

Història Crítica  
de la Música Catalana

**Coordinador general de l'obra i coordinador específic dels capítols I-V**

Francesc Bonastre

**Coordinador específic dels capítols VI-X**

Francesc Cortès

**Correcció i revisió d'originals**

Maria Dolors Millet i Loras

**Gestió informàtica**

Begoña López

**Documentació**

Cristina Alvarez

**Il·lustracions**

*Boires baixes* / per Josep Maria Roviralta, Lluís Bonnín & Enrich Granados.

Vilanova & Geltrú: Oliva, 1902, Exemplar de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

**Disseny gràfic**

Lourdes Freixa

La *Història Crítica de la Música Catalana* és un projecte de preservació del patrimoni que ha rebut un ajut concedit per la Convocatòria d'Ajuts CAIXA CATALUNYA 2009

**Institut de Musicologia “Josep Ricart i Matas”**

de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

i de la Universitat Autònoma de Barcelona

**Edició**

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

ISBN 978-84-490-2589-1

Dipòsit legal: B.14.376-2009

## Pròleg

La música ha representat un dels valors més importants de la cultura catalana de totes les èpoques. La seva conformació, tanmateix, ha estat el resultat de molt diverses concauses, que es deuen a la complexa capilaritat dels fenòmens d'aquest art, produït en una Europa indispensable des de segles enrera, atiat en un univers enriquit per la continuada acció dels professionals de la música, i sostingut amb el concurs de la imparable capacitat de comunicació dels mitjans del nostre món d'avui.

En el transcurs de la història, els conceptes d'espai i de temps han canviat d'una manera sorprenent; però cal comptar amb aquestes coordenades en qualsevol instància del passat i del present: són les claus que ens permetran de poder resseguir les velles petjades i de refer, bé que simptomàticament, l'alambinat procés de producció i de recepció de l'art dels sons a Catalunya.

Molts estudiosos ens han precedit en la tasca de l'estudi de la història de la nostra música: l'aportació del seu testimoni, des de l'Edat Mitjana fins avui, ha esdevingut constant i sol·lícita, i ha permès de fixar la posició del nostre país en relació amb l'entorn hispànic, europeu i internacional d'aquest vessant.

La nostra contribució tempta d'oferir, amb l'ajut de les metodologies actuals de la recerca, una eina útil, que sigui capaç d'informar adequadament sobre les claus de la història de la nostra música. L'hem titulada *Història Crítica*, per una raó fonamental: cadascun dels autors dels diversos capítols és especialista en la matèria i ha treballat sobre fonts originals, per la qual cosa la seva tasca esdevé el resultat de la recerca directa, susceptible d'aportar *critèris* per a avaluar el pes específic de la música catalana i de les seves relacions amb la resta de la cultura universal. A fi d'enriquir la matèria exposada en els diversos capítols, hi hem afegit uns textos, a manera de glosses o complements, que creiem que ajudaran a assolir una visió més contextualitzada.

Cada autor és responsable de la seva àrea, bé que hi ha hagut des del principi un acord global sobre els aspectes i finalitats essencials de l'obra, i una coordinació per al seguiment constant de la seva articulació editorial. Creiem que aquesta publicació pot contibuir a emplenar un buit en la bibliografia sobre la nostra música, i per això la dediquem no només als professionals, sinó a tot el públic interessat en la temàtica de les ciències humanístiques.

Cada apartat és basteix amb una metodologia pròpia, dins la línia actual de la recerca operativa. Aquest és el cas, especialment, del tractament metodològic i científic de la música del segle XIX-XXI. La possibilitat d'acudir a les fonts primigènies ens ha permès aconseguir un pas de rosca, lliure de prejudicis i d'intuïcions poc fonamentades; amb això podem bastir l'entrallat d'una interpretació que permeti l'estudi

de les diverses maneres de concebre la música de la contemporaneïtat. També som conscients dels límits que ens hem d'imposar, en no poder abastar totes les seves facetes; no és el nostre propòsit fer una enciclopèdia, una *summa* de la música catalana. Aquest aspecte es fa més evident en tractar els darrers anys, rics en dades d'un temps que es fa escàpol per acumulació successiva de matèria nova, i que per raó de la qual cal demanar excuses de tot allò que no és citat, degut a la pròpia necessitat de limitar l'espai.

Una visió crítica, fonamentada en les fonts originals, ha de proposar la interpretació dels fets històrics; va més enllà de la simple concatenació de dades i d'obres, i cal que obviï els judicis apriorístics. Això és el que ens hem proposat els qui hem treballat en aquesta obra. L'estructuració orgànica a través de la diversitat ha constituït el mitjà per a bastir la nostra *Història Crítica de la Música Catalana*.

Francesc Bonastre,  
Francesc Cortès,  
coordinadors

Barcelona, 19 d'agost de 2009

## La Música medieval

Joaquim Garrigosa i Massana

El cant gregorià –cant monòdic litúrgic d’origen medieval–, és una de les creacions musicals més importants d’Occident i una de les grans aportacions que la cultura occidental ha fet a la humanitat. La Catalunya comtal va participar activament en la gènesi d’aquest gènere musical, com també en el procés de transformació de la litúrgia de l’època medieval.

La necessària relació entre el cant gregorià i la litúrgia en va determinar l’estructura, el discurs melòdic i, fins i tot, l’expressivitat, que necessàriament quedava sotmesa a la pròpia raó de la seva existència. És per això que l’estètica del cant gregorià no es pot explicar a partir dels principis merament musicals. El creador d’aquest cant ha fet una melodia que té com a principal objectiu constituir-se en element transmissor d’un text religiós i, per tant, d’una expressivitat i d’una simbologia molt concretes. El cant gregorià, vist des de l’estètica actual, uneix a la simplicitat que li és característica (una sola veu, tessitura generalment reduïda, predomini d’interval·ls conjunts, modalitat i timbre vocal per absència d’instruments), una expressivitat única que ve definida pel text al qual dona suport, i per la prosòdia que concedeix al discurs rítmic.

Des de la perspectiva actual, l’aparent monotonia d’aquest gènere musical només és trencada per contrastos de tota mena. Un d’ells és el de l’alternança que es planteja en el diàleg entre el cor i l’*schola* a les antífones, els versets o els himnes. Una altra forma de contrast és el de les peces amb un major o menor contingut de text o de melodia: la continuïtat sil·làbica i la repetició de l’estructura melòdica en els himnes és modificada quan els neumes donen més relleu a la melodia; però és en els cants més melismàtics on la creativitat i l’expressivitat musical poden arribar a cotes molt altes, sobretot en les litúrgies de Nadal i de Pasqua. Una altra proposta de contrast és la de la construcció modal de la melodia, en la qual l’arrencada del discurs musical, la recitació i la cadència tenen una gran expressivitat melòdica i un camp de possibilitats creatives molt ampli. El ritme prosòdic aplicat al discurs melòdic esdevé definidor d’una manera d’entendre la música, que amb l’aparició de la polifonia entrarà en regressió.

### La litúrgia a Catalunya

Com és d’esperar, les primeres dades documentals de què disposem sobre música medieval a Catalunya estan relacionades amb els ritus litúrgics cristians. El cant i la música constitueixen, a l’època medieval, un element íntimament vinculat a la litúrgia

crisiana que havia anat arrelant a Catalunya a partir del Baix Imperi. No podem entendre la història de la música en aquesta etapa sense assenyalar alguns aspectes bàsics de l'evolució litúrgica i algunes de les singularitats que presenta en terres catalanes.

## La litúrgia hispànica

Les autoritats eclesiàstiques d'Occident van mostrar un gran interès per l'ordenació i la sistematització dels textos i els cants de les diferents funcions litúrgiques corresponents tant a l'ofici diví com a la missa. El lligam entre l'administració eclesiàstica i la civil era molt gran, i el poder temporal també palesava un especial interès en la unificació de la litúrgia, per raons d'estratègia política.

La província eclesiàstica de la Tarraconense no és una excepció en aquest sentit. Malgrat que en coneixem poques notícies, hi ha referències que posen en relleu la tasca d'alguns personatges eclesiàstics com la del bisbe de Barcelona, Pacià, de la darrereria del segle IV, home d'una gran cultura i persona de referència a l'època.

Ja a la primera meitat del segle VI, els sínodes dels bisbes catalans van constituir un intent molt important d'estructuració i unificació de la litúrgia, de forma similar a com es feia en altres regions. Sota l'impuls decidit del bisbe Cesari d'Arle, que havia rebut el nomenament del papa com a vicari d'Hispania i de les Gàl·lies, es van celebrar els concilis de Tarragona (516) i de Girona (517) amb l'objectiu d'introduir elements litúrgics comuns, sobretot en allò que feia referència als rituals de la missa i de l'ofici. Més tard, els concilis de Barcelona (540) i Lleida (546) treballaran en el mateix sentit i aniran donant forma a l'anomenada litúrgia hispànica. Aquesta ordenació litúrgica, que rebé un important impuls des de la Tarraconense i la Septimània —ateses les estretes relacions religioses, polítiques, administratives i culturals d'ambdues regions eclesiàstiques—, juntament amb altres aportacions peninsulars, va anar definint vers el 700 la litúrgia hispànica.

Són molts els indicis que permeten d'entendre que la contribució de la província Tarraconense a l'origen de la litúrgia hispànica fou important i que, probablement, prengué com a mostra altres models rebuts de Milà i de centres del migdia de la Gàl·lia i de prop de Lió, els quals havien tingut una gran importància durant el segle V. Aquí cal recordar que la capitalitat definitiva del reialme visigot —que s'havia situat en diverses etapes anteriors a ciutats com Barcelona i Narbona—, no es va establir a Toledo fins al darrer terç del segle VI. Cal destacar, també, la tasca d'alguns homes com els bisbes Just d'Urgell i Pere de Lleida (segle VI), autors d'algunes oracions utilitzades en l'ofici diví, que després foren incorporades a la col·lecció definitiva de textos hispànics. Això, juntament amb el més que probable origen de la Tarraconense i la Septimània, de diversos còdexs litúrgics de les èpoques més reculades, ha permès afirmar a A. M. Mundó (Mundó, 1956) que «Toledo no calia que inventés res en litúrgia. És probable que no fes altra cosa que recollir en gran part les tradicions litúrgiques de les províncies del nord i est, més avançades en aquest aspecte». Altra cosa és que, una vegada adoptats aquests models per part de Toledo, aquesta seu episcopal va saber imposar de forma molt eficaç la seva autoritat litúrgica (i política) en ser constituïda, el 681, com a seu primada i tenir autoritat per poder consagrar bisbes a la península i a la Narbonesa. Aquesta circumstància segurament va facilitar l'expansió

d'un model únic per a la litúrgia i per als còdexs dels quals la Narbonesa se servia arreu dels bisbats catalans, amb la lògica pervivència, com han assenyalat diversos liturgistes, d'alguns particularismes que es poden detectar a través de la comparació de diverses fonts documentals. De fet, els bisbes catalans assistien amb regularitat als concilis convocats a Toledo, en què es regulaven els més diversos aspectes de la vida política i religiosa, entre els quals hi havia la litúrgia i els seus cants. Podem concloure, doncs, que probablement una gran part de la litúrgia hispànica es degué forjar a les esmentades províncies eclesiàstiques de la Tarraconense i la Narbonesa.

La invasió àrab, i el trencament que va suposar —amb la consegüent interrupció de la major part de les seus episcopals—, va ser la causa de la dispersió de molts eclesiàstics procedents de la Tarraconense i la Narbonesa vers Itàlia i, sobretot, vers el sud de les Gàl·lies, regió que en sortí especialment afavorida, atesa la important formació litúrgica que havien assolit els clergues de la zona. La presència de personatges com Teodulf d'Orleans, Agobard de Lió, Benet d'Aniana, Prudenci de Troyes, Claudi de Torí i Pirmí de Reichenau ens mostra com aquests eclesiàstics, vinguts probablement de les dues regions litúrgiques esmentades, van actuar en favor del nou ordre imposat pels carolingis, sense oblidar el bagatge rebut anteriorment en terres de domini visigòtic. En aquest sentit, és significativa la dispersió de còdexs importants (com l'*Orationale* de Verona) que havien estat confeigits en terres catalanes o que, com a mínim, hi havien estat llargament utilitzats.

### L'adopció de la litúrgia romana i la vida religiosa

La recuperació efectiva de la diòcesi de la Narbonesa a mitjan segle VIII, després de la conquesta de Pipí el Breu, i del nord de la Tarraconense a final del mateix segle, va permetre l'inici de la reorganització eclesiàstica, que fou organitzada i dirigida des del bisbat de Narbona. D'aquí, en van arribar importants aires de renovació litúrgica. Pipí ja havia intentat introduir el cant litúrgic romà a partir del 760 a les esglésies del seu regne. Aquesta labor va ser continuada amb entusiasme per Carlemany des del 768 i, en especial, a partir de l'*Admonitio generalis* de l'any 789. Des del 780, Nebridi —fundador del monestir de la Grassa i arquebisbe de Narbona—, i Benet d'Aniana —el got Vítiza, fill dels comtes de Magalona, estretament relacionat amb la cort de Pipí el Breu i Carlemany, i fundador del monestir d'Aniana—, havien tingut una actuació molt important en el conflicte adopcionista que va afectar l'Església hispànica, i en el qual s'havien vist involucrats els bisbes Elipand de Toledo i Fèlix d'Urgell, sense que probablement poguessin copsar l'abast polític real de la situació i en què van intervenir les més diverses forces intel·lectuals del moment al món occidental. Aquest fet va ser definitiu en l'esdevenir de la litúrgia hispànica, ja que, una vegada declarats herètics els textos utilitzats a Toledo, el canvi vers el ritus romà era una simple qüestió de temps.

Cal insistir en la tasca de la cort franca que, cercant un domini polític més uniforme, va voler impulsar decididament l'adopció de l'anomenat model romà. Pipí el Breu ho havia intentat, però va ser el seu fill, Carlemany, qui hi va reeixir amb l'ajut dels seus col·laboradors. Sembla que fou probablement Benet d'Aniana qui, sota els

auspícis del rei franc, hauria elaborat el suplement del Sacramentari romà vers el 800, a partir de materials procedents del Gelasià i d'altres de la litúrgia hispànica.

També en aquest moment —entorn del 820—, es produeix la proposta de la nova ordenació dels cants de la missa i de l'ofici. Nebridi, arquebisbe de Narbona, envia diversos cantors a Aquisgrà amb la finalitat que aprenguin els cants de la nova ordenació litúrgica que desconeixien.

Benet d'Aniana, a més, va ser el defensor i introductor de la regla monàstica benedictina a la Septimània i la Marca Hispànica, i impulsà també l'adopció del ritus romà, aprofitant els problemes de l'Església de Toledo.

D'entrada, la nova litúrgia degué ser adoptada, arreu de la Septimània i la Marca Hispànica, pels monestirs i, ben aviat, va irrompre amb força a les catedrals i altres esglésies, gràcies a la presència de clergues que havien estat educats en el medi litúrgic narbonès. Encara que a la Marca Hispànica el canvi de ritus fou segurament més lent, aquest s'anà produint sense pausa durant tot el segle IX, tal com intuï ja fa anys el musicòleg i liturgista Higiní Anglès. Tot i això, les pervivències d'alguns elements propis de la litúrgia hispànica anterior no devien ser gens menyspreables, ja que les condicions de l'època (comunicacions, dificultat en l'elaboració de nous llibres litúrgics, identificació popular amb les formes rituals antigues, etc.) no permeteren adoptar immediatament la nova organització litúrgica segons el ritus romà.

Si bé els primers bisbes de les diòcesis catalanes recuperades als sarraïns van col·laborar estretament amb la metròpoli narbonesa, cal assenyalar que aviat es pogueren apreciar símptomes de distanciament pel que fa a la subjecció de les diòcesis sufragànies del sud dels Pirineus. El primer episodi seriós el protagonitzà el clergue Esclua entre el 886 i el 890, en ser consagrat bisbe d'Urgell de manera irregular, amb la intenció de restaurar la província eclesiàstica de la Tarraconense, fet en què podem observar altres circumstàncies de caràcter marcadament polític de la Marca. Aquesta temptativa secessionista fou recolzada, en un primer moment, per Gotmar, bisbe de Vic, i per Frodoí, bisbe de Barcelona. El segon intent de separació va ser la consagració, a Galícia, de l'abat Cesari de Santa Cecília com a arquebisbe de Tarragona a mitjan segle X. Encara que no va rebre el suport dels bisbes catalans ni de les autoritats comtals, el fet no deixa de ser simptomàtic, malgrat que va quedar reduït a la simple anècdota.

L'acció que protagonitzà el bisbe Ató de Vic, el 970, sembla més seriosa. En aquest cas es va tractar d'una iniciativa del bisbe mateix, probablement amb el recolzament de gran part de l'església catalana i del mateix comte Borrell. El bisbe i el comte, juntament amb el monjo Gerbert d'Orlhac (futur papa Silvestre II), van anar a Roma i hi van obtenir les butlles papals que establien la restauració de la província eclesiàstica de la Tarraconense, que amb tot tenia la seu arquebisbal a Vic mentre Tarragona no fos reconquerida. La mort violenta d'Ató al seu retorn va frustrar aquest nou intent d'independència que semblava tenir tot l'èxit garantit.

Durant la segona meitat del segle X i la primera meitat del segle XI, assistim a la consolidació de l'església catalana en tots els sentits. Malgrat alguns episodis puntuals, com la devastació duta a terme per Al-Mansur i la mort dels bisbes de Barcelona, Girona, Urgell i Vic en la posterior expedició a Còrdova, la nova generació eclesiàstica portarà un gran esplendor als bisbats i monestirs catalans. És l'etapa en què Gerbert estudià a Catalunya (968-971), de l'abat Garí de Cuixà i d'Ermengol, bisbe d'Urgell. La figura cabdal d'Oliba (vers 971-1046) hi destaca per la seva activitat en favor de la



renovació religiosa i cultural que marca el futur de Catalunya. De la seva tasca, ens interessa particularment l'impuls que donà als escriptors de Ripoll (on trobem el monjo Guifré participant en l'elaboració de bibles o el monjo Oliba que, amb altres monjos, recopilà el *Breviarium de Musica*) i de Vic (on destaca la figura d'Ermemir Quintilià, canonge i notari de la catedral). És l'època de noves fundacions com Montserrat, Sant Martí del Canigó, Sant Pere de Casserres, i de la consolidació de canòniques com les de Solsona, Cardona, Sant Joan de les Abadesses o Sant Pere d'Àger.

Al darrer terç del segle XI, l'esperit de la reforma cluniacenca, que el bisbe Oliba havia seguit amb simpatia, entra a Catalunya de la mà dels legats papals per prendre mesures contra la simonia, que igual que a la resta d'Europa havia anat minant la jerarquia catalana. Tant els monestirs com les catedrals van anar entrant de ple en el nou esperit reformador, proclamat des de Roma, i que acabaria de perfilar la unificació litúrgica. El bisbe de Vic, Berenguer Sunifred de Lluçà (1076-1099), fou qui primer l'escampà arreu introduint també la regulació de les canòniques segons el model agustinianà (com les de Santa Maria de Vilabertran, Santa Maria de l'Estany o Manresa). L'any 1090 obtingué la dignitat arquebisbal tarragonina amb què l'antiga província eclesiàstica fou restaurada jurídicament, cosa que significà la fi de la dependència de Narbona. Aquest fet culminava un procés iniciat dos-cents anys abans. A les terres catalanes només la diòcesi d'Elna va continuar essent sufragània de l'antiga capital de la Septimània.

De tota manera, aquesta nova situació no va suposar el final de la subjecció respecte a les terres al nord dels Pirineus, ja que a partir d'aquest moment s'accentua la relació de dependència amb la reforma de les canòniques i d'alguns monestirs catalans, promoguda per institucions foranes com ara Sant Ruf d'Avinyó, Sant Víctor de Marsella i Sant Ponç de Tomières, de les quals passaran a dependre.

A començament del segle XII, el bisbe Oleguer de Barcelona —que havia estat abat de Sant Ruf d'Avinyó—, obtingué la confirmació papal com a metropolità de Tarragona i esdevingué la figura capdavantera de l'església catalana. La conquesta de la Catalunya Nova rebé un gran impuls a mitjan segle XII amb l'ocupació de Tortosa i Lleida, i la restauració de les respectives seus episcopals. Mentre a Tortosa es nomena bisbe Jofre, abat de Sant Ruf d'Avinyó, la seu de Roda es trasllada a Lleida i la vila ribagorçana deixa de tenir categoria de seu episcopal i resta com a canònica sota l'autoritat d'un prior.

Pel que fa als nous ordes religiosos cal esmentar la irrupció dels ordes militars, templers i hospitalers, que ja des de començament del segle XII s'havien establert a Catalunya i s'havien enfortit a causa de les concessions de privilegis i donacions reials. L'aspecte més important, però, per a la dinamització de la vida monàstica serà, sens dubte, l'impuls donat pels reis a la implantació de l'orde del Císter, que des de mitjan segle XII s'estableix amb força a la Catalunya Nova.

## El cant monòdic

L'evolució del cant litúrgic fins al segle XII està molt marcat per les circumstàncies de l'evolució de l'església catalana medieval. Com hem assenyalat més amunt, abans de la invasió musulmana, Catalunya participà activament en la creació i difusió del

repertori litúrgic hispànic. A partir de l'adopció de la litúrgia romana, els eclesiàstics de les nostres terres intervenen activament en la configuració d'aquesta nova forma d'expressió ritual, tant pel que fa a la síntesi i evolució de les noves formes, com en el seu paper difusor i creador de nou repertori.

De tota manera, és difícil de poder definir amb precisió el paper que va desenvolupar l'església catalana en el procés creatiu de la litúrgia romana occidental. El fet que durant aquests segles s'insisteixi tant en l'objectiu de la unificació de la litúrgia i, en concret, del cant religiós, segurament respon a la circumstància que, precisament, era molt difícil arribar a concretar els elements comuns del ritual. És constatable arreu d'Occident, que regions ben pròximes tenien elements diferenciats en l'ordenació de la litúrgia i del cant. Els particularismes es devien manifestar sobretot en les celebracions de festes locals, en la celebració de determinats sagraments i en les necessàries creacions que calia anar realitzant per adaptar les celebracions litúrgiques al dia a dia de cada comunitat. Si a això hi afegim la lentitud en la transmissió i l'aprenentatge de textos i cants, i la necessària memorització de fórmules melòdiques i cants específics que el cantor havia de realitzar durant la seva formació, podem comprendre la dificultat d'establir un corpus unificat arreu d'una determinada regió eclesiàstica.

La llarga formació del cantor a l'alta Edat Mitjana, tal com ha assenyalat encertadament la musicòloga Solange Corbin, no consistia únicament en l'aprenentatge memorístic del repertori, sinó que també hi aprenien determinats elements de creació musical personal. Tal com diu Corbin (1960 b: 668) «els xantres no executaven de memòria més que una ínfima part del seu repertori: per a la resta se servien d'una improvisació regulada que seguia normes conegudes».

Durant els segles VII i VIII, als dominis de l'església romana assistim a un procés en què, per por a desviacions herètiques i probablement per altres raons de conservació del poder, es va anar perdent el caràcter creador dels cantors, els quals es van convertir gradualment en simples transmissors d'uns cants que havien après, a través de l'oralitat, amb tota precisió quant al text i la melodia. Probablement aquest és l'origen del que avui anomenem "cant gregorià", entorn del 800. La culminació d'aquest procés és l'aparició de la notació musical que, si bé en un primer moment constituïa només un element mnemotècnic puntual i referit únicament a aquells cants que s'interpretaven de forma extraordinària, a través dels anys va anar definint millor la tècnica de l'escriptura, i esdevingué un element essencial per concretar amb força exactitud els intervals i el *cursus* melòdico-rítmic que calia adoptar.

En vista del repertori conservat, Catalunya va participar molt activament en la consolidació i unificació de la litúrgia romana. Els centres religiosos catalans més importants entre els segles IX i XII (Ripoll, Sant Cugat, Vic, Barcelona, Girona, La Seu d'Urgell, etc.), a través dels seus escriptors, van elaborar, copiar i difondre els materials que requeria el procés de restauració eclesial i litúrgica del país. Això va fer possible la penetració de models litúrgics i d'escriptura musical procedents d'altres indrets que, convenientment adaptats a les pròpies necessitats, van escampar-se pel territori.

D'aquesta manera trobem a Catalunya les més variades estructures de cant, malgrat que algunes s'havien originat a indrets ben allunyats. Els complets repertoris litúrgico-musicals comprenen els rituals de la missa, de l'ofici diví, dels sagraments, etc. Ben aviat, també es van adoptar novetats, com els trops i les seqüències. La

presència documentada de drames musicals converteix Catalunya en un dels indrets més importants en la realització de drames litúrgics medievals.

És per tot això que podem afirmar que, malgrat que no podem establir una originalitat especialment singular en la creació musical a la Catalunya dels segles IX al XII, sí que en podem valorar la importància de la consolidació i la difusió de la litúrgia romana, sense prescindir en cap moment dels àmbits creatius que el repertori religiós permetia.

L'arribada de l'orde cistercenc a mitjan segle XII va significar la incorporació de nous elements. En l'àmbit del cant litúrgic, els cistercencs van adoptar en un principi l'antifonari de Metz, que consideraven dintre de la tradició més pura del cant litúrgic. Poc després, i a partir d'una interpretació errònia de textos com la regla de sant Benet i els Salms, van creure que estaven davant d'un cant poc fidel als orígens. Sota l'impuls de sant Bernat, i seguint els principis proposats per Guy de Charlieu i per Guy d'Eu a les *Regulae de Arte Musica*, un grup d'experts va transformar l'antifoner i el gradual de manera profunda, a partir del segon terç del segle XII. La reforma va consistir, principalment, a modificar l'antifonari de Metz en la línia de la tradició del cant que emanava del rerafons cultural dels primers cistercencs, de manera que es va acabar fent un cant poc d'acord amb les propostes dels tractadistes de l'època (reducció de l'àmbit melòdic a una desena com a màxim, supressió del Si bemoll on fos possible, abreviació dels melismes més llargs, limitació de les repeticions textuais, etc.). Es van introduir nous cants i se'n van suprimir molts d'altres. Cada nova còpia d'antifonari era contrastada amb l'arquetip conservat a Cîteaux a partir d'una doble correcció. El resultat, en general, va ser poc afortunat i en alguns manuscrits conservats a Catalunya encara podem veure pautes amb només tres ratlles (en aquesta etapa habitualment n'hi ha quatre), fruit d'aquestes transformacions i mutilacions.

Atès que sovint s'ha magnificat la importància dels monestirs en l'àmbit de la cultura catalana medieval, caldria aclarir que les institucions eclesiàstiques seculares (canòniques i catedrals) van jugar un paper d'una gran transcendència, sense oblidar tampoc el paper de les parròquies en la repoblació dels territoris recuperats, i la importància que hi van tenir els clergues que les regien.

Quant a la creativitat en l'aspecte litúrgic i musical, probablement l'originalitat de Catalunya consistí en el fet de saber assimilar sàviament les influències que arribaven de les terres de més al nord dels Pirineus. Catalunya ja era aleshores zona de confluència de les cultures d'Europa.

## L'estudi de la música i la notació musical

### La ciència de la música i la pràctica musical

Parlar de l'estudi de la música durant l'Edat Mitjana, és referir-se a un món molt especulatiu i molt deslligat de la pràctica del cant. Mencionem dos àmbits, en certa manera, enfrontats.

L'educació medieval, dividida en les arts del *Trivium* i el *Quadrivium*, a partir de Boeci situa l'aprenentatge de la música entre les arts matemàtiques, les del *Quadrivium*, al costat de l'aritmètica, la geometria i l'astronomia. Cal indicar que aquesta circumstància està plenament d'acord amb la percepció de l'època, que atribuïa a la

música un sentit ordenador, en consonància amb les lleis de l'harmonia que regeixen l'univers. Aquest concepte, d'arrels agustinianes, el formula clarament Sant Isidor quan afirma que «sense la música cap disciplina pot ésser perfecta, ja que res no pot existir sense ella. En efecte, l'univers està regit per determinades harmonies de sons, i els astres es mouen no sense especials modulacions harmòniques».

L'estudi científic de la música tenia, doncs, un clar sentit especulatiu, heretat de la pròpia concepció que ja en tenien els grecs i que portava indefectiblement a la valoració negativa de les activitats pràctiques i de tot allò que estava relacionat directament amb els sentits.

Al segle XI, Guido d'Arezzo comentava que «la distància que separa el cantor del músic és gran. Els primers canten; els altres, a més, coneixen els elements constitutius de la música. Posar en pràctica qualsevol cosa de la qual es desconeix la teoria, és propi de les bèsties». Constatem, doncs, en aquesta època, una separació molt gran entre la ciència de la música i la pràctica interpretativa. No serà fins a la implantació de la polifonia que el teòric musical anirà abandonant el concepte teològic i cosmogònic de la música, per anar desplaçant el seu interès cap a un discurs més històric i estètic.

És en aquest ambient que cal entendre la importància que va tenir el monestir de Ripoll en l'estudi de la música durant els segles X i XI i que ens ha arribat refrendada sobretot a partir del còdex 42 que, procedent d'aquest monestir, es conserva a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Aquest manuscrit és un recull de tractats musicals compilat pel monjo Oliba i alguns companys del monestir durant la primera meitat del segle XI. Hi trobem escrits de Boeci, Hucbald de Saint-Amand, d'altres d'autor incert com el *Liber Enchiriadis de Musica* i l'*Scholica Enchiriadis de Arte Musica*, i el tractat *Breviarium de Musica* del propi monjo Oliba, on tracta de la utilització del monocord com a instrument per a l'ensenyament de la música. El fet que Oliba recollís aquests textos i en creés un de propi a la mida dels seus deixebles del monestir, indica fins a quin punt la pràctica de l'ensenyament musical era un element viu al monestir català, a la primera del segle XI. Amb tot, aquest interès per l'especulació entorn del fet musical no ens ha de fer perdre de vista que la pràctica de la música tenia uns eixos molt definits en l'educació del cantor.

És molt difícil conèixer amb precisió el procés de formació del cantor, i més en una etapa en què es produeixen canvis molt significatius en aquest aspecte. També cal assenyalar la gran diferència que es va produint entre el cantor cristià a les terres d'Orient i a les d'Occident. Mentre a l'Orient el cantor aprèn unes fórmules melòdiques que enllaça seguint determinades normes que li deixen un cert marge de llibertat, a l'Occident assistim a un procés d'alienació progressiva d'aquesta faceta creativa, que desapareixerà gairebé del tot amb l'aparició de la notació musical i la precisió en la fixació exacta de les melodies. Amb tot, la notació musical no és la causa de la desaparició d'aquesta faceta creativa del cantor. En realitat és la conseqüència d'una forma ben diferenciada d'entendre el paper del cantor litúrgic. Mentre el cantor oriental interpreta una lloança personal i comunica al cant la seva pròpia expressivitat joiosa, el cantor occidental és més meditatiu i la seva actitud és més reservada, fins al punt de no poder afegir cap nota per pròpia iniciativa, fruit de l'esperit codificador llatí.

## Els orígens de l'escriptura musical a Catalunya

Atès el que acabem d'exposar al paràgraf anterior, al cantor de l'església cristiana occidental li calia trobar la manera de poder reproduir les melodies sense cap mena d'alteració, i més en un moment en què l'increment del repertori fou realment notable. Sant Isidor de Sevilla, entre els segles VI i VII ja constata la dificultat de conservar els sons per pura transmissió oral. Què no havia de succeir, doncs, amb l'impuls reformador i d'estructuració de la litúrgia a partir del segle IX, en què el repertori per a cantar s'havia multiplicat considerablement?

Quan ens referim a l'origen de l'escriptura musical, cal destacar que les primeres peces en què apareixen anotacions musicals són precisament cants d'interpretació poc freqüent, tal com va observar molt encertadament Solange Corbin (1960 c: 692): «totes les notacions del segle IX es sobreposen damunt de peces rares, estranyes a la litúrgia: un evangeli tropat, un poema religiós i fins alguna peça profana». No ens ha de sorprendre, doncs, que la primera notació de què tenim constància a Catalunya, i probablement la primera que podem datar amb absoluta seguretat a Europa, sigui justament la que conté l'acta de consagració i dotació de l'església del castell de Tona (Osona), copiada el mes de gener del 889. En aquest cas no es tracta d'un manuscrit musical, sinó que estem davant del fruit d'una estratègia del responsable de la cerimònia a l'acte litúrgic que va tenir lloc a la citada església el 13 de gener del 889. L'antifona *Surgite sancti Dei*, que calia cantar durant el trasllat de les relíquies a la nova església que es consagrava, constituïa una excepcionalitat, i probablement només estava anotada al ritual del bisbe que presidia l'acte litúrgic. L'escrivà Adanagild, en copiar l'acta, devia adonar-se que el cantor (potser ell mateix) necessitava disposar del text per cantar la citada antifona i la va anotar al peu del document de l'acta, incloent-hi uns signes neumàtics que en permetien recordar l'entonació.

## L'escriptura musical coneguda amb el nom de “notació catalana”

Durant el procés d'evolució litúrgica que es produí entre els segles IX i XII, Catalunya era un important focus d'irradiació cultural de l'Europa meridional. La vitalitat de les escoles monàstiques i catedralícies i els escriptors de llocs com Sant Miquel de Cuixà, Girona, Vic, Ripoll, la Seu d'Urgell, Barcelona i Sant Cugat van fer possible dur a terme la necessària provisió de llibres litúrgics que calia anar elaborant, a mesura que es restauraven els diferents establiments eclesiàstics mentre avançava la recuperació dels territoris cristians.

És en aquests moments, a partir de final del segle IX, quan trobem justament els primers documents que contenen notació musical, entre els quals destaca el que acabem de citar de l'església del castell de Tona pel fet que ens arriba datat amb precisió.

Fou el monjo dom Maur Sablayrolles, procedent de l'abadia d'Encalcat (Occitània), qui, en dur a terme una cerca de manuscrits gregorians durant el seu sojorn a Catalunya, a partir de 1905 s'adonà de l'existència als manuscrits catalans d'una notació musical particular que anomenà “notació catalana” (Sablayrolles, 1906: 202). «L'altra es una notació que fins avuy havia passat inapercebuda, y que nostre viatge ha fet sortir a la llum, cridant sobre d'ella l'atenció dels Benedictins de Solesmes.

L'anomenarem catalana, perquè es propia del nord-est d'Espanya y no n'hem trobat ni un sol vestigi més enllà de les fronteres de Catalunya». A partir de la descoberta, intuïda ja per Dom Mocquereau el 1891 en examinar un còdex procedent de Sant Guillem de Combret, nombrosos estudiosos de la paleografia musical com dom Gregori Sunyol, mossèn Higini Anglès o Peter Wagner en van generalitzar la denominació.

L'origen de l'anomenada notació catalana és poc clar, malgrat que hi és força clara l'empremta de l'entorn litúrgic de la seu narbonesa. Aquesta notació musical neumàtica es generalitzà a Catalunya i a la seva àrea d'influència des dels primers manuscrits que duen música, ja a final del segle IX fins a mitjan segle XI. És una notació ben diferenciada, a nivell paleogràfic, de la notació visigòtica i de la notació aquitana. Els neumes són singulars i ben característics i amb un angle i un *ductus* d'escriptura absolutament propis. Semiològicament presenta una diastemàtica (condició de la notació musical per precisar les flexions melòdiques) aparent, però en realitat les indicacions interval·liques són poc precises, sobretot en els exemplars de la primera època.

Aquesta notació, malgrat la citada manca de precisió en la representació dels intervals, va ser l'escriptura musical utilitzada de forma exclusiva a les nostres terres fins a final del segle XI. El seu caràcter essencialment mnemotècnic, de fet, era encara possible en uns moments en què el repertori era bastant limitat.

A començament del segle XII, el panorama va canviar de forma important. L'augment de la creativitat i la formació de nous repertoris en l'àmbit del cant litúrgic van fer necessària una millor concreció dels sistemes d'escriptura musical, que van posar traves a l'aprenentatge purament memorístic dels cantors. Això va fer necessària una diastemàtica més real dels neumes i l'aparició progressiva de les ratlles de pauta, que, en un principi, simplement indicaven al cantor la presència de l'interval de semitò. Però la notació catalana no estava prou preparada per a aquesta representació gràfica. La dificultat d'aquesta notació per precisar les flexions melòdiques va fer-li perdre terreny davant les possibilitats tècniques i la precisió que ofería la "notació aquitana". Aquesta era molt més exacta quant a la indicació dels intervals, la qual cosa va facilitar un millor aprenentatge i la interpretació de les melodies.

### La notació aquitana, present també a Catalunya

Aquesta tipologia d'escriptura musical es va originar més al nord i els seus orígens també són incerts. A Catalunya va ser adoptada d'una forma gradual a partir del segle XI, de manera que a mitjan segle XII se'n generalitzà l'ús. La raó, com hem esmentat més amunt, fou essencialment pràctica. Des dels seus inicis la diastemàtica d'aquesta notació tendí més a la realitat de la representació interval·lica que en altres sistemes de notació musical. No és en va que l'escriptura aquitana fos la que posteriorment s'adaptés millor a l'ús del pauta. Aquest fet és cabdal per a comprendre la relativa rapidesa amb què fou adoptada a les nostres terres. En només cent anys la proporció de manuscrits escrits amb notació catalana i notació aquitana s'inverteix, de manera que a mitjan segle XII la notació aquitana ja és del tot dominant. A la darrera del segle XII, la notació catalana pràcticament ja havia desaparegut. El fet de poder adaptar-

se molt millor a la novetat de les ratlles del pautat fou definitiu en aquest procés de substitució, ja que permetia que les melodies s'indiquessin amb molta més precisió.

En aquest procés de generalització de la notació aquitana a Catalunya cal indicar que, sens dubte, hi degueren tenir una certa importància les relacions de dependència que molts establiments eclesiàstics catalans van establir amb centres de més al nord, com Sant Ruf d'Avinyó i Sant Víctor de Marsella. Aquestes relacions van facilitar l'entrada de nous repertoris i llibres de cant litúrgic escrits amb la notació aquitana, pròpia d'aquelles terres.

### La notació quadrada

Fou precisament la notació aquitana la que durant el segle XIII va fer possible la transició cap a l'anomenada "notació quadrada", que a Catalunya podem seguir pas a pas a través dels còdexs conservats. La progressiva adopció del pautat, primer amb dues ratlles de color —vermell per al Fa i groc per al Do—, i posteriorment amb dues ratlles més, que en un primer moment eren marcades en sec i després grafitades o marcades amb tinta negra, van acabar definint el tetragrama en què se situen les notes quadrades característiques d'aquesta notació.

La necessitat de situar les diferents notes al pautat i la generalització d'una escriptura literària amb forts contrastos de gruixos i angulositats va anar definint la figuració angulada de l'escriptura musical que coneixem amb el nom de notació quadrada. En aquesta notació els neumes perden el seu significat expressiu, no a causa de l'escriptura, sinó per la decadència que durant aquests segles va experimentar el cant gregorià, convertit, a partir d'aquests segles, en cant pla.

### El repertori conservat

Quant al repertori musical monòdic religiós conservat a Catalunya, cal assenyalar que les singularitats són poques, atès que majoritàriament es tracta de música litúrgica, gran part de la qual va esdevenir comuna a totes les regions eclesiàstiques que practicaven el ritus romà. Amb tot, cal remarcar alguns dels trets generals referits a la tipologia dels còdexs, com també algunes de les particularitats que presenta el repertori que contenen.

### Els llibres de cant

El conjunt del repertori musical de la Catalunya medieval ens ha arribat conservat majoritàriament en llibres litúrgics de cant, fragmentaris sobretot o sencers, malgrat que en alguns casos conservem algunes peces en manuscrits que no són pròpiament musicals.

La quantitat més nombrosa del repertori musical monòdic conservat —més de la meitat—, la trobem, lògicament, als antifonaris de l'ofici i als antifonaris de la missa.

L'antifonari de l'ofici és el llibre litúrgic que conté els cants propis de cada festivitat que es cantaven a l'ofici diví en les diferents hores de la pregària litúrgica (antífo-nes, salms, responsoris, himnes...). Un dels antifonaris de l'ofici més importants entre els conservats a Catalunya és l'Antifonari de Girona (Arxiu Diocesà de Girona, ms. 45), copiat vers el 1130.

L'antifonari de la missa o gradual és el llibre que conté els cants del propi de la missa (introid, gradual, *tractus*, al·leluia, ofertori i *communio*) corresponents a cada festivitat. Entre aquests manuscrits cal destacar els del segle XII procedents de la petita església de Sant Romà de les Bons, a Andorra (Biblioteca de Catalunya, ms. 1805) i de la col·legiata d'Àger, a la Noguera (Biblioteca de Catalunya, ms. M. 1147).

Els cants de l'ordinari de la missa es conserven en molt pocs manuscrits anteriors al segle XII. Un cas especial és el del Tonari de començament del segle XI procedent de Ripoll (Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll, 74). A partir d'aquest segle, la importància creixent del repertori tropat va generar un volum important de peces corresponents a l'ordinari i altres cants, amb les corresponents intercalacions de textos. Aquests repertoris els conservem en el llibre litúrgic anomenat *proser* o *troper*. Entre els tropers més importants procedents de Catalunya cal esmentar els conservats a Montserrat (procedent de prop de la Seu d'Urgell; Biblioteca del Monestir de Montserrat, ms. 72), París (procedent de Girona; Biblioteca Nacional de França, *nouvelles acquisitions*, lat. 495), Tortosa (Arxiu Capítular de Tortosa, còdex 135) i Vic (Arxiu Episcopal de Vic, ms. 105).

També és important la presència de peces musicals en els breviaris, que contenen les lectures i peces cantades de l'ofici diví recollides en un sol llibre. Entre els exemplars conservats cal destacar el que, procedent de Ripoll, es conserva a París (Biblioteca Nacional de França, ms. lat. 742).

A més dels còdexs citats, cal tenir present que conservem notació musical en manuscrits que no són específicament musicals, com és el cas de leccionaris, sacramentaris, missals, himnaris, pontificals, rituals, i també en altres manuscrits no específicament litúrgics com és el cas de còdexs patristics, consuetes, llibres de gramàtica, tractats de teologia, tractats teòrics de música, etc. Com també en alguns documents notariais, on algunes *probationes pennae* es fan anotant neumes musicals (com en el cas de l'Acta de consagració de l'església del Castell de Tona que hem citat més amunt).

### Les peces principals de la missa i a l'ofici diví

El repertori contingut a l'antifonari de la missa o gradual és, tal com hem citat més amunt, el que correspon als cants del propi de la missa. Els cants estan ordenats segons les festivitats de l'any litúrgic i contenen, d'acord amb l'ordre de la celebració eucarística, els cants següents:

- *Antiphona ad introitum*, que era l'antifona que es cantava a l'inici de la celebració eucarística. S'acompanyava del salm corresponent.
- *Graduale* o *Responsorium*, que era el cant responsorial que es cantava després de la primera lectura de la celebració de la paraula.



- *Alleluia*. Aquest cant de joia, previ a l'evangeli, era seguit d'un verset corresponent a la festa del dia. En èpoques penitencials era substituït pel *Tractus*.
- *Tractus*. És el cant d'un salm sense antífona que, en èpoques penitencials, sobretot a la Quaresma, substituïa el cant de l'Al·leluia.
- *Offertorium*. Era el cant antifonal que es cantava en el moment de les ofrenes.
- *Communio*. És l'antífona que acompanyava el repartiment de la comunió. En algun manuscrit català procedent de Ripoll, aquest cant ens arriba indicat amb el mot *combreganda*.

A part d'aquests cants hi podem trobar altres antífones, himnes, responsoris, etc. propis de celebracions especials.

L'antifonari de l'ofici, que contenia els cants propis de l'ofici de les diferents hores litúrgiques, ens arriba ordenat per festivitats, i, dintre d'aquestes, els cants ens arriben estructurats segons les diferents hores de pregària (sobretot les principals: matines, laudes, vespres i completes). Els cants que hi trobem són salms, responsoris, seqüències, himnes i càntics diversos com el *Magnificat*, el *Nunc dimittis*... Cal destacar de forma especial un trop de l'ofici de matines que a Catalunya rebé el nom de *verbeta* i que és un dels elements creatius particulars de la litúrgia medieval a les nostres terres, el qual ha estat estudiat amb profunditat pel professor Francesc Bonastre.

Ja hem dit més amunt que el repertori contingut als manuscrits litúrgics amb monodia conservats a Catalunya no aporten excessiva singularitat quant a textos i melodies. La principal particularitat és la que presenta la notació pròpia desenvolupada en terres catalanes i que ja hem comentat.

Amb tot, cal indicar que la creativitat es va desenvolupar, sobretot, en aquells repertoris que més ho permetien. És el cas dels trops, les seqüències i els himnes. Els trops en el seu origen foren, probablement, textos adaptats a les llargues vocalitzacions de determinats cants del repertori gregorià per facilitar la memorització de la melodia. Posteriorment, esdevingueren peces diferenciades del repertori comú i donaren moltes possibilitats de creació literària i musical arreu d'Occident.

La prosa o seqüència és un tipus de trop que es va generar a partir del melisma que es feia sobre la síl·laba final de l'Al·leluia i que és a l'origen d'un ric repertori musical que va generar, entre d'altres, el drama litúrgic.

## Els drames litúrgics

L'aparició i la difusió dels trops al repertori litúrgic medieval va impulsar l'esperit creatiu dels clergues i monjos, ja que permetien grans possibilitats expressives i didàctiques, tant en l'aspecte literari com en el musical. Probablement s'originaren en l'ambient litúrgic de la Gàl·lia i ben aviat foren acollits i es desenvoluparen en terres catalanes.

Amb el temps, determinats trops prengueren una forma dialogada, i fins i tot dramatitzada, que en va facilitar la representació escènica. Aquesta representació tenia com a objectiu constituir un element edificant i clarament instructiu per als qui la presenciaven, de forma similar al paper que tenien les pintures que trobem als retaules, als frontals d'altar, als capitells, etc.

A Catalunya, diversos còdexs deixen constància d'aquestes representacions, sobretot durant les festes de Pasqua de Resurrecció i de Nadal. Algunes de les representa-

cions ens han arribat copiades en manuscrits litúrgics o a través de documents que expliquen com es desenvolupaven (algunes consuetes hi fan referència). El fet que tinguem constància documental de la prohibició d'incloure-hi determinats personatges o escenes, indica la difusió que devien tenir aquestes representacions. Aquestes prohibicions generalment fan referència a determinades escenes considerades poc edificants o excessivament populars.

En referència al cicle pasqual, cal destacar els drames *De tribus Mariae* i *De Peregrino*, derivats de la seqüència pasqual *Victimae Paschali laudes* que, en ser escrita en forma dialogada, va permetre una ràpida derivació cap a la representació en el marc de la processó que habitual es duia a terme a l'interior del temple.

El drama *De tribus Mariis*, del qual en conservem la notació musical als manuscrits 105 i 117 de l'Arxiu Episcopal de Vic, relata l'anada de les dones a comprar perfums a un mercader, l'arribada al sepulcre on han de perfumar el cos de Jesús i la sorpresa per l'absència del cos del Crist amb l'àngel que els anuncia la Resurrecció. Aquest drama tingué un predicament molt important a Catalunya si ens atenem a allò que citen diversos documents procedents de Vic, Girona, Palma de Mallorca i Barcelona, alguns dels quals en duen anotada la música i altres fan consideracions entorn de la manera com calia fer-ne la representació.

Del segon, *De Peregrino*, en conservem també, en part, la notació musical al manuscrit 105 de l'Arxiu Episcopal de Vic i escenifica l'aparició i la conversa de Jesús amb els deixebles camí d'Emmaús. Aquest drama és propi de l'evangeli del dilluns de Pasqua, i el testimoni de Vic és l'únic que conservem d'aquest drama a Catalunya.

No podem deixar de citar, malgrat que no tenim dades que ens en suggereixin clarament la representació dramàtica fins a la baixa Edat Mitjana, el cant del *Passio*, ja que en diferents manuscrits ben antics queda explícita, mitjançant indicacions al pergami, la intervenció de diferents cantors que s'alternaven de manera que aquest resultava, fins a cert punt, dramatitzat. Posteriorment, aquest costum va originar, cap al segle XIV, representacions que encara avui perviuen arreu de Catalunya.

En el cicle de Nadal cal citar l'Ofici dels Pastors, del qual tenim indicis de dramatització ja des del segle XIII. També tenim constància d'altres festes importants a les terres de parla catalana (Sant Nicolau, Sants Innocents, Sant Esteve i Sant Joan) en les quals es duïen a terme determinades escenificacions que, en alguns casos, van ser prohibides, ja que es consideraven poc adequades en el marc de la litúrgia i del temple.

Entre les representacions litúrgiques medievals corresponents al cicle nadalenc, cal mencionar molt especialment a les terres de parla catalana el Cant de la Sibila.

Els versos d'aquest poema, atribuïts a la sibil·la Eritrea, van tenir una gran difusió a l'Edat Mitjana, ja que figuraven en un sermó pseudo-agustinian que es llegia la nit de Nadal i que va originar el drama conegut com a Processó dels Profetes. Aquests versos anunciaven la vinguda de Crist i el judici final. El text el trobem ja citat per Eusebi de Cesarea a l'*Oratio Constantini* i, posteriorment, traduït al llatí per Sant Agustí i inclòs a la *Civitas Dei*, d'on va passar al sermó pseudo-agustinian *Contra Iudaeos, paganos et arrianos* (entre els segles V i VI).

Les primeres còpies d'aquest cant en manuscrits catalans, són de començament del segle XI i pertanyen a còdexs de l'àmbit ripollès o vigatà. El que és curiós és que la melodia arriba amb molt poques variacions als diferents manuscrits que l'anoten.

L'origen de la representació és poc clar i s'apunten com a possibles els orígens hispànic o del migdia de les Gàl·lies.

Les consuetes, més tardanes, relaten la forma com es representava: després del *Tē Deum* de les matines de Nadal, sortia un nen vestit amb una túnica (*a puero cantatur*) i acompanyat per quatre nens més; dos, simbolitzaven àngels i els altres dos, anaven amb torxes enceses. El del mig entonava les estrofes i els altres responien amb el refrany «*Judicii signum: tellus sudore madescet*» («Al jorn del judici parra qui haura fet servici» en les versions en català).

En el Cant de la Sibil·la, de caràcter profètic i impactant pel cru anunci del judici final que s'hi fa, paradoxalment la nit de Nadal, sorprèn la popularitat de què va gaudir a través dels segles i la seva inalterabilitat, tant del text com de la melodia, els girs de la qual, més o menys ornamentats, es conserven des de les primeres versions fins a les tradicionals que actualment se segueixen representant. A partir del segle XIV, en coneixem versions en llengua catalana i, des del segle XVI, trobem algunes versions amb polifonia a la tornada. Malgrat que la representació fou prohibida pel Concili de Trento, ha perdurat a Mallorca i a diversos temples de les nostres terres, inclosa la ciutat sarda de l'Alguer.

A les terres de parla catalana, ja des de molt antic ha tingut especial importància la celebració de la festa de l'Assumpció de Maria (la tradicional Mare de Déu d'agost). De la baixa Edat Mitjana comptem amb diversos textos amb representacions referents a l'Assumpció, el més antic dels quals és el que s'inclou al *Processionale* de Santa Maria de l'Estany i, lleugerament posterior, el que es conserva en un manuscrit de Tarragona. Amb tot, la representació més famosa és la Festa d'Elx, que encara avui es representa en aquesta localitat del Baix Vinalopó, malgrat que no podem obviar la de l'Assumpció que es duu a terme a la Selva del Camp. Aquestes representacions, de les quals tenim constància des del darrer terç del segle XIV, estan fonamentades en textos apòcrifs com el *De transitu Mariae Virginis* i ens han arribat en còpies a diverses consuetes.

## La monodia profana

---

Quan parlem de música profana, ho fem únicament per exclusió de la música relacionada d'una manera o d'una altra amb la litúrgia. No es tracta, doncs, de quelcom oposat al fenomen religiós, sinó d'una experiència musical que coexisteix i que constitueix, òbviament, un fet musical artístic.

La relativa manca de documents sobre la música profana a l'alta Edat Mitjana, fa difícil establir els paràmetres en què situar la creació musical no religiosa durant aquesta etapa històrica. Igual que en altres àmbits de la vida medieval, es pot arribar al coneixement del fet musical a l'Edat Mitjana a partir d'informacions col·laterals, a vegades poc explícites, que, malgrat tot, ens n'indiquen la importància que tenia en aquella societat. És del tot evident que la música forma part indissociable de la conducta humana. L'observació dels comportaments de les societats considerades més primitives, mostra clarament que la presència de la música i la dansa és indissociable del cicle vital de la persona humana. Com a exemple només cal citar les pintures prehis-

tòriques del Cogul (les Garrigues), en què apareix una dansa clarament vinculada a una escena de caça.

Les difícils condicions de vida durant l'Edat Mitjana no permeten massa espais per a l'àmbit de la creació musical que, en aparença, restarà reduïda, generalment, a uns cercles molt concrets entorn dels centres eclesiàstics i, en menor grau, a la cort. Tot i això, la música era present a les diferents manifestacions de la vida social com a element lúdic, de comunicació i com a component important, en celebracions i actes socials que es duïen a terme al llarg de tot l'any.

Pel que fa referència a la música profana, podem citar que, ja al segle IV, el bisbe de Barcelona, Pacià (360-390), en el seu tractat *Cervulus*, expressava la condemna de les celebracions que els cristians feien per Cap d'Any amb «mascarades, danses, músiques i desordres de tota mena». Les actes dels concilis són, en aquest sentit, una font documental molt interessant per a conèixer els costums musicals de la societat, ja que sovint s'hi prenen acords i s'establien normes per prohibir determinades pràctiques referents al cant i la dansa: al Concili de Lleida (546), es prohibia de manera expressa que a les celebracions cristianes de casament s'hi fessin «danses, músiques, alegries massa escabroses, per tal que hom no confongués les bodes cristianes amb les bodes de la gent pagana». Al segle VI, sant Cesari d'Arle, dins l'àmbit narbonès tan proper a Catalunya, critica el costum de la Gàl·lia narbonesa, de dansar en ball rodó a les festes religioses davant dels temples.

La presència d'algunes d'aquestes disposicions als sínodes i als concilis en què l'Església advertia els fidels contra determinats costums, demostra que devien estar molt arrelats entre el poble, i ens permeten endevinar que determinades formes de celebrar les festes, fins i tot les de l'actualitat, devien tenir orígens ben antics. Sant Isidor (*ca.* 560-636) parla de la música afirmant que no sols s'utilitzava en les cerimònies religioses, sinó que també es cantaven cants en les celebracions nupcials, laments en els funerals, i que en els banquets circulava la lira o la cítara entre els comensals, per entonar càntics; també parla de la funcionalitat de la música a la guerra per enfortir l'esperit dels soldats i com a dignificadora del treball. En tot cas, aquesta constatació de sant Isidor no sorprèn gens. La música i la dansa, doncs, eren ben presents en els moments més importants de la vida social, i, a poc a poc, el cristianisme degué anar assumint i transformant aquestes manifestacions, moltes de les quals encara perviuen.

De tota manera, el paper social de la música no litúrgica i del músic en concret, no tenien gaire prestigi, ja que la música, si no era per a ús religiós, era considerada un element pertorbador de la vida cristiana. En algunes representacions plàstiques, les escenes de música i dansa apareixen com un element indigne i degradant. Un exemple el trobem en la portada del segle XII de l'església de Santa Maria de Covet (Pallars Jussà), que mostra uns relleus a les arquivoltes que, d'acord amb la interpretació que en fa l'historiador de l'art Joaquín Yarza, presenten d'exterior a interior una evolució del pecat cap a la redempció. A l'exterior, la representació del pecat original està acompanyada de figures de joglars músics i contorsionistes. Aquesta identificació de la música profana amb el pecat també ens arriba documentada quan, en diverses referències a l'ofici del joglar, sovint se l'identifica amb un ofici pecaminós de rang similar al de la prostitució, com cita Antoni Rossell. Ens trobem, doncs, en una etapa en què la música, en la seva faceta més lúdica i popular, tenia una consideració marginal per part dels forjadors de la moralitat i la mentalitat estètica, malgrat la seva difusió popular en festes i celebracions de la més diversa tipologia.