

El rabequet pirinenc, un instrument més enllà dels pastors; noves aportacions a partir d'un inventari puigcerdanès de 1403

Introducció

Artur Blasco presentava l'any 2013 una nova troballa de la música tradicional del nostre país: el rabequet pirinenc.¹ En feia als pastors els difusors i els intèrprets d'un instrument que reservava al nostre país a l'anomenada cultura popular. Durant les etapes de Blasco al Pallars Sobirà, recopilant el seu cançoner popular, va constatar l'existència d'un instrument rústic que fabricaven els pastors amb materials senzills. A partir d'aquí va anar recollint testimonis del rabequet arreu, resseguint diversos luthiers i rebent testimonis orals, gràfics i documentals. Aquests exemples servien per justificar la presència del rabequet al Pirineu. D'altra banda, Blasco explica l'arribada de l'instrument en aquestes muntanyes i relata que originàriament provenia del centre d'Àsia. El rabequet va ser transmès per la cultura àrab cap al nord d'Àfrica i d'aquí cap a la península Ibèrica dominada pels musulmans. D'aquesta manera, va arribar als regnes cristians per mitjà del fructífer intercanvi que va haver-hi entre aquestes dues cultures. Blasco esmenta que des d'aquest punt d'encontre el rabequet ascendiria fins al Pirineu mitjançant la transhumància.

Havent fet una lectura d'aquest article, temps després, vaig realitzar un estudi sobre els inventaris *post obitum* a la vila de Puigcerdà. En un vaig topar-me amb uns rabequets documentats l'any 1403, a l'inventari d'en Bernat Pallars. El context socioeconòmic i cultural de la Puigcerdà medieval, sumat a la situació pròpia d'en Bernat Pallars i la seva família, uns notables de la vila, ens genera contradiccions amb el que va teoritzar Blasco al voltant del rabequet popular. D'altra banda, mirant publicacions sobre la música medieval i observant l'art gòtic dels segles XIV i XV, podem advertir la presència del rabequet en nombrosos exemples que s'allunyen dels pastors i que s'apropen a la cultura cortesana del moment.

Així doncs, semblaria que estaríem parlant de dos àmbits contraposats: el de la cultura culta i el de la cultura popular.



Gerard Cunill i Costa,
historiador, gestor
cultural i director de
Kerretània Projectes
Culturals

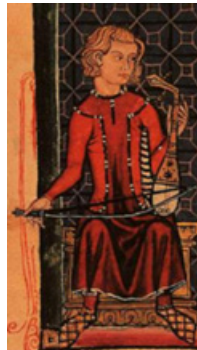
Malgrat tot, no és tan senzill, ja que caure en aquestes etiquetes respon, més aviat, a factors ideològics que condicionen la nostra contemporaneïtat, i que per tant, no ajuden a fer-ne una lectura prou òptima.

El rabequet, l'instrument

Blasco ens presenta el rabequet com un híbrid entre el *rebab*, provinent de la cultura àrab, i la lura, provinent de Bizanci. El fet, però, és que aquests dos tipus d'instruments sembla que van desenvolupar dues formes de rabequet diferents, no una mescla entre ells tal com ens deixa entreveure.² S'esmenta que la cort de Jaume el Just i de Pere el Cerimoniós s'hi documenta la presència de joglars àrabs que interpreten el *rebab*, i sembla que durant aquests segles XIII i XIV va associat a les persones d'aquest origen ètnic (Lamaña, 1981, p. 50). El rabequet segons Lamaña es dividiria entre el rabeu o rabequet europeu i el rabequet moresc. Sembla que ambdós són contemporanis i es desenvolupen simultàniament ja que són esmentats a *El Libro del Buen Amor* de l'Arxipreste de Hita, el primer terç del segle XIV, i s'il·lustren també a les *Cantigas de santa Maria*, d'Alfons el Savi, a final del segle XIII (Lamaña, 1981, p. 50). Lamaña ens esmenta que el rabequet àrab va estar present a la música culta europea fins el 1400. A partir d'aleshores el protagonisme el va agafar el rabequet europeu o giga, que va aparèixer al segle XI, influenciat pel rabequet morisc i per la lura, i el qual va perdurar al costat de la viola d'arc fins al segle XVI, quan es deixarà d'emprar (Lamaña, 1981, p. 50).

El mateix Lamaña també ens fa una classificació segons la morfologia, les mides i d'altres termes. Hem de destacar la classificació sobre la intensitat del so. Els classifica en dos àmbits: els de so alt o els de so baix. Els nostres instruments, el rabequet i el llaüt, són classificats com a baixos, i per tant, són idonis per tocar en cambres interiors. La classificació no es considera per ser aguts o greus, sinó pel timbre i la intensitat del so: fort o brillant, o bé suau i apagat (Lamaña, 1981, p. 17). D'altra banda, sembla que hi ha dos tipus més d'instruments que els acompanyen:

- En primer lloc tenim el llaüt, el qual és un instrument que pràcticament tothom coneix, i que per tant, tan sols ens limitarem a dir que és un instrument cordófon amb molta popularitat a les corts laiques europees i en la música profana d'aquest període. (Lamaña, 1981, p.43).
- L'últim és el *tempe*, que és descrit com un *instrument musical consistent en una pell atesada sobre una vasa circular, i que es fa sonar donant-li cops amb la mà*. És el que coneixeríem en castellà com a *pandero*.³ Al costat d'aquests instruments també ens apareix un objecte anomenat *canó*, que potser representa un instrument de vent, no n'hem trobat la funció exacta. D'altra banda, l'etimologia de la paraula *rabeus* sembla que es tractaria d'una variant d'altres noms emprats com *rabequet*, *rabeu*, *rabell*, que volen dir exactament el mateix. Es troben documentats en escrits com els de Francesc Eiximenis.⁴



Il·luminació del rabequet a la Cantiga 170 del *Códice de los músicos*, RBME, Mss B.1.2

Els rabequets i el seu l'entorn socioeconòmic

Els rabequets estan ubicats en un inventari *post obitum* que es troba en un dels protocols notarials de la vila de Puigcerdà. Aquest inventari va ser fet en dues fases, la primera el 8 de novembre de 1403, i posteriorment va ser emprès el 15 de novembre del mateix any.⁵

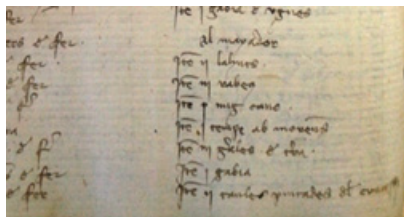
Podem considerar-la una casa benestant, ja que hem realitzat un càlcul del poder adquisitiu del difunt, comparat amb d'altres inventaris trobats entre el 1371 i 1413. L'objecte de l'estudi era conèixer millor l'alimentació dels puigcerdanesos a la Puigcerdà baixa medieval, i es tractava, doncs, de determinar-ne la capacitat adquisitiva per obtenir aliments; d'aquesta manera poden visualitzar-se les diferències en l'alimentació segons l'estrat social.⁶

Malgrat que és una manera indirecta, i no del tot precisa, per conèixer el patrimoni familiar, sí que el poder adquisitiu es pot calcular, en funció del nombre de cambres que té la casa, les acumulacions monetàries, i el nombre d'objectes, com també la seva qualitat. Així, doncs, aquests barems són bons indicadors si es comparen entre els inventaris trobats.⁷

En aquest cas, ens serveix també per estudiar la cultura dels puigcerdanesos. Els nostres rabequets els trobem dins de la cambra menjador d'aquest inventari. Aquesta sala la tenen les cases més riques, que van sempre seguides d'una cuina i d'algun celler.⁸ Com menor és el poder adquisitiu, els menjadors desapareixen i només queda la cuina, o fins i tot en els més pobres desapareixen les cambres per esdevenir cada vegada un espai més unitari i multifuncional. En el cas de la casa dels Pallars hi trobem un celler major i un celler petit, i també un graner, una cuina i un menjador.⁹ Així doncs, la infraestructura alimentària és notable, però no necessàriament ha de servir tan sols per subministrar i conservar aliments per a la família.

El graner pot tenir diverses funcions. Pot ser que lligat amb l'extens nombre de taules de pa i de pasteres sigui pel fet de tenir una família conformada, a més del nucli familiar, també per aprenents que tinguessin sota la seva custòdia oficials i fins i tot alguns criats, o també per l'ocasió d'oferir un gran banquet als convidats i mostrar l'abundància i la solvència familiar.¹⁰ En un altre cas, possiblement també podia constituir una infraestructura destinada a activitats especulatives amb el gra. No seria estrany, doncs, tenint constància d'actes així arreu del país, i vistes les dificultats per subministrar aquest aliment a la vila constatat dècades abans.¹¹ Les fortes oscil·lacions del preu del blat donaven una oportunitat als especuladors d'enriquir-se.¹²

El negoci principal dels Pallars, però, era el de la merceria, un negoci que sembla que produïa bons beneficis pel fet de vendre al detall i no a pes, no com la majoria de mercaderies i per aquest motiu el llibre del mostassaf ens indica que hi ha un impost per als oficis com els de mercer.¹³ Tenim tot l'obrador i botiga ben documentats en l'esmentat inventari.¹⁴



Els instruments al menjador de la casa d'en Bernat Pallars, Inventari post obitum de 1403, f. 36v. ACCE, fons protocols, Liber testamentorum (1398 - 1408) de Joan Conomines (1366 - 1409)

Veiem, doncs, els Pallars immersos dins del context de la Puigcerdà medieval, una vila que havia aconseguit una notable prosperitat i vitalitat comercial durant els segles XIII i XIV,¹⁵ en bona part per ser ben afavorida pels privilegis que els havien atorgat els reis d'Aragó i també els de Mallorca. A partir del 1348 i de la crisi de la pesta negra, com a arreu les coses es compliquen i s'esdevé el que amb paraules de Jill Webster és el segle de les calamitats.¹⁶ Segons Webster, la *mort negra* redueix el nombre de treballadors al camp, i això repercutirà en una manca de mà d'obra i l'alentiment econòmic per la pèrdua d'excedent agrari, i com un efecte dominó tindrà conseqüències en la indústria del drap i del teixit de la vila, i en una economia fonamentada en el crèdit per créixer això suposarà la ruïna de moltes famílies. Els efectes més devastadors de la crisi no es produiran fins a la dècada del 1380, tal com esmenta Webster.

El menjador i la litúrgia a taula: l'aparador d'una família adinerada

Centrem-nos, doncs, en el menjador i en el contingut. Com dèiem més amunt, el menjador és un espai que tan sols tenen les cases més adinerades i sembla que s'utilitza sobretot per a ocasions especials. La vida de cada dia es realitzava a la cuina.

Presideix aquell menjador una taula que s'esmenta que està feta de fusta de noguer i que té un extrem de les potes esculpides en forma de capitells.¹⁷ Trobem bancades per seure al voltant i també un arribanc, és a dir un banc amb una caixa que també serveix d'armari;¹⁸ hi ha elements d'il·luminació: brandons i canelobres,¹⁹ i al costat de la sala, al pas cap a una altra, hi trobem probablement l'element de calefacció: un braser amb diverses somades de llenya al costat.²⁰ Tenim atuells que estan destinats a l'alimentació: els pitxers, gerros amb un brocal per beure al galet, el qual en absència de vasos era l'element bàsic.²¹ En aquest cas, els pitxers són d'estany, un material que no estava a l'abast de tothom; hi trobem bacines, és a dir, recipients que serveixen normalment per contenir aigua i netejar-se les mans;²² hi inventariem ampolles de vidre i també un brocal del mateix material.²³

A la cuina també hi trobem elements que complementarien la taula, com escudelles, greales, el pitxer, els talladors i el saler d'estany, material que s'empra per lluir a taula, en contraposició als mateixos objectes fets de fusta i terrissa els quals s'usen al dia a dia. Bernat Pallars i la seva muller Esclarmonda, i els seus fills Ramon i Berenguer Pallars, segurament devien assistir als convits amb bones peces de vestir i joies, que també estan inventariades.²⁴

També hem documentat una obra d'art dins d'aquest menjador: *Item, dues taules pintades del cuna*.²⁵ Podria ser un petit retaule devocional, un díptic que la família va encarregar a algun mestre pintor.

Hi tenim en aquest context els instruments musicals: *Item II lahuts*, *Item III rabeus*, *Item I mig canó*, *Item I tempe ab morenes*.²⁶ Semblaria que en tot aquest context estarien acompanyant les vetllades on hi havia una celebració o un convit important. La música, com també l'alimentació i el fast expressat en les vestimentes i la decoració, també vol assimilar-se a la cultura cortesana del moment.

La música com a part de la litúrgia: el context de l'ars nova

Hem de dividir, doncs, el període musical medieval en l'ars antiqua i l'ars nova.²⁷ Nosaltres ens emmarquem en aquest període que arriba a la segona meitat del segle XIV a Catalunya provinent de França.²⁸ L'ars nova va ser un autèntic moviment de la música profana que trencava amb l'hegemonia de la música religiosa. L'esplendor d'aquesta art va poder-se observar a Catalunya a la cort de Joan el Caçador, on van confluïr molts dels artistes francesos que la conreaven.²⁹ En



A la part superior un àngel que toca el rabequet. Mare de Déu de la Llet, 1415-1425 Ramon de Mur. © MNAC

aquesta època també podem passar pàgina dels joglars i trobadors, ja que els ministrers esdevenen la referència durant el segle XIV pel que fa a la interpretació de la música.³⁰

El joglar feia múltiples funcions, de recitar a tocar instruments i fins i tot feia jocs de malabars. El ministrer en canvi va especialitzar-se en la interpretació d'instruments, a causa de l'exigència tècnica que requeria la nova art.

Aquesta música de caràcter profà també va saltar a les cases de nobles o de rics comerciants que s'ho podien permetre.³¹ El llaüt i el rabequet, com hem vist anteriorment, són instruments adequats per a la interpretació en espais interiors.

Segurament seria estrany que aquests instruments que trobem aquí fossin interpretats pel mateix propietari. Pel nombre d'instruments, entre uns sis i set, sembla que la interpretació aniria a càrrec d'un grup de músics, que contextualitzats en l'ars nova, i tenint en compte la posició geogràfica de Puigcerdà, no seria rar que fossin algun grup de músics francesos que anava cap a la cort reial o en d'altres corts nobles o cases benestants, o bé potser eren músics d'alguna capella de la zona, de la universitat de la vila... L'objectiu era oferir música i completar la litúrgia a taula que començava amb la vaixel·la i la decoració de l'estança i acabava amb el menjar i la música. Sense anar més lluny, Jaume Fàbrega ens il·lustra la litúrgia a taula que podem veure en aquest fragment del Tirant lo Blanc i que ens recorda molt el que hem acabat de veure.³²

Cultura i jerarquia medieval

Així doncs, contrastant el que ha esmentat Blasco, de la presència d'un rabequet pirinenc atribuït essencialment a la música tradicional, se'ns produeix una inevitable contradicció. Si era un instrument més aviat fet amb material rudimentari i realitzat pels pastors mateix, què hi feia a la rica casa de Bernat Pallars i la seva família?

Hem de tenir en compte que pels codis de comportament social del patriciat urbà, més aviat aquest defugia l'assimilació amb les capes populars de la societat urbana i sobretot de la rural, un dels elements de diferenciació i d'imitació amb els nobles era seguir els seus comportaments culturals.

La raó era que els prohoms de les ciutats a partir del segle XIV van començar a formar part

de l'estament més baix de la noblesa, el dels anomenats ciutadans o burgesos *honrats*.³³ Rebien el que s'anomena *privilegis nobiliaris*, és a dir, els que tenien una finalitat d'ennobrir una persona que no ho era.³⁴ Així doncs, sembla que aquest patriciat, dedicat al comerç i al crèdit, com també a l'explotació agrícola, volia ascendir socialment i arribar a gaudir de privilegis i per aquest motiu s'assimilava a la noblesa, sobretot, doncs, pel que fa als comportaments cortesans del moment, tal com hem pogut exemplificar en el menjador de la família Pallars. Els primers a gaudir d'aquests privilegis militars van ser els ciutadans honrats de Barcelona, i posteriorment va anar-se fent extensiu en d'altres ciutats. Malgrat que a Puigcerdà no hi haurà privilegi de matrícula fins al 1673, d'altres famílies nobles tenien d'altres títols de burgesia honorada sense viure a les ciutats esmentades, és el cas de Joan de Solanell, batlle de Puigcerdà, el qual va ser matriculat burgès de Perpinyà el 1480.³⁵ La ciutadania o burgesia honorada esdevenia com una mena de primer escalafó del *cursum honorum* per arribar a ser cavaller i després també noble, i ascendir dins de la baixa noblesa.

Aquests codis de comportament s'exemplifiquen en les teories que ordenaven la societat segons les lleis naturals que emanaven de la divinitat. Una era la cadena de l'ésser i com constituïa un corpus ideològic que classificava els aliments segons el nivell de proximitat a Déu, i la idoneïtat de cada classe de menjar un tipus d'aliment o un altre.³⁶ Malgrat ser una teoria sorgida de la intel·lectualitat, era una idea fortament acceptada en la societat medieval. Només cal comparar la cadena amb els comportaments i el costum del patriciat urbà enfront del que consumien les capes més humils. S'establia una piràmide on a la cúspide hi havia Déu, i a sota els diversos nivells dividits en aliments considerats, segons les teories mèdiques vigents, de més freds a més calents. Més calents si eren propers a Déu, i freds si se n'allunyaven. Així doncs, les capes més altes de la societat consumien aliments més calents, entre els quals predominava la carn, mentre que els vegetals eren més aviat reduïts a les classes més baixes. Segons aquesta teoria, cada persona havia de menjar, segons la classe en la qual estava determinada, perquè si no, corria el risc d'emmalaltir a causa d'un desequilibri dels humors, és a dir, de la temperatura corporal.³⁷ D'aquesta manera, veient una societat en la qual aquestes capes ciutadanes més aviat tendien a imitar els estaments nobiliaris o reials per la seva voluntat d'ascens social, sembla difícil que un instrument musical que hagués tingut èxit entre les capes populars hagués triomfat entre el patriciat urbà. D'altra banda, l'instrument també triomfava a la cort del rei d'Aragó i el podem veure exemplificat en bastantes representacions artístiques.

La qüestió sobre la cultura culta i la cultura popular

Això ens posa damunt la taula que podien existir dues cultures paral·leles, una de popular i una altra de culta. Però això ens obre un debat força polèmic sobre l'ús d'aquests termes. Josep Martí ens explica que el terme de la definició de música popular ve determinat per: *criterios contextuales de carácter sociocultural, marcado por poderosos Componentes ideológicos*.³⁸ És a dir que les etiquetes *cultura popular*, *cultura culta* estan determinades per factors socioculturals i ideològics, els quals han tingut la necessitat de crear etiquetes per classificar els diferents tipus de músiques com la definida com a clàssica o la música

d'arrel tradicional. Els dos components ideològics que ens indica Martí d'una banda són el classicisme, les diferències de classe, que divideix entre música culta i música popular, i la divisió en músiques tradicionals o ètniques, marcades pel nacionalisme. Xavier Aviñona també reforça aquesta teoria en referència a la música d'arrel tradicional.³⁹

D'altra banda, Martí ens explica que existeix la idea de música tradicional a partir del concepte herderià de la cultura tradicional, vinculat dins del romanticisme. Un moment en què el romanticisme té la necessitat de buscar i legitimar les arrels amb el passat i buscar l'ànima dels pobles, la qual troba exemplificada en la cultura popular. (Martí, 1998, p. 2). La música popular neix com a contrast per la presència d'una música culta. Sense aquesta no existiria el terme. La música culta s'ha creat al llarg dels segles a partir de les teories tradicionals de la musicologia que han anat bastint una música culta, és a dir, determinada per la tradició acadèmica musical (Martí, 1998, p. 3).

El que coneixem com a música tradicional, doncs, no és més que el que el romanticisme va buscar per tal de trobar elements patriòtics (Martí, 1998, p. 3). Però què és exactament la música tradicional que coneixem ara dins d'aquestes etiquetes marcades per la ideologia? Bruno Nettl ens ho explica. Esmenta que la música tradicional és una música fruit d'una forta reelaboració constant que ha anat patint al llarg dels segles: introducció de millores, parts que cauen, l'assimilació d'altres estils que en cert moment estaven de moda... Esmenta que la música tradicional és una creació o reelaboració comunal i continuada.⁴⁰ Segons Nettl aquesta música no és fruit de la improvisació d'un grup de gent, sinó que aquestes cançons han estat compostes per algun autor, a vegades fins i tot pot considerar-se que està feta per professionals que han escrit cançó popular, siguin clergues o grans mestres. Però ho atribueix principalment a canvis o influències culturals que es produeixen en el si d'aquestes cultures, com un fet que pot marcar canvis substancials en aquesta música. (Nettl, 1985, 15-16).⁴¹

I entroncant amb això, els capitells de la Seu d'Urgell són una influència ben clara de la música produïda i ensenyada en l'àmbit eclesial. Coneixem la presència de la música en els estudis per a la formació de monjos i clergues com a part del trívium i el quadrívium. Coneixem també la ubicació de la marca hispànica en l'alta edat mitjana, en terra de frontera i en contacte amb l'islam i l'influx cultural que transmetia. Hem de destacar, doncs, l'escola monàstica de Ripoll i els tractats de música que hi havia. A la Seu d'Urgell, la presència de nombrosos llibres litúrgics en l'inventari de la seva biblioteca, els càrrecs que s'ocupaven de la música, i la seva escola episcopal feia de segur que fos una matèria treballada en aquesta diòcesi, i d'aquí possiblement la influència en els capitells.⁴²

Hi ha també un debat sobre quins instruments s'han de considerar tradicionals o no. Ja que hi ha instruments que són tocats en la música culta, però que també s'utilitzen per interpretar peces populars.⁴³ És més, encara Bruno Nettl també ens reforça la idea dels intèrprets de música instrumental com a gent que normalment està professionalitzada.⁴⁴

Un altre exemple que proposa Blasco és el del rabequet utilitzat als llibres de Calvari de la Universitat de Berga. El fet que ens apareguin com a músics de ministril pagats per la universitat per tocar durant la festivitat de Corpus de l'any 1626, ens fa pensar en músics professionals. La mateixa paraula, *ministril*, ens recorda aquells músics que a la baixa edat

mitjana van desenvolupar una dedicació exclusiva a l'instrument a causa de la complexitat tècnica que va adquirir la nova art, arran del desenvolupament i complexitat de la nova notació musical.⁴⁵

Per acabar, el mateix Nettl ens adverteix del fort vincle de la música folklòrica amb la música culta. En destaca especialment la francesa, però certament la música medieval del nostre país ha tingut tradicionalment una forta influència dels moviments que han vingut de França.

Conclusió

D'aquesta manera, doncs, hem pogut veure que els rabequets trobats a la casa de Bernat Pallars de Puigcerdà estan integrats dins d'un grup d'instruments, que segurament interpretaven uns ministrers, que potser passaven des de França cap a alguna cort noble o reial, en el context de l'expansió de la música profana dins del moviment de l'*ars nova*, o bé eren membres d'una capella local. És a dir, probablement músics professionalitzats per la complexitat tècnica de la interpretació i del nou llenguatge musical, i així doncs, determinats per l'exigència que requeria aquesta nova art. La sumptuositat del menjador, de les peces de vestir, de la vaixel·la, de les joies, les obres d'art i els instruments musicals, els quals són adequats per a la interpretació d'interiors, ens ho fan absolutament comparable amb el text del *Tirant lo Blanc* que Jaume Fàbrega ens esmenta com l'exemple de la litúrgia medieval a taula dins d'una casa noble. Així doncs, els Pallars eren seguidors de la cultura cortesana de la baixa edat mitjana, una cultura que volia demostrar el seu nivell de refinament i luxe, i que s'envoltava de tot un cerimonial per captivar els convidats. Tot amb la finalitat d'obtenir prestigi i reconeixement en una societat jeràrquica i oligarquizada i amb voluntat d'ascens social.

Hem constatat, doncs, que almenys no és un instrument exclusiu de la cultura popular, tal com afirmava Blasco. I també hem de qüestionar alguns dels exemples que ens ha introduït, els quals més aviat reforcen el que estem intentant transmetre en aquest article: l'exemple dels capitells de la Seu d'Urgell sembla evident que, en un centre religiós i cultural, com en tots els altres de caire eclesiàstic, la música era part de la formació de clergues i canonges per al seu ús litúrgic principalment. És així, doncs, que molt possiblement els iconògrafs que decidien la decoració que havia d'anar als capitells s'inspirassin en les il·luminacions de músics que incorporaven algun dels seus còdexs, o algun frontal o pintura mural on també hi apareguessin, exemples tots ells sorgits de la cultura eclesiàstica. D'altra banda, l'expansió de l'*ars nova* i de la música profana ens fa sorgir aquests músics de ministril, els quals sembla que s'especialitzen tan sols en la interpretació d'instruments. Bruno Nettl ja ens diu que en la música folklòrica és l'únic sector que poden trobar-se professionals, a causa de l'especialització i la formació que requereix. En el mateix sentit, Aviñona també ens fa esment a la semiprofessionalització d'alguns músics i estableix una relació entre els músics semiprofessionals i els ministrers professionals.

Tornant a Nettl, aquest ens feia referència a la connexió entre la música culta i la popular de França a l'Europa occidental. Ens esmenta que hi va contribuir la xarxa de monestirs en la qual hi hem d'afegir la popularització de la cançó i de la música amb els trobadors

i després amb l'*ars nova*. El mateix Nettl també ens esmenta que bona part del repertori popular hi tenim una notable influència d'instruments de la música culta els quals han arribat fins als nostres dies.

En definitiva, doncs, l'instrument musical sembla que té un lligam amb la música culta, a partir de la cultura exercida en els monestirs i seus episcopals, i que després es desplega amb la música cortesana i la profana. D'altra banda, sembla que a partir de l'*ars nova*, la majoria d'interpres instrumentals devien tenir una formació més àmplia i més especialitzada que amb anterioritat.

Més aviat, hem de considerar que Artur Blasco va realitzar una anàlisi del rabequet pirinenc influïda per les etiquetes que la musicologia va anar creant per definir la música a partir del segle XIX. Unes eines analítiques marcades per la contemporaneïtat i per criteris de caràcter sociocultural, tal com esmenta Martí, moguts per dos fortes ideologies que han marcat el segle XIX i XX, el nacionalisme i el classisme. Artur Blasco ho analitza a partir d'aquests criteris, però ja hem pogut veure que el rabequet no es circumscriu pas a una classe social concreta ni tampoc a un territori, i que tot varia segons l'època, i que potser ha estat més aviat una influència de la música cortesana cap als estrats més populars tal com opina que ha succeït Nettl en la música popular de l'Europa occidental. Malgrat tot, com tota la música popular, hi ha hagut tantes influències i tants processos al llarg del temps que és molt complicat poder-ne marcar un recorregut exacte. En definitiva, en l'escrit d'Artur Blasco els exemples que mostrava es podien veure perfectament posats en qüestió perquè ell més aviat marcava una línia recta en l'evolució del rabequet, quan sembla cert que ha passat per mil i un filtres de les diverses cultures, modes i tradicions que han confluït al nostre país.

NOTES

- 1- "El rabequet, instrument tradicional del Pirineu català". Artur Blasco, Desenes Trobades Culturals Pirinenques, Ripoll 26 d'octubre de 2013. *El patrimoni festiu del Pirineu*, 2014 (p. 79-86).
- 2- Blasco, 2014 (p. 79-80); i també vegeu la descripció dels instruments a: *Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390*. J. M. Lamaña, (p. 9-69), Recerca Musicològica, núm. 1, 1981.
- 3- IEC, 2002, *Diccionari català-valencià-balear* [en línia] disponible a: <http://dcvb.iecat.net/>. consulta 7/4/16]. Referències del tempe en diverses obres de Lull.
- 4- Ibidem [consulta 13/4/16]. Buscant per la paraula *rabeu* o *rabequet*. La –s final de *rabeus* indicaria el plural dels diversos rabequets que són enumerats.
- 5- ACCE, fons protocols, *Liber testamentorum* (1398 – 1408) de Joan Conomines (1366 - 1409), inventari *post obitum* de Bernat Pallars, mercer de la vila de Puigcerdà, 1403, f.30v – f.39v. L'inventari va iniciar-se el dia 8 de novembre: f.31r i va acabar-se el 15 de novembre a partir del foli 39r.
- 6- Gerard Cunill Costa, [en premsa] *Alimentació i poder de consum dels menestrals puigcerdanesos a partir dels inventaris post obitum de l'Arxiu Comarcal de Cerdanya*. 2015.
- 7- Cunill, 2015, p.28-29: dades sobre nombre d'objectes relacionats amb l'alimentació i nombre de freqüència de la varietat d'objectes i l'ofici de cada inventari: Ramon Pallars, 292 + 32 penyores – 16, mercer; Pere Fabra, 183 – 14,

sastre; Ramon Uroç, 92-91 – 10, tintorer; Pere Montaner, 47-48 – 10, teixidor; Joan Torrent, 33 – 10, Paraire; Jaume Vigorós, 43-47 – 8, pintor; Jaume Coronas, 20 – 5, pagès.

8- Jean-Louis Flandrin, Massimo Montanari (dir.) *Historia de la alimentació* [trad. Al castellà de Lourdes Pérez, et al.] Trea, Gijón, 2004. (p.669-670), ho trobem als apartats de: el lugar de la función alimentaria en el espacio habitado; Con o sin mesa: de los objetos a las jerarquías en las comidas.

9- ACCE, Inventari Bernat Pallars: f.35v columna esquerra, l.23: *al celarets sots la scala*; 2ª columna dreta, l.11: *el celer maior*; f.36r, columna esquerra, l.1: *al dit celeret de jos la scala*; ídem, l.15: Ítem en la casa dels graners; Ídem, columna dreta, l.22: *Ítem en la primera cambra on és la cuyna*; f.36v columna esquerra, l.29: *al mayador*;

10- ACCE, Inventari Bernat Pallars, f.36r, col. dreta, l.33, *Ítem I pastera*; f.36v, l.15, col. dreta, *Ítem I pastera*; col. dreta, l.16 *Ítem I taula de portar pa*; f.37r, l.6, col. esq. *Ítem I rasora de raure pa*; col. dreta, l.28, *Ítem I pastera cobertada*; col. dreta, l.29 *Ítem II taules de portar pa*; f.37v, l.7 *Ítem I pastera ab centre de poch valor*.

11- M. Conesa *D'herbe, de terre et de sang, la Cerdagne du xivè au xixè*. Études, Perpignan, 2012, p. 75-78. Sobre la política frumentària i els problemes d'abastiment de la vila de Puigcerdà durant els segles xiv i xv. Ens descriu l'intenció de la vila de controlar la producció de blat i realment Conesa es pregunta si respon més aviat a un acte de les elits de la vila per a beneficiar-se amb el comerç del blat.

12- Bernat Pallars té inventariades una gran quantitat de penyores, no sabem exactament per quin motiu, bé podrien ser préstecs en forma de blat cosa que no seria estranya en un moment d'inestabilitat alimentària. f.34v *penyores de les persones de jos scrites*, apareix una llarga llista de penyores que després s'alternen amb la descripció d'altres cambres fins al final de l'inventari. En total estan valorades en 18 lliures, 16 sous i 9 diners, una quantitat prou considerable. Cunill, 2015, p.38.

13- S. Galceran *La indústria i el comerç a Cerdanya: estudi socio-econòmic i polític segons les ordinacions del musstassaph*, Fundació Salvador Vives i Casajuana, Barcelona, 1978 (p.70-71): (...) Era un impost pel qual es cobrava ordinàriament, llevat d'allò que especificarem, dos diners – un del comprador i un del venedor – per cada lliura de valor o preu de les mercaderies i coses que esmentem a continuació (...) Ara bé, els mercers, els especiers, sabaters – (...) o qualsevol altre revededor que comprava o venia qualsevulla d'aquelles mercaderies dins la present vila o vegueria de Cerdanya, estava obligat, previ jurament, a retre comptes cada dissabte de tot allò que havia comprat o venut, a fi i efecte de pagar el tribut corresponent de la "imposició" (...).

14- ACCE, Inventari Bernat Pallars, L'obrador del mercer: f.31r-f.35v. f.31r *Primo in dicto operatorio, al primer calaç (...)* *Ítem al segon calaç (...)* *Ítem al terç calaç (...)* *Ítem en V calaç (...)*. Es divideix en calaixos i hi ha un taulell. Hi trobem objecte com: f.33r l.14 *Ítem I caixa en que ha II peçes de trena de seda*; *Ítem miya prenys de aneles de costat*; *Ítem XI cabeç de seda laugers*; *Ítem I peça de veta de seda negra*; *Ítem II dotzenes de capells ab veta de fyll (...)*.

15- No hi ha estudis sobre l'economia i el treball de la vila medieval massa complets i hem d'anar agafant diversos articles que ho expliquen a grans trets: *Els Franciscans i la burgesia de Puigcerdà: la història d'una aliança medieval*. J. R. Webster *Anuario de estudios medievales*, núm. 26, 1996 (p.90-189); Apprenticeship, wages, and Guilds at Puigcerdà (1260-1300), Stephen P.Bensch, *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als Decrets de Nova Planta*, XVII Congrés de la Corona d'Aragó, Actes Volum I, Barcelona-Lleida, 7-12 de setembre del 2000. (p.209-222); *Un aperçu de l'économie cerdane à la fin du XIIIème siècle: Draps, bétail et céréales sur le marché de Puigcerdà en 1280-1281*. C. Rendu Ceretània: *quadem d'estudis ceretans*, núm. 1 1991 (p.86-106).

16- Webster, 1996, p.130-135. (...) *Malgrat l'elevada mortalitat a causa de la gran epidèmia del 1348, uns quants anys després Puigcerdà continuava gaudint d'una prosperitat mercantil notable. Dissortadament, la incidència d'altres esdeveniments catastròfics durant les últimes dècades del segle va canviar radicalment la situació i va posar fi a la perspectiva optimista dels habitants de la vila. (...)* p.130.

17- ACCE, Inventari de Bernat Pallars (...) f.37r, col. Esq. L.15: *Ítem una taula de noguer ab sos capitells (...)*.

18- Ibid. Col. Esq., l.7: *Ítem un arquivanch calassat ab I pan*; Ibid. L.14 *Ítem II banchs (...)*.

19- Ibid. L.2: *Ítem I brandó e mig de cera*; Ítem, l.10: *Ítem III candelers de ferr*.

20- Ibid l.19-21, *Al pas, Ítem uns brasers de ferr, Ítem entorn II somaders de lenya*.

21- Ibid. L.11-12, *Ítem I pitxer de stany sens cobertor miyances (...)*. Els metalls, degut a la seva diferència de valor ens indica ja els diferents nivells econòmics (només objectes destinats a l'alimentació): Pallars; argent 27 – 11%, coure 25 – 10%, Aram 19 – 8%, Estany 5-2%. Obj. 76 – 31%; Fabra: argent 10 – 6%, estany 12, 8%, 22 obj. 14%; Uroç: argent 2-2%; Estany 2-2%, Aram 5 -5%, coure 3-3%. 12 obj. 12%; Montaner: estany 1 – 3%, aram 1 – 3%, coure 3 – 10%. Obj. 5 – 16%; Vigorós: aram 2- 5%, coure 1, 2%. 3 obj. 7%; Coronas: coure 1 obj. 4%.

- 22- Ibid. L.8, *Item I bacina pocha d'Aram*; Ibid. L.9: *Item I bacina de lautó gran*.
- 23- Ibid. L.3, *Item II greales de veyra negres*; Ibid. L.5 *Item III ampoles e dos brocals de veyre*.
- 24- Apareixen moltíssimes peces de vestir, i finalment unes joies que s'esmenta, però, que són penyorades: f.39v, l.13, *Item I anell d'or ab pedra de capmeu*; *Item I alter anell d'or ab pedra vermeylla*, aquests *II anells són penyores d'en Plere*] de Fontet de Tremp per dos florins que hi deu.
- 25- Ibid. col. dreita, l.36. Possiblement l'escrivà es refereix a "de alguna imatge", potser alguna que ell no deu identificar, i que possiblement podria ser un retrat personal d'algú de la família.
- 26- Ibid. l.30-33.
- 27- M. Carme Gómez Muntaner *La Música Medieval*, 3ªedició, els llibres de la frontera, Sant Cugat del Vallès, 1998. (p.94 -112).
- 28- Muntaner, 1998, p.103.
- 29- Ibid. p.96-97.
- 30- Ibid. p.95.
- 31- Muntaner, 1998, (p.94). *Així com els centres religiosos, tant a Catalunya com a la resta d'Europa, foren les seus més importants de l'Ars Antiqua, l'Ars nova s'inscriu en la història de la música com una manifestació musical eminentment profana, els centres més representatius els quals foren les cases de la noblesa*.
- 32- *La litúrgia musical de la taula a l'Edat Mitjana*, J. Fàbrega, El Temps, Edicions del País Valencià [en línia, consulta el 17/3/16]:<http://www.eltemps.cat/ca/notices/2016/03/la-liturgia-musical-de-la-taula-a-l-edat-mitjana-13862.php>: *Heus ací com al Tirant lo Blanc, entre molts altres, descriu un banquet de casament on "se donà meravellosa col·lació e real gast, així abundós, com se pertanyia a tal esposalici (...) l'ordre, lo servir i los servidors, de molt triümfant e discreta manera; la veixella d'or i la d'argent, molt ben obrada d'esmalts, e delicada forja; la tapisseria, tapits, tàlems, estrados i cortines, ab tanta riquesa i pompa com jamés se sia vista; la música, partida en diverses parts per les torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clarins, tamborinos, xaramites e musetes e tabals (...). En les cambres i retrets, símbols, flautes, mitges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven. En les grans sales, llaüts, arpes e altres esturments, qui donaven sentiment e mesura a les danses que graciosament per les dames i cortesans se ballaven"*. El fast d'aquesta casa segurament noble que ens descriu el Tirant lo Blanc és més luxosa que no pas la dels Pallars, però podem veure com aquesta família de comerciants ho imita i hi veiem punts en comú: la vaixella, la decoració, l'abundància de menjar i la música, tot conformant, tal i com diu Jaume Fàbrega, una litúrgia a taula.
- 33- VI. *La Noblesa catalana en la Edat Moderna*, P. Molas Ribalta, Noblesa y Sociedad III, Carmen Iglesias (Dir.), 1999 (p.197-212).
- 34- A. de Fluvià *Manual de Nobiliària catalana*, ICGENHER, 2012, Barcelona. (p.27).
- 35- F. J. Morales Roca *Próceres habilitados en las cortes del Principado de Cataluña, siglos XVII (1599 – 1713)* Tomo II, Hidalguía, Madrid, 1983 (p.107).
- 36- J. L. Flandrin, M. Montanari, 2004,(617-624), a l'apartat: *Alimentación y concepción del mundo*.
- 37- Tot plegat això en origen prové de les diferents teories sobre la societat feudal i la divisió jeràrquica en estaments. Aquí se'n fa un resum molt interessant: *El espíritu de la Edad Media: 2.6 La concepción trifuncional de la Sociedad*, S. Aguadé Nieto, p. 371-374, *Historia Universal de la Edad Media*, V. A. Álvarez Palenzuela (dir.), Ariel, Barcelona, 2a ed. 2013.
- 38- Josep Martí Pérez (1998). *Eufonia*. [Versió electrònica]. Revista Eufonia 12. Músicas Populares (p. 1).
- 39- *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, VI, *Música popular i tradicional*. X. Aviñona (dir.), edicions 62, Barcelona 2001 (p.45): *En la presentació històrica de les categories de "cançó popular" i, més tard, de "música tradicional", i dels treballs que aquestes nocions han permès d'elaborar, ha quedat prou clar que no podem parlar de cap de les maneres d'unes expressions musicals ben determinades i específiques que constituïrien un corpus tancat i fixat en el temps. Han estat les diferents maneres d'entendre la noció de música tradicional les que, amb l'adequació a les circumstàncies històriques i de pensament dels dos darrers segles, han anat determinant en cada període què podia ser considerat música tradicional i què no. Per tant a l'hora d'exposar unes característiques concretes dels diversos aspectes de la música tradicional, no és possible descriure unes expressions musicals estables i delimitades. Ens caldrà entendre les expressions musicals que presentarem a partir d'ara com una aproximació a unes activitats de la música entesa com la labor d'uns compositors i d'uns cercles selectes – la música hegemònica, sobretot des del romanticisme ençà-; i d'una altra banda, caldrà que tinguem ben present que per a la gran majoria de persones que han intervingut en activitats musicals d'aquest ambient, almenys fins a un temps*

força recent, aquesta música no era considerada sota l'etiqueta de música tradicional, ni encara menys sota els pressupòsits que aquesta noció té, habitualment, avui en dia.

40- B. Nettl *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* [versió cast. Miren Rahm] Alianza, 1985, Madrid (p. 15).

41- Al nostre país, l'himne nacional de Catalunya és un bon exemple que demostra la transformació d'una cançó popular al llarg del temps, vegeu: J. Ayats "Els Segadors: de cançó eròtica a himne nacional". *L'Avenç*, Barcelona, 2011.

42- Precisament quan s'estava construint encara la catedral d'Urgell, Anglès ens diu: *En la institució del canonge obrer de la Seu d'Urgell del 1175, entre les firmes trobem: Sig+num B[ernardi] cantoris, que el 1186 hem trobat com a praecentor d'Urgell*. H. Anglès, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, BNC i UAB, Barcelona, 1988; La Seu sembla que basteix una escola episcopal ja ben formada a partir del l'any 1040, data en la qual s'esmenta com a mestre gramàtic de l'escola a Borrell, sembla que familiar de la família de Bernat de Lodi (p.104); entre els llibres hi trobem: L'officier, un llibre a hi ha tots els cants de missa segons les celebracions de l'any litúrgic (p.111); en el segon inventari del segle XII els oficialis passen de 3 a 5, cosa que sembla indicar que ha augmentat el nombre de cantors (p.114); apareixen també els tropers, que passen d'1 a 4 (p.114), *La biblioteca de la Catedral de la Seu d'Urgell als segles X-XII*, M.S. Gros, Acta historica et arqueologica medievalia, n°26, 2005 (p.101-124).

43- *Sabem prou bé que la mateixa divisió entre culte i tradicional històricament no sempre és aplicable.* (p.98). *Des dels temps històrics antics, al nostre país, gran part de l'activitat instrumental més destacada ha estat duta a terme per unes persones concretes de la societat. Són els que de manera simple i efectiva s'han anomenat els músics o, a la Catalunya nord, els joglars: gairebé exclusivament homes – fins fa ben poc era una activitat considerada inadequada per a les dones -, i molts sovint dedicats a altres feines (oficis artesans, com el de pintor, o pagesos) que els permetien córrer una determinada zona en les festes i celebracions que requerien una intervenció instrumental. Eren, doncs, el que alguns anomenen, semiprofessionals, i actuaven individualment o en cobles tocant per les festes les melodies d'actualitat que es posaven de moda – i que ells mateixos adaptaven per al seu instrument -, i les melodies que la gent els demanava o que es consideraven pròpies d'un lloc i d'una festa. En general, havien après a tocar per imitació o acompanyament de petits músics, i gairebé cap no tenia coneixements d'escriptura musical. Però es fa molt difícil establir un model general de la seva activitat, ja que parlem d'un llarg període de segles amb constants relacions que en molts períodes històrics hi ha hagut entre aquests músics i els músics d'institucions més consolidades (capelles de música, ministrers municipals, músics de teatre, de banda i de balls de novetat ...)* Aviñona, 2001 (p.100-101).

44- *en una cultura folklórica la mayor parte del pueblo puede cantar algunas canciones y reconocer muchas más-, los instrumentos son en mayor medida algo exclusivo de los especialistas. Como ya hemos señalado, no son corrientes en las culturas folklóricas los verdaderos músicos profesionales que ha recibido formación teórica y que se ganan la vida exclusivamente con la música; pero, cuando aparecen, son generalmente instrumentistas. En una comunidad folklórica, los instrumentos están a cargo de un pequeño número de personas, las cuales suelen ser profesionales, por lo menos en el sentido de que se les reconoce su habilidad y se les llama para tocar en ocasiones especiales* (Nelt p.60). El mateix Nelt, descrivint els grups d'instruments de la música europea folklòrica ens esmenta que: *Un último grupo, quizás el más importante, es el de los instrumentos tomados de la cultura musical urbana y de las tradiciones de la música clásica y popular, introducidos en las culturas folklóricas y a veces considerablemente transformados. Entre ellos destacant el violín, el bajo de viola, el clarinete y la guitarra. Algunos instrumentos que se utilizaban en la música culta durante la Edad Media y en otros períodos antiguos de la historia musical europea siguieron presentes en la música folklórica incluso hasta el siglo XX*. Nettl, 1985 (p.61).

45- R. Felipó, S. Cuenca, *Músiques de la Patum*. Llibres de l'Índex, Barcelona, 2008: "als músics de ministril [...] als músics per sonar a la vigília i dia de corpus [...] a sis músics de guitarra i al del rabequet [...]" (p. 11).