

EL TONARI DEL CÒDEX RIPOLL 74: NOVES APORTACIONS SOBRE L'APRENTATGE MUSICAL AL SEGLE XI¹

JOAN MARIA MARTÍ MENDOZA
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

L'estudi del manuscrit Ripoll 74 pretén aportar informació sobre el funcionament d'aquest i sobre la metodologia d'una part de l'aprenentatge musical i de la litúrgia medieval a Santa Maria de Ripoll. El tonari és un llibre educatiu que té com a finalitat ajudar a memoritzar i a recordar l'entonació dels cants dels oficis i de la missa. Cada tonari té una disposició particular que analitzarem detalladament en el transcurs de l'article, així com també els elements mnemotècnics que conté i que servien perquè l'estudiant disposés d'ajudes externes al cant que li permetessin recordar l'incipit i, per tant, a entonar el gradual, l'antífona o l'introït, per exemple, en el mode correcte. En definitiva, aquest treball vol posar en relleu, mitjançant una anàlisi acurada del tonari de Ripoll 74, diversos aspectes teoricopràctics del cant monòdic litúrgic medieval del manuscrit ripollès.

PARAULES CLAU: tonari, neumes, notació catalana, modes gregorians, mnemotècnia, escola monàstica.

THE CODEX RIPOLL 74 TONARY: NEW FINDINGS ABOUT LEARNING MUSIC IN THE 11th CENTURY

ABSTRACT

The study of the tonary Ripoll 74 aims to provide information on the learning of music and the medieval liturgy at the monastery of Santa Maria de Ripoll. The tonary is

1. Aquest article és un extracte del treball de fi de màster en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga de la Universitat Autònoma de Barcelona realitzat per l'autor sota la direcció del professor J. Ballester.

an educational book that helps to memorize and to remember the intonation of the chants of the offices and the Mass. Each tonary has a particular arrangement and in this paper we analyze in detail the tonary Ripoll 74 and its mnemonic elements, which provided students with help external to the chant allowing them to remember the incipit and thus to intonate the gradual, the antiphon or the introit, for example, in the correct mode. This study seeks to highlight, through a careful analysis of the tonary Ripoll 74, various theoretical-practical aspects of the medieval liturgical monodic chant of the Ripoll manuscript.

KEYWORDS: tonary, neumes, Catalan musical notation, Gregorian modes, mnemonics, monastic school.

El còdex Ripoll 74 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó és una de les peces més estudiades dels llibres medievals provinents del monestir de Santa Maria de Ripoll i de la literatura medieval catalana. Trobem les obres de Beer (1908),² Anglès (1935),³ Mundó (1989-1990)⁴ i Garrigosa (2003)⁵ que fan descripcions i catalogacions del manuscrit de manera general. Altres autors com Sablayrolles (1911 i 1912),⁶ Sunyol (1925),⁷ Huglo (1971)⁸ i Donato (1978)⁹ ho fan sobre el tonari en concret, i altres autors com García Villada (1913),¹⁰ Nicolau d'Olwer (1923),¹¹ Llauro (1927 i 1928),¹² Zimmermann (1977 i 1982),¹³ Alturo (1990),¹⁴ Ibarburu

2. Rudolf BEER, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll. II.*

3. Higiní ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII.*

4. Anscari M. MUNDÓ, «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higiní Anglès», *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 5-14.

5. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII: L'evolució de la notació musical.*

6. Maur SABLAYROLLES, «Une notation grégorienne espagnole», a *Al maestro Pedrell: Escritos beortásticos*, 1911, p. 301-306, i també «A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols: Iter Hispanicum», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 13, núm. 2 (gener-març 1912), p. 205-247.

7. Gregori M. SUNYOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana.*

8. Michel HUGLO, *Les tonaires: Inventaire, analyse, comparaison.*

9. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari.*

10. Zacarías GARCÍA VILLADA, «Formularios de las bibliotecas y archivos de Barcelona (s. X-XV)», a *Anuari MCMXI-XII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1913, p. 533-552.

11. Lluís NICOLAU D'OLWER, «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII», a *Anuari MCMXV-XX*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1923, p. 3-84.

12. Joan LLAURÓ també realitza la descripció paleogràfica i general del manuscrit més completa. Vegeu Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389, i «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. IV (1928), p. 271-341.

13. Michel ZIMMERMANN, «Le monde d'un catalan au X^e siècle: Analyse d'une compilation isidorienne», a Bernard GUENÉE (dir.), *Le métier d'historien au Moyen Âge*, 1977, p. 45-78, i també «Un formulaire du X^e siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86.

14. Jesús ALTURO, «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)», *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 141-164.

(1993-1994),¹⁵ Puigvert (1995)¹⁶ i Oliver (2013)¹⁷ centren els seus estudis en els aspectes filològics com la poesia, els glossaris o en les matèries científiques que conté el manuscrit.

Quant a textos recents hi ha els de Bernadó (2007),¹⁸ Quetglas i Raventós (2010)¹⁹ i Oliver (2013).²⁰ Pel que fa a la resta d'investigacions, però, continuen essent completament vàlides, ja que aporten informacions valuoses i fomenten debat encara avui.

Un tonari és un llibre educatiu que té com a finalitat ajudar a memoritzar i a recordar l'entonació dels cants dels diferents oficis. El present estudi del tonari del manuscrit Ripoll 74 pretén aportar informació sobre com s'estudiava el seu contingut i, per tant, conèixer una part de l'aprenentatge musical en l'escola monàstica de Santa Maria de Ripoll als voltants del canvi del primer mil·lenni.

Per estudiar la música dels tonaris s'havia de conèixer la teoria dels vuit modes gregorians, ja que la contenien tant explícitament com implícita, o, almenys, la sonoritat característica de cada mode. Alhora, era necessari conèixer de memòria els cants que hi són escrits, saber llegir per entendre la grafia de la notació musical i la grafia del text, tant dels íncipits com de la resta d'indicacions; així com entendre l'ús de les ajudes mnemotècniques per millorar en l'estudi i en el record de l'entonació. A diferència d'altres tonaris, el del còdex Ripoll 74, no conté cap mena d'explicació de teoria musical. Per tant, aquesta s'hauria d'aprendre d'altres llibres.²¹

EL MONESTIR I L'ESCOLA MONÀSTICA DE RIPOLL

El monestir de Ripoll va ser fundat vers l'any 879 en el moment en què el comte Guifré el Pilós iniciava la repoblació de les terres contigües al Freser i al Ter. Guifré va nomenar com a primer abat Daguí, que havia fet consagrar l'església de Gréixer vuit anys abans.

15. María Eugenia IBARBURU, «Los “scriptoria” de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos», *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, vol. 7 (1993-1994), p. 157-171.

16. Gemma PUIGVERT, «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)», *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 89-118.

17. Griselda OLIVER, «De la conservació dels *Carmina Rivipullensia*», *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58.

18. Màrius BERNADÓ, «Liber glossarum et t[...]logiarum», a Susana ZAPKE (ed.), *Hispania vetus: Musical-liturgical manuscripts from Visigothic origins to the Franco-Roman transition (9th-12th centuries)*, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, p. 316.

19. La referència d'aquest estudi és la següent: P. J. QUETGLAS i J. RAVENTÓS, *Cançoners de Ripoll*, Martorell, Adesiara, 2010.

20. Griselda OLIVER, «De la conservació dels *Carmina Rivipullensia*», *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58.

21. Del mateix monestir de Santa Maria de Ripoll s'ha conservat el còdex conegut com a *Musica cum retorica* (Ripoll 42), que conté diferents tractats de música.

El primer temple del monestir no va ser consagrat solemnement fins al 20 d'abril de l'any 888, i fou dedicat a santa Maria per Gotmar, bisbe de la restaurada diòcesi osonenca. Com a assistents a la consagració hi anaren Guifré i Guinedilda, la seva esposa, els quals oferiren al monestir el seu fill Radulf, d'aproximadament sis anys d'edat,²² i assignaren a la casa monàstica tot un nombre considerable de possessions indispensables per tal de poder exercir la vida monacal.²³

A partir de llavors, el monestir anà prenent importància, especialment sota l'abadiat d'Arnulf (948-970),²⁴ que realitzà importants reformes en l'orde benedictí del monestir, com les que eliminaven observances d'altres pràctiques anteriors²⁵ i que devien pertànyer a un *codex regularum* preexistent.²⁶ Alhora realitzà millores en les infraestructures del mateix monestir (claustre, muralla, molí, séquia...),²⁷ i va donar un nou impuls a l'*scriptorium* del monestir ripollès.²⁸ L'any 970, a la mort de l'abat Arnulf, la biblioteca posseïa 66 volums.²⁹ A aquest abat el continuaren Guidiscler (970-979), Sunifred (979-1008) i Oliba de Cerdanya-Besalú (1008-1046).³⁰ A l'inici de l'abadiat d'Oliba, la biblioteca constava de 121 exemplars, i havia augmentat a 246 en el moment de la seva mort.³¹ Malgrat la important pèrdua de manuscrits ripollesos, gràcies als catàlegs i als inventaris que es feien en el moment de la mort dels abats que han arribat als nostres dies, sabem que la biblioteca del monestir de Ripoll era una de les biblioteques cristianes més importants en l'època medieval.³² És en el període comprès entre els últims anys de l'abadiat de Sunifred i els primers d'Oliba, que el tonari del còdex Ripoll 74 va ser redactat i emprat com a eina didàctica en l'escola monàstica.³³ Davant la manca de do-

22. Jesús MESTRE (ed.), *Diccionari d'història de Catalunya*, 1992, p. 880.

23. Eduard JUNYENT, *La basilica i el monestir de Santa Maria de Ripoll*, p. 9.

24. Antoni LLAGOSTERA, «Notes sobre els abaciologis de Santa Maria de Ripoll. Nou abaciologi», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1995-1996*, núm. 9 (1997), p. 30. També, Jordi MASCARELLA, «L'abaciologi glossat del monestir de Ripoll», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1989-1990* (1991), p. 23.

25. Maricarmen GÓMEZ, *La música medieval*, 1980, p. 11. Tal com ens recorda la doctora Gómez Muntané, la substitució del ritu hispà no es va produir de cop, sinó que van coexistir ambdós ritus.

26. Antoni PLADEVALL, «Arnulf, abat de Ripoll i bisbe de Girona», *Revista de Girona*, núm. 83 (1978), p. 150.

27. Antoni PLADEVALL, «Arnulf, abat de Ripoll i bisbe de Girona», *Revista de Girona*, núm. 83 (1978), p. 151.

28. Autors com Josep Maria PELLICER, a *Santa Maria del monasterio de Ripoll*, 1888, p. 51, indiquen que en va ser el fundador.

29. Josep Maria PELLICER, *Santa Maria del monasterio de Ripoll*, 1888, p. 152.

30. Antoni LLAGOSTERA, «Notes sobre els abaciologis de Santa Maria de Ripoll. Nou abaciologi», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1995-1996*, núm. 9 (1997), p. 31-32.

31. Jesús ALTURO, «El llibre manuscrit a Catalunya», a *International Association of Bibliophily. XXIInd Congress*, 2005, p. 119-139, especialment, la p. 130. Carles Ignasi GÓMEZ RUIZ, «Gerbert d'Orlhac i la cultura científica a l'any 1000», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1997-1998* (1999), p. 67.

32. Maricarmen GÓMEZ, *La música medieval*, 1980, p. 12-14.

33. Tal com veurem en la descripció codicològica del tonari, la datació del manuscrit és defensada per diferents autors entre els voltants de l'any 1000 i el primer quart del segle següent.

cuments que ens expliquin com funcionava aquesta escola, podem crear una hipòtesi seguint els exemples que sí que estan documentats en altres monestirs benedictins de la mateixa època i que, segurament, no divergien gaire quant als ensenyaments musicals del monestir de Santa Maria.

Jacques Chailley, en el seu llibre *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*,³⁴ ens mostra fets i situacions extrapolables a altres abadies benedictines. Aquest autor ens indica que, tot i que a la fi del segle XI es viu un ressorgiment dels estudis dels clàssics, ja en la *capitulària* carolíngia de l'any 789 es recomana estudiar cinc matèries, de les quals les tres primeres són d'àmbit musical:

Et ut scholæ legentium puerorum fiant. Psalmos, notas, cantus, computum, grammaticam per singula monasteria vel episcopa discant. Sed & libros catholicos bene emendatos habeant [...].³⁵

La citació anterior ens mostra que aquestes ensenyances anaven tant orientades al bon funcionament de l'ofici diví com al de la gestió del centre mateix. Els infants oblats, així com els novicis, assistien al que podríem anomenar-ne *escola* en el sentit d'aprenentatge,³⁶ i estaven sota l'autoritat de l'abat, del prior, de l'*armarius*, del *cantor*, del *magister*, del *succentor* i de la vigilància dels seus custodis. Coneixem que estaven sotmesos a un enclaustrament molt rigorós i a una disciplina severa,³⁷ tal com ho trobem en la *Regula monachorum* de sant Benet. Per exemple, en la regla XXX podem llegir:

Cada edat i cada enteniment demana un tractament apropiat. I doncs, sempre que els infants i els més joves, o aquells qui no arriben a comprendre el càstig de l'excomunió, cometin algun mancament, tots aquests han de ser mortificats amb dejunis rigorosos, o castigats amb aspres assots, per tal de guarir-los.³⁸

Entre les ensenyances que s'hi impartien, hi trobem la pràctica de més de tres hores diàries per aprendre a llegir i escriure. Es llegia, es recitava i s'escoltava el salteri fins a aconseguir memoritzar-lo.³⁹ Quant a la gramàtica, els alumnes co-

34. Jacques CHAILLEY, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, 1960, p. 29-58.

35. Stephanus BALUZIUS (ed.), *Capitulària regum francorum: Tomus Primus*, 1677, columna 237.

36. Costumaris com el de Cluny ens expliquen que les sessions es podien fer tant en alguna capella com en el claustre, així com en altres dependències. Vegeu Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 53.

37. Jacques CHAILLEY, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, 1960, p. 43.

38. Sant Benet de Núrsia, *Regla per als monjos*, 1997, p. 172-173.

39. Ramon SARGATAL, «L'ensenyament a l'escola monàstica de l'alta edat mitjana», a *Temps de monestirs*, 1999, p. 215.

mençaven per memoritzar noms, adjectius, pronoms i les declinacions, seguides dels verbs i de les seves conjugacions. Llavors prosseguien amb les concordances entre noms i adjectius, i continuaven afegint-hi els verbs. Cada exercici era repetit fins que era après de memòria. En aritmètica, en els estudis bàsics, aprenien una gran quantitat de problemes de memòria així com a solucionar-los.⁴⁰ Veiem que, a part de l'aprenentatge relacionat amb la litúrgia, s'instruïen en les tècniques essencials per poder solucionar els problemes bàsics de la vida diària, tant per a l'administració dels béns com per al càlcul del calendari.⁴¹

Segons els costumaris conservats, l'aprenentatge dels cants era bàsicament d'oïda, primer escoltant i després repetint a mode d'imitació en les llargues sessions d'aprenentatge musical. El cant era ensenyat pel *succentor*, que era l'assistent del *cantor*, i el programa seguia l'ordre següent: els estudis s'iniciaven amb els salms, els himnes i les antifones. Un cop apresos, estudiaven els textos de les escriptures i els escrits patrístics. Quant a la música, es diferenciava entre la música pràctica i la teoria musical, i se separaven els *musicus* dels *cantors*, essent aquests últims els que aprenien sols la música pràctica a base d'imitació, repetició i memòria. Els alumnes més destacats prosseguien amb els estudis de les matèries del trívium i del quadrívium,⁴² i continuaven, doncs, els estudis de teoria musical els que es considerarien *musicus*.⁴³

Els oblats i els novicis aprenien a cantar al mateix temps que a llegir, fent especial èmfasi en el ritme i en la pronunciació, tal com ens recorda Chailley quan afirma que eren «très importantes pour des clercs qui avaient à chanter les psaumes en commun, et qui perdaient le sens de l'accentuation à mesure que la langue parlée s'éloignait de la langue des auteurs étudiés dans les écoles».⁴⁴ El cant, així com la paraula declamada, formen una part molt important dels rituals de culte. Tant els cants, com la pronunciació, la rítmica en la dicció (tenim mostres de notació ecfonètica al mateix còdex Ripoll 74),⁴⁵ com els textos a recitar, els aprenien imitant els monjos més grans. L'ofici diví oferia, alhora, no sols l'aprenentatge

40. Anna Maria BUSSE BERGER, «Models for composition in the fourteenth and fifteenth centuries», a *Memory and invention: Medieval and renaissance literature, art and music*, 2009, p. 59-80.

41. Thomas GLICK, «Recepció i transmissió de la cultura mitjançant els *scriptoria* monàstics», a *Temps de monestirs*, 1999, p. 198.

42. Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 54.

43. El manuscrit de la Biblioteca Vaticana *Libretto Vario I-Rvat Pal.Lat. 1252* de finals del segle XIV, posterior a l'època del tonari de Ripoll, aporta una informació important quant als ensenyaments. Ens diu que era a l'edat d'entre els set i els catorze anys quan els infants oblats aprenien millor la gramàtica, conjuntament amb la música i l'aritmètica. Charles ATKINSON, «Some thoughts on music pedagogy in the carolingian era», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 40.

44. Jacques CHAILLEY, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, 1960, p. 43.

45. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 62, indica diverses foliacions en què apareixen aquest tipus de notacions o símbols.

dels cants i dels textos sinó el de tot el procés dels rituals.⁴⁶ L'*armarius*, que era l'encarregat de la biblioteca, supervisava també, i com a últim responsable, l'ensenyança dels aprenents abans de poder participar en l'organització litúrgica, tal com ens mostra el costumari de Fleury de finals del segle XI.⁴⁷

Així doncs, el tonari del còdex Ripoll 74 pertanyia a un segon nivell d'educació musical, ja que, qui l'estudiava, havia de saber llegir tant el text com els neumes i, tot i no incloure textos de teoria musical de forma explícita, aquesta s'havia d'haver interioritzat prèviament per tal de comprendre el funcionament correcte dels modes. Segons indica Ramon Sargatal, servint-se d'una expressió de Nicolau d'Olwer, «era un llibre corresponent al batxillerat de l'època»,⁴⁸ i, com a compendi, un florilegi medieval.⁴⁹ El tonari era un text d'estudi musical. Així ho indicà Michel Huglo amb l'exemple que l'abat Odó d'Arezzo recomanava estudiar el tonari cada dia.⁵⁰

DESCRIPCIÓ DEL MANUSCRIT

Per a una descripció codicològica completa del manuscrit, remeto al treball sobre aquest aspecte realitzat per en Llauro,⁵¹ i a la descripció que en fa el mateix Arxiu de la Corona d'Aragó amb data 1 de juny de 2004.⁵² Quant a la descripció general de les diferents parts musicals, remeto als treballs d'Anglès⁵³ i Garrigosa.⁵⁴

De les descripcions codicològiques del manuscrit s'extreuen diferents variants quant a procedència, datació i títol. En ser-ne part interessant per a l'article mateix, passo a detallar-les abans de començar la descripció del tonari.

La procedència del manuscrit Ripoll 74 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, i que duu per títol atribuït *Liber glossarum et timologiarum*,⁵⁵ ha estat tractada per diferents investigadors. Hi ha autors que indiquen que el volum s'hauria pogut

46. Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 53.

47. Susan BOYNTON, «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory», a *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, 2010, p. 53.

48. Ramon SARGATAL, «L'ensenyament a l'escola monàstica de l'alta edat mitjana», a *Temps de monestirs*, 1999, p. 209.

49. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 55.

50. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 73, i Michel HUGLO, *Les tonaires: Inventaire, analyse, comparaison*, 1971, p. 12.

51. Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389, i «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. IV (1928), p. 271-341.

52. Arxiu de la Corona d'Aragó: <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>> (consulta: 4 desembre 2020).

53. Higiní ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988 [1935], p. 134, 195 i 196.

54. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 62-64.

55. Títol atribuït, segons indica la descripció del document que realitza el mateix Arxiu de la Corona d'Aragó: <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>> (consulta: 4 desembre 2020).

adquirir sota l'abaciologi de Guidiscle, abat de Santa Maria de Ripoll del 17 de novembre del 970 al 23 de juliol del 979, o de Sunifred, abat de Ripoll del 979 al 4 de juliol del 1008, abans de l'abadiat d'Oliba de Cerdanya-Besalú, l'any 1008.⁵⁶ Altres autors afirmen que procedeix i que fou escrit en el mateix monestir de Santa Maria de Ripoll.⁵⁷

Fruit dels seus estudis comparatius, Anscari M. Mundó proposa que la data i el lloc d'escriptura del tonari és als voltants del primer quart del segle XI, a l'*scriptorium* de Santa Maria de Ripoll, i de la mà del monjo Guifred.⁵⁸ Zimmermann anticipa l'escriptura al tercer quart del segle X, basant-se en el fet que la grafia caligràfica minúscula carolina no és prou fluïda i que mostra reminiscències de l'escriptura visigòtica en el traç, les quals denoten que el copista no estava familiaritzat amb aquest nou tipus de cal·ligrafia.⁵⁹ Alturo, en els seus estudis de les glosses, el data a l'entorn de l'any 1000.⁶⁰ Així mateix, Garrigosa accepta la datació de Mundó, però aporta la data dels segles XI-XII en el cas de l'escriptura de les diferents *probationes pennae*, així com les antífoes amb notació catalana i aquitana, que es troben en els fulls 1r, 15v, 157v i 158r.⁶¹ Tenint en compte tota aquesta informació, el còdex es podria datar al voltant de l'any 1000.

Mossèn Miquel dels Sants Gros afirma que actualment es conserven tres dels dos-cents cinquanta manuscrits que s'anomenen en l'inventari fet l'any 1047 després de la mort de l'abat Oliba: la *Bíblia* de Roda i la de Farfa, i el manuscrit *Liber glossarum & timologiarum* Ripoll 74.⁶²

Pel que fa al títol del volum, també hi ha un cert desacord, tal com ha succeït en referència a la datació. El títol està desgastat i la seva lectura és dificultosa. En el portal PARES del Ministeri de Cultura i Esport del Govern d'Espanya,⁶³ titular de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, figura com a «Titulo nombre atribuido», el títol *Liber glossarum et timologiarum*, que apareix escrit en la coberta del còdex.

El mot *timologiarum* és el més utilitzat pels diferents autors, com ara Beer, que indica autors (Heine i Corominas) que el titulen *tonologiarum* però ell ho

56. Gemma PUIGVERT, «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)», *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 113.

57. Anscari M. MUNDÓ, «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higini Anglès», *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 11. Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du X^{ème} siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 26.

58. Anscari M. MUNDÓ, «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higini Anglès», *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 11.

59. Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du X^{ème} siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 26.

60. Jesús ALTURO, «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)», *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 142.

61. Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 65.

62. Miquel dels Sants GROS, «Els manuscrits litúrgics de l'antiga biblioteca del monestir de Ripoll», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1981-1982* (1983), p. 111.

63. <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>> (consulta: 4 de setembre 2020).

corregeix com *tymologiarum*,⁶⁴ Llauró⁶⁵ i Zimmermann⁶⁶ empren també el mot *timologiarum*.

En García Villada⁶⁷ justifica paleogràficament el mot *tonologiarum* en lloc de *timologiarum* precisament per contenir el tonari en el qual se centra aquest estudi. Una observació acurada del títol fa veure inequívocament el mot *timologiarum* en lloc de *tonologiarum*.

Si bé algunes parts del manuscrit Ripoll 74 com són els glossaris,⁶⁸ els escrits científics o el poemari conegut com a *Carmina Rivipullensia*⁶⁹ han estat estudiats, el tonari sols apareix referenciat en alguns articles i llibres,⁷⁰ en els quals es fa una descripció molt general del seu contingut. Únicament en l'obra *Les tonaires* de Michel Huglo⁷¹ es detalla breument el contingut i l'estructura d'aquest petit, però particular, tonari.

EL TONARI DEL MANUSCRIT RIPOLL 74

El tonari del manuscrit Ripoll 74 el trobem ubicat en els folis 1v-5v del primer fascicle dels vint-i-dos que componen el volum. El suport és de pergamí fi i el quatern manté l'enquadernació de carn-carn i pèl-pèl. La costura del quatern és feta amb cordill i la trobem entre els folis 4v i 5r. Aquest quatern consta de quatre

64. Rudolf BEER, «Los manuscritos del monasterio de Santa María de Ripoll», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. v, núm. 36 (octubre-desembre 1909), p. 141, traducció de Pere Barnils Giol.

65. Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 335.

66. Michel ZIMMERMANN, «Le monde d'un catalan au x^e siècle: Analyse d'une compilation isidorienne», a *Le métier d'historien au Moyen Âge*, 1977, p. 46 i 48.

67. Zacarías GARCÍA VILLADA, «Formularios de las bibliotecas y archivos de Barcelona (s. X-XV)», a *Anuari MCMXI-XII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1913, p. 534.

68. Joan LLAURÓ, «Los glosarios de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389; Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du x^e siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86; Jesús ALTURO, «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)», *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 141-164; Gemma PUIGVERT, «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)», *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 89-118.

69. Donat que el manuscrit originàriament tenia pàgines en blanc, és possible que s'optés per anar-les omplint posteriorment amb poemes i amb les antífones de datació posterior a la del tonari. El corpus dels *Carmina Rivipullensia*, poesies goliardesques de caire eròtic, és datat al segle XII per Griselda OLIVER, «De la conservació dels *Carmina Rivipullensia*», *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58, i en l'últim terç del segle XII per Lluís NICOLAU D'OLWER, «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII», a *Anuari MCMXV-XX*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1923, p. 3-84. Aquestes poesies han estat publicades en els llibres de José Luis MORALEJO, *Cancionero de Ripoll*, Barcelona, Bosch, 1986, i en el de Pere J. QUETGLAS i Jordi RAVENTÓS, *Cançoner de Ripoll*, Martorell, Adesiara, 2010.

70. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978; Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971; Michel ZIMMERMANN, «Un formulaire du x^e siècle conservé à Ripoll», *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86, entre altres.

71. Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971.

bifolis distribuïts segons el diagrama 1. Els folis que contenen el tonari, en una o en ambdues cares del foli, són els cinc primers.

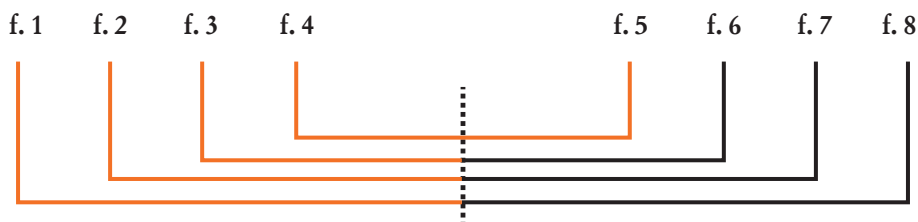


DIAGRAMA 1. Distribució del tonari del manuscrit Ripoll 74 en el quatern.
FONT: Elaboració pròpia.

Les mides dels folis se situen entre els 30,2 cm i els 30,4 cm d'alçària i els 24,5 cm i els 24,8 cm d'amplada. La caixa d'escriptura està entre els 26,9 cm i els 22,9 cm d'alçària i els 19,5 cm i els 17,2 cm d'amplada. La moda d'espai de tabulació és de 0,7 cm i la moda de línies per foli és de 23 línies, essent-ne excepcions el foli 5r, que en té 24, i el foli 5v, que en conté 12 pertanyents al tonari i 20 a l'*Interrogacio quinque declinationis* que el segueix.

El text està escrit sobre línia seca i en minúscula carolina disposada en línia tirada a dues tintes: negra, en general, i vermella, tant per als títols com per acolorir majúscules. Els títols els acostumem a trobar escrits en la part dreta de la línia en un 98,5 % dels casos i enmig del text en un 1,5 % (un sol cas).

La notació musical, quan hi és, la trobem escrita en notació neumàtica catalana primerenca, sense cap mena de línia o pauta. Ens trobem, doncs, davant d'uns neumes disposats *in campo aperto* o d'escriptura de tipus adialemàtica i també aquitana en unes *probationes pennae*.

Quant al seu contingut, el tonari consta de quatre parts perfectament ben diferenciades. Algunes d'aquestes parts, com els glòries o els íncipits, presenten altres subdivisions internes per tal d'ajudar a la seva memorització.

Com a primera part, i a continuació del títol que dona nom al tonari: *SII SUNT OCTO SONI SICUT OCTO SUNT PARTES ORATIONIS*,⁷² trobem les vuit *formules échématicques*⁷³ del repertori bizantí més comunes seguint l'ordre dels vuit modes,⁷⁴ però sense indicar a quin mode pertany cadascuna. Hi manca la lletra *N* inicial de la primera fórmula [N]o*eoane*, segurament per un oblit de l'escriptura de la caplletra.

72. En els exemples copiats directament del manuscrit s'ha respectat la grafia del text original i s'han resolt les abreviacions.

73. Davant la manca d'un terme català per anomenar aquestes fórmules d'entonació del repertori bizantí, i per diferenciar-les de les fórmules d'entonació llatines, s'ha optat per emprar el terme en francès. En italià i anglès trobem que empen el terme *echemata* per designar aquestes entonacions.

74. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 67-68.

Com a segona part, i seguint a aquesta part introductòria, trobem les vuit fórmules o frases llatines mnemotècniques (també conegudes com a *antífones tipus*) més habituals per indicar el mode, i que segueixen el títol *QUID NOBIS OPORTEAT INCHOANDUM ADOPTAT*. Les vuit fórmules llatines que hi trobem són les més freqüents en altres tonaris:⁷⁵ *Primum querite regnum dei, Secundum autem simile est huic, Tercia dies est quod hec facta sunt, Quarta vigilia venit ad eos, Quinque prudentes intraverunt ad nupcias, Sexta ora sedit super puteum, Septem sunt spiritus ante tronum dei i Octo sunt beatitudines*. Com es pot observar, cada fórmula melòdica s'inicia amb el nom del mode en què està escrita.

Formules échématiques

Fórmules d'entonació llatines

Glòries dels introits

Glòries de les antífones

Glòries dels responsoris

Íncipits dels introits mode 1

DIAGRAMA 2. Distribució del contingut dels folis 1v i 2r.

FONT: Elaboració pròpia.

Com veiem en el diagrama 2, la tercera secció del foli 1v ens mostra l'entonació de la doxologia *Gloria patri & filio & spiritui sancto Sicut erat Inprincipio & nunc & semper & insecula seculorum amen* per als introits de l'ofici en els vuit modes. El mode s'indica en xifres romanes. Posteriorment, s'hi va afegir l'incipit d'un introit a l'inici de cada mode com a element mnemotècnic. A aquest fragment el segueix una altra recitació de la doxologia, en aquest cas per als responsoris llargs, en què el mode a què pertany cadascun dels glòries ve indicat també per la xifra romana al principi de cada línia. A aquest segon grup de glòries, el segueix un tercer grup amb els pertanyents al cant de les antífones i dels salms. Com en el cas anterior, cada mode s'inicia en una línia i està indicat per xifres romanes. Així mateix, damunt d'aquestes xifres hi trobem escrit *a posteriori* i, segurament per la mateixa mà, l'incipit d'una antífona per a cada mode, excepte en el setè, que n'hi trobem dos. Fora de la caixa d'escriptura, en el marge dret inferior, hi ha unes *probationes pennae* dels segles XI-XII.⁷⁶

Un cop finalitzats aquests tres grups de glòries, en el foli 2r, trobem la quarta part, que conté els incipits dels cants del propi de la missa i de l'ofici, en la qual ens indica introits, graduals, al·leluies, ofertoris i comunions, continuats de responsoris i antífones. Aquesta disposició se segueix en cadascun dels vuit modes, i aporta un total de 475 incipits diferents. En el primer mode, com a excepció, trobem tres *differentie* en els introits.

75. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 83-84.

76. Trobem la datació d'aquestes *probationes pennae* a Joaquim GARRIGOSA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, 2003, p. 62-63.

ANÀLISI DEL TONARI DE RIPOLL 74

LA SIGNIFICACIÓ DELS MOTS *SONI*, *SONUS* I *SONO*

Així com hem vist que hi ha diferents punts de vista sobre el títol del còdex, també n'hi ha sobre el mateix títol del tonari. En el foli 1*v* llegim «Sii sunt octo soni sicut octo sunt partes orationis». Seguint les indicacions d'Huglo,⁷⁷ hem revisat el *Micrologus* de Guido d'Arezzo,⁷⁸ en el qual la primera frase del capítol XIII, comença amb un text molt semblant al títol del nostre tonari: «Igitur sunt octo modi, ut octo sunt partes orationi». Sabem que el *Micrologus* va ser escrit el 1026 i, com hem vist, el nostre tonari té diferents datacions pròximes a aquesta data. Sabem també que a Ripoll es coneixien les teories de Guido d'Arezzo, com ho demostra el manuscrit *Musica cum retorica* (Ripoll 42), que va ser escrit en una data molt pròxima a la del tonari de Ripoll 74. El foli 5*r* d'aquest manuscrit conté un fragment precisament del *Micrologus* i el foli 5*v* conté una taula amb el sistema guidonià. Llavors, el títol del tonari de Ripoll 74 podria haver rebut la influència guidoniana? Pot ser que ambdós escrits estiguin influïts per un escrit anterior? O potser Guido va conèixer l'encapçalament del tonari ripollès i el va aplicar en els seus escrits? Aquest és un punt que es podria continuar investigant i que no és l'objectiu d'aquest article.

Veiem que una de les diferències entre la frase ripollesa i la frase guidoniana és la paraula *soni* que s'empra en el tonari ripollès per referir-se al *modus* en la frase guidoniana. Sabem que no hi havia unanimitat en la nomenclatura per definir el que serien els modes, ja que és freqüent trobar-los amb els mots *tonus*, *modus* i *tropos*. Ja ho trobem en Boeci, en el llibre IV, capítol 15, que comença així: «15. A partir por tanto, de las especies de consonancia diapasón surgen los que se llaman modos, a los que igualmente se denominan tropos o tonos».⁷⁹ Aquesta imprecisió en la nomenclatura veiem que arriba fins a l'època medieval.

A part d'emprar el mot *soni* al títol, l'amanuense va escriure en cada mode la paraula *sono* i en cada canvi de tipus de cant, dins de cada mode, també la paraula *sono* o l'abreviatura *s* (figura 1).

Diferents autors com Gregori Maria Sunyol⁸⁰ o Higini Anglès⁸¹ veuen en l'ús del mot *sono* una reminiscència visigòtica del ritu hispà. Michel Huglo, però, indica que ambdós mots no tenen relació, i que es refereix a *tonus*.⁸² Es pot confirmar, seguint la teoria d'Huglo, que el mot *soni* del tonari de Ripoll 74 no té res a

77. Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971, p. 160.

78. Guido d'AREZZO, *Micrologus*, edició a cura d'Ambrosio Amelli, 1904 [1026], p. 32.

79. BOECI, «*De institutione musica*», segle VI, a J. LUQUE *et al.* (ed.), *Sobre el fundamento de la música: Cinco libros*, 2009, p. 326.

80. Gregori M. SUNYOL, *Introducció a la paleografia musical gregoriana*, 1925, p. 226.

81. Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988 [1935], p. 290.

82. Michel Huglo afirma que la paraula *sonale* es refereix a *sonus*, que equipara a *tonus* (*Les tonaires*, 1971, p. 138, n. 2).

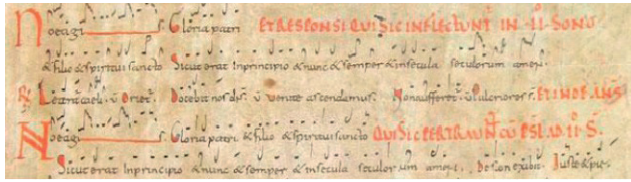


FIGURA 1. Mostra de la paraula *sono* i la seva abreviatura.

Mostra de títols dels apartats en majúscules vermelles i desplaçats a la part dreta del foli.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,

Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3r.

veure amb el mot *sono* del ritu hispà, ja que el *sono* és un responsori que es cantava a les *vespere* i a les *matutini* els dies assenyalats. Així mateix, en el manuscrit *Musica cum retorica* (Ripoll 42) sols trobem la paraula *sonus* en el tractat musical «De tonis», que conté aquest manuscrit en els folis 69v-70r.

On també trobem la paraula *sonus* aplicada en el mateix sentit que en el tonari de Ripoll 74 és en altres manuscrits de l'àrea francesa, però no en els tonaris que contenen aquests manuscrits, com són el de Llemotges (BnF Lat 1118), el de Narbona (BnF Lat 780) i el de Tolosa (BL Har 4951).^{83,84} Veiem, doncs, que era un mot emprat en escrits referents a l'àmbit sonor, com podrien ser-ho també *tonus*, *modus* i *tropos*. Walahfrid Strabo escriu l'any 802, referint-se als cants del ritu franc, que els passatges musicals d'aquest ritu es coneixen «verbis et sono», és a dir els textos recitats i les melodies.⁸⁵

Per tot això, podem entendre fefaentment que l'amanuense, quan va escriure *soni* i *sono* en el manuscrit Ripoll 74, no ho va fer pas per reminiscències al ritu hispà, sinó que es referia a l'àmbit sonor.

AJUDES MNEMOTÈCNiques DEL TONARI DE RIPOLL 74

Abans de centrar-nos en l'anàlisi del contingut, ens fixarem en l'aspecte exterior del tonari, ja que, com indica Anna Maria Busse Berger en els seus estudis, els tonaris funcionaven com els florilegis medievals. Res es feia sense un motiu justificat, ja que tot ajudava a l'aprenentatge memorístic i al record del seu contingut, de manera que l'estructura de la composició gràfica era també emprada com a element mnemotècnic. Així ho trobem en els tonaris estudiats i, evidentment, en el de Ripoll 74.

Així doncs, la distribució del text o l'ús de diferents tintes s'empraven com a

83. Michel HUGLO, *Les tonaires*, 1971, p. 137.

84. L'abreviació BnF Lat es refereix als manuscrits de la Biblioteca Nacional de França del fons Latin, i BL Har es refereix als fons Harlerian (Harley) de la British Library.

85. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, 2008, p. 81.

element referencial per a la memorització.⁸⁶ No era suficient memoritzar el que estava escrit, sinó que també era important aprendre on i com estava escrit, quines marques hi havia per referenciar i ubicar el que es llegia. És a dir, la maquetació. En aquest sentit, en el tonari de Ripoll 74 trobem alguns d'aquests elements.

Per exemple, l'ús del color vermell ajuda l'observador a situar-se i a recordar. Una mostra de l'ajuda de la maquetació del text i del color vermell com a elements mnemotècnics la trobem en la disposició dels tres grups diferents de glòries, que he anomenat grup 1, grup 2 i grup 3. El grup 1 disposa els incipits dels diferents glòries que precedeixen les antífoes dels introïts seguint una diagonal perfecta, ordenats per mode (excepte el vuitè, que es troba a l'inici de la línia). El grup 2 està format pels glòries dels responsoris llargs, i en trobem quatre a cada pàgina, ordenats també per mode. El grup 3 disposa els glòries que es canten amb les antífoes que introdueixen els salms un sota l'altre i, com els anteriors, ordenats per mode.

Tal com mostra la figura 2, quan tenim el volum obert davant nostre, entenem que la disposició d'aquests tres grups de glòries té una raó de ser, ja que es pot escriure tota la doxologia en una sola línia. Però llavors, per què, en el grup 1, el segon mode comença desplaçat de l'inici de la marca de la caixa d'escriptura, deixant un espai en blanc i, a partir d'aquí, tots els modes excepte el vuitè comencen seguint la diagonal?

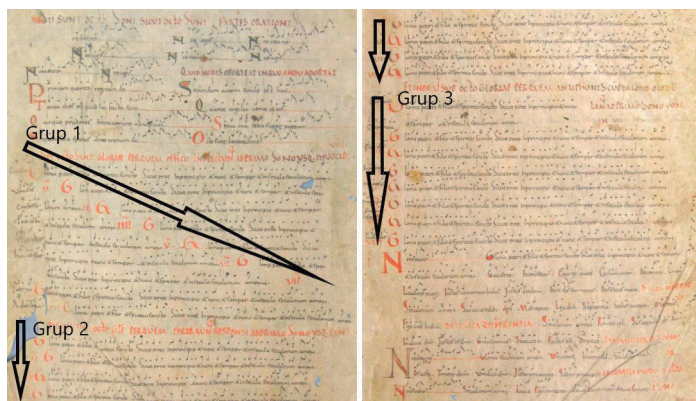


FIGURA 2. Distribució dels inicis dels glòries de cada grup.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,

Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, folis 1v i 2r.

Un motiu, com a hipòtesi, pot ser el següent: posem-nos en el lloc de l'estudiant. Tenim tres grups diferents de vuit glòries cadascun d'ells per aprendre. El primer i el tercer gairebé coincideixen a l'alçària dels ulls en planes contigües. Un element que ens ajudarà a recordar a quin grup pertany un glòria és aquesta disposició en diagonal del grup 1, ja que en recordar-lo, ho farem també en la seva

86. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 56.

col·locació en el pergami, el lloc on s'ha escrit. En referència al grup 2, la memorització és més fàcil, ja que el canvi de pàgina divideix els glòries en dos grups de quatre. En aquest cas, quan hàgim de fer-ne memòria, recordarem si són al principi o al final de la pàgina. El grup 3 té els vuit glòries disposats en ordre un sota l'altre i en una sola línia. Referent a aquests grups de glòries, trobem en els grups 1 i 3 unes antifones escrites al marge *a posteriori* i que pertanyen al mode que comença en la mateixa línia. Aquestes anotacions són un altre element que ajuda a entonar cada glòria en el mode correcte. Podríem dir que són una espècie de gloses al text, ja que ajuden a aclarir el que s'està estudiant.

Tal com ens indica Busse Berger, Quintilià, en la seva *Institutio oratoria*, parla de la divisió dels materials per poder ajudar a la memorització⁸⁷ i, com veurem, la divisió dels materials no és un element aliè al tonari del manuscrit Ripoll 74.

Un altre exemple mnemotècnic el trobem al llarg de tot el tonari: són els títols escrits amb tinta vermella i tots en lletra majúscula (tornarem a parlar d'aquesta característica més endavant) i desplaçats a la dreta del foli (figures 1 i 3). També s'ha pintat l'interior de la majúscula amb què s'inicia cada íncipit i, en cas de no tenir aquest espai interior, s'ha perfilat la inicial majúscula de vermell, per tal de guiar l'ull del lector i trobar fàcilment els inicis de cada íncipit (figura 3).



FIGURA 3. Acoloriment de la primera lletra de cada íncipit.

Títols desplaçats a la dreta, en majúscules i en vermell.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,

Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

Veiem, doncs, que, a més de contenir els elements propis per recordar l'entonació dels cants com els íncipits amb text i la notació neumàtica catalana, el tonari disposa d'altres elements externs que ajuden en l'aprofitament del seu estudi.

Per tal de realitzar un estudi que aportí les singularitats i la manera com es devia estudiar utilitzant el tonari de Ripoll 74, s'ha dut a terme una comparativa amb altres tonaris de la mateixa època i de diferents característiques i, preferentment, s'han escollit segons la relació que hi havia entre el monestir ripollès i altres centres o zones on s'empraren aquests tonaris.⁸⁸ Un exemple clar d'aquestes relacions el trobem en l'època de l'abat Oliba, amb les seves freqüents comunica-

87. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 51.

88. Per conèixer la relació de Ripoll amb altres monestirs, remetem a l'article de Charles HIGOUNET, «Une carte des relations monastiques transpyrénéennes au Moyen Age», *Revue de Comminges: Sciences Historiques et Naturelles: Pyrénées Centrales*, vol. LXIV (1951), p. 129-138.

cions amb l'abat Gauzli del monestir de Sant Benet de Fleury,⁸⁹ com ho mostren el seu intercanvi de relíquies, poemes, estades i intercanvis de frares d'ambdós monestirs.⁹⁰ L'única excepció, quant a comunicació coneguda amb Ripoll, és el tonari de Reginó de Prüm, a la diòcesi de Trier, al sud Alemanya, que s'ha inclòs en l'estudi donada la gran quantitat d'incipits que conté. Reginó —abat de Prüm del 892 al 899— explica en la seva *Epistola de harmonica institutione* —una carta enviada a l'arquebisbe Ratbod— que va haver d'escriure el tonari per tal d'eliminar les distorsions en el cant dels seus frares, ja que sovint començaven cantant en un mode i l'anaven modificant a mesura que avançava el cant.⁹¹ De fet, en el seu tonari ens indica quan un cant acaba en un mode diferent del mode inicial, la qual cosa assenyala que tota la resta s'havien d'iniciar i finalitzar en el mateix mode.

ANÀLISI DE LES DIFERENTS SECCIONS DEL TONARI

L'anàlisi entre els diferents tonaris se centra en els objectius següents:

— Aportar dades que ens ajudin a entendre com s'emprava el tonari del manuscrit Ripoll 74, de manera que ens permeti fer-nos una idea de com devia ser l'aprenentatge de la música pràctica per poder realitzar els diferents rituals de l'ofici i de la missa al monestir de Ripoll.

— Conèixer les particularitats del contingut del tonari de Ripoll 74 i els punts en comú amb la resta de tonaris.

Els tonaris i manuscrits que formen part de la comparativa són:

- *Graduale Narbonense*.
F-Pn Lat 780.
- *Troparium et prosarium Sancti Martialis Lemovicensis*.
F-Pn Lat 1118.
- *Troparium - Prosarium ad usum Sancti Geraldi Auriliacensis*.
F-Pn Lat 1084.
- Tonari de Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury). Fragmentat i incomplet:
 - *1º Anicii Manlii Boëtii de arithmetica libri duo*.
F-Pn Lat 7185. Full de guarda 116r i 116v.
 - *Firmicus Maternus, Consultationes Zacchaei et Apollonii*.
F-Pn Lat 2667 A. Full de guarda 1r.
- *Antiphonarium tonale misarum* de Saint-Bénigne de Dijon.
F-Mof H 159.

89. Núria de DALMASES, Antoni JOSÉ, Francesc MIRALLES (coord.), *Història de l'art català*, vol. I: *Els inicis i l'art romànic: s. IX-XII*, Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 74.

90. Maria Eugènia IBARBURU, «Los "scriptoria" de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos», *Lambard: Estudios d'Art Medieval*, vol. 7 (1993-1994), p. 163.

91. Elena FERRARI-BARASSI, «I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell'età carolingia: nascita e crescita di una teoria», *Studi Musicali*, vol. IV (1975), p. 24.

- *Tonario*. Reginó de Prüm.
B-Br 2750-65.

DISTRIBUCIÓ

Quant al contingut, veiem que el tonari de Ripoll 74 es divideix en diferents seccions (diagrama 2):

- *Formules échématiques*.
- Fórmules d'entonació llatines.
- Glòries per als introits, classificats en els vuit modes.
- Glòries per als responsoris.
- Glòries que acompanyen les antífoes dels salms.
- Incipits dels cants de la missa: introits, graduals, al·leluies, ofertoris, comunions; i també: responsoris i antífoes, ordenats per mode.

Aquesta particular distribució no és casual. És un «pas a pas». No es pot passar al punt següent si no s'ha après l'anterior. L'estudiant no pot practicar els incipits si abans no ha après de memòria tant les *formules échématiques* com les fórmules d'entonació i els glòries, ja que no tindrà en ment ni l'entonació ni l'àmbit correcte de la peça a cantar.

L'anàlisi del contingut del tonari segueix l'ordre que es troba en el mateix manuscrit. Primer tractarem les *formules échématiques*, ja que són el primer apartat que trobem i, a més, apareixen al llarg de tot el tonari. Seguidament analitzarem també les frases d'entonació llatines. Els diferents glòries han estat ja comentats anteriorment i s'explicaran juntament amb els incipits, ja que hi estan completament relacionats.

Les *formules échématiques*

Les *formules échématiques* que conté el manuscrit Ripoll 74 presenten algunes característiques particulars que les diferencien de la resta de tonaris observats. Tal com mostra la taula 1, les variacions en els mots que es canten a cada fórmula estan dins els paràmetres habituals.

Veiem que les de Ripoll coincideixen totes amb el *Graduale Narbonense F-Pn Lat 780*, així com amb les conservades de Fleury. Coincideixen també, exceptuant la del primer mode, amb les d'Orlhac i les de Llemotges, a la qual li manca la N inicial en el quart mode (en el manuscrit hi ha un dibuix que s'hi superposa). Les *formules échématiques* ripolleses presenten poques coincidències amb les del tonari de Prüm, del qual sols són gairebé iguals les dels modes cinquè i setè.

Quant a la notació de les *formules échématiques* del manuscrit ripollès, aquestes segueixen les mateixes entonacions que la resta de tonaris de la comparativa, excepte en el fet que en el de Ripoll trobem aquestes fórmules ornamentades

TAULA 1
Comparativa de les formules échématiques

Mode	Ripoll 74 (Ripoll)	Lat 1118 (Llemotges)	Lat 1084 (Orlhac)	Lat 7185 i Lat 2667A (Fleury)	Lat 780 (Narbona)	BR 2750-65 (Prüm)
1	[N]oeoeane	Nonenoeane	Nonenoeane	—	Noeoeane	Nonanneane
2	Noeagis	Noeagis	Noeagis	—	Noeagis	Noenis
3	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	—	Noeoeane	Noenoane
4	Noeagis	Oeagis	Noeagis	—	Noeagis	Noeais
5	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeanne
6	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeoeais
7	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeane	Noeoeanne
8	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeagis	Noeais

FONT: Elaboració pròpia.

amb un gran melisma sobre l'última vocal, tal com ho fa el de Prüm. L'ornamentació, *tropo* o *neumae* al final de les *formules échématiques*, és un símbol d'arcaisme i no es troba en els tonaris aquitans,⁹² però sí en el de Ripoll, que empra sempre les fórmules ornamentades.⁹³ Trobem les fórmules curtes en els manuscrits de Narbona, Orhac i Llemotges. El tonari de Fleury no conté notació musical.

El tonari de Ripoll, a més de contenir les *formules échématiques* dels vuit modes en el primer apunt del foli 1v, també té aquestes fórmules disposades al llarg de tot el text per tal d'introduir la fórmula d'entonació dels incipits quan es canvia de tipus de cant, tant en els de les peces de la missa com en les de l'ofici. Així mateix trobem escrit tant *N* com *n* al principi de la fórmula. La *n* la trobem en la introducció dels responsoris del primer i segon mode, és a dir, els *protus*. També veiem que podem crear tipus de sèries de *N* diferents (amb petites variacions) segons el foli. Podria tractar-se d'una hipotètica ajuda mnemotècnica? Anna Maria Busse Berger ens indica que tots els elements en un manuscrit, fins i tot la disposició de les *N* (en el nostre cas), poden aportar informació per ajudar a memoritzar:

The script, the paragraphs, the chapters, the marginal notes, the glosses, the running titles, the colors—all of this was intended to reinforce the divisions of the text, to make it easier to understand and easier to memorize.⁹⁴

92. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 71-73.

93. Michel HUGLO, en el seu treball *Les tonaires*, relaciona/classifica el tonari de Ripoll 74 com a aquità, p. 159-160.

94. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 56.

La mateixa autora també ens recorda que Hug de Sant Víctor, en el seu *De tribus maximis circumstantiis gestorum* de l'any 1130, indica unes pautes d'estudi als seus alumnes. Hug diu que ell sempre empra la mateixa còpia d'un text quan ha de memoritzar-lo, ja que no sols memoritza el contingut, sinó també:

Only the number and order of verses or ideas, but at the same time the color, shape, position, and placement of the letters, where we have seen this or that written, in what part, in what location (at the top, the middle, or the bottom) we saw it positioned, in what color we observed the trace of the letter.⁹⁵

Aquesta citació ens ajuda a reconèixer com a possibles ajudes mnemotècniques la disposició dels tres grups de glòries, la coloració de les inicials dels incipits o l'escriptura dels títols en majúscules vermelles i a la dreta del foli del tonari del còdex Ripoll 74, que s'han comentat anteriorment.

En referència a l'ús de diferents mides en les lletres per tal de catalogar el diferent material, ho trobem en el diccionari *Elementarium doctrinae eruditum*, escrit per Pàpias a mitjan segle XI.⁹⁶ En el seu text, Pàpias empra tres mides i diversos tipus de lletres per classificar els diferents continguts. Això ho podem trobar en el tonari de Ripoll 74 just en els encapçalaments de cada mode, de cada tipus de cant i de cada incipit, com a ajuda per tal de memoritzar cada grup, cada subgrup o cada cèl·lula de subgrup.

Les fórmules d'entonació llatines

En el manuscrit ripollès trobem les fórmules d'entonació llatines ubicades al principi del tonari i no en cada mode pertinent, tal com acostumen a fer-ho els altres tonaris observats. Fleury, Orlhac, Prüm i Narbona les escriuen al principi del mode abans dels incipits, i en el de Llemotges precedeixen les antífones, després dels cants de la missa i dels responsoris.

Quant al text, tal com s'ha indicat en la descripció prèvia, les fórmules d'entonació llatines del manuscrit de Ripoll són les d'ús més freqüent. En la taula 2 podem observar les petites diferències entre els tonaris. La majoria presenten petites variacions pel que fa a la grafia, ja que hi trobem *trhonum* i *tronum*, per exemple. Una altra variació són les abreviacions, per exemple, del sisè i setè modes al tonari de Fleury. En aquest mateix tonari hi trobem l'escriptura de la paraula *virgines*.

Així mateix, trobem la grafia *nubcias* en el tonari de Narbona, en lloc de *nupcias*. Al tonari de Ripoll també trobem el canvi *b/p*, però no en el cas de les fórmules llatines, sinó en l'escriptura de l'incipit de l'antífona del primer mode *O princeps noster*, que es presenta escrita *O princeps nř*.⁹⁷

95. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 51-52.

96. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, 2005, p. 54.

97. Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 74, foli 2, línia 17.

TAULA 2
Comparativa de les fórmules d'entonació llatines


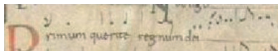
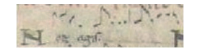
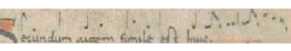
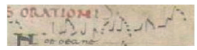
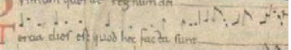
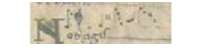
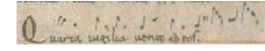

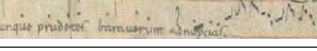
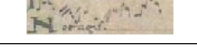
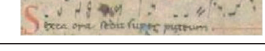
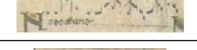
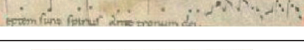
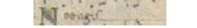
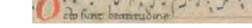
Mode	Ripoll 74 (Ripoll)	Lat 1118 (Llebotges)	Lat 1084 (Orlhac)	Lat 7185 i Lat 2667A (Fleury)	Lat 780 (Narbona)	BR 2750-65 (Prüm)
1	Primum querite Regnum Dei	Primum querite Regnum Dei (in. antífones)	Primum querite Regnum Dei (in. antífones)	—	Primum querite Regnum Dei	Primum querite Regnum Dei
2	Secundum autem simile est huic	Secundum autem simile est huic	Secundum autem simile	—	Secundum autem simile est huic	Secundum autem simile est huic
3	Tercia dies est quod hec facta sunt	Tercia dies est quo hec facta sunt	Tercia dies est quo hec facta sunt	—	Tercia dies est quo hec facta sunt	Tercia dies est quo hec facta sunt
4	Quarta vigilia venit ad eos	Quarta vigilia venit ad eos	Quarta vigilia venit ad eos	—	Quarta vigilia venit ad eos	Quarta vigilia venit ad eos
5	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes virgines intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nupcias	Quinque prudentes intraverunt ad nubcias
6	Sexta ora sedit super puteum	Sexta ora ascendit in cruce	Sexta ora ascendit in cruce	Sexta ora sedit super pu[teum]	Sexta ora ascendit in cruce	Sexta ora sedit super puteum
7	Septem sunt spiritus ante tronum Dei	Septem sunt spiritus ante tronum Dei	Septem sunt spiritus ante thronum Dei	Septem sunt spiritus ante tr[onum] Dei	Septem sunt spiritus ante thronum Dei	Septem sunt spiritus ante thronum Dei
8	Octo sunt beatitudines	Hocto sunt beatitudines	Octo sunt beatitudines	Octo sunt beatitudines (Lat 2667A)	Octo sunt beatitudines	Octo [sunt] beatitudines

FONT: Elaboració pròpia.

La variació més considerable la trobem en el sisè mode a Llebotges, Orlhac i Narbona, en què el versicle habitual s'ha canviat per Joan 19,14 relacionat amb el moment de la crucifixió de Jesucrist: *Sexta ora ascendit in cruce*.

Un altre element a tenir en compte és que en el manuscrit Ripoll 74, les frases d'entonació llatines presenten ornamentacions en un melisma sobre l'última vocal. Aquestes ornamentacions les trobem també en tots els altres tonaris observats; per tant, no seria un fet a tenir en consideració si no fos perquè els neumes d'aquesta ornamentació coincideixen exactament amb els que trobem també ornamentant l'última vocal de les *formules échématicques* del mateix manuscrit ripollès. Això no succeeix amb cap altre manuscrit dels observats en la comparativa.

TAULA 3
Comparativa dels melismes de cada echemata amb la frase llatina corresponent

Mode	Formules échématiques	Frases d'entonació llatines
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport, Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 1v.

Aquí trobem, doncs, una altra ajuda mnemotècnica, ja que s'ha aplicat la mateixa ornamentació final tant als *echemata* (cal recordar que és un fet inusual) com a les frases d'entonació llatines. Aquesta podria ser una explicació plausible del perquè no trobem aquestes frases d'entonació ubicades a l'inici de cada mode com acostumen a fer-ho els altres tonaris, perquè ja hi són de manera implícita en cada entonació dels *echemata*. Donato diu que les van escriure agrupades al principi del tonari perquè eren un element innovador i que per aquest motiu no les utilitzaven.⁹⁸ Però, quin sentit tindria escriure-les a l'inici del tonari i no aplicar-les? Si tenim en compte que aquestes fórmules llatines apareixen per primer cop en un tonari de Sant Marçal de Llemotges (Lat 1240), datat l'any 935,⁹⁹ podem pensar que a Ripoll, donada la seva demostrada modernitat quant a teoria musical, coneixien bé aquestes fórmules. A més queda demostrat que sí que s'empraren en la pràctica musical que permetia el tonari de Ripoll 74, ja que les frases d'entonació llatines, especialment els melismes finals, contenen les característiques musicals dels modes i que en el manuscrit Ripoll 74, es repeteixen aquests melismes en els *echemata* que precedeixen els diferents cants de cada mode. El tonari de Ripoll 74 és l'únic observat que ho fa així. Les frases d'entonació no hi són escrites explícitament, sinó que hi són implícitament en el cant dels *echemata*.

98. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 90.

99. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, 1978, p. 89.

Els glòries i els incipits

Un cop l'alumne havia après les *formules échématiques* i les d'entonació llatines, estava preparat per aprendre els vint-i-quatre glòries diferents classificats en els tres grups que hem vist. Aquests glòries o fragments d'ells, els anirem trobant al llarg de tot el tonari, ja sigui a l'inici del mode, del tipus de peça o entre els incipits. Quan s'inicia un tipus de cant, el *Gloria Patri* està complet. A l'inici de cada cant, dins de cada mode podem trobar *Gloria Seculorum Amen* o *Seculorum Amen*. Fins i tot, *Amen*.

A l'inici de cada mode trobem una indicació que ens diu en quin d'aquests ens trobem, però en el cas de Ripoll s'indica amb el mot *sono* i el número en xifra romana i no amb els noms grecs dels modes tal com ho fan la resta de tonaris observats (*protus, deuterus*...). El tonari de Ripoll 74 també assenyala el número de mode en xifra romana en el marge dret de la caixa d'escriptura en els inicis del primer al cinquè mode —i indica «III» també en el quart. Aquesta ajuda o reclam visual el trobem sempre en el costat dret del foli, tant si es tracta del *rectus* com del *versus*, i ens permet trobar ràpidament el mode en qüestió. En la taula 4 veiem la indicació de cada mode en els diferents tonaris observats.

Observem que l'únic tonari que empra el mot *sono* és el de Ripoll. Tal com hem vist, aquest tonari també indica el nombre del mode (*sono*) en cada canvi de tipus de cant dins de cada mode (*sono*), fet que no és habitual en els altres tonaris i que servia perquè el *cantor* pogués recordar en quin mode estaven les peces de les quals estudiava l'incipit.

L'únic tonari de la comparativa que fa quelcom similar és el de Prüm, que indica «Incipium Comunio de Eodem tono» com a encapçalament de les comunions. Aquest *Incipium* està acompanyat per la *formule échématique* del mode corresponent, però sense indicar explícitament el mode, ja que sols l'indica a l'inici dels introïts de cada mode. Per tant, tenim una altra característica particular del tonari del còdex Ripoll 74.

Com veiem en la taula 4, i a excepció del d'Orlhac i a diferència del de Ripoll, la resta de tonaris empen els mots d'origen grec *protus, deuterus, tritus* i *tetrardus*, i les seves variants. Per a les seves subdivisions, empen el mot *plagis* o *plagalís*, d'origen bizantí. Per designar el que coneixem com a *auténtic*, utilitzen el mot *authenticus* i les seves variacions, mot que apareix com a funció subdivisòria del mode en el tonari de Metz 351 (segle IX), que és la còpia més antiga del que es considera el tonari carolingi —el mot *authenticus* era un mot habitual en el vocabulari canònic carolingi.¹⁰⁰ Cap de les nomenclatures gregues dels modes, ni la bizantina ni la carolíngia —ambdues de subdivisió del mode— apareixen en el tonari de Ripoll 74. Això no vol dir que l'escola monàstica ripollesa no emprés aquests mots, ja que els podrien conèixer de tractats teòrics com els continguts en el *Musica cum retorica* (Ripoll 42).

100. Giuseppe DONATO, *Gli elementi costitutivi dei tonari*, p. 47-48.

TAULA 4
Comparativa de les indicacions de mode

Mode	Ripoll 74 (Ripoll)	Lat 1118 (Llemotges)	Lat 1084 (Orlhac)	Lat 7185 i Lat 266A (Fleury)	Lat 780 (Narbona)	BR 2750-65 (Prüm)
1	I Sono	Autentus Protus Autorictas Prima	Autentus Protus Autorictas Prima	—	Autentus Protus Autorictas Prima	Autenticus Protus
2	II Sono	Plagi Protus Filius IIII	Plagi Proti Filius Primus	—	Plagis Proti Filius Primi	Secundi Plaga Proti
3	III Sono	Autentus Tritus Tonus III	Autenti Deuteri	—	Autentus Duterus Autorictas Secunda	Tonus Tertius Terius Authenticus
4	IIII Sono	Tritus Tonus IIII	Plagi Deuteri	—	Plagis Deuteri	Tonus quartus Plaga Deuterus
5	V Sono	Plagis Tritus Tonus V (escriu Plagi per error)	Autenti Triti	—	Autentus Tritus Autorictas III	Quinti Toni Authenticus Tritus
6	VI Sono	Plagi tridus VI	Plagi Triti	—	Plagis Triti	Sexti Toni Plagui Triti
7	VII Sono	T[etr]ardi Autoritas Tonus VII	Autenti Tetrardi Autoritas IIII	—	Autentus Tetrardus Autorictas IIII	Septimi toni Authenticus Tetrarchus
8	VIII Sono	Plagi Tetrardi Tonus VIII	Plagi Tetrardi Tonus VIII	—	Plagi Tetrardi	Octava Toni Plaga Tetrardi

FONT: Elaboració pròpia.

En la taula 4 podem observar com el tonari de Llemotges 1118 indica com a *tritus* els cants pertanyents *deuterus* i al *tritus*. Aquest fet podria ser degut a la confusió que el primer grup del *deuterus* és el tercer mode, en lloc de ser-ho del *tritus*, que seria el cinquè. En la nomenclatura de les indicacions dels modes d'aquest tonari, hi trobem altres errates com, per exemple, quan no indica *plagis* en el quart mode, o quan escriu *plagis* en el cinquè mode quan hauria de posar *autentus* (l'abreviació de *authenticus*) o, per exemple, quan escriu l'abreviació *tardi* en lloc de *tetrardi* en el setè mode.

La numeració llatina i romana que presenten els tonaris de Ripoll 74, Llemotges 1118 i Narbona 780 la trobem també en el tractat *Liber de armonica institutione*, d'Hucbald (segle x), a Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 42, f. 63v, on llegim:

Lichanos hipaton scilicet autentum protum & plagis eiusdem, idem primum & II^o. Hipatemeson autentum prodeuterum et plagis eius, idem tertium et III^o. Parhipatemeson autentum [sic]¹⁰¹ tetrardum & plagis eius, idem septimum & octauum [...]

En la taula 5 trobem el nombre d'incipits per cada tipus de cant i mode en els diferents tonaris.¹⁰² En les caselles blanques s'indica els que coincideixen amb Ripoll 74. No conté el tonari de Saint-Bénigne de Dijon, ja que aquest no divideix els modes en autèntics o plagals.

TAULA 5
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

Mode 1	Ripoll	Prüm	Narbona	Llemotges	Orlhac	Fleury
Nre. d'introits	26	22	20	21	24	0
Coincideix		19	16	21	16	0
Nre. de graduals	8	0	4	0	0	0
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. d'al·leluies	13	0	3	0	0	0
Coincideix		0	4	0	0	0
Nre. d'ofertoris	7	0	8	0	0	0
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. de comunions	21	23	6	6	13	0
Coincideix		17	7	4	6	0
Nre. de responsoris	3	8	8	4	4	0
Coincideix		1	1	0	1	0
Nre. d'antífones	27	333	53	29	23	0
Coincideix		15	9	8	9	0
Ripoll Mode 1	105					

101. En aquest punt del foli 63v del manuscrit ACA Ripoll 42, corresponent al tractat d'Hucbald, hi ha una errada interessant, ja que hi manca una part del text. En aquest paràgraf s'explica que els modes es divideixen en *Lichanos Hypaton* que és el *Protus* autèntic i plagal, essent els modes primer i segon; l'*Hypatemeson* que és el *Deuterus* autèntic i plagal, els modes tercer i quart; el *Parypatemeson* (aquí hi ha l'error) indica *Tetrardus*, que divideix també en autèntic i plagal, essent els modes setè i vuitè. Com veiem, a continuació de *Parypatemeson* s'hauria d'haver escrit *Tritus* autèntic i plagal, que es tracta dels modes cinquè i sisè, i indicar el *Lichanos*, que seria el que correspondria al *Tetrardus*. És a dir, comença l'explicació del tercer mode però l'acaba amb el quart, convertint els dos modes en un. És possible que l'amanuense copiés aquest error directament de la font i no l'esmenés o que, en copiar-lo, saltés a la línia inferior de la que havia de copiar, i provoqués així aquest oblit.

102. En el tonari de Ripoll sols he tingut en compte els incipits que estan dins el cos del tonari i no els de les anotacions marginals de la doxologia, ja que aquests els trobem com a introïts o antífones en el cos del tonari. De les comunions afegides marginalment al foli 2v, sols n'he comptat una, que és la que es pot desxifrar. Així mateix, la comunió ratllada *Quod dico* del quart mode sí que l'he tinguda en compte en el còmput d'incipits.

TAULA 5 (Continuació)
 Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 2</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	8	19	11	7	18	0
Coincideix		8	3	5	7	0
Nre. de graduals	3	0	6	0	0	0
Coincideix		0	3	0	0	0
Nre. d'al·leluies	3	0	3	0	0	0
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'ofertoris	4	0	4	0	0	0
Coincideix		0	3	0	0	0
Nre. de comunions	15	20	7	4	6	0
Coincideix		11	5	4	5	0
Nre. de responsoris	3	8	7	3	3	0
Coincideix		2	0	1	1	0
Nre. d'antífones	9	56	13	4	6	0
Coincideix		5	1	1	2	0
Ripoll Mode 2	45					

<i>Mode 3</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	8	29	11	14	21	0
Coincideix		6	2	6	6	0
Nre. de graduals	4	0	6	0	0	0
Coincideix		0	4	0	0	0
Nre. d'al·leluies	5	0	5	0	0	0
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. d'ofertoris	4	0	5	0	0	0
Coincideix		0	3	0	0	0
Nre. de comunions	12	10	5	3	6	0
Coincideix		8	5	3	5	0
Nre. de responsoris	3	6	7	3	2	0
Coincideix		0	1	2	2	0
Nre. d'antífones	9	88	23	19	20	0
Coincideix		5	6	3	4	0
Ripoll Mode 3	45					

TAULA 5 (Continuació)
 Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 4</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	8	20	13	24	18	5
Coincideix		8	7	6	7	2
Nre. de graduals	3	0	2	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	1
Nre. d'al·leluies	6	0	4	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. d'ofertoris	4	0	6	0	0	1
Coincideix		0	0	0	0	0
Nre. de comunions	19	18	7	13	8	15
Coincideix		15	7	9	7	4
Nre. de responsoris	3	6	6	5	4	0
Coincideix		0	0	0	0	0
Nre. d'antífones	17	137	35	13	24	0
Coincideix		11	6	2	9	0
Ripoll Mode 4	60					

<i>Mode 5</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	9	8	8	13	7	4
Coincideix		6	6	9	6	4
Nre. de graduals	3	0	5	0	0	1
Coincideix		0	3	0	0	1
Nre. d'al·leluies	3	0	2	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	1
Nre. d'ofertoris	3	0	3	0	0	2
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. de comunions	16	14	8	3	5	2
Coincideix		10	6	3	5	2
Nre. de responsoris	3	6	8	5	3	2
Coincideix		0	1	1	0	0
Nre. d'antífones	8	31	18	11	8	6
Coincideix		3	1	0	0	0
Ripoll Mode 5	45					

TAULA 5 (Continuació)
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 6</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	12	13	9	13	10	5
Coincideix		11	9	0	10	5
Nre. de graduals	7	0	6	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'al·leluies	4	0	3	0	0	2
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'ofertoris	5	0	5	0	0	2
Coincideix		0	2	0	0	2
Nre. de comunions	20	20	5	17	7	2
Coincideix		16	4	9	5	2
Nre. de responsoris	3	6	7	8	3	1
Coincideix		0	2	1	2	0
Nre. d'antífones	8	35	32	11	13	4
Coincideix		1	3	1	3	0
Ripoll Mode 6	59					

<i>Mode 7</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	17	14	12	16	10	8
Coincideix		14	5	14	9	6
Nre. de graduals	4	0	4	0	0	1
Coincideix		0	0	0	0	0
Nre. d'al·leluies	8	0	6	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	1
Nre. d'ofertoris	2	0	2	0	0	1
Coincideix		0	2	0	0	0
Nre. de comunions	17	7	6	5	3	6
Coincideix		5	5	3	3	6
Nre. de responsoris	3	6	9	5	3	4
Coincideix		0	3	2	1	3
Nre. d'antífones	18	207	38	19	23	20
Coincideix		14	7	3	9	8
Ripoll Mode 7	69					

TAULA 5 (Continuació)
Nombre d'incipits segons el cant i mode en els diferents tonaris

<i>Mode 8</i>	<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>
Nre. d'introits	7	19	11	11	10	7
Coincideix		6	4	4	4	3
Nre. de graduals	2	0	5	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	0
Nre. d'al·leluies	8	0	4	0	0	1
Coincideix		0	1	0	0	1
Nre. d'ofertoris	7	0	11	0	0	2
Coincideix		0	4	0	0	0
Nre. de comunions	7	12	10	3	6	3
Coincideix		5	4	2	2	2
Nre. de responsoris	3	6	6	3	5	2
Coincideix		0	1	0	1	0
Nre. d'antífonas	13	344	25	14	22	20
Coincideix		6	6	4	7	6
Ripoll Mode 8	47					

FONT: Elaboració pròpia.

Cada tonari distribueix els incipits d'una manera diferent. En la taula 6 podem observar la distribució dels de la comparativa.

TAULA 6
Comparativa de distribució d'incipits

<i>Ripoll</i>	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>	<i>Dijon</i>
introit	antífonas	antífonas	introit	introits	antífonas	antífonas
gradual	introit	responsoris	comunió	comunió	responsoris	introits
al·leluies	comunió	introit	responsoris	responsoris	introits	comunions
ofertori	responsoris	kyries	antífonas	antífonas	graduals	al·leluies
comunió		gradual			al·leluies	graduals
responsoris		al·leluies			ofertori	ofertoris
antífonas		ofertori			comunió	
		comunió				

- Agrupats per modes autèntics i plagals i separats interiorment per tipus de cant.
 Agrupats per tipus de cant i separats interiorment per modes autèntics i plagals.
 Agrupats per tipus de cant i separats interiorment per mode, però sense indicar si és autèntic o plagal.

FONT: Elaboració pròpia.

Per tal de poder tenir les dades del tonari de Dijon, ja que aquest no diferencia en una part si són autèntics o plagals, s'han classificat els incipits coincidents dels tonaris de la comparativa amb el de Ripoll 74 segons el mode corresponent, però sense separar els autèntics dels plagals, i s'ha obtingut els resultats de la taula 7.

TAULA 7
Nombre d'incipits coincidents amb Ripoll 74

	<i>Prüm</i>	<i>Narbona</i>	<i>Llemotges</i>	<i>Orlhac</i>	<i>Fleury</i>	<i>Dijon</i>
<i>Protus</i>	51	57	44	47	0	106
<i>Denterus</i>	53	46	31	40	7	65
<i>Tritus</i>	47	43	24	31	17	56
<i>Tetrardus</i>	50	45	32	36	36	72
Total	201	191	131	154	60	299

FONT: Elaboració pròpia.

Veiem, doncs, que el tonari de Dijon supera amb escreix la resta de tonaris pel que fa al nombre d'incipits coincidents amb Ripoll. Per conèixer què succeeix amb el grau de coincidència, és a dir, quants cants coincideixen proporcionalment entre els diversos tonaris i el de Ripoll 74, en la taula 8 observem que els tonaris realment amb més incipits coincidents segons la proporcionalitat són els d'Orlhac i de Fleury, amb un 45,56 % i 44,77 %, respectivament.

TAULA 8
Grau de coincidència dels diferents tonaris

	<i>Total d'incipits</i>	<i>Coincideixen</i>	<i>%</i>	<i>Total d'incipits de Ripoll</i>
<i>Prüm</i>	1.551	201	12,95	475
<i>Narbona</i>	556	191	34,35	475
<i>Llemotges</i>	329	131	39,81	475
<i>Orlhac</i>	338	154	45,56	475
<i>Fleury</i>	134	60	44,77	475
<i>Dijon</i>	802	299	37,28	475

FONT: Elaboració pròpia.

Un cop revisats la resta de tonaris de la comparativa, hi ha 33 incipits que coincideixen en tots els tonaris amb el mateix mode que el de Ripoll 74 sense variacions significatives. Trobem, però, que l'introit *Ad te levavi* de Ripoll comença amb una *semivocalis*, igual que la de Dijon. Veiem també que l'antífona del vuitè mode *In illa die* ripollesa segueix la mateixa línia melòdica que Dijon i Narbona, en lloc de tenir una *tristropa* com la resta de tonaris.

En el tonari de Ripoll 74 trobem peces que provenen d'altres ritus cristians. Per exemple, tenim dos cants en la celebració de la Vigília Pasqual que provenen de l'antic

ritu que se celebrava a Ravenna, com són la comunió del segon mode *Qui in Christo baptizatus* (cant assimilat de l'ofertori), i l'alleluia *Confitemini Domino* del sisè mode.¹⁰³ Del ritu franc es conserven diferents cants en manuscrits aquitans i també en el nostre tonari, com són l'ofertori *Stetit angelus* del primer mode, i l'Alleluia *Christus resurgens* del tercer mode.¹⁰⁴ Del ritu bizantí hi trobem l'antifona *Veterem hominem* del vuitè mode, que es canta en l'Octava de l'Epifania, i que formava part del repertori bizantí que Carlemany va escoltar a Aquisgrà el 802 i que va fer traduir al llatí.¹⁰⁵

En el tonari trobem peces que inclouen les modificacions litúrgiques, com són les que es refereixen a les comunions dels dijous de quaresma. Quan el papa Gregori II els establí com a dia litúrgic, s'hi van haver d'adaptar cants del temps *post Pentecosta*. Aquests cants són: *Acceptabis sacrificium* del primer mode, que passà a cantar-se el dijous *post cineres*; *Panis quem ego delero* del primer mode per al dijous de la primera setmana de quaresma; *Qui manducat* del sisè mode, per al dijous de la segona setmana, i *Tu mandasti* del cinquè mode, per al de la tercera setmana. El dijous de la quarta setmana havia de cantar-se el cant *Domine memorabor*, que el nostre tonari no conté.¹⁰⁶ Així mateix, trobem l'introit del vuitè mode *Domine dilexi*, que es cantava en la missa del segon diumenge de quaresma —que primitivament era alitúrgic— i que el nostre tonari ja incorpora tal com ho fan els de procedència aquitana.¹⁰⁷ També té la comunió *Mirabantur* en els modes primer i setè, com apareix en el gradual de Gaillac Lat 776. Un punt important amb els manuscrits aquitans és que el *Graduale Narbonense* Lat 780 comparteix els mateixos neumes en la comunió *Beati mundo corde* amb Ripoll 74 i que es diferencien de la resta dels conservats.¹⁰⁸

Així mateix, conté aquelles peces que trenquen la rutina habitual dels salms en l'ofici monàstic com són les comunions *Qui biberit aquam* per al divendres de la tercera setmana de quaresma; la comunió *Nemo te condemnavit* per al dissabte de la mateixa setmana; *Lutum fecit* per al dimecres de la quarta setmana i *Videns Dominus* per al divendres de la quarta setmana. Totes aquestes comunions amb textos de l'evangeli de sant Joan substitueixen els salms 16, 17, 20 i 21, respectivament. Manca la comunió *Oportet te*, amb text de sant Lluç, que es cantava en lloc del salm 12 el dissabte de la segona setmana de quaresma.¹⁰⁹

A part de les *formules échématicques* i de les fórmules d'entonació llatines, el tonari també inclou peces que defineixen molt bé l'àmbit del mode en què es troben, com són els ofertoris *Iubilate Deo universia terra* del primer mode, *Ad te Domine* al segon mode, *Sperent in te* en el tercer mode, *Reges Tharsis* del cinquè mode, *Eripe me* en el setè mode, o *Domine Deus salutis* del vuitè mode.¹¹⁰

103. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 45.

104. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 207 i 84, respectivament.

105. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 71 i 151.

106. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 235.

107. Michel HUGLO, *Les tonaires*, p. 160.

108. Michel HUGLO, *Les tonaires*, p. 161.

109. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 236.

110. Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, p. 208.

Per distribuir els incipits dins de cada grup, el tonari de Ripoll 74 els separa amb un punt, començant sempre amb una majúscula que està acolorida o perfilada en vermell, excepte en poques excepcions. El nombre d'incipits varia en cada grup de cada mode i en els responsoris dels modes que van del primer fins al sisè trobem tres responsoris i el seu verset, i s'indica \tilde{v} en l'inici d'aquest. En els modes setè i vuitè trobem sols tres responsoris per a diferents dies. Així mateix, veiem que el verset de cada parella no té neumes, tot i que la melodia del responsori i del verset sigui diferent (figura 4). Això ens mostra com els estudiants del tonari coneixien perfectament de memòria tots els cants i que, en aquest cas, en identificar el responsori, ja sabien el verset que li corresponia.



FIGURA 4. Versets sense neumes.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3r.

Així mateix, en el tonari de Ripoll no trobem neumes en tots els incipits. En els casos en què es tracti d'un incipit amb dues o tres paraules, sovint sols té notació musical la primera, punt que referma el coneixement de memòria dels cants previ a l'estudi amb el tonari. Hi ha casos en què trobem incipits sense música, com la comunió del quart mode *Magna est*. Altres incipits que no tenen música són, musicalment parlant, com els que el precedeixen tal com succeeix, per exemple, en els al·leluies del primer mode *Alleluia Qui timent* i l'*Alleluia Cantate*, en què la línia melòdica del segon és idèntica a la del primer.

A diferència del cas anterior, quan un cant comença igual que el seu precedent però varia en el seu desenvolupament melòdic —és a dir, s'empra la centonització per la primera cèl·lula musical del primer i del segon cant però després varia—, en el tonari ripollès trobem els dos incipits seguits i ambdós amb música. Podem observar-ho, per exemple, en les diferències del primer mode o en els al·leluies de la majoria dels modes.

Seguint amb l'escriptura musical, tal com s'ha indicat anteriorment, ens trobem davant de notació neumàtica catalana de principis del segle XI. Sovint l'escriptura és clara, però a voltes hi ha amuntegament de neumes, especialment en la paraula *Alleluia* o, per exemple, en el gradual *Misit Dominus* del sisè mode.

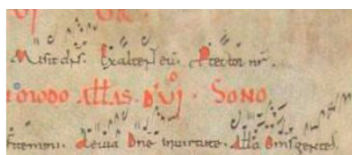


FIGURA 5. Amuntegament de neumes i diastemàtia aparent.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 4v.

L'adiastematia és evident en tot el tonari, però hi ha determinats casos en què podem trobar elements que ens fan pensar en la diastematia, ja que els neumes estan escrits en ordre ascendent o descendent com fa la mateixa melodia del cant, per exemple, l'antífona del setè mode *Joseph fili David*. Però, el que en principi sembla una diastematia autèntica, en realitat no és més que una diastematia aparent, ja que sovint es tracta del moviment del traçat neumàtic que ha de fer l'amanuense per poder escriure els neumes sense passar per sobre del text. En alguns incipits els neumes són ascendents, però realment la melodia és descendent. En l'alleluia *None cor nostrum* del primer mode trobem que els neumes estan escrits de manera ascendent per tal de no superposar-se amb els següents. En l'introit *Ressurrexi* del quart mode els neumes també són ascendents, per tal de no superposar-se al text que el segueix.

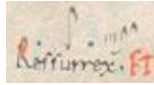


FIGURA 6. Diastematia aparent en l'introit *Ressurrexi*.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

El que sí que trobem en els neumes del tonari de Ripoll és la superposició de neumes amb un sentit diastemàtic aparent en la figura de l'*scandicus*, ja que si bé la diastematia és real en el cas del mateix neuma, no ho és en els neumes precedents o següents. Serveixi com a exemple la figura 7, en la comunió del quart mode *Exulta filia*, on podem observar com en el mot *fília*, després del *scandicus*, el *pes* i el *punctum* continuen en la línia recta quan la línia melòdica a *fília* hauria de ser ascendent.

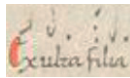


FIGURA 7. Disposició de neumes a *Exulta filia*.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

Un altre exemple d'aquesta diastematia aparent el trobem en el *punctum* de la paraula *Exulta*, que hauria d'estar al nivell superior del *pes* que el precedeix. El mateix succeeix en el *pes* del mot *fília*, i també en el *punctum*. Com veiem, allò que sembla una diastematia real no és més que aparent, confirmant l'adiastematia dels neumes.

CONTINGUT DELS ÍNCIPITS DEL TONARI DEL CÒDEX RIPOLL 74

Els íncipits dels tonaris compleixen diverses funcions: des d'introduir cants que són mostres clares de l'àmbit i de la sonoritat d'un mode, fins a recordar cants que pertanyien a la tradició del centre en què es cantaven i que calia saber-los de memòria, a més de contenir tots aquells que es creien necessaris per al bon funcionament de la litúrgia i dels oficis. En el tonari de Ripoll 74 trobem antífores dedicades a la Mare de Déu, a la Santa Creu, a sant Miquel —els quals disposaven d'altars en la basílica reformada per l'abat Arnulf i que es dedicà solemnement el 15 de novembre de 977—¹¹¹, sant Martí, santa Àgata, sant Esteve, sant Simforià o sant Giralt, entre altres. També en trobem dedicats a sant Pere, sant Pau i santa Cecília, tal com era habitual amb els centres relacionats amb el Vaticà —podem constatar la importància que els dos apòstols tenien al monestir de Santa Maria de Ripoll solament observant la monumental portalada del segle XII.

El tonari també inclou íncipits de peces seguint les indicacions de la *Capitulària Aquisgranense*, de Lluís el Piadós, de l'any 817,¹¹² per tal de realitzar els oficis de forma solemne el dia de Nadal i de l'Epifania junt amb les seves octaves, el dia de Pasqua, el de l'Ascensió del Senyor, també el de Pentecosta, Sant Esteve, Sant Joan Evangelista o el de la Purificació i Assumpció de Maria, entre d'altres festivitats.

En el marge esquerre del foli 2v, podem observar unes anotacions amb neumes a la caixa esquerra, al costat de les comunions del primer mode. Aquestes anotacions estan molt gastades i són gairebé il·legibles degut al greix que deixaven els dits en passar el full. A l'inici de l'anotació hi veiem una creu com si es tractés d'una indicació de reclam. Trobem el mateix senyal al final de la setena línia d'aquest foli, on acaben els íncipits de la comunió del primer mode. Dels afegits sols es pot (o puc) llegir l'íncipit *Tu puer*, una comunió també del primer mode, cosa que em fa pensar que la resta de text devien ser íncipits de comunions afegides *a posteriori*.

L'ORDRE INTERN DELS ÍNCIPITS DINS DE CADA GRUP DE CANTS

Manca tractar l'ordre intern dels íncipits dins de cada grup de cants. Sabem que els tonaris tenen els íncipits ordenats de diverses maneres: segons el període litúrgic, alfabèticament, per proximitat de la primera nota a l'última, segons la similitud de l'íncipit amb l'anterior o segons la complexitat de la peça, entre altres opcions.¹¹³

La classificació dels íncipits en el tonari de Ripoll és la següent:

1. Segons el mode

111. Eduard JUNYENT, *La basílica i el monestir de Santa Maria de Ripoll*, p. 13.

112. Stephanus BALUZIUS (ed.), *Capitulària regum francorum: Tomus Primus*, columna 585.

113. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, p. 58.

2. Dins de cada mode, segons el tipus de cant:
 - 2.1. Introits
 - 2.2. Graduals
 - 2.3. Al·leluies
 - 2.4. Ofertoris
 - 2.5. Comunions
 - 2.6. Responsoris
 - 2.7. Antífones
3. Dins de cada tipus de cant, trobem petits grups d'incipits precedits per un *Gloria seculorum amen* (o variant d'aquesta fórmula), que els aporta l'entonació modal. Aquests petits grups d'incipits estan ordenats segons el calendari litúrgic. Com a subordre, després de ser ordenats pel calendari litúrgic, els trobem ordenats per similitud d'incipits (diagrama 3).

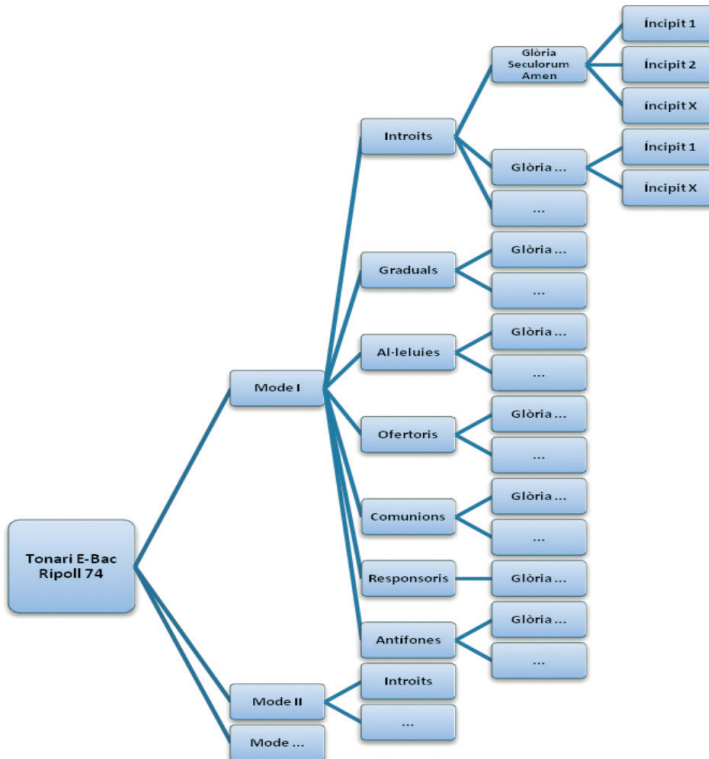


DIAGRAMA 3. Distribució d'incipits en el tonari de Ripoll 74. Els punts suspensius indiquen que la sèrie continua i varia segons cada grup de cants i en cada mode.

FONT: Elaboració pròpia.

Aquest factor d'ordre intern és molt important a l'hora d'estudiar el tonari, ja que ens permet memoritzar els cants segons l'entonació de la doxologia tot seguint un ordre determinat mitjançant petits grups d'incipits, com succeeix en les antífonas (excepte en les del segon mode), on darrere una entonació de *Secula seculorum amen* trobem tres antífonas, a les quals segueix una altra entonació del final de la doxologia seguida de les corresponents tres antífonas i així fins a completar les de cada mode. Alhora, aquests petits grups contenen un ordre intern que segueix el calendari litúrgic, cosa que facilita la memorització posterior. Alguns exemples són els graduals del segon mode, ordenats segons el calendari d'advent: tercera fèria: *Assumo Caelo*, quart dissabte: *Excita Domine* i quart diumenge d'advent: *Domine Deus virtutum* (figura 8) o les antífonas del setè mode ordenades segons el calendari litúrgic: primer diumenge d'advent: *Ierusaem respice*, vigília de Nadal: *Joseph fili David* i Epifania: *Videntes Stellam* (figura 9).

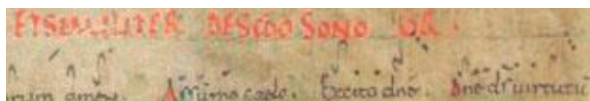


FIGURA 8. Graduals del segon mode, ordenats segons el calendari d'advent.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 2v.

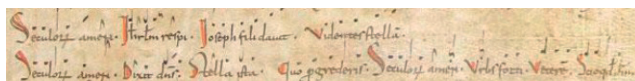


FIGURA 9. Antífonas del setè mode, ordenades segons el calendari litúrgic.

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 5r.

El tonari conté dues correccions. Una està a l'introït del quart mode *Intret in conspectu*, en què s'ha ratllat la paraula *Oratio*,¹¹⁴ i l'altra a la comunió del quart mode, en què s'ha ratllat completament el cant *Quod dico*.

UNA PEÇA ÚNICA?

El tonari de Ripoll conté l'incipit d'una antífona del tercer mode que es podria relacionar amb santa Cecília i que s'inicia amb el text *Quasi apis* (figura 10). Aquest és l'únic incipit que no he pogut identificar en cap lloc més. L'antífona *Cecilia famula tua* conté els mots *quasi apis*, però no n'he trobat notícia ni en cantorals ni en bases de dades.

114. El cant *Intret in oratio* està en el tercer mode. Això en motivà la correcció.

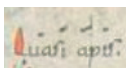


FIGURA 10. Antífona del tercer mode, *Quasi apif.*

FONT: Ministeri d'Educació, Cultura i Esport,
Arxiu de la Corona d'Aragó, col·leccions, manuscrits, Ripoll 74, foli 3v.

Sabem que els tonaris incloïen els incipits que es consideraven importants per a la comunitat que l'estudiava i els cantava. Sabem també que existia la creació de nous cants. Coneixent la importància de l'escola musical de Santa Maria de Ripoll, l'antífona *Quasi apif.*, hipotèticament, podria ser una antífona de creació expressa per a i en el mateix monestir.

CONCLUSIONS

Un cop realitzada l'anàlisi, puc afirmar que el tonari del manuscrit Ripoll 74 és quelcom més que un simple apunt d'incipits ordenats per modes, ja que ens aporta, gràcies a petits detalls, una valuosíssima informació sobre aspectes teòricopràctics del cant monòdic que es cantava als monestirs medievals, així com del seu aprenentatge i memorització.

No ens ha de sobtar l'ús del mot *sono* o *soni* per definir el mode. Com hem vist, en l'època que hem tractat, el concepte d'àmbit sonor no estava definit com a tal i s'empraven diverses paraules com *tropo*, *modus* o *tonus* i els seus derivats per definir el que en el tonari de Ripoll 74 es referia a l'àmbit sonor o mode. Queda, així, descartada la idea d'una possible relació amb el *sono* del ritu hispà a què remetien investigadors anteriors, ja que el mot *sono* s'empra per definir conceptes completament diferents en ambdós ritus.

En l'anàlisi del tonari de Ripoll 74 demostro que aquest comparteix punts amb altres tonaris de la seva època, però també té les seves particularitats, la qual cosa fa que no sigui gaire fàcil la seva classificació en un grup determinat, ja que conté elements que l'apropen a diferents agrupacions generals de tonaris. Per exemple, tant les *formules échématiques* com les fórmules d'entonació llatines són les més habituals, però la seva disposició és única.

Quant a la distribució dels elements que conformen el tonari de Ripoll 74, mostro que compleixen els requisits teòrics però també els pràctics, tot adaptant-los al procés de memorització. Un exemple el trobem en les *formules échématiques*, que es repeteixen cada cop que es varia de forma de cant i que no s'indiquen solament a l'inici del mode, com en la majoria de tonaris observats. Així mateix, els *echemata* del tonari estan ornamentats amb els mateixos neumes que les fórmules d'entonació llatines, element que el fa particularment interessant.

Tal com es comenta en l'anàlisi de les fórmules d'entonació llatines, dono l'explicació del perquè no estan ubicades amb les peces de cada mode, sinó que les trobem a l'inici del tonari, aclarint el dubte que motivà la teoria de Donato, en la

qual exposava que el tonari del manuscrit Ripoll 74 contenia les fórmules d'entonació, però no les aplicava perquè es tractava d'un element innovador. Amb l'anàlisi del present treball demostro que aquestes fórmules sí que eren conegudes i aplicades, ja que les ornamentacions de l'última síl·laba —que són les que aporten el rang melòdic, la ubicació dels tons i semitons i la sonoritat pròpia de cada mode— s'han escrit com a ornamentació dels *echemata* que acompanyen cada inici de tipus de cant en la secció dels incipits, fent que coincideixin els ornaments de l'última síl·laba en ambdós tipus d'elements mnemotècnics. Aquesta coincidència no succeeix en el tonari de Prüm, que és l'únic manuscrit de la comparativa que té els *echemata* ornamentats.

Quant als 475 incipits, veiem que compleixen totes les necessitats de l'època i que quan es va concebre la idea de confeccionar aquest tonari se sabia molt bé quines peces havia de contenir i per quins motius: ajudar a l'aprenentatge teòric amb incipits que usen els tractats per assimilar la sonoritat pròpia del mode en qüestió, complir amb la normativa imperant tant de l'orde benedictí com del territori i completar-lo amb els cants que es consideraven indispensables per a la comunitat. En aquest sentit mostro com se segueixen les directrius de la *Capitularia Aquisgranense*, de Lluís el Piadós, de l'any 817, en incloure incipits de peces destacades per realitzar de forma solemne les celebracions litúrgiques del dies indicats en aquesta, com ara el de Nadal, el de l'Epifania i altres festivitats i dates assenyalades del calendari litúrgic.

Així mateix, amb l'anàlisi d'aquests 475 incipits mostro que el tonari de Ripoll 74 inclou també cants del repertori comú per als patrons i dies importants de la comunitat com els de la festivitat de Sant Miquel, Sant Simforià, Sant Pere o Sant Pau, entre d'altres, i propis, com la hipòtesi apuntada sobre la composició a Santa Maria de Ripoll de l'antifona *Quasi apis*, dedicada a santa Cecília.

Amb l'anàlisi del tonari de Ripoll 74 mostro com funcionava una part de l'aprenentatge musical a l'escola monàstica de Ripoll: abans d'estudiar el tonari, l'alumne havia de conèixer els cants de memòria, tal com ho demostra el treball de l'aprenentatge dels incipits, ja que veiem que contenen notació musical en tot l'incipit, o també parcialment o sense música.

Aquest tonari conté un elevat conjunt d'elements que faciliten la retentiva i el record dels incipits per tal que el *cantor* pugui cantar-los de memòria. Tal com demostro en el present estudi, res és casual en aquests cinc folis. Tot està premeditat i perfectament estudiat per assolir l'objectiu de l'aprenentatge dels incipits per a la seva correcta entonació en els diferents oficis. La grafia, l'ús de les tintes, la disposició dels cants o els petits conjunts d'incipits ordenats cronològicament cerquen un únic objectiu: el correcte funcionament dels ritus de l'ofici i de la missa.

L'alumne aprenia, pas a pas, un concepte rere l'altre fins a arribar als incipits, en què un estudi acurat li permetia recordar els cants. Sabem que aquest és un volum miscel·lani de contingut didàctic viu. Per viu, em refereixo al fet que va ser molt emprat, com ho mostren les vores de les pàgines gastades i brutes, les anotacions marginals i les glosses, així com la notació ecfonètica per a l'ajuda declamàtòria en el tractat de mètrica poètica dels folis 15v i 16r, entre d'altres, que conte-

nen aquesta notació. El tonari no és aliè a aquestes anotacions per ajudar o aclarir dubtes a l'estudiant. Les podem observar en dos dels tres grups de glòries dels folis 1v i 2r, on s'han afegit incipits de peces.

De l'anàlisi també destaco la coincidència del contingut del tonari de Ripoll 74 amb el que trobem en el manuscrit H 159 de la biblioteca de l'escola de medicina de Montpeller i que procedeix de Saint-Bénigne de Dijon. Hem observat com hi ha incipits que tenen neumes iguals sols en aquests dos manuscrits, a diferència de la resta. Així mateix, gairebé dos terços dels incipits ripollesos es troben en l'extens manuscrit Dijon, la qual cosa obre una via d'investigació sobre la relació entre ambdós monestirs.

En sentit invers, el tonari ripollès conté gairebé la meitat dels incipits dels tonaris d'Orlhac i Fleury. Respecte a Fleury cal tenir en compte que el tonari conservat no està complet, de manera que podem pensar que el nombre d'incipits coincidents seria, segur, més alt. En el tonari de Ripoll 74 i en el de Gaillac, trobem dos incipits classificats en el mateix mode, el qual és diferent del de la resta de tonaris observats. Això, potser, pot obrir nous camins d'investigació de la relació entre el monestir de Santa Maria de Ripoll i el de Sant Miquel de Gaillac.

La importància d'aquest tonari rau en el fet que és l'únic tonari pràctic del territori i de l'inici del segle XI que es conserva complet i, a més, és una de les poques fonts que ens aporten els cants en vigor al monestir ripollès al voltant de l'any 1000 i que ens pot ajudar a entendre en què consistien i com es feien les celebracions litúrgiques a Ripoll,¹¹⁵ a part de mostrar-nos com funcionava una part de l'aprenentatge musical.

TRANSCRIPCIÓ DELS ÍNCIPITS DEL TONARI DE RIPOLL 74. ARXIU DE LA CORONA D'ARAGÓ, RIPOLL 74, F. 1V-5V

PAUTES DE TRANSCRIPCIÓ

— S'ha respectat el salt de línia tal com està en el manuscrit, excepte en el cas dels títols que, per afavorir-ne la lectura, s'han escrit en una sola línia tot i que en l'original estiguin en una o més línies.

— S'ha respectat l'ambivalència *u/v* i *i/j* i s'ha transcrit com a l'original.

— S'ha respectat la grafia original i no s'han corregit els errors ortogràfics segons la normativa actual.

— En cas de paraula o fragment il·legible, s'ha transcrit amb [...].

— En cas de paraula incompleta, el fragment afegit s'ha escrit entre [].

— En cas de dubte sobre la paraula escrita, aquest s'ha indicat amb (?).

115. Higini Anglès, en el seu llibre *La música a Catalunya fins al segle XIII*, p. 132, indica que en F. Fétis posseïa un tonari procedent de Ripoll, datat el 842, avui desaparegut. Tal com assenyala mossèn Anglès, hi ha un error de datació o de procedència, ja que el monestir de Ripoll no es fundà fins a l'any 879.

- En cas d'un afegit posterior s'ha transcrit entre < >.
- En cas d'una paraula ratllada s'ha escrit com en l'original. En cas d'ha-ver-hi una correcció, s'ha transcrit entre < >.
- S'han resolt les abreviacions.
- S'han separat les paraules unides.

TRANSCRIPCIÓ

f. 1v

Gaudete / Ueniet et ostende / Confessio / Proper esto / [loquebatur] / [Hodie] scietis / Puer natus / Ad te leuauí (Íncipits en la caixa d'escriptura del costat esquerre gastades pel tacte dels dits. Cadascun acompanya la doxologia del seu mode i coincideixen amb el primer íncipit de l'introit de cada mode, excepte en el setè mode, que és el segon íncipit).

f. 2r

Ecce nomen / O sapientia / Ecce dominus / [...] / Montes et [omnes] / Erit in nouissimis / Erumpant / Ioseph fili / In illa die (anotacions a la caixa d'escriptura dreta que indiquen una antifona en el seu mode respectiu, generalment la primera dels íncipits. En el cas del quart mode no es pot llegir. En el cas del setè mode s'anoten dos íncipits).

Repertori:

f. 2r

1º Noeoeane Gloria patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen . Gaudete . Etenim sederunt . Exurge quare . Exclamauerunt . De uentre . Amen / Laudate pueri . Iustus non conturbabitur . Iustus ut palma . Dicit Dominus sermones . Dominus secus mare . DE SECUNDA DIFFERENTIA / Seculorum amen . Scio cui credidi . Domini . Meditatio . Lex Domini . Sapientiam . Salus autem . Miseris (?) / Ego autem in Domino . DE TERTIA DIFFERENTIA . Seculorum amen . Rorate celi . Suscepimus Dominus . [Amen] / Inclina Domine . Justus es Domine . Gaudeamus . Staruit ei . Factus est . Da pacem . ET SIMILITER Í SONO GRADUALE / Noeoeane Gloria seculorum amen . Uniuersi . Inueni Dauid . Sacerdotes eius / Os iusti . Timete Dominum . Uindica Domine . Justorum anime . Seder[unt] principes . ET SIMIL MODO ALLELUIAS Í SONO / Noeoeane seculorum amen . Alleluia Ego ueritatem . Alleluia Qui timent . Alleluia Cantate (f. 2v) Alleluia Iustus . Alleluia Omnes gentes . Alleluia Dexteræ Dei . Alleluia Loquebantur . Alleluia Domine [...]era . Alleluia Domine Deus salutis / Alleluia Hic est uere martyr . Alleluia Mirabilis . Alleluia Nonne cor nostrum . Alleluia Gloriosi . ET IDEM MODO OFFERTORIUM DE Í SONO Noeoeane Gloria seculorum amen . Ascendit Deus . Stetit angelus . Uiri galilei . Iustorum anime / Amen . Benedicam Dominum . Iubilare Deo . ET IDEM SICUT SUPRA Í SONO DE COMMUNIONES Noeoeane Gloria seculorum amen . Dominus dabit . Ecce uirgo . Amen dico uobis . Beati mundo corde / Dicit Dominus . Mirabantur . Reuelabitur . Mandu-

cauerunt . Amen . Ego uos elegi . Notas mihi . Uiderunt omnes . Cum inuo[carem] (?) . Caste (?) . Lutum . Fili quid . Qui uult uenire . Inlumina . Panis quem . Domine Deus meus † (reclam que porta a uns cants anotats a la caixa esquerra que són il·legibles excepte Tu puer) / Noeoeane . Gloria patri et filio ET RESPONSI QUI EODEM MODO MODULANTUR A Ì SONO / et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen . Montes Israel . v̄ Ecce nom Domini . Confortamini . v̄ Ecce dominator . Ciuitas Jerusalem . v̄ Ecce in fortitudine . ANTIPHONAS QUI SIC INFLECTUM Ì SONO / Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui / sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen . A . Ecce nomen domini . Si in digito dei . Uidi turbam magna . Seculorum amen . Aue Maria . Canite tuba . Traditor autem . / Seculorum amen . De Sion ueniet . Lazarus . Domine quinque talenta . Seculorum amen . Ueniet Dominus . / Dominus quidem . Rectos decet . Seculorum amen . Reges terre . Spiritu principali . Ueni electa mea / Seculorum amen . Cum sero . Ductus est Ihesus . Cum turba plurima . Seculorum amen . Erunt praua . / Cum esset Stephanus . Praeceptor per totam . Seculorum amen . O quantus luctus . O princeps noster . Ductis (?) gloriosi . / Seculorum amen . Speciosus . Ipsi soli . Propter uerba . INCIPIUNT II OFICII DE SECUNDO SONO / Noeagis Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen . Ueni et hostende . Letetur cor . Ex ore . Uultum tuum . Redime me . Amen / Dominus dixit ad me . Ecce aduenit . Fac mecum . ET SIMILITER DE SECUNDO SONO GRADUALE / Noeagis Gloria seculorum amen . A summo caelo . Excita Domine . Domine Deus uirtutum / ET SIMILI MODO DE ALLELUIAS Ì SONO / (f. 3r) Noeagis Gloria seculorum amen . Alleluia Uerba mea . Alleluia Sancti tui . Alleluia Redemptionem . / Gloria seculorum amen ET INDE OFFERTORIO DE SECUNDO SONO . Ad te domine leuauit . Tollite portas . Deus deus meus . De profundis . ET IDEM DE SICUT SUPRA Ì SONO DE COMMUNIONES . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Iherusalem surge . Exiit sermo . Narrabo . Multitudo languentium . / Domine Dominus noster . Omnes qui in Christo . Gaudete iusti . Domine deus meus . Anima nostra . Aufer a me . Letabimur . / Cantabo domino . Uouete . Dominus firmamentum . Dominus regit me . / Noeagis . Gloria patri ET RESPONSI QUI SIC INFLECTUNT IN Ì SONO et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen . / R Laetentur caeli . v̄ Orietur . Dolebit nos dominus . v̄ Uenite ascendamus . Non auferetur . v̄ Pulciores sunt . ET INDE ANTIPHONAS QUI SIC PER TAUNTUR CUM PSALMI AD Ì SONO . / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto / Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen . De Sion exhibit . Iuste et pie . / O sapientia . Ait petrus . Super pectus . O beatum uirum . Iam uero . Michael Arcangelus . Per signum crucis . / Noeoeane Gloria patri et filio INCIPIUNT OFICII DE TERTIO SONO . / et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen . Amen . Confessio . Missus est <an>[gelus] . Dum clamarem . Intret oratio . In deo laudabo . Si iniquitatem . Liberator . Omnia que fecisti . SIMILITER DE TERTIO SONO GRADUALE / Noeoeane . Gloria

seculorum amen . Auditor in oportunitatibus . Exurge domine . Iuravit . Bene / dicite dominum . ET SIMILI MODO DE ALLELUIAS III SONO / Noeoeane . Gloria seculorum amen . Alleluia Spiritus domini . Alleluia In te domine . Alleluia Qui sanat . / Alleluia Pretiosa . Alleluia Christus resurgens . ET IDEM DE OFRTORIO III SONO / Noeoeane . Gloria seculorum amen . Deus tu conuertens . Sperent in te . Benedictus . / Constitues . ET IDEM SUPRA III SONO DE COMMUNIONES / Noeoeane . Gloria seculorum amen . Scapulis suis . Gustate . Iustorum anime . Qui meditabitur . / (f. 3v) Christus resurgens . Benedicite . Beatus seruus . Iherusalem . Passer inuenit . Principes . Tu, domine seruabis . De fructu . / Noeoeanne Gloria patri et filio EODEM MODO DE III SONO RESPONSI / et spiritui sancto Sicut erat in principio et nun et semper et in secula seculorum amen . Audite uerbum / . v̄ Anunciate . Saluatorem expectamus . v̄ Sobrie et iuste . Ecce uirgo concipiet . v̄ Super solium Dauid . ET INDE ANTIPHONAS DE III SONO / Noeoeane . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in princi / pio et nunc et semper et in secula seculorum amen . Ecce dominus noster . Cum fortis amatus . Seruite domino . / Seculorum amen . Quando natus est . Qui de terra est . Uidi speciosa . Seculorum amen . / Quasi unus . Quasi apis . Gloriosi . INCIPIUNT OFICII DE IIII SONO . / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et sem / per et in secula seculorum amen Amen amen amen / amen . Prope es tu domine . Omnis terra . Sacerdotes tui . Intret oratio <in conspectu> . / Sicut oculi seruorum . Reminisce . De necessitatibus . Resurrexi . ET SIMILITER DE IIII SONO GRADUALE . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Speciosus . Exurge Domine . Confitebuntur . ET SIMILI MODO ALLELUIAS IIII SONO / Noeagis Gloria seculorum amen . Alleluia Lauda Ierusalem . / Alleluia Laudate pueri . Alleluia Emitte spiritum tuum . Alleluia Iusti epulentur . Alleluia Ego uos elegi . / Alleluia Gaudete . ET IDEM MODO OFFERTORIO DE IIII SONO . / Noeagis Gloria seculorum amen . Iustus . Mihi autem . Exultabunt sancti . Offerrentur regi . / Noeagis . Gloria seculorum amen . ET IDEM SUPRA IIII SONO DE COMMUNIONES . / Uidimus . Dilexisti . Exulta filia . Magna est . Feci iudicium . Acceptabis . Ierusalem . Ab oculis . / Uidens domus . Dominus uirtutum . Memento . Tanto tempore . Tu puer . Semel iuravi . Quod dico . Inclina aurem tuam . / Aufer a me . Tollite hostias . Benedicimus Domini . ET RESPONSI QUI EODEM MODO MODULANTUR IIII SONO . / Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in / secula seculorum amen . Iherusalem cito . v̄ Ego enim sum . Descendet dominus . v̄ Et adorabunt eum . Uidebunt gentes . (f. 4r) . v̄ Et eris corona glorie ET INDE ANTIPHONAS QUI SIC INFLECTUNTUR A IIII SONO . / Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in / secula seculorum amen . Rorate celi . Emitte . Post partum uirgo . Seculorum amen . Ecce rex uenit . Da mercedem . Posuisti domine . Seculorum amen . Intuens in caelum . Homo erat . Sanctum est . Seculorum amen . / Ex egipto . In mandatis eius . Seculorum amen . Rubrum quem uiderat . Ambulabunt . Innuebant . / Seculorum amen . Sion renouaberis . O mors . In camino ignis . INCIPIUNT OFICII DE V SONO . /

Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen Amen . Loquebar . Domine refugium . Domine in tua misericordia . Me expectant . / Letare . Exaudi Deus . Ecce Deus adiua . Miserere mihi . Amen . Circundederunt . ET SIMILITER DE Û SONO GRADUALE / Noeoeane Gloria seculorum amen . Ex Sion . Benedictus . Uiderunt omnes . ET SIMILI MODO DE ALLEUIAS Û SONO . / Noeoeane Gloria seculorum amen . Alleluia Beatus uir . Alleluia Diligam . / Alleluia Memento domine . ITEM OFFERTORIUM DE Û SONO / Noeoeane Seculorum amen . Reges tharsis . Iubilare . Benedic anima mea . ET EODEM MODO DE COMMUNIONES Û SONO . / Noeoeane Gloria seculorum amen . Seruite domino . Intellege . / Tu mandasti . Pacem meam . Ultimo festiuitatis . Non uos relinquam . Dico uobis . Panem de celo . Uoce mea . / Iustus Dominus . Quis dabit . Aduersum me . Letabimur . Qui mihi ministrat . Domus mea . Unam petii . / ET RESPONSIVI QUI EODEM MODO INFLECTUNTUR Û SONO / Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula / seculorum amen . Obsercro domine . v̄ Qui regis . Ecce dominus ueniet . v̄ Ecce cum uirtute . Ecce ueniet Dominus . v̄ Et dominabitur . / ET INDE ANTIPHONAS QUI SIC FLECTUNTUR CUM PSALMOS A Û SONO . / Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula / seculorum amen [...] . Montes et omnes . Soluite templum hoc . Adueniente petro . Propter insuperabilem . / Transacta pueritia . Beata augusta . Iulianus sepultus . INCIPIUNT OFICII DE Û SONO / (f. 4v) Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen . Hodie scietis . In medio ecclesie . Os iusti . / Esto mihi . Cantate domino . Omnes gentes . Sacerdotes dei . Iusti epulentur . Quasi modo geniti . Respice in me . / Exultate . Dicit dominus ego cogito . SIMILITER SONO ÛI GRADUALE . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Sederunt . Misit dominus . Exaltent eum . Protector noster . / Quis sicut dominus . Propicius . Ad Dominum cum (sic) tribularer . SIMILI MODO ALLELUIAS DE ÛI SONO / Noeagis Gloria seculorum amen . Alleluia Confitemini . Alleluia Domine in uirtute . Alleluia Omnes gentes . / Alleluia Iustorum anime / ET IDEM OFFERTORIO DE ÛI SONO . / Noeagis . Gloria seculorum amen . Domine in auxilium . Iusticie domini . Domine conuertere . / In uirtute . Diffusa est . ET IDEM SICUT SUPER SONO ÛI DE COMMUNIONES . / Noeagis Gloria seculorum amen . Ecce dominus ueniet . Exultauit . In splendoribus . / Posuisti . Lutum fecit . Qui manducat . Domine quis habitabit . Fili quid fecisti . Diffusa est . Quinque prudentes / Qui me dignatus . Pascha nostrum . Surrexit dominus . Mitte manum . Tu es Petrus . Simon Ioannis . Anima nostra . / Dicit andreas . Honora . Panem de celo ET RESPONSIVI QUI EODEM MODO INFLECTUNTUR A ÛI SONO . / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen . Aspiciebam . v̄ Potestas ejus . Qui uenturus est . v̄ Deponet omnes . Clama in fortitudine / . v̄ Super muntem . ET INDE ANTIPHONAS QUI SIC CUM PSALMIS COPULANTUR A ÛI SONO / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in princi-

pio et nunc et / semper et in secula seculorum amen . Erit in nouissimis . Occurrit . O quam gloriosum est . Ponens petrus . / Populus . Artus febre . Domine Deus uirtutum . Igitur quia uiribus . **INCIPIUNT OFFICII DE ÛII SONO .** / Noeoeane Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper / et in secula seculorum amen Amen Amen Amen . Populus sion . Puer natus est . Aqua sapientae . In uirtute tua . Deum in adiutorium . Uiri galilei . / (f. 5r) Adorate Deum . Exaudi nos . Audiuit dominus . Ne derelinquas nos . Occuli mei . Expecta Dominum . Uenite benedicti . / Protexisti me . Iudicant sancti . Gloria et honore . Respice domine . **ET SIMILITER ÛII SONO GRADUALE .** Noeoeane Gloria seculorum amen . Dirigatur . Tenuisti . Pro[bame] . Dilexisti . **ET SIMIL MODO DE ALLELUIAS ÛII SONO .** / Noeane . Gloria seculorum amen . Alleluia Pascha nostrum . Alleluia Post dies octo . / Alleluia Exaudi . Alleluia Angelus domini . Alleluia Exultate Deo . Alleluia Ne timeas . Alleluia Uenite exultemus . / Alleluia Quoniam deus . **ET EODEM MODO DE OFFERTORIUM ÛII SONO** Noeoeane . Gloria seculorum amen . Confitebuntur . Eripe me . **ET IDEM SUPRA ÛII SONO DE COMMUNIONES** / Noeoeane Gloria seculorum amen . Dicite pusillanimes . Tolle puerum . Si consurrexistis . Mirabantur . / Unam petii . Erubescant . Ne tradiredis . Uox in rama . Domine quinque . Fidelis seruus . Qui biberit aquam . / Nemo te condempnauit . Populus adquisitionis . Ego sum uitis . Domus mea . Signa eos . Qui mihi ministrat . / Noeoeane **ET RESPONSI QUI EODEM MODO INFELCTUNTUR A ÛII SONO** Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula / seculorum amen . R Aspiciens a longe . Aue Maria . Missus est gabriel . / Noeoeane **ET IDEM DE ANTIPHONAS SEPTIMO SONO .** / Gloria patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen . Erumpant montes . De caelo ueniet . Quomodo fiet . Gloria seculorum amen . Omnes sitiennes . Iuxta est . O magnum . / Seculorum amen . Ierusalem respice . Ioseph fili dauid . Uidentes stellam . / Seculorum amen . Dixit dominus . Stella ista . Quo progredieris . Seculorum amen . Urbs fortitudinis . Ueterem . Scio quod Ihesum . / Seculorum amen . Clamauerunt . Confortatus . Benedicta filia . **INCIPIUNT OFFICII DE ÛIII SONO .** / Noeagis . Gloria patri et filio et spiritui sancto Sicut erat in principio et / nunc et semper et in secula seculorum amen . Ad te leuauit . Dilexisti . In excelso . Dum medium silentium . / Inuocauit . Domine dilexi . Domine ne longe . Amen . **ET SIMILITER GRADUALES DE ÛIII SONO .** / Saluum fac . Benedicam . **SONO ÛIII IN EODEM MODO DE ALLELUIAS** / Noeagis Seculorum amen . Alleluia Adorabo . Alleluia Uenite ad me . Alleluia Ostende nobis . / (f. 5v) Alleluia Uos estis lux . Alleluia Exultabunt . Alleluia Surrexit . Alleluia Benedictus es . Alleluia Specie tua . **SIMILLITER ÛIII SONO DE OFFERTORIUM** . Noeagis Gloria seculorum amen . Aue Maria . Mirabilis Deus . / Domine deus salutis . Scapulis suis . Posuisti domine . Angelus domini . Ueniens uir . **DE COMMUNIONES IDEM MODO SONO ÛIII .** / Noeagis Gloria seculorum amen . Uideo caelos . Responsum accepit . Magna est . / Modicum et non . Dum uenerit . Spiritus qui a patre . Spiritus ubi uult . **ET IDEM RESPONSI DE ÛIII SONO .** Noeagis . Gloria

patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et / nunc et semper et in secula seculorum amen . Leua Iherusalem . Iherusalem cito . Sicut mater consolator . ET ANTIFONAS QUI ELECTUNTUR SONO / Noeagis Gloria patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et nunc et / semper et in secula seculorum amen . In illa die . Iucundare . Lapidabant . / Seculorum amen . Ueniet fortior . Hodie scietis . Caeli aperti sunt . / Seculorum amen . Dominus dixit ad me . Ueritas de terra . Dominus in templo sancto . / Gloria seculorum amen . Uirgines domini . Nos qui uiuimus . Angeli Domini . In Ecclesiis

BIBLIOGRAFIA

- ALTURO, Jesús. «Corpus glossariorum Latinorum Cataloniae. I. Els glossaris de Ripoll (I)». *Faventia*, vol. 12 (1990), p. 141-164.
- «El llibre manuscrit a Catalunya». A: *International Association of Bibliophily. XXIIInd Congress*. Barcelona: Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2005, p. 119-139.
- ANGLÈS, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1988. [1a ed., 1935]
- AREZZO, Guido d'. *Micrologus*. Ed. a cura d'Ambrosio Amelli. Roma: Desclée, Lefebvre et S. Pont, 1904. [1a ed., 1026]
- ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 2008.
- ATKINSON, Charles. «Some thoughts on music pedagogy in the carolingian era». A: MURRAY, R.; FORSCHER, S.; CYRUS, C. (ed.). *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*. Indianapolis: Indiana University Press, 2010, p. 37-51.
- BALUZIUS, Stephanus (ed.). *Capitularia regum francorum: Tomus Primus*. París: Franciscus Muguet Regis & illustrissimi Archiepiscopi Parisiensis typographus, 1677. També disponible en línia a: <https://archive.org/details/bub_gb_Jdd9zZ1bEB4C/page/n5/mode/2up> [Consulta: 7 desembre 2020].
- BEER, Rudolf. *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll. II*. Viena: A. Hölder, 1908. [Traducció de l'alemany: BARNILS GIOL, Pere. «Los manuscrits del monastir de Santa María de Ripoll». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. v, núm. 36 (octubre-desembre 1909), p. 137-170; vol. v, núm. 37 (gener-març 1910), p. 230-278; vol. v, núm. 38 (abril-juny 1910), p. 299-320; vol. v, núm. 39 (juliol-setembre 1910), p. 329-365; i vol. v, núm. 40 (octubre-desembre 1910), p. 492-520]
- Benet de Núrsia, sant. *Regla per als monjos*. Ed. a cura d'Ignasi M. Fossas. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- BERNADÓ, Màrius. «Liber glossarum et t[...]logiarum». A: ZAPKE, Susana (ed.). *Hispania vetus: Musical-liturgical manuscripts from Visigothic origins to the Franco-Roman transition (9th-12th centuries)*. Bilbao: Fundación BBVA, 2007, p. 316.
- BOECL. «De institutione musica». A: LUQUE, J. [et al.] (ed.). *Sobre el fundamento de la música: Cinco libros*. Madrid: Gredos, 2009.
- BOYNTON, Susan. «Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory». A: MURRAY, R.; FORSCHER, S.; CYRUS, C. (ed.). *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*. Indianapolis: Indiana University Press, 2010, p. 52-62.

- BUSSE BERGER, Anna Maria. *Medieval music and the art of memory*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- «Models for composition in the fourteenth and fifteenth centuries». A: BUSSE BERGER, Anna Maria; ROSSI, Massimiliano (ed.). *Memory and invention: Medieval and renaissance literature, art and music*. Florència: Leo S. Olschki, 2009, p. 59-80.
- CHAILLEY, Jacques. *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*. París: Les Livres Essentiels, 1960.
- DALMASES, Núria de; JOSÉ, Antoni; MIRALLES, Francesc (coord.). *Història de l'art català*. Vol. I: *Els inicis i l'art romànic: s. IX-XII*. Barcelona: Edicions 62, 1990. [1a ed., 1986]
- DONATO, Giuseppe. *Gli elementi costitutivi dei tonari*. Messina: Edas, 1978.
- FERRARI-BARASSI, Elena. «I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell'età carolingia: nascita e crescita di una teoria». *Studi Musicali* [Florència: Leo S. Olschki], vol. IV (1975), p. 3-56.
- GARCÍA VILLADA, Zacarías. «Formularios de las bibliotecas y archivos de Barcelona (s. X-XV)». A: *Anuari MCMXI-XII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1913, p. 533-552.
- GARRIGOSA, Joaquim. *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII: L'evolució de la notació musical*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.
- GLICK, Thomas. «Recepció i transmissió de la cultura mitjançant els *scriptoria* monàstics». A: MIQUEL, Marina; SALA, Margarida (ed.). *Temps de monestirs*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1999, p. 198-205.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval*. Barcelona: Dopesa, 1980.
- GÓMEZ RUIZ, Carles Ignasi. «Gerbert d'Orlhac i la cultura científica a l'any 1000». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1997-1998* (1999), p. 59-81.
- Graduale Triplex*. Solesmes: Abadia de Sant Pere de Solesmes, 1974.
- GROS, Miquel dels Sants. «Els manuscrits litúrgics de l'antiga biblioteca del monestir de Ripoll». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1981-1982* (1983), p. 109-112.
- GUDIOL, Josep. «Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich». *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 6 (1923), p. 50-97.
- HIGOUNET, Charles. «Une carte des relations monastiques transpyrénéennes au Moyen Age». *Revue de Comminges: Sciences Historiques et Naturelles: Pyrénées Centrales*, vol. LXIV (1951), p. 129-138.
- HUGLO, Michel. *Les tonaires: Inventaire, analyse, comparaison*. París: Société Française de Musicologie, 1971.
- «H 159 Montpellier, Tonary of St. Bénigne of Dijon by Finn Egeland Hansen; Paléographie musicale. Tome XIX, Graduel de Klosterneuburg». *Revue de Musicologie*, vol. 62, núm. 1 (1976), p. 152-155.
- IBARBURU, María Eugenia. «Los "scriptoria" de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos». *Lambard: Estudis d'Art Medieval* [Barcelona: Institut d'Estudis Catalans], vol. 7 (1993-1994), p. 157-171.
- JUNYENT, Eduard. *La basílica i el monestir de Santa Maria de Ripoll*. Ripoll: Impremta Maideu, 1948. [6a ed., 2009]
- LLAGOSTERA, Antoni. «Notes sobre els abaciologis de Santa Maria de Ripoll. Nou abaciologi». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1995-1996*, núm. 9 (1997), p. 30.

- LLAURÓ, Joan. «Los glosarios de Ripoll». *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. III (1927), p. 331-389.
- «Los glosarios de Ripoll». *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. IV (1928), p. 271-341.
- MASCARELLA, Jordi. «L'abaciologi glossat del monestir de Ripoll». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 1989-1990* (1991), p. 11-68.
- MESTRE, Jesús (ed.). *Diccionari d'història de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- MORALEJO, José Luis. *Cancionero de Ripoll*. Barcelona: Bosch, 1986.
- MUNDÓ, Anscari M. «Consideracions paleogràfiques a l'entorn de la monodia litúrgica medieval en l'obra d'Higini Anglès». *Recerca Musicològica*, vol. IX-X (1989-1990), p. 5-14.
- NICOLAU D'OLWER, Lluís. «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII». A: *Anuari MCMXV-XX*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1923, p. 3-84.
- OLIVER, Griselda. «De la conservació dels *Carmina Rivi-pullensia*». *Revista de Girona*, núm. 276 (2013), p. 56-58.
- PELLICER, Josep Maria. *Santa María del monasterio de Ripoll*. Mataró: Establecimiento Tipográfico de Feliciano Horta, 1888.
- PLADEVALL, Antoni. «Arnulf, abat de Ripoll i bisbe de Girona». *Revista de Girona*, núm. 83 (1978), p. 149-155.
- PUIGVERT, Gemma. «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll: notes per a un estat de la qüestió (I)». *Faventia*, vol. 17, núm. 1 (1995), p. 89-118.
- QUETGLAS, Pere J.; Raventós, Jordi. *Cançoner de Ripoll*. Martorell: Adesiara, 2010.
- RAYNOR, Henry. *Una historia social de la música: Desde la Edad Media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo XXI de España, 1986.
- SABLAYROLLES, Maur. «Une notation grégorienne espagnole». A: *Al maestro Pedrell: Escritos heortásticos*. Tortosa: Casa Social del Orfeó Tortosí, 1911, p. 301-306.
- «A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols: Iter Hispanicum». *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 13, núm. 2 (gener-març 1912), p. 205-247.
- «A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols: Iter Hispanicum». *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 13, núm. 3 (abril-juny 1912), p. 401-432.
- SARGATAL, Ramon. «L'ensenyament a l'escola monàstica de l'alta edat mitjana». A: MIQUEL, Marina; SALA, Margarida (ed.). *Temps de monestirs*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1999, p. 206-217.
- SUNYOL, Gregori M. *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Abadia de Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1925.
- ZIMMERMANN, Michel. «Le monde d'un catalan au X^e siècle: Analyse d'une compilation isidorienne». A: GUENÉE, Bernard (dir.). *Le métier d'historien au Moyen Âge*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1977, p. 45-78.
- «Un formulaire du X^eme siècle conservé à Ripoll». *Faventia*, vol. 4, núm. 2 (1982), p. 25-86.