Mestres Catalans Antics

Quaderns dels Fons Musicals de Catalunya

2

Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar

TOMÀS MILANS I GODAYOL
(1672-1742)

«AQUEL BUEN PASTOR»

Sarsuela per a 3 veus i instruments

Transcripció:
Jordi Ribell

AMALGAMA EDICIONS®
AM5011

Tots els drets són reservats per a tots els països.
Aquesta publicació no pot ser, ni totalment ni en part,
reproduïda, enregistrada, emmagatzemada o transmesa per cap
tipus de sistema, tant si és mecànic com químic, òptic,
de gravació, electrònic, magnètic o bé per fotocòpia,
sense la prèvia autorització per escrit de l'editorial.

© Jordi Ribell i Serradell, 2013
© d'aquesta edició: TRITÓ, SL, 2013

Primera edició, novembre de 2013

Disseny de la coberta: Estudi Claris

La col·lecció MESTRES CATALANS ANTICS és un projecte editorial vinculat amb els resultats del projecte de recerca *IFMuC* (Inventari dels Fons Musicals de Catalunya) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Direcció de la col·lecció: Josep Maria Gregori i Cifré i Bernat Cabré i Cercós

Amb la col·laboració de: Diputació Barcelona

Dipòsit legal: B. 26875-2013
ISBN: 979-0-69211-097-2

Edita: AMALGAMA EDICIONS (amb llicència de TRITÓ Edicions, SL)
C/ Enamorats, 35-37, 08013 Barcelona
Tel.: (34) 93 342 61 75 – Fax: (34) 93 302 26 70
info@trito.es – www.trito.es

Imprès a Fotoletra, SA (Barcelona)

Tots els drets d'execució pública i arranjaments per a tots els països són reservats per
AMALGAMA EDICIONS – Barcelona. Catalunya (Spain)

TOMÀS MILANS I GODAYOL (1642-1742) SARSUELA AL SANTÍSSIM SAGRAMENT

El fons musical de Canet de Mar

El fons musical de la parròquia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar és, sense cap exageració, un dels més rics i valuosos de Catalunya, especialment pel que fa a la música del Barroc i del primer Classicisme (els segles XVII i XVIII). En aquest camp només està superat per grans fons d'abast nacional, com els de la Biblioteca Nacional de Catalunya, l'arxiu de l'Abadia de Montserrat o el de l'Orfeó Català.

El fet que la parròquia d'una localitat com Canet de Mar tingui un arxiu musical tan sobredimensionat, és a dir, molt per sobre de les seves necessitats litúrgiques i cultuals, es deu amb tota probabilitat al zel amb què el canetenc Tomàs Milans —i potser també els seus descendents— va recopilar i copiar obres i partitures, tot seleccionant el bo i millor dels autors del seu temps i de les generacions immediatament anteriors de la música que passava per les seves mans. Aquest fons monumental, que comprèn 2.119 obres manuscrites, amb gairebé cent cinquanta autors diferents —majoritàriament catalans o de l'àmbit de l'antiga corona catalanoaragonesa— és un tresor que mai no podrem agrair prou i que esdevé un referent ineludible a l'hora de conèixer la nostra música antiga i un pilar bàsic del nostre patrimoni musical històric.

Actualment, un cop catalogat i digitalitzat el fons,[1] ens pertoca superar aquesta fase de preservació i entrar en la de difusió i coneixement ple de les riqueses que conté. Esperem que edicions de partitures com la present siguin el mitjà i l'estímul perquè aquest patrimoni, després de tres segles, es realitzi esdevenint realitat sonora, que és quan la música es materialitza plenament.

---

[1] Vegeu Francesc Bonastre i Bertran – Josep Maria Gregori i Cifré, amb la col·laboració d'Andreu Guinart i Verdaguer. *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya. Volum 2/1, 2/2: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de comunicació de la Generalitat de Catalunya, 2009. - Arxius i documents. Eines de recerca, núms. 5/1 i 5/2.

L'autor

El compositor i mestre de capella Tomàs Milans i Godayol, una de les figures senyeres de la música barroca catalana, va néixer a Canet de Mar l'any 1672 i era membre, tant per part de mare com de pare, de famílies patrícies d'aquesta vila costanera del Maresme. El seu pare era el protector de qui, temps a venir, seria sant Josep Oriol, que també era parent llunyà de la família, i cap al 1680 va enviar els seus fills Tomàs i Carles a estudiar a Barcelona sota la tutela d'aquest religiós. Un cop allà, els germans Milans van entrar com a escolans a la capella de música del Palau de la Comtessa, on van estudiar amb l'organista Jeroni Oller —probablement emparentat amb l'organista de Canet Miquel Oller— i amb el mestre de capella Felip Olivelles.

La capella del Palau era una de les principals institucions musicals religioses de Barcelona, però, a diferència de les de la Catedral, Santa Maria del Pi o Santa Maria del Mar, era de titularitat privada i tenia llavors com a propietaris i mantenidors la família dels marquesos de Los Vélez. El jove Milans va actuar a diferents possessions territorials d'aquesta família —Martorell (1689), Cartagena (1699)— com a arpista o cantor de la capella de música i després com a director. El 1697 va ser ordenat sacerdot i l'any 1701 va quedar com a mestre de capella en propietat arran de la jubilació d'Olivelles (1699) i després de la breu estada de Gabriel Argany.

Després de la Guerra de Successió (1705-1714) molts dels membres de la capella del Palau foren depurats per les noves autoritats borbòniques, i el mes d'octubre de 1714 ja trobem Milans treballant a la catedral de Girona, on l'any següent en va assumir el càrrec de mestre de capella. Va ocupar aquest càrrec fins que es va jubilar, l'any 1735, desenvolupant una tasca intensa i variada. Va morir en aquesta ciutat el 1742 i va ser enterrat a la tomba familiar de l'església de Canet de Mar. Cal esmentar que, ja des de 1730, Tomàs Milans delegava sovint la tasca de portar el compàs en el seu nebot, el llicenciat Tomàs Milans i Campus (1707-1761). Aquest nebot, que després seria mestre de capella de la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona des de 1733 fins a la seva mort, era fill del seu germà ja esmentat, Carles Milans i Godayol (1669-1724), el qual va ser organista de Martorell.

L'obra

Milans va viure de prop el revulsiu que va suposar per a Barcelona i per a Catalunya l'establiment d'una cort reial entre els anys 1705 i 1711. Efectivament, al voltant de Carles d'Àustria i Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel, va proliferar tot un estol de cantants, músics, compositors, obres, instruments i gèneres nous —vinguts sobretot de Viena i de Nàpols— que per força havien d'influir en la música i els músics catalans coetanis. És per això que en les obres religioses de Milans trobem una participació cada cop més important dels instruments o una gradual incorporació de formes com el recitatiu o l'ària *da capo* al costat de l'acompanyament habitual del baix continu i de l'estructura del villancet tradicional basada en l'alternança de la tornada (*estribillo*) i les cobles.

Aquesta simbiosi d'estils i influències es fa ben palesa en la seva «Zarzuela â 3 con Violines al SS$^{\underline{mo}}$ S$^{\underline{to}}$» —CMar: Au-568— que porta per títol «Aquel buen pastor», l'íncipit del primer vers. L'obra representa un dels punts més grans d'hipertròfia progressiva que va assolir la forma tradicional del villancet musical des del segle XVI. En efecte, a la clàssica introducció derivada de l'antiga tornada, aquest cop alternant el cor amb solos de les tres veus, Milans hi afegeix en aquest cas una ària «da capo» per al Tenor i un duet per a Tiple i Tenor amb intervenció del Cor, tot plegat alternat per dos recitats acompanyats dels instruments de corda, alhora que converteix les tradicionals cobles finals en un minuet conclusiu que en conserva, però, l'estructura. El conjunt, a més, està encapçalat per una «apertura» per a orquestra sola. Tot plegat justifica en certa manera la qualificació genèrica de «zarzuela» que li va donar el seu autor: malgrat el caràcter contemplatiu del text i l'absència de trama argumental i de diàlegs, el seu lirisme i —sobretot— la varietat de formes, instrumentacions i estils contrastants fan entendre que el compositor volgués destacar aquesta gran obra amb un títol de més volada.

Fitxa catalogràfica i criteris d'edició

Signatura: CMar: Au-568.
Títol genèric: Sarsuela per a 3 veus i instruments
Títol diplomàtic: «Zarzuela â 3 con Violines / Al SS$^{\underline{mo}}$ S$^{\underline{to}}$ / Aquel Buen Pastor. Milans»
Íncipit literari: *Aquel buen pastor*
Veus solistes: Tiple (Ti), Alto (A), Tenor (T)
Cor i instruments: Tiple 2º (Ti 2), Tenor (T [2]) [*ripieni*]; Violin 1º (Vl 1), Violin 2º (Vl 2), Baxo â los Violines (B als Vl), Acomp^{to} (Ac) xifrat
Tonalitat: Re M; Particel·les: 1 foli apaïsat, 10 bifolis apaïsats; Datació: segon quart del segle XVIII
Estat: Complet.

Hem tractat de ser el màxim de respectuosos amb l'escriptura del manuscrit original, i per això hem mantingut les indicacions dinàmiques originals, però hem normalitzat l'ortografia castellana segons les normes actuals, com ho hem fet també en els textos poètics.

Tanmateix, atès que Milans va treballar en una època de transició, amb una incorporació gradual de nous estils, formes musicals i tècniques de notació, hi ha determinats trets que hem optat per transcriure segons la pràctica notacional moderna. Així doncs, cal fer constar que en la font original les veus de tiple (Ti) estan escrites en clau de Do en 1a línia, la d'alto (A) en Do en 3a, i la de tenor (T) en Do en 4a. Així mateix hem transcrit com a becaires els bemolls i sostinguts que actuaven com a tals, però on ha calgut més intervenció és en els compassos ternaris, molt sovint escrits segons les antigues formulacions de la *proportio maior* i la *proportio minor*, amb el canvi de color de les semibreus que han de ser binàries i no estan comple-

mentades («imperfeccionades»). Això no afecta el darrer número de l'obra, el minuet, que està escrit en el compàs habitual de 3/4 —tot i que marcat només amb un 3— però sí el segon i el quart, que porten un guarisme molt corrent en el segle XVII que era una simplificació de C3/2. Amb aquesta indicació, totes les rodones (*semibrevis*) són ternàries (és a dir, perfectes) si no van seguides del valor que les complementa per fer una unitat equivalent a allò que nosaltres coneixem com una rodona amb puntet. Per aquesta raó, hem transcrit aquestes peces en compàs de 3/2, tot i que les fórmules rítmiques impliquen molt sovint agrupacions més àmplies d'aquesta unitat bàsica que es podrien interpretar com a amalgames de compassos de 6/2, 3/1 o 9/2. Cal tenir en compte que, en aquestes seccions ternàries, la presència de divisòries originals és encara molt infreqüent i irregular, i també que els valors emprats són molt grans d'acord amb els nostres criteris actuals, segons els quals la rodona s'acostuma a identificar com a figura de durada llarga.

Tot i així, hi ha alguns errors i mancances que hem hagut de resoldre. Els afegits, els hem posat entre claudàtors, llevat de les lligadures, que hem posat en línia discontínua, i de les alteracions, que hem situat a sobre o a sota de la nota afectada. Els altres errors, ja corregits a la partitura, són els següents:

I. «Apertura», c. 40, Vl 1/2: el *tempo* indica «mº ayre»; c. 44, Vl 1/2, B als Vl: la nota final és rodona (*semibrevis*).

II. «Medio ayre»: compàs original C3/2; c. 86, Vl 1/2: pausa de blanca (*minima*) abans de la nota rodona (*semibrevis*).

IV. Ària: compàs original C3/2; c. 1, Vl 1: el *tempo* indica *Allº* (Allegro); c. 129: aquest compàs de conclusió no apareix en l'original.

V. Recitat, c. 9, Vl 2: el primer acord és Mi # – Do natural.

VI. Ària: tots els tresets estan barrats, com si fossin tresets de corxera (de fet, el compàs real hauria de ser 6/4).

VIII. Minuet: compàs original 3; Ti i T: el *solo* es troba escrit després del *tutti*; T: també té solo a la primera cobla, però hi va ser afegit posteriorment. Com que pràcticament dobla el d'A, considerem que és una part alternativa en defecte d'alto i l'hem escrit en notació petita.

Jordi RIBELL
Josep DOLCET

TOMÀS MILANS I GODAYOL (1642-1742) ZARZUELA AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

El fondo musical de Canet de Mar

El fondo musical de la parroquia de San Pedro y San Pablo de Canet de Mar es, sin ninguna exageración, uno de los más ricos y valiosos de Cataluña, especialmente en lo referente a la música del Barroco y del primer Clasicismo (siglos XVII y XVIII). En este campo sólo está superado por grandes fondos de ámbito nacional como los de la Biblioteca Nacional de Catalunya, el archivo de música de la Abadía de Montserrat o el del Orfeó Català.

El hecho de que la parroquia de una localidad como Canet de Mar posea un archivo musical tan sobredimensionado, es decir, muy por encima de sus necesidades litúrgicas y cultuales, es debido con toda probabilidad al celo con que el canetense Tomàs Milans —y quizás asimismo sus descendientes— recopiló y copió obras y partituras, seleccionando lo mejor de los autores de su tiempo y de las generaciones inmediatamente anteriores de la música que pasaba por sus manos. Este fondo monumental, que recoge 2.119 obras manuscritas, con casi ciento cincuenta autores diferentes —en su mayoría catalanes o del ámbito de la antigua corona catalano-aragonesa— es un tesoro que nunca podremos agradecer lo suficiente y que resulta un referente ineludible a la hora de conocer nuestra música antigua y un pilar básico de nuestro patrimonio musical histórico.

Actualmente, una vez catalogado y digitalizado el fondo,[1] nos corresponde superar esta fase de preservación y entrar en la de difusión y conocimiento pleno. Esperemos que ediciones de partituras como la presente sean el medio y el estímulo para que este patrimonio, después de tres siglos, se realice deviniendo realidad sonora, que es cuando la música se materializa plenamente.

El autor

El compositor y maestro de capilla Tomàs Milans i Godayol, una de las figuras insignia de la música barroca catalana, nació en Canet de Mar en 1672 y era miembro, tanto por parte materna como paterna, de familias patricias de esta localidad costera del Maresme. Su padre era el protector de quien, en el futuro, sería san José Oriol, que también era pariente lejano de la familia, y hacia 1680 envió a sus hijos Tomàs y Carles a estudiar a Barcelona bajo la tutela de este religioso. Una vez allá, los hermanos Milans entraron como infantes de coro en la capilla de música del Palacio de la Condesa, donde estudiaron con el organista Jeroni Oller —emparentado probablemente con el organista de Canet Miquel Oller— y con el maestro de capilla Felip Olivelles.

La capilla del «Palau» era una de las principales instituciones musicales religiosas de Barcelona, pero, a diferencia de las de la Catedral, Santa María del Pino o Santa María del Mar, era de titularidad privada, y tenía entonces como propietarios y mantenedores la familia de los marqueses de Los Vélez. El joven Milans actuó en distintas posesiones territoriales de esta familia —Martorell (1689), Cartagena (1699)— como arpista o cantor de la capilla de música y después como director. En 1697 fue ordenado sacerdote y en el año 1701 quedó como maestro de capilla en propiedad a raíz de la jubilación de Olivelles (1699) y tras la breve estancia de Gabriel Argany.

Después de la Guerra de Sucesión (1705-1714) muchos de los miembros de la capilla del Pala-

[1] Ver Francesc Bonastre i Bertran – Josep Maria Gregori i Cifré, con la colaboración de Andreu Guinart i Verdaguer. *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya. Volum 2/1, 2/2: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de comunicació de la Generalitat de Catalunya, 2009. - Arxius i documents. Eines de recerca, núms. 5/1 y 5/2.

cio fueron depurados por las nuevas autoridades borbónicas, y en el mes de octubre de 1714 ya encontramos a Milans trabajando en la catedral de Gerona, donde al año siguiente asumiría el cargo de maestro de capilla. Ocupó este cargo hasta su jubilación, en 1735, desempeñando una intensa y variada labor. Murió en esta ciudad en 1742 y fue enterrado en la tumba familiar de la iglesia de Canet. Cabe mencionar que, ya desde 1730, Tomàs Milans delegaba a menudo la tarea de llevar el compás en su sobrino, el licenciado Tomàs Milans i Campus (1707-1761). Ese sobrino, que después sería maestro de capilla de la parroquia de San Justo y San Pastor de Barcelona desde 1733 hasta su muerte, era hijo de su hermano ya mencionado, Carles Milans i Godayol (1669-1724), que fue a su vez organista de Martorell.

La obra

Milans vivió de cerca el revulsivo que supuso para Barcelona y para Cataluña el establecimiento de una corte real entre los años 1705 y 1711. Efectivamente, alrededor de Carlos de Austria e Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel proliferó una pléyade de cantantes, músicos, compositores, obras, instrumentos y géneros nuevos —llegados sobre todo de Viena y de Nápoles— que forzosamente tenían que influir en la música y los músicos catalanes coetáneos. Por este motivo, en las obras religiosas de Milans encontramos una participación cada vez más importante de los instrumentos o una paulatina incorporación de formas como el recitativo o el aria *da capo* junto al acompañamiento habitual del bajo continuo y de la estructura del villancico tradicional basada en la alternancia del estribillo y las coplas.

Esta simbiosis de estilos e influencias se hace evidente en su «Zarzuela â 3 con Violines al SS^{mo} S^{to}» –CMar: Au-568– titulada *Aquel buen pastor*, el *incipit* del primer verso. La obra representa uno de los mayores puntos de hipertrofia progresiva que alcanzó la forma tradicional del villancico musical desde el siglo XVI. En efecto, a la clásica introducción derivada del antiguo estribillo, esta vez alternando el coro con solos de las tres voces, Milans añade en este caso un aria *da capo* para el tenor y un dueto para soprano y tenor con intervención del coro, todo ello alternado por dos recitados acompañados de los instrumentos de cuerda, al tiempo que convierte las tradicionales coplas finales en un minué conclusivo que a pesar de todo conserva su estructura. El conjunto, además, está encabezado por una «apertura» para orquesta sola. En resumidas cuentas, justifica en cierto modo la calificación genérica de zarzuela que le dio su autor: a pesar del carácter contemplativo del texto y de la ausencia de trama argumental y de diálogos, su lirismo y —sobre todo— la variedad de formas, instrumentaciones y estilos contrastantes dan a entender que el compositor quiso destacar esta gran obra con un título de mayor pretensión.

Ficha catalográfica y criterios de edición

Signatura: CMar: Au-568.
Título genérico: Zarzuela para 3 voces e instrumentos
Título diplomático: «Zarzuela â 3 con Violines / Al SS^{mo} S^{to} / Aquel Buen Pastor»
Íncipit literario: *Aquel buen pastor*
Voces solistas: Tiple (Ti), Alto (A), Tenor (T)
Coro e instrumentos: Tiple 2º (Ti 2), Tenor (T [2]) [*ripieni*]; Violin 1º (Vl 1), Violin 2º (Vl 2), Baxo â los Violines (B als Vl), Acomp^{to} (Ac) cifrado
Tonalidad: Re M; Partichelas: 1 folio apaisado, 10 bifolios apaisados; Datación: segundo cuarto del siglo XVIII
Estado: Completo.

Hemos procurado de respetar al máximo la escritura del manuscrito original, manteniendo las indicaciones dinámicas originales, si bien hemos normalizando la ortografía castellana según las normas actuales, lo que también hemos hecho en los textos poéticos.

No obstante, dado que Milans trabajó en una época de transición, con una paulatina incorporación de nuevos estilos, formas musicales y técnicas de notación, existen determinados rasgos que hemos optado por transcribir según la práctica notacional moderna. Así pues, hay que hacer constar que en la fuente original las voces tiple (Ti) están escritas en clave de Do en 1a línea, la de alto (A) en Do en 3a, y la de tenor (T) en Do en 4a. Sin embargo, donde ha sido necesaria más intervención es en los compases ternarios, muy a menudo escritos según las antiguas

formulaciones de la *proportio maior* y la *proportio minor*, con el cambio de color de las semibreves que han de ser binarias y no están complementadas («imperfeccionadas»). Ello no afecta al último número de la obra, el minué, que está escrito en el compás habitual de 3/4 —aunque marcado sólo con un 3— pero sí al segundo y al cuarto, que llevan un guarismo muy corriente en el siglo XVII, que era una simplificación de C3/2. Con esta indicación todas las redondas (*semibrevis*) son ternarias (es decir, perfectas) si no van seguidas del valor que las complementa para hacer una unidad equivalente a lo que nosotros conocemos como una redonda con puntillo. Por esta razón hemos transcrito estas piezas en compás de 3/2, aunque las fórmulas rítmicas implican muy a menudo agrupaciones más amplias de esta unidad básica que se podrían interpretar como amalgamas de compases de 6/2, 3/1 o 9/2. Hay que tener en cuenta que, en estas secciones ternarias, la presencia de divisorias originales es todavía muy infrecuente e irregular, y también que los valores utilizados son muy grandes a tenor de nuestros actuales criterios, según los cuales la redonda se suele identificar como figura de duración larga.

Aún así, hay algunos errores y carencias que hemos tenido que solventar. Los añadidos los hemos puesto entre corchetes, excepto las ligaduras, que hemos puesto en línea discontinua, y las alteraciones, que hemos situado sobre o bajo la nota afectada. Los demás errores detectados, ya corregidos en la partitura, son los siguientes:

I. «Apertura», c. 40, Vl 1/2: el *tempo* indica «mº ayre»; c. 44, Vl 1/2, B als Vl: la nota final es redonda (*semibrevis*).

II. «Medio ayre»: compás original C3/2; c. 86, Vl 1/2: pausa de blanca (*minima*) antes de la nota redonda (*semibrevis*).

IV. Aria: compás original C3/2; c. 1, Vl 1: el *tempo* indica *Allº* (Allegro); c. 129: este compás de conclusión no aparece en el original.

V. Recitado, c. 9, Vl 2: el primer acorde es Mi # – Do natural.

VI. Aria: todos los tresillos están barrados, como si fueran tresillos de corchea (de hecho, el compàs real tendría que ser 6/4).

VIII. Minuet: compás original 3; Ti y T: el *solo* se encuentra escrito después del *tutti*; T: también tiene un solo en la primera copla, pero fue añadido posteriormente. Puesto que prácticamente dobla el de A, consideramos que es una parte alternativa en defecto de alto y la hemos escrito en notación pequeña.

Jordi Ribell
Josep Dolcet

TOMÀS MILANS I GODAYOL (1672-1742) ZARZUELA TO THE HOLY SACRAMENT

The music archive of Canet de Mar

The music archive of the parish of St Peter and St Paul in Canet de Mar is, without exaggeration, one of the richest and most valuable in Catalonia, especially as regards music from the Baroque and early Classical periods (the seventeenth and eighteenth centuries). In this respect it is only surpassed by the great national archives such as the National Library of Catalonia and the archives of the Abbey of Montserrat and the Orfeó Català in Barcelona.

The fact that a parish church in a place like Canet de Mar possesses such an unusually large music archive, i.e. well beyond its liturgical and devotional needs, is in all probability due to the zeal with which the locally born Tomàs Milans – and perhaps his descendants too – compiled and copied works and scores, selecting the better music that came into their hands, written by the composers of their time and from the immediately preceding generations. This huge archive, which contains 2,119 manuscripts by nearly 150 different composers, mostly Catalans or from the region of the former Crown of Aragon, is a treasure that we can never be thankful enough for and it has become one of the mainstays of the Catalan musical heritage, of obligatory reference when it comes to exploring early Catalan music.

Today, now that the archive has been catalogued and digitized, this phase of conservation can be left behind and the process of the exploration and dissemination of the riches it contains can begin. Hopefully, after three centuries, the edition and publication of scores like this one will provide a means and encouragement for the performance of this heritage, which is when the music fully reveals itself.

The composer

The composer and chapel master Tomàs Milans i Godayol, one of the leading figures in the world of Catalan baroque music, was born in Canet de Mar in 1672 and was a member, through both his mother and father, of patrician families living in this town on the coast of the Maresme. His father was the patron of a someone who in time to come would be canonised as Saint Joseph Oriol and who was also a distant relative of the family, and around 1680 he sent his sons Tomàs and Carles to study in Barcelona under the supervision of this religious figure. Once there, the Milans brothers were admitted as choristers into the chapel of music of the Palau de la Comtessa, where they studied under the organist Jeroni Oller – probably related to the Canet organist Miquel Oller – and the chapel master Felip Olivelles.

The chapel of the "Palau" was one of the main religious musical institutions in Barcelona, but unlike those of the cathedral and the churches of Santa Maria del Pi and Santa Maria del Mar it was privately owned and its proprietors and patrons at the time were the family of the Marquesses of Los Vélez. The young Milans performed at different properties belonging to this family – in Martorell (1689) and Cartagena (1699) – as a harpist and singer in the chapel of music and later as its conductor. In 1697 he was ordained a priest and in 1701 became fulltime chapel master following the retirement of Olivelles in 1699 and after Gabriel Argany's brief tenure.

After the War of the Spanish Succession (1705-1714) many members of the chapel of the Palau

[1] See Francesc Bonastre i Bertran – Josep Maria Gregori i Cifré, with the collaboration of Andreu Guinart i Verdaguer. *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya. Volum 2/1, 2/2: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de comunicació de la Generalitat de Catalunya, 2009. - Arxius i documents. Eines de recerca, nos. 5/1 and 5/2.

were purged by the new Bourbon authorities, and in October 1714 we find Milans working at the Cathedral of Girona, where the following year he took over the position of chapel master. He held this position until he retired in 1735, during which time he produced a large amount and variety of works. He died in Girona in 1742 and was buried in the family tomb at the parish church in Canet de Mar. It should be noted that by 1730 Tomàs Milans often delegated the task of conducting to his nephew, the newly qualified Tomàs Milans i Campus (1707-1761). This nephew, who was later chapel master of the parish of St Just and St Pastor in Barcelona, from 1733 until his death, was the son of the aforementioned brother, Carles Milans i Godayol (1669-1724), who was the organist in Martorell.

The work

Milans was close at hand to witness the commotion in Barcelona and Catalonia caused by the establishment of a royal court between 1705 and 1711. Indeed, a multitude of singers, musicians, composers, works, new instruments and genres proliferated around the court of Charles of Austria and Elisabeth Christine of Brunswick-Wolfenbüttel – coming from Vienna and Naples in particular, and they inevitably had an influence on contemporaneous Catalan music and musicians. For this reason we find increasing importance given to the instruments in Milans' church works and the gradual introduction of forms such as the recitative and *aria da capo* alongside the usual accompaniment of basso continuo and the traditional *villancico*-type structure based on the alternation of the refrain (*estribillo*) and the stanzas (*coplas*).

This symbiosis of styles and influences is very clear in his "Zarzuela â 3 con Violines al SS$^{\underline{mo}}$ S$^{\underline{to}}$" (shelf mark: CMar: Au-568), whose original title was "Aquel buen pastor" (The Good Shepherd), the incipit of the first stanza. The work is one of the greatest manifestations of the progressive hypertrophy that had affected the traditional form of the *villancico* since the sixteenth century. Indeed, following the classic introduction derived from the old refrain, this time alternating solos with the choir of three voices, here Milans adds an *aria da capo* for the Tenor and a duet for Tenor and Tiple with the participation of the Chorus, all alternated by two recitatives accompanied by the strings he converts the traditional final stanzas into a conclusive minuet that does, however, conserve this structure. Moreover, the whole composition also is introduced by an "Apertura" or overture for orchestra only. All this in some way justifies the composer's generic description of the piece as *zarzuela*. Despite the contemplative nature of the lyrics and the lack of a plot and clear dialogues, the lyricism and, above all, the variety of contrasting forms, styles and instrumentations explain why the composer decided to highlight this great work with such a distinguished title.

Details of cataloguing and editing criteria

Shelf mark: CMar: Au-568.
Generic title: Zarzuela for 3 voices and instruments
Original title: "Zarzuela â 3 con Violines / Al SS^{mo} St^{o} / Aquel Buen Pastor"
Literary incipit: *Aquel buen pastor*
Solo voices: Tiple (Ti), Alto (A), Tenor (T)
Choir and instruments: Tiple 2º (Ti 2), Tenor (T 2) [ripieni]; Violin 1º (Vl 1), Violin 2º (Vl 2), Baxo â los Violines (B als Vl), Acomp$^{\underline{to}}$ (Ac) figured
Key: D major; Parts: 1 folio in landscape format, 10 bifolios in landscape format; Date: second quarter of the 18th century; State: Complete.

We have tried to be as faithful as possible to the writing in the original manuscripts. For this reason we have retained the original tempo marks and adjusted the Spanish spelling to the current rules, as also in the case of the lyrics.

On the other hand, given that Milans worked in a transitional period that saw the gradual incorporation of new styles, musical forms and techniques of notation, there are certain traits that we decided to transcribe in keeping with modern notational practice. Thus, it must be pointed out that in the original source the treble voices (Ti) are written in soprano clef (C1), the alto (A) in the alto one (C3), and the tenor (T) in the tenor one (C4). Where more intervention was necessary, however, was in the triple times, very often written according to the old formulations of *proportio maior* and *proportio minor*, with the change of colour of the *semibrevis* that

should be binary and are not complemented ("unperfected"). While this has no bearing on the last number in the piece, the minuet, which is written in the usual 3/4 time – though only indicated with a 3 – it does affect the second and the fourth, marked with a very typical seventeenth-century shape, a simplification of C3/2. With this indication, all the *semibrevis* are ternary (i.e. perfect), if not followed by the value that complements them to create a unit equivalent to what we know as a dotted whole-note. For this reason, we transcribed these pieces in 3/2 time, even though the rhythmic formulas very often imply larger groups of this basic unit that could be interpreted as composite of 6/2, 3/1 and 9/2 times. It should be remembered that in these ternary sections, the presence of original barlines is very infrequent and irregular, and the values used are very large in accordance with our current criteria, according to which the whole-note is usually considered a long one.

All said and done, some errors and shortcomings have had to be resolved. Additions are indicated in square brackets, except for ties, written as dashed lines, and accidentals, which have been placed above or below the affected note. The other errors, already corrected in the scores, are as follows:

I. "Apertura" (Overture), bar 40, Vl 1/2: the *tempo* indicates "mº ayre"; bar 44, Vl 1/2, B als Vl: the final note is a *semibrevis*.

IV. Aria: original time C3/2; bar 1, Vl 1: the *tempo* indicates *Allº* (Allegro); bar 129: this concluding bar does not appear in the original.

V. Recitative, bar 9, Vl 2: the first chord is E # – C natural.

VI. Aria: all triplets are beamed, as if they were quaver triplets (in fact, the time should be 6/4).

VIII. Minuet: original time 3; Ti and T: the *solo* is found written after the *tutti*; T has also a solo in the first stanza, but this was added later: as it almost doubles that of A, we consider it is an alternative default part and we have written it in small notation.

Jordi Ribell
Josep Dolcet

Aquel buen pastor

Sarsuela al Santíssim Sagrament per a 3 veus i instruments

CMar: Au-568

Tomàs Milans i Godayol
(1672-1742)

[I] Obertura

Tiple

Alt

Tenor

Tiple 2

Tenor [2]

Violí 1

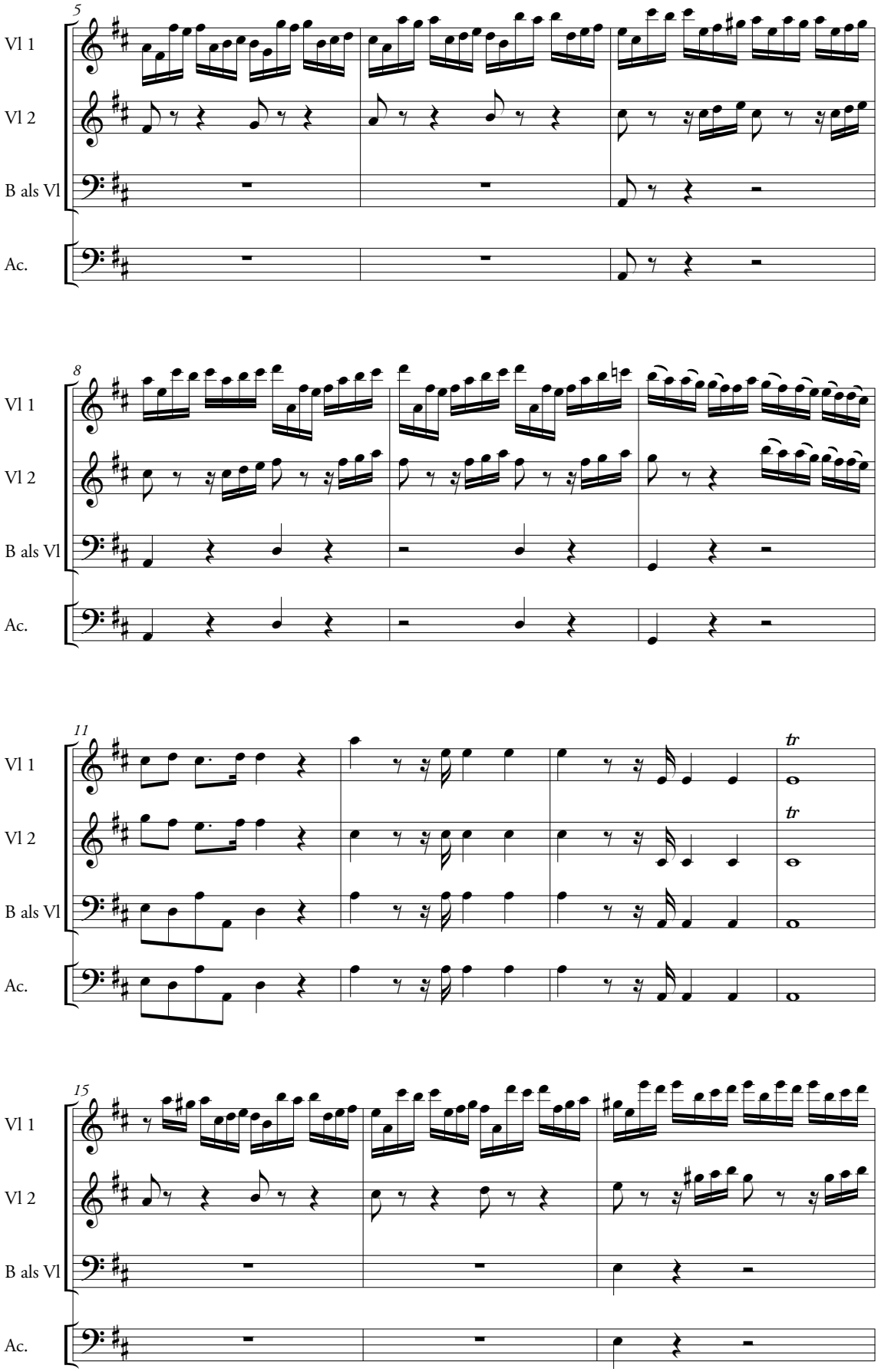
Violí 2

Baix als Violins

Acompanyament

© Jordi Ribell i Serradell, 2013
© d'aquesta edició TRITÓ, S.L. 2013

Prohibida legalment
la reproducció per fotocòpia
Legalmente prohibida
la reproducción por fotocopia


5
Vl 1
Vl 2
B als Vl
Ac.
8
Vl 1
Vl 2
B als Vl
Ac.
11
tr
tr
Vl 1
Vl 2
B als Vl
Ac.
15
Vl 1
Vl 2
B als Vl
Ac.