103.  
 Vic : 63-65, 70n, 84n, 88-89, 96n, 103, 192, 211.  
 Vienne : 20, 100.  
 Vilafranca del Penedès : 37, 41, 59, 66, 69-70, 72-73, 89, 103, 105-110, 112, 127, 135-136, 138, 195, 196n, 204n, 224, 282, 295, 297, 302.  
 Vilanova i la Geltrú : 80, 88-89, 93, 103, 127.  
  
 Yorktown : 184.  
  
 Zamora : 11n, 83, 96.



# Table des matières

REMERCIEMENTS .....	5
INTRODUCTION .....	7
La ville comme expérience .....	7
La musique au-delà et en deçà du cadre urbain .....	11
CRITÈRES D'ÉDITION.....	27
ABRÉVIATIONS .....	29

## I.« LE TON DE SARRIÀ ».

### MUSIQUE ET MUSICIENS ENTRE LA VILLE ET SON TERRITOIRE

1. LA DÉFINITION DE L'ESPACE : LE REGARD DES VOYAGEURS.....	35
Une ville qui « annonce de loin sa grandeur et sa population » .....	35
La plaine de Barcelone.....	42
Une lecture sonore du territoire .....	45
Les musiciens en chemin .....	50
2. L'ESPACE DU CALENDRIER.....	53
Burney en Italie : le cas de Figline.....	53
Un calendrier festif : les livrets d'oratorios et villancicos .....	56
Mobilités saisonnières : la villégiature .....	67
3. LES MOBILITÉS RÉGIONALES .....	79
La question de la mobilité géographique des musiciens.....	79
Les chapelles de musique.....	86
Les mobilités musicales .....	94
4. LE TERRITOIRE DE BARCELONE.....	105
Les musiciens des chapelles barcelonaises hors les murs.....	105
<i>Cobles</i> et aveugles : un partage du territoire.....	120
Carnaval de septembre : les amateurs barcelonais en villégiature.....	135



II. BARCELONE.  
DES VILLES DANS LA VILLE

5. LES LIEUX DES VOYAGEURS .....	147
Une lecture de la ville .....	148
Les hôtes des voyageurs.....	159
L’usage de la ville : Townsend et Maldà .....	165
6. UNE TOPOGRAPHIE DE L’EXPÉRIENCE MUSICALE .....	181
Les fêtes en musique à Barcelone selon le baron de Maldà .....	184
La chapelle de musique de la cathédrale : ses passionnés, ses mécènes.....	212
Une ville dans l’ombre : les autres chapelles de musique urbaines .....	226
7. LA MUSIQUE DANS L’ESPACE DOMESTIQUE .....	233
<i>Balls et saraus</i> .....	233
<i>Funcions, serenates et acadèmies</i> .....	239
8. CASA CORTADA, OBSERVATOIRE PRIVILÉGIÉ DES SOCIABILITÉS MUSICALES .....	251
Une maison .....	251
Les seuils de la musique .....	258
Les <i>funcions</i> domestiques au miroir de l’expérience urbaine .....	271
CONCLUSION .....	295
SOURCES.....	303
<i>Calaix de sastre</i> .....	303
Autres sources manuscrites.....	307
Sources imprimées (avant 1900).....	309
BIBLIOGRAPHIE.....	317
ANNEXES .....	343
RESUMEN EN CASTELLANO .....	401
TABLE DES TABLEAUX ET DES FIGURES .....	403
INDEX DES NOMS.....	407
INDEX DES LIEUX .....	417





**Titre | Title :** Musique en lieu : une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808). | *Music in Place: A Topography of Musical Experience in Barcelona and its Hinterland (1760-1808).*

**Résumé | Abstract :** Le thème de l'articulation entre la musique et l'espace urbain occupe une place croissante dans la réflexion musicologique depuis la décennie de 1980. Les développements récents de l'histoire urbaine invitent à repenser l'objet ville moins comme une totalité organique, que comme le cadre physique d'une multiplicité d'expériences individuelles. Dans ce travail, l'analyse de l'expérience musicale d'individus concrets amène à privilégier d'autres dimensions de l'urbain : un cadre plus large, celui du territoire environnant la ville, et un cadre plus réduit, celui du quartier. La richesse de détail du long journal (1769-1819) du baron de Maldà, mélomane passionné, permet de délimiter les contours de son expérience musicale à l'intérieur comme à l'extérieur de la ville. D'autres sources locales, ainsi que les récits de voyageurs étrangers en Catalogne au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont mis à contribution pour préciser la description de nombreux lieux de musique. La première partie (« Le ton de Sarrià ». Musique et musiciens entre la ville et son territoire) traite du calendrier festif et musical de la région, des mobilités des musiciens et des pratiques musicales liées à la villégiature des Barcelonais. Dans la seconde partie (Barcelone. Des villes dans la ville), le témoignage des voyageurs étrangers est confronté à celui du baron de Maldà, ce qui éclaire des usages différents et très sélectifs de l'offre musicale urbaine. Il a été possible, ainsi, d'identifier et de décrire, dans un même cadre urbain, une grande diversité d'approches de la musique. Cela invite à repenser la vie musicale urbaine de l'Époque Moderne moins dans l'unanimité de ses goûts et de ses choix, que dans la richesse de ses cloisonnements. | *The relationship between music and urban space has been a growing issue in the field of historical musicology since the 1980s. Current developments in urban history have shifted from viewing the city to be an organic totality to considering it a physical frame permitting a multiplicity of individual experiences. But focusing on the musical experiences of specific individuals implies encompassing other dimensions of urban life. In this study, I analyse musical life beyond the walls of the city, toward the urban hinterland, as well as, within the city, in the reduced geographic spaces of neighbourhoods and parishes. The wealth of detail furnished by the long journal (1769-1819) of Rafel d'Amat, baron of Maldà, an enthusiastic music-lover, makes it possible to outline the contours of his musical experiences, both within and outside the city. Other local sources, as well as the contemporaneous accounts of foreign travellers in Catalonia, complement Maldà's descriptions of musical spaces. The first part of this study ("The Tone of Sarrià". Music and Musicians between the City and its Hinterland) deals with regional festive and musical calendar, musicians' mobilities and musical practices connected with the seasonal excursions of Barcelonans. In the second part (Barcelona. Cities within the City), accounts of foreign visitors are compared to those of Maldà in order to shed light on their different and very selective use of the opportunities offered by an urban musical culture. This dissertation demonstrates some of the ways in which it is possible to identify and describe, within a single city, a multitude of approaches to music. It invites a re-examination of urban musical life in Modern Europe based on the fecundity of its internal divisions rather than on the basis of a compact unanimity of taste and choice.*

**Mots clés | Key Words :** Vie musicale – Barcelone (Espagne) – 18e siècle ; Vie musicale – Catalogne (Espagne) – 18e siècle ; Musique – Aspect social – Barcelone (Espagne) – 18e siècle ; Relations villes-campagnes ; Comportement spatial ; Catalogne (Espagne) – Mœurs et coutumes – 18e siècle – récits personnels. | *Music – Spain – Barcelona (Spain) – 18th century; Music – Spain – Catalonia (Spain) – 18th century; Music – Social aspects – Barcelona (Spain) – 18th century; Rural-urban relations; Spatial behavior; Catalonia (Spain) – Social life and customs – 18th century – Personal narratives.*