

El cant popular i la dansa religiosa a Montserrat al segle XIV^{*}

Discurs llegit el 1947
en la XVII Festa Anual de l'Institut

HIGINI ANGLÈS
Membre de la Secció Històrico-Arqueològica

Catalunya, posada per Déu al costat de França, per una banda, i al costat de Castella, per l'altra, per força havia de tenir un passat musical digne i ric en els temps medievals. Consta que al començament del segle VI (any 517) la litúrgia i el seu cant ja estaven unificats a la Tarraconensis; es tracta, potser, del mateix cant visigot llavors incipient encara. Durant els dies de la florida litúrgica i del cant visigot—creació autèntica dels bisbes de Toledo, Sevilla, Saragossa i dels de la Tarraconensis—, les esglésies del nostre país accepten de bell nou *in totum* aquell cant i aquella litúrgica, des del Concili IV de Toledo del 633. Després de la invasió dels àrabs, la *Lex Romana* entra a poc a poc als nostres temples, ja en els temps carolingis, a mesura que es va fent la reconquesta. Això vol dir que el cant gregorià és practicat a casa nostra dos segles abans que a Aragó, a Castella i a Lleó. Literàriament i musicalment això ens fou un gros avantatge, puix que les formes musicals novelles creades a Europa durant els segles IX-XI, aviat

* Inèdit.

també foren patrimoni del nostre país. Fins ací és l'episcopat qui dóna el to a l'art musical profundament religiós del nostre poble.

Des dels segles X i XI ja no són pròpiament els bisbes els creadors i els ordenadors i els qui donen les directrius a l'art del cant. Seguint la vella tradició del segle IX a França, Suïssa, Alemanya, Irlanda i a d'altres bandes, ara són els *monestirs* i els *monjos* els qui prenen la davantera; són ells els creadors de les noves formes poeticomusicals sagrades, les quals aviat serviran als trobadors per a crear i ennobrir el fons de poesia i de cant cortesà dels segles XII i XIII.

Des dels segles X i XI el monestir de Ripoll es relaciona culturalment amb els centres benedictins de França, que són els fogars de la poesia i de la música a Europa. Són els monjos de Ripoll els qui obren de bona hora el camí a les correnties novelles de l'art musical al nostre país, amb les formes dels tropus, seqüències, conductus, i drames litúrgics que són, com si diguéssim, *les formes populars del cant gregorià*, i les escampen més tard, des de mitjan segle XI, als monestirs peninsulars de San Juan de la Peña (Aragó) i de San Millán de la Cogolla (la Rioja), quan tot just aquests centres havien acceptat l'*Usus Romanus*. És també Ripoll qui cura que els records bells i antics de la litúrgia visigodomossaràbiga —com eren la forma poeticomusical de les preces i de les *laudes litàniques*, amb el refrany cantat pel poble, aquell refrany que ja es practicava al segle VII a Castella, no sols en les preces, sinó també en algun himne, primer cas de l'Església llatina, el cant de la Sibilla, etc.— entrin als monestirs de França, així com de trametre fora de la Península la cultura dels àrabs peninsulars.

A mesura que avancen els segles XII-XIII, Ripoll es va quedant a la penombra i es limita a introduir formes de cant sagrat apreses de Saint Martial de Limoges: entre elles la del *virelai* llatí que servirà de patró a la música de les cantigues de santa Maria del rei Alfons el Savi. En aquells temps dels segles XII-XIII ja no són els bisbes ni els monjos, sinó els nostres comtes reis, tan lligats amb Castella i amb Occitània, els retransmissors del cant trobadoresc i de la música cortesana a casa nostra.

Al segle XIV, mentre el palau reial de Barcelona, al nostre país, pren la direcció i segueix les novelles correnties de la música sagrada, instrumental i profana, i els monestirs de Poblet i Santes Creus cultiven la polifonia de la capella reial de Catalunya-Aragó, apareix un centre nou en la història de la nostra música: la «cambra de madona sancta Maria de Montserrat» —manllevo el nom al *Llibre vermell* del gloriós cenobi—, que *fomenta i practica* el cant popular religiós i la dansa sagrada al seu temple i a la plaça; i, en fer-ho, els monjos adopten una forma gairebé novella a Europa, per tal com no són els clergues, ni tan sols els infants els qui dansen al temple, sinó que és tot el poble fidel el qui canta i dansa per unir-se a la *laus perennis* dels benedictins de Montserrat.

En estudiar la cançó religiosa medieval amb text vulgar anterior al segle XIII, hom resta esmaperdut i un xic decebut de veure les poques mostres d'aquest gènere que s'han conser-

vat a Europa. La mateixa cançó profana amb text llatí, anterior al segle XII, és ben escassa. En editar el còdex musical de les Huelgas, l'any 1931, vam poder demostrar que el *Disticon Philolemaicum* (cançó del rossinyol), conservat amb notació visigodomossàrab al còdex d'Azagra, és la mostra de cançó profana monòdica més antiga d'Europa: data del segle VII, i és obra de sant Eugeni, bisbe de Toledo. La mateixa música de la cançó profana amb text vulgar anterior a l'època trobadoresca és raríssima i, en canvi, es conserven alguns exemples de la monodia religiosa, tant amb text llatí com en vulgar d'aquella època.

De *cantineles* de caràcter sagrat anteriors al segle XII, se'n coneixen molt poques; i, malgrat tot, d'aquelles *cantineles* primitives resulta que dues, la de santa Eulàlia i la de santa Fe, es relacionen amb Catalunya. Quant a la primera, escrita en llatí i, més tard, traduïda al francès ja al segle IX, pren l'Eulalia Barcinonensis com a protagonista de la composició. Quant a la *cantinel·la* de santa Fe, les recerques modernes han constatat que aquesta poesia fou escrita al monestir català de Sant Miquel de Cuixà i que en devia ésser autor un monjo d'aquell monestir, potser contemporani de l'abat Oliva. P. Alfaric¹ creu que fou escrita entre 1038 (potser 1054) i 1076 i que el lloc era la Cerdanya, i té per probable que l'autor del poema fou un monjo de Cuixà, prop de Prada. Alfaric sosté que la versió provençal es devia basar en la llatina anterior, i que la *cançon* devia ésser feta per ésser cantada al final de la Passió llatina, la vigília de la Santa, dia 6 d'octubre. Afirmar, encara, que la cançó no era solament cantada; també era dansada, o, almenys, dita amb mímica. És ben de doldre que el manuscrit de la Universitat de Leiden que la conté ens hagi arribat sense melodia.

De planys llatins medievals conservats amb música, se'n coneixen pocs a Europa. Els monjos de Ripoll ens llegaren el *Planctus ad carmen populi flebile cuncti*, dedicat a la mort del comte Ramon Borrell († 1018) i un *carmen* dedicat al Cid, que un clergue, potser català, cantava per recordar les gestes de l'heroi castellà. És de doldre que ambdós ens hagin arribat sense música. En canvi, s'ha conservat la melodia del *Mentem meam ledit dolor*, que els mateixos monjos compongueren arran de la mort del comte Ramon Berenguer IV († 1162). El drama *Sponsus*, compost a Saint Martial de Limoges a la fi del segle XI, és el primer on la llengua vulgar provençal apareix alternant amb el text llatí; les pintures murals romàniques de Sant Quirze de Pedret, del segle XII, són el document pictòric més antic conegut fins ara; preciosi detall que ens duu el record de la representació dramàtica de la paràbola de les deu verges folles i prudentes a Catalunya.

Els trobadors provençals cultivaren poc la poesia religiosa; amb música, només s'ha conservat la que editarem en *La música a Catalunya fins al segle XIII* (1935): «Quant ay lo món», amb tonada, estrofa i adreça de procedència catalana, l'emocionant «Jhesucrist verays lums e pietat» de Guiraut Riquier, i algunes paràfrasis provençals d'himnes gregorians. Dels *trouvères*

1. En editar *La chanson de Sainte Foy*, junt amb E. Höpffner, 1926, col·l. «Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strassbourg».

francesos, n'hem conservat dos-cents vint-i-tres textos, entre cançons de croada, *Miracles de notre Dame* de Gautier de Coinci, lais i cançons, gairebé sempre marianes, estampides, etc.; amb melodia, molt més pocs. Cal dir, encara, que les tonades d'aquestes últimes rarament traspuen emoció i esponjament religiós. El repertori dels *Minnesingers* alemanys del segle XIII és ja ric en cançó monòdica sagrada; les *laudi* italianes, que tant s'adiuen amb la forma dels nostres goigs, ja són de la fi del segle XIII i del començament del XIV.

Entre tots els repertoris europeus s'imposa el repertori marià gallec de les cantigues de santa Maria del rei Alfons el Savi. En trobem un bon rengle que fan referència a Catalunya i *sis* que canten miracles i llegendes de madona santa Maria de Montserrat. Les cantigues montserratines tenen un interès especial per a nosaltres.

Del repertori musical dels trobadors de Provença, s'han conservat només dues-centes cinquanta-quatre melodies; d'aquestes, nou foren compostes per trobadors del nostre país, i altres cinc, anònimes, s'han conservat només en manuscrits catalans; afegim, encara, que són diverses les altres que foren adreçades als reis de Catalunya-Aragó o que es relacionen directament amb casa nostra. De *lais* provençals conservats, només se'n coneixen tres. Solament dos ens arriben amb música: són el lai *Markiol* i el lai *No-m par*. Fins ara ningú no s'havia fixat que aquest darrer hagués estat escrit a Catalunya; fou el malaurat Hans Spanke qui em féu adonar d'aquest cas tan interessant per a la nostra cultura poeticomusical del segle XIII.

Catalunya compta també amb una poesia sagrada anònima del segle XIII i començament del XIV, que és digna d'ésser admirada i coneguda. Les mostres conservades canten de dalt a baix. Aquesta poesia, malgrat haver estat escrita per ésser cantada, generalment arriba sense música. Figuren en aquest repertori la *cantilena*, el *plant*, la *balada*, la *dansa*, el *virolai* i les *cobles*.

Posats aquests antecedents, es fa encara més interessant la col·lecció de cants dels romeus conservada al *Llibre vermell* de Montserrat. Es tracta d'un repertori molt incomplet i del qual només hem conservat deu exemples. D'aquestes peces, una duu el títol: «Cantilena omni dulcedine plena [...] ad trepidium rotundum» i una altra es titula «Ballada dels goytz de nostra Dona en vulgar cathalan».

Aquestes peces apareixen construïdes amb les següents formes: tres duen la forma d'una *caça*, ço és, d'un cànon medieval; cinc tenen la construcció del *virolai* (*virelais* francès medieval); un, la forma de *ballada*; la núm. 9, *Inperayritz*, no és ni motet ni virolai, com s'havia dit fins ara. El darrer és un cant de penitència, que no té res a veure amb la Dansa de la mort, com havia cregut el professor O. Ursprung, de Munic. No s'hi troba ni la forma de lai, ni la del rondell, ni, menys encara, la del motet, tan conreat encara al segle XIV.

El *Llibre vermell*, on es conserven, fou copiat dins els darrers anys del segle XIV i duu molts afegiments del segle següent. Pel que es veu de la foliació antiga, el còdex originàriament devia tenir almenys cent setanta-dos folis; actualment només en té cent trenta-set. El fascicle conservat amb els cants forma part d'un ternió, seguit d'un altre que forma un qui-

nió. El temps de la còpia es pot deduir dels mateixos miracles que s'esmenten en el llibre. Pel que es veu, manquen uns deu folis de miracles al començament: el núm. 63, que no comença, està datat del 1325. Per al cas nostre interessen, però, els dos darrers, que precedeixen la col·lecció dels cants que comentem. Aquests miracles són descrits en els folis 20*v* i 21*v*. Són precisament dos miracles obrats per madona santa Maria de Montserrat l'any 1398: fol. 20*v* «De incarceratis liberatis Anno Domini .M.CCC.XCVIII^o.», i va seguit de l'altre que comença «De quodam presbitero a captione liberato. Eodem anno [1398] de mense Novembris». La narració d'aquest miracle acaba a mitja pàgina, i a continuació (potser fou obra del mateix copista) hom escriví dos payoutats de quatre línies vermelles per tal de començar-hi el recull de cants adients per a ésser cantats pels romeus. Aquests payoutats, no sabem per què, restaren sense música. Al mateix foli 21*v* comença la música dels cants conservats.

La primera peça, que duu la rúbrica «Antiphona *dulcis armonia, dulcissime virginis Marie de Monteserrato: Caça de obus vel tribus*», comprèn el foli 21*v* i part del 22*v*. A continuació, a la mateixa pàgina en què acaba, anota el copista: «Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia B. Marie de Monteserrato, *volunt cantare et trepudiare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantinelas cantare, idcirco superius ac inferius alique sunt scripte.*»

El fet d'anotar *superius* vol dir que a la primera part del volum, abans del foli 21*v* actual, hi havia d'altres cants que s'han perdut. Així ho demostra també el P. Villanueva² quan parla del *Llibre vermell*, que havia vist a Montserrat l'any 1806, poc temps abans que el monestir prestés el llibre al marquès de Lió, i el fa del segle XIV. Després de transcriure la rúbrica suara apuntada, diu: «Pónense igualmente y con canto las canciones latinas y lemosinas que debían cantarse durante las vigilias. De las últimas pondré la muestra siguiente», i copia el text de les quatre cobles del Birolay de Madona Sancta Maria: «Rosa placent, soleyl de resplandor», del qual després parlarem. Per dissort, el P. Villanueva no en copià la tonada.

Els monjos de Montserrat prestaren el còdex al marquès de Lió, president de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, poc temps abans de la guerra de la Independència, després que el P. Villanueva l'havia consultat allí mateix. En entrar els francesos a Montserrat hom destruï per sempre més aquella rica biblioteca, on, ultra la polifonia i la música instrumental i orgànica de temps vells, hi havia d'altres mostres de cants populars medievals, aptes per als romiatges. Gràcies, doncs, al fet d'ésser prestat, i a Barcelona, se salvà el *Llibre vermell*. La família del marquès de Lió el retingué fins al setembre de 1885, en què el recuperà Montserrat. En tornar al Monestir, hi mancaven alguns fulls, entre els quals el text i la música del virolai *Rosa placent*, ja esmentat. Fins ara no han aparegut enlloc aquests fulls que tan preciosos serien per al cas nostre.

2. *Viaje*, VII, 151.

Significat de la col·lecció montserratina

Per a capir-ne el valor només cal dir que, en el seu gènere, *és única a Europa*, puix que, com dèiem, hom conserva repertoris amb cançons religioses a una veu, del segle XIII i començament del XIV, i hom conserva també música sagrada polifònica de mitjan segle XIV; però a cap país no són conegudes cançons i danses sagrades de la segona meitat del segle XIV i, menys encara, que traspuïn el caràcter tan popular com les que trobem en el susdit *Llibre vermell*. És veritat que Guillaume de Machaut, el *Princeps Musicae* del segle XIV, escriví *lais* i *ballades* francesos, que ens han pervingut; però cal dir que totes són de caràcter profà i llur estil és cortesà i de tècnica rebuscada, allunyats del tot del caire popular. Fins i tot Alemanya, tan rica en cançons religioses monòdiques, no conserva res de l'època del nostre *Llibre vermell*; les cançons alemanyes conegudes, o són anteriors a la col·lecció montserratina, o ja són del segle XV. Els cants del monjo de Salzburg (segona meitat del segle XIV) també tenen un altre caràcter. Això mateix passa amb les cançons poloneses conegudes d'èpoques antigues i amb els cants religiosos de Bohèmia dels temps de Joan Huss, el professor tristament cèlebre de la Universitat de Praga, precursor del protestantisme († 1411), i anteriors als que es cantaven a Bohèmia en llengua vulgar. Els cants dels hussites, molts en llatí i amb notació quadrada com de cant gregorià, són interessantíssims per al moviment religiós anterior als de Luter.

Com estudiarem tot seguit, la dansa religiosa fou ballada dins el temple arreu d'Europa durant l'època medieval, malgrat que els concilis sovint cridessin en contra i en condemnessin els abusos; però enlloc d'Europa no s'ha conservat música de les tals danses sinó a Montserrat. Les melodies de dansa que es troben al repertori de les cantigues d'Alfons el Savi són d'èpoques anteriors, i es fa difícil de distingir quines provenen de danses sagrades i quines de danses populars profanes.

La col·lecció montserratina fa suposar que, quan fou creat aquest repertori, a Catalunya hi havia una forta cultura musical. Cal no perdre de vista que a Europa s'han conservat dos repertoris de música medieval escrits per distreure els romeus en les vetlles i en les diades de romiatge, i es dona el cas que ambdós són patrimoni hispànic: el primer és la col·lecció de Sant Jaume de Galícia, escrita a mitjan segle XII, seguint l'estil dels *organa* i *conductus*, a dues veus, del monestir benedictí francès de Saint Martial de Limoges. Al còdex calixí (millor: pseudocalixí) de Compostel·la és conservat també el *Herru Sanctiagu* que cantaven els pelegrins flamencs i alemanys, com a respòs a l'himne *Dum pater familias*, quan visitaven el sepulcre de l'apòstol sant Jaume. És el cant de romiatge amb refrany vulgar més vell dels que es coneixen a Europa. Però, ben mirat, els cants medievals de Galícia no tenen res a veure amb el cant popular d'aquell país, mentre que els de Montserrat traspuen el folklore de la terra que els veié néixer. Els cants de Compostel·la eren executats per cantors tècnics i no pel poble, com passava a Montserrat; però, així com la col·lecció del pseudocalixí gallec

permet de creure que a Compostel·la hi havia una bona escola de polifonia ja al segle XII, així també els cants de Montserrat pressuposen que a Catalunya i al monestir de la santa Muntanya hi havia una correntia de música religiosa popular com a pocs santuaris d'Europa.

Per a capir a bastament el significat dels cants montserratins, cal fer una mica d'història sobre l'ambient sagrat de la muntanya i sobre la cultura musical a la Catalunya del segle XIV.

Ens manca la documentació necessària per a poder parlar de la cultura musical montserratina anterior al recull de cants dels romeus. Enguany, en què hom celebra el centenari de l'abat Oliba i les festes montserratines, ve a tomb d'afegir que el monestir de Ripoll, mare del cenobi de Santa Maria de Montserrat, fou un centre musical de primer ordre. Si haguessin estat conservats els manuscrits musicals de Ripoll, el nostre país seria un dels més rics en música dels segles X-XI. És cosa sabuda que aquest monestir es relacionà culturalment amb Fleury (Saint Benoit sur Loire) i amb Saint Germain des Près, centres francesos de forta cultura musical, i que Ripoll irradià després aquesta cultura artística a San Juan de la Peña i a San Millán de la Cogolla. El repertori de *tropus* i de seqüències conservats del monestir català demostra també com Ripoll estava íntimament lligat amb Saint Pierre de Moissac i Saint Martial de Limoges, centres francesos on aquestes formes poeticomusicals foren cultivades especialment.

Consta que l'any 1023 Ripoll havia prestat a Santa Cecília de Montserrat alguns llibres litúrgics, entre els quals n'hi havia un d'*Ymnos, ... Missale i Antiphonarium*, que més tard l'abat Oliba recuperà per a Ripoll. Fins ara ens havíem fixat poc en el just significat dels sis hexàmetres ripollesos copiats al final del *Breviarium de Musica*, del monjo Oliba del mateix monestir.³ Aquests hexàmetres apareixen escrits per mà d'un altre copista, i diuen així: «Oliba, comte, abat i bisbe, *literàriament dedicat també a la música científica*, ha donat ordre de copiar aquest llibre; Arnaldus ha complert el manament, Gualter, vingut de l'Ebre superior (Rioja?) ha tingut cura de la il·lustració i també de la numeració dels quaderns.»

Es tracta d'un volum on són copiats els teòrics cabdals de la música europea des de Boeci, del segle V, fins a Guido d'Arezzo, contemporani de l'abat Oliba. És per aquesta notícia, tramesa pel copista de l'esmentat llibre, que el malaurat Hans Spanke no fa gaire llançava la idea de si, tanmateix, el *Breviarium de Musica*, fins ara atribuït al monjo Oliba, no podria ésser una obra de joventut de l'abat del mateix nom. Sigui com sigui, el testimoni de Ripoll és fefaent quan diu que l'abat Oliba s'havia dedicat fortament a la teoria científica de la música i que fou qui donà l'ordre de fer la còpia del preciós manuscrit. Per no allargar-nos, no diem res del repertori musical sagrat que hem conservat d'aquell monestir, tot contemporani de l'abat Oliba.

Un altre document testimonia que l'any 1082 el clergue Amat feia donació a Santa Maria de Montserrat del seu patrimoni i dels seus llibres. Entre aquests hi havia un

3. Conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 42; veg. fol. 6.

Officiarium i un *Antiphonarium cum responsoriis*. És la primera notícia que tenim sobre els llibres de cant a Montserrat. Fins ara no hem trobat res de llibres montserratins amb música que siguin dels segles XII-XIII; però tenim dades indirectes de com es cantava a la muntanya santa. Per una banda, coneixem notícies i tenim música conservada dels monestirs de Ripoll i de Sant Cugat del Vallès, tan relacionats amb Montserrat, i podem ben creure que els *tropus* i les proses marianes també eren cantats davant Santa Maria de Montserrat. Les mateixes sis cantigues de santa Maria del repertori alfonsí del segle XIII dedicades a nostra Dona de Montserrat són precioses per al cas nostre.

La fama dels miracles montserratins es propagà arreu des dels segles XII i XIII; els romiatges hi sovintejaven més i més aquells dies, i els joglars tenien cura d'escampar arreu de la Península històries i llegendes de madona santa Maria de Montserrat. Les cantigues montserratines contenen miracles encara més antics que els que trobem al *Llibre vermell*, i no seria gens estrany que alguns es trobessin escrits en els folis perduts del començament del susdit còdex. Aquestes cantigues, tant pel ritme com per la frescor de llurs melodies, són de les més boniques i gracioses del repertori alfonsí. Aneu a saber si no havien estat inventades per joglars i cantors de la nostra terra! I cal no oblidar que a la cort del rei Savi els miracles i llegendes de Montserrat eren coneguts, potser, també, gràcies a les relacions familiars entre la casa comtal de Barcelona i la cort de Castella i Lleó i als mateixos joglars de Catalunya-Aragó. El cas de Cerverí de Girona, el qual pogué admirar el cant de les cantigues al reial alcàsser de Toledo, en acompanyar Pere II, encara infant, el 1269, quan aquest visitava la seva germana Violant, casada amb el reial cantor de santa Maria, Alfons el Savi, és ben significatiu. Com a record de la bella impressió rebuda a Toledo, Cerverí escriví aquella admirable *Cançó de Santa Maria*, per dissort conservada sense la melodia.

La cantiga núm. 48, que parla de la font del portal de Montserrat, suposa que el «gran miragre fez pone'a en Catalonna a virgen sancta Maria». La núm. 52 parla del miracle de les *cabres-daines* i diu: «A Montserrat, d'on ja us he parlat, hi ha un bell temple, així m'ho han contat, i és a la Mare de l'excels Rei dedicat». La núm. 57 canta el miracle del guariment dels lladres peneditos després de robar els romeus que pujaven a Montserrat. Aquestes tres cantigues tenen un interès especial per a la història de la Moreneta, per tal com formen part del primitiu repertori alfonsí escrit després del 1257, per tant, els primers anys de casament del rei trobador amb la infanta Violant. Les dels núm. 113, 302 i 311 foren afegides potser arran de la visita de l'infant Pere.

El bon nom i la fama de Santa Maria de Montserrat havia anat creixent arreu d'Europa per obra dels miracles marians fins al segle XIV. És ara quan papes, bisbes i reis donen gràcies, indulgències i privilegis als romeus que pugen a la santa muntanya. El nombre de pelegrins augmenta de dia a dia «a diversis mundi climatibus confluentes», com diu el rei Pere III l'any 1342. La vella església ja s'ha fet petita, i, per tal de poder encabir la corrua de fidels que hi afluïxen, el prior Ramon de Vilaragut (1334-1348) ha fet aixecar-ne una

altra amb riquesa i entusiasme i el nou altar de santa Maria és consagrat el dia 11 d'octubre de 1341.

L'existència d'escolans cantaires es pot datar, almenys, del mateix segle XIV. Per força havia d'ésser així atenent que a Sant Cugat del Vallès i a d'altres monestirs, sense ésser santuaris, com Montserrat, al segle XIII ja hi havia infants cantaires. A propòsit dels escolans cantors de Montserrat, ens plau de llegir la carta que els consellers de Barcelona escriuen a Montserrat el 9 d'agost de 1479, en vigílies de l'entrada solemniat de Ferran II el Catòlic a la ciutat comtal. La ciutat, seguint la vella tradició dels bons cants per a diades com aquesta, necessita *fadrins músics*, tals com els que, segons la fama, hi havia a Montserrat; i els consellers, amb tota la cortesia, exposen llur necessitat al prior i a la comunitat benedictina:

Agost 9, 1479. Als molt religiosos vicaris, prior e procuradors del monestir de Montserrat.

Molt religiosos e magnífichs senyors: Per causa de la nova entrada de la magestat del senyor Rey, aquesta ciutat ha mester molts fadrins músichs havent bones veus, per solempnizar e honrar dita entrada. Som avisats que *aquí n'ha molts*, tals quals aquesta ciutat per aquella jornada ha mester. Tramatem aquí los portadors de la present que han càrech per nosaltres de los dits fadrins. E si són aquells que nosaltres havem mester conduhir, vinguen assí per aquella jornada. Emperò, açò no's pot fer sens que la humanitat vostra no permeten e dirigequen les dites coses. Per què quant més affectuosament podem, pregam les magnificències vostres que si les persones que-y tramatem conexeran aquí haver tals fadrins com a aquesta ciutat ha mester per aquella jornada, permeten aquells venir per fer lo servey a què seran disposats per honrar la festa que per dita entrada aquesta ciutat fa. De açò los fadrins no hauran dan, ans volem sien remunerats. E aquesta ciutat vos ho haurà a pler molt singular del qual en son cas e loch no s'oblidan. Lo Sant Sperit nos conserva en son bon servey. De Barchinona a .VIII^o. de agost, any mil .CCC.CLXXVIII^o.

Los consellers de Barchinona al honor vostre apparellats.⁴

Aquest document fa molta llum sobre la pràctica del cant religiós a Montserrat. Pel que es veu, la tradició de comptar amb infants escolans de bones veus que cantin a la «cambra devota de madona sancta Maria» data ja de temps vells. La mateixa *Antiphona dulcis armonia* que inaugura la secció de cants, n'és la prova clara. Aquesta antifona, *O virgo splendens*, en forma de cànon a tres veus, era, de segur, la peça de lluïment dels escolans de Montserrat en els dies en què hom la copiava al *Llibre vermell*. Això mateix podem dir de l'altra composició a tres veus *Mariam matrem*. Una altra cosa volem remarcar encara: des de temps antics els pintors representaven la Verge de Montserrat voltada d'escolans, uns que canten, d'altres que sonen o duen instruments; doncs bé: alguns dels cants del *Llibre vermell* duen la música d'un acompanyament *instrumental*, i aquest acompanyament no es podia deixar a

4. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Lletres closes*, 1479-1480, fol. 126v. Devem la còpia al senyor Camós, de l'Arxiu de la Ciutat.

l'arbitri de la multitud, sinó que devia ésser executat per ministrers o instrumentistes destres com ho eren aquells escolans. Això vol dir que al segle XIV, a la «preciosa cambra» mariana de la santa muntanya, ja s'estilaven els instruments de corda i els de vent com a acompanyants. És el mateix que passava a la capella reial de Catalunya-Aragó i a d'altres temples monacals del nostre país, amb aquells ministrers que acompanyaven els cants sagrats de misses i motets; és el mateix que s'estilava a la capella papal d'Avinyó al segle XIV. Això no contradiu gens la dita de Juan Gil de Zamora, preceptor de Sanç IV de Castella, quan en el seu *Ars Musicae* afirma que en els temples castellans al segle XIII només s'usava l'orgue «*propter abusum histrionum, eiectis allis communiter instrumentis*».

Als darrers anys del segle XIV, a la muntanya de Montserrat ja hi havia les cinc branques d'homes ascetes: monjos, ermitans, donats, preveres i escolans. Això vol dir que, ultra el cant gregorià, la polifonia religiosa i el cant popular eren el pa de cada dia; el *Llibre vermell* ho ben prova.

Als temps medievals la música popular fou sempre conreada pels músics cortesans, encara més que no pas pels mateixos músics del temple. Es tracta de l'època del rei Pere III, de Joan I i de Martí l'Humà, tots tres enamorats de la música i munificents generosos envers llurs artistes. A llur capella canten cantors i sonen músics instrumentalistes vinguts de Flandes, d'Alemanya, de França, de Castella i de la mateixa Catalunya. Els nostres reis prefereixen, però, els cantors que estigueren un cert temps al servei dels papes a Avinyó, i es preocupen d'adquirir els motets i les misses del repertori sagrat, patrimoni autèntic de la música composta per al servei del temple pontifici de la veïna ciutat de França. Principalment és Joan I qui, essent encara príncep, es deixà més que cap altre monarca europeu per l'art diví. Fins que arribà la florida de l'art musical de les corts de França i de Borgonya al segle XV, Europa no havia vist monarques tan entusiastes de la música com ho foren els dos germans Joan i Martí, fills del rei Pere el de les Cerimònies. Hem conservat mostres de la música executada a llur palau i a llur capella, i podem dir que es tracta de peces delicioses d'estudiar i d'oïr.

Ens allargaríem massa si volíem parlar de la devoció montserratina dels nostres reis, almenys des de Jaume el Conqueridor. Està provat documentalment que Joan I es relacionava amb Montserrat i que la seva muller, Marta d'Armanyac, escrivís sovint als qui habitaven a la muntanya mariana. Hom té notícies d'un *Scriptorium* montserratí des dels dies de Joan I, que admirava la traça d'Antoni Verjús, l'ermità miniaturista, el 26 d'abril de 1392, en dies en què els cants dels romeus copiats al *Llibre vermell* feien les delícies dels pelegrins. Res no diem de la devoció montserratina del rei Martí I.

Fins ara no sabem gairebé res dels músics del segle XIV encarregats de la música dels temples principals de Catalunya. Més poc encara sabem dels de Castella. Coneixem, en canvi, una infinitat de documents referents als cantors i ministrers que serviren a les capelles de Pere III, de Joan I i de Martí, o sia de l'època en què foren compostos alguns dels cants susdits i hom féu la còpia del llibre dels romeus montserratins. A la capella reial de Catalunya-

Aragó hi havia capellans destinats a l'execució del cant pla, cantors —seglars o sacerdots— destinats a cantar el *cant d'orgue* o de *contrapunt*, i els escolans o infants, que sovint hom confon amb els *cantors*. Ultra aquests, hi havia els ministrers o instrumentistes, que a vegades també prenién part en el cant de la música polifònica de les misses i dels motets amb text llatí.

Des del 1349 els cantors de *cant d'orgue* de la capella del rei Pere són sis o set, i, a més, dos escolans, que sovint hom anomena escolans *cantors*. Com dèiem, els cantors de la capella papal d'Avinyó són cobejats i distingits pel rei Pere i per l'infant Joan. El 1379 el príncep Joan creà la seva cèlebre capella formada amb set *xantres* arribats d'Avinyó i a base del repertori de misses francoflamenques d'aquella capella. En demanar a França un llibre on fossin anotades, fa avinent el desig que també hi hagi «molts motets, e rondells e ballades e virelays»; cosa que vol dir que, a més de l'art sagrat, volia estar ben proveït de música cortesana, sovint mig profana.

Els monestirs cistercencs de Poblet i Santes Creus també són centres de polifonia sagrada, i per això el rei Joan prega als abats que li prestin llur repertori per a la seva capella. Per un *rotul* conservat, del febrer de 1404, sabem que el rei Martí pregà al papa Benet XIII que es dignés conferir beneficis eclesiàstics als servidors de la capella reial de Catalunya-Aragó, en la qual en figuraven deu, entre ella el Gacian Reyneau, originari de Tours, que serví a la susdita capella de Barcelona des del 1390 fins al 1429, i de qui es conserva música en forma de balades profanes.

Antiguitat d'alguns dels cants montserratins

Que el còdex hagués estat copiat els últims anys del segle XIV i primers del XV, no vol pas dir que els cants haguessin estat compostos aquells dies; alguns, potser sí, però d'altres són molt més antics. I d'això, en podem donar proves.

Fa alguns anys —era el 1930—, mossèn Sanç Capdevila, creador de l'arxiu arxidiocesà de Tarragona, ens feia arribar a les mans un calc d'un full en pergami provinent d'un còdex musical català de la primera meitat del segle XIV. La pàgina conservada duu el *triplum* del motet a tres veus *Colla iugo subdere*; i després del motet, a la mateixa pàgina, copia l'*Inperayritz de la ciutat joyosa*, que també es troba al *Llibre vermell* de Montserrat. En el full tarragoní només duu la primera veu amb algunes variants. No sabem si això vol dir que abans s'havia cantat a una veu sola, o si passa com en el susdit motet, que les altres dues veus anaven copiades a la pàgina següent, segons consuetud de les diverses escoles europees.

En estudiar el cas, després d'un viatge a Tarragona per tal de veure el full esmentat, vaig trobar que el motet era una composició de Felip de Vitry, el poeta-músic de França, nat el 31 d'octubre de 1291, més tard canonge i beneficiat de diferents esglésies franceses, nomenat

bisbe de Meaux el 3 de gener de 1351 i mort deu anys més tard. Els contemporanis l'anomenen *flos et gemma cantorum*, i el tenen com la *flos totius mundi*. La seva obra teòrica i de música pràctica conservada ens el mostra com a creador eminent de l'*Ars nova* a França i a Europa.⁵

El fet que el joiell musical de Montserrat sigui copiat al costat d'un motet de Felip de Vitry té una grossa importància per al cas nostre. Només cal recordar que els motets de Vitry, escrits abans del 1350, passaren de moda molt de pressa. Això vol dir que l'*Inperayritz* corria de mà en mà ja a mitjan segle XIV i que originàriament potser no havia estat escrit per a Montserrat; almenys fins ara no tenim coneixement que els motets llatins del repertori de l'*Ars nova* de França, que exigien una bona escola de cantors i d'instrumentistes per a executar-los, haguessin estat practicats a Montserrat; en canvi, sabem que formaven part del repertori de la capella de Pere III i de Joan I, com ho palesen els documents de cancelleria i un còdex musical fragmentari conservat a la Biblioteca de Catalunya.

Troblem un altre cas especial en la primera peça *O virgo splendens hic in monte celso*, construïda en forma d'una *caça* o d'un cànon medieval, a tres veus, en la qual la veu segona i la tercera no fan sinó repetir la primera. Aquesta composició presenta una construcció força arcaïca amb l'ús de quartes, quintes i octaves paral·leles. Qui la va escriure coneixia molt bé la tècnica del contrapunt de l'*Ars antiqua* (anterior al 1320) i coneixia a fons el cant gregorià. Concebuda amb períodes musicals de setze notes —cosa que recorda els motets isorítmics del començament del segle XIV— el compositor, en escriure'l, ideava ja una peça en forma de cànon seriós a dues o a tres veus vocals, i, malgrat tot, la peça canta deliciosament executada a una sola veu. Això demostra que el seu autor estava ben amarat del repertori gregorià, i de segur que devia ésser un monjo del mateix cenobi montserratí. Fins ara no tenim coneixement d'un cas semblant en tota la història de la música medieval: un cànon cantat a ritme lliure, com de cant gregorià, i que soni com una *dulcis armonia*, que és el títol que l'autor anònim donà al seu cànon. Creiem que, en fer-se la col·lecció montserratina destinada als romeus, aquesta composició ja existia de temps. El seu aspecte no té res a veure amb el cant popular, ni és possible que fos destinada a l'ús dels pelegrins; més aviat és un cant solístic a tres veus que els monjos devien fer cantar als *fadrins músichs* de Montserrat a la vetlla, en començar les vigílies dels romeus per tal de crear ambient, i així les cantúries populars que a continuació seguien es feien més amables i més mengívoles per als devots pelegrins. Sembla demostrar-ho, encara, la mateixa oració llatina que clou la peça, precedida dels versets «Ora pro nobis, mater Christi electa», «Ut pia nostra vox sit Christo accepta», versets trocats que recorden els dels segles XII o XIII.

5. Aquest motet és conegut pel manuscrit d'Ivrea 28, fol. 17-18, per un altre de la Biblioteca de Catalunya, i pel manuscrit d'Apt 31, fol. 20v-21; encara es trobava al manuscrit, avui perdut, de Trémoille, el qual el 1376 estava en mans d'un capellà de Carles V de França (H. Besseler el publica a l'AfMW VIII (1926-1927); vegeu ib. pàg. 195).

Massó i Torrents pren el text del virolai *Rosa plasent, soleyl de resplandor* com «una bella obra de caire francès», i, fixant-se en les rimes internes, tan cultivades per Cerverí de Girona, recorda que aquest escriví una *estampida* per l'estil d'aquest virolai. Per això creu que la peça montserratina podria ésser contemporània del susdit Cerverí (1250-1280). Si hom n'hagués conservat la música, podríem judicar millor l'antigor d'aquesta obra i si, tanmateix, era o no un *virolai*, puix que tal com el P. Villanueva va trametre el text sense refrany de cap mena, no té cara d'haver estat un virolai, malgrat l'enunciat de la poesia, que en el *Llibre vermell* anava amb música.⁶

La notació musical de Montserrat

Aquesta és una altra qüestió que encara que no es presti gaire per a un discurs acadèmic com el d'avui, és interessantíssima per al cas nostre. La cosa, fins ara, no ha estat estudiada com cal, i situa bé la cultura musical d'aquell cenobi i la del nostre país.

A part l'*O virgo splendens*, que apareix copiada amb notació quadrada, com de cant gregorià, les altres peces duen una notació mensural ben típica, la qual assenyala un compàs determinat, a l'inrevés de l'anterior, que no n'assenyala cap, perquè el cant gregorià sempre és cantat amb ritme lliure. El cànon *O virgo splendens* arriba copiat amb notació gregoriana, però presenta deixalles de notació mensural, com són les lligadures *cum opposita proprietate*, les quals ací no tenen cap significat rítmic. Es veu clar que, en copiar-les, el mateix copista no en sabia bé el significat. És possible que ell transcrivís la peça d'una altra col·lecció pre-existent, escrita amb notació quadrada i que, algunes vegades, en canviés la grafia, com, per exemple, la d'aquestes lligadures, només per fer bonic.

El copista montserratí escrivia primer el text i les rúbriques i després tirava els payoutats i hi escrivia les notes. Ho demostra la segona composició escrita a continuació de l'oració cita-

6. Per tal de situar una mica més el còdex de Montserrat, que és de format infòlio gran, direm encara alguns mots sobre els manuscrits musicals conservats a Europa que daten si fa no fa de l'època del *Llibre vermell*: Bolonya, Universitat, 596, busta HH, que només conté tres *virelais* i un *rondeau* amb text francès; és el còdex que comença a Europa el format gran infòlio. Segueix el manuscrit de Chantilly, Musée Condé 1047, copiat abans del 1400 per mà italiana (?), potser al començament del regnat de Carles VI de França (1380-1422), el qual conté cent vuit composicions. Aquest manuscrit, que duu una notació que no té res a veure amb la de Montserrat, és preciós per a Catalunya, perquè conté diferents peces que es relacionen amb personatges reials del nostre país. Segueix el manuscrit de París, Bibl. Nat., fr. nouv. acq. 6771, 2a part, amb dues-cents vint-i-cinc composicions, algunes de músics que serviren la cort barcelonina (Jacob de Senlenches, Trebor (=Robert), Gacian Reyneau, etc.). És més interessant el còdex de Florència, Panciatichi 26, de la Bibl. Nat. amb cent cinquanta obres, unes d'italianes i altres de franceses, copiat als segles XIV-XV. I deixem d'esmentar d'altres manuscrits conservats a Europa, més o menys complets i de contingut cortesà, però que mai no duen res de música popular com el de Montserrat.

da que anava amb l'*O virgo splendens*: el copista havia escrit l'incipit del text «Stella splendens», i, en adonar-se que no l'hi cabia, començà la música al foli 22v.

De les deu peces montserratines, cinc (els cànons *Laudemus virginem*, *Splendens ceptigera*, *Mariam matrem*, *Inperayrits de la ciutat ioyosa* i la segona veu de la *Stella splendens*) van copiar amb notació idèntica a la del motet *Colla iugo subdere* de Felip de Vitry. Cal fixar-se bé com el copista emprà la notació francesa per a les peces polifòniques i de caire més científic. Examinant més de prop la notació montserratina d'aquestes peces, ens trobem que el mateix copista adopta *in totum* la notació de l'*Ars nova*, introduïda per Vitry vers el 1330. La unitat del compàs és la *brevis* (■), i, al costat de les formes diferencials de *semibrevis* i *minima* (○ ◩), usa la *seminima* (♩). La notació de Montserrat és sempre negra i plena; només en dues peces es presenta l'intercanvi de notes planes, amb negra i amb vermell (*Mariam matrem*, *Inperayritz*), precisament en les dues peces de més volada. El copista coneix bé la teoria de les quatre *prolacions* i *proporcions* (compassos) introduïda per Vitry, i, malgrat que el senyal de compàs al començament de cada peça ja era pràctica de la primera meitat del segle XIV, i un costum acceptat principalment pels francesos, no es troba mai en la notació de Montserrat.

Dèiem suara que els comtes reis del segle XIV es delien pels cantors i pel repertori musical de la capella pontifícia d'Avinyó. Doncs bé: estudiant i comparant la notació del *Llibre vermell* amb la polifonia conservada de l'escola avinyonenca, hom veu tot seguit una identitat gràfica de notació musical. Àdhuc quan una peça duu una o dues veus acompanyants, aquestes canten i duen *lligadures* seguint el tarannà i l'estil de la capella papal. El *Mariam matrem* a tres veus, per exemple, s'adiu amb les composicions del repertori executat a la capella reial de Barcelona al segle XIV —generalment manllevat al d'Avinyó— no sols per la grafia de la notació, sinó fins i tot pel seu estil musical.

Deixant de banda el cas d'aquesta notació francesa, adoptada per a peces de més envergadura artística, cal dir que per a les melodies populars de dansa, el copista montserratí emprà una notació típica que fins fa poc temps només era coneguda per un manuscrit anglès també de la fi del segle XIV. Aquest còdex anglès duu un repertori polifònic de l'*Ordinarium Missae*, contemporani del manuscrit. El meu mestre F. Ludwig, de Göttingen, en adonar-se'n, l'any 1923, va batejar la notació de Montserrat com a *notació anglesa*, la qual usa la *brevis* seguida de la *minima*, en comptes de la *semibrevis* com pertocaria.⁷

7. En l'edició crítica de les cantigues de santa Maria del rei Alfons el Savi del 1943 vam demostrar que aquest tipisme no era pas cosa exclusiva de la notació anglesa del final del segle XIV, sinó que també es presenta sovint en la notació de la cort castellana ja al segle XIII. La forma alfonsina ■ ◩ ◩ (*brevis semibrevis semibrevis*), amb el significat del *punctus augmentationis*, ens dóna peu per a creure que la grafia de Montserrat és més aviat una derivació de l'antiga pràctica dels músics d'Alfons el Savi, que no pas una influència anglesa. Corroborà la nostra creença el fet d'un manuscrit del segle XIV provinent del monestir de la cartoixa de Scala Dei (Tàrragona), on s'adopta una notació mensural-modal idèntica a la de la cort de Castella i a la del monestir de les Huelgas de Burgos.

Aquest és un altre detall que cal recordar per a entendre bé les afirmacions del teòric anglès anònim del segle XIII, que afirmava que, vers el 1272, Anglaterra i Espanya conservaven tipismes comuns de notació musical, llegats d'altre temps. El *punctum augmentationis*, en el sentit d'allargar la meitat del valor de la nota respectiva fou una troballa del susdit Felip de Vitry (ca. 1290-1361); i, malgrat que el copista de Montserrat coneixia bé l'evolució musical vinguda de França, en aquest cas preferí la grafia tradicional hispànica.

El copista del *Llibre vermell* emprà aquesta forma en cinc peces, i precisament en les destinades a dansar dins el temple de Montserrat. Ja és ben curiós, el cas! Així tenim que en la segona peça hom remarca: «Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem Domine nostre. Ad trepidium rotundum» [música] La *Ballada dels goyts de nostra Dona en vulgar catalan a ball redon* només la duu en el refrany del poble, però equivocant el cas per un *lapis calami*: [música] ha de dir: [música] Segueix aquesta notació en les danses: [música] «a ball redon», [música] i en el virolai darrer: [música] que és un cant penitencial, i no pas una *dansa de la mort*, com havia cregut el professor Ursprung de Munic. Perquè no havien entès aquests tipismes hispànics, tant el P. Sunyol, el 1918, com el professor Ursprung, el 1922, en transcriure aquestes peces van equivocar-ne el ritme just.

Davant aquests detalls podem afirmar del copista dels cants dels romeus: *a)* que era del nostre país; *b)* que coneixia de prop la tècnica de la notació francesa de mitjan segle XIV i del tercer quart del mateix segle (en algunes peces la notació s'adiu amb la dels manuscrits d'Yvrea, Apt i amb la d'altres manuscrits catalans que contenen el repertori d'Avinyó, però no té res a veure amb la notació enrevesada dels manuscrits de Chantilly i d'altres que contenen peces profanes relacionades amb la cort d'Aragó); *c)* que el copista montserratí potser havia rebut lliçons dels mateixos cantors de la capella reial de Barcelona, en aquells dies experts com ningú més en tota llei de música sagrada i profana; *d)* que el copista de Montserrat coneixia també a fons la tradició antiga de la cort de Castella, potser sense haver esment de la similar anglesa del seu temps; *e)* que les cançons que ja existien en escriure el llibre, les va arregar de diferents indrets (unes són producte autèntic dels músics de la terra; d'altres, no tan populars, són fortament influïdes per la música sagrada dels cantors francoflamencs de la cort pontifícia d'Avinyó).

La dansa religiosa medieval a Montserrat

El *Llibre vermell* diu ben clar que «els pelegrins, quan passaven la nit a la cambra de madona santa Maria de Montserrat, volien cantar i dansar, *et etiam in platea de die*» (i que de dia volien fer-ho a la plaça del monestir). Per això els monjos havien apuntat en el llibre algunes mostres modèliques de cançons i de danses per tal que s'adiessin amb el misticisme i la pietat del temple.

El testimoni del *Llibre vermell* de Montserrat és preciós per a la història del cant popular i de la dansa sagrada a Catalunya. Els mots del monjo montserratí reflecteixen bé l'estat d'esperit del nostre poble, que en temps antics cantava al camp i a l'església i dansava a la plaça i dins el temple.

En el folklore tradicional del nostre poble hem conservat tonades que encara duen reminiscències medievals de trobadors provençals, regust de melodies de cantigues del rei Savi i que encara tenen sabor de les mateixes que trobem al *Llibre vermell*. Conservem danses populars que sembla que encara siguin un record vivent de les danses dels misteris sacres de l'edat mitjana. Una prova de l'arcaisme de moltes tonades de cançons i de danses del nostre poble és la que sovint ens repetia el malaguanyat doctor Kurt Hubert, professor a la Universitat de Munic, especialista de la cançó i de la dansa populars a Europa, el qual ens deia que «el llevat de melodies i de danses de la cultura grega antiga s'ha conservat als dos extrems de la Mediterrània: al vostre poble i a les terres de Grècia i dels països balcànics».

El mateix *Llibre vermell*, en escriure la *Brevis exortatio ad sermocinandum...* (fol. 77), apunta que els predicadors, quan prediquin als romeus, els diguin ben clar que, en venir a Montserrat, durant llur estada a la muntanya i en tornar a llurs pobles, s'abstinguin del cant i de la dansa de «cantilenas vanas atque trepudia inhonesta». Tot això vol dir que en aquell temps el nostre poble es divertia a tota hora amb els cants i les danses populars; cants i danses que, malgrat la bona fe dels pelegrins, no sempre esqueien a la santedat dels romiatges i de la «cambrada de madona sancta Maria». Els monjos advertien bé als fidels pelegrins que, a la santa muntanya només li esqueien cançons honestes i devotes («et ibi non debebant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare»). I per tal que el brogit dels cants i de les danses no torbés les oracions i la devoció dels fidels dins el temple montserratí, els monjos aconsellaven que els romeus, quan passessin les nits al temple, usessin dels cants i de les danses «honeste et parce».

El gran valor i el mèrit del llibre de Montserrat són precisament aquests: haver-nos conservat algunes de les danses sagrades medievals, dansades «a ball rodó» i «donant-se les mans» sense cap preocupació de comptar els punts com a l'*estampida* del segle XIII, o com la sardana dels nostres temps, tan ballada encara avui també als pobles dels Balcans.

Per fer capir la importància de les danses dels nostres romeus medievals, permeteu que us recordi els fets cabdals de la dansa religiosa medieval a Europa.

La dansa popular fou practicada sempre per tots els pobles de la terra en les festes cíviques i en les familiars. Que la dansa religiosa fou practicada pels pobles pagans en llur culte, n'hi ha prou amb recordar escenes pintades o esculpides de temps antics i amb fer esment de la *corporació de preveres dansaires* dels sàlics romans.

Quant als primers temps del cristianisme, P. Wagner⁸ addueix un document pel qual hom veu que en temps de sant Atanasi, a Milet, eren cantats himnes acompanyats de dansa.

8. *Einführung in die gregorianischen Melodien*, I (1911), 16.

És clar que l'Església es redreçà tot seguit contra els costums pagans; però els mateixos concilis, pel sol fet de reprovar-les, constaten que la dansa sagrada dins el temple fou practica- da durant segles. Així, per exemple, el Concili III de Toledo, del 587, condemna amb tota l'energia aquella «consuetud irreligiosa que el poble hispànic continuava practicant per millor celebrar les diades dels sants, en què els fidels en comptes d'estar atents als oficis divins, passaven les vigílies [les nits] dansant i cantant cançons mundanes, nocives per a ells i per als qui desitjaven de seguir els sants oficis» («irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum sollemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, sal- tationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed et religiosorum offi- ciiis perstreptentes»).

És cosa sabuda que al segle VI l'heretgia priscilianista fomentava a Galícia i a Portugal les pràctiques amb reminiscències màgiques i les danses nocturnes. Sant Valeri, del segle VII, natural d'Astorga, descriu com, essent abat d'Astorga, patí moltíssim per causa del clergue Justus, de vida i de costums joglarescos, el qual, en comptes d'enardir els fidels «crebro psallentibus hymnis Dei ducentibus noctes», els escandalitzava amb els seus cants i les seves danses eròtiques. P. Alfariç⁹ recorda que Bernat d'Angers parla del costum de l'església de Conques vers el 1010: «Seguint el costum antic», diu, «els pelegrins passen les nits a l'església de Santa Fe amb ciris i llànties. I com que els fidels no entenen els cants llatins de l'ofici, es distreuen cantant cançons populars i altres coses [potser danses?]. El Concili d'Avinyó del 1209 mana «que durant les vigílies [festes de la nit] dels sants no es facin salts joglarescos, ni moviments o balls obscens, ni que es cantin cançons d'amor mundà dins el temple» («Statuimus, ut in sanctorum vigiliis in ecclesiis historicae [=his- tironae] saltationes, obsceni motus seu choreae non fiant, nec dicantur amatoria carmi- na vel cantilenae ibidem»). Hans Spanke, en comentar aquest text, afirma que el mot *cho- reae* es refereix a les *danses de carole*, que al segle XIII eren acompanyades del cant de *rondeaux* i de *virelais*. Com es veu, però, el Concili no diu mot, no prohibeix els cants i les danses decents i devotes; més aviat blasma i puneix els cants i les danses indecoroses per al lloc sant.

Sense moure'ns del nostre país i de la nostra península, veiem que el Concili de Tarragona del 1317 i les constitucions sinodals d'Urgell del 1364 prohibeixen als clergues que dansin en públic, com si fossin joglars, en les diades assenyalades. Encara és més signifi- catiu el cas de Castella: els bisbes reunits al Concili de Valladolid, l'any 1322, condemnen severament el costum d'alguns fidels de dur a les vigílies nocturnes, celebrades dins el tem- ple, joglars sarraïns o jueus per a cantar i tocar instruments.

Com a fet contemporani al còdex de Montserrat, retraïem que l'alemany «Johannes, decanus», del segle XIV, escriví una petita col·lecció per als seus *Clericuli*, per tal que po-

9. *La Chanson de Saint Foy*, II (1926), 70.

guessin cantar i ballar en certs dies, i això ho feia «ne secularia parlamenta nec non strepitus clamorque et cachitus mundanarum cantionum in nostro choro invalescant».¹⁰

En una antiga *Passio Leodegarii*¹¹ hom diu que «...clerici tripudeant cum antiphonis». El liturgista Durand de Mende conta que la vigília de sant Esteve els diaques honoren llur patró «...in tripudio convenientes cantant antiphonam de Sancto Stephano». Un ritual de l'església de Besançon¹² escriu: «fiunt choreae... cantando aliqua carmina, ut in processioniis continentur». Un altre manuscrit de la mateixa església de Besançon, del començament del segle XV, gairebé contemporani del nostre *Llibre vermell*, testimonia que el dia de Pasqua la clerecia dansava una *bergerette*, amb el cant d'una melodia del *conductus* llatí: *Fidelium sonet vox sobria*. De segur que els mots *tripudiaré*, *tripudium*, que surten en alguns himnes medievals signifiquen més aviat «joia ardent, alegria grossa» i no pas «dansa» com han volgut interpretar alguns romanistes moderns. Això mateix sembla que cal dir de les rúbriques esmentades, on hom parla del cant d'antífones acompanyades de dansa, puix que les melodies antifòniques, àdhuc cantant-les amb compàs mesurat, mai no es poden prestar per a la dansa, pel fet de canviar a cada moment el ritme ternari amb el binari.

Tot això vol dir que la dansa en general, dins el temple, que mai no fou ben vista pels concilis, fou començada pels seglars, i seguida més tard per la clerecia. Montserrat ens mostra exemples de virolais amb text llatí i d'altres amb text català. A França es troben melodies idèntiques de dansa, adés cantades amb text llatí, adés amb text francès, i també textos francesos que són *contrafacta* o imitacions d'altres cants llatins del segle XIII. Els arxius episcopals de Catalunya conserven una infinitat de volums on són descrits l'estat dels temples i els vells costums que els bisbes aproven o desaproven. El dia que hom els publiqui, seran una mina inesgotable de notícies d'aquest estil i donaran llum nova al cas de la dansa sagrada a casa nostra.

Abans de finir aquest capítol, permeteu, encara, que us recordi el cas dels infants dansaires del 1456 en els pelegrinatges a Sant Jaume a Galícia: «Cantus parvulorum Hyspanie saltancium ante peregrinationes», citades per l'anglès William Wey en les seves notes de viatge per Espanya.¹³ Ja no diem res dels *seises* de la catedral de Sevilla, amb la llarga història que en contem, bé que actualment ja no conserven res que recordi els cants i les danses antigues. La fundació de la *Confraria de los seises* (o *niños cantorricos*) que canten a l'ofici i ballen danses sagrades davant l'altar durant la setmana santa i altres dies de l'any, es remunta fins

10. Sobre la dansa sagrada medieval existeixen avui dos estudis molt documentats: el de Dom L. GOUGAUD, a la *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, xv (1914), on detalla els dies en els quals es ballaven danses als temples de França durant els segles XII-XIII, i el de H. SPANKE, «Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters», *Neuphilologische Mitteilungen*, xxxi (1930), 143 i s., on retreu el cas de Montserrat.

11. *Scriptores rerum Merov.*, «Monumenta Germaniae Historica», v, 299.

12. Citat per Dom GOUGAUD, 255.

13. Servades en el ms. 596 de la Bodleiana, fol. 101.

al temps de sant Ferran.¹⁴ Alfons el Savi, Sanç IV i Ferran IV enriqueiren els privilegis cedits a aquells infants dansaires. Però el cas de Montserrat és, potser, únic a Europa: el ball rodó, donant-se les mans dins el temple, no és cosa encomanada als infants ni als clergues ni als monjos; és cosa permesa als romeus en general, homes i dones, tot avenint-se al desig i a la psicologia del nostre país, enemic de comèdies i d'excentricitats dins el clos sagrat. Els romeus, una vegada al monestir, formaven com una sola família, plens de joia i d'alegria infantívola, en trobar-se davant la Mare piadosa. Molts d'ells passaven la nit al temple. Els monjos de Montserrat, amb tota senzillesa i naturalitat, havien permès i fins fomentat la dansa sagrada a la muntanya per tal d'espiritualitzar més l'esbargiment sant enmig de la pre-gària mariana de nit, dins la *cambra* benaurada de Santa Maria, i de dia a la plaça del monestir.

Les formes poeticomusicals que hom troba al *Llibre vermell*

Al *Llibre vermell* apareixen sis textos llatins complets i quatre que, segons sembla, només duen la primera estrofa de poesies llatines més llargues i desconegudes fins ara. Cinc dels textos són coneguts per l'edició del P. Guido Dreves, l'il·lustre himnòleg alemany,¹⁵ el qual estigué a Montserrat l'any 1890 i hi estudià el manuscrit. Dreves, els edità tot citant com a font única el còdex de Montserrat; sols el *Scribere proposui*, amb el refrany «Ad mortem festinamus», l'havia trobat en un *Troparium* de Dublín, del segle XIII, amb text que varia molt del de Montserrat. Encara, Dreves publicà amb notació quadrada tres melodies del *Llibre vermell*, i fa estrany que en editar el text de *Polorum regina* i el *Maria, saeculi asyllum* amb el refrany «Mariam matrem virginem», digui que en el còdex montserratí van «sense melodia», quan en el *Llibre vermell* duen, tanmateix, la música respectiva. El P. Gregori M. Sunyol, el 1918, i el professor Ursprung, de Munic, el 1921, editaren també tots els textos musicats sense mirar si eren inèdits o desconeguts.

Resulta, doncs, que dels deu textos llatins, només un es troba en un còdex irlandès del segle XIII. Ultra aquests, hi ha actualment dues poesies catalanes amb música. La *Ballada dels set goigs* duu el refrany «Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum, Virgo serena», lletra molt coneguda per les proses medievals.

Pel que concerneix la música, adjuntem unes notes brevíssimes, les quals fan veure encara més la importància dels antics cants dels romeus. Ja hem parlat de les tres peces titulades *caça* equivalent al cànon medieval. Hem dit també que la primera, *O virgo splendens*, no té res de popular; en canvi, són totalment populars les altres dues que canten el text *Laudemus*

14. Cf. ... De la ROSA Y LÓPEZ, *Los seis de la catedral de Sevilla...*

15. S. dins els *Analecta Hymnica*, XX i XXI.

virginem, mater est (que es podia cantar «vel sic» amb l'altre text *Plangamus scelere acriter*), i la *Splendens ceptigera* (que podia alternar-se amb l'altra: *Tundentes pectora*).

Aquesta forma de la *çaça* o cànon enclou sempre una mena de polifonia *imitativa*. Com a peça de *societat*, sia cortesana, estudiantil, monacal o popular, fou practicada a Europa des de temps antics almenys des del segle XII, i al XIV es popularitzà amb l'entrada de formes simplíssimes aptes per ésser cantades per les multituds sense cap esforç d'oïda ni de retentiva. Aquesta forma de cànon simple rebé el nom de *rondeau* a França, de *catches* a Anglaterra, de *rota, rädel* o *fuga* a Alemanya. A Montserrat apareix el mot *çaça* influït potser per la *caccia* dels italians.

Seria abusar de tots vosaltres de pretendre ara de seguir l'evolució dels cants en forma *imitativa canònica* i de donar la llista dels exemples similars del segle XIV conservats a Europa, que no són gaires. Afegirem només que a part dels del *Llibre vermell*, no es coneixen a Europa altres cànons populars per l'estil, de caràcter religiós. Aquesta *çaça* de Montserrat es distingeix també de les conegudes pel final de les veus, perquè, ordinàriament, ens els cànons medievals les veus acaben alhora després que totes han dit el text complet; a Montserrat, però, si volem que cada veu digui tot el text ens trobem que la primera veu acaba més aviat, després en resten dues, i al final només la veu inferior, com en la *Sinfonia de comiat* de Haydin. És possible que en arribar al final, les veus repetissin tota la peça fins que la veu primera cantés al final «Vocentur» i després del qual acabessin totes.

El còdex montserratí copia cinc peces en forma de virolai. Sobre aquesta forma poético-musical cal dir que els segles XII i XIII eren de moda les formes del tipus del rondell, totes amb refrany aptes per al cant solístic alternat amb la resposta del poble o dels qui assistien a la festa cortesana. Les formes de cant de *societat* clàssiques aquells dies, encara més que la mateixa del cànon susdit, eren el *rondeau* (rondell), *virelai* (virolai) i *ballade* (balada): eren les formes musicals que acompanyaven la dansa cortesana i els cants sagrats, per a l'execució dels quals hom necessitava un cantor solista que digués les estrofes i un cor que respongués al refrany.

El rondell, cançó de dansa a ball rodó, fou la forma rica en troballes melòdiques i que tant devia plaure a les reunions de societat aristocràtica. Consta de dos períodes musicals que es barregen l'un amb l'altre, i es distingeix pel refrany que s'introdueix pel mig dels versos de les coples. En el còdex montserratí no hi ha cap rondell. El cas es fa una mica estrany, si pensem en la riquesa de rondells llatins escampats per Europa aquells dies, profans i religiosos; val a dir, però, que en repertori de les cantigues del rei Savi tampoc no abunda gaire.

El *virelai* (vireli, virolai) consta de dos períodes musicals que són més llargs per als dos peus i per la tornada; aquesta duu la melodia igual al refrany. Primitivament el refrany anava també al començament; més tard, aquesta fou una regla fixa. La forma musical més usada fou la de AB|c|c|ab|AB (les lletres majúscules representen el refrany). Han estat conservades moltes poesies amb la forma del virolai; moltes melodies, però, es perderen en

antics temps. Algunes s'han conservat àdhuc com a *tenors* dels motets medievals de l'*Ars antiqua*. A Catalunya hom conegué des de dies antics la forma de virolai amb text llatí abans de conèixer-la amb text vulgar. El còdex de Ripoll¹⁶ és dels segles XII-XIII; als folis 108 i 108v duu el text i la melodia del *Salve, virgo regia* i dels *Cedit frigus hiemale*, copiats al començament del segle XIII.¹⁷ Spanke pogué demostrar l'existència del virolai llatí ja al començament del segle XII en el repertori del Saint Martial de Limoges, amb el qual estigué lligat sempre al nostre monestir de Ripoll. La forma del virolai és la que més abunda en el repertori de les cantigues del rei Alfons de Castella. El *villancico*, tant de moda a tota la Península des del segle XV, no és sinó un virolai. Fins ara es deia que el *zéjel* era igual al virolai cosa que no és pas del tot exacta; la música ho assenyala prou. La forma del virolai, que també s'adiu tant amb la nostra forma popular dels *goigs*, fou també molt practica a Itàlia al final del segle XIII i al començament del XIV amb les *laudi* sempre de caràcter religiós.

Els italians per tal de distingir llur forma virolai de la de França, escriuen melodia diferent al *piede I* i *piede II*, a l'inrevés dels francesos i espanyols, que sovint els escriviren amb la mateixa tonada. És per això que els italians en deien *ballata*.

A Montserrat han estat conservades com dèiem, cinc cançons amb aquesta forma. Són el *Cuncti simu concanentes*, el *Polorum regina*, *Stella splendens*, *Mariam matrem* i el cant penitencial amb el refrany «Ad mortem festinamus». Tres arriben a una veu, un a dues, i un altre a tres veus. Entre els virolais hi ha la *Stella splendens*, amb una melodia de dansa amb una veu instrumental. Aquesta veu no té res a veure amb el *tenor* dels motets de l'*Ars nova* del segle XIV, puix que no és cap melodia preexistent a la qual s'afegís una veu superior: a l'inrevés, aquesta veu d'acompanyament instrumental fou afegida a la veu superior, que existia de dia. La forma d'aquesta peça és el *virelais* francès de Guillaume de Machaut, i avui es pot cantar molt bé prescindint de la veu instrumental que l'acompanya.

La *Inperayritz* no és cap balada ni cap virolai. El fet de dur dos textos, un per cada veu, ho prova. Tampoc no és un motet, per tal com no duu *tenor* instrumental o vocal que canti un tercer text del repertori antic litúrgic o popular: és simplement un *cant a dues veus vocals*. Qui sap si a Montserrat en aquesta peça se seguia la consuetud introduïda pel motet del segle XIII, consistent a cantar en la mateixa obra dos textos simultàniament. Quant al text, són sis cobles de vuit versos decasíl·labs, i dues endreces, tornades de quatre, una a la «Mayre de Dieu», l'altra a «Jhesus veray». Les sis cobles muden de rimes cada dues, etc.¹⁸

A Montserrat hi ha també la *Ballada dels goyts de nostre dona en vulgar cathalan a ball redon*: «Los set goyts recomptarem» amb el refrany «Ave, Maria, gratia plena». Cal dir que

16. Avui a París, Bibl. Nat., lat. 5132.

17. Cf. *Huelgas*, I, 54 i s.

18. Cf. MASSÓ I TORRENTS, *Repertori*, 262.

la *ballada* consta de tres períodes musicals units: dos més llargs per als dos peus i a la tornada, un de més curt per al refrany que fa al final de l'estrofa. El tipus natural de la *ballada* era ab|cd|cd|ea|AB, o, encara més simple a a b C. De mica en mica s'escurçava el refrany, i, vers el 1300, la balada rebia la seva forma típica de set ratlles amb el refrany a la darrera.

La balada de Montserrat s'adiu amb la balada italiana. Entre les balades amb text provençal, fou cèlebre aquella d'autor anònim, amb ritme de dansa: *A l'entrada del temps clar, Eya*.¹⁹ Pel text, Massó i Torrents creia que la balada de Montserrat podia remuntar fins al segle XIII. Consta de quatre versos d'entrada: a a a b, amb el refrany del poble «Ave, Maria»; tot seguit van les set cobles, una per a cada goig, de sis versos heptasil·labs, generalment ab|ab|ab, amb excepcions, alternant les rimes planes amb les agudes; cada cobla acaba amb una d'aguda.

El núm. 8, *Mariam matrem*, és la peça de més empena artística del *Llibre vermell*. Al segle XIV el motet duu sempre dos textos almenys; per tant, aquest *Mariam matrem* no és cap motet: és simplement un virolai. El *tenor* és potser preexistent, no inventat pel compositor, però ja no té la forma d'un tenor, part substancial d'un motet. De la veu superior, en aquests temps del segle XIV ja no en deien *tripulum*; llavors fou introduït el mot *cantus* per distingir la veu que no se sonava, sinó que es cantava. La versió transcrita pel professor Ursprung era absurda.

I queda la darrera obra *Scribere proposui*, amb el refrany «Ad mortem festinamus». El professor Ursprung l'havia presa com una *dansa de la mort* i, sense fixar-se que ja existia un text d'aquesta dansa conservat en un còdex francès (o anglès) del segle XIII, deia que la dansa de la mort havia nascut a Espanya. En el vol. I de les *Huelgas* esmentarem el fragment de la dansa de la mort trobat a Toledo per Millares Carlo en un còdex visigot del segle XI, i conservat sense música. L'origen d'aquesta dansa, cal buscar-lo, tanmateix, a Espanya, però no pas a Montserrat.

L'«Ad mortem festinamus» de Montserrat no és cap dansa de la mort; és simplement, com dèiem, un cant penitencial. F. Ludwig²⁰ cita les variants d'aquest text. El manuscrit de París²¹ que Ludwig descriu, duu una melodia variant de la de Montserrat. Un altre manuscrit de Londres només duu el text. En el llibre titulat *Piae Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum, in Inclyto Regno Sueciae passim usurpatae... opera Theodorici Petri Nyladensis*, de 1580?,²² hom troba la *Scribere proposui*, amb melodia del segle XVI.²³ Aquesta

19. Cf. *Chansonnier de Saint Germain*, fol. 82v.

20. *Repertorium*, 330.

21. Bibl. Nat., lat. 25, 408.

22. Reeditat per la Plainsong and Mediaeval Music Society (Londres, 1910).

23. En el núm. 35, 60.

melodia de Suècia figura al volumet de quinze cançons llatines *Piae cantiones* publicat per H. Klemetti.²⁴

Tot això que acabem de dir a grans trets i sense entrar en més detalls situa bé el valor musical del còdex montserratí. Per al nostre país i per a nosaltres és una sort mai no prou ben entesa i agraïda que la nostra muntanya fos des de segles antics santificada pel culte a madona santa Maria de Montserrat.

En bona hora volgué Déu que els benedictins, per obra de l'abat Oliba, fossin els guardadors i els directors de la lloança mariana. Montserrat, a més d'un monestir, és un santuari on tothom que puja troba el repòs espiritual que sovint tant ens manca.

Que la figura monacal de l'abat Oliba i l'esperit dels antics monjos que dictaren els cants del *Llibre vermell* continuïn alenant i dirigint l'esperit dels nostres benedictins de Montserrat.

24. *Lateinische Schullieder für gemischten Chor* eingerichtet von HEITHI KLEMETTI (Helsingfors, 1911). Cf. NORLIND, «Zeitschrift der I.M.G.», II, sobre les cançons de Suècia. DREVES, *Anal. hymn.*, XXI, núm. 150, 151 dóna el text d'ambdues versions, la de Montserrat i l'antiga de Dublín.