

LLEGAT
VICENÇ Ma. DE GIBERT



LLIÇONS DE MUSICOLOGIA I HISTORIA DE LA MUSICA.

- Lligó 1ª -

Naixensa i evolució del cant gregorià fins el segle XII.
Influencia de la música d'Orient. Analogies entre cançons
populars Catalanes i melodies gregorianes.

Per a estudiar la música i el seu desenrotlllo en Occident,
(s'enten la música Europea) ens es del tot imprescindible parlar
una mica de la música d'Orient, ja que la música d'Occident te per
base i fonaments la música grega i Oriental.

La música oriental viu llarg temps i alona damunt la música
d'occident i al venir el cristianisme, la música grega i oriental
no perden la seva força i la música llatina viu llarg temps
d'aquellas.

Ve, pero una certa época en que l'orient no prospera, mentre
que l'occident creix de dia en dia, i es llavors que es forma
la música de l'Esglesia llatina on s'hi troba el substratum de la
música d'orient, de la grega i conté el mateix temps les primeres
manifestacions de la música llatina.

De modo que no es certa doncs la hipotesis, de que l'Esglesia
va crear tota la seva música, teoria defensada fins ara per
molts musicòlocs.

En l'ordenació de la litúrgia, Roma, es mes ordenadora
que creadora i lo mateix també en el seu cant primitiu, doncs ella
va acceptar i espiritualitzar molts cants ja existents (Peter Wagner

es qui millor ha estudiat aquest punt) pero sigui com sigui, la troballa enorme de la polifonia, base de tota la música moderna, es deu a l'Esglesia de Roma.

El cant gregorià, derivat d'Orient, es compendi dels cants jueus grecs i romans, per a cantar la lloança de Deu.

Despres de l'invasió dels bàrbars a Europa, queda l'Esglesia com a única mestra i senyora de totes les arts i ciències.

Per aixó que hem dit abans, no creguesim que tota la música llatina fos xuclada dels jueus, no; els cants jueus varen caure amb la destrucció del temple de Salomó, en la primera vegada es varen perdre gran part i quasi tots en la segona.

Mes tart les sinagogues, prou varen intentar arreplegar els mes cantaires i instruments possibles procedents del nomenat temple, pero desgraciadament varen ésser poquissims.

En la Biblia hebrea, els encapçalaments de molts salms duïen anotacions sobre la seva música corresponenta i la versió dels 70 savis (que en els segles II i III a. de J.C. varen dedicar-se a traduir en grec els textos hebreus) ja no van entendre el significat musical d'aquelles paraules. Els mateixos signes maqoretics de la biblia hebrea, ja no foren usats igualment pels cantors jueus en els diferents rites i païssos.

En temps de Jesucrist, els cants que es feïen abans dels sopars, no eran ja els veraders jueus de les sinagogues. Aquelles sinagogues escampades a tot arreu, havien arribat fins a Roma, on van crearse per l'interès de recullir i conservar els cants jueus amb la major puresa.

La liturgia llatina recorda coses de la jueva, i comporta cants; d'aquests cants, principalment la salmodia, recorden aquells dels jueus, per molts altres porten sava dels grecs, Molta termi-

nologia dels cants llatins, ve de la música grega.

La música grega clàssica com la dels temps hellenics, coneix només els cants sobre textos poetics, subjectan-los a la mètrica del text, mentres que l'Esglesia llatina cantá també en prosa.

En els cants d'occident la darrera síl·laba no té gaires notes, en canvi trobem aquests cants amb vocalitzos finals, en els cants solístics de la litúrgia cristiana de l'edat mitja, a orient i occident, a Síria, Armènia, Grècia i als països llatins. Aquests cants descendeixen sens dubte de melodies salmodiques jueves antigues.

No en Europa però sí en Catalunya hem trobat cants molt semblants a aquells citats.....

Modernament el jueu Idelshon, l'autoritat més competent en aquesta matèria, provist d'un gramòfon per a impressionar els cants, va recórrer varis indrets de l'Orient i es precisament al Sur de l'Àrabia, on va trobar els cant més antics i purs de les sinagogues, reflexo per tant d'aquells cants primitius orientals.

Molts corals de Bach i temes de la missa "Solemnis" de Beethoven, són xuclats del cant gregorià.

El benedictí Dom Perissot va sentir en Grècia cantar una cançó a una dona que molia blat. La lletra d'aquesta cançó és popular del segle V de J.C. i la cantaban les dones al moldre el blat, però la tornada no ha pogut provar-se que fos d'aquella època.

H. Stuart Jones va trobar i estudiar la música d'un papi-rus cristià del segle III de J.C., que conté un himne grec i és l'himne més antic que es coneix del cristianisme.

Estudiant ampliament més tard per Herman Abert el papi-rus, i descifrat i traduït aquest himne, ha vist que no té cap semblan

ça amb els jueus i gregorians similars. No obstant el Sr. Ursprung discrepa d'aquest parer i troba al contrari, relacions amb els gregorians.

En el segle III creix en gran manera l'activitat religiosa i existeixen ja, convents de frares i monges.

Els grecs no tenien harmonia i la seva musica era sempre monódica, ja fos per a una cantada o sonada amb algun instrument.

Els cants salmodics de l'Esglesia tenen la mateixa estructura i disposició que els salms jueus tots tenen un petit dibuix, l'iniciació, abans d'entrar en el cant propiament dit, que s'en diu tenor o tuba (nom de la primitiva trompeta romana) i que es resol amb la variació o cadencia final.

Un "Amen" de la liturgia llatina es en tot identic al dels jueus i una bona cantitat d'antifones son també xuclades de cants grecs.

El cant de "Osanna filius David" que canta el poble el dia del diumenge de Rams está basat en un cant grec. En el "Jubilus" de l'Esperit Sant de l'Aleluia de Pentecostés, també recorda fragments de l'himne d'Helios de Mesomedes.

El Kyrie de la missa nº 6 (Kyrie Rex Genitors) recorda també un cant compost en colonies gregues 140 anys després de J.C. i que va viure fins el segle V.

Quasi tota la música a veus dels segles XII fins el XIII está basada en el cant gregoriá i en el cant popular. Aquest cant gregoriá del segle VI a una veu, es el que al aixemplar-se en els segles X i XI, dona naixement a la polifonia.

Com cosa curiosa i per fer veure la importancia d'aquell cant gregoriá fins per a nosaltres, direm que moltes cançons populars catalanes son xuclades de melodies gregorianes.

Aixís tenim que, "La nit de St. Joan" esta tota basada so-

bre el "Ite missa est" de la missa I - Tempore Paschalis i la "Cançó de la mare" (Tortosina) d'En Pedrell, te la mateixa tonada del "Criste" de la missa Fons Bonitatis.

El "Sanctus" de la missa I - In Festis B. Mariæ Virginæ, es precisament el "Desembre Congelat" i el Kyrie de la missa nº 11. "In Dominicus infra annum", tan clasic, i del que varen servir-se'n per a les seves misses els grans polifonistes, Victoria, Guerrero, Morales, etc, es aquella cançó:

"Que hi porteu sota la manta
Hi porto una dama blanca.
La Flor del lloror".

L'"Aleluya" del 4^{art}. diumenge d'advent s'assembla a les "Muntanyes regalades" i l'aleluia del 5^é diumenge despres de Pasqua es "La monja de la Seu d'Urgell".

El cant de la passió de Crist de setmana Santa, el cant de Pilats, Judes etc. s'assemblen a la "Voreta del mar".

Una tonada molt tetrica o imponent es la cançó del "Comte l'Arnau" de Prades on fan la llegenda seva. Aquesta tonada que tant va meravellar al mestre Pedrell quan va sentir-la, es actualament el cant de "tu existur" empleat al enterrar els morts.

En la lliçó del I Nocturn de Nadal en el cant d'Isaies hi canten una melodia que s'assembla molt a la tonada del "Comte l'Arnau" d'Oders (Solsona).

Com aquestes analogies consignades en trobariem moltes mes, pero s'enten que fan referencia, per lo toque a les notes fonamentals de les melodies, sense tenir en compte les brodadures o petites diferencies de les variants.

En el segle VI es quan vingué la reforma i unificació dels cants de l'Esglesia llatina formant-se els codics gregorians, pero, d'aquests codics els mes antics no son anteriors al segle IX.

Aquest fet de que durant 300 anys no es trobi cap vestigi

de documents musicals, ha suscitat molts dubtes i polemiques sobre si l'origen dels cants plans es deu a St. Gregori o bé als altres papes Gregoris que hi hagueren posteriorment.

El mateix Gevaert, director del Conservatori de Bruseles va publicar "Les Origines du chant liturgique de l'église latine (Gand 1890)" en el que referma el dubte esmentat i basant-se també en la falta de manuscrits desde els segles VI al IX.

Aquest llibre fou tot seguit refutat en uns treballs fets pel benedictí Dom. Morín, qui estigué a Barcelona durant la guerra.

L'italià C. Silva - Taranca, ha trobat un document de l'any 680, el qual es feia fins ara del segle VIII, que comproba ja l'existencia del cant gregorià en aquella época, quedant ja el dubte, rebaixat a mes pocs anys.

El monjo benedictí belga Dom Rombant Vandoren, en el seu "Etude sur l'influence musicale de l'Abbaye de Saint Gall" (Louvain 1925) dubta encara de la paternitat musical de Gregori I i no admet que l'influencia de monestir de St. Gall fos tan grossa als segles IX i X com fins ara es deia.

- Lliçó 2ª -

Les quatre liturgies d'occident i llurs escoles de cant.- Escola Gallicana.- Repertori mozaràbic.- El manuscrit de León.- Cant Ambrosià.- Cant Gregorià.- L'Schola Cantorum de Roma.

Els grans grups d'esglésies d'Occident, reunides segons les seves afinitats de rites, varen marcar fins cap al segle IX, quatre grans escoles o estils en el cant liturgic occidental: la

Ambrosiana o italiana, la Gregoriana o Romana, la Gallicana i la Moçarabe o visigòtica.

Els cants gallicans eran els usats en les esglésies de la Galia i a jutjar pels pocs documents que ens resten, el seu repertori no devia pas ésser dels més rics; aquests cants serien provistos de insospitades exuberàncies de vocalitzos però sempre d'un caire ben artístic donat que potser tindrien parentiu amb els cants moçaràbics.

Al generalitzar-se el repertori gregorià cap a finals del segle VIII van decaure ràpidament els cants gallicans.

Conservem textos de litúrgia gallicana però no cants francesos. Sembla no obstant que aquests cants tenien un cert caràcter arcaic i primitiu.

En el segle VIII, el Papa Pau I va anar a París a fer una visita a Pepíno el Breu (qui s'anomenà Rei de les Galies) i va anar naturalment amb tot el seguit sense mancar-li els cantaires; el Rei s'enamora llavors dels cants de Roma i demana els millors cantaires al Papa per a ensenyar i imposar a França els cants l·latins.

Complida la missió d'aquests cantaires i tornats a Roma, Pepíno demana al Papa novament que li enviï més músics, a lo que no accedeix el Papa i llavors són els cantors francesos que van a les escoles de Roma a aprendre.

Carlemany després referme i fa més energiques les disposicions preses pel seu antecesor, a favor de la música de Roma i en contra de la Gallicana prohibint en absolut els cants francesos.

L'escola moçarabe era la seguida pels cristians d'Espanya i migdia de França i tenia grans relacions amb el cant gallicà; la seva màxima poixansa va ésser en el segle VII i entre els composi-

tors mes notables està S. Leandre arquebisbe de Sevilla autor de gran nombre de cants molt interessants.

El repertori moçarabe ha subsistit en totes les esglésies d'Espanya fins cap al segle XI, n'existeixen encara manuscrits pero dissortadament no tenim la clau de la seva notació, amb tot i el que podem distingir 2 o 3 sistemes diferents, barrejats de gran nombre de signes bizantins i armenis (?).

En quan a la liturgia moçarabe, Espanya si es riquíssima i tenim gran quantitat de codics del segle VII.

El benedictí Dom. Ferotin va passar-se 40 anys a Espanya, per a estudiar la liturgia moçarabiga i va recorre tota Castella, anant de poble en poble montat en un burro. Va publicar 2 volums en els que hi es reproduït un codic molt interessant del monestir de Silos.

Ferotin va anar també a Leon, on hi ha una pila de manuscrits interessantíssims i el celebre Codic del rei Wamba, pero els monjos no van donar-li les facilitats necessaries per a desentrotllar els seus estudis, a pesar d'haver anat provist d'una carta i recomanacions del Papa.

Aquest Codic del rei Wamba es el mes interessant del mon i el seu desciframent obriria les portes a un camp vastíssim d'estudis molt importants.

La Diputació de Barcelona està fent treballs per a publicar aquest codic i divulgar-lo per tot el mon, donant així facilitats per a traduir-lo, pero les dificultats persistents posades pel clero de Leon sembla que faran irrealitzable aquesta lloable idea.

No va ésser solament Sn. Isidoro i Sn. Leandre que enriquiren el tresor moçarabe d'Espanya doncs s'han trobat també una

gran riquesa de cànctics compostos per bisbes, entre ells els notables Pere de Barcelona, Johannes de Girona, etc.,

En temps de Gregori VII el rei Alfons de Castella, vol introduir a tota costa la liturgia romana i no para fins que acabi amb la mozarabe, essent aixó origen d'una forta lluita religio-sa, una lluita entre els proselitats de les dos liturgies en la que no hi mancaban els característics "judicis de Deu" i altres costums de l'epoca per a aclarir quina tenia d'ésser la liturgia ver-dadera.

El cant ambrosiá és sens dubte el cant del que mes parla i que generalment es coneix menys. (?)

Sn. Ambrós, arquebisbe de Milá en l'any 380 introduí en l'esglesia la costum de cantar salms en cor amb antifones, de les eglesies de Siria i Antioquia; va compondre himnes i estrofes per a ésser cantats pel poble i combatre les heretgies d'aquell temps, per a lo que usaba una nota per cada sílaba, que era tal com es propagaban els cants heretics.

En resum, el cant Ambrosiá respecte al Gregoriá tenia les melodies sencilles molt mes sencilles i les florejjades molt mes complicades; els cants sencills tenen un gran encant mestre que les florejjades no tenen de molt el valor artístic de les gregoria-nes.

Tant l'Ambrosiana com la Gregoriana son dos escoles que pertanyen a una civilització musical del mateix origen. El ritme i la tonalitat son molt semblants i una pura llegenda la que presenta Sn. Ambrós com inventor de certs modos (autentics) que Sn. Gregori va completar (plagals).

El repertori ambrosiá va tenir gran acceptació, en el se-gle XIV, l'executaban encara algunes esglesies al costat del gre-goriá.

Tenim finalment l'escola gregoriana o romana sens dupte la mes célebre, la mes artistica i la mes importan de totes i qui na fama brilla novament en nostres dies, despres del Papa Pius X i de llargs segles de decadencia.

Els seus orígens datan dels voltants de l'any 380 que s'instaura a Roma el cant d'antifones i que s'afegeixen a les misses els cants solemnes de les aleluies de l'església de Jerusalem, debent-se aquesta organització especialment a Sn. Jeroni i al Papa català Sn. Damase que recullí gran nombre d'aleluies de Palestina.

Apareix finalment al segle VI Gregori benedicti embaixador de Bizanci dedicant-se principalment a ordenar i reformar el cant de l'església.

El mateix nomenat despres papa i Sn. Gregori el Gran, enviant els seus missioners al país de Kent els hi havia donat una pila de llibres liturgics i la cronica anglesa ha conservat el primer cant que els monjos romans cantaban al desembarcar. Els musics mes anomenats de l'Església d'Anglaterra en el segle VII eran deixebles de Sn. Gregori.

Anglaterra va ésser doncs una nació de les mes cultes en l'art musical antic i la primera on se van desentrrotllar els cants de l'església llatina, adquirint aquesta un període de floreixement i grandesa dels segles VII al IX.

Italia va seguir a Anglaterra en aquest moviment i mes tart nosaltres, Alemanya i França.

Sn. Gregori va escollir i ordenar un gran nombre d'antifones i responsoris executats en l'ofici romà i repartits segons les solemnitats de l'any, constituint aquell recull de cants el seu celebre "Antifonari".

Ell va ésser qui fundá la notable "Schola Cantorum" que serví de model a moltes altres escoles similars fundades per tot arreu.

Els alumnes eran pensionaris en una de les dos cases de l'Schola, fos Sn. Pere o Sn. Joan de Letran i eren considerats com cubiculars de la Cambra Pontifical.

Tenien que pendre d'oido les melodies i per a l'execució tothom cantaba de memoria, menys el mestre u el solista que pujaba a la trona amb un llibre (cantatorium) on les melodies estaban anotades amb notació neumática.

La duració completa dels estudis teorics i practics era de 9 anys.

Carlemagne que assistia tot sovint a aquestes classes perque li agradava molt sentir cantar als nens, va demanar al papa Adriá 1^{er} elements d'aquesta escola per a establir i extendre el cant gregoriá per França, intentat ja en Metz, Roan i Soissors.

Del segle VII al IX evoluciona mes i mes i tots els papers d'aquest periode varen ésser grecs.

De l'escola milanese sols se conserva un codic de lliturgia molt antic i es conserva en el Bristish Museum. Aquest codic ha estat publicat pels monjos benedictins de Solesmes en el nº 5 de la "Paleographie Musicale" de Solesmes.

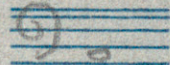
També tenim 2 llibres de liturgia a Roma, 3 de cants liturgics gallicans i 4 de l'esglesia visigotica a Toledo, 5 codics del segle X i XI a Toledo també, a Vich hi ha un codic no moçarabic i n'hi han varis en el Palau de Madrid, a Santiago de Compostela, a Leon (molts celebres) i al British Museum.

- Lliçó 3ª -

Teoria del cant gregorià.- Notació alfabética.-
Notació per accents.- Notació gregoriana, o Romana.- Neumes, Claus, Pausas i Accents.

En el segle V. les antigues notacions gregues havien caigut poc a poc en desús, pero trobem dos grans formas de notacions que partint de principis diferents i modificant-se ens han portat a la notació actual: la notació alfabetica i la notació per accents.

De les primeres (alfabética), la notació mes antiga es la de la gamma mágica, d'origen molt antic i en la que es servien de les 7 vocals gregues, , que corresponien a una octava. Aquesta escriptura es vá usar fins cap el segle VII.

En aquesta época i per a mes facilitat es designaren les notes de l'escala fixa, del sistema de la doble octava, per les 15 primeres lletres de l'alfabet a partir del 

1/2 to.	1/2	1/2	1/2
A B	C D E	F G H I	K L M N O P

Aquesta notació va durar fins el segle XI, pero aquesta escala alfabética va rebre diverses modificacions.

Cap a l'any 900, s'afegeix a l'escala una nota mes per sota de l'A, el sol indicat per l'alletra F.

(gamma) grega: además en lloc de continuar la serie de les 15 primeres lletres, varen quedar-se solament amb les 7 primeres, majuscles per a la 1ª octava, minúscules per a la 2ª i minúscules doblades per a la 3ª.

A B C D E F G, a b c d e f g, aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg.

Aquesta notació, sempre en ús, va ésser en plena edat mitja

la de les escoles.

La notació per accents te simplement per origen, els accents que marcaben les inflexions de la veu en un discurs i no donaven força ni dinamica, a la melodia.

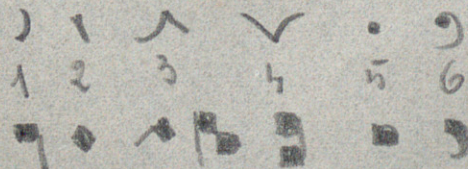
Aquets accents eran, l'accent agut ' (o arfis) que marcaba la sílaba tónica i indicaba que la melodia pujaba (un só mes elevat); l'accent greu ` (o thefis) que representaba lo invers; l'accent circumplexe ^ (dret o girat) era una combinació dels dos; el punt . i l'apostrofa ' indiquen notes prolongades o repetides. D'aquets accents sortiren les figures anomenades de primer notes usuals i despres neumes.

De l'accent agut esdevingué la virga que transformant-se doná mes tart naixensa a la blanca i finalment la negra ; l'accent greu, es convertí també en el punctum i finalment de l'apostrofa vingué el stroficus i el quilisma.

Aquests accents anteriorment nomenats eran els simples i s'usaban per a representar sons isolats. Els sons lligats es representaban per accents combinats de diverses maneres, formant grups que la veu devia interpretar pujant, estar a l'unissó o baixar.

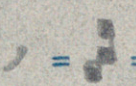
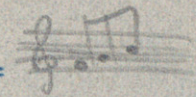
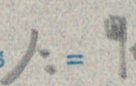
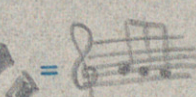
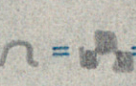
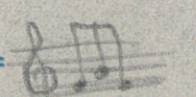
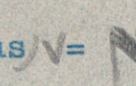
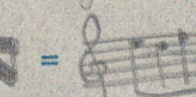
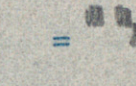
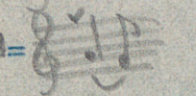
La melodia es suposaba coneguda per l'ús i d'aquí el nom d'usus donat a aquesta notació.

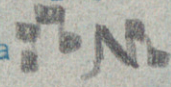
Resumint doncs aquestes formes primordials, es transformaren poc a poc en les de sota:



Cap al segle XI es doná al grup 3 el nom de elivis i el 4 el de pes o podatus.

Les altres combinacions principals del cant gregoriá a base de 3 i 4 notes son:

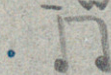
el Scándicus  =  . el Climácus  =  .
 el Tórculus  =  . el Porroctus  =  .
 i el Pressus =  =  .

Resupinus es el calificatiu d'un signe quan una nota puja despres de l'ultima. ; el Flexus es l'inversa  :
Pracpunctis s'en diu a una neuma precedida d'un punt i subpunctis a una neuma seguida del mateix.

Finalment, a l'apostrofa se li dona una significació de nota amb tremolo o trino igualment que el quilisma i s'escriuen també d'una manera especial (una nota gran i una petita) les notes corresponents a les síl·labes semi-vocals o liquescents.

Les duracions del punctum quadratum  , del punctum inclinat  , o de la virga  , de l'apostrofa  i del quilisma  es la mateixa i equivalen a la nostra correea  , que era el temps de pronunciar naturalment, cada síl·laba de la paraula Do-mi-nus.

En els grups liquescents (dues consonants seguides)  tant la nota gran com la petita tenen idéntic valor, doncs aquest grup sols te per objecte aclarir la pronunciació.

Sols el Quilisma de vegades, retarda la nota anterior  = .

El puntet de mora vocis, al costat d'una nota sempre li dobla el seu valor i li doble el ser valor i l'episema horizontal o ratlleta plana posada al damunt o sota d'una nota o grup de notes, retarda la seva duració.

Aquestes figures escrites sobre 4 ratlles i els seus espais corresponents (tetragrama) constitueixen la notació gregoriana que avui dia usem (notació quadrada o notació romana) empleant-se solament dos claus, la de do  i la de fa .

Aquestes claus, deriven de les lletres C i F que respecti-

vament representan a aquelles dues notes, colocades al damunt d'una ratlla, totes les notes que estan en aquestes ratlles prenen el nom de la clau, i les altres es nomenan per referencia a aquestes. En la practica s'usen les de do en 1ª, 2ª, 3ª i 4ª línea i les de fa en 3ª i 4ª.

Tornant doncs a les notacions primitives d'accents, convé dir que, els executants de la musica religiosa havent apres d'oïdo les melodies, es servien de les combinacions d'accents, com d'una especie d'stenografia al mateix temps servia per ajudar la memoria.

Aquestes notacions primitives usades fins a finals del segle IX, eran escrites sencillament sobre el text, sense cap mena de clau ni linea de referencia. No obstant en els segles, X, XI, i XII, trobem encara cants anotats en neumes primitives; a Ripoll es conserven documents del començament del segle XI amb notació sense cap ratlla.

D'aquestes notacions primitives hi hagueren moltes classes corresponents a les diferents escoles de cant, neumes d'accents, de punts lligats, de punts deslligats, etc. segons la manera d'agrupar els primers elements.

Hi havien també les notacions quironimiques quan les notes estaban simplement col·locades unes al costat d'altres i les notacions diestemátiques, quan indiquen pel seu lloc, a sobre o sota d'una linea imaginaria, la algarie o gravetat mes o menys absoluta dels sons.

Un autor desconegut (i probable segle X) va afegir una ratlla sota el text, de primer sense cap clau i mes endavant amb la clau de do.

En el segle XI, Guido d'Arezzo afegiria un altre ratlle i la clau de fa, donant lloc a les neumes guidonianes amb dues ratlles;

mes tart van posar-ne dues mes entremitg.

Cap el segle XII, al adaptar-se els signes de duració per a les notes es va anar modificant i transformant la notació cuadrada en notació proporcional, primer negra i cap al segle XV blanca usant-se també en aquesta época de 5 a 8 línies de referencia. Els trobadors en tingueren prou amb 4.

Referint-nos de nou a la notació romana o cuadrada, ens resta veure encara els signes de pausa i accentuació.

Les pauses o divisions liturgiques, venen a ésser com el punt i comes de la puntuació gramatical i en tenim les següents:

La doble barra || (el punt i apart gramatical) acabament de melodia; importa retard d'algunes notes anteriors ordinariament dues, tres o quatre segons els casos.

La barra larga | (punt i seguit) final de frase; ordinariament es marca amb retard de dues o tres notes i a mes silenci d'un temps complert.

La mitja barra | (punt i coma) divisió d'un nombre de frase; es doble simplement l'ultima o dues ultimes notes, el silenci no es obligatori i si es fa ha d'ésser treient del temps donat a l'ultima nota.

La barra mínima ' (coma) fi d'incis; interpretació com l'anterior pero el silenci aquí, menys recomanable, en general.

La coma ' colocada com la barra minima, te un objecte similar al d'aquesta i s'aprofita per a respirar.

En quant a l'accentuació, tenim l'Epigeme vertical o Ietus que senyala el fi d'una petita divisió ritmica. Res te que veure amb l'accent i per tant es un defecte donar mes força a la nota íctica, com ho son també, generalment, totes les primeres notes de neuma o grup.

sols ~~sols~~

Les notes amb ictus, representan tant els temps del ritme

en els quals el moviment tendeix al repos, com a punt d'arribada o d'apoi, pero sense que es pari en ells; com succeeix al caminar cada vegada que posem el peu a terra,

Anem doncs a desentrotllar un xic aquests conceptes en la lliçó següent, per a fer-nos carrec de lo que significa el ritme en el cant plá.

- Lliçó 4ª -

Concepte del Ritme en el cant plá. Ritmes elemental, simple i compost.- Ictus i, accent. Tonalitats gregorianes. Modos autèntics i plagals. Tòniques i dominants. B mol i B cuadrada.

El cant gregorià no es pas mesurat, pero tampoc està desprovist absolutament de ritme, ara que aquest ritme es molt menys accentuat que el de la música moderna i es produït unicament per l'execució.

El ritme del cant plá no està fonamentat sobre una combinació de llargues i breus com en el metre classic, ni en la divisió en compasos com en la musica moderna, sino en l'accentuació i divisions del frasseig com en un discurs ordinari, o bé en els versos simplement ritmics, on les síl·labes es compten pero no s'evaluen.

Quan el cant es silabic, es a dir, que segueix pas a pas les síl·labes del text, no afectant a cada una de elles, mes que una sola nota o un petit grup, es el text llavors el que regula el ritme, amb els seus accents i divisions naturals.

Quan el cant es neumatic o sia que porta sobre una mateixa

silaba una serie de neumes, son llavors aquestes neumes agrupades en frases i divisions de frases, que regulen el moviment del ritme, moviment similar al del cant silabic.

Definirem doncs el ritme, dient que es l'ordre del moviment.

Si ens fixem una mica en la natura, veurem que en ella tots els moviments obeeixen solament a dos ritmes, el binari i el ternari (per exemple el moviment del mar, la respiració). De la mateixa manera doncs, podem cantar totes les melodies gregorianes a 2 o 3 temps i la riquesa d'aquestes melodies antigues, està precisament en els seus ritmes tan variats.

Si reparem també en els moviments que ens semblen uniformes, sempre ens apoiem en un temps ^{mes} que en altre, p.e.: al escoltar fixament el seroll d'un rellotge, en el caminar mateix, sempre ens refermem mes en un peu que en l'altre.

Per a formar un ritme, necessitem almenys 2 temps.

La primera part del ritme li direm arsis i la segona tesis. Es el mateix punt d'apoi o arribada, que vé indicat per una ratlleta vertical sota la nota, es lo que hem anomenat ictus ritmic.

Aixó en el ritme elemental o a temps simples. Pero no succeeix aixis en el ritme simple o a temps compostos, es a dir que tingui en la seva part, un temps mes que el elemental (la 2ª ja sabem que pot allargar-se, ja que el repos pot durar mes o menys).

El ritme simple, dona com l'elemental, l'impresió d'un sol esforç o un sol repós, pero marxant per temps compostos, es a dir, agrupant per medi d'ictus ritmic, varis temps simples en cada una de les seves dues parts. Es una unitat ritmica i sintetica superior al ritme elemental.

En consecuencia, el ritme elemental va, de temps simple a gil a temps d'apoi o ictus; el ritme simple marxa per temps com-

postos i va de ictus a ictus, començant en cada ictus, un temps compost binari o ternari.

Hem de fixar-nos que el ritme simple, sempre va començat per una nota amb ictus, doncs ja hem dit que aquest ritme compren el mateix punt de partida del moviment o sia un temps mes que el ritme elemental. Aquest punt de sortida es precisament el d'arribada d'un altre moviment.

Convé no confondre les paraules, accents, impuls e ictus. L'accent es sempre un temps relativament fort i depen del text; l'impuls es un temps d'arraque (o arsis); pero l'ictus es un simple apoi, d'arsis o de tesis i si l'ictus correspon a l'accent d'una paraula, será fort per aquesta rahó, pero no per naturalesa propia.

Hi ha ictus sempre que el moviment s'apoi per a començar o acabar; per tant l'ictus apareix cada 2 o 3 temps.

Tant l'arsis com la tesis poden tenir simultaneament 3 temps cada una; pero no mes porque el punctum en traducció musical moderna equivalent a una corxa i es l'unitat de temps indivisible igual al valor d'una silaba ordinaria.

Dos temps simples constituïxen un ritme elemental; dos temps compostos un ritme simple; dos o mes ritmes simples formen un ritme compost nova entitat i sintesis ritmica d'ordre superior i de verdader valor artístic en el frasseig.

Hi haurá ritme compost quan es presenten una serie de temps simples que passin de sis (temps de l'arsis + Tesis) o és quan en nombre inferior els temps simples es combinen en forma que els ictus son mes de dos.

Els ritmes simples poden formar un ritme compost, unint-se per sola juxtaposició i conserven cada un d'ells les seves propies arsis i tesis pero, relacionats intimament i en mutua dependencia.

Altres vegades en la formació del ritme compost succeeix que el temps compost que analíticament deuria ésser tesis del primer ritme simple, continua essent arsis, e inversament. Aixó por repetir-se 2 o 3 vegades en unno altre sentit i el ritme llavors es compost per fusió o contracció.

En un i altre cas l'arsis o la tesis aixamplan la seva acció sintética, unin major nombre de temps compostos i donant major unitat al conjunt.

Delo dit es dedueix que apoiant-se el ritme al començament de cada una de les seves parts (arsis i tesis) ens es de moltissima importancia el coneixer el punt mateix en deu començar cada part, aixó és, els ictus ritmics que marcan els grups binaris o ternaris, o seguin les infimes divisions del ritme.

Es tant important la deguda colocació dels ictus, que les mes vegades, al canviar-la equival a una modificació molt marcada del sentit ritmic i fins modal de la frase.

En les edicions Vaticanes no hi ha cap ictus senyalat, pero en altres edicions s'hi troban alguns ison precisament els de notes en que el seu agrupament podria donar lloc a duptes.

Per a llegir un cant i poder situar amb bastanta exactitut els ictus corresponents, observarem les següents regles i farem doncs ictus:

S'ha de fer l'ictus:

- 1ª.- En totes les notes que venen afectades d'episoma vertical, ja siguin simples o estiguin en neuma.
- 2ª.- En totes les primeres notes de neuma, ja correspongui una neuma o varies neumes per silaba.

Son exepcions d'aquesta regla:

- a).- El presus, en el que sempre va amb ictus, la nota del neuma que forma presus i no la primera.

b).- El sálicus que sempre porta l'ictus en la seva segona nota.

c).- Les neumes que en algun cas especialissim, tinguin senyalada amb ictus, quansevulga nota, encara que no sigui la primera.

3ª.- En tota virga que sigui la nota mes alta d'una neuma, ja estigui aquella al mig, ja al final del mateix.

4ª.- En totes les notes que porten punt de mora vocis, doblant-li el seu valor.

Pasem ara a l'estudi de les modalitats antigues (no gregues) gregorianes. A Europa s'en tenien 4 al començament i eren els modes o tons que s'anomenaven autentics i es formaben a partir d'una nota fixa (fonamental) sobre la que es constituia l'escala d'una octava de extensió.

Al desentrotllar-se les melodies, hi havien molts que baixaben en lloc de pujar (amb relació a la fonamental) per lo que resultaben insuficients els modes descrits i s'en crearen 4 mes, anomenats derivats o plagals, que es formaren dels anteriors afegint hi 3 notes mes per sota de les fonamentals respectives. Aquests tons, tenien també una octava d'extensió a partir de les notes mes baixes.

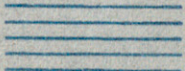
Aquests 8 modes, autèntics i plagals, son doncs els 8 tons dels cants eclesiàstics, tons d'església o tons regulars que constitueixen el cant gregorià.

En aquesta mena de cant, anomenat també cant plà s'hi troba en cada tonalitat una nota usada amb molta freqüència i que es sempre la nota final (la inicial pot ésser aquesta o una altre) i s'en diu fonamental.

També s'en troba una altre que es repeteix també molt sovint

i al costat de la que volten les mes proximes i s'en diu dominant, perque es pot dir que domina la pega, que la melodia s'establia a sobre d'ella.

En els modos autenticos la fonamental o final ocupa sempre el lloc mes baix de l'octava i la dominant es troba en el 5^é grau com en els nostres modos moderns. En ehs modos plegals, la final ocupa el mitg de l'octava i la dominant el 6^é grau, excepte el cas de coincidir aquesta nota amb un si.

Al posar en práctica els 8 modos anteriors, es trobaren tât seguit amb la gran dificultat de cantar afinat l'interval  al que anomenaren "Diablus in musica" per aquesta raó doncs, varen modificar-se les dominants dels modos III i VIII.

La modificació va consistir en baixar 1/2 tó al si, amb lo qual l'interval de fa - sib era ja molt mes dolç i facil d'afinar. A aquest si li deian B (la seva lletra) mol, que vol dir dolç.

Mes tard el sentit de B mol (bemol) es va generalitzar indicant l'abaixament d'una nota qualsevulga.

Es distingien doncs llavors els dos sis per la forma de la B; la B mol () i la B cuadrada (), de la que esdevingué el becuadro () que servia al començament per anular el i mes tard igualment el sostingut.

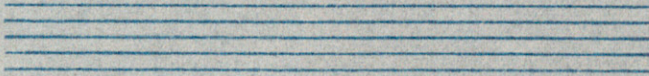
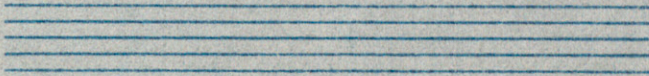
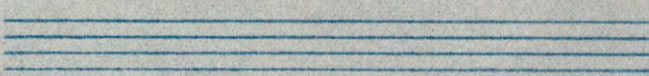
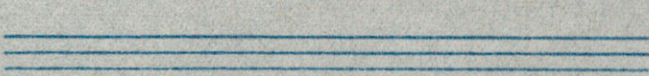
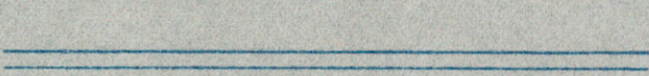
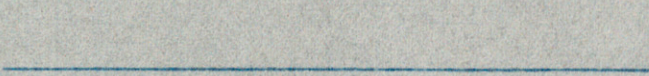
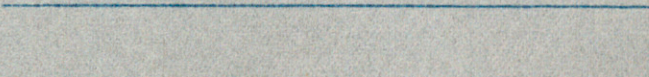
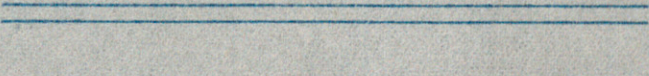
Per causa doncs d'aquesta inestabilitat en la dominant dels III i VIII modos, se els va senyalar una altre dominant que fos fixa, el do.

Aquesta modificació no va adquirir increments fins pels voltants del segle X, doncs en les composicions primitives trobem el si com a dominant encara que els documents siguin d'una epoca posterior, mentre que en les composicions a partir del segle X es pren ja el do com a dominant.

En el quadro que seguirá estan indicats els 8 modos del cant

gregoriá. Les dominants de cada tó, estan representades per negres i les fonamentals per rodones.

Totes les octaves cap amunt estan dividides en dos grups; les 5 notes d'avall i les 3 finals juntes amb la darrera de les cinc.

I - DORIC.	
II - HIPODORIC.	
III - FRIGI.	
IV - HIPOFRIGI.	
V - LYDI.	
VI - HIPOLYDI.	
VII - MIXOLYDI.	
VIII - HIPOMIXOLYDI.	

Per a simplificar la nomenclatura, s'anomenaren I, III, V i VII els tons autèntics i II, IV, VI i VIII els plagals.

Segons veiem pel quadro anterior, les tesitures i escales dels tons Doric i Hipomixolydi son identicas, no obstant tenen la diferencia esencial de les seves tòniques.

Convé remarcar també que el modo autentic i el plegat corresponent tenen la mateixa final. En el modo plegat la quinta es troba en l'agut i la quarta en el greu; el modo plegat deriva del modo autentic corresponent per l'inversió del tetracord superior al greu.

La final i la dominant, repercussió o corda de recitat, que serveix d'apoi als versets del cant, s'en diu cordes modals.

El que dona el tó al chor, deu sapiguer discernir els modos autèntics i els modos plegals. Si el cant està en un mo autentic, el xantre deu prendre el final en el baix i si el modo es plagal el final deu prendre's al mig.

Un fet notable es que les tonalitats de do i la tipus dels modos major i menor del sistema modern, no figuren en els tons autèntics.

Solament trobem el tó de la en alguns casos isolats com son: el el salm "In exitu Israel", en el "Laudate pueri" de Vespres i al "Benedicite" de Laudes, i d'aquí el nom de tonus peregrinus que se li dona.

El to de do va ésser desde el començament preferit pels músics profans i per aquesta raó els religiosos el prohibiren anomenant-lo tonus lascivus.

En el segle XVI, Glarean va incorporar al sistema de tonalitats, que consideraba aixís complert, els tons de do i la amb la categoria de autèntics i amb els noms de Eolic i Jonic.

El cant plá o gregoriá pertany al genere diatonic pur i encara que la seva característica es la immovilitat tonal, s'hi troben no obstant en ell, miques de modulació, doncs en un mateix cant hi han frases de diferents modos.

De tot lo dit, es despren també, que la única alteració que actualment es permet el cant plá, consisteix en traslladar el se-

mi-to del ultim grau si-do, al del penultim la-si, indicant-se aixó per medi del bemol.

Al llegir un cant, s'ha de tenir en compte que l'efecte del bemol dura tant sols per a una paraula i fins que es troba una línia divisoria. Si abans de nova paraula o línia divisoria, el si deu recobrar el seu estat natural, s'usa el becuadro.

- Lliçó 5ª -

Formes musicals del cant gregorià.- Cants de l'ofici.- Recitat, Lliçó, Oració i Nocturn.- Salmodia.- Salms, Antifones i Cantics.

Anem doncs a veure, les formes musicals gregorianes, pero solament les formes dels textos liturgics.

La principal font d'aquests textos, es sens dupte el "Psalteri" de David que conté 150 salms, encara que també tenim textos de molts altres; pero principalment son els cants de David i Salomó, ademes d'oracions i lliçons fetes pels Sants Pares, els que formen la base dels textos liturgics.

Dividim doncs els textos dins de l'esglesia en 11 grups que son:

a).- Salms en general, b).- Cantics, c).- Himnes, d).- Antifones, e).- Lliçons, f).- Introits, Graduals, Tractus, Ofertori, Comunion, g).- Nocturns (responsoris) h).- Kirie, Gloria, Credo, Benedictus, Sanctus, Agnus; i).- Versets, k).- Oracions.

Notem que el grup f, está constituit per textos dintre de la missa, que varien molt amb la melodia, mentre que els textos de la missa del grup h, son invariables pero les melodies sont molt varia

des.

Ja hem dit que els salms eren hebreus i els canticos fan solament referencia a la Biblia i ni han del vell i nou Testament.

El text de les antifones es tret de salms o a vegades, de vidas de Sants; les lligons provenen de la Biblia o dels Sants Pares. Els cants de la missa del grup f, tenen la seva lletra casi sempre de salms.

Els responsoris procedeixen dels salms i vides de Sants, mentres que el grup de Kiries, Glories, etc, son tots composicions de l'esglesia i no de salms. Les oracions son fetes pels Sants Pares, i els versets, son de salms.

Els salms poden entrar en la missa i en l'ofici i d'aquí les dos grans divisions del rés gregorià: el grup A. de la Missa i el B. de l'Ofici.

S'en diu ofici del res que es fá amb Breviari, es aquest el llibre manual i petit on hi ha el res eclesiastic de tot l'any.

Liturgicament el dia es divideix en 8 parts segon l'antiga divisió greco-romana i son: els Maitines u ofici de la nit dividits correntment en 2 ó 3 nocturns; Laudes o ofici de matinada i despres les hores Prima (les 7), Tercia (les 9) Sexta (al mig-dia) Nona (a les 3) Vespres (cap al tard) i Completes a entrada de fosc. Atenent a la seva extensió, en salms, antifomes, etc. es dividien aquestes hores en Majors (maitines, Laudes, Vespres) i Menors (totes les demés).

L'ofici consta principalment de salms, lligons i oracions i amb menys importancia entran també els himnes, responsoris, antifones i versets, mentres que en la missa hi entran en primer lloc els introïts gradual etc. Kiries, Glories, etc. alguns versets i oracions i també amb tonada simple les lligons (epistoles, evangeli, etc.)

Qui millor ha estudiat les formes musicals gregorianes ha es tat Peter Wagner i també ha fet sobre aixó estudis molt interessants en Kikel. A. Gasteu  tracta aquesta q uesti , d'un modo inferior als d'abans.

Peter Wagner divideix els textos en dues menes: de forma sim ple i en forma lligada. Aquesta darrera forma la constitueixen els cants simples o mes sencills i en els versets es repeteix sempre la mateixa melodia; mentres que en la forma lliure, dintre del ma-teix text, la melodia sempre varia i aquesta cants son molt mes rics i ornats.

Quan els cants omplen per si sols, una funci  religiosa, es canten sempre els simples i quan adem s del chor, hi entren movi-ment de clergues en l'altar. creimoni s amb incens, etc, s'usen lla vors els cants ornats.

El cas dels recitats liturgics es la forma mes sencilla de cant gragori , El recitat en t  recte o un sol t  es simplement u-na lectura en alta veu en la que sols es fan els accents.

Tenim de vegades que aquests recitats porten una caden a sen cilla, formada per una sola nota per baix de la corda, tenor o tu-ba (t  del recitat) i tambi  en altres casos s'afegeix ademes una introducci .

Si ademes dels recitats considerem els versets, trobem en ells les caden as molt mes pulides i adornades, que de vegades baixan un t  i d'altres pugen una mica i baixen mig t ; ni han mol tes i de molt variades.

Del recitat passem doncs a les formes del verset i despr s a la lli  .

En les lli  ns ja entren cants molt mes adornats i amb cad n gas molt amples i desentrrotllades; amb t  de lli    es canten l'e-pistolari, l'evengeli, etc.

Uns tons molt bonics d'oracions son els del Prefaci i del Pare Nostre.

El to solemne amb que es canta correntment el Prefaci es molt formós, pero encare es molt mes gran i bell, el tó antiquíssim amb que el canten els frares de Montserrat.

El Pare Nostre mes interessant es sens dupte el moçarabic, que Peter Wagner atribueix al segle IV el seu origen i que es cantava a Toledo, fins el segle X; el cant d'aquest pare nostre es interromput a cada frase pel poble que canta a chor l'Amen.

El Pare Nostre de la liturgia ambrosiana ja no es tant ric; el romá o gregoriá es encare mes sencill, pero es realment sorprenent, el que amb sols quatre notes, puguí obtindres una tant gran varietat de frases i de singular encant i força melódica.

Es diu Salmodia el cant dels salms i cantics de l'esglesia.

De la mateixa manera que la liturgia jueva es base de la cristiana, trobem també grans afinitats entre els procediments i formes musicals de l'art llatí i hebreu, pero no en el de les actuals sinagogues, sino en el de les mes antigues i sobre aquestes formes estan basades les formes de la salmodia.

Com hem vist ja la base dels textos cantats en la nostra liturgia son el salms, amb la mateixa funció que en les sinagogues, ja simplement declamats, ja sobre un cant amb mes o menys brodadures.

Els salms es divideixen en versiculs, que a la vegada comprenen dues parts o hemistiquis, indicats en els llibres liturgics per un arterisc (). En alguns versiculs hi ha altre hemistiqui o distinció indicada per (+).

En tota forma salmodica hi ha que distingir:

a).- la entonació (initium). b).- el tenor o dominant i, e).- les cadences que son dues.

La 1ª cadença es troba a meitat del versicul i s'en diu me-

diació o cadença mitja; i la 2ª al final del versicul, s'anomena terminació o cadença final.

Entre el tenor i la mediació pot trobar-se una altre cadença dita flexa, que te lloc en els versos mes llargs i quan el sentit del text ho permet.

Les formules salmodiques que dona la edició Vaticana, estan totes en els 8 tons sapiguts i sols els 3 salms esmentats estan en el to Peregrinus.

En cada tó de salm, la dominant es sempre la mateixa pero la final varia segons exigeix l'introducció de l'antifona a que degui amotllar-se; ja que aquesta te que repetir-se al final del salm i donar la conclusió propia del modo i es per aixó que es tria el final de tó que mes ajudi el pas a l'antifona.

El salm es pot cantar de dues maneres:

1ª).- im directum o directament, quan els versos es segueixen sense repetició ni refrá, es a dir, quan no tenen antifona ni al començament ni al final.

2ª).- en salmodia antifona o doral, quan el chor que canta el salm está dividit en dos mitjos chors, que reuneixen per a dir el refrá, anomenat propiament antifona.

Antifona vol dir dos chors a una 8ª de diferencia, pero s'ha prescindit ara del significat primitiu i s'en diu antifona a un troc de verset.

A començament es cantaban els salms, amb l'antifona despres de cada verset, pero ara sols es canta l'antifona al principi i final de salm.

D'antifones n'hi han 369 en el 1^{er} modo; 132 en el 2^{on}; en el 3^{er} 90, i en el 4^{art} 167, en el 5^é 32, 73 en el 6^é i 252 i 449 en el 7^é i 8^é respectivament. Els modos 1^{er} i 8^é son el que en contenen major nombre. Cada modo era apropiat al caracter neces

sari en cada festivitat, així per exemple el 5^é. era per a diades alegres, el 8^é per a solemnia, etc.

Hi han antifones de totes menes, silabiques i ornades, de les formes mes simples fins a les ampuloses i brodades.

Son molt boniques i adornades les antifones que van davant i després d'un cantic del Nou Testament, les que es canten per exemple de l'Advent fins a Nadal.

Deu

De cantics nomes hi han tres: el "Benedictus Dominus/Israel" de Zacaries, referent al naixement de Sant Joan i que es canta als laudes; el "Magnificat", cantic de la Mare de Deu al visitar la seva cosina Sta. Elisabet, es un cant de glorificació al Senyor, i es canta en les vespres; i el "Nunc dimittis servum tuum Domine" de S^í meón al rebre Jesús en el temple.

Dels cants de l'ofici sols ens resta parlar del Nocturn o responsori (responsus) es aquest una reminiscencia de les antigues tragedies gregues i es caracteritza per alternar al cantar-lo, el solista amb el chor.

El responsori pertany doncs al genere dels cants solistics i es una peça molt més llarga que les demes; el responsori ve a ésser com un comentari de l'oració i es el cant mes adornat dels que es canten en l'Ofici.

- Lliçó 6^a -

Cants de la missa.- Cants propis.- Introit, Gradual, Tractus, Ofertori i Comunió.- Cants ordinaris.- Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus. Formes populars-religioses.- Himnes, Sequencies i Tropos.

Referent als cants de la missa, aquesta es divideixen en Propis i Ordinaris; els primers, varien segons les diades de l'any. A cada una de les quals, correspon la seva lletra i musica apropiada, varien per tant al text i la musica, mentres que els cants ordinaris de la missa, son sempre els mateixos i sols varia en ells la tonada.

Els cants propis de la missa, estan constituits per gran nombre de cants melismatics, riquissims i ornamentals i son: l'Introit, el Tractus, el Gradual, l'Aleluia, l'Ofertori i la Comunió.

El tractus i el Gradual son els cants solistics de la missa i les Aleluies, semi-solistics.

L'Introit era el cant que es cantaba a les esglésies a l'entrada del bisbe. Aquest, entraba sempre per la porta que feia més llarg el camí cap el presbiteri i anaba seguit de tota la clerecia i cantaires que l'acompanyaben amb ciris, i cantant-se mentres tant l'introit, fins que arribaba el bisbe a l'altar, que llavors es finalitzaba amb el Gloria Patri et Filius etc.

L'Introit constaba d'una antifona i un salm, del que mes o menys versets, segons ho requeria el camí de la porta a l'altar, es cantaba sempre l'introit, amb el to (alegre, trist, etc) que corresponia a la festivitat.

El nombre de versets de l'introit es va anar escursant, quedant aquest finalment reduït, a una antifona i un verset de salm.

El Gradual s'en diu així perquè es cantaba en les grades de la trona, el pulpít d'abans, es un cant de solista i son per a un que canti molt be, i era com un salm responsarial fíit primer pel diaca, i després la frase final a chor pel poble.

Cal remarcar aquí una particularitat del cant gregorià i es: per exemple si mireu qualsevol cançó de Brahms, Schumann, etc. i li canvie la lletra, la cançó pert tota la gracia mentres que en el

cant gregorià una mateixa música, s'adapta divinament, a lletres diferents, esdevenint llavors la tonada, trista o alegre solament per la força de la lletra, Així veiem per exemple que el mateix gradual de la missa de difunts serveix també pel dia de Pasqua.

Els jueus tenien en la seva litúrgia, una lectura seguida d'un cant; nosaltres en la missa tenim dues lectures i dos cants, però a partir del segle VI es va treure una lectura i en l'actualitat, tenim una lectura i dos cants.

Hi havia doncs la 1ª lectura o Epístola del Antic Testament cantant-se a continuació el gradual, i la 2ª Lectura o Epístola del Nou Testament, darrera la qual es cantava el Tractus o l'Aleluia.

L'Aleluia es un clam joios que inicia a acaba un verset, i es de procedència hebrea i n'hi han de nous i de vells; els cants més vells (d'abans del segle IX) tenen el final de l'Aleluia diferent del començament; les aleluies posteriors tenen el començament i final iguals.

L'Aleluia es canvia desde la Septuagesima per Tractus (s'en diu així perquè es canta d'un tret o d'una tirada), El Tractus es greu i sever, es el cant de la penitència i es canta en els dies tristos, quan els ornaments son de color morat trist.

Tots aquests cants (Gradual, Aleluia, Tractus i Sequències) eren abans un salm sencer, però ara han quedat reduïts a uns pocs versets.

D'els cants d'Ofertori primitius i solemnes ens resta tant sols l'antifona que es diu al començament, fragment o versets de salm que el poble cantava en la processó de l'oferta.

La costum de l'ofertori en processó, que durà fins el se-

gle XI, era l'oferta feta pels mateixos fidels del pa i del vi que s'havia de repartir separant-ne part per a Consagrar.

Els homes i després les dones formant processó, passaban davant de l'altar, deixant sobre les estovalles blanques les seves ofrenes de pa i vi, era en aquesta cerimònia quan es cantaben els cants esmentats.

Aquests cants ja hem dit que han quedat reduïts actualment a antifones mes o menys llargues suprimint-ne totalment els versets. En el segle XII encara es conservava algun verset, en la Biblioteca d'Estudis.

També els cants de Comunió, procedeixen de quan els fidels combregaven en les dues espècies (pa i vi) i eren cantats llavors aquets cants, compostos d'antifones amb verset. Ara s'ha suprimit el verset, quedant solament l'Antifona (que anomenen comunió) a excepció feta de les misses de difunts, que es canten amb verset.

Els cants que constitueixen l'ordinari de la missa son: el Sanctus Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus i Agnus.

Els Kyries es cantaban pels carrers a Roma en els segles IV i V. Es trobaven en una església tots els fidels amb el Papa i llavors començava l'ofici que consistia en sortir de l'església i anar cap una altra i pel camí cantaban les lletanies. Al arribar a l'altra església cantaban llavors els Kyries del final que s'en deien estacions.

Sembla que els Kyries primitius, devien tenir la forma a,a,a (Kyrie, Criste, Kyrie) mes sencilla, pero la primera forma de Kyrie, la mes vella que es coneix (del segle XI) te la forma a,b,a (pag. 44 del L.U.)

Aquestes invocacions a les 3 persones de la Santíssima Trinitat serveixen encara la forma, grega, per ésser aquestes practica

originaria d'Orient.

El cant del Gloria, himne solemne a la Santíssima Trinitat, es un petit poema glosa de l'"Himne angelic" que resonà a Betlhem en la neixensa del Salvador.

De l'ofici de maitines, passà a la missa, primer cantant-se solament en la missa de Nadal i a partir de l'any 500, els diumenges i altres festes.

El gloria mes antic que tenim, es el de la missa nº 15.

El Credo es el cant mes modern de la missa i es el símbol o resum de les creencies, que desde els temps primitius trasmetia als cristians la fórmula de fé.

Els Sanctus, Baneditus i Agnus s'assemblen tots entre sí i tenen una constitució molt semblanta a les que hem vist dels Ky-ries.

Amb un caire mes popular que el propiament liturgic, trobem també altres formes de l'art religiós, un altre mena de cants en els que predominen les formes en vers, per acostar-se al poble.

Aquestes formes son en primer lloc l'himne nascut en els primers temps de l'esglesia i destinat a ésser cantat pel poble en oposició als cants heretics propagats per Arrius, Bardesane, etc.,.

Mes endavant es crearen noves formes & genres també en text versificats i que si en general no han prevaescut en la liturgia, tingueren en aquells temps una importancia i voga extraordinaries.

Aixis tenim les seqüencies o proses, tropos epistoles farcides, els dramas liturgics i els misteris, representats en la mateixa Esglesia. Totes aquestes formes son creació sinó del poble, amb destinació al poble i a les classes humils, per a que les veritats eternes, els exemples i ensenyances de Jesús, penetressin en la multitud per medi de les formes facils i ingenues del vers., de la melodia i fins de la representació escénica.

Els himnes primitius son en prosa i segueixen quasi la forma delsssalms com per exemple el Te Deum (igual que el Gloria in excelsis de la missa nº XV).

San Ambrós va ésser el ver fundador de la Himnodia i va compondre els primers himnes tipics amb l'intent d'apartar el poble de l'heretgia; eran en vers i tant aquests com les seves imitacions van dir-lis Ambrosianes.

Els himnes es varen estendre principalment en els monestirs i les seves melodies eran d'un estil molt popular i en general d'un ritme molt regular. Cap al segle VIII i IX s'en composaren molts d'altres en un estil similar. Es poden escriure quasi tots en versets formant estrofes.

Entre els himnes de Sant Ambrós citarem principalment "Aeterna rerum conditor", Deus creator omnium" "Jam surgit conditor" "Intende qui regis Israel".

Venen despres les Seqüencies, forma musical que sembla tenir el seu origen en l'Abadia de Junnieques en Normandia pero el verda-der creador va ésser en Notker (benedictí) a St. Gall.

La seqüencia prové de la costum de cantar les Aleluies amb un vocalis sobre la seva ultima silaba; aquest vocalis s'en ^{de} deia Jubilació o alegria i era una llarga variació ornamental. Es per a donar mes consistencia a aquesta ultima sílaba (melodia sense paraula) que Netker va posar-hi lletra, (proses) a aquelles melodies pures, ell va ésser el principal propagador d'aquestes proses de les quals tota una serie de les mes importants van pendre el seu nom: les notkerianes.

Encara que las Seqüencies no estiguin escrites devegades en forma de versos regulars, tenen no obstant sempre un ritme i la seva lletra sempre en llatí es tant poetica com religiosa. La seva constitució es per clausules que es canten a doble chor, alternant

i reunint-se en la frase final.

Els continuadors de Notke desentrotllaren les seqüències en forma que s'assemblaren a l'himne, pero aquest difereix sempre d'aquella en que els versos de l'himne son sempre mes pulits i mes enlairats de pensament que els de la seqüència; ademés la melodia de cada estrofa, varia en la seqüència, mentre que en l'himne es sempre la mateixa. Els himnes es cantan en l'ofici i les Seqüències en les misses.

Sortiren de tot arreu, amb l'ocasió de festes de l'església, gran quantitat de seqüències, que amb el temps esdevingueren els cants mes populars de l'art gregorià pero despres del Concili de Trento el Papa Pius V va excloure de la liturgia, la enorme quantitat de seqüències, introduïdes poc a poc en l'església.

Solament cinc d'aquestes seqüències, s'han conservat fins ara en la nostra liturgia, i son: la "Victimae Paschali laudes" de Wipo (segle XI) que es canta per Paqua; per Pentecostés el "Veni Sancte Spiritus" atribuïda al Papa Inocenci III (segle XIII); el "Laude Sion Salvatorum" de Sn. Tomas d'Aquino, que es canta per Corpus i l "Stabat Mater Dolorosa" en el dia del Dolors, atribuïda a aquesta darrera a San Bonaventura. Finalment en la Missa de Difunts s'hi canta el "Dies irae" del franciscà espanyol Celano (segle XIII)

Natker va tenir com a emul a Tutilon considerat com l'inventor dels tropos.

El Tropo s'assembla bastant a la seqüència fins al punt de confondre alguna vegada amb ella, i es l'intercalació singular, en una peça de cant, de noves frases alternant amb les primitives, barrejant-se a vegades a un modo estrany el text llatí i el vulgar, de manera que el text vulgar glosava punt per punt el text litúrgic.

Aquests afegiments o interpolacions introduïdes frequentment,

en els cants oficials, arribaven a desfigurar-los de tal manera, que de vegades fins resultaba difícil reconeixer-los.

Una gran part de cants de la missa, Kyries, Glorias, etc, s'han alimentat de tropos. Aquests eran escrits en prosa i en vers en llatí o en vulgar i sempre es referien al caracter de la festa en que es cantaben.

Aixís per exemple en la missa nº 2, deien Kyrie, fons bonitatis, Pater ingénite, a qua bona cuncta precedunt, eleison, el shor responia sobre la mateixa melodia pero vocalitzan solament Kyrie..... eleison.

En el segle XIII es cantaben aquests tropos en frances i alemany.

L'invenció i desenvollop de les proses, varen crear el moviment mes important de musica liturgica que ha caracteritzat aquesta ultima época de composició de cant plá, essent les principals centres d'aquest moviment les escoles de St. Gall, Metz i Sn. Marcial de Limoges.

Finalment i quasi amb mes caracter popular que religiós, el desenvollop de les proses i tropos portaren ben aviat a la creació de la farsa en llengua vulgar i del drama liturgic, que els veurem mes endavant, i en els elements mes populars de l'ofici, himnes, proses, tropos, antifones, etc. en llatí, provençal o romanç, barrejant-se poc a poc van portar-nos a la formació del misteris amb cant, origen del teatre, dels oratoris i de l'opera mes moderns.

- Lliçó 7ª -

Els cants llatins migevals a una veu, no gregorians.- Melodies dels temps carolingis.- Lirica profana.- Drama sagrat, cicles de Nadal i Pasqua.-

Drames del "Sponsus" i els "Prophetas" amb el cant de la Sibil·la.- Misteris.- Lirica llatina a finals del segle XII.

No hem conservat música dels cants profans d'occident a una veu, dels primers temps de l'edat Mitjana (segle VIII), el cant religiós es l'únic que es conserva.

No trobem cants eretics ni religiosos dedicats a divinitats profanes; després del fet gregorià els cants profans dels segles VII al IX son inspirats i xuclats del cant litúrgic. Els cants religiosos eren llavors de lletres variades i amb textos de prosa i vers, els himnes, tropos seqüències, donant més tard aquestes dues últimes formes, naixement al drama litúrgic com veurem.

Servem melodies del temps de Carlemany, amb poesies llatines de l'època i melodies aplicades a poesies llatines antigues de Ovidi, i Virgili, etc, odes i fragments d'epopeies; molts d'ells no poden transcriure's, com per exemple els cants escolars que tenim a l'Escorial.

Tenim entre altres, el cant de "O Roma nobili" aquesta melodia ve d'un cant erotic, originari de Verona, de l'himne a Venus "O admirabile Veneris", quina tonada aprofitaven els romers que constantment anaven a Roma, canviant-hi solament el tex, posant-hi en comptes un de llatí dedicat a Roma i al seu romiatge.

Aquest cant es troba en notació neumàtica a un codi de la Biblioteca de Cambridge, en notació diestemàtica en el Vaticà de Roma i demunt de línies en el ms. Q. 318 en Monte Cassino, etc.

Dels segles VIII al IX tenim ja doncs, cants amb melodia, sigui en profans o religiosos, a més dels gregorians però es ben poca cosa lo que conservem de la lírica profana llatina dels temps dels emperadors francs.

Tenim el Codic de Cambridge de mitjans del segle XI. A finals del segle XII tenim ja colleccions riques de cants profans, els conductus, etc. no gaire estudiats encare i alguns cants especials com els dedicats a la mort de emperadors, etc.

En la segona meitat del segle XI, es desentrotlla un fort moviment intel·lectual de poetes, filòsofs i teòlegs en les universitats franceses, i trobem molts francesos i alemanys força notables, com son per exemple en Marlot de Rennes (+ 1123), Hildebert de Tours (+ 1133), Abelard (+ 1142). A mitjans del segle XII, la poesia profana llatina té una florida genial amb les creacions del mestre Hugo d'Orleans etc.

Aquesta producció literària, rica en poesies però amb poques melodies, ens porta a parlar de la producció d'aquelles noves poesies llatines dels segles IX i X, per lo que tindrem que traslladar-nos novament a Sant Gall.

Ja hem vist que com a formes de l'art religiós popular, tenien llavors els himnes, seqüències i tropos, ara anem doncs a veure com pel desentrotllament dels tropos i seqüències esdevingué la formació del Drama litúrgic, així com també, més tard, dels tropos amb llengua vulgar neixeren les Farces o Farçitures que veurem en la lliçó següent.

Els dramas litúrgics, d'Alemanya passana França i Limoges i ja un ric repertori en el segle X.

Tornant doncs al segle IX trobem que els monjos de Sn.Gall cantaven en la nit de Nadal un tropo que va ésser la cel·lula del drama litúrgic, el constitueixen una pregunta (interrogatio) i una resposta (responsio); uns pastors busquen la cort on Jesús es nat i un àngel els hi respon.

De primer aquests drames, eran solament dos, el de Nadal i després el de Pasqua, però a cada un d'aquests s'afegiren d'altres

mes tart es constituïren dos cicles de drames liturgics dels quals ha de neixer tot el teatre d'Europa, i son precisament el cicle de Nadal i el cicle de Paqua.

Del sol comentari dels pastors que s'hi feia en el segle IX, passem al segle XI en que ja es fan tres escenes: la dels Pastors, l'Adoració dels Reis d'Orient, i la dels sants ignoscents (el que sembla que fou primer a Alemanya) constituïdes per melodies amb seqüències i antifones mes llargues que les usades anteriorment. Sempre aquests drames eran cantats i representats per frares, capellans o nens.

Del drama dels ignoscents, es deriva el del Plor de Raquel, fet amb melodies noves i velles, essent aquest un drama de gran interes i bellesa, i dels mes formosos de la seva epoca.

El drama de Pasca (Victimae Paschali laude) compost a mitjans del segle XI, te el text en la seva major part xuclat de la pintura mural i era constituït al principi del dialle de l'angel i les tres Maries; pero mes tard, al aixamplar-se, hi entre l'escena de Jesucrist amb la Magdalena i els negociants En les dones compren d'escencies, es a dir altres elements ademes dels evangelics.

En el segle XIII, s'afeixegen soldats al sepulcre, la mateixa resurrecció i, l'escena de la devallada de la creu. Finalment s'afeigeix al començament, una escena: es la passió de Jesucrist també amb llenguatge nacional. El Plor de la Verge l'Stabat, al segle XIII, es com el plor de Raquel en el drama de Nadal.

A començaments del segle XII trobem ^{també} altre mena de drames en el manuscrit de Limoges, les paraboles, es a dir drames a bas d'un fet que pot ésser real i s'escullien principalment fragments de la biblia. Els principals son el drama dels Profetes amb el cant de la Sibil·la i l'Sponsuns.

Aquests dos drames venen de les de llengua provençal i francesa i per aixó ve una bellesa dins la melodia amb el refrá. Aixís també en el drama Daniel de Beauvais.

Tenim 18 drames del segle XII al XIV, els quals ademes de la biblia uses llegendes del santoral.

D'aquesta mena, el drama mes ric i bonic de l'edat mitja i el que avui te mes estima, es el drama "Sponsus" sobre la parabol·la de les 10 Verges (les 5 prudents i les 5 bojes). Te el text meitat llatí meitat provençal i va neixer d'una pintura mural anterior.

El museu de Barcelona conserva una d'aquestes pintures la mes antiga sobre el drama de les 10 Verges.

En la major part dels drames antics, els personatges son inspiració per a vidrieres, pintures, etc, pero no aixís en el de l'Sponsus (l'espos), doncs d'una pintura donada, varen venir els personatges del drama.

El drama de l'Espós está cantat sobre quatre verdader leit-motivs (2 de l'espos, 1 de les verges prudents i 1 de les verges bojes) que son repetits, sigui pels actors que representen els papers o be pel chor que li dona la replica.

Els profetes de Crist, va tenir per origen un sermó fet el dia de Nadal per Sant Agustí (apocrif), en el que treia com testimonis del Crist que tenia que naixer, a Abraham, Isaies, Jeremies, etc. i va donar naixement a les Sil-les, representacions que es feien en les catedrals en la nit de Nadal.

En aquell día, quan era gran l'alegria del poble peñ naixement de Jesús, pujaba al pulpít un monjo amb trajo vert, corona de llaurer i una canya a la mà i feia avinent al poble que el Crist no havia vingut a la terra per a dar alegria sino per a patir.

A Toledo, se conserven cants d'aquests a 4 veus i en castellà, a Vich hi han del segle XII, en tenim 2 a Valencia, varis a Barce-²lona, a Girona, etc., dels segles XIII al XVI. N'hem trobat a Gandia on la resposta del poble es a 4 veus amb text català.

Els drames del segle XI que hi ha a Vich procedents de Ripoll els va publicar un angles; s'hi conserven el drama de les 3 Maries, els versos d'Enatis i l'Ascensió del Senyor.

El drama liturgic cap el segle XIV es nomena misteri i es un xic diferent del drama liturgic, ja que aquest es representaba sempre en les esglésies i per religiosos o nens, mentre que els misteris es representaben fora de l'església i per elements laics.

El misteri d'Elche publicat pel baró de Alcahalises es el misteri de l'Ascensió de la Mare de Deu, era sense música i a les diferents estrofes s'hi aplicaban tonades d'altres cants com el del Vexilia Regis, etc.

El misteri d'Elche es un dels casos mes interessants d'Europa, mes quasi que el alemany celebre de Oberamengau, pero está quelcom desperdigat.

També citarem el famós plachs Sr. Esteve que es cantaba simplement sobre l'aire del Veni Creator i dels quals parlarem mes avant.

A mitjans del segle XII, la música occidental entra en camps nous. Ara la lirica llatina a una i varies veus s'aixampla i aixís també la lirica amb romanç. com veurem en la lliçó que vé.

El punt central de la lirica llatina ara creade, vé amb els Motets, els Conductus, i els Carmina Burana. També els Rondelli de finals del XII o principis del XIII, conservats on part en la Laureziana de Florencia on hi ha 60 rondellis a una veu. Ni han d'espirituals i de profans.

Els rondellis son com imitacions del refrain dels Rondeaux

francesos. Gennrich ens dona exemple d'una melodia que vé com refrá molt escampat per França, d'un rondó amorós. En el Dodic de Londres, es troba també amb el rondellus llatí de Pentecostés.

De conductus, ni han 267 en uns manuscrits de Florencia i son a una i a veus diferents. Ni han desde els conductus per estrofes fins els que imiten les seqüències.

No coneixem gaires poetes que els hagin escrit. El canceller Felip de Grévo de Paris (+ 1236) en va escriure moltes.

- Lliçó 8ª -

Melodies del poble amb llengua vulgar.- Primeres mostres de melodies religioses mitgevals, no llatines.- Cantinelas.- Cantinelas religioses (de Sta. Eulalia, Sta. Foy d'Agen, Sn. Léger, cant de la Passió) Epistoles farcides.- Planchs de Sn. Esteve.- Lirica amb llengua vulgar a final del segle XII.

Hem vist en l'anterior lliçó que el drama de les 10 Verges tenia ja un refrá que era meitat llatí i meitat provençal; aquest fet de la substitució del llatí per la llengua vulgar, en els cants religiosos, ens porta doncs a parlar un xic, de les melodies del poble amb llengua vulgar, es a dir, no llatines.

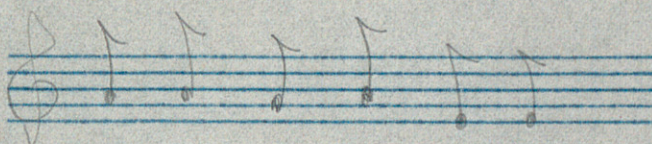
Els generes populars primitius eren (segle VIII) les aclamacions i Cantinolas, venin mes tard (segle XI) les Epistoles farcides i Farsas. Cal remarcar no obstant que la Cantinola es un genere ben particular de França i Alemanya solament.

La primera manifestació de cant popular religiós en Alemanya

es del segle IX amb el "Crist uns genâde" per a saludar l'entrada d'un bisbe.

A França la mostra mes vella i mes famosa, d'aclamació del mateix genere está en el manuscrit de Soissons, que dona cap l'any 783 el text primitiu de la celebre lletania carolingia "Cristus Vincit".

L'aclamació d'aquesta no está en llatí sinó "in lingua romana rustica", la parla vulgar; en comptes de dir "tu illum adjuva, deien tu lo juva. La musica es també el cant mes vell que tenim, son solament quatre notes.



Tu il - lum ad ju va

Tu - la ju va -

No obstant l'aclamació liturgica no va arrelar a França, pero en canvi es manifesta, ben aviat el genere de la Cantino-la religiosa.

El terme Cantinola, sembla referir-se en llenguatge llatí mig-eval, a les formes del cant tradicionals.

La cantinola romana, es la melodia liturgica que segueix el rite romá (cant plá) i la cantinola vulgaris, es un cant tras-més pel poble de boca en boca i ordinariament en parla vulgar; en aquest ultim sentit ve a ésser la que en diem, poesies épicas cantades.

De les cantineles, ens en parla molt el benedictí Dom. Le-clerq en el "Dictionnaire d'archeologie et de liturgie cretienne" i el gran mestre de cant gregoriá Amadeo Gastoné en el seu llibre "Le cantique populaire en France". A Leclerq va concedir-se-li permis per a fer la vida en la British Museum amb l'objec-

te de que podes desentrrotllar els seus treballs d'investigació amb la máxima intensitat.

Diu M. Gautier que les primeres cançons de gestes son com un rosari de cantineles i els autors d'aquestes cançons s'han inspirat en les velles cantineles franceses.

Diu Gastó Paris "Nostres cançons (francesas) de gestes tenen un caracter germanic, per l'us al qual deuen la neixensa, per llur esperit i pel medi en el qual es desentrrotllaren" Tacit i mes tard Jornandé, confirmen l'existencia d'aquests prisco Gothorum Carmina que assimilaba als anals historics i la recitació dels quals era acompanyada de cítares.

En temps del romans, sabem per historiadors que les dones rebien als guerrers victoriosos cantant-els-hi cançons de gestes dedicades (cants d'epopeia); les dones sortien cantant engalanades amb cintes i el poble llavors responia amb refrans.

El poema del Mio Cid es una cançó de geste formidable i d'aquestes cançons de gestes hi han moltes a França i també a Espanya, pero tenim dubte de si ni haurán a Catalunya en la que no hem trovat quasi res, doncs les de les croniques dels reis d'Aragó i Catalunya son molt dubtosos.

Els pobles barbars del Nord entraben cantant cançons amb refrá i introduïex~~e~~ les seves cançons tudesques, el refrá de les quals s'ajusta al de les legions. Que ha esdevingut doncs d'aquestes cançons?

Al vindre a França, Carlemagne, admirador del passat literari va recullir dels pobles del Nord tot lo que va poguer i va fer compondre un recull de velles cantineles i una colecció de cants vells alemanys, amb l'intent de legar-los a la posteritat pero no hi arribaren, i solsament s'han conservat d'aquests cants la paraula Cantinola.

Quan els autors mig-evals parlen de la cantinela es refereixen a la cançó de geste, Aquesta fou germanica en el seu origen i romana en la seva evolució marcant així un doble periodo de l'epopeia.

Es pot admetre ja desde el segle V, l'existencia de cants romans que tinguin per objecte certs adveniments capaços d'evolucionar mes profundament els pobles i sobre els quals s'exerceix l'element cristià.

Al convertir-se França al cristianisme es despertà en tot el poble i sobre tot el seu rei Cloris, un gran entusiasme per aquests cants francs vinguts d'Alemanya (cantinelas) i d'elles no es conserva quasi cap.

Ens en resta un de l'any 620 dedicat Clotari II, qui va tindre fortes lluites i victories que engrescaren al poble.

El bisbe Helgari ens explica que el poble cantava en tal ocasió una cantinela (la mes vella d'aquesta mena) en llengua "rustica" (Juxta rusticitatem) pero ens dona solament i per dissort els primers versos en llatí i no en la llengua del poble. Aquest cant era llarguissim, ja que contenia totes les glories i episodis del vencedor, i el cantaben tots els homes i dones pi cant de mans quan sortien a rebre a l'heroe. Es cantaba amb una llengua franca primitiva (el frances que començaba).

En el segle VIII el llatí s'enredaba cada dia més amb el francès i perdent-se el seu us va quedar finalment relegat a les escoles.

Carlemagne va voler resucitar-lo i va proveir a les escoles de grans gramatics per a ensenyar-lo pero el poble continua el seu romanç. La liturgia resta immutable i en l'any 813 hi hagué el Concili de Tours el qual va manar que es traduissin al romanç, (in linguam romanam rusticam) les homilies dels Diumenges i

aixís entrà el romanç a les esglésies.

Els primers assajos de llengua vulgar en l'església, han degut donar evidentment, l'idea d'escriures cants en la mateixa llengua. Es efectivament la mateixa época que apareixeren els primers cants d'església en dialéctes germànics.

La sola pesa que conservem d'aquest periodo llunyà es la cantinela de Sta. Eulalia, que alguns autors l'anomenan seqüència, cosa que no es cert, entre altres raons perque les seqüències mai tenen refrà i el cant de Sta. Eulalia en porta.

Un monjo de l'Abadia de Elnon o Saint Amant prop de Valenciennes, volgué fer en francés un calc del ritme d'una peça llatina composada en lloor de Santa Eulalia de Barcelona, les reliques de la qual acabaven d'ésser descobertes. D'aquest cant no en tenim la música i s'en conserva sols la lletra en un frances xapurregat delllatí.

A. Gastoné ha trobat uns 1.500 cants alemanys de l'edat mitjana i solaments uns 700 francesos encare que fa constar que d'alemanys ni han molts (dels segles XIV i XV), de posteriors als francesos que son mes antics.

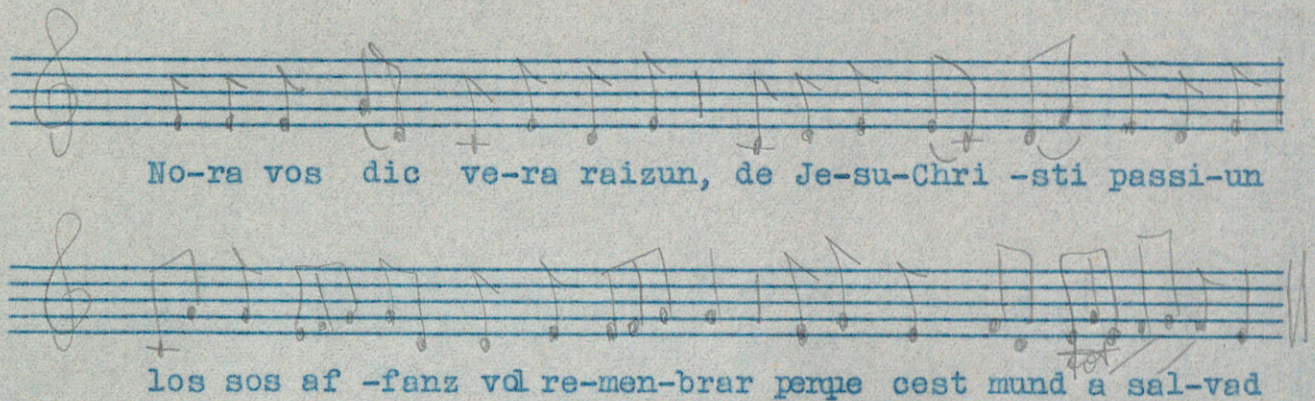
Dels chorals d'Alemanya, Luter se n'apoderà i els transformà amb notes mes llargues per a que mes facilment els apren-
gui i els canti el poble.

El text de Sta. Eulalia es de finals del segle IX i ja hem
la que no tenien melodia, pero en canvi en conservem una del segle X,
la del "Cant de la Passió" amb lletra meitat llengua d'oc i mei-
tat d'oïl;

Pierre Aubry no s'atreveix a transcriure aquesta melodia i sols em dona el faccimil de la tonada, Riemman la transcriu pero la transcriu malament, i finalment Genusich, un dels millor filòlegs de llengues romanes, interpreta també aquesta melodia del se-

gle X pero es limita a posar-hi compas sobre la melodia de Riemman, lo qual tampoc está massa be (segons Mn. Anglés).

Es la melodia mes antiga que tenim amb text vulgar; te 127 estrofes composta cada una de 4 versets i el poble la cantaba fins a dir totes les estrofes.



Un cant de la vida de Sant Llegér (sense música) i un altre de la vida de Sta. Fé d'Agen trobada fa pocs anys a Lleida, junt amb els dos que ja hem esmentat, constitueixen els 4 cants mes vells que devem a França; a Espanya no en tenim.

La cantinela de "Saint Alexis" es nomes una vida ritmada llarguíssima i no seria cantada.

La cantinela religiosa de Sta. Eulalia es doncs la mes vella, composta al Nor de França i el text vulgar es d'ultims del segle IX pero la música es ignorada.

Aquests cants s'executaben a les places i oficis nocturns de les esglésies (avans o despres no al mitg).

La cantinela religiosa era doncs un art popular en aquella época; es ben veritat que es cantaba fora les esglésies pero va ésser igualment admesa al costat de la liturgia empero sense entrar-hi propiament.

No existeixen mes exemplars d'aquestes peces velles, que les 4 ja esmentades, pero a partir del segle XI, el cant amb llen-

gua vulgar introduït ja en les esglésies, pendrà ara part en el mateix ofici per medi de les epístoles farcides.

En el segle XI, els cants fan doncs un pas endavant, i entren llavors en les esglésies i catedrals, les Epístoles farcides, que són els cants populars més bonics de la gran quantitat que d'aquella època en conservem.

— Farsa vol dir comentari d'un tex llatí, cantat ja sigui en llatí o amb llengua vulgar i aquesta denominació prové de la paraula farciturae del llatí.

Les farces provenen directament dels tropos i ni hagué una exuberant producció; els generes farcits són els Introïts, Kyries, Glories, Sanctus, Agnus i Epístoles.

Segons Gastoué, les farces amb llengua vulgar, són no més duplets de Cantinelas.

S'usaren fins el segle XVII i XVIII les estrofes eren ordinàriament de 3 ó 4 versos de 8 síl·labes, com p.e. en els versos llatins iàmbic dimètric la melodia es sempre la mateixa i mai duen refrà.

Les epístoles farcides poden ésser en llatí i en llengua vulgar.

Quant la farsa es en llatí, glosa o comenta el text i la seva melodia té llavors íntima relació amb els cants litúrgics; però, al entrar quan la farcitura està escrita amb llengua vulgar aquestes gloses són compostes d'estrofes i la seva melodia, quan en tenen alguna de particular, encara que tingui alguna relació amb les tonades litúrgiques, té més aviat una individualitat molt característica, molt més veïna de les melodies de les cantineles.

Les primeres farcitures eren totes en llatí i eren en sa major part formades sobre textos de la biblia.

En les esglésies de Normandia el comentari es feia en fran-

ces i en Tribuna de Sn. Gervais hi han publicades una pila d'aquestes farces i farcitures.

A Sn. Gervais mateix, el dia dels sants Ignoscents els subdiaca pujaba a la trona per a cantar l'epistola i aquesta era interrompuda varies vegades per un chor de nens que hi feien els comentaris en francés.

Un model d'aquestes farces, es la anomenada "Planchs Sn. Esteve" quina melodia hi es en un Codic compost a Girona.

En diferents consuetes medieval de Girona, de Vich, Lleida, etc., es citen aquestes epístoles que s'havien de cantar en diades assenyalades.

En l'arxiu de la catedral de Barcelona si trova un document de finals del segle XIV primers del XV en el que una nota de les despeses ocasionades (10 sous per a cadafalchs, 10 sous mes per a la farina i aigua-cuit per a les pedres, etc), per a la representació de la farcitura de Sn. Esteve.

Aquesta lliçó que llegien era:

"Dels fets dels apostols ho creurem
Ho diu Sn. Lluc com ho veurem
De Sn. Esteveablarem".

i alternaben les estrofes en catalá i en llatí i aixís com les estrofes de la Passió tenien 4 versos, aquestos en tenien 4, 5 o 6, i acabava:

"Quan aquest sermó fou finit

El regne de Déu s'es adormit"

essent les estrofes del text vulgar cantades sobre la tonada del "Veni Creator" molt vella.

Aquesta farse de Sn. Esteve, va viure aquí fins el segle XVI solament, per haver-lo prohibit a causa dels abusos que hi havien en aquestes representacions, pero a França va viure fins els

segles XVII i XVIII.

Al Penedés s'ha trobat un papirus amb un altre epistola farcida de Sn. Esteve. L'Epistole farcida de Sn. Esteve fou la mes extensa.

A Vich es troba un Codic procedent de Ripoll del segle XI, en el que hi han moltes epistoles farcides amb text llati.

Tenim també la epistola de Sn. Joan amb text com la de Sn. Esteve, i va ésser trobada en Provença formant les cobertes d'un llibre. Tenim versions de la de Sn. Esteve a Valencia, Girona, Aix, etc. etc.

Aixis com del segle VIII fins cap a ultims del XII, tenim solament una quincena de cantinelas i epistoles farcides, a partir d'aquí tindrem ja una producció molt mes nutrides i trobarem també els lais, cançons piadoses etc.

Conservem amb llengua vulgar el "Crist ist erstanden" del segle XII amb el motiu melodia del Victimae Paschali.

Com a exemples de la lirica provençal primitiva, tenim el manuscrit de Limoges del segle XII, amb el lied de Nadal "In hoc" amb 8 estrofes llatines i 11 provençals; amb el "O Maria, deu maire, deus ties o fils o paire", amb melodia de l'Ave Maria Stella que Adam de Sn Victor (+ 1192) escriu despres " O Maria stella maris".

Tenim també com a començ de la lirica delstroueres, amb melodies damunt de textos sagrats francesos del segle XI, la Passió del Codic de Clermont Ferrand 189, amb 129 estrofes.

- Elisó 9a -

La música dels trobadors i els seus orogens.-
Trobadors i trovaires.- Llengua poetica, el llemosí.-

Les tres èpoques de producció lírica dels trobadors.- Les seves formes de composició, a) Líriques.- b) Narratives.- Tipus d'estrofes musicals usades.

Troblem en la història de la música dels segles XI a XIII un fet importantíssim que es l'aparició repentina d'un gènere bastant desentrotllat i ben acabat en quan a la seva forma; aquest fet es la música dels trobadors.

Aquest gènere, neix d'improvis sense preparació ni precedents i de la mateixa manera depareix; el caire ben particular i especial d'aquesta mena de composicions i la perfecció aconseguida en les seves formes tant en la música com en la poesia es un fenomen que ha ^{sempre} intrigat a literats i musicòlegs, i no hi ha obra ni obreta que tracti d'aquesta qüestió, que no busqui l'explicació d'aquest prodigi.

En tot lo que hem dit abans respecte de la lírica profana anterior al segle XI, no trobem cap fet que pugui ésser considerat com origen directe de l'aparició del primer trobador.

Tant al Nord de França com en el migdia i Catalunya les corts d'amor varen suscitar la més graciosa florida musical, on els juglars i més tard els ministils varen estendre per arreu el seu repertori, tant en els castells com en les places públiques, acompanyant-se amb vielles, rebecs, rotas, arpes o altres instruments per l'istil.

Parlar doncs dels trobadors del migdia o dels trouvaires del Nord de França, ve a ésser la mateixa cosa que parlar dels músics i dels poetes, ja que tots ells eren una cosa i altre a la vegada.

Els trobadors pobres s'executaven ells mateixos les seves composicions, mentres que els rics podien pagar-se un o dos juglars

per a fer-se recitar o sonar les seves obres. En el segle XV els jonglars musics varen separar-se dels altres amb el nom de menestrils.

Les melodies dels trobadors son algo secas i aixó pot ésser causa de certa decepció per part nostra, ja que el sol fet de parlar de trobadors que es cosa llunyana, conté un cert encant i misteri, que ens promet una gran bellesa; cert que son molt belles aquestes melodies, sols que hem de sapiguer situar-nos i traslladar-nos a l'época per a saber apreciar-les com cal.

Pero abans d'entrar en la música dels trobadors hem de parlar un xic de la seva llengua.

En el segle XI dominaban en França dues llengües: la d'oïl que es parlaba en totes les regions del nord i la llengua d'oc, extesa pel migdia de França i Catalunya. La llengua d'oc tenia en el segle XII molts dialectes i de tots ells sols en restá un, el llemosí.

El llemosí base del provençal literari, va ésser la única llengua poética de Catalunya el migdia de França i el nord d'Itàlia.

Cal fixar-se una mica en l'història, per a veure les causes de l'unió entre Catalunya i el migdia de França fins al punt de fer dels pobles enclavats entre el Loire i l'Ebre a una i altra banda del Pirineu, una nacionalitat intermitja entre Europa i els alarbs.

La Narbonense i la Tarraconense foren simultaneament romanitzades. El primitiu regne dels gods te alternativament per capital Tolosa o Barcelona.

Aixó explica que la llengua d'oc s'estengués per tota la Septimània, pero quan Catalunya romp la llaçada que l'uneix a França llavors marca també la seva personalitat en la parla i lo que era

llengua d'oc, es catalá en Catalunya i Provençal (llemosí) en Provença.

El llemosí es doncs una llengua germana de la catalana pero diferente d'ella i la que va quedar unicament per a la poesia de l'epoca que ens ocupa.

Va durar doncs molt temps que els nostres poetes escrigueren en provençal, doncs s'arribá a creure que la llengua provençal era mes apta que la nostra per a la poesia i aixís trobem que en Ramón Vidal de Besalú ens diu en el seu llibre "Razos de trobar": "Es de maior autoritat li cantar en la lenga lemosina que de neguna outra parladura" i en el llibre "Leys d'amor" de Moliner es deia "Les lengatges de Lemosí es mais aptes o convenables a trobar et a dictar que degus autres lengatges".

Els trobadors s'inspiraben per a fer les seves poesies, en les Pastorel·les i Aubades populars existents.

El primer trobador del que en conservem lletres va ésser en Guillem, compte de Poitiers i duc d'Aquitania (1089-1127) i va prendre part en les Creuades, mes per esperit d'aventura que per altre cosa, doncs les croniques ens parlan d'ell com un "enemic de tot recato i santetat" i diuen que era "dels mes grans seductor de dones", encara que bon cavaller d'armes, noble i aristocratic i d'una gran llibertat.

A pesar de les seves idees poc religioses, l'unica cançó d'ell, de que conservem la melodia, te el caracter d'un himne, fins el punt d'haver trobat lloc en el "Misteri de Sta. Agnes".

Sigui com sigui l'origen de la poesia en els segles XI i XII es aristocratic; es poesia cortissana i de palaus que no passa al poble.

Les poesies ens donen les costums i vida de l'epoca i per elles coneixem les costums de la noblesa Provençana, Catalana, etc.

La idea que tenien llavors de l'amor trapuaba en totes les poesies, passant despres a la musica.

Aquesta idea no era pas la de l'amor sensual i admirador ^{sino altre sentiment,} exclusiu de la bellesa plástica de l'antigüetat, barreja extranya d'aquell i de l'adoració platónica a un ser bell i perfecte, que permetia que les mes altes dames, amb consentiment dels seus nobles esposos, rebessin les lloances i els pensaments que vessaven en els seus versos els trobadors.

També altres vegades servien les poesies per a cantar les qualitats i gestes de nobles i senyors rics be per a obtenir la seva gracia o demostrar-los-hi agraiment, o be per a bescantar-los arreu, i retreient les seves malifetes quan volien venjar-se d'algun agravi rebut.

La poesia i música d'aquests trobadors pot clasificar-se en tres ^{creix} épques: 1ª o sia d'evolució, en que aquella es crea, i es de sentrrotlla durant aquesta época de l'any 1090 al 1140; 2ª, l'época d'Or o de plenitut, del 1140 al 1250; la 3ª o de Decadencia o de vallada, que del 1250 arribá fins al 1292.

Veiem doncs, que aquesta forma de composicions sols tingueren vida en el periode relativament curt de dos segles. D'aquesta época conservem poesies de uns 400 trobadors i els noms de 70 trobadors mes, pero sense poesies.

En els segles XII i XIII es varen fer alguns reculls o antologies de poesies i musica, son molt pocs relativament i deu fer uns 60 o 70 anys que s'han descobert.

De trobadors n'hi havien de tota mena i condició social, de la mes alta a la mes baixa, aixis trobem entre ells, 5 que van ésser Reis, 10 Comtes, 5 Marquesos, 5 Vescomptes que componen i canten.

Ademés d'aquests hi han molts cavallers i senyors rics; d'al

tres que essent jugadors s'han arruïnat i es veuen en la necessitat de captar, i moltíssims mes que son de condició humil.

Tenim per exemple a Marcabré, el trobador mes vell dels que en servem música, que el varen trovar arreconat en un portal i el que mai sapigue qui fou el seu pare. El mateix Bernat de Ventadorn de la Provença, era fill dels criats del castell de Ventadorn.

Entre els trobadors hi han també varis frares, bisbes i fins un Papa; fet que te molta importancia i que convé remarcar, ja que en totes les melodies s'hi nota l'influencia del ambient en que viu el compositor.

Veïem que Bertrand de Born, despres de trobador va ésser frare. Folquet de Marsella, fill d'un ric marxant, que essent trobador arribá a bisbe de Tolosa. Gui Folquys fou el Papa Climent IV i també l'autor dels "Set Dolors de la Verge" que es cantaben a Montserrat; per estendre les seves composicions, les hi concedia indulgencies.

Al monjo i trobador Montaudó, l'abad li donà permis per a correr mon i que divulgui el seu art, pero al seu retorn te que repartir les ganacies entra la comunitat. La vida d'aquest frare va ésser sempre santa i exemplar.

Entre tots els trobadors, trobem 16 clergues, Papa, bisbes, canonges, frares, etc. i també 17 dones trobadores.

Hi havien també algunes families en que marit i muller eren trobadors i en son un exemple els nobles de Ventadorn. Encara que evidenment, aquesta classe de trobadors no sortissin del castell, la generalitat d'ells es passaven la vida viatjant i eren molt estimats en la Provença, Catalunya, Castella i el Nord d'Italia.

Alfons el Savi de Castella i Jaume el Conqueridor de Catalunya, foren dos entusiastes i decidits protectors dels trobadors i en tingueren molts en les seves corts.

Les biografies ens donen detalls de les vides dels trobadors, pero no sont suficientment completes per a que poguem reconstruir la seva vida.

Tenim dos coleccions o reculls de vides de trobadors, una de mitjans del segle XVI de Nostradamus (Joan de Notre Dame) que es molt fantasiosa i d'una veritat molt duptosa; l'altre del segle XIII es d'autor anonim, está en llengua provençal i te moltes mes garanties d'ésser real.

Les formes de composició es dividien en dos grups: les liriques i les narratives.

La lirica comprenia: a) la Cançó que tenia per únic i exclusiu assumpte l'amor: b) els Sirventes que es referien a queixes o bescantes dels senyors o a qüestions politiquas o religioses: c) els Cants de Creuada, que eran cançons d'enardiment per a allistar creuats: d) Enueig, cançó de fastic i de cansanci de la vida: e) Planch, cançó dedicada a la mort de reis, comtes i senyors: f) Tensó o joc partit es un dialecte o una petita comedia.

Les formes narratives o descriptives son: a) La Aubada o cançó que canta les emocions dels aimats al ferse de dia: b) la cançó d'Historia que es una historieta sentimental amorosa: c) la Romansa, igual que l'anterior pero molt mes graciosa i lleugera: d) las Pastorelles, d'un caire un xic llibertí, pero d'una gracia i galanteria finissima.

Les melodies d'aquesta ultima forma, eran sovint aptes per a ballar-les.

La música de dança d'allavors, eran les Estampies i dances royals i també les bal-lades, rondos, etc. que pertanyen a una categoria de cançó mes lleugera.

En quan als tipus general d'estrofa musical usada pels trobadors i trovaires, aquest de la formula $A B + A' B' + x$, es a dir,

es caracteritza per una frase melòdica composta de dos membres de frase o distinctions (A + B)

Aquesta frase melòdica es repeteix una segona vegada (A' + B') i després continua per un nombre variable de frases melòdiques lliurement disposades (x) que constitueixen el desentrotlló musical del tema inicial.

Pero la primera fórmula que hem esmentat es susceptible d'una infinitat de variants; la primera part de l'estrofa pot desde luego transformar-se, portant la frase melòdica inicial 3 o 4 distincions i tindriem llavors ABC + A'B'C' + x i ABCD + A'B'C'D' + x.

O també pot repetir-se immediatament una distinció en l'interior de la frase musical, tenint el tipu:

Continuant d'aquesta manera, trobariem infinitat de varietats, mes encara si examinessim les combinacions que poden haver-hi en(x), la part lliure de l'estrofa. Era aquí on l'autor havia de demostrar el seu enginy.

Fora el cas en que un trobador adaptava la seva composició nova sobre d'una ja existent, no debía mai repetir en una poesia, una fórmula d'estrofa ja empleada per ell, ni tant sols empleada per altre trobador.

Es ben veritat que per diferenciar-se d'un predecessor, n'hi havia prou en que l'autor portés una lleugera variant: aixis per exemple no calia sino emplear rimes noves. La personalitat s'adquiria a aquest preu.

Pero la verdadera personalitat, aquesta que ens plau tant de servir, no era pas aquesta, sino que era i es troba encara en l'inspiració que dicta l'obra al poeta.

Aquessts sentiments son el de l'amor, el religiós, etc. que donen naixensa i caracteritzan precisament les formes de composició abans esmentades (Liriques i Narratives).

- Lligó lo^a.

Els manuscrits dels trobadors.- Resumen de les melodies conservades.- Teoria de Ludwig sobre els "modi".- Fonaments d'aquesta teoria.- Regles per a transcriure en notació moderna les melodies dels manuscrits.

Les cançons de trobadors estan recullides en manuscrits de ultims del segle XIII primer del XIV que es troben en diferents biblioteques publiques de Europa. Aquests manuscrits es nomenen per lletres, F, K, etc. aixis tenim per exemple que el R. de la biblioteca popular de Paris, te 160 melodies, el G de la Ambrosiana de Milán en conté 81, a Roma n'hi han 8 en el Misteri de Sta. Agnés.

D'aquests manuscrits repartits en les biblioteques, n'hi han uns 50, dels quals mes de la meitat no porten musica. Les poesies amb melodia estan dispersades en uns 20 cançoners.

De melodies, entre tots els trobadors en tenim 264, de les que 5 son trobades fa poc; entenent-se de tots modos, melodies diferents, sense variants, doncs d'altre manera en tindriem moltes mes, ja una mateixa esta repetida en diferents manuscrits 2, 3 i fins 8 vegades, amb lleugeres variants i també amb notacions algo diferents.

En aquests cançoners trobem per desgracia, molts espais blancs i pentagrames per escriure-hi la notació que restaren buits. Aixis trobem per exemple 696 espais buits en el manuscrit de Paris i 121 en el de Milá.

En resum, les melodies que conservem, agrupades per autors son: d'Aymerich de Peguillen 6, Albert de Séstaro 1, Arnau Daniel 2, Arnau de Maroil, 6 Berenguer de Palazol 8, Bernard de

Ventadorn 19, Bertran de Born 1, Cadenet 1, Daude de Prades 1, Folquet de Marsella 13, Gancelm Faidit 14, Comte de Poitiers 1, Gui d'Uisel 4, Guillem Margret 2, Guillem Ademar 1, Guillem Augier 1, Guillem de St. Leidier, Giraut de Borneil 4, Giraut Riquier 48, Jaufre Randell 4, Jordan Borell 1, Marcabré 4, Malfre Berman-gau 1, monjo Montaudó 2, Peire d'Alvergne 2, Peire Cardenal 3, Peire Ramon de Tolosa, Peire Vidal 12, Peirol 17, Perdigo 3, Pistoleta 1, Pons de Capdeill 4, Pons d'Ortafás 1, Rambaut d'Aurenga 1, Rambaut de Vaqueiras 8, Ramon Jordan 2, Raimon de Miraval 22, Richart de Borbezill 4, Uc Brunet 1, Uc de Saint Circ 3, i 28 anònimes.

Els manuscrits on s'hi troben aquestes melodies son: principalment el Codic de Paris B.N. 22543 = R. de Bartsch amb 160 melodies i el de Milá, B. Ambr. R 71 = G. de Bartsch que en te 81. Tenim també altres manuscrits amb unes quantes melodies provençals en els dos "Chansoniers de Trouveres" franceses; el "Chr. du Roi". Paris B.N. 844 amb 46 melodies i el "Chr. de St. Germain", Paris B.N. 20050 amb 24 tonades provençals. En tenim 8 al Misteri de Sta. Agnes de la B. Ghigiana, C.V. 181 de Roma, 4 en una fulla trobada en l'arxiu de Sn. Joan de les Abadeses, 1 de religiosa en el manuscrit A de segle XIV de la B.N. de Madrid i les demés estampades aquí i allà .

De manuscrits ni han de totes classes i mides, uns son luxosament decorats i amb excelent caligrafia, mentre que altres son deixadots, Per regla general les poesies son classificades per noms d'autors i alguna vegada per generes literaris. Hi han manuscrits que contenen solament obres d'un sol trobador, com per exemple les de Giraut Riquier;

Nosaltres no tenim manuscrits autografs de trobadors, ben diferents del cas dels gregorians, que solament els monjos de Solesmes en tenen més de 800 fotografiats.

El copista o caligraf escribia la lletra deixant preparat el pentàgrama (de 2 a 8 línies, segons la melodia) per a que un professional hi posés les melodies. Hi han no obstant manuscrits en que la lletra i música son de la mateixa ma.

Aquets reculls o antologies, no es probable que fossin seleccions, ja al costat de tonades boniques ni han d'altres que no ho son gens, pero quin es l'origen d'aquestes tonades?

No es facil que el copista hi posés les melodies al copiar les poesies, ja que aquelles tenen una constitució musical perfecte; seria potser més logic, suposar que el copista sapigués algunes tonades i que hi posés les que mes li agradaben.

Els trobadors tingueren mestre de lletra, pero també tingueren igualment, mestre de tonades?

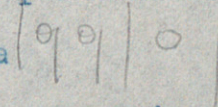
Sabem que Cercalmen fou el mestre de lletres de Marcabré, pero també sabem que aquest últim envià una tonada i un vers a Terra Santa, al seu amic Jaufre Rodell, per a que la contessin allí; don va treure doncs aquesta tonada?

Hi han moltes teories sobre el origen d'aquestes melodies, algunes volen demostrar que deriven dels cants religiosos de les Abadies Limousines de Sn. Marcial i Sn. Leonard fundant-se en que les primeres cançons de trobadors que es coneixen son d'inspiració religiosa.

Lo mes fácil es que algunes siguin xuclades de la liturgia, altres del poble i la majoria siguin inventades, pero l'estudi del verdader origen d'elles, resta encare per fer.

Dels manuscrits no s'en dedueix res del ritme que podien tenir aquelles melodies. Dom. Johner volia que l'estil dels trobadors fos lliure com el del cant gregorià. El Dr. Ursprung gran savi que es dedicà a estudiar la música dels segles XI al XIV, va

trovar analogies entre les melodies de trobadors i el refrá amb tonada popular que portaben els models francesos, al final.

L'eminent H. Riemann interpreta les melodies de trobadors amb el seu sistema general de ritmica en el que diu que tota frase melódica, ha de reduir-se a 4 compasos en la forma  es a dir, la frase de 4 compasos i els compasos a 4 temps. Sostenia doncs que la mesura de la frase depenia de l'estructura del vers i aixó a pesar de que la melodia vingués anotada amb notació mensural. Aquesta teoria la va estudiar en els "Minessingers" fent-la extensiva als trobadors.

Actualment s'interpreten aquestes melodies per la teoria modal o dels modos, la mes racional i veritable, deguda al home mes eminent d'Europa, en aquesta classe d'estudis, en Friedrich Ludwig, avui professor de música científica en l'Universitat de Cöttingon, Mn. Anglés i Genrrich son deixebles de Ludwig.

Ludwig vivía en Postdam, trascribint amb la seva teoria modal els motets francesos, assaijant també d'aplicar-la a la música medieval a l veu; en 1905 deixaba Ludwig amb recansa la seva casa de Postdam per anar de professor de musicologia a l'Universitat de Estrasburg com sucesor del gran Jacobstahl.

Joan Beck, que estudiaba en aquella universitat filologia amb en Gröver, es va posar llavors sota la direcció de Ludwig per a transcriure les melodies de trobadors provençals, no treballades encare directament per Ludwig.

Beck publica el seu volum "Die Melodien der Trobadours" en el que es prowlama inventor de la teoria modal, pero mes tard Lutwig va rehabilitar el seu prestigi fent confessar a Beck la seva usurpació.

El mateix cas pero a la inversa, va produir-se avans entre el Beck i en P. Aubry, que va esser el primer que va donar al pu-

blic la teoria modal en el seu llibre "Trouveres et Troubadours".

Els modos usats eren 6, dels quals els trobadors s'en serviren solament dels 3 primers. Els 3 restants son empleats per l'art polifonic i estan formats per la subdivisió o contracció dels elements constituents dels tres primers.

Aquests modos son:

I -	9 .				etc. 3/4
II -	9 9				etc. 3/4
III -	9 . 9				etc. 6/4
IV -	9 9 9 .				etc. 6/4
V -	9 .				etc. 3/4
VI -	9 9 9		9 9 9		etc. 3/4

El modo es doncs una formula ritmica que es repetida, d'un extrem a l'altre de la composició i tantes vegades com se necessitan.

A part dels casos especials, tant el I com el II modo, sempre contenien 2 silabes, ni mes ni menys. i el III ha de contenir-ne normalment tres; es a dir, correspon una silaba per element de modo.

Els temps inicials de cada formula o compas son temps forts o accentuats, a els altres s'en diuen febles.

La uniformitat insoportable que originaria aquest petit nombre de formules ritmiques, aquest encadenament monoton i regular

de llargues i breus, ha estat aminorat pels mensuralistes, amb la seva teoria de l'equivalència (oquipollentia).

L'equivalència consistia en la substitució d'una nota simple (llarga o breu) de la formula modal, per una lligatura de 2 o mes notes, equivalent en valor a la de la nota simple.

L'equivalència no canvia en res el nombre dels elements que constitueixen la formula modal. El numero de síl·labes queda el mateix, sols queda augmentat el nombre de notes afectades a una mateixa síl·laba o a un mateix element de formules.

En el llenguatge tenim també la combinació de sons forts i febles. Les síl·labes fortes es diuen tòniques i les febles àtonas.

Les regles generals doncs d'aquesta teoria i que constitueixen els principis fonamentals de la ritmica dels trobadors, són en resum:

1ª.- En tots els casos i modos, la síl·laba tònica de la rima ha de caure sobre el temps fort d'un compàs o bé en terminologia de la musica mesurada, sobre el primer element de la formula modal.

2ª.- Quan la rima es femenina, es a dir quan una síl·laba àtona, segueix la síl·laba tònica de la rima, aquesta síl·laba átoma, cau ordinàriament sobre el segon element en el I i II modos i sobre els elements segon i tercer en el III modo.

3ª.- En I i II modo no hi ha coincidència regular entre els temps fort i la síl·laba tònica de la rima, mes que en el s versos compostos d'un nombre impar de síl·labes.

4ª.- Per a obtenir aquesta coincidència en els modos esmenats hi amb un nombre parell de síl·labes, hi ha que emplear un temps inicial que s'ajunta a la serie regular de formules modals, ja sigui allargant una síl·laba dintre dels vers sobre els dos elements d'una formula o bé desdoblant l'element llarg en quansevol

de les formules modals.

5ª.- Una estrofa composta de versos de 5, 6, 7, 8, 9 ó 11 sílabes es naturalment apte per a rebre una melodia de I o modos.

6ª.- Quan en una frase melódica, les lligadures o grups de notes, afectan ordiariament les sílabes corresponents al primer element de la formula, la melodia correspondrà probablement al primer modo.

Quan inversament les lligadures, afecten amb insistencia les sílabes corresponents al segon element de la formula será mes facil que la melodia correspongui al segon modo.

7ª.- Una estrofa de cançó composta de versos decasilábics, heptasilábics o be d'una barreja de versos de quatre sílabes, demana normalment una melodia en el IIII modo.

8ª.- Hi haurien encara alguns altres regles importants sobre l'encadenament de membres de frase melodics en l'interior d'una estrofa, pero com son moltes i molt complicades no creiem del cas donar-los aquí.

Aquestes conclusions están apoiades en l'estudi de cançons on la notació indica graficament el ritme, pero es poden també aplicar a les cançons escrites en notació cuadrada, que a cop d'ull semblan de ritme lliure, doncs la escritura musical no té res que veure amb el ritme.

Una mateixa melodia la trobem escrita amb gran varietat de notacions. Els "Trouveres" francesos ja escriuen en notació proporcional i per tant no son tan difícils de transcriure.

En tots els casos i entre varies copies d'una sola cançó, trobarem una notació més precisa que les altres i aquesta es la que triarem, admetent en principi de que "el ritme indicat per aquesta notació es el mateix que el de tota altra notació" excepció feta d'alguns generes compresos en la música polifónica.

L'examen de melodies conservades en diferentes escritures (o en la mateixa pero amb els valors reduits com fariem per exemple reduint un $3/4$ a un $3/8$) ens porta també a la conclusió de que tots els esforços dels teorics i compositors, desde Sn. Gregori fins a Wagner, s'han dirigit al mateix "convertir la notació lo mes clara possible, esforçant-se de reproduir en l'escriptura el pensament del compositor lo mes fidelment possible".

Aquests principis, trets de l'estudi comparatiu dels manuscrits notats dels segles IX al XIV, son confirmats pel conjunt d'obres teoriques de la mateixa época, que tractan de la notació musical.

- Lliçó 11ª -

La musica dels trobadors provençals. Guillem de Poitiers, Corcalmon i Marcabrú.- Jaufre Rudells, Bernard de Ventador i Berenguer de Palazol.

Abem doncs a resumir en aquesta i, les tres lliçons que seguirán, prop de 200 anys d'història musical i encara hem de tenir en compte que els trobadors i trovaires no foren pas els unics musics del seus temps.

Hem conservat les composicions melodiques de uns 40 trobadors i de 200 trovaires, sense comptar les anonims i sense comptar els autors, els noms dels quals es devien perdre, prinnipalment en lo tocant al segle XII.

Els manuscrits que ens han arribat contenen com ja hem vist 260 melodies de trobadors i a la vora de 2000 cançons de trovai-

res (aixó era en l'any 1889, amb els nos descobriments, arribarien ara aprop de 4000). El tresor artistic conservat es doncs molt mes ric el dels trovaires que el dels trobadors.

Al parlar de la producció lirica dels trobadors ham de recalcar que aquests no es preocuparen mai de fer poesia religiosa, els seus cants eran sempre profans i amb preferencia cantaven l'amor. Quan alguna vegada feien una pregaria, no l'acabaven mai sense degenerar, doncs quasi sempre la finalitzaben demanant a la Verge que els hi afavoris tals o quals amors.

Els trobadors dedicaren especialment les seves cançons a dones casades. Les dones no eran llavors tant senyores com ara, eran mes esclaves i els comptes en els seus matrimonis miraben molt mes la politica que l'amor.

Els trobadors viuen en un temps de paganisme i de fortes lluites religioses; les seves cançons eran doncs paganes i de vegades furioses i exaltades, ja per motius politics o religiosos.

Cap al segle XIII es quan les lluites religioses foren mes fortes i crudels. La lluita dels Domenics contra els Albigensos arribá al màxim.

Cert que alguns trobadors com en Peire d'Auvergue, Folquet de Marsella, Peire Cardinal, etc. feren algunes poesies religioses, pero aquestes no ho son massa de religioses i ademés son molt poc interessants.

Mossen Anglés va dessistir de fer un estudi que havia projectat, sobre la poesia religiosa dels trobadors, va trobar molt poca cosa, i es materia molt poc sucosa fins el segle XIII, el temps del rei Alfons el Savi.

Anant doncs a la primera epoca de producció lírica, (1090-1140) el trobador mes antic, del que tenim coneixement ja sabem

que fou Guillem VII, comte de Poitiers i duc d'Aquitània. Recordem-nos també que Cercalmón va ésser contemporani de Lluís VI i que Marcabrú havia freqüentat la cort del comte de Poitiers Guillem VIII, Pare d'Eleonora.

Son doncs aquests tres, els mes vells poetes lírics de l'edat mitjana, que coneixem. De Guillem VII no ens queda sinó una cançó amb la seva música; de Cercalmon no en tenim cap, però de Marcabrú en tenim 4 cançons amb les seves melodies corresponents.

D'un estudi fet per Aubry i Jaenroy i Dejeanne sobre aquest trobador, de les indicacions tretes dels fets històrics relatats en les seves poesies, es dedueix que Marcabrú va deixar d'escriure en 1147; no es troben mes al·lusions a aconteixements posteriors.

Marcabrú, descendeix de la Gasconia i sembla fill d'una pobre dona, Maria Bruna, ell mateix diu:

"Marcabrú lo fill de Na Bruna....."

però no sapigué a punt fixe res de la seva neixença ni qui fou el seu pare; el varen trobar infant en la porta d'un senyor ric i per aquestes causes va passar una vida molt trista i trista va ésser també la seva joventut.

Ramón Jordan, que vivia en 1200, el cita com un vell mestre. Seria del temps de Guillem de Poitiers.

A Roma està representat en una miniatura i on el pintan sense instrument.

Quan el rei de Castella, Alfons VII, es decidí a conquerir Almeria, çó que tingué lloc en 1147, Marcabrú escribi l'obra "Piscina", la seva cançó mes famosa, per a engrescar a aquell monarca a anar cap a Terra Santa.

D'aquest cant de Creuada, en el que compara Terra Santa

amb una piscina, per a purificar-se en diu en Victor Balaguer que "es tan raro y original, como vigoroso y levantado". Te poemes que fan referencia a Alfons el Cast d'Aragó, Alfons VIII de Castella i Ricart Cor de Lleó.

A voltas es delicat com en la seva "Pastorella" pero ordinariament es vigorós i fort. No canta l'amor. Es un trobador politic.

Segueix despres en Jaufre Rudells, el melancolic heroe de llegenda, enamorat d'una princesa llunyana que mai havia vist, la princesa de Tripoli i a ella li dedicaba totes les seves cançons.

Es molt famosa la seva "Lai cau li sojorn tant bell" de la que tenim dos versions, una en el manuscrit R i un altra en el X; la del R es molt mes jove i bonica.

Les melodies del manuscrit R sont les mes joves i verdaderes: les del X son les mes velles, pero les del R son mes boniques i adornades que les del X.

Tenim després en Bernard de Ventadorn el trobador mes dolç de tots i el millor de son temps; el seu nom lloat del Petrarca, ha arribat a nosaltres aureolat de gloria. El Dant te per ell e-logis, d'imiten Ferrer i Rocaberti i fins els francesos Racine i Rousseau.

Bernard de Ventadorn nasqué al castell de Ventadorn en el Llemúsí, fill del criat que encenia el forn de caure el pá, era per tant de baixa condició i de pobre naixament.

D'ell diu la seva biografia "Bels hom era et adregz e saup ben cantar e trobar et era cortes et ensenhatz". De petit feia versos que cantaben dolçament i els comtes el feien patge.

El Vescomte "havia muller gaya y s'enaumouret del Bernard", per lo que al adonar-se'n aquell, despedi al trobador, quedant

aquest molt trist des d'allavors, emperó amb l'esperança de que un jorn vindria que el Vescomte apreciaria els seus versos i seria de nou admés al castell.

Per desgracia no fou aixís, i al rebre un altre desaire tancant-li novament les portes del castell, es dedicà a correr mon, mes trist i conciros que mai.

Recorregué varies corts europeas, anant finalment a parar a la cort de Normandia on s'enamorà de la Duquesa, pero aquesta es casà amb el rei d'Anglaterra, i a la mort del comte de Tolosa per allà a l'any 1194, Bernard entrà monjo a l'Abadia de Dalón.

Bernard de Ventadorn, es el verdader tipus del poeta amorós dintre l'escola de Provença, com Bertran del Born ho fou del poeta politic i Giraut de Borneill de poeta moral.

Carlos Appel en 1915 publicà dos volums amb un estudi molt detallat de la seva vida, relacionant les seves melodies amb les circumstancies psicologiques de les epoques en que havien sigut escrites. Fa doncs una verdadera critica de cada una de les seves cançons, si be no s'atreveix a transcriure-les (no es coneixia encara la teoria dels "modi",) i es limita solament a donar-ne la reproducció fotografica dels manuscrits.

Es molt notable la seva cançó "Can veila lausota" quina tonada s'aprofità en el drama d'Elcho del segle XIV.

També son molt boniques les "Be m'an pedut lai envers"; "Ab joi mon lo vers e'l comens"; "Ai tantas bonas chansons"; "Lau cau voila folha jos dels albres" etc.....

El savi filoleg Gennvich, en 1924 publicà en la Revista Musical Alemana, un treball molt interessant sobre en Bernard de Ventadorn; fonamentant-se precisament, en que com els "Mimmsingers" son d'epoca posterior a la dels trobadors i les lletres alemanyes dels segles XII i XIII son molt semblants a les france-

ses, posa lletres alemanyes del temps a melodies de trobadors i la "Cau veila lauseta" etc. en el nostre cas.

Quan la lletra d'una melodia feta es fá servir per a una altre, es diu que es fa un Controfactum.

Els trobadors provençals, transcriuen generalment els versos de 10 silabes en melodies del 3^{er}·modo. Quan el vers acaba en silaba plana, el quart compas te la forma pero
quan ho fa amb silaba aguda es d'aquesta altre, Mos-
sen Anglés troba mes boniques les melodies sense, que amb bemols; els freres de Solesmes no n'hi posen gaires.

Del Berenguer de Palazol, ens diu la seva biografia que "trobet bones cançons" de les que es coneixen 8 tonades, publicades a l'any 1888 per Aubry a l'Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans; les lletres están molt be i fetes cuidadosament per Jeanrey, pero les transcripcions musicals estan bastant malament.

Sols sabem d'ell que fou cavaller de pobre condició, valent i culte, i era del Roselló.

Diu Milá i Fontanals que els seus versos es distingiren per una facilitat i sencillesa que sembla haver sigut distintiu especial, encara que no exclusiu dels antics trobadors rossellonesos.

Sobresurten entre les seves melodies les de "Dona la incu-rer conveya", "Tant m'abelis ioye e amors" etc.

- Lliçó 12^a -

Segon periode de producció lirica. Els Classics.- Bertran del Born, Arnaud de Maroil, Ci-

raud de Bornell, Arnau Daniel - Rimbau de Vaqueiras, Beatriu de Dia i Peire d'Auvergne.

El segon període de producció lírica dels trobadors començà a l'any 1140 finint en el 1250. Aquesta època s'en diu l'època d'or per gran floreixement i magnífic desenvolupament que assolí la producció trobadoresca.

Es en aquesta època que trobem els noms celebres de Arnaut de Maroill, Giraut de Bornell, Arnaut Daniel i Bertran del Born. Aquests quatre trobadors junt amb el Bernat de Ventadorn són els 5 clàssics per excel·lència entre els trobadors Provençals.

Bertran del Born era Vescomte d'Hautefort, trobador i guerriller, un dels herois del segle XII. Li agradaven les escenes de sang i de carnatge, gaudint en la lluita.

Es sentia a gust galopant anant de la tempestat trepitjant cadavers, passant sobre runes i veient troços de cervell mesclat amb malla, com diu ell mateix en una de les seves poesies.

Tenia molt enginy i trobava molt bé essent el trobador polític més fort que hi hagué.

Escriví sirventesis virulents contra el rei D'Aragó, empró no li manquen cançons amadores.

Intervingué en totes les guerres del seu temps i el Dant el pinta (a l'Infern) decapitat, portant-se el cap pels cabells com una llanterna, en pena d'haver causat tantes divisions a la terra.

A finals de la seva vida, es retirà a l'abadia Cistercià de Dalon, prop del mateix domini de Hautefort, que havia sigut testimoni de la seva existència aventurera.

De Bertran del Born sols conservem una melodia i encara que no porti a la historia de la musica, una contribució considerable, de gran importancia en les cròniques historiqués del seu temps.

La Cançó amb melodia que conservem es: "Rassa tan creire e joia".

Giraud de Bornell, de tendença a la poesia moral i de bones costums, aixamplan les teories d'Arnaut de Maroíl. Un biòleg del segle XIII ens el descriu com a mestre de trobadors i fou el millor de tots els trobadors anteriors i posteriors; sos versos "respiran pausats d'amor i de seny".

Nasqué al Llemosí, en un dels castells del Vescomte de Limoges; era home de familia molt modesta pero savi i d'ingeni natural; "Hom de bas afer, mai savis hom de letras e de seu natural", diu son biògraf provençal.

A l'hivern estudiaba i a l'estiu seguia Corts i Castells, amb dos jonglars que cantaben les seves obres i tot lo que guanya ba ho donaba als pobres o a l'esglesia del seu poble.

Ens diu la seva biografia "que tot l'ivern estava a scola et aprendia e tota la estat anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantaven las soas cansos". Aquestes poques paraules constituexen un quadre fidel i pintoresc de l'existencia d'aquest trobador.

No volgué casar-se mai; era bo i de merit positiu, exercint la professió amb verdadera fe i conciencia de la seva missió.

Giraut de Bornell desdobra els pensaments en una forma dialogada i en les seves poesies hi ha frescor, espontaneïtat i sentiment.

Fou el primer que empleá la paraula cançó abans d'ell es deia vers.

El rei Alfons d'Aragó, era entusiasta d'aquest trobador i parlant de la poesia del seu temps, solia dir que podria fer-se un matrimoni feliç casant els sirventesis de Bertran del Born amb les cançons de Giraud de Bornell.

Tenim d'ell, mes de 60 poesies i sols conservem 4 melodies pero son aquestes de les mes populars que trobem; "Leu chaunonet e vil m'auria"; "Reis gloriós, veray lunus"; "No puese sofrir que la dolor", etc.

Arnaud Daniel, havia nascut al castell de Ribairao, al Perigord i sembla que acabá en un monestir.

Sembla que ho feia molt bé; aná a la cort d'Anglaterra amb el rei Ricart i el tancaban igual que altres jonglars, per a veure qui d'ells ho feia millor.

En el cant 26 del purgatori, raconta el Dant que trobá el seu mestre Guinicelmi de Bolonya i el saludá alabant-li els seus versos i l'ombra del mestre li digué llavors "Germà aquest que amb el dit t'assenyalo, es millor obrer que no jo en sa materna parla. En versos d'amor i proses de romanc, excelí sobre tots..." El Dant se li gire i li pregunta qui es, i ell respón en provençal:

"Yeu sui Arnaut que plòr e vain çhantan...."

Aquest elogi del Dant l'ha fet celebre. També el lloaren el Patrarca i Ausias March, pero deurian ésser principalment per les obres que s'han perdut, per que les poques composicions que d'ell ens resten, es mostra amic de jocs de paraules, frasses rebuscades i pensaments obscurs.

Rimbau de Vaqueiras erabfill d'un noble cavaller i nasqué al castell de Vaqueiras del comtat d'Orange. Entrá al servei del

princep Guillem d'Orange fins que en 1189 passá a Italia on el marques de Montferrat, Bonifaci II, el protegí i el feu cavaller.

Va enamorar-se de la germana del marques, Beatriu de Montferrat i a ella li dedicá moltes poesies, entre elles la famosa Estampia que te una historia força curiosa:

En aquell temps anáren a la cort del marques de Montferrat, dos jonglars francesos que tocaven molt be la viola i un dia sonaren una Estampia que va plaure moltíssim al marques, als cavallers i a les dames. En Rimbau de Vaqueiras va mostrar-se tant trist que el marques s'en adoná.

"I que, Rimbau, li va dir el marques, perque no canteu vos, que no esteu content al sentir un aire de viola tan bonic i al costat vostre també, una dama tan hermosa com ma germana, que vos te a sòn servei i es la mes valorosa dona del mon?" a lo que Rimbau respongué que ell res faria.

El marques que sabia de que anava, va dir llavors a sa germana "Dama Beatriu, per amor, per mi i per tot lo que us volta, vos plau pregar a en Rimbau, que en nom de vostre amor i gracia, vulgui cantar i trobar la seva alegria d'altres temps".

I Beatriu tingué prou gran cortesia i generositat, per a pregar a Rimbau de prendre conhort i per l'amor d'ella, mostrar la cara mes alegre i fer una nova cançó.

Va ésser llavors que Rimbau de Vaqueiras composá la celebre Estampia (Kalenda maya, ni fuelhs de falla, etc.) posant lletra al aire que havien sonat els jonglars amb llurs violes.

En 1204, amb el marqués aná a la Creuada com a cronista i poeta, i a Palestina seguí escrivint belles poesies. Havia estat a Castella i escrit un sirventós excitant al rei d'Aragó contra el comte de Tolosa.

Les poesies de Rimbau de Vaqueiras tenen vida, color, moviment i mes que tot originalitat.

Beatriu, la Comtesa de Dia, fou muller de Guillem, era la figura mes provençala d'aquell temps. La seva poesia es recorda per la seva dolçor de sentiments.

La majoria del trobadors feian cançons per necessitat i en canvi aquesta poetessa ho feia ben be per amor a l'art.

La seva poesia es d'una enamorada i totes les seves cançons son d'amor; es va enamorar d'un trobador d'Aurenga i a ell anavem dedicats tots els seus versos.

Conten que la Comtesa deia que "la dona que s'estima molt, ha d'estimar un cavaller de preu" (interpretis com se vulgui).

Conservem d'ella un sol cant "A cantar m're de se qui en no voldrie".

Peire d'Auvergne, era molt savi i fou fill d'un burges de Clermont-Ferrant; era un bon cantor, feia lletres molt boniques que cantaba molt be; es el que ha fet els millors versos que es coneixen i per aixó es considerat com el millor trobador del seu temps i era volgut de totes les dames boniques.

Era un xic presumtuós i al final es va fer frare.

Conservem d'ell una cançó molt bella dedicada a Bernat de Ventadorn "Amic Bernatz del Ventadorn" que la seva melodia recorda una mica les d'aquest trobador.

- Lliçó 13ª -

Segon periode.- Peire Vidal de Tolosa, Folquet de Marsella, Ramon de Miraval.- La heretgia dels Albigenssos.- Peire Cardinal, el monjo

de Montaudó, Gaucelm Faidit, i Peirol.

Continuán el segon periode de trobadors o sigui el ric i esplendorós. Trobem ara en Peire Vidal de Tolosa.

Fou aquest un exaltat que s'enamorava de totes les damas que frequentava i la seva existencia va ésser una llarga novela d'aventures, no obstant els seus contemporanis feien gran cas del seu talent musical; "e cantava mielhs d'ome del mon, e fa bon tro-baire", trobem en sa biografia.

El caracteritzan dos punts essencials, a) el que tenia gran facilitat per a escriure i cantaba a maravella, b) que era mes boig que una cabra; essent per tant celebre pels seus cants i per les seves bogeries.

Era fill d'un marxant de pells. Un Cavaller de Sn. Gilles li feu foradar la llengua per maldient i a Xipre es casá amb una grega perque digueren que era neboda de l'emperador.

En obsequi a una dama. Lloba de Penautier, vestit d'una pell de llop es va fer caçar a la muntanya i si es descuida el maten els seus gossos despedaçant-lo.

Al morir Ramon de Tolosa, es vestí de negre, tallá la cua i les orelles als seus caballs i es feu arrapar amb tots els seus servidors, deixant-se creixer les ungles i barbes.

El rei d'Aragó va demanar-li que s'alegres i cantés fent llavors aquella bella cançó "De chanter m'era baissatz".

Va tenir que deixar la cort de Provença per amor a Italia, tornant despres a Provença i anant-sen mes tart a Terra Santa.

D'en Peire Vidal s'en conserven unes 70 poesies i sols 12 melodies i prescindint de les seves extravagancies era un cantor delicat de les flors i dels amors; te un estil clar i les poesies confirmen la seva biografia.

Son molt boniques entre les seves cançons les "Pos Tornatz siven", "Manta gent me mal razona", "Quant hom honratz torna en gran paubreiza" etc,....

Folquet de Marsella, com tot bon trobador tingué la seva existencia de poeta atravesada per gran nombre d'amors. El seu biograf ens els explica amb complascencia.

Fou italiá d'origen i visqué a Marsella dedicant les seves cançons a la comtessa. Ella va ésser qui mes tard engelosida d'ell, el fa abandonar Marsella, anant llavors a Montpel·lier.

Allí tingué un gran disgust el dia que una de les dames que mes favorablement l'escoltaven, la dona de Guillem VIII de Montpel·lier, filla del esperador de Bizanci, fou repudiada pel seu marit, qui es queixaba de la seva conducta, i enviada al seu pare.

Folquet de Marsella jutjá llavors sense indulgencia l'actitut del marit i aixó fou causa de que a poc a poc tots els seus protectors, el vescomte de Marsella, el comte de Tolosa, etc. l'abandonessin.

De resultes d'aquestes fetes li vingué un avorrimet del mon i es feu monjo del Cister, distingint-se llavors per les seves prediques furibondes i va finir per ésser bisbe de Tolosa.

Fou molt bon trobador, el Petrarca fa d'ell grans elogis i el Dant el col·loca al cel.

Les critiques fixen el seu periode de producció poetica entre els anys 1180 i 1195. Ell va morir en el 1231.

Faria doncs molt temps que havia renunciat a escriure i sembla que els seus contemporanis maliciosos els plavia força de fer cantar devant d'ell per qualsevol jonglar, les cançons que havia composat en el primer periode de la seva vida: aquell dia, el pobre bisbe tot compungit, no prenia per dinar altre cosa que pa i

aigua.

En la seva epoca les cançons alegres no son de moda al migdia de França i dominen per tant les tristes ara que apart del "planys", aquestes melodies no ens semblen lo tristes que diuen i no sabem perquè?

La cançó "En chantant m'aveu a membrar" Genrrich en un estudi que fa, dàu que fou xuclada pel Minnsingors.

Ramon de Miraval es de finals del segle XII. En aquest temps succeieix un canvi gros enel periode dels trobadors: els senyors ja no volen ni contemplan tant als trobadors, els nobles son mes pobres i no paguen tant bé i finalment la Creuada contra els Albigenssos de la que parlarem mes endevant, es principalment la causa de la mala temporada pels trobadors.

En aquella epoca doncs i quan la lluita de la Creuada es mes forta i encarnigada es quan floreix en Ramon de Miraval.

Fou un familiar de Ramon IV de Tolosa qui el va proveïr d'armes, cavalls i vestits, (retribució ordinaria als poetes en el segle XIII) i mes tard va ésser comensal del rei Pere II d'Aragó.

La seva producció es des de l'any 1190 al 1220 i en conservem 22 melodies, de les que hi han 3 de molt notables.

Una d'elles quan s'en adona que el rei Pere d'Aragó estima la noble dama Alaizis de la que ell estava també enamorat, es llavors quan el trobador feu una cançó molt bonica "Entre dos volers". La mes bonica de totes, recordant els seus amors.

Ramon de Miraval havia sigut el senyor de Miraval amb el seu castell i 40 soldats, pero li prengueren.

Quan el rei d'Aragó envia forces per a salvar a Tolosa del siti, promet a en Miraval que li tornarà el castell que li han pres i el trobador en un moment de gran alegria, devant de la

promesa del rei escrigué la cançó "Bel m'es qu'ilu cant e condei".

Les melodies d'aquest trobador son sencilles i com hem dit abans, no acusen pas les tristors d'aquella epoca desgraciada.

Encara que ens descriuen un xic de la nostre mateixa, hem de dir dues paraules sobres l'heretgia dels Albigenssos, per la gran importancia que va tenir en els segles XII i XIII a la seva influencia no solament en l'ordre religiós sino tambe en el social i politic.

Els albigenssos eran una secta d'heretgies de migdia de França que varen tenir per origen els paulicianos sectaris nascuts en el segle VI en l'esglesia oriental, que en el segle IX varen propagar les seves doctrines per Bulgaria i tres segles mes tard varen ésser adoptades per els Albigenssos.

Les seves doctrines es basaven en una forta oposició al clero en el que trobarem armes (ignorancia i falta de virtut en alguns elements per a excitar contra ell l'odi del poble.

Es declararen contra els sacraments, les cerimonies i la disciplina eclesiastica, predicant que no debien pagar-se els tributs i condemnant a tots els eclesiastics que tenien bens d'alguna consideració; el poble prengué el partit dels heretges i aquests havien sigut condemnats en el concili d'Albi (1176) d'on els va venir el nom d'Albigenssos.

El Sant Pare va disposar que els senyors i nobles, empleessin les seves forces en contra dels heretges lo que no feu en Raimon VI comte de Tolosa i per lo que va ésser excomulgat i considerats il·legitims els seus Estats.

Aquesta determinació va ésser comunicada al rei de França, exortant-lo a pendre les armes en contra del comte. Al mateix temps es va també ordenar al abad del Cister i als religiosos de la seva ordre, que prediquessin una Creuada contra el comte, pro-

metent que en ella s'allistaben, les mateixes indulgencies que els que anaben a Terra Santa.

Els aconteixements s'anaren complicant enormement, convertint per molt temps les provincies meridionals de França en teatre d'horror i de desordre.

Per fi varen determinar els creuats posar siti a Tolosa; els aliats del comte als que va juntar-se també en Pere II d'Aragó, havien reunit un exercit considerable i amb ell varen obligar als sitiadors a aixecar el siti, trobant-se els dos exercits en Muret on hi hagué la gran batalla que va finalitzar amb la mort del rei d'Aragó (13 Sep. 1213).

Peire Cardinal, es un dels mes nobles per la seva noblesa i sinceritat de sentiments.

Era canonge i va aprendre molt be les lletres "aprez letras e saup ben lozer e cantar" diu la seva biografia.

Pensador, filosof i poeta, ocupa un lloc molt distingit dins les lletres de Provença. Nasqué en Puey de Notre Dame i era de noble familia i "molt fo onratz per mon seignor lo bon rei Jacme d'Aragó".

Era bona persona pero atacà fortament al clero pels seus abusos i faltes. La clerecia lluàtaba contra els Albigenssos, pero com que no estava neta de faltes, el ferreny Peire Cardinal l'atacaba i escribia sátires fortissimes; es el Juvenal de l'Edad Mitja.

Va arribar a la conclusió de que en el mon era tot vanitat i censurá el vici i males costums sense perdonar a ningú.

Malgrat les seves sátires energiques no tingué enemics,perque el seu talent i sobre tot la seva rectitut de vida li meresqueren l'estimació de tothom.

Una de les millors poesies de Pere Cardinal es una Tençó o

dialogue entre el Tortz (injusticia) i el Dreitz (dret). També te belles cançons a la Verge de Nostra Dama.

Es també molt celebre "ar tal pues que lanzar d'amor" melodia molt semblant a una de Gibraut de Bornell (i també a "Lo Mestre" popular catalana).

La seva derrera poesia es un sirventes sobre lo que dirá Deu el dia del judici final, es una composició bellíssima.

Peire Cardinal morí a l'edat de 100 anys mes o menys i sobres d'ell i de les seves obres, diu en Victor Balaguer que claudria escriure tot un llibre per a parlar com correspon.

El monjo de Montandó sembla hever sigut un personatge un xic Rabelesiá, monjo d'una alegre abadia de Thelemé.

Els seus dons poetics i el us que en feia li valgueren ésser colmat d'obsequis nombrosos, per atreure'l, de senyors que tenien desitjos de sentir-los i gaudir la seva amistat.

Pero el monjo desinteresadament, ja que havia fet vot de pobresa, no guardaba res ja ell i ho repartia tot entre la comunitat i el poble natal. El monjo de Montaudó va ésser a Espanya i fou també molt ben rebut.

Debia compondre pels anys 1180 a 1200 i de les seves poesies sols en servem dos amb sos corresponents melodies: "Ara pot ma dona saber" i "Mot m'enneia auzes dire".

Deb Gaucelm Faidit ens diu la seva biografia "Fils fo d'un borzes e cantaba pieitz d'ome del mon. E fetz mot los sos e bonas chansons. E fetz ne joglar per ochaison qu'el perdet tot son aver a joc de datz. Hom jo bares et mot gloz de manjar e de beure: per que endevenç gros otra mesura.....".

Continua la seva biografia dient-nos que es va casar amb una noia de classe baixa, una "sou dadeira" Guilhelma Monjo, que era guapa i instruida pero que amb el temps es torná tan grossa i

grassa com ell.

Gaucelm Faidit escrigué de l'any 1180 al 1216. La seva obra poética deuria ésser considerable, pero sols ens quedan 14 cançons amb les seves melodies.

Les mes boniquetes son "Tant ai sofert" i "hom alegra cant ha critz" pero totes elles son tan vulgars com el seu aitor i ni ell ni les cançons eren estimades molt.

En Peirol es un trobador dels mes interessants; va viure del 1180-1220. Fou un pobre cavaller de l'Auvergia era molt "avinent" i s'enamorá de la germana del Delfi de França.

El Delfí s'oposá als amors del trobador, lo que va causar-li gran tristesa; mes tant no el feren cavaller com era costum en aquell temps i en Peirol es feu jonglar guanyant llavors els vestits, caballs i diners que li havien negat abans. Va casar-se i quedá despres vidu.

Totes les seves sonades son molt boniques i distinguidissimes i en conservem 17: "Yot mas engunye", "Cosa que'm fezza", "Per dange d'amor" etc.

- Lliçó 14ª -

Tercer periode de producció lirica.-
Causes de la decadencia dels trobadors.- Uc de
Sant Circ, Aymeric de Peguilhen, Pons d'Ortafá
i Giraut de Riquier.

En el tercer periode (1250-1292) l'art dels trobadors va rapidament a la devallada i les causes principals de aquesta decadencia foren en resum:

1ª) L'abundancia excesiva de trobadors. A les Corts i als castells eren rebuts per les dames i cavallers amb tanta bondat i cortesia, que molts es dedicaren a l'art de trobar sense que els sobres el talent i l'inspiració. I aquests desacreditaren la poesia trobadoresca, i feren que als castells no es rebes als trobadors amb l'atenció primitiva.

2ª) El rebuscament i artifici que entrà en la poesia provençal per obra i gracia dels trobadors erudits, els quals volent distingir-se, s'apartaren de les antigues fresques antibades i alegres cançons, per escriure subtiletes i refinaments introduint el mal gust i corrompent la bona poesia.

3ª) La desaparició de les Corts del migdia de França. Després de la batalla de Muret on va enfonsar-se la brillant civilització provençal anaren desapareixent les antigues Corts, incorporant-se totes aquelles terres a la corona de França. Al tancar-se aquelles Corts, els trobadors i jonglars que tantes voltes amb ses belles cançons les havien alegrades, emigraren lentament per anar a cantar ses darreres tonades a la lluminosa Italia o sota el cel blau de Catalunya o Castella.

Aixís fini la gloriosa escola dels trobadors.

D'aquest tercer període conservem molt poca cosa i sols s'han escapat de l'oblit els noms dels trobadors Uc de Sant Circ. Aymeric de Peguilhan, Pons d'Ortafá i finalment en Giraut de Riquier del que tenim la mes gran quantitat d'obres i l'últim també cronologicament.

El primer d'aquesta época de decadencia es en Uc de Sant Circ (1200-1256) qui ens ha deixat solament 3 melodies. Era fill d'un pobre treballador i els seus germans el volgueren fer capellà enviant-lo amb aquest objecte a Montpel·lier, per a que s'instruís en les belles lletres, en llatí i en theologia.

Pero en lloc de tot aixó l'ànima de trobador que tenia, el tomá cap els sirventsi les cançons; quan va tornar a casa seva on esperaban un clergue, es trobaren un jonglar en comptes.

Uc de Sant Circ, mereixé els elogis dels seus contemporanis "cantos fetz de fort bonas e de bons sons". El seu nom es dels que deu recordar l'hòstoria de la música.

Va venir a Catalunya, Aragó i Espanya, i els reis el prengueren com jonglar, estigué també a Florencia i Lombardia i finalment va casar-se i tingué fills.

Un de Sant Circ fou molt estudiós i aprengué molt be tot lo que li ensenyaren; no es va enamorar com feien els altres trobadors i les seves cançons no resultan pas de les mes interessants.

Una de les seves melodies mes boniques es la "Anc enemics que'en agnes".

D'Aimeric de Peguilhán, en tenim escasses noves, pero fou molt ilustre i lloat del Dant i el Petrarca.

Era de Tolosa fill d'un burgés mercader de teles, cantaba malament pero trobava bé. Diu el seu biograf provençal que escrigué "mantas bonas cansons".

Es va enamorar d'una burgesa bona i intelligent i va començar a fer poesies per dedicar-les-hi i esplaiar aixis el seu amor. Quant aquest li hagué passat, ell seguí escrivint poesies.

Vingué a Catalunya estatjant-se a casa del cavaller-poeta Guillem de Bergadá. Mes tard apareix a la Cort del rei Pere el Catòlic, a qui sembla que acompanyá en la desfeta de Muret.

Torná a Catalunya, marxant cap a Italia. Cap altre Trobador ha tingut mes nobles protectors; Reis i senyors l'omplenaren de merces i fou a Lombardia obsequiat de tothom.

Les poesies d'Aimeric de Peguilhan son patriotiques i amoroses, destacant-se singularment la dolçor i melangia.

Conservem 6 melodies seves i sont molt boniques "Per solatz d'altrui chanto" i "En amor trot al quil s'en qu'em refaing".

Pons d'Ortafá, era un senyor del Rosselló que fou trobador força notable. Tenim d'ell molt poques referencies i sols servem una cançó: "Si ay perdut mon saber".

Giraut Riquier naixia a Narbona a primera meitat del segle XIII, per allà el 1930 potser, segons Anglade. Les seves poesies no mes es conserven en dos manuscrits dels segle XIV a la Nacional de Paris. Son el C i R de Bartsch respectivament. Sembla que no hem perdut pas gaire cosa de la producció literaria de Riquier. Per atzar sabem que el copista del manuscrit C ha fet la copia davant el manuscrit original del trobador i que n'ha seguit l'ordre a la disposició. El manuscrit C, pero, no duu música. Si l'original de Riquier en tenia, no es compren perque el copista no la donaria. En el manuscrit R, en canvi, son notades amb música 48 composicions de Riquier, i aquestes son les úniques tonades que coneixem del trobador.

Riquier ~~que~~era tan culte, tan ordenat fins en les coses mínimes (anota l'any, sovint el dia i fins l'hora que escriu, dona un número a les seves obres), per força sembla que havia d'anotar la tonada que ell en tant de preu estimaria. Si la copia del C ens hagués donat música, tándriam la clau per resoldre moltes de les questions que es presenten en voler estudiar la autenticitat de moltes melodies dels trobadors.

Quan Riquier començá a escriurer la poesia provençal anava a la posta. La Cort dels viscomtes de Narbona i l'ambient en que viuen els senyors dels Mitgdia de França amb els quals Riquier es frequenta, ja no son ni de molt esplendents i generosos com altres dies, El pobre Riquier seria potser de condicióhumil. Anglade no trova temerari de dir que Riquier "Fut d'amòrd destiné à

être clerc" com Peire Cardenal, Peire d'Alvergne, Peire Roger, Arnaut Daniel i altres. Si la suposició s'aclarís un dia com certa, seria de molt de fruit per la qüestió de les tonades de Riquier.

Riquier de bones a primeres com tot trobador, es cerca un protector. Els primers protectors li són dos senyors de la regió de Narbona, alhora que entra al servei d'Amalric IV vèscot de Narbona.

En 1264-1265 feia coneixença amb Jaume el Conqueridor, sens dubte quan aquest anava a Montpeller. Malgrat una tensió: "Guillem de Mur, que cunya far" que li dedicava, no trobava gràcia davant el rei.

Per guanyar-se l'Infant Don Pere li adreçava en 1258 aquella cançó ~~de~~ "De far chanson suy marritz" L'infant en Pere tampoc s'enternia amb Riquier.

Passava que els Vescomtes de Narbona, emparentats com estaven amb la il·lustre família espanyola dels Lara, viatjaven sovint cap a Espanya, i Riquier els acompanyaria alguna volta.

No fa molt temps que el Mestre de Capella de la família va trobar en un Mas de Castella, propietat dels Lara, uns pergamins que debien portar cançons de l'època d'en Riquier. La família vengueren aquests documents pel preu irrisori de 100 pessetes.

Riquier pretenia ja, doncs, captar-se la simpatia del rei savi de Castella. Encara, però, feia un esforç per quedar-se a la Cort dels reis catalans escrivint al Rei Jaume o a l'Infant en Pere aquella bellíssima "Retiroença: Entre els catalans valents". Riquier pasava a la Cort del Rei Alfons el Savi deu anys (1270-1280, poc çà poc llà. En 1274 escrivia la seva "Suplicatio" celeberrima a propòsit del nom "jutglars" (de la que parlarem mes endavant). Esdevenint la situació de la cort del rei Savi tan crítica, Riquier neixia en 1280, pot ser en 1279.

Riquier de bell nou provaba el rei Pere d'Aragó en 1282 amb aquella "canson redonda: Pus saber no'm val nissens". Riquier pasava a França els anys 1280-1292. Aci hom el trova amb el Comte d'Astarac i principalment al costat del comte de Rodez, Enric II, un dels darrers protectors dels trobadors i on hauria restat sens dubte ja abans de partir cap a Espanya.

Riquier moria després del 1292.

Riquier té una gran facilitat per escriure; ell mateix se'n vanta. Nomes cal d'altra banda ficar-se en la data de les seves composicions. Els altres trobadors canten en venir la primavera; Riquier indiferentment, al estiu com a l'hivern.

Riquier coneixia la decadencia trobadoresca del temps per ell malestruc en que vivia. Ell es donava compte que ja no podia ésser original després dels vells; cercaria, doncs formes noves; ^{es} es per aixó que llensava a cercar metres nous i nous generes i rejuvenia i transformava els antics. Pel cas de la música de Riquier cal tenir també en compte la "canson redonda" i la "Retro-encha", talment típiques dins de Riquier.

Seguint l'ús constant dels trobadors de cercar un nou convencional, un "senhal", conegut del poeta sol i de la seva dama. Riquier adopta el mot: "Belh Deport", (Bella joia). Segons Anglade, encare que no hi hagi proves directes que el "Belh Deport" de Riquier sigui dona Felipa d'Anduze, vescomtessa de Narbona, hi ha versemblances nombroses.

Encare que Riquier abasti el temps de la devallada trobadoresca i en sigui dels ultims capdavanters, en de remarcar que per les melodies d'ell no es notaria pas que fosin de la decadencia. Algunes d'elles respiren tanta força com les de Marcabré gegant i tendre alhora; encara Riquier ens dona melodies tan dolces i fresques com las de Bernat de Ventadorn; la finor de Peire Cardenal

també si trova. Riquier ens dona una pila de melodies francament d'origen gregorià. Si la soppita d'Anglade retreta mes amunt sobre els estudis primers de Riquier fos aclarida un dia, ens donaria bona llum del perque Riquier s'abeure tant en el fons liturgic. Trovem precisament entre les seves cançons aquella de "Jhesuchrist filh de Dieu vieu" que es un cas unic en tota la producció trobaderesca. Es completament gregoriana i ha de cantar-se amb ritme lliure ja que de cap manera li es adaptar-se de teoria dels modos.

En una cançó bellíssima i Riemann va provar de transcriure-la amb el seu sistema, pero si algunes frases quedaben encantadores d'altres eran lletjas i estrafetes.

Altres vegades Riquier s'ens presenta amb una frescor incomparable de melodies populars. Altres son ja massa artificials i rebuscades; per çó resulten mancades de tota gentilessa pel nostre gust modern.

Les xuclades del fons gregorià son potser mes en nombre que les escrites de bell nou per ell mateix. En canvi les de saba popular son en mes petit nombre; respiren, pero, un gust esquisidissim. Mireu si mes no "En re no's malhura" i "Fis e verays e pus ferms, que no suelh" que son els núms. 3 i 23 respectivament de la numeració nostre.

S'ha retret de vegades l'afirmació arbitraria que Guiraut Riquier, amb la seva vinguda a la Cort de Castella, feu predominar la influència musical francesa a Espanya. Confesem ingenuament que no concebem com es puguin fer tals afirmacions sense donar proves segures. Precisament sabem poca cosa en concret del passat musical de la península anterior al segle XIII. Quant a la música religiosa, fora de la música moçarabiga i del cant romà, pocs documents ens resten. Limitant-nos ara a la música i als musics de

la cort de Castella, tenim, si, el tresor valuós dels tres codis de les Cantigas de n'Alfons el Savi. Clarisies, pero, sobre els musics a la cort del rei Alfons en plena decadencia de la florida provençal feia rebrotar a la seva cort poesia i música vingudes de totes bandes, es un fet conegudissim. Que la música dins la seva cort, pero reviscolés per la vinguda d'un trobador com Riquier, no ho veiem tan fàcil. Una cosa podem tot d'una assegurar, i es: que d'entre el bell rengle de trobadors que tenia el rei Alfons a la seva cort, fora de les melodies de Riquier, les melodies dels restants ens son ben desconegudes.

El lector que compari i miri si troba analogies entre la música de Riquier i la tonada de les "Cantigas". Quan tinguém publicat el "Corpus" de totes les melodies trobadoresques, será hora de estudiar amb fixesa el paper musical de Riquier al bell mitg de la florida musical trobadoresca, el lector dirá si es o no cosa certa que Guiraut Riquier va dur dins l'Espanya un empelt de la música francesa. Segurament que aquesta, temps ha que hi existiria; mai, pero, per obra de Riquier, l'ultim trobador de la Provença.

Les melodies de Riquier sens fan ~~molts~~ mes amables que moltes altres dels trobadors de Provença pel fet que ens arriben anotades amb data fixa de llur invenció, i entre les seves cançons, además de les esmentades son magnífiques. "Ab pana er descanzitz"; "Plos de tristor", maritz e doloiros"; Voluntiers faria chanso novela", etc,....

- Lligó 15ª -

Comentari general sobre la música i producció dels trobadors provençals.- Producció jo-

glaresca.- Historial dels jonglars.- "Supplicació" de Guiraut de Riquier a Alfons el Savi sobre el nom dels jonglars.

Els trobadors provençals que hem comentat, fins ara, no son pas tots pero si els mes importants. A mida que estudiem les tonades ens confirmem mes en la teoria que aitals tonades podrien dividir-se en tres classes: a) melodies xuclades del repertori liturgic: b) melodies que duen saba popular, tretes del folklore mateix e inspirades en ell; i c) melodies compostes de bell nou pel trobador o jonglar músic. Aquestes derrerres, musicalment ben escrites, son les mes dures i dificils de pair moltes vegades per nosaltres que tenim el gust musical tan diferent del d'aquells dies. Tenia potser raó Beck quant afirmaba que molts "romances" i "pastourelles" serveixen aire de composició religiosa i que les "albes" i "chansons d'histoire" son artificials i complicades.

El cas de melodies existents liturgiques o populars i aplicades pel trobador a textos nous (cosa que passa tant sovint en el folklore) i en cas de melodies fetes de bell nou per a composicions noves del poete, ho confirmen aquelles regles del celebre tractat catalá "Doctrina de compondre dictats" de l'anonim del segle XIII.

Hom ha dit, i Bech ho ha repetit, que les melodies del trobador que avui conservem son una selecció de les obres liriques que es cantarien llavors a Provença. El fet de conservar tantes cançons amb portada musical sense tenir-hi anotada la música, no ens permet pas de fer gaires afirmacions així. Una cosa podem afirmar sense arriscarnos massa, i es que fins al present no sabem pas fins on arriba l'autenticitat relativa de les melodies trobadoresques que avui tenim. És cert que cada melodia que trovem en

els manuscrits del trobadors, originariament fou sempre cantada amb el text mateix que s'ens presenta en els cançoners provençals? Nosaltres no ~~hem~~ ens atrevirem a donar-hi una resposta categòrica. Es ben significatiu el cas dels textos musicats i copiats en diferents manuscrits amb variants melòdiques tan gròsses i sovint melodia nova. Altra cosa digna de remarcar; i es, que algunes vegades sembla que l'ambient que respiraba el trobador el trobem reflectit en la tonada de les seves obres. El mateix caracter joiós i optimiste com el melangiós i pesimista, es veu traspuar de les tonades; aixó, pero, ni de molt no passa sempre.

Bernat de Vantadorn, per exemple, que respira tans anys els aires de bosc i, de vida camperola i viu tan alegre en mitg de tanta cortesia, sens presenta amb unes melodies delicioses, sovint aires de dances populars i tonades de muntanya. Mireu si mes no aquella "ab joi mou lo ver e'l comens"; o aquella "A! tantas bones chansons", o l'altre "Be m'an perduto lai envers Ventadorn", com encara "Lancan vei la folha", o també "La douza votz ai auzida". En canvi en altres trobadors, el monjo de Montaudou, Jaufre Rudell, el mateix Arnaut Daniel, s'hi senten regustos de melodies com de seqüències liturgiques en les poquíssimes melodies que d'ells tenim. Es clar que aixó es impossible de comprovar per les poques mostres que ens resten de tonades provençals: així de Peire Cardenal (1210-1230) tenim només tres melodies, i no duen pas reminiscències liturgiques sino populars. La del ms. R de Paris, f. 720, principalment "Ar tal puesceyeu lauzar d'amor" es senzillament tonada de folklore que encare servem nosaltres en la cançó "Lo pare i la mare". En el fet de les tonades populars dins les melodies dels trobadors provençals, ens quedarém sempre bem a les fosques pel poc nombre de melodies que s'ens han conservat. Fora d'algunes melodies que esdevindrien clàssiques i molt populars, potser sí que els

copistes ens donarien alguna vegada ad libitum alguna tonada. Sobre aixó son interessants per el cas nostre aquelles mencions que feia en Ramon Vidal en les "Razos de Trobar" a començaments del segle XIII quan per recordar una melodia coneguda per tal que fos aplicada a una altra poesia determinada, sitaba un primer vers del trobador per ell escollit. I citava obres de Bernat de Ventadorn, Guillem de Sant Leidier, Guerau de Bornell, Bertran de Born, Folquet de Marsella, Arnau de Maroíl, Peirol, Pere Vidal, Gaucelm Faidits, etc,. Es ben curiós per a les tonades populars el cas del "Misteri d'Elx", si be ja amb copia de finals del segle XIV o principis del XV, quan diu: "E quant sera hora de començar lo misteri, estant Maria asseguda, diga a les donzelles en so de "Ab cant d'aucells", a les donzelles leven-se dempeus: Donzelles fels prech-vos vingatz avant".

Aquesta no deu ésser altra tonada que aquella d' "Ab xant d'aucels començ en mas xanços" que el cançoner A atribueix a Rambaut de Vaqueiras i la melodia del qual nomes la trobem en els cançoners provençals i atribuïda a Bernat de Vantadorn. Així mateix quan es diu en el citat misteri: "E responguen tantost les donzelles: Senyora, tot nostre voler, al so de, Quant vey la lauseta mover", que tothom recorda del dols Bernat de Vantadorn. Aquests son documents prou clars de la popularitat que haurien tingut algunes de les tonades dels trobadors provençals a casa nostra fins epoca ben tardana. El mateix passava en temps vells a les terres de França, ont trovem textos de "Trouveres" amb tonades dels provençals; recordem no més el cas de la tonada de Pistoleta (1180-1200), transportat pels "trouveres" en text i tonada; i el cas de la tonada de la cançó "Quan vei l'aloete mover", de Bernat de Ventadorn, aplicada al text francès "Plaine d'ire et de desconfort". Encare el finissim Gennrich, (com ja hem dit), veient

que Alemanya no servava tonades dels Minnesinger primitius, cerca d'aplicar les mateixes tonades dels textos provençals als textos alemanys escrits a imitació dels provençals.

Es veu clar, però, que fora d'algunes tonades d'aire popular i d'altres composicions amb "responement i refranys", com la "retroencha" primera de Riquier "Entre'ls catalans valens, e les dones avinents", i aquella altre de gatzara i de males bromes de Sant Joan de les Abadeses: "Ara l'abbet, l'abbet, l'abbet" la "Stampida" de Rambaut de Vaqueiras (1180-1207), conservada a Paris, Bibl. Nat., F. fr. 22543, foli 626, o aquella altra dansa "A l'entrada del temps clar", d'autor anonim, del ms. X de la Nat. de Paris, f. fr. 20050 (anc. Saint-Germain 1989, f. 82 v.), la majoria de les restants, no serien pas inventades perquè les vantes-sin les gents de poble, en multitud.

També tenim solament dos lais provençal i son el lai Mart-kizol i el Mempar.

Per a estudiar completament la producció dels trobadors, no podem prescindir de parlar una mica de la producció joglaresca, ja que aquesta està íntimament lligada amb aquella i té ademés molta importància, tant per la creació poètica dels jonglars com pel modo especial amb que aquest propagaren les obres literàries i musicals.

En l'Edat mitja trobem el trobador i trovaire, poeta i músic i al costat d'ells el jonglar, que tenia per a funció social, anar de poble en poble i de castell en castell, per a fer sentir, desde luego en profit seu, les composicions dels mestres del seu art.

La jongleria, es una de les curiositats de la història musical; es el producte d'una època, no de l'edat mitja sencera, però si dels segles XII al XIII particularment.

Abans aquesta classe de la societat deuria portar altres noms. El jonglar desde els seus orígens divertia amb la música i el cant al públic de totes classes socials; va heredar gran part del repertori dels histrions i mimes llatins encara que adaptant-lo sempre al canvi diari dels gustos del públic.

Com que precisament els jonglars van cantar en el temps que el públic ja no entenia massa bé el llatí. Ells varen ésser doncs, abans de cap altre literat, que es trobaren amb la dificultat de fer-se comprendre i la necessitat de barrejar el llatí amb el romanç per a fer-se entendre sense esforç dels auditors, fins que a l'últim triomfà definitivament el romanç, passant molt temps, per a que els savis escriptors llatins, s'adonessin que la llengua dels cantors profans o religiosos, pogués servir algun dia per a assumptes literaris doctos i dignes.

Els jonglars provençals, van pendre elements dels cants populars, aubades, pastorelles, etc. i els cultivaren portant-los a florir en mans dels trobadors.

Altres jonglars com els francesos i els castellans principalment, atengueren a les informacions històriques del públic que no sabia llegir les cròniques llatines, prenent les deformades narracions que anaven de boca en boca sobre els successos d'actualitat o les cròniques i llegendes dels segles passats, composant les gestes i després els romanços.

Altres varen poetitzar, per a satisfer els sentiments devots dels fidels, quan aquests ho entenien ja paraula dels himnes, seqüències i evangelis litúrgics.

Que els jonglars feren els primitius poetes en romanç, ens ho confirmen varis fets. L'història literària ens explica com la poesia culte, meix com una lleugera varietat de la joglaresca i sols per evolució posterior, aspira a diferenciar-se més de la

seva primera norma.

Aixís doncs les literatures modernes, naixen en mans dels jonglars i naixen destinades a la popularitat; son durant molts segles, literatures vulgars en llengua vulgar. Les varen crear talents que encara que sobresortissen en sí, viuen en un mitjà de cultura inferior, estranya a la llengua savia de allavors.

No creguen per aixó que els jonglars fossin uns ignorants; no podien ésser-ho. Tot jonglar que complís amb "su mester" u ofici, era, "ombre bien razonado, que sabia bien leer".

La poesia jonglaresca mira cap els seus oients no sols en el moment de la recitació sino desde la mateixa poetització. Aixó es nota palesament en els poemes narratius, veient com el relat va redactat pel poeta en apostrofs al seu public "senyors", "jo vos diré", "aqui veureu", etc. I lo mateix passa dintre del subjectivisme líric: el trobador provençal en barrejar en les seves intimitats amoroses al auditori "cavallier, datz mi coraelh" etc. com si el cantar en cada un dels que l'escolten, busqués un confident.

Mes tard, al segle XV els jonglars s'organitzaren en corporació, esdevenint els ministrils, pero en el temps dels trobadors i trovaires els que exercien l'ofici de jonglars, no tenen cap esperit de cos i si solament individualitats personals afilades, que tenen com a característica escencial la seva vagancia: els jonglars son el verdader bohemí del art.

Si en el conjunt, s'estableix bastant bé la divisió entre jonglars i trobadors, en la realitat trobem amb molta frecuencia casos de confusió entre uns i altres.

Guiraut de Riquer, quant vivia en la Cort de Castella, per l'any 1274 dirigí a Alfons el Savi la famosa "Supplicatio al rey de Castela per lo nom dels juglars", composició en la que proba-

blementes desentrrotllaren idees ja debatudes entre els poetes de la mateixa Cort i que donen gran llum sobre el estat de la joglaria en Espanya.

En aquesta declaració feta en vers, Riquier es lamenta de que s'anomeni jonglar al que fa jocs amb micos i titelles o al que toca malament el instrument cantant per places i carrers davant de gent baixa i corrent desseguida a la taberna a gastar lo poc que guanya, sense gosar mai presentar-se en una Cort noble.

La jogleria no es aixó, doncs va ésser inventada per homes savis i entesos per a posar als bons en camí d'alegria i d'honor.

Ara s'ha rebaixat tant la joglaria que Riquier dirigeix al rei (ja que en Castella la joglaria i el saber havien tingut sempre estimul i protecció, mes que en cap altre Cort) i li prega posi orde en els noms i disposi especialment que es nomenin jonglars als que tocant instruments i vagant, serveixen solament per a la diversió del moment i mani que sols digui trobador al que sap fer bons versos i quin esplai i ensenyament dura fins després de mort el que els composà.

La "Declaració del rei n'Anfos de Castela" data de l'any següent 1275 i encara que verificada pel mateix Riquier, está sens dubte inspirada en converses tingudes amb el monarca.

La resposta del rei comença amb una disquisició etimològica sobre els noms llatins i després ens diu que si be el nom de jonglar es dona en Provença a moltes classes de persones no passa aixís en Espanya ont hi han noms diversos per a cada classe.

Als que sonen instruemnts els hi diuen jonglars; als que els imiten i estrañan remedadores; als trobadors que van per totes les Corts els anomena sogrieres i finalment als faltats de bons modals que exerciten el seu art degradat per carrers i places, guangany deshonoradament els diners, se'ls hi diu per despre-

ci cazurros.

Tots aquests noms usats en Espanya, es confonen en Provença sota el nom de jonglars i no deu ésser aixís: per aixó el rei aconsella i declara que tots els que viuen vilment i no poden presentar-se en una Cort de valua, com son aquells que fan saltar micos, cabres o gosos i els que toquen i canten entre gentes baixes per pocs diners, aquests no duen portar el nom de jonglars, ni els que es fingeixen ~~baixes~~ bojos en les Corts, sense vergonya de res, doncs aquets es nomenen bufons, a l'us de Lombardia.

Els que amb cortesia i ciencia, saben portar-se entre gent rica per a tocar instruments, cantar "novas" o relats poetics, cantar versos i cançons fetes per altres, aquests certament que poden tenir el nom de jonglars i deuen ésser ben acollits en les corts ont porten recreu i plaer.

En fi aquells que saben trobar versos i tonada i saben fer dances, balades, sirventes i aubades s'els deu anomenar trobadors; i entre aquesta el que té la maestria del trobar sobirà, el que composa versos perfectes i de bon ensenyament, i mostra els camins de la cortesia, de l'honor i del deure, declarant els casos dup-tosos, d'aquest deu dir-se'n "don doctor de trobar".

- Lliçó 16ª -

La música dels "trouveres" francesos (trouvaires).- Influencia dels trobadors provençals sobre els francesos.- Relació entre les seves formes poétiques.- Els manuscrits del Trouveres.- Clasificació de Raynaud.- Les Pliques.

El migdia de França tenia ja una poesia lírica bastant desentrotllada, quan al nord del Loire, els primers trouweres comencen a cantar.

S'ha probat de buscar per quin camí, la poesia dels trobadors va portar la seva inspiració i els seus models als trouweres del Nord en la segona meitat del segle XII pero lo cert, es que no sabem res de l'influencia que potser tingueren els trobadors provençals sobre els francesos.

S'ha pensat que el contacte entre les dues sivilitzacions, podia haverse fet en una zona entre mitja, constituïda pel, Limousin, la Marche i el Poitou.

S'ha cregut també que el fet de les Creuades, principalment la de 1147, passant llargs mesos en relació els homes del Nord amb els del Mitgdia, hauria facilitat aquestes relacions.

També ens podem fixar amb les freqüents presencias de trobadors a casa dels senyors del Nord o inversament. Aixís per exemple Bernat de Ventadorn estigué en Normandia a la Cort de Eleonora d'Aquitania en 1162; Giraut de Calauzon i Bertran del Born tingueren relacions personals amb Godofred de Bretaña. Un poeta del Nord Hugo de Berzo, dedica una de les seves composicions a Folquet de Romans.

Tenim també alguns exemples de jocs partits en que un dels interlocutors es un poeta del Nord i l'altre un Meridional.

Pero aquests fets no asenyalen mes que relacions isolades i intermitents i sembla mes conforme a la realitat històrica, pensar que les mateixes causes que han contribuït a ~~xxxx~~ l'aparició de la lírica provençal en el migdia, poden haver tingut també el seu efecte en el Nord, doncs si be hi ha poesia dels trouweres, senyals certes de l'imitació dels trobadors, hi han també formes propies i característiques que no suposen cap imitació.

L'Aubry atribueix aquesta influència a la jongleria. Els jonglars, nomades avans tot, passaven d'una Cort a l'altra, sens treva pels camins, portant a la vegada les novetats i les cançons. S'els acullia en els castells de la Champagne i de la Picardia, amb la curiositat de sapiguer lo que pasava en les riberes del Garona i del Rodano; pero aquesta suposició es molt duptosa i falta de fonament.

Les formes poetiques de les cançons dels trouveres, s'ajusten molt a les formes usades pels trobadors i aixís trobem que: el vers o cançó dels provençals equival a la chanson dels francesos; igualment la tençó i partiment, es equivalent al debat i jeu parti dels trouveres.

Referent al sirventes (moral, politic o personal), a les cançons de Creuades i als planys dels trobadors del migdia, no trovem forma similar en els trouveres francesos, per lo qual les seves cançons no tenen tan interés com les dels trobadors. Els trouveres tenen cants que no tenen la mateixa significació ni elevació que els dels trobadors.

Al lai, els francesos ni diuen descort i tenen també Pastourelles, moltes dances, bal-ladas i cançons amb refrà. Les formes de dança dels trouveres son la bal-lada el virolay i el rondeau.

Els trouveres son riquíssims en cançons amb refrà. De totes maneres hem de distingir lo que en diuen chanson a refrain de la chanson avec refrain: les primeres porten solament un refrà i el diu el poble com resposta, al final de cada estrofa, mentres que les segones el refrà es sempre diferent.

Els cançoners del troveres son molt mes rics en chansons, pastourelles i jeux partis, que en rondeaux virelays i bal-lades.

Ja hem vist que dels trouveres francesos teniem amb els ul-

tims descobriments, prop de 4.000 cançons, ara que en aquestes cançons son contades les diferents variants d'una mateixa. Els tipus de cançons diferents quedarien reduïdes a unes 2.000.

Abans de parlar de la bibliografia dels manuscrits on aquestes cançons son contingudes, hem d'anomenar una obra que encara que feta per a la utilitat dels filòlegs, es de gran profit per els musicòlegs, i es aquesta la "Bibliographie des Chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles" de Gaston Raynaud, publicada a Paris en 1884.

Així com hem vist que els manuscrits dels trobadors es regien per la classificació per lletres de Bartsch els trouveres francesos segueixen l'ordre establert per Raynaud en l'obra esmentada, i de la que parlarem un xic mes endavant.

El cançoner mes vell de cançons franceses es manuscrit de St. Germain, (el ms. X ja esmentat en els trobadors) el núm.----20.050 de la Biblioteca Nationale de Paris.

En P. Meyer i G. Raynaud varen publicar en Paris 1892 la reproducció fototípica de "Le chansonnier français de Saint-Germain des Prés" pero sols el primer volum (la meitat).

Resumirem doncs els diferents manuscrits en les biblioteques publiques, on se troben els originals de les cançons dels trouveres. Aquests son quasi tots de ultims del segle XIII i començaments del XIV.

N'hi ha un a la biblioteca d'Arras el ms. 657 que conté 74 melodies (publicat per Jaenrey) un altre en la de Berna, el ms. 231 amb 14 melodies, un en el M. Britanic de Londres, el ms. Eger-ton 274, ~~alms~~ i el de la biblioteca de l'Arsenal de Paris, ms. 5.189, amb 482 melodies (publicat per Aubry en 1909 amb reproduccions fototípiques i transcripcions de melodies en notació moderna) i que es de primers del segle XIV.

En trobem 14 en la biblioteca National de Paris, en el fons frances i son: el ms. 765 amb 52 melodies que es dels començaments del s. XIV; el ms. 845 amb 337 cançons, de ultims del segle XIII; el ms. 846 amb 335 melodies i el ms. 847 amb 307, els dos també de finals de segle XIII. El ms. 1109 de principis del segle XIV ultims dels XIII amb 23 cançons; els ms. 1591 i 12.483 amb 295 i 30 melodies respectivament; el ms. 12.615 de finals del segle XIII principis del XIV amb 358 melodies; el ms. 20.050 (el de Sn. Germain des Prés) amb 93, de finals del segle XIII pero amb notació mes vella; i els ms. 25.566 (1) i 25.566 (2) amb 319, 14 i 49 cançons respectivament.

En la mateixa biblioteca pero en la colecció de "Nouvelles acquisitions" hi ha el ms. 1050 de finals de s. XIII amb 455 melodies; a Roma en el ms. Christine nº 1490 de la B. del Vaticà n' hi han 301 i el de la biblioteca de Siena, el ms. H. X. 36 en te 100.

En la B. N. de Paris, es troben també 7 manuscrits del monjo de Soissons , Gautier de Coincy amb els "Miracles de Notre Dame" que son un monument de poesia narrativa pero (entre tots) sols contenen 83 melodies, hi ha gran quantitat de cançons piadoses i una trentena de cançons que pertanyen a la poesia lírica.

El manuscrit esmentat del British Museum dep. d'Egerton 274, que conté 19 cançons publicades per Gennrich i un altre trobat a la biblioteca de Francfort amb 4 cançons amb notació mensual van ésser descoberts de poc temps i son dos manuscrits interesantissims. El ms. de Francfort referma d'una manera gran la teoria dels modos.

Hem dit que per anomenar aquests manuscrits d'una manera breu i concreta, es seguia la classificació de Reynaud en la seva Bibliografia esmentada, Reynaud dona una inicial a cada manuscrit

que correspon a la biblioteca que pertany, aixís per exemple: R. que vol dir de la biblioteca de Roma; A. d'Arras; P^a, Paris bl. de l'Arsenal; Pb, Paris bl. Nacional, etc. i ademés a cada inicial indica un número corresponent al del manuscrit.

Amb aquesta nomenclatura Raynaud classifica els manuscrits per grups, en quan al parentiu de les seves notacions, aixís per exemple: el 1^{er}. grup el formen el P^a = Paris, Arsenal; el Pb 4 = Paris, Nacional nº 845, Pb 6 = Paris Nacional nº 847 i el Pb 17 = 1950; tots aquests estan en notació quadrada. en el 2^{on}. grup hi han el Pb 3 = Paris, Nacional nº 844 i el Pb 11 = Paris, Nacional nº 12615; el 3^{er}. grup conté 657 d'Arras i el del Vaticà de Roma; el 4^{art}. conté el Pb 5 = Paris Nacional nº 846.

Aquests últims grups estan en notació mesurada, el manuscrit Pb 14 = Paris, Nacional nº 24406 està en notació defectuosa; el de Snt. Germain està en notació neumatica primitiva, etc.

En l'obra de Raymond estan classificats els primers versos de cada cançó per autors, i en el mateix ordre que estan en el manuscrit original; també hi ha en la mateixa obra, una llista en que estan classificats per les rimes finals de cada primer vers; començant pel nº 1 i acabant a prop del 2000, assigna un número a cada cançó que serveix per anomenar-la de una manera abreviada. Aquesta llista es una refundició de totes les cançons diferents dels manuscrits dels trouveres.

El savi músicolog E. de Courmakor te un estudi molt interessant sobre la música merieval a veus en el que fa un gran elogi dels trouveres, doncs aquest ademés de fer monodies eran compositors de música a veus. En un manuscrit del s. XIII i XIV que hi ha a Montpel·lier en la Facultat de Medicina, s'hi troven moltes cançons d'Adam de la Halle a varies veus.

L'Aubry en 1905 va publicar "Les plus anciens monuments de

la musique française" amb les reproduccions fotogràfiques dels manuscrits dels trouveres, i es llavors que Ludwig va provar de transcriure'ls amb la seva teoria dels "modis".

Els motets a veus portaven al final, un refrà popular que venia amb notació mesurada i per altre part quasi sempre havia alguna de les veus (ordinàriament el baix) en la que es distingia clarament el modo i era sobre el ritme d'aquesta veu que s'ajustaven les altres. També troben els motets en altres manuscrits indiscutiblement mesurats, lo que fa suposar que aquests motets son igualment mesurats en els reculls en la notació no indica pas la mesura.

Tots aquests fets son doncs els que portaren a Ludwig al estudi i aplicació de la seva teoria dels "Modi", als motets.

Ara be, com sigui que trobem alguns manuscrits de cançons monodiques i motets a varies veus i tant unes com/ altres estan escrites de la mateixa ma i amb el mateix de notació, en la que no es concreta el ritme, es deduí també: que les cançons dels trouveres son mesurades i que aquesta mesura está basada sobre els mateixos principis que els motets del segle XIII. D'aquí be l'aplicació de la teoria de Ludwig als trouveres, generalitzant-la mes tard als trobadors.

Com ja varem dir, en els trouveres trobem ja algunes cançons en notació mesurada, lo que ens referma encare mes la certesa i exactitut del sistema modal. Al veure un manuscrit amb cançons d'aquesta mena, hem de fixar-nos precisament en les notes simples, son elles que ens manifesten d'una manera clara el modo ritmic al que deu subjectar-se la cançó.

Aixís com en els provençals trobavem tot sovint cançons en el 1^{er}. i 2^{on}. modo, en els trouveres francesos en trovem moltissims del 3^{er}. modo. Recordem-nos que quan veiem una melodia de la

forma etc., la llarga te la duració equivalent a les dos breus juntes i que d'aquestes dues la segona té el valor doble de la primera, revestint per tant la forma típica etc.

Serveixen també aquests dos exemples per a interpretar quan una cançó deu transcriure's en primer o segon modo respectivament.

Notació original.-----

1^{er}. modo.

Transcripció moderna.-----

Notació original.-----

2^{on}. modo.

Transcripció moderna.-----

I recordem-nos finalment de l'anacrusis es a dir l'empleu d'un temps inicial que s'ajuntà a la serie regular de formules modals, per a obtenir la coincidencia entre la silaba forta de la rima i el temps fort del modo, en els versos d'un nombre parell de silabes.

Al transcriure els manuscrits ens trobem també amb el cas de les Pliques. Les pliques son les notes liquescents de la notació gregoriana que com a excepció varen passar a la notació proporcional, on es va usar amb una significació quelcom diferent fins el segle XIV, desapareixent despres de rependre momentaniament la seva significació primitiva.

La plique es troba ja sola, ja al final d'una lligadura en la forma descendent o ascendent i equival cada una a dues notes; la primera forma equival a i la segona nota pot baixar d'un grau o de dos. La plique ascendent puja sempre un grau.

S'han fet tota mena de provatures per a transcriure-les amb notació moderna aixís trobem per exemple que Ludwig fa ; en P. Wagner en Gennrich etc. pero cap d'aquestes solucions no ens plauen ni per l'estètica de la línia melòdica ni per l'excecució. Mn. Anglés dona una nova forma que sembla mes satisfactoria en tots sentits.

- Lliçó 17ª -

El Lai.- El lai cantaire i el liric.-
Lais profans i religiosos.- La poesia religiosa en els trobadors i trovaires.- Les cançons piadoses, els "Miracles de Notre Dame".- El Contrefacte.

Qui millor ha estudiat el lai, la seva forma i evolució, es en Hermann Suchier en la seva obra "Geschichte der Französischen Literatur" publicada en 1913 i reformada per Adolf Brich.

El Lai en el seu origen, era una composició musical que es sonava amb l'arpa o la rota, com acompanyament o complement d'un cant de caracter liric en parla bretona o irlandesa. Com introducció abans de començar l'execució musical, es cantava l'aconteixement que era digne de lloança o es cantava amb quines circumstancies la melodia havia sigut composta.

D'aixó s'evolucionaren dues menes de literatures amb par-

la francesa: el lai contaite (recitat) amb rimes curtes a parelles, el qual servia com introducció al concert musical i era sempre recitat (mai cantat) i el lai lyric amb acompanyament musical i tex bretó cantat, el qual amb el temps, o be ja fou entés o fou suplert amb tex frances.

El lai cantaire (recitat) es el predecessor mes antic del conte en vers. No n'ehm conservat cap amb parla anglo-normanda. El lai a França fou pres del continent.

En els manuscrits, les rondalles dels palaus comtals son anomenades lais. El lai bretó que en temps d'Enric II d'Anglaterra, fascinaba la cort, va eixemplar la seva idea i cambiar el seu caracter. L'expressió lai era idéntica amb la del conte en vers.

També les paraules bretones que eren cantades amb el fragment musical, foren imitades musicalment i metricament, en estrofes llargues franceses (rarissimament) amb provençal) que s'anomenen Lais.

En A. Gastoué considera el lais lyric primitiu com una de les formes mes primitives i rudimentaries del repertori popular mes arcaic, i el considera mes anterior que l'art de la cantinela i d'una forma totalment diferent a la d'aquesta.

Poeticament la cantinela está formada d'estrofes mes aviat curtes; el lai emplea amb preferencia les estrofes llargues a les que ha donat el seu nom (laisses) poden ésser aquestes de formes molt variades.

Musicalment la cantinela es una melodia ben constituida i proporcionada, amb o sense refrá i ses estrofes segueixen totes la mateixa melodia. En resum podriem dir: que en la cantinela la melodia cambia a cada vers pero es igual en totes les estrofes. En el lai primitiu al contrari, la melodia cambia en cada estrofa, pero es semblant per a tots els versos, tingui el número que

tingui.

La persistència de la forma de lai primitiu te una explicació i es que : la cantinella es ordinàriament cantada o al menys represa en cor; el lai es mes aviat un resitat en solo.

El procediment del recitat rudimentari en la forma del lai primitiu, va anar desentrrotllan-se cap al final del segle XII, arribant a constituir un genere literari i musical, una mina de exemples verdaderament poetics i artistics, en llengua vulgar.

Hi han moltes discussions sobre si el lai i el descort son igual o diferents. En Jaenroy i Aubry diuen que sense voler jutjar l'origen del genere, el lai i el descort son una mateixa cosa. En canvi H. Suchier diu que la lirica del lai es diferencia de la del Descort, no més en que la darrera estrofa del lai retorna a la forma de la primera i que el lai pot ésser religiós i profá; en canvi el descort rarament es religiós.

Els lais lirics arribats quasi tots son anonims, els descorts son conservats amb els noms dels autors. La patria dels lais lirics es el Nord de França, els provençals rarament l'han conreuat, pero en canvi el descort es derivat independentment de la seqüència eclesiàstica. ?

Hi han lais que tenen totes les estrofes iguals i altres que cada una es diferent; Jaenroy creu que primitivament les estrofes foren diferents. Els lais expresaben emocions fortes i Apol diu que s'escriuen amb melodies gaies i alegres, i molts tenen tonades gaies pero lletres tristes.

Finalment hi ha lais amb estrofes irregulars i d'altres amb estrofes regulars que s'anomenan lais acordats. En servem un amb estrofes diferents del ~~segle~~ cercle de Lorena, el qual fou cantat per un jonglar amb la viola.

Poc a poc el lai primitiu anat transformant-se i te mes re-

gularitat. En lloc de la llibertat completa de les formes poètiques i la repetició múltiple d'un curt tema musical, els poetes músics de finals del segle XII i del XIII, aparellan de vegades, dos a dos cada meitat d'estrofa, fent-les iguals en el ritme en l'accent del vers i en la música o sigui en resum que tenim un lai en que la 1ª i 2ª estrofa son iguals, la 3ª i la 4ª també iguals pero amb altre tonada, la 5ª i la 6ª lo mateix, etc., i eren cantats per dos chors diferents. Com se pot veure aquesta forma es idéntica a la de les seqüències litúrgiques.

Aixó explica que el gran savi F. Wolf de Berlín, volgués considerar la seqüència litúrgica com l'origen del lai. En Ludwig basant-se en les teories de Wolf, diu que el lai es una continuació de les seqüències. L'Aubry i en Jeanroy fan sobres d'aixó moltes teories pero tenen que modificar-les a cada nova descoberta. En Bech no veu en les lais sinó "una forma profana de les seqüències religioses".

En Gastoué diu que els treballs moderns dels filòlegs francesos han demostrat que el lai i la seqüència son dos coses diferents, en efecte: tant el lai com la seqüència reposen en la repetició d'un fragment musical. Pero en la seqüència la repetició no té lloc, mes que una volta i comprén tota la semi-estrofa; en el lai, al contrari, la repetició porta sobre un senzill encís la melodia d'un sol vers, dit a la sacietat, i quan en els lais mes desentrrotllats, hi ha repetició de la melodia d'una estrofa, aquella no està de cap manera sotmesa a la llei estricta de la reduplicació que governa les seqüències: la seva forma i repeticions son enterament lliures.

En el segle XIV es fixa el nombre de síl·labes i d'estrofes; els versos son de 7,8,9,10 i 11 síl·labes pero n'hi han també de 2 ó 3 síl·labes que contrasten amb els altres.

Els descorts i els lais que tenim son en total un nombre bastant reduït, però un recull excel·lent d'exemples. Com les seves melodies deuen canviar a cada estrofa, cadascuna d'aquestes composicions es doncs un verdader recull de tonades: deu lais tenen més matèria musical que cent cançons, així es que debem ~~fi~~ fixar-nos en el nombre reduït d'aquestes peses per a descuidar el gènere.

La major part del lais que tenim son del tot desconeguts; en tenim alguns molt bells d'en Thibaut IV de Champagne rei de Navarra. Uns lais molt bonics son, el de la Rosa i els dels Aïmants que son també anònims.

Sota la ploma dels trobadors i troveres la cançó s'exercia en els seus diversos gèneres, dels que parlarem en la lliçó següent, i entre ells està contat el de la cançó religiosa, ja que en tinguem d'ella ben poca cosa, prop de 200; encara que aquest nombre sembli regular, ja sabem que al contrari del lai la melodia d'una cançó, sovint es curta encara que la poesia sigui llarga i alguna vegada, una cosa i l'altre no son sino l'imitació d'una peça profana.

L'inspiració religiosa en la poesia lírica dels trobadors i troveres, no ha produït obres massa boniques (va ésser en Espanya i Italia en aquest gènere va desentrotllar-se de debó) a pesar de la fe profunda que hi havia en aquella època del regnat de Sant Lluís. Això, però no vol dir que la poesia religiosa en França no hagués produït en l'edat mitja obres belles i durables, però es en la poesia llatina dels segles XII i XIII que les debem buscar i allí trobarem els dos poetes més grans d'aquesta època, Adam de Saint-Victor i Phillipe de Grève.

No es pas que la poesia religiosa en llengua vulgar no fos també conreuada, lo que pasava es que quant un trovere cantava

en honor de la Verge després d'haver cantat en l'honor de la seva dama, no havia pas de canviar el tó, ja tenia el diapason, i trobem que no hi ha cap diferencia en l'aire general de la pesa, en l'inspiració en el vocabulari, entre una cançó d'amor cortisà i una cançó piadosa: tot lo mes en lloc de, Marote la pastora, deien la Verge Maria i aquesta sola substitució convertia en un cant religiós, lo que no era sino una pastorella o una cançó cortisana.

Aquesta facilitat de transposar l'amor diví en una poesia que ocupava precedentment l'amor carnal es la causa de que tantes vegades, en els segles XII i XIII, els poetes del Nord i del Midi han adaptat paraules piadoses amb melodies profanes que gaudien de certa popularitat (contrefactes).

Tenim d'aixó molts exemples, aixís trobem que la cançó a la Verge "Ay aman fins et vrais" que es anonima, reproduceix la forma de la pesa que comensa pel mateix vers, de Gautier de Epinal; la cançó de Gautier de Coincy "Amars dont sui espris" es imitació d'una de Blondel de Nesle, que comença d'una manera idéntica, i aixís en trovariem molts d'altres casos per l'istil.

Tampoc es trova gaire originalitat en el fondo poetic d'aquestes cançons. Son sempre les mateixes idees que es repeteixen el dogma cristià de la Verge omplena d'admiració als poetes, pero la llengua rica en apariencia no emplea en realitat mes que un vocabulari molt reduït, son sempre els mateixos calificatius, les mateixes comparacions e imatges i encara son enmatllevats de la poesia llatina (els trobem tots en Adam de Sn. Victor) d'on han passat a la poesia religiosa en llengua vulgar.

Si els autors de finals del segle XI meitat del XII han escrit o no cançons piadoses, no ho sabem, pero el cas es que no conservem res a part de dos o tres exemples del trobador Peire d'Alvergne. Es cap a l'anys 1200 que el genere començat es desent-

rwotlla poc a poc; en el Midi trobem aquest genere com a rara excepció, en Giraut de Bornell té dos o tres exemples, pero adquireix un gran increment amb el trouvere mes piados dels trouveres, en Gautier de Coincy monjo de l'Abadia de Saint-Medar de Soissons.

Aquest fou doncs el verdader iniciador de la cançó piadosa i el gran productor d'aquest genere; el seu voluminós recull de "Miracles de Notre Dame" tingué per equivalent entre altres el del seu contemporanà Jean le Marchand aquest ultim es mes aviat un narrador pero Gautier de Coincy es un liric i encare que cansat de rimar interminables narracions, les seves composicions no mancan pas de sert encant.

En Gastoué, coloca el Miracle entre les formes populars de la pietat del segle XIII; literatura ordinariament plana, llargues peces enutjoses, ja sermons ja narracions llegendaries, en vers o en prosa, i que no tindrien interés més que pels filòlegs o pel curiós d'història religiosa, a no ser que aquest "Miracles" eran acompanyats de composicions liriques, es a dir de poesies cantades, que es fan també interessants per a nosaltres. Aquestes obres foren extremadament exteses com ens demostran els nombrosos manuscrits que ~~subsisteixen~~ subsisteixen.

Els manuscrits de Gautier de Coincy, J. Le Marchand, etc., juntan sovint les seves obres bareijades amb altres anonims, tots contenen quasi, les mateixes cançons piadoses, paraules i música i son la principal font dels miracles dramatitzats del segle següent. Els "Miracles" per molt extra liturgics que fosin, prengueren lloc dintre l'església, al costat dels drames liturgics, llegits al poble i acompanyats d'un cant.

Al costat de Gautier de Coincy, hem de colocar, a jutjar pel nombre de manuscrits que contenen obres seves, a Thibaut de Champagne que escrigué algunes peces religioses. Pero aquí, el número

de copies ve sens dubte almenys en gran part de l'il·lustració del autor, que ell mateix ja procurava fer reproduir les seves composicions. No sabriem dir doncs si elles gaudiren de la popularitat de les de l'anterior, pero en general no son pas obres menys interessants a les del monjo de Soissons. Ells dos, entre els poetes del segle XIII (en França) son els autors principals d'aquesta mena de cançons. En el Midi, Peire Cardinal i mes tard Folquet de Laniel i Giraut de Riquier, devien potser imitar-los; pero apart d'aquest últim no tenim cap melodia de cançons piadoses de trobadors.

Quan una tonada bonica serveix per a model d'altres tonades posteriors, aquestes darreres es nomenan Contrefactos (pl. Contrefactum). La melodia de la cançó model ve a ésser com el principal factor del contrefacte.

Les idees de la lletra de la cançó model son en general diferents de la cançó nova, doncs trobem molta literatura de cançons religioses apoiades en cants profans no solament al segle XIII i en França sino modernament i en altres nacions. Molt sovint eren aplicades a melodies dels trouveres, lletres llatines (himnes) pero el copista no ens parla pas de contrefectes i es doncs llavors que ve el treball del filoleg mes que el musicoleg, per a esbrinar quines son les melodies originals i quines son contrefectes.

Hi han alguns principis per a sapiguer si una melodia es contrefacte, com son per exemple: veure si la poesia, nova comença amb el mateix primer vers que una altre mes vella; fixar-se amb l'igualtat d'estrofes i de rimes i amb un número d'estrofes del vers, etc., pero son de molt dificil i laboriosa aplicació, i exposats a moltes equivocacions.

El contrefacte te molta importancia en l'estudi de la música per a sapiguer el gust de l'epoca en modificar melodies i el

gust en triar-les. El rei de Navarra es sovint imitat de Gace Brule? i fou molt contrefactat.

Dels dos unics lais provençals es troben varies imitacions en frances. En Gautier de Coincy en dos cançons seves imita la lai de Markiol, tant en les estrofes com en les tonades.

L'Aubri buscant cançons de Creuades va trobar una melodia varis contrefactes d'una melodia de Canon de Bathune, copiada en deu manuscrits amb textos diferents. En Theodoro Gerold, deixeble de Ludwig pero mes xarraire que savi, vol solucionar-lo que l'Aubri no pogué, trobant la melodia mes primitiva.

Quedi ben entés doncs, que contrefacte s'en diu a qualsevol cançó, en la que si vegin reminiscencies d'una altre anterior, ja sigui canviant la lletra de la cançó primitiva o be, repetint aquesta amb alguna variant per lleugera que sigui. Les copies d'una cançó en diferents manuscrits, son contrefactes de la copia mes antiga que tenim,

- Lliçó 18ª -

Els genres lirics, dels trouveres.- Classificació de Bedier.- Cançó cortisana, de Creuada, Politiques, Satiriques, ~~Barriques~~ Baquiques i Religioses. Cançó de Dança; rondels de carola, estampies i dances mimades.- Bal-lada, Rondó i Virelay.

Per a la divisió i classificació dels genres de les cançons dels trouveres, hi ha molta diversitat de perers encara que en el fondo coincideixen bastant.

Aixís trobem que en el ser llibre petit, Beck divideix les

cançons en dos grups: el a) les cançons personals i el b) les cançons narratives o dramàtiques en cada un dels quals distingeix una pila de gèneres. L'Aubry fa també una cosa per l'estil agrupant les diferents classes de cançons en dos divisions, a) la cançó de personatges i b) la poesia cortisana.

Aquests autors els convé posar un exemple de cada un dels gèneres que esmenten, per a justificar la publicació de les seves obres petites, però nosaltres ens fixarem en autors més profunds, que fan unes divisions molt més generals i trobem un nombre més reduït de gèneres.

Tenim per exemple a Bedier, la primera autoritat actual de França en matèria de literatura i que en la magnífica obra "L'Histoire de la littérature française" publicada en 1923, divideix les cançons en 4 gèneres: I) Cançons cortisanes; II) Cançons de dansa; III) Cançons de personatges i IV) Cançons de filosa (de toile).

Podem concretar els diferents gèneres de cançons (d'aquesta classificació, ~~maxixsegüentquadre~~ de Bedier) amb les varietats corresponents, en el següent quadre:

Cançó cortisana. .	Cançons de Creuada.
	" Politiques.
	" Satiriques.
	" Baquiques.
	" Religioses.
Gèneres de cançó.	Rondels de carola.
	Estampies.
	Ballottes.
	Rondos.
	Virelays.
Cançó de dansa.	
Cançó de filosa.	Cançons d'Historia,
	Cançons de mal maridades.
Cançó de personatges.	" d'alba.
	" dramatiques.
	Pastourelles.
	Debats.
	Jocs partits.

A Anem ara a veure doncs i explicar un xic les diferents va-

riants de cada un d'aquests generes:

I.- Cançons cortisanes. Com una variant d'elles trobem en primer lloc les cançons de Creuada, que son cants que els cavallers composaven al moment de marxar cap a Terra Santa. Son totes ben diferents d'aquelles de Marcabré tan formosa i valenta encoratjant i exitant per a la lluita contra els sarracons.

El tema de la cançó de Creuada propiament dita es bastant monòtona: es sempre una variació sobre el conflicte que tormenta el cor de l'aimant, que es trova entre la passió que ell abandona i el deure cristià cap al que es decanta.

J. Bedier i P. Abry varen publicar en 1908 un llibre senser dedicat a aquesta mena de cançons "Les chansons de croisade".

Les cançons polítiques, venen a ésser una varietat del sirventes. En quant al vers s'assemblen a les cançons d'amor, pero tracten de coses polítiques; Les que servem del Nort de França son menys nombroses que els dels provençals.

Troblem també com a variants de les cançons cortisanes, les cançons satíriques i baquicas, i les cançons religioses de les que ja hem parlat en la lliçó anterior i de les que troben nombrosos exemples en el "~~Recueil~~ "Recueil de chansons pieuses de XIII^e siècle" de E. Jarnstroen.

II.- Cançons de dances. Els manuscrits del segle XIII en els quals hem conservat les obres de Thibaut de Champagne, de Gace Brulé, d'Adam de la Halle, etc. ens donen també barreijades als seus "grans chants" altres peces molt diferents: son de cançons per a dança o de cançons amb personatges pastourelles, cançons de "Malmaridades", cançons d'alba, cançons de toile.

Aquestes peces han provocat diferents teories; segons molts crirics, la França del Nort hauria evolucionat de molt vell, una "poesia lirica auctoctona" la qual no es devia deures

als provençals. Les cançons de personatges serien testimonis de supervivències d'aquells gèneres arcaics, d'essència tota popular. Els poetes que en ritmaren algunes d'aquestes al segle XIII, no mes feren que trasplantar al modo cortisà, a cançons velles d'origen popular.

En Bedier no troba aquestes raons massa consistents, doncs diu que les cançons d'amor son obres refinades de poetes refinats.

Els jonglars dançaben certes dances que tenen estreta relació amb el seu "metier" d'acrobates: la dança de l'Ours, dança d'espases, d'ança de Herodiades o Salomó, la qual era representada amb gran virtuosisme.

Aquells que no eren dançaires de professió, en dançaben d'altres acompanyades sovint amb la música de instruments i correntment amb cançons. Moltes d'aquestes cançons han sigut servades i tenen dos o tres versos.

En aquest ~~regiment~~ ritmes tan petits, es ont podiem ésser tentats de veure-hi fragments de peces mes llargues i aquest ritmes son els que anomenem "refrains" donat que s'els troba posats com refrain dins les cançons de personatges.

Malgrat tot, es cert que aquets textos no han sigut mai mes evolucionats; Lo que manca avui no més es la "mise en scene", el moviment i els gestos dels dançaires i dançadores.

En Jénaroy diu que les cançons amb forma fixa son generalment apropiades per ésser acompanyades de dança i amb algun instrument; a falta d'aquest ho feien en el segle IX picant de mans o de peus. Els refrans formaben part de les cançons de dança i sobre l'origen d'aquests refrans molts musicolegs eminents han fet diferents teories; devegades son nomenats rondels de carola i el mes de Maig es molt celebre per aquestes cançons a França, Italia i Alemanya doncs era per la primavera que es feien mes

festes.

En uns llibres del segle IX, es parla ja d'aquestes festes. Segons Jeanroy, del segle IX fins a començaments del segle XII, aquestes dances les ballaben les dones soles; els homes s'ho miraben, donant el gust amb la seva presencia i cuiden de que les dones ho facin ben bé.

A partir dels començaments del segle XII, (en ballaven encara les dones soles) les costums s'aixamplen i les caoles reunien els homes i dones, fent rodones i agafats de les mans, cantan i ballant devant de la Verga. En els romançons del segle XIII, consta ja que els homes ballaven al costat de les dones.

Avans del 1180 un biograp descrivint la vida de Guillem de Marechal, explica com mentres un canta les dones carolaben amb els homes al só d'una cançó. El cant que acompanyaba la dança, era repartit en cuplets cantats per un o varis, i els demás responien amb un refrá. En el segle XIII trobem a Jacques de Vitry que en els seus sermons ataca a la carola i a les dones que les conduien.

En Alemanya també hi han caroles pero Jeanroy diu que son d'origen frances. Eren cançons dramatiques entre el solista i el poble, pero en manera alguna es poden considerar com l'origen del drama frances. Hi haurien també algunes cançons d'història, per a acompanyar les dances de les dames, que servien pera a esvargir-se quan trevallaben tenien 3, 4 o 5 versos amb la mateixa assonancia, i en general els cuplets de menys versos eran els mes antics. Al segle XII en poesia llatina, els cuplets que eran de 3 versos son molt mes llargs i amb 4 versos al refrá.

Si designem per lletres minúscules les rimes finals dels versos de cuplet i per majúscules les dels versos del refrá, tindrem doncs que al començament els cuplets de 3 versos i tindrien

la forma: a.a. - b (el tercer vers serveix de refrà) o també: a,a,a. - B. Al anar evolucionant prengueren la forma: a.a.a.b - AB, éssent AB els dos versos del refrà, etc.

La carola, era doncs una manera de ronda menada per un Corifeu, home o dona qui "cantava avans"; a les paraules contades pel Corifeu, responien els altres dançaires a la manera d'un chor, amb dos o tres versos formant refran. Els mes antics que conservem son els compostats per Guillaume d'amiens, cap a mitjans del segle XIII.

La estampis era amb preferencia una dança instrumental, es a dir una composició per a ésser dançada al só d'alguns instruments generalment executada pels jonglars amb la viella, pero també hi havien estampies cantades, (recordemnos de la "Kalenda maia" de R. de Vaqueiras) i algunes d'elles molt boniques.

La estampia ~~enxix~~ instrumental tenia també una forma fixa i estava formada d'un cert nombre de frases musicals anomenades puncta (pl. punctum) que es repetien dos vegades cadascuna i quina terminació, semblant en totes les puncta d'una mateixa pesa, tenien per ~~anomen~~ a nom l'obert per a la primera repetició i clos per a la segona. L'estampia cantada està caracteritzada per l'us d'estrofes llargues amb versos molt curts.

Troben també altres dances semblants a la carola, que barrejades igualment de cançons formen veritables figures de ballet. La més extesa d'aquestes dances minades es aquella de "Bele Aelis" que una cançó del trouvère Baude de la Quarriere" ha permetes de reconstruir.

En Bodier diu d'ella que "cadascuna de les seves frases es clara i bella". Després de cada couplet d'un dels dançaires, el chor repren en set versos. Semblant a un chor d'una comedia grega, el chor s'associa als sentiments dels principals actors, els

exita al amor i els hi recorda en aquests set versos els principals preceptes de l'amor cortisà.

Després, en els cinc últims versos de l'estrofa s'executa una segona "scenette de balleric", cantant al seu voltant, cada un dels petits actors. La peça de Baude representa al nostre judici, una escena "estilitzada", un espectacle organitzat mes que una diversió que la gent de mon es donen a ells mateixos i el chor podia molt representar un paper molt mes musical que coreografic".

Els "refrains" de dansa es troben escampats en diverses publicacions, molts en "origenes de la poesia lírique" i "chansons a jeux partis" i "refrains ineditis" de A. Jeanroy; en el "Recueil de motets" publicat per G. Raynaud, en el que hi han encara molts "rondels de carole". Tots els "ballottes" i "estampies" que servem sont a veus en el manuscrit de la Bibl. Codleiana d'Oxford publicat diplomaticament per G. Steffens en l'"Archiv für das Studium der neusen Sprachem".

Pero es en el segle XIII quant apareixen ja generes, amb formes ben fixes i determinades, de cançons per a acompanyar les dances, ben entés que aquestes formes es refeireixen al text solament (constitució de les estrofes i refrayns) pero no a l'estructura musical. Aquestes formes son la Bal-lada o Ballotte, el Rondó o Rondet i el Violay.

A mitjans o potser a últims del segle XIII, la Bal-lada no assolía encare una regularitat d'estructura tan rigurosa com en els temps següents: Els exemples que hem conservat de l'edat dels trobadors admeten algunes licencies. Recordem-nos d'aquella celebre bal-lada anónima de ~~EXXX~~ Cansoner de St. Germain "A l'entradadel temps clar": "Eia" de forma tant simple i antiga, en l'exclamació Eia es intercalada pel chor, entre cada vers de l'estro-

fa del solista i al final de la que vé el refrà que es sempre el mateix repetit pel chor al final de cada estrofa.

La bal-lada es característica per tenir couplets i un refrà que es repeteix al final de cada cuplet. Aquesta forma fou imitada en Portugal.

El Rondó, que tingué un exit gran desde el segle XIII, sembla haver tingut el seu prototipus en les poesies llatines del mateix temps ont aquesta forma abunda realment. Pero aixís com els rondos llatins son peces ordinariament compostes de varies estrofes, els rondos en llengua vulgar no mes en tenen que una i està composta de 8 versos.

El rondó, es el resentròtlo de l'idea continguda en el refrà inicial. La constitució del rondó es: 1^{er}. Un refrà compost de dos versos; 2^{on}. Un vers; 3^{er}. El primer vers del refrà; 4^{at}. dos versos mes; 5^é. els dos versos del refrà; total 8 versos.

Representant els versos del rondó, per lletres majúscules i minúscules, tal com hem fet en la carala, la fórmula constitutiva del rondó seria: A,B,a,A,a,b,A,B,.

Es molt interessant la forma del rondó de l'edat mitja, ja que evolucionant aquest regularment de segle en segle, arribá a la forma de rondó en la música clásica, que es el derivat llogic del tipus primitiu.

El Violay es composa: 1^{er}. d'un refrà inicial; 2^{on}. una part del cuplet independent del refrà; 3^{er}. una segona part del cuplet que correspon al refrà i 4^{at}. el refrà.

- Lligó 19^a -

Cançó de filosa: cançons d'història.-

Cançó amb personatges; cançons de mal maridades, cançons d'alba.- Pastourelles.- Cançons

ee

dramatiques, Debats i Jocs-partits.

III.- Cançons de filosa (o de toile). Son petits poemes composats d'algunes estrofes monorimes (o sobre una sola consonancia) i provistes de refrans. De l'edat mitga son nomenades aixís perquè es desentrotllaren en un obrador i cantant sempre coses de fonts, d'una princesa que està al balcó, etc.,

Una variant d'aquest genere son les cançons d'història. Elles duen a l'escena dones, sovint jovenetes i boniques: la bella Esembors, bella Aiglantina, bella Doette, bella Isabel, bella Tolanz, etc., i totes son desgraciades.

Al començ de la canterella, una cus una camisa, altre una roba, etc., una broda una seda preciosa, altre, mes rara, fulleja un llibre.

Sota la finestra d'Erembors passen el "Francs de France" que venen de la cort d'un cert rei i a primer rengle va Raymond. Aquest ha cregut la seva amiga infidel i passa menypreuant-la, pero ella egnocent jura i plora.

Aiglantine treballa al costat de la seva mare, l'amor la torba tant que ella es punxa amb l'agulla. Llavors li diu que estima al "princep Henri". Corre llavors ver aquest, qui la dona al seu pare enmaridant-la després.

Belle Doette, llegeix un llibre a la seva finestra i un patge li anuncia la mort de Door, el seu amic, Ella hi corre i funda una abadia en la que s'hi retira un monastir on ningú podrà entrar sino ha fallit el seu amor.

I aixís per l'istil la bella Yzabel, la bella Amelot, etc. per això alguns autors estiman que aquestes cançons eran compostes per ésser cantades per las dones en las seves habitacions en les llargues estones que tenien en vaga en la seva existencia feu-

dal. Mentres els homes eran de caçera o havien marxat a una expedició llunyana, la dama i les seves doncelles, com en un taller, treballaven totes juntes en alguna tapiceria o altre ocupació del sexe. Una d'elles cantava les estrofes i les altres reprenien el refrà i així els dies eren mes curts i el treball mes amable.

Hi han grans quantitats d'aquestes cançons en el recull de Karl Bartschs "Altfräu zoesischen Romanzen und Pastorellen" (Leipzig 1870).

IV.- Cançons amb personatges. Una primera variant d'elles son les cançons de malmaridades; son peces curtes que no constitueixen pas una escola de moralitat i consten quasi totes de tres personatges principalment: la dona, el marit i l'aimant.

El tema desentrotllat en elles es per altre part ben conegut: una dona jove es plany ironicament del seu marit, l'amença^{d'} i s'hi baralla, pero es amagat del seu marit que la malmaridada conta la seva desgracia, quan està amb altres dones o potser amb el seu aiment. Pero aquesta situació no pot pas donar gaire temps i més tart o mes d'hora acaba per descobrir-se.

Un dia, la presencia del malvat (el marit) exaspera la rancunia i olvidant tota prudencia a la malmaridada esclata en front del seu marit. El pobre home es fa creus de que mai pogués sentir-se retreure tantes malifetes, es vell avans de l'edat parcimoniós fins l'avaricia i per sobre de tot té el defecte imperdonable en l'edat mitja d'ésser gelós. Una dona perdona qualsevol cosa al seu marit dins la moral de les cançons (cosa de molt poc merit) ja que té el seu aiment) pero lo que no perdona mai es la gelosia que trenca en efecte la felicitat extra-conyugal.

Un altre variant d'aquest ~~gax~~ grup el formen les cançons d'alba i el seu desentrotllo literari ve a ésser el següent: es de nit i els dos aimants están junts; la seva felicitat es tan gran

que el dia, sense que se n'adonguin apareixerá i falta doncs el cant d'un aucell el crit d'un amic, la vigilancia de un fidel per advertir-los.

Hi han doncs tres personatges: l'aimant, l'aimada i el tercer encarregat d'anunciar el despertar el dia, pero no sempre apareixen reunits.

El vigilant de nit (o el gaite en parla vella) que es fa complici dels amors il·licits es un personatge caracteristic; es degut a la vida senyorial de l'edat mitja, doncs ja sabem que en els castells un vigilant col·locat al dalt de la torre, anunciava en veu alta les hores de la nit i al sortir el sol; potser tindria també la missió de cridar l'alarma en el cas que, en les immediacions del castell, agüés apercebut alguna cosa insólita. La senyora del castell s'abandonava a ~~l'aventura~~ l'aventura galant i el vigilant, que creient d'un efecte ben desinteressat era el confident de la dama ~~XXXXXX~~.

En altres casos en la "cambrà encortinada" els aimants sont en els braços l'un de l'altre. Qui els avisará que aviat va a fer-se de dia que poden ésser sorpresos i que precisa que l'aimant s'escapi sense ésser vist amparar-se en les darreres ombres de la nit? Qui els previndrà de que el marit torna o que son expiats per algun traïdor? Aquest será doncs el vigia, personatge tan comodo pels enamorats com pel poeta, i es per aixó que el vigia ens sembla l'element essencial de les cançons d'alba.

Respecte a l'evolució i naixement d'aquest genere de cançons i la disposició dels seus elements han discutit molts savis, com Bartsch, Jaenroy, Stengel, etc. pero en resum no s'ha tret res en clar per ara.

Al mateix genere de les cançons d'alba pertanyen les pastourelles que datan d'una epoca molt antiga, Una de les pastourelles

mes boniques es la ja anomenada De Marcabrú i saben també per la seva biografia que Cercalmont, el mes antic del trobadors, feia pastorelles a "la ausanza antiga". La pastorella existia ja al Migdia de França a mitgans del segle XII.

Veiem com en Jaentoy ens precisa excelentment el tema ordinarí de les pastorelles.

Diu: "Un cavaller (que no es altre que el poeta" erra pel camp de bon matí, tormentat d'inquietuts o de tristeses d'amor. En un prat o a lo llarg d'un viarany trova una pastora joveneta, ocupada d'ordinari en fer-se un "chapel" de flors o en cantar alguna cançó, i de quina bellesa en queda prendat. Vaija del seu cavall i, ~~li~~ ofereix el seu amor d'una manerames o menys discreta. Fins aquí totes les peces s'assemblan, els poetes n'os permeten introduir la mes petita variació en aquest començament consagrat; pero l'aventura pot pendre diferents giros.