



Música a l'entorn del 1419

- 20 de novembre del 2019 a les 20.00 h
- Biblioteca Nacional, placeta de Sant Esteve, Andorra la Vella

Laura de Castellet

Llicenciada en Belles Arts i màster en Cultures Medievales, especialista en música i instruments medievals



Us parlaré de l'entorn de la música que hi havia en aquell moment, però potser no té gaire sentit parlar de la música més culta o de l'últim que hi havia a principis del segle xv, perquè al capdavant estem en una vall pirinenca, en un lloc on és evident que és un lloc de pas i que hi ha un intercanvi comercial i cultural i a més a més amb la particularitat que podia tenir el segle xv a Andorra –i fins ara–, que és aquest copríncipat i per tant aquestes influències d'una banda i de l'altra. Vol dir que aquí hi havia influència de la casa de Foix i hi havia influència de l'entorn urgellenc o de la casa de Barcelona en últim terme.

Però una cosa és que hi hagi aquests mandataris més o menys llunyans i l'altra és que aquí es coneguessin les últimes novetats musicals de la cort d'Avinyó. No tindria cap sentit, però sí que ho podem contextualitzar. Què hi havia?, què es feia?, quin tipus de música? Més que el que es feia aquí, què s'hagués pogut sentir? O sigui, els habitants d'Andorra que es movien una miqueta pel voltant, quin context cultural musical haguessin pogut tenir. De vegades comparo Andorra amb la Vall d'Aran: és una realitat molt semblant a l'andorrana però al revés. És a dir, la Vall d'Aran està enfocada cap al nord. Culturalment es deu al nord, s'hi parla occità, formava part del bisbat de Comenge i en canvi va a buscar un contrapès polític cap al sud. En canvi aquí va passar absolutament al revés. Culturalment Andorra està abocat cap al sud, és evident i va a buscar aquest contrapès polític amb la casa de Foix. Us plantejo aquestes dues diferències perquè dintre d'una cultura doble, amb molta riquesa d'una banda i de l'altra, un exemple com la Vall d'Aran té moltes més influències occitanes, i en canvi aquí em remetreu més a les influències catalanes. Al capdavant, Andorra forma part del món cultural català com l'Aran de l'occità.

La primera imatge no és del segle xv, per descomptat. Espero que ho conegueu: és un dels frescos de la Cortinada, del segle xii. L'església ha canviat d'orientació i el que queda de l'església romànica està entrant a la dreta amb orientació est, que és l'orientació pròpia de les esglésies medievals. En un raconet hi ha aquesta imatge: un músic que pertany a una casa nobiliària. Fixeu-vos que porta un vestit de dos colors, vermell i blau. És com si anés vestit amb els colors del seu equip de futbol,

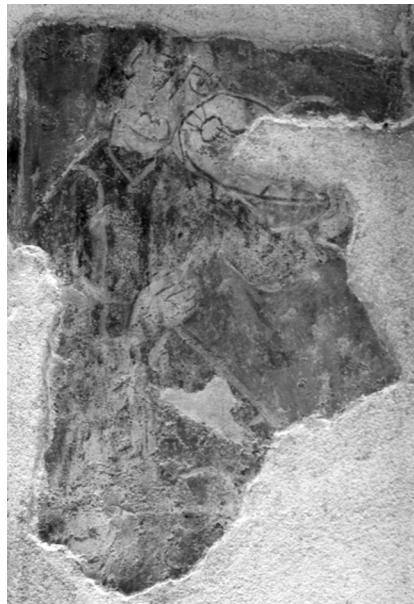
i per tant representa algú, és com si anés vestit d'acord amb el *logo* del seu senyor. Dins l'església òbviament està tocant música religiosa; és possible que acompanyi la vida d'algun sant, com el que hi ha a l'altre costat, i és el seu senyor qui contribueix a aquest ornament musical cedint-lo a l'església el dia del sant; i que tothom vegi el seu *logo*, és clar. Està tocant una viüla, un instrument bastant semblant a aquest [mostra un instrument]. Això és una imatge de mitjan o final del XII, i per tant no correspon a aquesta realitat de la qual us parlaré, però és la principal iconografia musical medieval que tenim a Andorra.

A diferència d'altres llocs propers, a Andorra no hi ha imatges ni referències de final del XIV o del XV. Per situar-nos una miqueta pensem que en aquell moment tindríem influència de comtats catalans, d'una banda, el lligam que tenia Andorra tant com a comtat encara amb el bisbat d'Urgell, i de l'altra banda amb el comtat de Foix. No ho oblidem, pensem sempre que just aquí al costat hi havia hagut durant anys el regne de Mallorca (el Rosselló, la Cerdanya i Montpeller) i per tant hi havia hagut unes altres influències i un altre món.

Per tant hi havia uns intercanvis amb una cultura molt influenciada pel món àrab. De manera que –després ho veurem– hi havia aspectes del món àrab que des de Mallorca passaven a Perpinyà, o a Elna, o a la Cerdanya. No estaven tan allunyats d'aquí. En canvi segurament la Seu d'Urgell no tenia un accés tan directe al context cultural àrab; era més fàcil tenir tastos de cultura àrab a través del regne de Mallorca que no pas a través del regne d'Aragó directament.

Tant la casa de Foix com la casa de Barcelona en aquells moments estaven *enganxats a roda* –si em permeteu l'expressió– del moviment cultural de la casa d'Avinyó, on es va instal·lar el papat o una escissió del papat. A Avinyó hi va florir una cort riquíssima en l'àmbit cultural i, entre d'altres, en l'àmbit musical.

Al llarg del XIV és on es desenvolupa un tipus de música molt específica dins la polifonia, a diferència de la música monòdica que durant segles havia imperat tant pel que fa a la música trobadoresca –que segurament deuria conèixer el personatge de la Cortinada– com de la música popular i fins i tot la música litúrgica. Amb les seves tècniques, amb les seves característiques, totes les esglésies que tenim a l'entorn són romàniques, fins i tot el referent de la catedral d'Urgell, i encara ho són. Per tant, no hi havia un espai musical propi del gòtic com hagués pogut ser la Seu o algun monestir, i que hagués tingut noves influències. En canvi, a la cort d'Avinyó florien els noms dels compositors més avançats de l'època, com Guillaume de Machaut o Philippe de Vitry. Sobretot esmento aquests dos perquè tant a la casa de Foix com a la casa



Músic dels frescos de l'església romànica de Sant Martí de La Cortinada

de Barcelona tenien llibres i cultura musical, tant de Machaut com de Vitry, que serien del *xiv* i per tant al seu moment podria haver arribat cap aquí. Més que aquesta música s'escoltés exactament a Andorra, vol dir que la gent d'Andorra podria haver-la sentit i tenir una mica aquesta banda sonora.

Us poso un exemple de la diferència entre el cant pla i la polifonia. És una partitura del *Llibre vermell de Montserrat*.

L'he portat aquí, per si algú el vol anar mirant. Aquí teniu el facsímil del *Llibre vermell*. Us poso la imatge, però sempre va bé de veure'l. El *Llibre vermell* va ser escrit a final del *xiv*. És un recull de diverses obres, a part del que seria el cançoner: dintre del *Llibre vermell* hi ha llegendes de la Mare de Déu, un tractat d'astronomia, etc. Va ser recollit a final del *xiv*, segurament als anys 1395-96, per tant no estariem gaire allunyats del que podria ser la banda sonora o l'imaginari sonor del Consell de la Terra. Encara que sigui de final del

xiv hi ha unes peces molt innovadores, però també se n'hi recullen de molt antigues. Aquesta de la imatge, *Laudemus Virginem*, respon a la tipologia de les més antigues.

Es tracta d'una peça de cant pla molt simple, per cantar acompanyant una missa i que respon a un tipus de música que podria ser tranquil·lament del segle *xii*. No hi ha cap problema. Segurament aquesta melodia la coneixereu, perquè després del concili Vaticà II, la comunitat de Montserrat va agafar moltes melodies del *Llibre vermell* per a la litúrgia habitual de la missa, i aquesta melodia és el *Kyrie* de la missa catalana avui dia.

[canta]

*Laudemus Virginem, mater est,
Et ejus Filius, Ihesus est.
Plangamus scelera acriter,
Sperantes in Ihesum iugiter.*

Ja veieu que és una melodia molt plana, molt seguida. És la pròpia que hagués ressonat en un espai romànic com el que hi ha aquí al costat, a Santa Coloma. La cançó que li és paral·lela, perquè hi ha dues peces litúrgiques en paral·lel, és *Splendens Ceptigera*:

[canta]

*Splendens ceptigera
Nostris sis advocata
Virgo puerpera.
Tundentes pectora
Crimina confitentes
Simus altissimo.*



**Laudemus virginem mater est
Et eius filius ihesus est
Plangamus scelera acriter
Sperantes in ihesum iugiter.**

Splendens ceptigera	Tundentes pectora
Nostris sis advocata	Crimina confitentes
Virgo puerpera	Simus altissimo.

Libre vermell de Montserrat

Dintre d'una melodia que es va repetint, va mantenint-se plana, monòdica. És molt probable que una melodia d'aquest tipus sonés a Andorra en aquells moments. A final del xiv, per donar-hi un aire més modern, s'hi afegeix això que es veu aquí a baix en vermell, i que diu "cassa de duobus uel tribus".

Això vol dir una caça. Una música que es va caçant entre ella. És a dir, en un cànon fet a dues veus (duobus) o bé a tres (tribus). El que es fa és agafar la música que ja es coneixia per donar-hi aquesta riquesa polifònica. Evidentment en aquells moments ja hi havia polifonia molt més complexa, però la manera senzilla de fer-la era convertir-la en cànon. Per tant una música que ja existia des del xii i que no havia deixat de tenir permanència, que no actualitat, es pot actualitzar de nou simplement convertint-la en cànon.

Tu [s'adreça a una persona del públic], que et veia que estaves cantant, tu la coneixes aquesta melodia? La cantaries? Els altres, serieu capaços també de cantar? És una música senzilla i bastant coneguda. Farem una cosa: vosaltres comenceu a cantar i jo m'hi afegiré, posaré la segona veu del cànon.

[canten]

*Laudemus Virginem, mater est,
Et ejus Filius, Ihesus est.
Plangamus scelera acriter,
Sperantes in Ihesum jugiter.*

Torneu-hi sense parar, "laudemus".

(canta la segona veu i canten)

*Laudemus Virginem, mater est,
Et ejus Filius, Ihesus est.
Plangamus scelera acriter,
Sperantes in Ihesum jugiter.*

Doncs aquesta és la manera de convertir una peça del xii. Adaptar-la, fer-ne una versió, com diríem avui dia, al que era la polifonia del moment.

Hi ha exemples més complexos al *Llibre vermell* de Montserrat: per posar-nos en un repertori que és el de l'època, hi ha cançons populars adaptades al text religiós, per ser cantades a l'església pels peregrins, hi ha música litúrgica com és aquesta i després hi ha música culta de caràcter religiós, però de la nova escola d'Avinyó. *Imperayritz de la Ciutat Joiosa* i *Mariam matrem Virginem* són músiques molt del moment i infinitament més complexes i polifòniques que aquestes.

També en aquell moment a finals del xiv tenim una altra obra que ens pot fer posar en aquest paisatge sonor del moment. A la segona meitat del xiv van apareixent arreu d'Europa una sèrie de misses polifòniques, com podria ser aquesta: aquesta partitura és de la Missa de Barcelona i per tant, de les misses polifòniques europees, és la que ens és més propera.

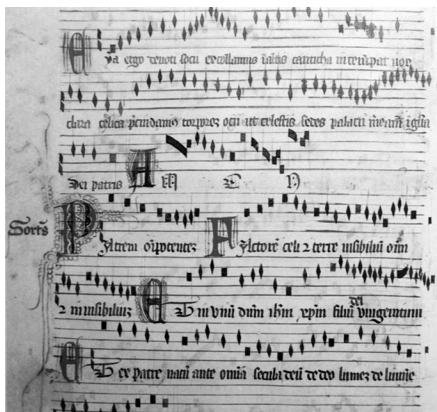
La primera és la de Tournai, a Bèlgica. N'hi ha unes quantes arreu d'Europa i ja tenen una polifonia molt treballada. Són misses completes, però el compositor o potser els compositors no en fan una obra en si, sinó que hi ha un Kyrie en un estil, un Credo en un altre i un Gloria en un altre. Simplement són diverses peces posades totes juntes per fer un corpus vàlid per a la missa. La Missa de Barcelona és de finals del xiv i per tant estaria molt a la vora de l'efemèride que

estem recordant. Aquesta partitura és la part del Credo i va signada per aquest personatge que ens indica aquí: Sortes o Sortis. És un autor conegut, un mestre de capella reial o compositor que es deia Esteve de Sort i per tant no era gaire llunyà de la realitat andorrana: era pirinenc. Esteve de Sort era frare agustinia i és conegut sobretot arran d'estar treballant com a compositor a la cort d'Avinyó. Per què de Sort va a parar fins a Avinyó? L'explicació és que passa per la Seu d'Urgell, perquè el seu primer referent és la seva capital diocesana.

Per tant, vol dir que d'un lloc de muntanya tan semblant a Andorra com podria ser Sort, va passar a la seva seu episcopal, allà va rebre segurament la seva primera formació musical i després per la moda de l'època, va passar fins a la cort papal a Avinyó. Per entendre'ns, devia ser prou bo i li van donar una beca. Allà, i amb l'estil de la nova escola d'Avinyó, va compondre segurament tota la Missa de Barcelona i ens la deixa signada i tot. Un cop allà el va conèixer el rei d'Aragó Joan I, que se'l va emportar cap a la cort i és bastant probable que fos ell qui fes les peces cultes del *Llibre vermell*, perquè correspon a l'època i l'estil, i Sort era el mestre de capella. Després de mort Joan I, va passar a la cort de Maria de Luna: estava dintre de la flor i la nata. La imatge d'aquesta partitura és l'Agnus Dei de la Missa de Barcelona

I ara us posaré un enregistrament. Miraré de mantenir l'enregistrament i la partitura de l'Agnus Dei, que és polifònicament bastant complex. Veureu que no té res a veure amb això que estàvem cantant ara, sinó que hi ha fins i tot molts moments amb síncopes. Ja us ho cantaria jo, però com que té quatre veus no dono més de si. Jo me'n sé una, però si les volem sentir totes us passo l'enregistrament. La interpretació és a càrrec del grup Hortus Deliciarum.

[sona]
 Agnus Dei,
 Qui tollis peccata mundi,
 Miserere nobis.
 Agnus Dei,
 Qui tollis peccata mundi,



Credo de la Missa de Barcelona

Després de mort Joan I, va passar a la cort de Maria de Luna: estava dintre de la flor i la nata. La imatge d'aquesta partitura és l'Agnus Dei de la Missa de Barcelona



Agnus Dei de la Missa de Barcelona

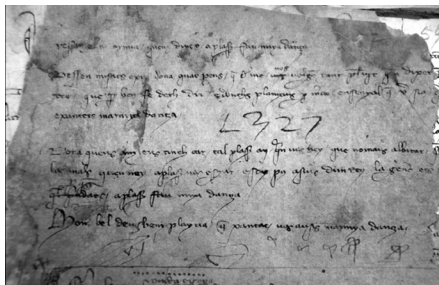
Miserere nobis.
Agnus Dei,
Qui tollis peccata mundi,
Dona nobis pacem.

Aquí hi ha la primera veu, la segona, la tercera.
[segueix cadascuna de les veus mentre es van sentint].

No sé si això que acabem de sentir –era bastant complex, heu vist que hi havia molta síncope, moltes frases que s’anaven entrelaçant, amb tres veus alhora– s’hagués pogut sentir a la Seu, que és el referent catedralici. Això vol dir que gent d’Andorra podria baixar a la Seu i haver sentit alguna composició d’aquestes en alguna festa litúrgica rellevant. Això en aquella època, no només a final del *xiv* sinó encara a principi del *xv*, era la novetat més absoluta i sorprenent. No sé si la capella musical de la Seu hauria tingut la capacitat musical com per cantar una partitura així, però també hagués pogut venir excepcionalment una formació de fora; una persona d’Andorra que tingués un cert moviment, comercial per exemple, hagués pogut arribar a sentir això en algun lloc més o menys proper. Aquesta era la música que es feia en el moment.

Aquesta imatge que us passo ara ja és una altra cosa.

Això tindria més a veure amb la música urbana més que no pas amb la cortesana. Ja veieu que aquí al mig hi posa 1327, per tant estem en un moment bastant més reculat. Aquesta imatge està treta dels manuals notarials de la Seu. En una de les tapes hi ha una cançó escrita en occità amb una certa tradició trobadoresca, en un moment que ja pràcticament no hi havia trobadors, però que encara l’occità i la poesia occitana i les cançons d’amor continuaven fent-se en occità. No només al 1327 sinó fins i tot bastant més enllà com fins a final del *xiv*.



Dansa de tradició trobadoresca, extreta dels manuals notarials de la Seu d’Urgell

D’Andorra cap al nord trobaríem un personatge com és Gaston Fébus, comte de Foix, i per tant un dels coprínceps d’Andorra. Era un home molt culte, protector i mecenes de músics, i va escriure un llibre de caça que és bastant conegut. Organitzava festes al seu castell i ell mateix componia poesia que es diu que era cantada, encara que no n’hem conservat cap partitura. Escrivia poesia dins de la tradició trobadoresca, com hagués pogut ser tranquil·lament la del *xiii* i aquest exemple gairebé que hi estaria també en paral·lel. En una cort al gust de l’època, Gaston Fébus encara escrivia a final del *xiv* com s’escrivia al *xiii*. En canvi no consta que a Foix hi arribés l’última música de la casa d’Avinyó.

D’aquesta peça no en coneixem música, i encara que no s’entén gaire he portat la lletra. És una pràctica bastant habitual en escrivans tot al llarg del *xiv* i fins a principis del *xv*, en què de tant en tant, a les tapes o darrere d’un paper aprofitant el quadernet, escrivien poesia, en occità i en la tradició trobadoresca.

En aquest exercici poètic hi podem llegir:

Veiem (...) aymia / quem dixes a plassa fan maya dança
 Dessen mijars (...) dona / car pens / que de me / nos volgues tant playr quen dixets /
 (...) tre / que per ben se dech dir / e donchs planyans / per micer / en senyal que ver
 sia / que xantets maya dança
 Dona queus am eus tinch sense par / tal plasser ay quan us vey / que nomans albirar
 que (...) / los mals queu vey / a plasser vos esservar / e son pus asius / dun ren la
 gençor ets que / quan prendats / a plassa fan maya dança
 Mon bel Deus bem playria / que xantar nos ausis / maya dança

De manera que es tracta d'una cançó, i indica que és una dansa.

A sota d'aquest poema hi ha una segona part o una altra cançó en què hi diu "cunda et gaia". *Cunda* vol dir ordre, el ritme: portar la cunda, fins i tot encara a principis del xv, és una manera determinada de dansar. És un ritme molt clar. *Gaia* vol dir alegre. Per tant això segurament és una dansa i al començament de l'escrit hi ha escrit que "fan maia dansa", que vol dir una dansa del mes de maig: per tant és una festa de primavera.

Gentil dompna honriua / [el bel ris fort abundiua] / prendans de mi merce gra [...] desiyen / Quan soy devant vos gentil dompna / lauran beutat me venç
 Car ets fayta enra[...] / pus bela [e que revenç meu estar] al mon plasatç [la vostra beutat] el vostre rich joy / savaença / per tot lay / hon (...) / [aya nos] donchs ayats de mi conexença / si no ment mi trobarets
 Ho creu quanch dens / ne fesets? tal cometç / dompna honriua / noy ha si [? vostres (...)] / fer(...)? de os / ela far prech dons que remua / vostre / quat ha gran valença / eser par (...) tot lo mon / bena donchs mala cresença / que non ama ab ar bon

És un text complicat de seguir i no l'he acabat de transcriure correctament, i de fet no se sap exactament què vol dir, però no deixa de ser una cançó d'amor de tradició trobadoresca, com les que hem conservat de Gaston Fèbus de Foix. Per tant vol dir que en aquella època, tant a Foix com a la Seu s'hi feia música de tradició trobadoresca.

Després al final, com que faré una mica de presentació musical, ja us cantaré una cançoneta d'amor de trobador, perquè vegem que encara estava en l'imaginari col·lectiu, però amb un instrument ja del xiv, un llaüt. És un equivalent del que hagués al xiii una viüla (viola medieval) com aquella que vèiem al començament amb el nostre joglar de la Cortinada.

Instruments. Amb quins instruments es feia música a principi del segle xv? Quin era l'imaginari sonor? Segurament aquí al segle xiv encara hi podia haver algun instrument antic de tradició romànica com podien ser les viüles o semblants a aquestes, però també hi havia tot un instrumentari nou. Aquesta imatge que us presento és d'un armari litúrgic d'Elna, no gaire lluny d'aquí, per tant també podríem trobar una escena semblant; aquesta marededéu amb àngels músics és



Armari litúrgic d'Elna. Dècada de 1390

de ben bé a final del segle XIV, la dècada de 1390, entre 1390 i 1400, per tant alguna persona d'Andorra que hagués anat a fer negocis a Puigcerdà, Perpinyà i Elna ho hagués pogut veure i hagués pogut conèixer aquests instruments.

No gaire lluny, a Puigcerdà, l'any 1403 consten fins a set instruments a l'inventari de béns de Bernat Pallars, un notable de la vila. En aquest cas el conjunt d'instruments és equivalent als que es detecten en entorns aristocràtics o en les imatges religioses com la d'Elna:

“Item .II. lahuts, Item .III. rabeus, Item .I. mig canó, Item .I. tempe ab morenes.”

Els instruments de Puigcerdà són llaüts, rabeus (una viüla peita i més aguda), un canó (com l'actual *qânum* àrab) i una pandereta amb sonalles. A Elna hi podem veure una viüla gòtica de caixa plana. Les viüles romàniques, com la de la Cortinada, tenen el fons arrodonit i són piriformes, i en canvi aquesta és plana que vol dir amb una altra tecnologia del treball de la fusta i també amb una altra sonoritat i unes altres sonoritats, amb més precisió en les notes. També es toca amb un arquet llarg, com aquest que us ensenyo.

Aquest altre instrument és el que a l'edat mitjana era una guitarra. És com un llaüt més petit. Com que és petit i té les cordes molt tensades, molt agudes, el claviller fa aquesta forma de falç per poder-les tensar amb més força, i normalment els clavillers de les guitarres sempre estaven acabades amb un cap d'animal. Posats a fer un instrument maco, li posaven la seva ornamentació.

El germà gran de la guitarra evidentment és el llaüt. Aquí tenim un llaüt bastant senzillet, però a l'època n'hi ha de més elaborats. El llaüt tenia un so més greu i la guitarra més agut, i es deurién complementar a octaves o a quintes.

Un altre àngel toca un orgue portàtil. N'apareix algun al XIII, però sobretot és propi d'aquesta època. L'orgue portàtil es penjava del coll amb una corretja i mentre amb la mà dreta s'anava fent tocar la botonera amb l'esquerra es feia anar una manxa. Més que un orgue d'església, aquest instrument gairebé que sonaria com una versió primitiva de l'acordió! Tenia un parell de tubs llargs que eren els que anaven sonant sempre, a manera de bordó, i els altres amb els quals s'anava elaborant la melodia.

Això d'aquí és un tipus de saltiri molt específic. En aquest cas està escalonat per distribuir les diferents llargades de les cordes, i aquesta característica fa que sigui bastant. És un instrument com si fos una arpa, però de sobretaula. A cada punt on hi ha cordes, n'hi ha quatre: és a dir que cada conjunt de cordes, afinades igual, és un ordre; en multiplicar-les augmenta la potència sonora, tant perquè n'hi ha més com perquè ressonen els seus harmònics, com si s'alimentessin entre elles. Si us hi fixeu aquí hi ha tots els ponts i quatre cordes esteses de punta a punta. El saltiri o canó és equivalent al que ara serien moltes cítares del món centreeuropeu o eslau, com per exemple, Àustria, Rússia, Ucraïna o Bulgària, on encara les fan servir.

És un instrument d'origen europeu, que va passar al món àrab al segle XIII, des d'on va retornar a l'Europa mediterrània al XIV. Encara es fa servir en el món àrab, on es diu *qânun*, derivat del nom llatí de canó o mesura. Les orquestres àrabs encara avui dia des de Síria (si és que encara queda algú que hi faci música) i fins al Marroc. Aquest és un dels primers *qanuns* que apareix a Europa i és que Elna en aquests moments formava part del regne de Mallorca i per tant tenia influència àrab. A Europa també hi havia versions més petites, anomenades mig canó o *micanon*, que és el que tenia el nostre veí de Puigcerdà a la mateixa època.

L'instrument més sorprenent que hi ha aquí és aquest d'aquí tot petit, que en aquella època se'n deia *rebab morisc*, el que ara és un rebab al nord d'Àfrica. En aquell moment ja en tenia també, a final del *xiv*, la cort d'Aragó, perquè tenia molt contacte tant amb músics francesos –molts dels músics de Casa de Barcelona eren francesos, flamencs o alemanys– i igualment hi havia molts moriscos, molts dels quals venien de Xàtiva. A Xàtiva hi havia el que ara en diríem un conservatori, de llarga tradició en



Retaula de la Marede Déu del Puig de Pollença. Dècada de 1390

la música andalusí; en aquells moments Xàtiva ja formava part del regne de València i per tant de l'àmbit de la casa d'Aragó. També Mallorca havia deixat moltíssima empremta àrab, que s'havia escampat fins a mig segle abans per la Cerdanya i el Rosselló.

De vegades alguns estudiosos afirmen que aquest és un retaula sorprenent pels seus instruments, si es compta que és un retaula francès del segle *xiv*, però és que no és així, dit així sona malament. No és que sigui un retaula francès del segle *xiv*, és un retaula mallorquí i és de ben a final del *xiv*, bé de 1390. Amb un altre imaginari sonor.

L'armari litúrgic d'Elna és molt semblant a aquest altre, segurament una miqueta anterior. És de la Mare de Déu del Puig de Pollença, és a dir regne de Mallorca. Fixeu-vos en la distribució dels àngels. També tenim l'orgue, la guitarra, el *llaüt*, en aquest cas una flauta travessera, una *axabeba*. El nom ve de la flauta morisca *sabbâba*, és un instrument clarament morisc i un rebab exactament igual com els encara sonen al Marroc.

Fixeu-vos en la manera de representar els ulls, la distribució dels personatges, que és molt semblant al retaula d'Elna. No es tracta del mateix pintor, perquè no té la mateixa mà, però probablement tinguessin models o mestres compartits. Per tant vol dir que un instrumentari que en aquell moment venia directament del nord d'Àfrica, Marroc, podia estar molt ben representat a Elna. Aquest músic del retaula de Pollença toca el rebab amb un arc de canya. Té el dit petit tensant les cerres de l'arc. Quan es toca, per tensar les cerres no tens un tensor com tenen ara els violins sinó que s'hi posa el dit petit, com també es veu a Elna. El pintor va anar a la seva casa mare, que no era París sinó Mallorca, on va conèixer un entorn musical que va portar al Rosselló, com el ciutadà de Puigcerdà que també tenia un instrumentari semblant a casa. Per tant, d'Elna fins aquí no seria d'estranyar que algú d'entorn andorrà hagués pogut veure i sentir aquests sons.

Segurament també hi podria haver d'altres influències morisques ja de tot el segle *xiv*, en què tinc buidada la documentació dels notarians de la Seu d'Urgell i en què hi ha moltes referències a Andorra, en tot el segle només he trobat un referent a un instrument a la Seu d'Urgell. Un mercader que en el seu inventari fa constar que té un tamboret *moresc*. Un tamboret no és un lloc per seure-hi, perquè això seria un escambell, sinó que és un tambor petit. Un tamboret *moresc* en aquell moment podria ser de tipus *darbuka*, però també pot ser aquest pandero que us ensenyo: és un pandero quadrat, que es fa servir a tot el món hispànic per influència àrab. També

es fa servir a tot l'Atlas, les muntanyes del Marroc, ja que aquestes percussions són d'origen berber i ha quedat a la cultura berber o amazic. A tota la cultura hispànica trobareu panderos quadrats: a Galícia, a Portugal, a Cantàbria, a la zona del Segre. Les conegudes cançons de pandero que encara es van cantar fins a mitjan segle xx es cantaven amb panderos quadrats com aquests, els panderos del Roser. L'instrument també va passar al món jueu. Els jueus sefardites que havien estat a la península encara a la seva tradició fan servir el pandero quadrat, el tamboret moresc. Bé, més que els jueus, les jueves, ja que en totes les tradicions aquests panderos els toquen només les dones.

A la baixa edat mitjana l'instrument rei és el llaüt. Apareix a moltíssims retaules i altres menes de suports artístics. Aquest de la imatge és de final de la dècada de 1390, en un retaule català. Tant a Catalunya com a tot el sud de França, i per tant a banda i banda d'Andorra, l'instrument rei que desbanca tots els altres instruments és el llaüt. Aquest tipus de llaüt ve del món cultural àrab. Ja hi havia hagut llaüts de tradició romana fins als segles ix-x, en algun cas encara en perduren fins al xi. Però quan apareix l'arquet desbanca totalment els instruments de corda pinçada. A tot arreu es popularitza la família de les viüles fins a final del xiii o principi del xiv, en què apareixen els primers llaüts per contactes veïnals amb la cultura àrab. Al llarg del xiv i encara el xv, l'instrument que es fa servir més és el llaüt.

Després també us el tocaré. Pensava enfocar la xerrada anant alternant explicació i audició, explicant i tocant, però bé, ho farem tot al final, així podrem tancar el llum i es veurà més bé i per l'enregistrament també anirà millor.

Aquest instrument que us mostro és sense gaires diferències el que està tocant el senyor del retaule; d'aquí una estona el sentireu. Ja veieu que té aquestes rosetes totes guarnides, tant la pintura com el meu instrument.

Ara bé, independentment de tots aquests instruments cultes que apareixen en mans d'àngels i de mercaders, jo crec que el que més es devia sentir a tot Andorra era l'instrument propi dels pastors. La cornamusa, que a l'Arièja i a Andorra es diu buna.

Ja des de finals del xiii tots els pastors, tots, apareixen sempre amb cornamuses (buna, borrega, sac de gemecs). Sobretot al segle xiii i xiv, i encara a principis del xv –a partir del xv ja començarien a canviar bastant–, els instruments que hi ha són bastant senzills, com podria ser aquest que us he portat aquí. Aquesta és una restitució d'un instrument del xiv. En lloc de ser un sac, normalment una pell de cabra sencera, que és el que coneixem avui dia, ja veieu que aquests sacs de la imatge són bastant petitets. Això no és una cabra sencera, és bastant més petitet. I



Retaule dels Sants Joans, Santa Coloma de Queralt. Dècada de 1390



Diverses cornamuses de final del segle xiv a mitjan del segle xv

aquest de Verdú, encara que el porti penjat, és de mitjans del xv. És un instrument petitet, no deu penjar gaire més. Té un bufador, un grall i només un bordó. No estem parlant de cornamuses gaire complexes, com els sacs de gemecs amb diversos roncs, sinó simplement bufador i gral, de vegades amb un sol bordó. Estan fets, per si us arriba l'olor, amb vísceres, no amb pells d'animals senceres. Aquesta que us ensenyo és una bufeta de vaca, després sentirem com sona. Aquesta altra és feta amb un estómac, una culana o segon estómac de remugant.

Aquesta de la foto va ser la primera prova que en vaig fer juntament amb aquest amic lutier, i ens va sortir una miqueta com un bull o una botifarra. Ja és això! Les cornamuses apareixen molt en escenes en què hi ha pastors perquè al gòtic hi ha molta iconografia del naixement de Jesús i l'anunciació dels pastors; sempre que apareixen els pastors surt el gosset, la cabreta, l'esquella, les espardenyas, la motxilla, vaja, tot l'inventari que tenien els pastors, i per identificar-los sempre hi ha un instrument, que sempre és una cornamusa. Penseu que tant el grall com el bufador es poden fer amb un ganivet i amb fustes del bosc (i com a molt a la torneria del poble) i la bossa és feta de vísceres d'animals. Si saps fer una llonganissa, saps fer una cornamusa, no té més secret. En aquest cas el pastor, al retaule de Beget, el tenim just aquí al darrere. Cal mirar bé tota l'escultura, que ens dona un munt de detallats. Fixeu-vos que el sac no té cap senyal de costura. No és alguna part de pell que pogués estar cosida per sota les potes, sinó que ha de ser un element llarg, sense costures, i en aquest cas és el segon païdor d'una vaca. En canvi en aquest altre exemple, de Santes Creus, el sac és més arrodonit: és una bufeta de vaca. Després us la passaré perquè l'ensumeu, ja sentireu que fa una olor molt intensa.

El darrer instrument que us presento és més tardà. Encara que aquest retaule d'Àger sigui de finals del xv, aquest és un instrument que ja apareix en alguns llocs a Centreeuropa a final del xiii i tant a Occitània com a Catalunya aquí va apareixent al llarg del xiv i fins al xv. L'he portat perquè encara forma part de la música tradicional, sobretot del Bearn, d'algunes zones d'Aragó i del País Basc, però que consta que, a final del segle xix i principis del xx, encara es tocava a molts llocs dels Pirineus, entre els quals Andorra. Per tant és un instrument d'origen medieval que ha quedat en la música tradicional fins als nostres dies. És un tamborino de cordes. Com que es pot tocar amb una mà, generalment es toca acompanyat d'un flabiol llarg a l'altra mà. Al retaule l'instrument queda tallat, però és una caixa amb una sèrie de cordes esteses, amb les seves clavilles i amb uns ressonadors, i amb les seves oïdes amb rosetes. Es toca amb una baqueta amb la dreta per marcar el ritme, mentre amb l'esquerra, com que té aquesta forma en cintura que permet aguantar-lo es pot estar tocant un flabiol. O també es pot estar tocant o cantant que això és el que faré.



Retaule de Sant Vicenç d'Àger, finals del segle xv

Aquesta seria una mica la presentació de quin hagués pogut ser el paisatge sonor andorrà fa sis-cents anys, de quins són els nostres referents. El retaule d'Àger es trobava a mig camí entre la plana lleidatana i el Pirineu, i tots els ramats transhumants del segle xv d'Andorra arribaven fins allà, per tant la influència no és gens aliena. Amb aquestes imatges ja s'hauria acabat la presentació, de manera que ara podem encendre el llum i ara us tocaré una mica tots aquests instruments i posarem banda sonora al Power Point.



Amb el llaüt us cantaré una peça trobadoresca. La tradició musical i poètica encara podria ser del XIII, però amb un instrument que és típic de la baixa edat mitjana, com hem vist. Segurament aquest seria l'entorn sonor que podrien tenir, per exemple, el comte de Foix Gaston Fébus, el notari de la Seu que escrivia danses en occità o Bernat Pallars de Puigcerdà, que tenia dos llaüts a casa seva. És a dir dels diferents referents geogràfics directes andorrans. És una tradició molt antiga, molt assumida, però amb un instrument que ja és nou i que té un altre tipus de sonoritat. [toca i canta...]

A Chantar, Comtessa de Dia

És una típica cançó trobadoresca, en aquest cas d'una *trobairitz* o dona trobadora, i té set estrofes més, totes amb la mateixa música. Hi reconeixem un toc de so oriental. No hi havia cap problema, com el que veïem al començament, d'agafar una cançó del XII i al XIV fer-ne un cànon i ja la tenim adaptada i versionada; aquest cas seria el mateix: agafem una cançó del tombant dels segles XII i XIII i a principis del XV encara es cantava, però amb un altre instrument i una sonoritat més al gust de l'època. Segurament per això la música trobadoresca perviu tant de temps, encara fins al XV. Al XV encara trobem autors italians i catalans fent música trobadoresca pura i dura. Segurament era perquè hi havia aquesta sonoritat nova alhora amb una tradició. Doncs res, aquí teniu el llaüt. Com que tenim per aquí el *Llibre vermell*, penseu que amb un instrument així també es podrien tocar les dues partitures plenament cultes de l'escola d'Avinyó que seria *Mariam matrem virginem* i *Imperayritz de la Ciutat Joyosa*. *Mariam matrem* és clarament vocàlica i llavors hi ha una veu més o menys sobresortint i les altres que li van fent una polifonia preciosa.

Mariam Matrem Virginem attollite Ihesum Christum extollite concorditer.

Maria seculi asilum defende nos. Ihesu tutum refugium exaudi nos.

Iam estis nos totaliter diffugium totum mundi confugium realiter.

Ihesu suprema bonitas verissima. Maria dulcis pietas gratissima.

Amplissima conformiter sit caritas ad nos quos pellit vanitas enormiter.

Maria facta saeculis salvatio. Ihesu damnati hominis redemptio.

Pugnare quem viriliter per famulis percussus duris iaculis atrociter.

Amb totes aquestes síncopes i aquests efectes tan propis de l'època, això seria una peça cantada. Però l'*Imperayritz* són dues lletres i dues melodies diferents que s'enllacen. L'únic que els coincideix és la rima, però es cantaven paral·lelament. Podria semblar un batibull, però els compositors de l'època es van emocionar amb les polifonies dobles i en fer propostes diferents. No només hi havia la diferència de melodia, sinó també de lletres i tot. Un *imperayritz* es podia tocar perfectament amb instruments tipus llaüt que era el més nou que hi havia a l'època. El que

no sé si ara podré cantar i tocar alhora,

*Imperayritz de la ciutat Joyosa
de paradís ab tot gaug eternal,
neta de crims, de virtutz abundosa,
mayres de Dieus per obra divinal,
verges plasenz ab faç angelical,
axí com sotz a Dieu molt graciosa,
plaça-us estar als fizels piadosa
preyan per lor al Rey celestial.*

Aquesta és una de les melodies que es podria tocar i cantar alhora. Al mateix temps que n'hi ha una altra que es podria acompanyar també d'un altre instrument, com vèiem amb el llaüt i la guitarra, la viùla i el rabeu... i també amb el seu ritme –perquè aquesta melodia va marcant un tac, tac intern– amb percussió i tot, de manera que una altra persona o un grup aniria cantant l'altra lletra amb l'altra melodia.

[canta i toca]

Verges sens par misericordiosa,
de Vos se tany que-ns defenatz de mal
e no siatz devàs nos endenyosa
pels fallimenz que fem en general.
Mas que-ns cubratz
ab lo mantó reial
de pietat pus quen etz copiosa;
car tot en fayts
d'avol pasta fangosa
perque-l fallir es de carn humanal.

O sigui que aquestes dues melodies es podien cantar alhora. Amb aquesta sonoritat i instruments, realment en aquell moment això era molt nou.

El llaüt acompanyava sovint la dansa, tant en entorns cortesans, com a la casa de Foix, en què Gaston Fébus en tenia un, però també en entorns burgesos, com l'exemple de Puigcerdà.

El tamboret moresc que us he comentat, una *darbukka* no és un instrument que aparegui gaire sovint; al món andalusí sí, i es troben vasos ceràmics en forma de *darbukka* a Balaguer (capital del comtat d'Urgell) o fins i tot se n'ha trobat un obrador, una fàbrica de *darbukkes* medieval, a Saragossa, de manera que tampoc no seria tan estrany. Però després no és un instrument que s'integri a la música europea, sinó que queda molt al món àrab nord-africà. El pandero quadrat, en canvi, sí que acaba sent molt popular, sobretot al xiv i especialment al xv. Es veu en mans d'angelets que tenen instruments, però sobretot en mans de joglaresses o en l'escena bíblica de Miriam i les dones jueves després de travessar el mar Roig.

El pandero quadrat és un simple marc de fusta amb una pell estesa a les dues bandes. Si us hi fixeu, per dintre té cordes tibades, de manera que quan sona es va sentint aquest "tzing, tzing, tzing" nasal de fons. No és que soni malament, sinó que és una sonoritat com metàl·lica que és buscada. Si no tingués aquestes cordes a dintre, sonaria una percussió de membrana més neta ("bum, bum, bum") però al fer "tzing, tzing, tzing", és el que fa que sobretot en exteriors es pugui sentir més. Encara avui dia al Marroc es toca així i, com us deia, a tot el món d'àmbit jueu.

És un instrument tocat per dones encara avui dia. A Catalunya hi quedava una certa tradició a la plana de Lleida, les muntanyes de Tarragona i la vall del Segre, amb uns panderos bastant més grandets, els panderos de les confraries del Roser. Encara hi ha gent gran que en conserva a casa i hi ha enregistraments dels anys 80 d'àvies que recorden repertoris i tècniques ben bé dels anys 50. Amb això s'hauria pogut cantar una cançó com aquella d'aquell notari de la Seu o el que componia Gaston Fébus, però també cançó popular.

[canta...]

Simplement es tracta d'anar mantenint un ritme de base. Pot haver-hi ritmes més complicats i més si hi ha altres instruments, però normalment és un instrument d'una dona o un grup de dones cantant soles amb els seus panderos. Quan són moltes acaben fent ritmes entre elles, i es crea una mena competició. Els darrers anys s'ha recuperat molt a Catalunya, però també ha perdurat en el cant tradicional femení de Galícia i d'Astúries, i com us deia encara es toca en comunitats jueves sefardïtes, d'Israel i al nord d'Àfrica. Aquest hauria estat, doncs, el tamboret moresc que ens consta que es trobava en una casa de la Seu al segle XIV.

També al final us he ensenyat aquest altre instrument de percussió, el tamborino de cordes. Com hem vist, generalment anava acompanyat de flabiol. Encara es conserva en la música tradicional de diversos punts del Pirineu. Al País Basc s'anomena *tuntuna*, perquè va fent "tun-tun, tun-tun" i es toca juntament amb el flabiol basc, el *txistu*. A l'Aragó en diuen *chicotén* o *salterio*, perquè té tantes cordes com un saltiri, i també es toca amb el *chiflo* o flabiol local. Al Bearn també es toca, en diuen tamboret (o *tambour du Béarn*), amb el flajol, i a principi del segle XX encara existia a la Vall d'Aran. Simplement és una caixa amb unes cordes esteses en diverses afinacions segons el tipus d'acord d'acompanyament. Amb aquest instrument s'hauria pogut acompanyar una cançó de les de caràcter popular com les del *Llibre vermell*. *Cuncti simus concanentes* (que vol dir aquí estem tots junts) és la cançó d'aire popular i de pelegrins més coneguda del *Llibre vermell*.

Cuncti simus concanentes: Ave Maria.
Cuncti simus concanentes: Ave Maria.
Virgo sola existente en affuit angelus;
Gabriel est appellatus atque missus cellitus.
Clara facieque dixit: Ave Maria.
Clara facieque dixit: Ave Maria.
Clara facieque dixit, audite, karissimi.
En concipies, Maria, Ave Maria.
Cuncti simus concanentes: Ave Maria.
Cuncti simus concanentes: Ave Maria.

Ja veieu que si pico molt, la corda fins i tot toca la fusta i va fent aquest "catxac, catxac". Aquest



és un instrument típic d'acompanyar danses, que es pugui sentir mentre hi hagi gent que està fent la sardana, com l'aire tant rítmic d'aquesta cançó. Doncs aquest és el so del tambori de cordes. Aquest està fet una mica a imitació del del retaule d'Àger, si més no les rosetes s'han fet a imitació.

He portat una representació d'aquestes cornamuses de pastor fetes amb vísceres. L'origen d'això, de fet, és el grall, la caramella. És un instrument que té una canyeta amb un tallet que queda una mica separat; si l'agafem tot sol fa un xiulet nasal, "pip pip pip pip". Com les trompetetes de festa major, però amb un tub melòdic afegit. El que passa és que per estar tocant, s'ha d'estar bufant tota l'estona i és cansat de força de galtes. Per això es van inventar una galta artificial, un pulmó de més perquè ajudi a retenir l'aire, de manera que es pugui estar bufant de tant en tant i descansar una miqueta i fins i tot, quan n'hi ha amb sacs de majors dimensions, es pot acompanyar una part del cant de tant en tant i cantar alguna coseta a les tornades, mentre la caramella va sonant tota soleta gràcies al reservori d'aire.

[fa sonar l'instrument]

Aquest seria l'instrument que tenien els pastors d'Andorra. L'any 1419 no sé si el llaüt i la missa de fra Esteve de Sort s'haguessin pogut sentir per aquestes valls, però això segur que sí. En altres llengües s'anomena alguna variant de bufeta, veixiga, bossa, però en català no ho sabem. Quan el sac es fa amb una pell sencera s'anomena bôt (per exemple a la Vall d'Aran) o cabreta (com la *chievrette* de les Landes o la borrega del Penedès), i quan s'hi incorporen bordons o roncs és quan pren el nom, a Andorra de l'occità, de buna, que vol dir ronc. Però fa sis-cents anys encara deuria ser de vísceres, no de sac sencer.

Us el passo perquè l'ensumeu. Fa pudor de bèstia: és que és una bufeta.

Quan vam veure que estava fet de bufeta vam estar provant maneres diferents de tractar això. Al final la manera de fer el tractament de la víscera, el vam fer amb cendres, tal com es rentava antigament. La cendra té sosa, i la sosa barrejada amb greix (el que té la mateixa víscera) fa sabó. O sigui que vam enterrar les vísceres amb cendra – cendra de veritat, de llenya– i després vinga anar fregant, va anar fent una mica de sabonet, i així vam acabar-ho netejant.

I aquest altre instrument és la botifarra. Això és el que vèiem en el retaule de Beget, que li sortia ben bé tot aquest tros per aquí darrere. És evident que no és una cabra. A la Gascunya i també antigament a l'Aran se'n diu *bôha* (bufo), bufeta. A l'Aragó se'n diu *gaita de boto* i el bôt o boto és una pell senzilla sense cap bordó. Hi ha llocs on li diuen coixinera, perquè la cobrien amb una tela que semblava de coixí, i hi afegien serrells i xarxes. Tot Europa i el Mediterrani està ple de cornamuses, des del nord d'Àfrica fins a Armènia, a cada poble tenen la seva i és la millor i té el seu nom i un nombre de bordons diferent i la seva digitació. Hi ha baralles, perquè hi ha lutiers que han deixat de fer gaites perquè algú els ha dit "és que no l'has feta tal com es feia tradicionalment".

Això que les primeres es feien amb vísceres més que no pas amb pells, més que primitiu, jo el



que trobo és que és senzill. Per això apareixen en mans de pastors, perquè quan a un pastor o a un pagès se li mor una ovella o una vaca i comença a aprofitar el que pot, i què en farem d'això?, doncs en lloc de fer-ne botifarres en farem un instrument.

[sona...]

Aquesta seria la sonoritat de les Valls, però no només a les muntanyes. Fins no fa gaire, quan encara hi havia pastors que es feien instruments i salers i culleres, durant la missa del gall de la nit de Nadal no només es cantava *La Sibil·la* –que era el que es deuria sentir a la Seu i seria part del paisatge sonor de la capital diocesana–, sinó que a les esglésies més senzilles, com que era un dia que els pastors eren protagonistes a causa de l'adoració dels pastors, aquests entraven a missa amb totes les seves gales i portaven els marrans ben engreixats, els que fessin més goig i tinguessin les banyes ben grans, tots ben guarnits i també tocaven els seus instruments mirant que estiguessin ben lluits i adornats, i tocant tan bé com sabessin. Imagineu-vos el que seria en plena missa del gall que de cop entrin una colla de pastors amb una dotzena de boccs fent la pudor que feien i amb les borrombes sonant, i tocant les seves cornamuses, que segurament haurien assajat alguna peça perquè quedés bé. Anaven a adorar l'infant i tothom els rebia amb alegria. Per tant aquest so que hem sentit ara no només seria el de la muntanya sinó que podria ser fins i tot el de la nit de Nadal a les parròquies de muntanya.

[Alguna persona del públic pregunta si es floreix, si es fa malbé.]

De moment no se'm floreix. Ja té anys, ara se m'ha ressecat una mica. Porta uns quants hiverns i el que aniria bé és posar-hi greix mateix de l'estómac o de la bufeta. Vaig provar de greixar-ne un trosset amb llard i vaig veure que es ressecava molt, per tant no n'hi he posat més, però bé li hauré de posar una mena de –si ho trobo en algun carnisser– greix que sigui de les mateixes vísceres. Té alguna taca del contacte amb elements metàl·lics, com el clauet de la vàlvula d'aire. L'hauré de canviar. A les cordes de budell de les viüles i rabeus no se'ls posa absolutament res. Aquestes dues d'aquí tenen cordes de budell. Aquesta és metàl·lica perquè l'altra se'm va trencar. A l'arquet el que s'hi posa és resina, sinó no s'agafa a la corda.

Em quedava per ensenyar-vos com sona precisament la viüla, de corda fregada. Si la toco sobre pit seria molt semblant a l'instrument del joglar de la Cortinada, i si és sobre genoll s'assembla al rabeu morisc de la pintura d'Elna.

Les violes, per si algú coneix els instruments de corda i els violins, per exemple, dintre porten una peça que va de punta a punta de la caixa, un petit cilindre. Se'n diu l'ànima. L'ànima és vital en tot violí i viola actuals reparteix la sonoritat de la tapa i fa que es transmeti a tota la caixa, fent el so més precís. I en canvi els antecedents de les violes, les viüles medievals (Ramon Llull sempre en diu viüla, i així es diu fins al *Tirant lo Blanc*) estan fetes en un mateix bloc de fusta, amb el fons en forma de barca i no de caixa plana amb dues tapes; les viüles no tenen aquesta ànima i el so és més barrejat, més envoltant, repartint millor els harmònics. Potser aquí en una sala més tancadeta o en un estudi de gravació sonaria molt dur, però això en una església amb volta sona bastant més bé. Seria la sonoritat pròpia de l'església que tenim aquí darrere, Sant Esteve o de Sant Martí de la Cortinada, on n'hi ha una i tot. La viüla occidental es tocava al pit o sota la barbata, mentre que la



oriental es tocava -i es toca encara- sobre els genolls. El rabeu n'és com una versió més petita, amb tapa de pell i dues cordes greus: una que va fent de bordó i l'altra pot fer la melodia. En els dos retaules, d'Elna i de Pollença, es veu perfectament com els músics que estan tocant no trepitgen la corda per alterar les notes, sinó que l'alteren amb l'ungla. Sempre es deixa una corda perquè vagi fent un bordó de fons i l'altra que vagi fent la melodia i es pot canviar, en aquest cas de re a la o de la a re. D'aquesta manera es pot acompanyar cant o un altre instrument melòdic. Aquesta està afinada la, re, la, i així sempre puc mantenir un bordó de re. Amb això hi canto peces amb mode de re, o primer mode i si volgués canviar-ho, és qüestió d'afinar-ho de nou. Amb això es pot acompanyar tot el repertori medieval. Si és més un acompanyament de base, seria semblant al rebab, si segueix més la melodia és la funció de la viùla. Aquest és un entremig. Fins i tot ni que sigui com anar acompanyant així i prou es pot anar cantant, això que estava fent ara.

*Santa Maria, strela do dia,
mostra-nos via pera Deus e nos guia.*

*Ca veer faze-los errados
que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son; mais per ti son perdoados
da ousadia
que lles fazia
fazer folia
mais que non deveria.*

*Santa Maria, strela do dia,
mostra-nos via pera Deus e nos guia.*

*Amostrar-nos debes carreira
por gãar en toda maneira
a sen par luz e verdadeira
Que tu sola podes senlleira.
ca Deus a ti te outorgaria
e a querria por ti mais e daria*

Hi pot haver acompanyament melòdic o deixar un bordó. Evidentment amb més cordes té més complexitat. Aquest tipus d'instruments perviurien fins a principi del *xvi*, en què encara es manté una viola d'origen medieval anomenada a Itàlia *viola da braccio*. Més endavant ja apareixen tota la família de violins, violes, violoncels i ja canvia el concepte musical.

[Algú pregunta alguna cosa referent al tamboret moresc.]

Sí, encara avui dia bàsicament està en mans de dones. Les excepcions són molt rares. Aquí, les cançons de pandero, del pandero del Roser, eren això mateix. Aquesta és la lletra i la música més coneguda:

*Donzelleta agraciada
a què us compararé?
A la flor de la perera
o a les roses del roser?
A la flor de la perera*

us comparo pel color,
i a les roses, donzelleta
us acomparo per l'olor,
ai us acomparo per l'olor.

Aquesta cançó ja la coneixem al segle XVII i encara es cantava als anys 60. És una típica cançó de casament, d'acompanyar els nuvis durant el convit. Llavors sortien les majorales, anaven tocant, els donaven quatre duros i amb això anaven arreglant l'església i el que fos. Sí, generalment està en mans de dones.

[Una altra pregunta sobre Maria del Mar Bonet i el pandero.]

Allà, de pandero, no n'hi ha. Curiosament a Mallorca és un dels llocs on no hi ha aquests panderos, segurament perquè van expulsar la població jueva. La Maria del Mar ha acabat fent de tot, s'acompanya de tot, porta músics de Síria, del Marroc, de Grècia i d'arreu, i és capaç de fer la barreja amb un acordió i un piano. Segurament haurà incorporat un pandero en alguna ocasió, però no és un instrument propi de Mallorca. En canvi, a Mallorca sí que s'han conservat les castanyetes o castanyoles, que són més d'arc mediterrani hispànic. De castanyoles tant en trobes a mig Catalunya, tota la península i també a Mallorca, en canvi el pandero és més de la zona del Nord. A Catalunya s'ha mantingut el pandero en terres del Segre i cap a l'oest. No es troba a l'Ebre i no es troba a Girona. Als últims llocs més propers on s'havia mantingut és a l'Alt Urgell, a Oliana i a Coll de Nargó. Encara hi ha record que als anys 50 o 60 es fessin servir. Més amunt ja no ho sabem. No hi ha record, no només d'Andorra sinó ni tan sols d'altres llocs de l'Urgellet. A mitjan XIV hi havia aquesta notícia d'un mercader que a casa seva té un tamboret moresc, que podria conèixer de terres més al sud i tenir-lo com qui té un *souvenir*. A més de pandero, aquest quadrat es coneix com a *alduf*, a Galícia i a Portugal es diu *adufe*, a l'Orient sefardita *adufre*. El nom ve de l'amazic *duff*, que de l'àrab *deff* i que en origen vol dir sedàs.

[Li pregunten si ha portat castanyoles.]

No les he portat; en tinc, però avui no s'hi prestava perquè apareixen a finals del XV i sobretot al XVI. Sí que hi ha un moment, cap als segles XII i XIII, que es posen molt de moda dues fustetes que no estan lligades entre elles, les tauletetes. Les castanyoles estan lligades entre elles i per tant es poden repicar. Però tenir dues fustetes a banda i banda i anar fent "cruc-cruc-cruc", això sí que es troba en l'últim art romànic. Després a la que apareixen tots aquests instruments, ja hi ha percussions més elaborades. Abans es fa servir un pandero que una castanyola, però sí que devien quedar sobretot en zona d'arc més purament mediterrani. Les castanyoles són d'origen fenici. Se'n troben en entorn fenici, egipci antic, se'n troben al Líban i se'n troben a València. I de l'arc mediterrani va passant cap a l'interior de la península. Al Pirineu també es coneixien, i a la Vall d'Aran se'n deien *fustis*, fustetes.

[Pregunten sobre cançons de taverna.]

L'inici de l'activitat humana festiva segur que és la taverna. I el *puticlub*, amb perdó. Vull dir que és el lloc on la gent es troba, beu, balla i canta. Hi ha diferents situacions que porten a cantar, és a dir, que fan expressar emocions. El cant no deixa de ser l'expressió d'emocions. Els enterraments. Des de la més remota antiguitat els enterraments estan acompanyats de determinats instruments de música, amb la seva tradició a cada lloc i moment. Tot el que són festes del cicle de la vida, com els casaments. També hi ha cançons del cicle de la natura i de l'agricultura, especialment la celebració de la collita, que és el moment més alegre de l'any. I després de tota celebració

arriben les borratxeres. La cançó popular té aquest repertori. Hi ha moments en què es balla més o es pica més de mans. En una taverna arriba un moment que això de ballar compassadament no dona per gaire i llavors la gent seu a la taula i va picant de mans o amb cops de puny a la taula. Sempre són cançons molt ritmades. De cançons de taverna sí que n'hi ha de totes les èpoques. Del XVI, sí que hi ha alguna cançó de taverna en català. Una de les cançons de taverna medievals més antiga és del segle XI-XII, en les cançons que es van trobar al monestir de Beuren, és a dir, en llatí *Carmina Burana*. Tots coneixem la versió d'*in taverna* de Carl Orff del segle XX, que és una altra cosa, però la *In taverna* està musicada originàriament al segle XI, ara no recordo la lletra però fa:

*In taverna quando sumus
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus.
quid agatur in taverna,
ubi nummus est pincerna,
hoc est opus ut queratur,
si quid loquar, audiatur.
bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla*

És una melodia senzillíssima, fins i tot es pot cantar estant borratxo. A finals del XV i el XVI, ja en el Renaixement es va posar de moda prendre una melodia popular i adornar-la amb polifonia i instrumentació, i en aquest moment apareixen moltes cançons de taverna que deuen ser anteriors. De principis del XVI la més coneguda, i que també encara ara la canten molts corals, és el *Tourdion*, una *chanson de boire* francesa a la qual es van incorporant les diferents veus.

*Quand je bois du vin clairet
Ams tout tourne, tourne, tourne, tourne
Aussi désormais je bois
Anjou ou Arbois
Chantons et buvons
À ce flacon faisons la guerre
Chantons et buvons
Mes amis
Buvons donc*

La versió XVI és molt ben arranjada, però parteix d'una cançó molt senzilla i amb ritme binari per tal portar la copa cap aquí i cap allà... i cap a dintre.

A totes les cultures hi ha tradicions de música masculina, en entorns masculins i de música femenina, en entorns femenins. No trobaràs cap cançó de bressola per veu d'home. Segurament és el primer llenguatge simbòlic que aprenen els nens fora de ventre. Cançons de bressol, ritmadetes, amb la iaia, amb la mare. Evidentment, totes són cançons femenines.

Hi ha hagut molta gent que ha anat agafant cançons de bressol en absolutament totes les cultures del món. Sempre hi ha la tendència d'agafar la criatura i sil·labejar alguna cosa. La majoria de cançons de bressol van tenint onomatopeies, "la non-non, la lo lai". En català es conserva un

recull de cançons de bressol sense partitura, però escrites de final del xv catalanes. N'hi ha una que encara es canta avui dia. La tenim escrita al segle xv i és el *ball manetes*.

*La ball ball, ballmanetes, toca manetes,
toca-les tu que les tens boniquetes.*

I encara avui es canta:

*Ball manetes, toca galtetes,
toca-les tu que les tens boniquetes.
La ball, ball, la cueta de la gallina;
la ball, ball, la cueta del nostre gall.*

No és de bressol sinó que és de joc de falda. Al segle xv ja la tenim escrita amb una lletra una mica diferent, però que casa perfectament amb aquesta melodia. Amb algunes variacions, però ja existia.

Moltes de les cançons més antigues són de treball. Entre les dones, cançons de rentar, de picar la roba. Les cançons de treball agrícola, de cançons de sega i de verema n'hi ha a puntades.

Una vegada vaig agafar tot una llista de temes de cançons que surten al costumari català. Hi ha cançons per les coses més rares que et puguis imaginar. Cançons per canviar les abelles d'arna, cançons per espantar els corbs en els camps. Vol dir que es cantava per qualsevol cosa, per tant la música popular a l'edat mitjana també amb alguna cosa ritmada. Depèn del tipus de treball. Totes les feines del camp tenen el seu ritme. Cançons de camí, per no perdre el ritme.

Hi ha molts mites sobre l'origen de la música, des de l'Índia, Aristòtil; a la Bíblia s'atribueixen a Jubal. En moltes cultures els inventors de la música són els ferrers. Els ferrers marquen un ritme molt clar, són ritmes que van canviant. Vaig estar enregistrant un ferrer mentre anava picant i que amb repics del martell indicava al seu ajudant si volia més aire o menys, aigua, ajuda.... Amb el soroll que hi ha en una ferreria no es tracta d'anar cridant "nano més aire", perquè no et sentirà i en canvi el ferrer anava picant "ping, ping, tin-tin, ping" i veies l'aprenent que de cop donava aire. Són codis sonors. La ferreria està plena de codis, són ritmes. Wagner va recollir la mitologia a l'*Anell dels Nibelungs*: quan els Nibelungs baixen a les entranyes de la Terra, tot són percussions metàl·liques. També en l'inici de la tradició dervitx, els dervitxos que ballen la *semâ* i giren, a la tradició turca dintre del sufisme islàmic; l'origen és que el fundador del sufisme, Rumi, va anar un dia a una ciutat i va sentir un ferrer que estava picant, i es va posar a ballar davant del ferrer. El seu entorn va considerar que l'honorava amb una acció a cel i terra. Una cosa tan simple com era aquest codi de treball i quedava dignificada, i d'aquí sorgeix el ball giratori de meditació. Buf, quantes coses trobaríem en músiques tradicionals.

He portat, a part del *Libre vermell*, un parell de llibres més per si els voleu xafardejar. *Història de la música catalana, valenciana i balear*, que comprendria la part catalana de la tradició musical andorrana, i aquest altre *Instruments et musiques du Moyen Age*, que ens agafaria la tradició occitana, ja que Andorra recull les dues influències.

Nota: Aquest article és una transcripció de la conferència, revisat per l'autora.