

EL MAÓ DEL VUIT-CENTS O LA INCULTURITZACIÓ DE LA LITÚRGIA EN L'ART I EN LA MÚSICA PROFANA: LA "MISSA DE RÈQUIEM" DE JAUME ALAQUER.¹

Avui ens hem reunit amb un motiu que, si bé no és insòlit, resulta especialment rar: el de presentar l'edició d'un llibre en el qual el més destacat no són les paraules sinó els sons que s'hi endevinen, uns sons representats per uns signes -en realitat per una escriptura musical- que neixen teòricament amb la missió d'acompanyar i enaltir el text, però que agafen sovint tanta força per ells mateixos que, en el resultat final del llibre, acaben esdevenint l'element decisiu i, sens dubte, més important.

Presentem, doncs, una partitura musical que vol ésser, alhora, una pregària i una obra d'art, però que no és només això, ans també ha de considerar-se com el testimoni estètic d'un temps i d'una època. En definitiva, de tota una societat.

En parlar del llibre que editem i que ara presentem en públic no podem, però, referir-nos tan sols a aquestes qüestions íntimament lligades a l'obra. Vull dir que no podem només parlar del seu autor, de la partitura, de l'Església i de la societat a la qual aquell *Rèquiem* anava destinat, sinó que hem de referir-nos també a d'altres qüestions -tangencials a primera vista- però que potser no ho són tant: em refereixo a les circumstàncies que expliquen el seu naixement a aquelles que ara han fet possible que nosaltres la puguem tenir a les mans, que determinaran la seva interpretació d'aquí a unes setmanes per solistes, cors i orquestra, i que acabaran amb l'enregistrament d'un disc compacte que perpetuarà, en suport magnètic, el miracle de la música per a gaudi permanent de la nostra i també de les futures generacions.

Fa una mica més d'un any, les directives de La Fundació de l'Orgue de Santa Maria i de la Fundació Rubió i Tudurí van creure que valia la pena d'escorcollar els nostres arxius d'on havíem d'extreure algunes partitures que valia la pena ressuscitar de la pols i de l'oblit. La Fundació Rubió volia iniciar una col·lecció de partitures que posés a l'abast de tothom exemplars desconeguts o bé oblidats de la música culta menorquina. I no cal dir que aquesta oferta fou rebuda amb joia per la Fundació de l'Orgue que veia, així, factible la culminació d'una tasca i d'un esforç catalogador que per si sola no podia dur a terme fàcilment. Però l'encert més important d'aquella reunió fou de demanar la col·laboració de la Universitat de les Illes Balears per a un projecte que havia d'implicar les tres institucions. Es posaren diverses partitures sobre la taula, es demanaren informes als experts, i finalment es decidí d'encetar la col·lecció amb una obra concreta: la *Missa de Rèquiem* que el compositor i organista maonès Jaume Alaquer va escriure l'any 1818 i de la qual Josep Maria Vilar, en un estudi musicològic sense massa precedents en les publicacions d'aquest gènere a Menorca, ha dit que és no sols "una de les obres més importants entre la seva producció avui conservada, sinó també, una fita en la producció musical

¹ Conferència pronunciada pel doctor Josep Maria Quintana, President de la Fundació de l'Orgue de Santa Maria, al saló d'actes de l'Ajuntament de Maó, el 18 d'octubre de 2000, amb motiu de la presentació de la partitura de la *Missa de Rèquiem* de Jaume Alaquer.

menorquina de les primeres dècades del segle XIX i una obra que ocupa un lloc destacat en la producció religiosa d'aquells anys en el context dels països catalans”.

Jaume Alaquer fou un home del seu temps, un clergue abrandat i ambiciós que volia obrir-se pas en el món social i artístic de la seva època. Tanmateix la sort no el va beneir especialment i, decebut pel poc cas que li féu la societat menorquina, emigrà a Cuba on va morir aviat a conseqüència d'unes febres que el seu cos no superà.

Per entendre Alaquer i per comprendre la seva música hem de situar-nos, però, en el Maó de principis del XIX, és a dir, en aquest Maó que ha vist transformar la seva realitat al llarg d'un segle XVIII atzarós i ple d'aventures que ha fet d'una ciutat petita i tancada una ciutat cosmopolita i oberta al món.

En el meu llibre sobre Maó vaig definir el segle XVIII com el segle de l'*ascendancy*, és a dir, com el segle de la burgesia ascendent, perquè al meu entendre és un segle en el qual la ciutat agafa consciència d'haver pres la davantera en el desenvolupament econòmic i social de l'illa. El segle XVIII és, d'altra banda, un segle al llarg del qual la societat s'ha complicat i fins podríem dir que s'ha desbaratat, en el sentit que ja no és l'Església la principal consumidora d'art, ni l'única a imposar doctrines -tot i que a Menorca destaca amb força la construcció d'edificis religiosos durant aquest mateix temps-, ans són les administracions públiques les que han esdevingut protagonistes en uns camps que fins aleshores havien estat tradicionalment en mans de l'Església. De fet, els canvis polítics i econòmics col·loquen un nou estament social, la burgesia, en una posició preponderant.

Tot això condueix a una producció ininterrompuda que inclou nous convents, noves parròquies i esglésies; però també hospitals, cementeris i edificis administratius, condueix, en definitiva, a una arquitectura urbana que vol abastar amb la sola aparença de les façanes la categoria social dels qui habiten entre els seus murs i a una arquitectura rural de gran personalitat, promogudes sota les influències de les dominacions estrangeres.

També és dins la segona meitat del segle XVIII quan -deixant l'arquitectura a un costat i referint-nos ara a la creació literària- Maó veu sorgir la Societat Maonesa de Cultura (1778-1785), síntesi de tots els afanys enciclopedistes de l'època, d'acord amb l'objectiu de crear una biblioteca que satisfaci tota la curiositat del saber i contribueixi també a generar discursos, traduccions, obres de creació literària i debats en un clima de gran vitalitat cultural.

Tanmateix el traspàs de l'illa de Menorca a la sobirania espanyola succeït l'any 1872 (traspàs no definitiu encara, però a la fi irreversible) marca un punt d'inflexió que trenca els esquemes d'aquell món intel·lectual que s'ha desenvolupat a Maó i que ens ve definit per una opció cultural en llengua catalana, altament culta i clarament europea. I em dol haver-ho de reconèixer, puix, al cap i a la fi, com molts d'aquells lletraferits del XVIII, també jo sóc un home de lleis, ferit de lletra i, com aquella gent de perruca, tot i la meva alopecïa, un irreductible burgès.

Veieu que acabo de parlar de decadència, lligant aquest mot a l'època que abraça el final del segle XVIII i els inicis del segle XIX, i consti que ho he fet conscientment. Però anem a pams, perquè aquesta suposada decadència no impedeix que durant aquest temps, quan s'ha tancat una època i se n'inicia una altra, la burgesia maonesa faci grans esforços per cercar l'èxit en molts diferents camps. És en aquest temps, precisament, que trobem un sector d'escriptors,

l·ligats encara d'alguna manera al món anterior, que produeixen obres de considerable importància. Si ens movem en el terreny literari, podríem citar, entre d'altres, Antoni de Febrer i Cardona o Vicenç Albertí i Vidal. Però si volem endinsar-nos en el món de la ciència haurem destacar, per sobre de moltes altres personalitats, la de Mateu Orfila, que esdevé la nostra aportació màxima a la ciència universal. I ens importa destacar el cas d'Orfila perquè resulta paradigmàtic d'una manera de ser i de comportar-se en el món. En efecte, lluny de l'esquema aquell que descriu l'intel·lectual com un personatge misogin, esquerp, tancat i que es dedica només als seus estudis, Orfila és –i vol ésser en tot moment- un triomfador, un home que aspira a posar el món als seus peus, un home que és conscient de viure els anys daurats del romanticisme i que es mou a pler en els salons parisencs de madame Staël, de la princesa de Vaudémont, de la comtessa de Rumford, és a dir en aquella vida cortesana que mesclava els debats literaris amb les vetllades musicals i les conspiracions polítiques. Orfila és el símbol d'un nou temps.

Doncs bé, alguna cosa de semblant succeeix amb el nostre Jaume Alaquer, deixeble –com Orfila- de Carles Ernest Cook, del qual s'ha arribat a dir –encara que sense demostrar-ho- que havia conegut personalment Wolfgang Amadeus Mozart. I Alaquer, producte genuí del seu temps, és un fruit més d'aquesta burgesia maonesa que, com escriu Gabriel Julià en un dels estudis introductoris a la partitura del *Rèquiem*, sofrí una europeïtzació en l'àmbit musical força unilateral o, si voleu, esbiaixada, ja que haurem d'arribar aviat a la conclusió que els grans compositors del renaixement i del barroc amb prou feines exerciren damunt seu la més petita influència. Però si el Maó de principis del segle XIX ignorava o menystenia la música de Bach, de Händel o de Mozart, havia descobert en canvi la gran òpera italiana, un gènere que, fruit del romanticisme de l'època, configurà tot un gust i una estètica que afectà la societat, l'escena i, naturalment, la composició musical.

Tornem, però, al cas d'Alaquer. Aquest és, com he dit, contemporani d'Orfila. Neix a Maó el 1785 i mor a l'Havana l'any 1823, a punt de complir els trenta-vuit anys. No va veure, per tant, construït el Teatre Principal –que és de 1829- en la configuració que té als nostres dies, però sí que compartí totes aquelles vicissituds que feren possible la seva construcció i, per tant, la vida musical de l'època, una vida musical que, pel que fa a l'òpera, devia ésser força intensa a jutjar per les notícies que al respecte ens han aportat Hernández Sanz i Deseado Mercadal, especialment.

Aquest ens conta, per exemple, que *La Cenerentola* i *La Gazza Ladra* de Rossini, estrenades a Barcelona els anys 1818 i 1820, foren interpretades a Maó els anys 1820 i 1824, i que *La Straniera*, de Bellini, representada per primer cop a Barcelona la temporada 1831-32, fou estrenada a Maó aquest mateix any. I tots sabem que una obra clau en la música de Verdi com *La Traviata*, estrenada a Venècia l'any 1853, només quatre anys després, es programava a Maó, precisament en la inauguració de la temporada 1857-1858.

I és a conseqüència d'aquest ambient operístic que anava *in crescendo* en el Maó de principis de segle XIX que ens trobem amb una companyia d'òpera italiana que va resultar decisiva per al futur de l'òpera a la ciutat, companyia que estava dirigida per Giovanni Palagi, un florentí polifacètic que Hernández Sanz va descriure com a “literato, cantante y arquitecto, dotado de un espíritu organizador de primera fuerza”, és a dir, per un home polivalent fora mida (mescla d'artista, de tècnic i d'empresari model) que va adonar-se d'immediat que l'òpera era a

Maó un valor segur en el qual valia la pena invertir fins el punt de fer-hi negoci. L'òpera un negoci! Del tot impensable des de la nostra perspectiva actual.

Alaquer, doncs, es forma musicalment en aquest Maó que desconeix –o que simplement no valora suficientment- Bach, Händel, Beethoven, Haydn o Mozart, per citar uns músics cabdals, però que sí ha escoltat, valorat i assumit la música de Mercadante, de Paer, de Pacini, de Rossini, de Sarti, etc. que foren els compositors que, a través de la música operística, conqueriren l'oïda i captaren el gust del públic maonès.

Com diu Gabriel Julià, Rossini és el gran referent dels compositors menorquins que varen dedicar-se a la música religiosa i profana. És més, si en algunes ocasions sembla que Haydn o Mozart mostren les seves influències, hem de creure que no va ser mai directament amb les seves obres, sinó a través de la pròpia música de Gioacchino Rossini, un dels més grans –i sens dubte el més gandul- dels compositors italians del seu temps. I aquest gust musical és el que, en un procés d'inculturalització inevitable, impregna la música religiosa –i, en definitiva, la litúrgia- de l'època fins al punt que, a l'orgue de Santa Maria, els seus organistes titulars –Jaume Alaquer i Benet Andreu, especialment- feien sovint grans improvisacions sobre temes i àries operístics, convençuts que eren aquells els elements que més calaven en el gust del poble fidel que els escoltava. I aquest gust per l'òpera, així com les relacions d'Alaquer amb el món operístic maonès, es demostren amb les dues composicions que va escriure d'aquest gènere, ambdues representades a Maó –*Il capello parlante*, i *La vedova di Padiglia*- escrites a partir d'un llibret precisament de Giovanni Palagi, l'arquitecte-baríton-director de companyia d'òpera, artífex del Teatre Principal.

Tampoc no ens ha d'estranyar, per tant, el traspàs d'aquest gust –i, en general, d'una determinada estètica a la música religiosa que s'interpretava en les cerimònies litúrgiques del seu temps. I menys encara si tenim en compte que la litúrgia cristiana en general ha tingut sempre un gran component dramàtic, component aquest que, en el cas de la litúrgia catòlica del segle XIX, agafa un aspecte solemne de funció teatral o, fins i tot, operística.

I em refereixo a la litúrgia cristiana en general perquè, fins i tot en el món luterà –i això que la litúrgia protestant s'expressava en la llengua del poble i era extraordinàriament sòbria- la interpretació de les passions cantades, tenia també un indubtable component dramàtic.

Una característica de la primera de les dues grans Passions de Bach que coneixem, la *Passió segons Sant Joan*, és –per poc que vostès l'observin- la de dramatitzar la narració evangèlica. En aquest cas, la dramatització s'aconsegueix mitjançant diferents procediments que, això no obstant, són concomitants. En primer lloc, i precisament en la part de l'Evangalista, la més descaradament narrativa, l'expressió de la narració (recitatiu) s'estudia de manera que interpreti l'estat de l'ànim general segons el qual es van presentant els esdeveniments. Per altra banda, el recitatiu de l'Evangalista prepara el to i l'accent dels respectius estats d'ànim que són confiats als personatges en les àries. I les parts corals i els corals pròpiament dits reflecteixen, deixant a part les intervencions de la dita "turba", la pietat dels fidels units per a escoltar la narració. És, per tant, comprensible que quan fou interpretada a Leipzig aquesta *Passió segons Sant Joan* (sembla que el Divendres Sant de 1724), resultés, com a mínim, molt "teatral" atès el seu elevat dramatisme.

I si jo m'atreveixo a afirmar això d'aquelles admirables i irrepitibles Passions de Bach en el marc de la litúrgia luterana de la primera meitat del XVIII, què puc arribar a dir de la litúrgia catòlica a finals d'aquest mateix segle i ja en ple segle XIX?

És cert que el barroc comporta una superació clara de la baixa Edat Mitja en molts aspectes de la vida i, també, en la concepció de l'art. Però en el culte catòlic, la part activa la continuen duent els sacerdots i la clerecia exclusivament. Els fidels segueixen només des de lluny les cerimònies sagrades, d'ací que, com en temps anteriors, l'Església fomenti la fe amb devocions i devocionaris, amb la propagació d'elements paralitúrgics i, en definitiva, amb pràctiques rituals diferents de la Missa, encara que a aquesta se li reservi un paper teòricament central.

Pel que fa a la música, la indulgent actitud del concili de Trento permeté que assolís un nivell força alt en les seves produccions. De fet, els segles XVII i XVIII es caracteritzen per l'abundància de noves formes musicals, sobretot perquè, a l'empara dels grans orgues que es construïren en aquesta època, sorgí un acompanyament instrumental cada vegada més ric i, també, perquè, cada cop amb més freqüència, les Esglésies ja no s'acontentaven amb un sol cor polifònic, sinó que combinaven en les seves composicions diversos cors que se sobreposaven i s'entrecreuaven. En realitat, la música sacra fou l'expressió triomfal de la consciència de victòria de l'època postridentina i significà la darrera conjuntura en la qual el pensament catòlic se sentí amb forces per incorporar a les manifestacions eclesiàstiques tota la riquesa de la seva cultura.

Però lentament, com en el cas de l'arquitectura i de l'art en general, la música també passà a ser un patrimoni dels laics. No debades els llocs on més s'ha cultivat la música eclesiàstica han estat les corts -grans i petites- dels prínceps alemanys, la qual cosa explica que la música eclesiàstica, en passar progressivament a mans dels laics, oblidés sovint aquella funció primigènica que la subordinava a les exigències del culte. Com a conseqüència d'això, l'extensió que es donava a les interpretacions musicals desbordava freqüentment el procés litúrgic i, com que la litúrgia feta en llatí ja no s'entenia i en ella prevalien els criteris estètics, res no té d'estrany que el culte eclesiàstic es veiés inundat pel domini omnipotent de l'art, fins al punt de donar la impressió que era, en realitat, un concert sacre fets amb un pretext litúrgic.

Doncs bé, tenint en compte aquesta evolució de la música sagrada, ens expliquem que es popularitzés aquella expressió que ha arribat fins als nostres dies d'*oir la missa* i, més encara, que en ocasions solemnes, l'audició del cant i de la música relegués totes les demés impressions a un segon pla. D'altra banda, també l'estètica visual adquirí amb el barroc una gran importància. De fet, en l'esperit de l'època no es valora tant la contemplació del que és sagrat com la contemplació del que és bell en l'art, d'ací que els recintes de les esglésies es converteixin en uns grans salons d'actes, que les seves parets -sòbries temps enrere- brillin ara de marbre i or, que les pintures dels sostres, amb l'estucat, semblin obrir-se a la glòria del cel, i que el presbiteri amb prou feines es trobi separat de la nau de l'església, ans, ben al contrari, formi amb ella, emparat per la volta, una unitat d'ordre superior. Com també que, en el fons d'aquest presbiteri, ens aclaparem amb la contemplació del retaule de l'altar major on els tríptics gòtics s'han convertit en una enorme obra arquitectònica. I en aquest retaule, el que triomfa és de vegades el quadre de l'altar, d'altres, el sagrari, que s'inclou ara en el pla de conjunt, però l'altar pròpiament dit, és a dir, la taula del sacrifici, no es considera arquitectònicament segons la seva verta-

dera importància i dignitat, sinó que queda rebaixat de categoria, de manera semblant a com ho ha estat, per la música barroca, l'acció de la litúrgia. Per tant, l'interior de l'església s'ha convertit en un autèntic saló d'actes, que té fins i tot llotges o galeries que es reserven a personatges o a famílies principals. I la litúrgia es veu com un espectacle que es contempla i s'escolta. Com l'òpera, ni més ni menys. D'altra banda, no són ja les diverses parts de la missa, com a representació de la passió de Crist a l'estil de l'Edat Mitja, les que donen el caràcter dramàtic a la litúrgia, sinó la totalitat de l'espectacle que allí es representa entès aquest com una obra d'art. No ens hem d'estranyar, per tant, que dins d'aquest marc, la música sacra s'anés empobrint a mesura que avançava el segle XVIII. De fet, aquest tipus de música passa a un segon pla com a terreny de temptejos inventius i, cada vegada més, es limita a reflectir la música teatral, de la qual se separa tan sols el text entonat (litúrgic o religiós).

Així, doncs, el problema de les relacions entre Església i teatre es converteix en un assumpte de consciència per a la música sacra de finals del segle XVIII. Resulta evident de fa molt temps la bifurcació entre un llenguatge melodramàtic d'òpera seriosa, acceptat plenament en els gèneres litúrgics com a veu del segle present, i un llenguatge polifònic-imitatiu, d'estil sever –a la manera de Palestrina, per entendre'ns-, considerat com la veu de la tradició. Aquestes contraposicions entre el món antic i el modern no són estranyes a l'Església, però ara –vull dir a finals del segle XVIII- cal destacar un fenomen que és nou: ja no són les jerarquies eclesiàstiques les més interessades a salvaguardar el que és “autèntic”, en la tradició musical, ans ben al contrari, les exigències pastorals li fan veure amb ulls conciliadors la marea melodramàtica, portadora d'un nou llenguatge musical que es concilia amb els gustos vigents a l'època. I és així com, indiferent a les queixes dels puristes, dels savis i, en definitiva, dels defensors de l'estil antic, els músics pràctics, els mestres de capella d'esglésies i catedrals, els organistes professionals dels grans orgues que s'aixequen a finals del divuit i a principis del dinou, troben en la missa (i en gèneres menors com els salms, les odes, les cantates o els motets) un acceptable compromís entre la fuga i el melodrama. De fet, el més normal de la missa cantada segons el ritual romà lliurava al músic sis seccions: el *Kyrie*, el *Glòria*, el *Credo*, el *Sanctus*, el *Benedictus* i l'*Agnus Dei*. Les pregàries més llargues, com el *Glòria* i el *Credo*, se subdividien en seccions menors, que rebien un tracte de peces tancades, àries i duets. La repetició del *Kyrie*, les parts finals del *Glòria* i del *Credo*, com també l'*Amen* final rebien un tracte en estil fugat; el cor intervenia també sovint de manera homòfona, tipus final d'òpera seriosa; i l'orgue i la orquestra (amb vent i timbals en ocasions solemnes) podia limitar-se a un simple reforçament de la veu o bé podia independitzar-se i agafar volada segons el gust i la fantasia del compositor.

¿Quina diferència hi ha, per tant, entre els esquemes aquests i els dels que presenten les composicions operístiques en un gran teatre? En ambdós casos estem en un gran saló amb pati de butaques, llotges i tribunes; tenim una orquestra més o menys important; un o diversos cors amb solistes que canten; i una acció que es desenvolupa (en l'escenari o el presbiteri) en una llengua que la gent no entén, que es du a terme per artistes o celebrants revestits i amb una gran pompa de decorats, cortinatges, etc. que, com veurem, en el cas de les misses de rèquiem, arriba a extrems insospitats. A més, moltes d'aquestes composicions religioses –Misses i Tedèums, especialment- eren encarregades *ad hoc* per a commemorar fets polítics de primera magnitud, o bé fets rellevants en la vida o en la mort de persones principals.

I és això el que permet entendre que Berlioz –per agafar un exemple conegut-, amb motiu de l'estrena del seu famosíssim *Rèquiem*, que li havia encarregat el Ministeri de l'Interior francès per a celebrar un magne servei religiós en honor dels morts a la revolució de 1830, escrivís a la seva germana en una carta datada el 17 d'abril de 1837: “He posat molta cura per a dominar el tema: durant els primers dies la poesia de la *Prosa dels Morts* m'intoxicava i m'exaltava fins a tal punt que res de lúcid s'apareixia davant meu; el meu cap era un remolí i a estones sentia vertigen. L'erupció està ara sota control, la lava ha tornat a discórrer pel seu solc i, amb l'ajuda de Déu, tot anirà bé. És una cosa molt gran!”. I fou, en efecte, una cosa molt gran, aquell Rèquiem, per a solo de tenor, de cors mixtes, una gran orquestra principal i unes altres quatre de complementàries, situades en els quatre balconets de l'escenari, que intervenien en l'inici del *Tuba mirum*, en la descripció de la resurrecció dels morts i en les crides que precedeixen al judici final.

I també podem entendre que un altre gran compositor al que ja m'he referit, Gioacchino Rossini, després d'escriure la seva *Petite Messe Solennelle* per a solistes, cors, dos pianos i un harmòni, es demanés si encara era possible una música religiosa autèntica en el segle XIX i que, acuitat per aquest dubte, escrivís aquella dedicatòria que deia: “Déu estimat! Aquí tens aquesta pobre i humil missa. ¿He compost una música que és sacra o que és només música sacra? Jo vaig néixer per a escriure *opera buffa*, bé que ho saps! Pocs coneixements conté, però sí que hi ha en ella un tros del meu cor. Així doncs, lloat siguis, Senyor, i permet-me entrar en el Paradís.”

Suposat doncs aquesta confusió entre molts elements del teatre, de l'òpera i de la litúrgia en el tombant de segle XVIII al XIX, maldem de reconstruir ara alguns aspectes de la vida religiosa i litúrgica en el Maó del vuit-cents que ens ajudaran a comprendre la música de Jaume Alaquer i, en definitiva, la seva obra cabdal, la *Missa de Rèquiem*, que avui presentem.

La litúrgia de difunts era, sens cap mena de dubte, la litúrgia més solemne, teatral i a-barrocada de totes les que tenien lloc a l'Església. Les connotacions dramàtiques de la mort, el fet que el funeral se celebrés dins una església que era alhora el lloc d'enterrament (Santa Maria ho fou fins l'any 1813), la cabuda i configuració de la nau (amb llotges i tribunes) que li donen un aspecte de sala de concerts o de teatre indubtable, la solvència de la parròquia dotada de molts beneficis als quals estaven adscrits una gran quantitat de preveres, són elements bàsics per a comprendre la partitura d'Alaquer.

D'altra banda, la investigació en un text de notable importància per a conèixer la vida religiosa de Maó –el diari del prevere Josep Sancho escrit entre 1824 i 1844, que continua més tard un nebot seu i que conté dades fins l'any 1888- ens pot servir, no sols per conèixer com era tota aquesta litúrgia de què estic parlant, sinó també per constatar que la *Missa de Rèquiem* de Jaume Alaquer s'interpretava amb motiu de les celebracions més destacades, solemnes i principals.

El 17 de març de 1829, Josep Sancho explica que ha arribat una circular del Bisbe amb la notícia de la mort del Papa Lleó XII que manava de tocar a mort per tres dies, a l'hora de la missa primera, al mig dia i a les nou de la nit, i ordenava també la celebració de funerals i de pregàries. El dia 21 de març ens diu que es cantà el *Miserere*, que se celebraren diverses misses amb assistència de les autoritats, i explica que “es féu un túmulo ab la sepultura del divendres

sant cobert interiorment de negre, un àngel ab la tiara y baculo, y los altres als peus que portaven 14 atxes (...) i 16 ciris que pagà el senyor Rector. Al peu de la urna hi havia el nom del Papa Leon XII y al costat uns epitafis composts del P. Predicador franciscano Sr. Francesc Pons que deya de esta manera”. I transcriu els diversos epitafis que hi consten. Tots en llatí.

Aquests rituals funeraris, que es celebraven amb molta assistència de preveres i, segons les circumstàncies, amb orquestra i cors, duraven hores i hores. De fet, en el mateix diari, el dia 3 de maig de 1829 explica un funeral cantat amb acompanyament d’orgue i de violins que començà a les 8’30 del matí i que va acabar a les 12 del migdia.

El 8 de juliol de 1829 –recordem que ens trobem a l’any de la inauguració del Teatre Principal-, Josep Sancho constata al seu diari que a les nou de la nit les campanes han tocat a mort per la reina d’Espanya. I l’endemà, dia 9, explica que s’han fet els funerals. En aquest cas, la Comunitat de preveres i els Jurats es posaren d’acord i La Sala pagà el túmul mentre que els preveres pagaren la música i el cant. La cerimònia s’inicià a les 8’30 del matí amb el cant de les hores, els nocturns i els responsoris, i va concloure amb missa cantada “ab música –diu- del Reverend Alaquer, y després predicà al Sr. Canonge Papelcudi”, amb assistència en el presbiteri del Reverendíssim Sr. Bisbe que no féu cap funció.

El mes de novembre del mateix any 1829, el dia 22, festa de Santa Cecília, Josep Sancho es lamenta perquè, tot i que era mestre de capella el reverend Benet Andreu, diaca i beneficiat, és el primer any que no es fa festa amb música ni refresc, “ab motiu de ser pobres y no tenir guany los músics. No obstant li cantaren la missa de to cinquè del Reverend Alaquer”. És evident que es tracta d’una altra missa del nostre autor, ja que en aquest cas no estem en presència de cap ofici fúnebre.

Doncs bé, el diari de Josep Sancho continua narrant fets del nostre passat religiós d’entre els quals vull destacar el de les exèquies del bisbe Antonio Ceruelo, que morí a Maó el 27 d’octubre de 1830. El text aquest és força interessant no sols perquè, un cop més, es refereix a la *Missa de Rèquiem* de Jaume Alaquer, sinó també perquè ens explica amb tot luxe de detalls la cerimònia i la decoració de Santa Maria amb motiu d’un fet tan excepcional. Es tractava, no ho oblidem, de la mort del bisbe de Menorca, que es produïa a Maó i no, com hauria estat natural, a Ciutadella.

Doncs bé, el diumenge dia 24 d’octubre de 1830, el dia precisament que digué missa nova el Reverend Benet Andreu que, com hem vist, essent diaca era ja beneficiat de la parròquia i mestre de capella, a les sis i mitja del capvespre sortí de la Parròquia i amb molta solemnitat el viàtic per Antonio Ceruelo. El viàtic, en sortir de la Rectoria, anà en processó fins al Convent de Jesús (l’actual Sant Francesc), seguí pel carrer dels Frares, tombà per s’Arraval, seguí per Sant Roc, torçà per Bonaire i, enfilant el carrer de la Església, es reintegrà a la Parròquia a les vuit de la nit. Però Sancho no ens diu, només, els carrers que va recórrer la processó del viàtic, sinó que ens la descriu detalladament, i val la pena que ens hi deturem per veure la solemnitat que un acte com aquest revestia:

A les 5 i mitja es tocà la campana dels combregars, després la de les extremuncions, després la campana mitgera i finalment la grossa. El Dr. Miguel de León y Mandiola, canonge i Secretari del Bisbe, revestit amb el camis, la capa i la tovallola brodada féu la funció; portaven el tàlem vuit Consellers de la Universitat i, davall del tàlem, a la vora del canonge, cadascun

amb una atxa, hi anaven el Mestre de Cor, el canonge doctor Vicent Papelcudi i el reverend Joan Orfila, Paborde d'Alaior. Davant de tot, obria la processó la bandera del Sagrament; tot just després hi havia les llanternes i les atxes de les Confraries i dels Gremis, i un cos de música amb timbal i clarins. Seguien les comunitats de religiosos amb ciris i, finalment, els capellans amb benefici i d'altres capellans acollits a la Parròquia. Una mica per davant del tàlem hi anaven quatre escolanets revestits que duïen uns fanals, i també els sapadors del Regiment. Darrera el tàlem hi havia encara molts preveres i una gran multitud de senyors, de militars amb candeles, els Jurats i el General Governador, al qual acompanyava el Vicari General Castrense, Dr. Josep Pons, i d'altres eclesiàstics, dos dels quals –puntualitza- anaven amb hàbit curt secular, sense capa ni sotana. A la porta de la rectoria hi havia dos granaders amb el sabre desembeinat per tenir cura que no entressin més que els preveres i els frares.

Dos dies després, el 26 d'octubre, “circa les vuit del matí”, el sobredit Secretari del Bisbe, amb permís del Rector, extremuncià el Dr. Ceruelo. L'assistiren diferents beneficiats amb vestit de Cor i d'altres amb capa negra que recitaren els salms penitencials. Després comparegueren a la rectoria molts religiosos i eclesiàstics. I un cop extremunciat, tocaren alternativament la campana de les extremuncions i la grossa, que anaren alternant-se.

L'endemà, el 27 d'octubre, “circa les 5'30”, es posà en agonia el Sr. Bisbe i es tocaren “batallades ab la campana grossa, com si es tocàs Concell fins que expirà”. Josep Sancho s'estén en la seva explicació, ens conta que acompanyaren el Bisbe en la seva mort gairebé tots els capellans i religiosos de Maó, i explica els cants que entonaren, les pregàries que feren, etc.

El dia 28 d'octubre es procedí a l'embalsamament del cos i s'iniciaren els preparatius per a les honres fúnebres. I Josep Sancho precisa que els intestins del cadàver foren dipositats en un caixó de llauna soldat i que foren col·locats en el presbiteri de les monges, en terra, davant la porta del combregador, mentre es dipositava el cor del Bisbe en un cilindre de vidre per ésser col·locat en una capella de l'església.

El dia 29 es feren les exèquies, que s'iniciaren amb el toc de queda que sonà a les nou del matí. Immediatament es cantà dins el Cor, darrera el presbiteri, el segon nocturn de difunts, tot acompanyant-se el tercer salm “ab violó, contrabaix i trombó”. Després va explicant la magna cerimònia i ens diu que la Capella dels músics estava col·locada dins el Roser, i que es cantà “la famosa *Missa de Rèquiem* composta pel Reverend Jaume Alaquer, Mestre de Música i Beneficiat que fou d'esta parròquia”. En el presbiteri, a la part de l'Evangeli, els canonges estaven asseguts amb la Capa negra i el bonet posat. I descriu després tots els religiosos, preveres i autoritats civils i militars que assistiren a la cerimònia, que se celebrà amb una “multitud de lo mes visible del Poble” i amb la concurrència de molta gent que “umplia tota la iglesia y tribunas”.

I acaba la narració els dies següents, explicant el trasllat del fèretre a Ciutadella, al llarg d'un viatge que bé podria comparar-se al que féu donya Joana la Folla portant el cadàver del seu estimat espòs Felip el Bell.

Seguint en la lectura d'aquest diari, ens trobem amb un altre fet important que el prevere Josep Sancho descriu admirablement: em refereixo a la mort del rei Ferran VII. Doncs bé, l'11 d'octubre de 1833, Sancho escriu que, en sortir el sol, es començà a disparar a l'Esplanada de Maó (recordeu que a l'Esplanada hi havia els quarters militars). Els dispars es feien cada quart d'hora fins a les vuit de la nit per la mort de Ferran VII. I el prevere, que respecte del rei devia

pensar com penso jo, oblidant els seus deures de caritat cristiana, escriu textualment que “desde esta noticia positiva dexarem sens altre orde de anomenarlo en lo canon y Famulos”.

En els dies següents, relata en el diari els fets que estan succeint a Maó amb motiu de la mort del rei, però el cert és que fins el 10 de novembre –és a dir, fins a un mes després de la mort del monarca-, no se celebrà la solemne missa d'exèquies, i això ben segur perquè no eren senzills els preparatius de tan magna cerimònia.

El diumenge dia 10 de novembre –escriu Sancho- cantàrem la Missa Major en lo Altar de Nostra Senyora de l'Esperança “per tenir en lo Presbiteri posat el Túmul”. És a dir que s'inutilitza tot el presbiteri i se sacrifica l'altar major per a bastir un túmul, és a dir, un gran decorat -del què he de parlar més endavant- que es converteix així en l'eix bàsic de la cerimònia. El diumenge, però, només es llegí el testament de Ferran VII i el nomenament de la reina Isabel com a successora del monarca en el tron d'Espanya.

El dilluns dia 11, durant tot el dia, les campanes de la Parròquia i dels convents del Carme i de Sant Francesc tocaren a mort cada mitja hora per anunciar el funeral que s'havia de celebrar el dia següent.

El dimarts dia 12, l'ofici de difunts començà a les tres i mitja de la matinada, i és evident que aquest cop estem davant un ofici religiós de primera magnitud. Sancho explica que s'havia situat l'orquestra dins la capella del roser “en un taulado” i descriu totes les intervencions musicals i també les resades que conclogueren a les set i mitja del matí. En aquest punt és interessant de veure com moltes de les partitures que s'interpreten a l'ofici de difunts havien estat compostes per músics de la casa que, possiblement, les van escriure a posta per a l'ocasió. Així ens diu, per exemple, que el *Venite* i els responsoris foren els de dony Joan Vidal i que totes les altres composicions eren obra del Mestre de Capella, Reverend Benet Andreu. També es cantaren el *Miserere* i el *Benedictus*. I precisa que el *Miserere* fou el mateix que s'interpretava habitualment a la processó del Dijous Sant, obra del Reverend Benet Andreu. El tercer salm de cada nocturn fou cantat a veus amb acompanyament d'orgue, amb música en aquest cas del Mestre de Cor, Reverend Francesc Orfila.

D'altra banda, aquest text és molt interessant perquè Josep Sancho ens descriu amb tot luxe de detalls el túmul que, com he dit, ocupava tot l'altar major i que obligava a celebrar la missa a l'altar lateral de l'Esperança, que es correspon avui amb la capella de Sant Miquel. El túmul era, pel que podem veure, un monument enorme que ens deixa dibuixat en llapis en el seu quadern. De les columnes del retaule penjaven uns grans cortinatges negres amb tres llums a cadascun dels cortinatges. Una gran làmpada –el que ell denomina “el llantó gros”- estava encesa en el creuer, i als portals de l'Església hi penjaven també unes cortines negres que s'hi havien posat –precisa- a expenses de l'Ajuntament.

Pel que fa al túmul, aquest que ocupava tot el presbiteri, diguem que estava compost per diverses parts, una damunt l'altra, tot formant un gran monument. I Sancho ens el descriu amb força detalls, que demostren la magnificència del túmul i poden servir-nos també per a constatar la decadència i la mediocritat del gust de l'època que tractem. Així ens descriu:

Una piràmide amb els trofeus militar, la bandera, etc.

Un pedestal amb una de les gerres del sepulcre amb olors i una atxa.

Una làpida que deia: *Para inmortal Corona / además de honores / de este valle cogió / todas las flores.*

Una altra làpida amb les sigles *D.O.M.* (expressives d'una llegenda que significa “*Deo Optimo Maximo*”) I aquest text: *El Magnífico Ayuntamiento y la Reverenda Comunidad de Presbíteros / por el alma de Su Majestad el Rey Don Fernando VII de Borbón / Su amado Rey y Padre / Una eterna luz ilumine / y sobre sus hijos refleje.*

Un altra làpida amb la següent inscripció: *De dos Mundos mandó / los corazones / y al Cielo por el van / las oraciones.*

Sancho descriu també la imatge d'un soldat amb una llança que reposa un braç sobre les armes de Maó. És el símbol de “Mago”, encarnació de la ciutat que plora per la mort del rei.

En el túmul trobem també les figures de la Fe i de l'Esperança, és a dir de les dues virtuts teològals que deixem a la terra i que no ens acompanyen al cel on, lògicament, només regna la Caritat.

Diverses gerres amb atxes enceses.

Un altre túmul amb un gran mantell negre i amb la Corona reial.

Les figures de dos infants que ploren.

Una figura asseguda amb una trompeta (que deu simbolitzar, segons crec, el judici final)

Les armes reials.

El retrat de Ferran VII.

Una piràmide final, tot coronant el túmul, amb un rètol que deia en llatí: *Advolat ad Sidera / quo fides perducit.* És a dir: “S'enlaira fins als Cels el qui es deixa conduir per la fe”.

L'endemà 13 de novembre, les campanes es tocaren a les 9 del matí i a les 10 començà la Missa –diu Sancho- “ab Música del Reverend Alaquer”. I de fet, les partitures manuscrites que es conservaven a Santa Maria i que s'han utilitzat per a l'edició, duen una llegenda escrita a mà que explica, en efecte, que aquesta *Missa de Rèquiem* es cantà a les solemnes exèquies del Rei Ferran VII. I acabada la missa, es féu l'oració fúnebre, que venia a ser un panegíric que glossava la personalitat del mort.

Doncs bé, perquè vegeu el calat i l'arrelament que tenia aquest tipus de litúrgia abarrocada i ornamental, saltem cinquanta-dos anys en el temps i anem a l'any 1885, concretament al 12 de desembre, dia en el qual el diari del prevere Sancho ens ofereix aquest testimoni escrit: “Avuy en Mahó a la Parroquia de Santa Maria se ha fet el funeral per el Rey Alfonso 12. La Iglesia estava adornada de la manera sigüent: A l'altar major y havia colcat el tumulo que es va fer per Fernando Septimo y baix de l'altar major y havia l'altra tumulo que se coloca per tots los Sants, ambos estaven molt adornats, sobretot el de baix de l'altar y havia molts de trofeos militars. Sobre tot del túmulo y havia el mantu amb la Corona y el cetre. La guardia la formaven sis guardies marins qui estaven colocats a cada angul del tumulo, a cada costat y havia un trofeo de marina.”

I ens conta que assistiren al funeral el General Governador, el Vice Almirall i tota la oficialitat que estava fora de servei. L'oficialitat de l'Esquadra i del Regiment de Filipines formaven la guàrdia d'honor a la plaça a la porta de l'Església. Ambdues companyies, amb bandera, banda de cornetes i gastadors, estaven comandades per un tinent coronel. La descripció de la parada militar ens du fins a la plaça de Sant Francesc i afegeix que en el Cos nou, hi havia una

bateria disposta per a fer les salves d'ordenança. En aquest cas, oficià la missa pontifical el bisbe Manuel Mercader, que no fou assistit per dos canonges sinó per dos capellans de les fragates, el capellà d'artilleria i el de Filipines, que actuaren com si fossin canonges. I puntualitza que el pontifical es féu amb orquestra i que es cantà, en aquest cas, la Missa del Reverend Benet Andreu.

I he d'acabar. I ho faré dient que no deixa de ser curiós que l'Església, que sempre ha intentat d'aproximar-nos a allò que ens és transcendent, a allò que l'home no pot abastar només amb els ulls de l'experiència –ni tampoc de la ciència-, s'hagi acostat i s'hagi deixat influir tant pels gustos del segle que, malgrat tot, vol transcendir. I això fins al punt que, com hem vist, la litúrgia, el teatre, la música i l'art en general, esdevenen en molts casos el producte fidel d'una determinada concepció estètica que ho envolta tot, que ho amara tot i de la qual l'Església no sap, ni vol –ni possiblement pot- sortir-se'n.

Observat això des d'aquest punt de vista, resulta indubtable que la partitura de Jaume Alaquè és un reflex del seu món i se'ns presenta avui com un testimoni –tal vegada el més valuós dels testimonis nostrats- d'una determinada manera d'entendre la vida, la religió, la música i, en definitiva, l'art.

Doncs bé, l'edició d'aquesta partitura, el fet de posar-la al servei de tots els músics perquè puguin llegir-la, conèixer-la, estudiar-la i, finalment, interpretar-la, és, crec, un gran servei cultural que hem fet entre tots a la nostra societat. Gràcies, per tant, als qui han participat en aquesta obra que, com totes les obres culturals o artístiques, exigia d'un gran esforç.

I això em du a la memòria la figura recordada i enyorada de Fernando Rubió que, si visqués, avui hauria fet cent anys. Si ell es trobés entre nosaltres, estic segur que seria feliç, i no m'estranyaria que, amb un riure burleta, em digués a cau d'orella unes paraules com aquestes: “Sí, tot això està molt bé. Don Jaume aquest segur que era un gran músic i que la seva partitura deu ser, com dieu, molt important. Accepto fins i tot que l'edició és una meravella, com ho serà ben segur el concert que fareu amb intèrprets de fama internacional. Tot això és molt cert. Però mai no t'oblidis, Josep, que, com diu en Rusiñol a *L'Auca del senyor Esteve*, algú ha de pagar el marbre per a fer una escultura artísticament excepcional.”

Per tant, gràcies a tots. I als qui han pagat -i continuaran pagant- el marbre, gràcies especialment.

Josep Maria Quintana