

EL LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT, UNA CORONA SONORA DE LLAORS MARIANES*

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Al P. Gregori Estrada, com a penyora d'amistat

RESUM

Aquest article fou en el seu origen una conferència per a preludiar un concert del Llibre Vermell de la Capella Reial de Catalunya de Jordi Savall. Posteriorment, ha donat peu a un reguitzell de reflexions sobre l'entorn i el marc mitològic en què fou escrit aquest important còdex català tardomedieval. Després de rememorar les fonts de la tradició devocional de Montserrat i d'incidir en la riquesa de la seva iconografia, l'autor fa un comentari de les deu composicions musicals conservades que formen part d'aquest còdex. En aquest sentit, apunta la hipòtesi d'una probable concepció duodenària de les obres que integrarien el còdex en el seu moment i ofereix un breu comentari del repertori conservat incidint en alguns aspectes de caràcter numèric i simbòlic que han passat desapercibuts. Es tracta d'un article concebut en forma d'assaig i, com a tal, fa ús de recursos i llicències poètiques per glosar la bellesa musical d'aquest singular repertori. L'autor recorda com l'art i la música medievals eren els vehicles d'una exegesi sensible per a un poble que no sabia llegir, però sí sentir i intuir, i, precisament per això, l'emotivitat artística provenia de l'escalfor espiritual que suscitava l'evocació visual i auditiva dels misteris.

PARAULES CLAU: música catalana medieval, Llibre Vermell, Montserrat, estètica de la música medieval, simbolisme musical.

THE LLIBRE VERMELL OF MONTSERRAT, A SONOROUS CROWN OF PRAISES TO THE VIRGIN MARY

ABSTRACT

This article originated in a lecture that served as prelude to a concert devoted to the Llibre Vermell performed by the Capella Reial de Catalunya conducted by Jordi Savall;

* Aquest text va ser presentat en forma de conferència per a preludiar el concert del Llibre Vermell de Montserrat que interpretà la Capella Reial de Catalunya, sota la direcció de Jordi Savall, l'1 de març de 2007 a la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona.

afterwards, the paper gave rise to some thoughts around the mythological frame in which this important late-medieval codex was compiled. The author, after reviewing the sources for the traditional devotion to Montserrat and its rich iconography, comments upon each one of the ten pieces that constitute this codex, and he suggests the hypothesis that originally there were twelve pieces, pointing out also hitherto unnoticed numerological and symbolic aspects of these works. This article is conceived as an essay, and thus it makes use of poetic licenses in order to describe the musical beauty of this unique repertoire. The author stresses the importance of the use of art and music in the Middle Ages as vehicles for exegesis addressed to illiterate people, but who were very sensitive, and thus the artistic emotion came from the spiritual warmth provoked by the visual and aural evocation of the religious mysteries.

KEYWORDS: Medieval Catalan music, Llibre Vermell, Montserrat, aesthetics of medieval music, musical symbolism.

La visió de Montserrat, imponent i respectuosa als ulls del mil·lenari viatger, evoca des de temps immemorials la presència d'una muntanya santa que s'eleva granítica entre les vinyes de l'Anoia i el Bages als peus de la riba del Llobregat, perfumada amb la flaire del romaní, però que s'alça amb igual solemnitat en el cor de la geografia mitològica de la nació catalana.

Montserrat pertany a la geografia sagrada del nostre poble, talment com ho ha estat el mont Tabor, i com ho és el Sinai per al poble hebreu, o l'Helicó i el Parnàs per als nostres avantpassats de l'antiga Grècia. Efectivament, Montserrat pertany a la nostra geografia mitològica, els orígens de la qual caldria, probablement, cercar-los en els ancestres que rendiren antics cultes a la Santa Mare Isis, deessa pagana de la maternitat, representada, com la nostra Moreneta, amb la figura femenina d'una estatueta negra. Avui sabem que aquell culte ancestral d'arrels egípcies es va escampar amb la romanització, entre els pobles banyats per la Mediterrània, ben bé fins al segle III. Un culte, el de la deessa Isis, que el savi Apuleu va saber contar en la seva novel·la *L'Ase d'or*, que escriví al segle I de la nostra era cristiana. L'enigmàtica foscor de la nostra Verge Bruna, a més de ser llegida com una il·lustració iconogràfica del cèlebre vers «nigra sum sed formosa» («sóc negra però bella»), que el savi Salomó escriví al segle X abans de Jesucrist (en el seu *Shir Hashirim* o *Càntic dels Càntics*, podria correspondre a una ancestral reminiscència d'aquella antiga tradició pagana dels nostres avantpassats; una tradició que es fondria en les arrels de la sacralitat del nostre poble, en la seva immemorial evocació de l'insondable misteri de la concepció de la divinitat en el si de l'home.¹

1. Em refereixo a l'experiència d'aquest misteri en la revelació cristiana, al qual al·ludeix Annick de Souzenelle amb aquestes paraules: «Car l'âme humaine est cette vierge qui doit enfanter Dieu. L'humanité dans son exil de Dieu et d'elle-même a toujours transposé à l'extérieur d'elle son propre mystère [...] Elle [l'experiència de Maria] est en archétype celle que chaque être humain est appelé à accomplir à l'intérieur de lui lorsqu'il commencera de se retourner ver l'au-dedans de lui». Cf. *Le féminin de l'être: Pour en finir avec la côte d'Adam*, París, Albin Michel, 1997, p. 55-56.



FIGURA 1. Xilografia de J. Rosenbach (c. 1521),
Biblioteca de Montserrat, Gabinet de Gravats, 14536.

La iconografia montserratina ens mostra ja, des de les xilografies de finals del segle xv, com la Mare de Déu acull el Nen Jesús damunt la seva falda, mentre l'Infant sosté en una mà una serra de grans dimensions que obre i talla el rocam de la granítica muntanya. Quina imatge tan ben trobada, tan bella i tan simple per a induir-nos, des d'aquesta geografia mitològica, cap al paisatge d'una geografia interior que sembla menar vers el nucli i la particularitat de cada ésser humà! La riquesa simbòlica de la temàtica d'aquests gravats sembla destinada a suggerir que aquesta serra d'or no només obre i afaïçona les múltiples formes d'un rocam tallat pels àngels, tal com recull la llegenda, sinó que serra i segueix serrant cada dia els cors afeixugats dels devots i dels romeus, dels creients i dels sants, monjos i laics, que adrecen les seves pregàries de lloança i d'auxili vers la Santa Mare i l'Infant, que ella acull amb majestat damunt la seva falda.

Si cerquem en què ens pot concernir la imatge d'aquest bell gravat, potser hi podríem veure que el que serren la Mare i l'Infant és la dura rocalla empedreïda

que recobreix els nostres cors ennegrits, a fi de fer-hi brollar en el seu interior les deus d'aigua viva i la llum del món que ve.²

Des de fa prop de 800 anys, el Llibre Vermell ens parla del misteri d'aquesta llum inefable, cercada per ermitans, monjos i creients, que resplendeix a l'interior d'aquesta geografia sagrada, tan ben representada en l'imaginari de la devoció popular catalana per aquest serral que mossèn Cinto Verdaguer anomenà *el nostre Sinai*. La presència del culte a Montserrat ens remet al tombant del segle IX, quan les primeres ermites dels solitaris buscadors de Déu ja s'alçaven a l'interior de la muntanya, mentre els primers monjos de l'orde de sant Benet, procedents de Ripoll, hi vingueren a habitar, a principis del segle XI, segons ho disposà el bisbe abat Oliba.

La llegenda de la trobada de la imatge de la Moreneta, figura dispensadora de les gràcies i miracles de la Mare de Déu, situa la confecció de la talla romànica al darrer terç del segle XII.³ El seu relat concorda amb la tradició oral que sol acompanyar les llegendes de les marededéus trobades. Joan Amades ho referí amb aquestes paraules:

Set pastorets de Monistrol van notar, set dissabtes seguits, a plena nit, que, de darrera la muntanya, sortia una resplendor com si sortís el sol, i van veure caure un gran nombre d'estels, que tots anaven a parar al mateix punt. Van explicar el cas al rector de Monistrol, qui, el dissabte següent, va anar fins al peu de la muntanya per tal de veure què hi havia de cert en allò que els pastorets li explicaven, i també veié el gran resplendor i la pluja d'estels. De seguida va córrer cap a Manresa a explicar el cas al bisbe; i aquest, el dissabte següent, seguit de molts milers de feligresos, van fer cap al peu de la muntanya, i tots van veure aquell meravellós prodigi.

La muntanya, per aquell temps, era tota emboscada i no s'hi podia transitar. Set homes dels més braus i valents van oferir-se a enfilar-se muntanya amunt, com a gats, i anar cercant, cercant, fins a trobar el lloc on queien els estels. Així van fer cap a la cova on hi havia la imatge de la Mare de Déu, tota envoltada de llums i de resplendors (en el relat que recollí el P. Camos el 1657, s'hi afegeix l'audició, dins la cova, «d'una celestial harmonia de dolces i sobiranes veus»)⁴ Molt abans d'arribar a la cova ja van sentir unes olors molt suaus i enciseres que els guiaren pel camí que havien de seguir per arribar a la cova. Seguint les petjades d'aquells set homes, van pujar tota la gent, presidida pel bisbe.

Decidiren portar la imatge a la seu de Manresa i van organitzar una gran processó. Però, heus ací que, en arribar la imatge al planell on avui s'aixeca el monestir, es féu tan feixuga que de cap manera no van poder-la fer seguir endavant. I amb això van

2. Gravat imprès en la portada de la *Vita Christi del Seraphic doctor sanct Ioan Bonaventura*, editada a Montserrat entre 1519 i 1522. Cf. *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 76-77.

3. Vegeu *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 19.

4. Narciso CAMÓS, *Jardín de María plantado en el Principado de Catalunya*, Barcelona, Orbis, 1949, p. 349 (1a ed., 1657; 2a ed., 1772).

comprendre que la imatge volia restar allí; i en aquell mateix lloc li aixecaren una capella. Més tard el comte Guifré el Pelós hi fundà un monestir de monjos benedictins.⁵

La bellesa de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat transpira la presència del misteri a través de la majestat de la seva figura. En el relat del miracle de la llum que succeí a la darrera del segle XIV, i en el qual uns pelegrins veieren com una llum que resplendia sense cremar va baixar i se situà al damunt de la corona de la Moreneta, quan parla de la imatge diu que «no ha estat feta per mà d'home».⁶ Aquesta creença atorga a la talla un origen semblant a moltes de les icones marianes dels monestirs del mont Athos, algunes de les quals, tal com assenyala Eudald Solà, són considerades *akhiropiutes*, és a dir, «que en la seva realització no hi ha intervingut la mà de cap home, i que es troben en els monestirs degut, precisament, a un miracle», una tradició que es documenta en el món grec des del segle IV.⁷

El monestir creixé al seu redós i els miracles que s'hi anaven verificant eren tan nombrosos que, a partir del segle XII, els van començar a anotar en còdexs.⁸ Els prodigis miraculosos es multiplicaven, i el seu efecte va donar peu als romiatges, al flux intermitent de pelegrins de tota condició —des de reis fins a senzills camperols—, que de dia i de nit pregaven i vetllaven als peus de la imatge de la Moreneta, sol·licitant l'auxili de la Mare de Déu. En el mateix relat del miracle de la llum, el còdex mateix del Llibre Vermell diu que eren «numero centum et amplius», és a dir, més d'un centenar, els pelegrins que, al segle XIV, pregaven i vetllaven a l'església a mitja nit d'un dia feiner.⁹

L'exegesi de sant Bernat de Claravall, el gran reformador del Císter, va donar un fort impuls a la devoció a la Mare de Déu dins la cultura religiosa de l'edat mitjana. Fou a partir del 1200, quan aparegueren els reculls de Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo i Alfons X el Savi, els primers que van començar a descriure els miracles obrats per la Mare de Déu, en les seves respectives llengües vernacles. Aquests repertoris proveïen d'exemples el clergat dels santuaris i dels monestirs, a fi de fomentar la devoció i d'induir a la religiositat els nombrosos fidels i pelegrins que els freqüentaven. De fet, sis de les cantigues del rei Alfons el Savi de Castella ja narren alguns dels fets meravellosos obrats per la intercessió de la Mare de Déu de Montserrat.

5. Cf. Joan AMADES, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, Selecta, 1989, p. 277-278.

6. Cf. Josep de C. LAPLANA, «La imatge de la Mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles», a *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 22.

7. Cf. l'article bellíssim d'Alexis EUDALD SOLÀ, «Litúrgica, art i literatura: la imatge de la Mare de Déu en la poesia neogrega», *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres*, XLVII (1999-2000), p. 287.

8. Anselm M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 24 i s.

9. Anselm M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 135, i *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 21.

El monestir de Montserrat ja feia temps que formava part de les grans rutes de pelegrinatge del món medieval. Era un centre espiritual de visita quasi obligada pels pelegrins que procedien d'Itàlia, o de les Illes, i feien el seu camí cap a Compostel·la. Fou precisament per a l'edificació espiritual dels romeus, que els cultes i savis monjos del segle XIV van bastir aquest repertori de cançons i danses que configuren la part musical del *Llibre Vermell de Montserrat*, anomenat així a causa del color de les cobertes de vellut amb què fou enquadrat a finals del segle XIX.

El Llibre Vermell de Montserrat és, en el seu conjunt, un còdex miscel·lani, copiat els darrers anys del segle XIV, que aplega un variat repertori d'obres: el llibre de miracles de Montserrat, el cançoner montserratí, un breu tractat de confessió, butlles i privilegis pontificis, un recull de pregàries i nocions de doctrina cristiana, un llibre sobre l'univers, un llibre d'hores, un sermonari i capítols i indulgències de la confraria de Montserrat.¹⁰ El còdex va passar més o menys desapercebut fins a finals del segle XVIII, quan el pare Jaume Pasqual copià l'*Imperayritz* a l'entorn de 1771, mentre l'arxiver del monestir Benet Ribas tenia el propòsit d'editar-ne tota la música el 1789.¹¹ Fou, però, l'erudit dominic espanyol Jaime Villanueva qui, en visitar Montserrat el 1806, va poder veure el còdex complet, en còpia la lletra del virolai *Rosa plasent*, avui desaparegut, i la publicà el 1821.¹²

Abans, però, el 1811, la soldadesca napoleònica havia saquejat i incendiat el monestir, cosa que féu pensar en la desaparició del Llibre Vermell; tanmateix, aquest preuat còdex havia sortit sortosament de l'arxiu de Montserrat poc abans de la Guerra de la Independència, en haver estat, probablement, prestat pel pare Benet Ribas al marquès de Lió, que llavors presidia la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona. Quan el 1885 els hereus del marquès es disposaren a vendre el valuós còdex, el canonge Jaume Collell, que devia intuir o sospitar-ne la ubicació, n'alertà el monestir que, feliçment, el pogué tornar a incorporar al seu arxiu. Si no hagués estat per l'il·lustre canonge vigatà, qui sap si el còdex, en cas de sobreviure, s'hostatjaria avui, com molts altres manuscrits catalans, en els fons d'importants biblioteques de l'estranger. Durant aquells quasi 75 anys, el Llibre Vermell sofrí la pèrdua de nombrosos folis, entre els quals hi havia el «Bírolay de Madona Sancta Maria» amb la lletra *Rosa plasent* —text que inspirà el cèlebre *Rosa d'abril* verdaguerià—, al costat de les altres «coblas devotas» de què parlava el pare Villanueva el 1821, i que, probablement, haurien estat copiades en folis situats a part dels plecques que acullen el cançoner montserratí.¹³

10. Vegeu l'edició facsímil parcial del *Llibre vermell de Montserrat*, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, 1989, col·l. «Llibres del Mil·lenari», núm. 2, i per a la descripció del seu contingut vegeu Anselm M. ALBAREDA, «Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 3-9.

11. Cf. la «Introducció» de Francesc Xavier Altés i Aguiló a la suara esmentada edició facsímil, p. 14.

12. Jaime VILLANUEVA, *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. VII, València, 1821, p. 151-153.

13. Cf. la «Introducció» de Francesc Xavier Altés i Aguiló a la suara esmentada edició facsímil, p. 20-21.

Voldria apuntar, tanmateix, una breu conjectura sobre aquesta qüestió. En reflexionar sobre quina podia haver estat la composició del corpus musical del Llibre Vermell, em pregunto si en els seus orígens hauria comptat amb dotze composicions, les deu que coneixem i dues de desaparegudes. En prendre en consideració, en primer terme, el pes de la simbologia numèrica en el conjunt de la cultura medieval, penso que podria tractar-se d'un plantejament plausible, atesa la idea de plenitud i d'acompliment que evocava el duodenari. Al segle IX, el savi Joan Escot Eriúgena llegia clarament en termes musicals la perfecció de la plenitud del duodenari, atès que tots els intervals harmònics es troben continguts «a l'interior de les fronteres del número dotze».¹⁴ En segon terme, la presència del duodenari sembla que s'havia fet palesa en els mateixos estaments de la vida montserratina. A l'època del Llibre Vermell, la vida de la comunitat semblava veure's mesurada per aquest nombre, segons es desprèn d'aquestes paraules del pare Albareda: «Les cinc branques de la comunitat montserratina», és a dir, monjos, ermitans, donats, preveres i escolans, «eren ben vistents i esponeroses en els darrers anys del segle XIV. Probabilíssimament cada secció era integrada per dotze membres».¹⁵ D'altra banda, també es podria considerar com la iconografia tardomedieval començà a incorporar a la simbologia mariana la corona de dotze estrelles suspesa a l'entorn del cap de la Mare de Déu, inspirada en l'exegesi que féu sant Bernat de Claravall del llibre l'*Apocalipsi* (Ap 12,1) quan glosà «les dotze estrelles amb les que brilla la diadema de la nostra Reina» en el seu sermó sobre les dotze prerrogatives de la Verge Maria del diumenge de la vuitada de l'Assumpció.¹⁶ És per tot això, doncs, que em pregunto si en els seus orígens el Llibre Vermell podria haver estat concebut pels savis monjos montserratins com una corona musical de dotze peces, de dotze perles sonores en llaor de la Verge Maria.¹⁷

Com ja anotava el pare Gregori Maria Suñol el 1917, el mateix còdex assenyalava al final de la primera peça, l'antifona *O Virgo splendens*, «el moment exacte per al qual eren destinats aquests cants», i ho diu amb aquestes paraules: «Com que els pelegrins quan a la nit fan ses vigílies a l'església de la benaurada Maria de Montserrat volen cantar i ballar, i àdhuc de dia ho volen fer a la plaça i allí no es permeten cantar sinó honestes i devotes cantilenes, per ço, més amunt i a seguici qualques se n'han escrit. Però d'aquestes se n'ha d'usar honestament i parcament,

14. Cf. Jean SCOT, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, París, Les Éditions du Cerf, 1972, col·l. «Sources Chrétiennes», núm. 180, p. 344-348.

15. Anselm M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 45.

16. *Obras completas del doctor Meliflno Bernardo abad de Claraval*, traducció de J. Pons, vol. II, Barcelona, R. Casulleras, 1925, p. 120.

17. Per bé que l'exemple sigui força posterior, aquesta analogia trobarà també la seva representació sonora en les «sex vocib[us] & sex Instrumentis» amb les quals C. Monteverdi vestí tímbricament, com una corona sonora, les *Vespro della Beata Vergine* del 1610, per cantar la plenitud d'una virginitat contenidora de l'Univers, cf. Josep Maria GREGORI I CIFRE, «Número y símbolo en los exordios de *L'Orfeo* y las *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi», *Revista de Musicología*, xxviii (2) (2005), p. 919-949.

per tal que no pertorbin als que perseveren en oracions i devotes contemplacions, en les quals tots els qui fan ses vigílies a l'església deuen igualment insistir i devotament vacar». ¹⁸

Els romeus passaven moltes hores dins l'església als peus de la imatge de la Moreneta, assistint a les hores canòniques dels monjos fins al cant de les Completes. Després, es quedaven a vetllar dins l'església, «i aplegant-se en diverses rotllanes», explicava el pare Pere de Burgos el 1514, «alguns amb veus maldestres però amb bons desitjos, feien música a la Reina dels Àngels, i li cantaven moltes cançons devotes [...]», ¹⁹ i el pare Suñol hi afegeix: «I era tanta la munió de pelegrins que vetllaven tota la nit, mentre els monjos no cantaven, que essent l'església antiga més petita que l'actual i no cabent-hi en ella es quedaven la major part en els Claustres [...], a on, segurament, més que no pas a dins mateix de l'església, ballaven els cants esmentats». ²⁰

Quan l'eruditíssim mossèn Higiní Anglès va tornar a estudiar i a transcriure el Llibre Vermell el 1955, estava convençut, però, que algunes d'aquelles peces havien estat escrites per a ser dansades a l'interior del temple, cosa que d'altra banda era força habitual en la cultura medieval, en què els clergues dansaven tant en el recinte dels cors com en els claustres. Aquesta qüestió tan interessant mereixé també l'atenció del pare Gregori Estrada, el qual el 1977 confessava que havia començat a preparar un nou estudi i una revisió de la transcripció musical del Llibre Vermell, amb una atenció especial al valor rítmic de la seva escriptura i a les indicacions coreogràfiques que aquesta conté. De les deu peces del Llibre Vermell, cinc van ser escrites per a ser dansades, quatre de les quals a ball rodó, donant-se les mans. El còdex mateix quan copia la segona obra, *Stella splendens*, diu «ad trepidium rotundum», mentre a l'inici de la cinquena, *Los set goyts*, la sisena, *Cuncti simus*, i la setena, *Pollorum regina*, també hi escriví «a ball rodó» o «redon», danses a les quals caldria afegir la darrera obra, la dansa de la mort *Ad mortem festinamus*. ²¹

La primera peça, *O Virgo splendens*, és una antífona, el text de la qual prové, en bona part, segons ho estudià A. M. Mundó, de l'antífona romana *O Virgo visa* copiada en el còdex per un monjo que el 1382 havia viatjat a la ciutat pontifícia. ²² La seva melodia ve escrita en la notació quadrada no mensural, pròpia del cant gregorià, i està formada per 208 notes, repartides en dotze seccions (onze de simè-

18. Cf. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 106-107.

19. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 111, que tradueixo del castellà.

20. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 112.

21. Cf. Gregori ESTRADA, «Els cants i les danses del Llibre Vermell de Montserrat», comunicació presentada al Subàmbit de Música del Congrés de la Cultura Catalana, Barcelona, 1977. Fa anys que estem amatents en l'espera que aquesta nova edició del pare Gregori Estrada pugui veure finalment la llum.

22. Anscari M. MUNDÓ, «Notes sobre la cultura montserratina del segle XIV», *Analecta Montserratensia*, VIII (1954-1955), p. 471-492.

triques amb setze notes cadascuna, mentre la darrera és de trenta-dues).²³ L'antífona permet de ser cantada tant a l'uníson, com en forma de caça, o cànon, a dues o a tres veus, de tal manera que en resulti, com molt bé ho explicita el mateix còdex, una «dulcis armonia». És tracta, doncs, d'una antífona polifònica que, a través de la flexibilitat rítmica de la seva escriptura estilitzada, transmet el sabor acústic de la refinada sensibilitat de l'època gòtica, en què les veus elevaven els seus arcs melòdics com un vitrall que tenyia les pedres del temple amb el resplendor de les seves llums acolorides. D'altra banda, i des del punt de mira de les fines subtilitats simbòliques de la cultura medieval, és interessant d'observar com els resultats numèrics finals dels còmputos additius de les notes de la seva melodia coincideixen amb el del nombre mateix de les veus, tant si s'interpreta a 1, a 2 o a 3 veus:

- A 1 v: 208 notes: $2 + 8 = 10$ ($1 + 0$) = 1
- A 2 v: 416 notes: $4 + 1 + 6 = 11$ ($1 + 1$) = 2
- A 3 v: 624 notes: $6 + 2 + 4 = 12$ ($1 + 2$) = 3

El pare Suñol ja va prestar atenció al fet que el text de la segona peça, el virolai *Stella splendens*, presenta una mena de glosa d'alguns termes que ja es fan presents en la primera. L'obra ve descrita en el còdex com una «cantilena omni dulcedine plena [...] ad trepidium rotundum»; correspon, doncs, a un cant, un virolai, «ple de tota suavitat» i dansat a ball rodó. Està concebut per a dues línies melòdiques, la primera cantada, amb l'ús d'un incipit temàtic que hom retrobarà encara a mitjan segle xv,²⁴ mentre la segona sembla pensada per a ser interpretada de manera instrumental. Tant l'antífona polifònica *O Virgo splendens*, com el virolai polifònic *Stella splendens*, palesen en els seus textos una gestació acomplerta en el cenobi montserratí, probablement escrits pel precentor responsable musical de l'abadia. Mentre l'antífona invoca la intercessió de la Mare de Déu de Montserrat amb el to solemne i reposat de la saviesa monàstica, el virolai esdevé una mena de mosaic o de retaule gòtic en el qual, en el decurs de les seves set cobles, desfilen davant la imatge de la Moreneta tots els estaments de la societat d'aquella època, prínceps i magnats, barons i prelats, pagesos i advocats, i tota mena d'artisans..., que vénen a suplicar a la «Mare de clemència» a fi que es mostri «verament graciosa».

Així com la primera peça, l'antífona polifònica, palesa una escriptura i una destinació clarament eclesiàstiques, les dues caces o cànons que segueixen el virolai *Stella splendens* vénen escrites amb una senzillesa i una simplicitat de recursos que menen a pensar que la seva destinació era la d'edificar espiritualment els grups

23. Tot i que en les transcripcions de Suñol i Anglès apareixen tretze seccions, en el còdex se'n visualitzen dotze de ben diferenciades per les respectives capçaleres, sense cap hiatus a la darrera, *set [sic] cum beatis tua prece vocentur*, f. xxiv - f. xxii.

24. Cf. alguns passatges de la *Missa Caput* de G. Dufay a *Guglielmi Dufay: Opera omnia*, vol. II, Roma, AIMR, 1960, col.l. «Corpus Mensurabilis Musicae», p. 79 contra mesura 129, [*cantus*] mesura 147-148 i contra mesura 148-149.

de pelegrins que durant les llargues nits d'hivern vetllaven cantant al claustre i al temple davant la imatge de la Verge Bruna. El text d'ambdues caces, *Laudemus Virginem* i *Splendens ceptigera*, consta de dos textos: mentre el primer té un caràcter invocador, el segon respon a un esperit penitencial. Des del punt de vista musical, es tracta, en cada cas, tal com diu el còdex, d'una «caça de duobus vel tribus», és a dir, d'un cànon pensat per a ser cantat a dues o a tres veus, i interpretat, probablement, de forma circular i ininterrompuda, a fi de poder-lo repetir a bastament durant llargues estones. Construïts, ambdós, de forma sil·làbica i damunt del patró rítmic anapest, són susceptibles de ser cantats de diverses maneres, segons el repartiment que es faci dels inicis de les imitacions de la seva melodia.

Tal com succeïa amb el primer cànon, *O Virgo splendens*, en aquestes dues altres obres imitatives percebem, també, certes subtilitats numèriques, en relació amb la seva estructura. En el cas del *Laudemus Virginem*, és una melodia de divuit notes escrita en sis seccions de tres notes cadascuna (2 semibreus + 1 breu), per la qual cosa el seu càlcul numèric gira sempre a l'entorn dels múltiples del ternari, essent la interpretació a tres la que expressa la plenitud de la seva cúbica perfecció 3³:

$$- A 1 v: 18 \text{ notes } (1 + 8) = 9$$

$$- A 2 v: 36 \text{ notes } (3 + 6) = 9$$

$$- A 3 v: 54 \text{ notes } (5 + 4) = 9$$

Pel que fa al cànon *Splendens ceptigera*, ve escrit amb una melodia de dinou notes, en tres seccions de 6-7-6,²⁵ i el càlcul numèric de les seves notes ofereix un resultat que concorda plenament amb el de la primera caça, *O Virgo splendens*:

$$- A 1 v: 19 \text{ notes } (1 + 9) = 10 \quad (1 + 0) = 1$$

$$- A 2 v: 38 \text{ notes } (3 + 8) = 11 \quad (1 + 1) = 2$$

$$- A 3 v: 57 \text{ notes } (5 + 7) = 12 \quad (1 + 2) = 3$$

El còdex copia a continuació la «Ballada dels goyts de nostre dona en vulgar cathallan a ball redon», balada que correspon als primers goigs marians musicats que coneixem en la nostra llengua catalana. Vénen bastits damunt de l'alternança entre set cobles, que repeteixen la música de l'entrada, i el refrany «Ave Maria gratia plena Dominus tecum Virgo serena», el qual, probablement, correspondria a la resposta que deuria cantar el gruix dels pelegrins després de cada cobla. Les dues seccions musicals, l'endrega amb les set cobles i el refrany, vénen escrites amb quaranta-una i vint-i-tres notes, respectivament,²⁶ i es troben articulades amb una periodització melòdica i una base rítmica que dinamitzen i impulsen l'aire ballador d'aquests goigs tan antics.

25. Curiosament, aquesta proporció numèrica apareix també en l'estructura del virolai *Stella splendens*: A 20 + 22 = 42 (4 + 2) = 6; B 17 + 17 = 34 (3 + 4) = 7; C 20 + 22 = 42 (4 + 2) = 6.

26. Dues xifres que ofereixen el mateix còmput numèric de cinc, un número tradicionalment vinculat a la simbologia marial.

Retrobem la forma virolai en el *Cuncti simus concanentes*, l'obra que segueix els goigs i que il·lustra amb una rústica simplicitat el misteri de l'Anunciació. Es tracta d'un virolai «a ball redon», vertebrat damunt d'una base rítmica trocaica, escrit per a una sola veu, amb un volgut caràcter reiteratiu tant textual com musical. D'una banda, repeteix la tornada i les cobles, les quals es veuen enllaçades mitjançant la repetició del segon vers a l'inici de la següent, i, d'altra banda, disposa, tant al final de la tornada com també al final de les cobles, d'un motiu que reafirma el text de la salutació angèlica, «Ave Maria», al terme de cada secció. A més de ser una bella rúbrica sonora, a través de les seves setze repeticions, atorga a la salutació un cert perfum de lletania i reforça, a la vegada, el sentit de la tornada: «Cantem tots junts: Ave Maria».

Si el virolai *Cuncti simus concanentes* canta el misteri de l'Anunciació, *Polorum Regina*, el virolai que el segueix, té la missió d'evocar el misteri de la triple virginitat de Maria, per la qual cosa el pare Suñol deia que l'hauria intitulat «De les tres pureses de Maria».²⁷ És també un virolai «a ball redon» amb una sola melodia i un patró rítmic semblant a l'anterior. Les seves úniques tres cobles remetent al manteniment de la puresa virginal, «ante partum», «in partu» i «post partum», o a la triple virginitat de Maria, en el sagrat infantament del Senyor d'acord amb l'acció de la Trinitat.²⁸ Al segle XII, sant Amadeu de Lausana, deixeble de sant Bernat de Claravall, ho expressava amb aquestes paraules en una de les seves bellíssimes homilies marials: «verge l'ha concebut, verge l'ha infantat, i verge ha romàs després de l'infantament».²⁹ El disseny majestàtic de l'exquisida melodia del *Polorum Regina* transpira el lirisme d'un perfum místic i contemplatiu. En cantar pausadament aquesta melodia tan bella, hom percep el seu desenvolupament a partir de l'estaticitat imaginària d'un so fonamental i immòbil, talment com si les seves notes brollessin de la humil nuesa d'un bordó inalterable i atemporal.

Mariam matrem és, tal com assenyala mossèn H. Anglès, una de les peces més interessants des del punt de vista artístic del Llibre Vermell.³⁰ És un virolai polifònic escrit per a tres veus, una amb text i dues de «Contre» i «Tenor» sense text, la qual cosa assenyala, com també hem vist al virolai *Stella splendens*, que a finals del segle XIV l'Escolania de Montserrat comptava amb la presència d'instruments per a interpretar aquest repertori mixt i, probablement, per acompanyar aquella polifonia incipient. El virolai *Mariam matrem* alterna una tornada que convida a honorar amb harmonia Maria i Jesús, amb cinc cobles en què cerca d'evocar aquesta mateixa concòrdia harmònica, presentant en cadascuna d'elles la lloança devocional i la sol·licitud de llur auxili i protecció, de forma successiva i alternada a Maria i

27. Cf. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 160.

28. Cf. ORIGÈNE, *Homélies sur S. Luc*, París, Les Éditions du Cerf, 1962, col·l. «Sources Chrétiennes», núm. 87.

29. Cf. Amédée de LAUSANNE, *Huit homélies mariales*, París, Les Éditions du Cerf, 1960, col·l. «Sources Chrétiennes», núm. 72, p. 61-63.

30. Higiní ANGLÈS, «El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV», *Anuario Musical*, X (1955), p. 66.

Jesús, i a Jesús i Maria. La corba lírica de la tornada està dissenyada amb la dolçor d'una suavitat gòtica que contrasta amb les dues exclamacions de quarta ascendent amb què la melodia invoca l'ajut de Maria i Jesús al començament de les cobles i en la rúbrica melòdica que les segueix de forma immediata, abans de reprendre el motiu líric que reprèn el tema de la tornada al final de les cobles. La inspirada melodia d'aquest virolai canta la tendresa maternal de la humanitat de Maria.

Tant *Mariam matrem* com *Imperayritz* palesen un estil d'escriptura i una elegància força properes a la innovadora polifonia de l'Ars Nova francesa. De fet, es tracta de dues obres de factura culta i qui sap si es podrien relacionar amb el repertori de la capella reial catalanoaragonesa de Pere III i Joan I. El pare Albareda explica que la família reial pujava amb tanta freqüència a pregar al monestir «que d'anar a Montserrat en dien anar a vetllar a santa Maria»,³¹ per la qual cosa no seria d'estranyar que aquestes dues obres, tant pel seu refinament estilístic com per la cura paleogràfica amb què foren copiades al Llibre Vermell, guardessin alguna relació amb el repertori de la casa reial catalana. Aquesta, durant el segle XIV, va romandre en contacte permanent amb els nous repertoris polifònics que hom cantava al palau pontifici d'Avinyó. Els músics, cantors i ministrers i, amb ells, els manuscrits, els instruments i els estils interpretatius, amb les respectives tècniques d'emissió i d'articulació, viatjaven en els dos sentits. Recordem, solament, que la majoria dels xantres i dels ministrers que servien Pere el Cerimoniós eren d'origen francès i italià, i que a l'època de Joan I i de Martí l'Humà, el nostre darrer monarca, van ser nombrosos els músics francesos, flamencs i alemanys que van donar a conèixer al Palau Reial de Barcelona les darreres novetats de l'Ars Nova.³²

Imperayritz de la ciutat joyosa és un virolai per a dues veus amb text occità, amb la particularitat d'estar escrites les dues amb textos diferents, com si es tractés d'un motet bitextual.³³ Mentre el pare Suñol s'inclinà per llegir-lo d'aquesta manera, és a dir, com un motet amb l'articulació de textos simultanis en quatre estrofes dobles, mossèn H. Anglès argumentà a favor de considerar-lo una cançó per a dues veus, però amb el mateix text cantat, amb la intenció de respectar el fil dels atributs marians que narren les set cobles: 1) «Imperayritz de la ciutat joyosa»; 2) «Verge ses par misericordiosa»; 3) «Rosa flagran de vera benenança»; 4) «Vexell de patz corona d'esperança»; 5) «Flor de les flors dolça clement et pia»; 6) «Estel de mar qui los perillans guia», i 7) «Mare de Dieu cap de virginitat».

31. Anselm M. ALBAREDA, *Sant Ignasi a Montserrat*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1935, p. 51-52, en què anota les visites dels membres de la casa reial entre 1360 i 1387.

32. Higiní ANGLÈS, «Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI», *Scripta Musicologica*, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, p. 735-751.

33. Algunes expressions d'aquest text tan bell podrien haver trobat una font per a la seva inspiració en el *Libre de sancta Maria* de Ramon Llull, en què el beat presenta la Verge com l'«Emperadriu qui és sobre totes les dones», «Verge sens par [...] mare de virginitat», «Vaxell maternal». Cf. Ramon LLULL, *Libre de sancta Maria: Hores de sancta Maria: Libre de Benedicta tu in mulieribus*, Palma de Mallorca, Comissió Editora Lulliana, 1915, p. 286 i 295-296, entre d'altres.

Després d'aquestes nou icones musicals dedicades a la Verge Maria, el Llibre Vermell clou el seu repertori amb un cant de caràcter penitencial, *Ad mortem festinamus, peccare desistamus*, «A la mort ens acostem, deixem de pecar». És un violai per a una sola veu, que el pare Suñol en el seu dia ja va relacionar amb la dansa de la mort «que desengrana les il·lusions i follies d'aquesta vida, i desfà la roda dels plaers i vanitats del món».³⁴ Consta de nou cobles, en el decurs de les quals el text rememora el menyspreu del món, la brevetat d'aquesta vida, la urgència de la conversió, el record del dia del judici, la benaurança dels salvats, les penes dels damnats, l'abandó de les vanitats, la contemplació de la Passió del Senyor, i implora, en la darrera, la intercessió de la «Santa Verge de les Verges», en qualitat d'advocada i mitjancera. Al dessota d'aquesta darrera cobla, el còdex mostra la miniatura de les despulles d'un esquelet ajagut en un sarcòfag verd, amb el nucli del sacre ben encerclat, i amb una inscripció al seu damunt que resa «O mort que n'és d'amarga la teva recordança». A continuació, i a mode de coda, s'hi llegeix un reguitzell de set interpel·lacions a les set afirmacions *Vile cadaver eris*, «Vil cadàver seràs», que, tot i no guardar una relació directa amb els set pecats capitals, no deixarien de ser-ne un referent en l'imaginari del pelegrí i del creient medievals, per als quals el número set evocava encara una mesura d'alta significació simbòlica.³⁵ Els set pecats capitals es veien neutralitzats amb el contrapunt dels set dons de l'Esperit Sant, com, d'altra banda, els set dolors de Maria es complementaven amb els set goigs, en el marc d'un cicle litúrgic en què també eren set les festivitats de l'any consagrades a la Verge Maria.

Antigament, el simbolisme de la litúrgia suggeria els sentits dels misteris tant a través de la paraula, com de la música, la llum, el perfum o el sabor, és a dir, a través d'uns sentits exteriors aplicats a evocar els sentits espirituals de l'home interior, cosa que en gran mesura encara es dona avui en el cristianisme ortodox. No oblidem que l'art i la música medievals eren els vehicles d'una exegesi sensible per a un poble que no sabia llegir, però sí sentir i intuir, i, precisament per això, l'emotivitat artística provenia de l'escalfor espiritual que suscitava l'evocació visual i auditiva dels misteris.

A guisa d'una antifona, em plau de concloure aquestes reflexions amb dotze salutacions cultivades en aquesta corona de llaors marianes que és el Llibre Vermell de Montserrat:

Salve, estrella refulgent!
 Salve, mare de clemència!
 Salve, verge de gran alegrança!

34. Cf. Gregori M. SUÑOL, «Els cants dels romeus», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 184-185.

35. No deixa de ser curiós d'observar com en el relat mateix que recollí Joan Amades a propòsit de la troballa de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat, foren set els pastorets que perceberen el resplendor darrere la muntanya durant set dissabtes seguits, com també foren set els homes que la trobaren dins la cova.

Salve, reina de l'Univers!
Salve, estel del matí!
Salve, emparança del món!
Salve, emperadriu de la ciutat joiosa!
Salve, vaixell de pau!
Salve, corona d'esperança!
Salve, flor de les flors!
Salve, rosa placent!
Salve, verge bruna de Montserrat!

*Ella ofereix la plata i l'or,
el diamant i el robí,
però tots rebutgen la seva mà
perquè és negra.³⁶*

36. Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007, llibre IV, verset 8'.