El cant coral a Catalunya durant l'edat mitjana: les influències franceses

Josep Gustems Carnicer*
Estel Marin Cos**

Temps d'Educació, 42, p. 187-198 (2012) Universitat de Barcelona

Resum

Aquest article explica les principals influències entre la música francesa i catalana durant l'Edat Mitjana. Els principals agents d'aquesta relació de nord a sud els trobem en l'expansió de la reforma gregoriana, la notació aquitana, el model d'escoles corals a les capelles, les escoles franceses de ministrers i la contractació de músics francesos a les capelles peninsulars. Els trobadors representaran una relació en totes dues direccions, pervivint llur característiques musicals en la música tradicional d'ambdós territoris. Els moviments *Ars Antiqua* i *Ars Nova*, iniciats fonamentalment a França també s'introduiran a Catalunya amb obres tan notòries com el Llibre Vermell de Montserrat.

Paraules clau

cant coral, música catalana, música francesa, estudis medievals

Recepció de l'original: 22 de febrer de 2012
Acceptació de l'article: 15 d'abril de 2012

La història no és el passat com a tal,
sinó allò que el coneixement històric
ha abastat d'ell…
Les vinculacions de fets que proposen els historiadors són,
en principi, construccions.
Carl Dahlhaus, 1997

Introducció[1]

El cant coral és una de les manifestacions artístiques i culturals que més s'ha expandit a Catalunya al llarg d'aquest últim segle. A més de la seva contribució artística a la comunitat, aporta a qui el practica tot un seguit de valors formatius musicals, personals i socials que han fet que la majoria de pobles, viles i ciutats de Catalunya comptin amb la presència d'alguna d'aquestes formacions. Actualment el nombre d'entitats a Catalunya dedicades al cant coral supera les 1.150, amb una participació de més de 45.000 cantaires de totes les edats i condicions.

Les arrels d'aquesta activitat artística es troben perdudes en el temps. En les cultures de l'antiguitat ja trobem referències a cants col·lectius, tant en celebracions religioses com en actes civils i militars. Serà a l'edat mitjana, però, quan s'estableix un sistema

(*) Doctor en Pedagogia. Professor Titular d'Universitat de Didàctica de l'Expressió Musical a la Universitat de Barcelona, on dirigeix el grup de recerca Educació Musical i Innovació. Director del Departament de Didàctica de l'Expressió Musical i Corporal. Adreça electrònica: jgustems@ub.edu

(**) Llicenciada en Història i Ciències de la Música, professora superior de piano i mestra d'Educació Musical. Membre del grup de recerca Educació Musical i Innovació de la Universitat de Barcelona. Adreça electrònica: estel.marin@gmail.com

(1) Aquest treball és el resultat d'una beca d'investigació concedida pel CONCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts), núm. expedient 77688/2010, per al projecte de recerca "Catalunya i França: cors amics", de 2010.

estable de captació i formació de cantaires, especialment vinculats a l'Església i a les corts de la reialesa i la noblesa.

França i els seus territoris veïns seran un dels focus més importants en la implantació i conreu del cant coral durant l'edat mitjana. En aquest sentit, Catalunya va aprofitar la seva proximitat per a establir-hi contactes musicals i culturals que van suposar una notable influència. Aquest article pretén analitzar les relacions musicals d'ambdós territoris durant l'edat mitjana, fent especial èmfasi en la influència francesa sobre el territori català.

El cant gregorià i la música eclesiàstica medieval

El cant gregorià fou una de les creacions musicals més importants d'Occident i una de les majors aportacions a la humanitat. Com comenta Garrigosa (a Bonastre, 2009), després de la conquesta àrab, la recuperació efectiva de la diòcesi de la Narbonesa a mitjans segle VIII i del nord de la Tarraconense, a final del mateix segle, va permetre la reorganització eclesiàstica des del bisbat de Narbona. Pipí (760) i més tard Carlemany, van introduir el cant litúrgic romà, alhora que aconseguien que els textos utilitzats a Toledo fossin declarats herètics i que la litúrgia hispànica fos progressivament apartada a les diòcesis del territori francocatalà. No fou fins al 1090 que Tarragona pogué gaudir d'autonomia respecte Narbona. El cant mossàrab, impulsat per Toledo, tingué escassa presència a Catalunya, llevat d'algunes restes que trobem als treballs de l'escriptura de Ripoll.

El cant gregorià tingué el seu període de màxima esplendor des de sant Gregori (540-604) fins al segle XIII, moment en què la polifonia comença a prendre-li protagonisme dins la litúrgia. Gregori afermà el cant romà enfront les altres músiques litúrgiques, manà compondre moltes peces (com l'Antifonari) i establí la *Schola Cantorum,* que tanta influència va tenir en l'educació i formació dels nous cantors.

Al segle IX, Carlemany expandí i imposà el cant gregorià com a símbol unificador de l'Imperi Cristià d'Occident que pretenia governar. A França, malgrat els intents de Metz i d'altres centres per mantenir l'anomenat «cant gal·licà» (basat en melodies celtes i elements bizantins i mossàrabs), Cluny expandí la reforma gregoriana. Tot i això, com assenyala el gregorianista P. Gregori M. Sunyol (1927), principal estudiós de la música d'aquest període a Catalunya, el cant gal·licà pervisqué des dels segles V al VIII i s'estengué a Anglaterra i Catalunya fins al s. XI.

Al final del segle IX, després de la decadència del cant gal·licà, França va quedar dividida en dues zones, tant en el terreny lingüístic com pel que fa a la qüestió de la notació musical. L'àrea en la qual es parlava la llengua d'Oc va utilitzar la notació aquitana (amb línies), mentre que al nord (*langue d'Oil*) es van emprar les notacions pròpies de la Bretanya i la Lorena. A Catalunya, tot i tenir una notació catalana pròpia, la notació aquitana fou la predominant des del segle XII, encara que la litúrgia fou un xic diferent.

Com assenyala F. Lesure (1985), el focus del renaixement carolingi al territori francès, durant els segles XI i XII, va passar de Tours a Reims, coincidint amb el pensament dels reis Capets que es van considerar hereus de l'Imperi. Aquitània va resistir, però, aquesta pressió: al sud del Loira persistia la voluntat de no acceptar el domini carolingi, ni les escoles episcopals, ni la fusió de poder espiritual i temporal; alguna cosa del seu caràcter regional propi, juntament amb la florida dels trobadors i de l'art cortesà que allí s'hi conreà, van propiciar aquesta idea.

L'Île de France esdevingué gradualment l'eix d'un model unificador centrat en el poder polític (monarquia), el coneixement (universitat) i el poder religiós (litúrgia romana). S'imposà la litúrgia romana amb l'objectiu d'estandarditzar els usos heterogenis de la Provença, l'Aquitània i la Borgonya. A la península, això succeïa a partir de 1080 quan el Concili de Burgos imposava el ritus romà, que a Catalunya ja havia estat introduït segles enrere (l'orde benedictí en fou un dels impulsors). A les catedrals, clergues i escolans foren units sota la mateixa regla per assegurar la provisió de cantants pels oficis litúrgics i el cant litúrgic de manera que les escoles de cant van quedar lligades a aquests centres. I, per sobre de tot, quedava establert que el cant gregorià era una oració col·lectiva cantada; en paraules de sant Agustí: «qui canta, resa dos cops».

L'origen de les escoles corals a França, anomenades *psallettes*, resta força obscur. Sembla que inicialment els joves clergues rebien formació a les escoles episcopals, on aprenien cant, litúrgia i també arts liberals (incloent literatura sagrada i profana); més tard, rebien els ordes menors, i fins i tot alguns esdevenien sacerdots. Durant els segles XI i XII, els grups encarregats de la interpretació dels cants augmentaren i variaren progressivament el seu repertori esdevenint més ric; aquests grups estaven sota la responsabilitat dels capítols de les catedrals o de les esglésies. Com indica Laborde (1998), les dues institucions més antigues que semblaven haver adquirit autonomia d'aquesta manera, amb algun mestre dirigint-les, foren la catedral de Chartres (1119) i Notre-Dame a París (1127). Com comenta Page (1989), sorprèn l'absència gairebé total d'escoles corals al sud del país.

La fundació d'una capella depenia gairebé sempre de l'assignació o de prebendes del papa o del rei. Un grup entrenat de cantaires adults, que sovint havien rebut els ordes menors, acompanyaven els nois cantors a l'hora d'executar música pels oficis religiosos. Aquests cantaires gaudien de certs beneficis i depenent del lloc eren anomenats *clercs de matines* (Notre Dame, París), *petits i grands vicaires* (Cambrai), *chapelains-chantres* (Langres), *heuriers-matiniers* (Chartres), o *cantoreaux* (Toulouse). Així, mentre que els mestres de música en aquest període sempre foren clergues, els organistes van gaudir d'un status més independent.

Segons relata Jacobs (1986), existia un ordre jeràrquic dels participants d'un cor d'una catedral: damunt de tots trobem el *chantre* o *capiscol*, que solia dirigir-lo; el *sochantre* era llur delegat; els *governants* (d'un a quatre, segons la importància del dia en el calendari religiós) dirigien els cants des de la nau; els músics més ben dotats cantaven en petits grups, davant del faristol, els passatges més elaborats de cant pla; i finalment el *cor (chorus)* d'homes i nens que formaven el cos principal de veus. Amb aquesta distribució de rols va néixer i es desenvolupà a França l'art de la polifonia que seria el model per a tota l'Europa occidental i també per a Catalunya.

A més de les catedrals i les esglésies, a França, les *Saintes-Chapelles* van gaudir d'un status especial: exemptes de jurisdicció eclesiàstica, estaven sota la protecció directa del rei o d'un príncep, tot i que estaven organitzades d'igual manera que la resta. Tenim la *Ste-Chapelle du Palais*, a París, fundada per Sant Lluís (1305), amb 6 nens cantors; la *Ste-Chapelle* de Bourges, fundada per Jean, Duc de Berry (1405) també amb 6 cantaires; i la *Ste-Chapelle* de Dijon, fundada per Felip *el Bo* (1425) amb 4 nens cantaires.

> Aquestes capelles aviat constituirien una xarxa que s'estendria per tota França. No només proporcionaven música pels oficis litúrgics sinó que també animaven l'ensenyament del cant pla, la polifonia i la composició. El talent compositiu d'un músic esdevindria factor clau en el seu nomenament com a mestre; havia de compondre obres originals per les festes solemnes i d'altres ocasions importants. (Lesure, 1980, 743)

Algunes capelles van adquirir una reputació especial pels seus compositors, com les de Cambrai (G. Dufay), Chartres (Mureau, Brumel i Fresneau), Orléans (Tinctoris) i Laon (Grenon). Com relata Fubini (2007), Tinctoris fou mestre de Beatriu d'Aragó, filla de Ferran I, per a qui va elaborar el primer diccionari que es conserva de termes musicals, que contenia definicions basades en el efectes empírics de la música. Hi hagué molts intercanvis amb les capelles de les corts principesques; els millors cantors de Felip el Bo, duc de Borgonya, provenien tant de la Ste-Chapelle i Notre-Dame de París com de Cambrai. Els mestres de capella també participaren en drames medievals (misteris i obres morals) i fins i tot fora del context litúrgic, en farses, malgrat les repetides prohibicions emeses en aquest sentit per la jerarquia eclesiàstica.

La música a les capelles reials i a la noblesa

Les corts cristianes de Pere III d'Aragó (1276-1285) i d'Alfons IV (1327-1336) contractaren músics musulmans per tocar l'*exabeba,* el *psalteri* o el rebec, fins que el Concili de Valladolid el 1322 prohibí la presència de musulmans a les corts i festes cristianes. Tot i això, la influència de la música i la poesia àrab quedarà fixada dins d'algunes formes musicals, com el *zajal* i, més tard, el *villancico*.

Entre els músics que formaren part de la capella de Pere IV el Cerimoniós al 1297 hi trobem dos cantors; el 1347 s'hi afegeixen tres de francesos i un organista alemany que adopten l'apel·latiu francès de *chantres*. Posteriorment, foren músics francoflamencs els contractats a la cort catalanoaragonesa, en consonància amb la moda de l'*Ars Nova*. Aquests músics també portaven amb ells els llibres de polifonia d'on procedien, variats en estils i repertori, i alguns d'ells eren també compositors. Martí I ja disposava, segons Maricarmen Gómez (2009), de 10 *chantres* més un organista, tots ells de gran prestigi, com així es demostra en el fet que cedí la seva capella durant uns dies al papa Benet XIII per acompanyar els actes del Concili de Perpinyà (1408-1409).

Al segle XIV, París va començar a emergir com la capital política i administrativa de França, però mentre duraren els conflictes de la Guerra dels Cent Anys, va deixar de ser la residència reial. Carles VII residí poc temps a la capital francesa; Lluís XI i els seus successors també van seguir el seu exemple, preferint les residències reials de la vall del Loira. Als segles XIV i XV França va tenir molts centres d'activitat musical, amb moltes capelles per les quals els músics s'hi desplaçaven lliurement.

Des del 1309, la residència papal fou a Avinyó, on Benet XII va fundar una universitat amb 12 *cantores capellae*, la majoria d'ells procedents del nord de França. Gastó Febus, comte de Foix (1331-1391), va tenir gran abundància de bons cantants a Orléans el 1388, i va convidar ministrils estrangers. A Bourges, Joan, duc de Berry, no només va fundar la Ste-Chapelle (1405) sinó que també instal·là la seva pròpia capella personal, contractant com a compositors a Solage; a Moulins, Carles I va reunir una capella de 12 músics (incloent Ockeghem). Amadeu VIII i Lluís, ducs de Savoia, van contractar com a compositors a Bonnel i Brumel per a la seva capella; a Angers i a Provença, el comte Renat de Provença va mantenir 8 cantants (amb Feragut) que es van incorporar a la *Chapelle Royale*.

Ja al segle XV les dues institucions més rellevants, la capella dels ducs de Borgonya i la *Chapelle Royale*, van anar-se traslladant per diferents territoris. Els músics del duc de Borgonya no van esdevenir un conjunt estable fins el 1430; abans d'aquella data, havien compartit cantants amb Notre-Dame, la Ste-Chapelle, i Cambrai. Amb Felip *l'Ardit* (1364-1404) la capella era, segons un dels cronistes, «més nombrosa i més ben escollida» que la del Rei de França. El seu successor, Jean Sense por (1404-1419), educat a Flandes, va

esdevenir duc i passà la major part del seu temps a París, amb els seus 16 servents, que incloïen músics. Felip el Bo (1419-1467), comptava amb músics famosos com Binchois, Joye i Morton, i va fundar capelles amb 4 nois cantors a Dijon i a Lille. L'últim dels grans ducs de Borgonya, Carles el Temerari (1467–1477), amb una sòlida educació musical, s'acompanyava dels seus cantants (sobretot de Busnoys) en els seus viatges pel país.

La *Chapelle Royale* de Carles VI fou encara un grup relativament modest, format per 11 cantants, molts dels quals eren també membres de les capelles de Notre-Dame o de la Ste-Chapelle. El 1401 els ducs de Borbó i Borgonya fundaren una *cour d'amour* de poca durada. Carles VII va contractar Jean d'Ockeghem per a dirigir la seva capella, i aquest últim, havent estat *premier chapelain*, va ser anomenat *Maître de la chapelle de chant du roy* el 1465 i d'aquesta manera va poder servir a tres reis francesos durant 45 anys.

Fins a començaments del segle XVI, els músics de les províncies del nord de França eren atrets per les ofertes de les corts del nord d'Itàlia i per la Capella Papal, on les seves dots de compositors i la seva habilitat com a intèrprets eren altament estimades. Tanmateix, el Concili de 1438 i la Sanció de Bourges, van donar al Rei de França una considerable independència respecte del Papat, i els músics d'església passarien a veure's més capaços d'obtenir llocs cortesans a França que els oferissin més seguretat laboral.

La monodia profana: trobadors i trovers

Atès que l'església condemnava la música profana a l'alta edat mitjana, no comptem amb fonts directes que ens permetin conèixer-la amb certesa. No serà fins al segle XIX, quan es redescobreix aquesta música com a peça fonamental per entendre el valor de Catalunya i França dins l'Europa medieval. Els principals nuclis d'aquest repertori els trobem a Tolosa, Gascunya, Catalunya i Provença, ja que gaudien dels avantatges d'una certa prosperitat econòmica i d'una estabilitat política que preservava la pau. Maricarmen Gómez (2009) subratlla com Alfons II d'Aragó plantejà una política ultrapirinenca que permetia l'arrelament del moviment trobadoresc als seus dominis peninsulars, convertint-se ell mateix en mecenes de trobadors de banda i banda dels Pirineus.

Els trobadors (*troubadour*s) foren poetes i músics que cantaven l'amor i els fets d'armes del seu temps (*chansons de geste*). S'expressaven en occità (*langue d'oc*) i representen l'art líric per excel·lència d'aquest període, l'amor cortesà i tots els seus símbols. En paraules de Magda Polo (2010), trobem dos estils en les seves obres: el *trobar clus* o *fin amors* (amor platònic, galanteig, crítica expressada veladament, subtil, hermètic i metafòric), i el *trobar leu,* més clar i senzill, directe i popular. Al trobador li cal trobar els *sons e motz*, per tant ha de ser poeta i músic alhora, a l'estil dels cantautors actuals.

Les obres dels trobadors són melodies cantades a una veu amb possible acompanyament de llaüt o arpa. La majoria de trobadors eren d'origen noble i es parla d'uns 350 autors dels qui es conserven unes 2.500 composicions, tot i que només de 256 en tenim lletra i música. La música dels trobadors estava influenciada per la música àrab degut a les Croades, ja que els joglars espanyols tant eren cristians com àrabs o jueus.

La majoria de cançons de trobadors foren sil·làbiques, d'àmbit melòdic d'octava, amb elements espontanis i poc artificiosos, basades en els modes *protus* i el *deuterus* gregorians (1r, 2n, 7è i 8è modes respectivament) coincidint amb el primer mode gregorià que com sabem és el mode més emprat en la música tradicional catalana (Rövenstrunck, 1979). Sovint utilitzaven formes estròfiques amb tornades col·lectives. La seva fluïdesa i senzillesa melòdica les fa aptes per a ser transmeses oralment de memòria,

aproximant-les formalment amb molta de la música tradicional catalana i del sud de França.

Respecte les formes musicals, les més emprades són: la *lletania* (cada vers té la mateixa melodia), el *rondel* (responsorial, rondó, *virelai*, balada, ball rodó), *l'himne* (cançó o oda), la seqüència ritmada (el *lai* celta, l'*estampida* o *ductia*), i la *canso* (estròfica). Respecte a les temàtiques, podem classificar-les en *canso* (amorosa), *joc partit* (diàleg sobre l'amor), *planch* (lament per la mort), *aube* (separació dels amants a l'alba), *pastorel·la* (cavaller seductor de pastores donzelles), *sirventès* (política), *croisade* (històries de creuades) i *tensó* (sobre els modes de trobar).

Higini Anglès (1935) estudià aquest moviment i ens va permetre aproximar-nos amb rigor a l'obra del rossellonès Berenguer de Palou, Bernat de Ventadorn, Macabrú, Guillem de Berguedà, Cerverí de Girona, Pere Vidal, Ramon de Miraval (Carcassona), la Comtessa de Die (una *trobairitz*), Rimbaud de Vaqueiras (autor de la famosa *Calendas maias*), etc. El floriment dels trobadors s'acabà amb la derrota dels albigesos a la batalla de Muret (1213), que representaria l'ocupació francesa d'Occitània.

Els trovers (*trouvers*) provenien del nord de França i usaven la *langue d'oil* (francès medieval) com a llengua d'expressió. Segons Michels (1980) foren també aristòcrates i burgesos, que tractaren tant temes profans com religiosos. Dels *trouvers* se'n conserven uns 4.000 poemes i unes 1.400 melodies. Entre els més famosos trobem Adam de la Halle, Ricard Cor de Lleó, Lancelot, etc. La seva influència creix a partir del segle XII.

Els joglars, d'origen modest i vida itinerant, divulgaren moltes de les obres dels trobadors, tot i que la publicació de les seves obres no fou immediata, sinó posterior, quan el gènere ja estava en decadència a finals del s. XIII. La preservació en forma de cançoners ha permès que en els últims temps, se'n fes difusió.

El drama litúrgic medieval

Durant els segles XI, XII i XIII trobem conservats 30 drames o representacions que personificaven la vida de Jesús, la Verge o els Sants per ser representats dins els temples, atris, carrers o cementiris, amb clara finalitat evangelitzadora i emocional. A més dels cants d'estil himnòdic, també s'incloïen en els drames litúrgics textos i diàlegs parlats en llatí i en llengües vernacles, amb la finalitat que els fidels de classes populars participessin més dels misteris cristians, sovint velats per l'ús del llatí a la litúrgia.

A la península, aquests drames litúrgics no foren molt apreciats, sí però a Catalunya, on trobem *Els tres Reis mags*, el drama del cicle de Nadal més antic de la península en llatí (Ripoll, segle X) i el *Drama de les tres Maries*, dedicat al cicle Pasqual (Vic, segle XIII) que recull els diàlegs entre un àngel i les tres Maries sobre el sepulcre, la resurrecció i l'anunci al poble. El Drama de les tres Maries és un trop, és a dir, una melodia intercalada com una glossa dins un cant de la missa, i que amb un senzill text esdevenia un recurs mnemotècnic pel cant gregorià.

Eren representats per homes i nens, que interpretaven els papers femenins. Aquesta pràctica s'estengué durant segles en els contextos religiosos. D'origen més llunyà i des del 1266 es representa sense interrupció el *Misteri d'Elx*, drama escrit en català i dedicat al trànsit i Coronació de la Verge, representada per l'Assumpció, tot i que la melodia i la polifonia que hi trobem són posteriors.

D'estil similar tenim el famós *Cant de la Sibil·la*, que apareixent enmig dels cants alegres del Nadal, profetitzava el fatídic anunci de la fi del món i el judici final. La *Sibil·la*

expressa la idea del perill de la mort deguda a causes políticomilitars. Aquest cant de melodia original amb reminiscències orientals, i que fou prohibit pel Concili de Trento, es conserva a les illes Balears. A França trobem el *Jeu de Robin et Marion* (1284) d'Adam de la Halle (1240-1287), trover i clergue a París, on compongué aquesta pastorel·la escenificada que inclou 16 números musicals i que es considera un avantpassat de l'òpera còmica.

'Ars Antiqua'

Al segle XI hi hagué un cert ressorgiment econòmic i un augment de la població que originà un creixement de les ciutats i la progressiva disgregació del sistema feudal. Al segle XII aparegueren les primeres universitats, que convisqueren amb l'art romànic, l'esplèndida vida cortesana i les croades. Malgrat l'amenaça àrab, podem parlar d'una relativa estabilitat política a Catalunya i al sud de França durant un parell de segles. L'*Ars Antiqua* apareix en aquesta època i representa el primer període de l'escola de polifonia europea occidental.

Estilísticament, l'*Ars Antiqua* utilitza la notació mensural en tetragrama i partitura general, i els modes rítmics derivats dels peus grecollatins (especialment el troqueu, el iambe i l'espondaic), amb una clara predominança dels ritmes ternaris —a imitació simbòlica de la Trinitat, presa com a mesura de perfecció—. Tot i el precedent de polifonia de l'any 886, es dóna com a fet que l'*organum* fou la primera forma a dues veus que conservem. Data del segle X i especialment dels segles XI i XII. L'*organum* té una estructura que, partint d'un cant gregorià sil·làbic, desplega una 2ª veu en 4es i 5es força paral·lela, dotant a l'harmonia d'una serenor i solemnitat extremes. Aquesta segona veu podia ser cantada o executada amb instruments, com l'orgue.

Caldwell (1984) explica altres formes musicals de l'*Ars Antiqua,* com el *discantus* (segles XII-XIII, amb creuaments de les veus i moviments melòdics contraris), el *conductus* (segle XIII, homorítmic sobre un *cantus firmus*, per acompanyar els desplaçaments del capellà), l'*hoquetus* (segle XIII, melodia tallada i repartida entre les veus, com un sanglot) i el *motet* (segle XIII), una de les formes que evolucionarà a l'*Ars Nova*.

París, i sobretot Notre Dame, fou el principal centre europeu d'*Ars Antiqua*. El *Magnus liber organi*, i el *Notre Dame Organa*, són els principals còdexs on es recullen les obres de Leonin i del seu deixeble Perotin, compositor d'òrganums a 3 i 4 veus. A França també trobem motets al Còdex de Montpeller (segle XIII), hoquetus instrumentals al Còdex Bamberg (s. XIII) i polifonia a St. Marçal de Llemotges, que tant va influir en el Còdex de Las Huelgas.

A Catalunya, trobem el *Llibre Vermell* de Montserrat que inclou peces monòdiques, 6 peces polifòniques i *caccias*. Almenys 5 d'aquestes peces foren danses cantades i presenten l'estructura dels *virelai* francesos, que prenien elements melòdics de la tornada per a la part final de l'estrofa. La majoria d'aquests còdexs foren inicialment transcrits i estudiats per Mn. Higini Anglès (1888-1969) i editats gràcies a la tasca divulgadora de la secció de Musicologia del CSIC i de l'Institut de Musicologia Ricart i Matas. La Biblioteca de Catalunya també tingué un paper rellevant en la preservació, catalogació i difusió d'aquesta música catalana medieval, gràcies a la tasca pionera de Felip Pedrell. Igualment és destacable el catàleg de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, amb seu a Barcelona, àmpliament estudiat per Maricarmen Gómez. Respecte als centres musicals, cal destacar Ripoll (amb un himne ocult en els capitells, i enllaç entre Europa i la península), Cuixà, Tortosa, Scala Dei, Girona i St. Cugat (amb un altre himne als capitells estudiat per Schneider, 1946).

Pel que fa a la teoria musical d'aquest període, destaca Boeci i el seu *De institutione musica*, que s'ocupa principalment del cultiu de la música en el *quadrivium* com a mitjà educatiu. També cal assenyalar el tractat *Musica enchiriadis* (Ripoll, segle X), inicialment atribuït a Hucbald i actualment a Ot de Cluny, on s'explica de forma dialogada els tipus d'organums i de polifonia, incloent-ne l'exemple més antic que se'n conserva.

'Ars Nova '

Representa el segon període de l'escola polifònica occidental, amb predomini de la música francesa i italiana, preferentment vocal. La forma musical majoritària d'aquest període serà el motet, que usa les consonàncies (3es i 6es), textos en llengües vernacles i els contrastos i la lluminositat cercada pel gòtic i promulgada per l'orde del Císter.

En termes generals, l'*Ars Nova* fou una època convulsa (Guerra dels Cent Anys, la pesta negra, el Cisma d'Avinyó), amb creixement urbà, l'aparició de la burgesia i una notable secularització de les arts. Continuà la tradició de l'amor cortesà dels trobadors, aparegueren els ministrers o ministrils (instrumentistes professionals) i es generalitzà l'ús d'una nova notació quadrada, amb incorporació dels compassos, la notació de colors, i el pentagrama.

Poblet, Montserrat, Santes Creus i Scala Dei foren els centres privilegiats de l'*Ars Nova* a Catalunya, bastions cristians i culturals de l'última fase de la Reconquesta. L'anomenat *Llibre Vermell* de Montserrat és d'aquesta època, tot i que recull música escrita amb estils anteriors (*Ars Antiqua*). La *Missa de Barcelona*, a l'arxiu de la Corona d'Aragó, és un bon exemple de l'*Ars Nova*.

Com comenta Gregori (a Bonastre i Cortès, 2009), l'interès dels reis de la Casa de Barcelona per les noves sonoritats que presentaven les polifonies de l'*Ars Nova*, era avalat per la presència de músics forans, italians i francesos a les seves capelles, al costat de músics catalans que sovint anaven a formar-se als principals centres musicals francesos.

Entre les formes preferides de l'*Ars Nova* tenim el *madrigal,* sobre hendecasíl·labs amatoris, amb *ritornellos*, a 2 o 3 veus; la *caccia*, *chace* o cànon a 2 veus, enginyós, humorístic, descriptiu, ple d'onomatopeies; la *ballata,* relacionada amb la *ballade* i el *virelai* francesos, amb estructura ABB i tornada; el *rondeaux* o rondel, dansat, amb al·legories i amb una tornada, i especialment el *motet,* politextual, dedicat a l'amor cortesà, amb el tenor fent un *cantus firmus* en llatí i les dues veus superiors en francès, competint pel protagonisme.

Entre els autors d'aquest període destaca Guillaume de Machaut (1300-77), sacerdot que treballà a la cort francesa, que continua l'esperit dels *trovers* (*lai*) i en fixa les principals formes musicals, com les *ballades*, els *rondeaux* i els *virelai*. De la seva obra destaca la *Messe de Notre Dame* (1364), primera missa a 4 veus, escrita per a la solemne coronació de Carles V, on es tracten totes les parts com una sola obra amb un mateix motiu temàtic. La isorítmia ja hi és present i serà una constant en la música del proper segle, mentre que encara trobem l'*hoquetus* com a símbol de les angoixes d'una època convulsa.

L'educació musical a l'edat mitjana

Pío Tur (1992) assenyala com la *Schola Cantorum* fou el complement educatiu imprescindible per a la reforma gregoriana, a qui s'encomanà d'ensenyar el cant per tradició oral i memoritzant les melodies fins que la notació posterior estigués ja més instaurada. A imitació de la *Schola Cantorum* romana se'n fundaren d'altres a França (Metz al 762, Reichenau al 800) fins que foren substituïdes per les *psalletes* i capelles catedralícies.

Molt abans de la fundació de les universitats, l'educació musical fou proporcionada per les escoles monàstiques i després per les escoles corals d'algunes catedrals i monestirs (com el de Montserrat des del segle XIII). Hi ha evidències que les arts liberals (*trivium* i *quadrivium*) van ser ensenyades en diverses regions del nord de França, en concret a Reims (Remigius d'Auxerre, el 893 i Gerbert d'Aurillac, el 972), a Chartres (Fulbert, el 1007) i a Fleury (Theodolphus i Abbon, 965), sense oblidar les contribucions de benedictins com Aurelian de Réôme (Langres) i Hucbald (St-Amand). Amb l'aparició de les universitats al segle XIII, París va guanyar en importància com a centre acadèmic i molts estrangers van anar-hi per aprendre o ensenyar les ciències del *quadrivium*, com R. Kilwardy, R. Grosseteste, R. Bacon, o Hieronymus de Moràvia.

Les set arts liberals s'agrupaven en els tres sabers humans (*trivium*) i els quatre sabers exactes (*quadrivium*). El *trivium* estava format per la gramàtica, la lògica i la retòrica, mentre que el *quadrivium* es dividia en sabers quantitatius (discrets) que incloïen l'aritmètica (coneixement absolut) i la música (coneixement relatiu), i magnituds (continus), que incloïen la geometria (en repòs) i l'astronomia (en moviment). L'estudi de la música en el *quadrivium* estava dedicat al tractament melòdic i harmònic de la conducció de les veus i dels instruments, sempre amb la finalitat de lloar Déu mitjançant el poder emocional de la música, i contra la pràctica dels joglars «qui canten e sonen estruments denant los prínceps per la vanitat mundada» (Llull, 1275, 172).

Alguns del més grans teòrics del moment, com Johannes de Garlandia, Johannes de Grocheio i Johannes de Muris, van visitar París. A Jean Gerson se li atribueix el primer manual per a nois cantors (1408) on prescriu l'ensenyament del cant pla, del contrapunt, i alguns *déchants honnêtes* (cançons profanes innocents), prohibint el cant de cançons grolleres.

Els professors universitaris de París es dedicaven tant a la pràctica com a la teoria musical a les seves classes. A la ciutat, alguns mestres començaven a ensenyar música profana a principis del segle XIV, com Jehan Vaillant i la seva escola de música. Per la seva banda, ministrils i instrumentistes havien desenvolupat un sistema propi de formació musical professional. Per exemple, a París, en temps de Carles VI, Guillebert de Metz va descriure les *Escoles de ménestrels* a la *rue des Jugléeurs*.

Als segles XIV i XV les regions del nord de França tenien el costum de reunir-se un cp l'any (*escolles*) durant la Quaresma, amb el propòsit d'intercanviar informació professional, per exemple sobre com tocar, construir instruments, o conèixer nous repertoris. Les trobades més importants van tenir lloc a Ypres (1313-1432), Beauvais (1398-1436), Cambrai (1427-1440), Saint-Omer (1424-1441), i a ciutats dels Països Baixos. D'altra banda, sabem que el ministrers de Savoy normalment es reunien a Bourg-en-Bresse (1377-1407), i que Pere III d'Aragó acostumava a enviar els seus ministrers a les *escoles* de França al final del segle XIV. A finals del segle següent però, tal costum ja havia desaparegut.

A tall de conclusió

Com hem vist, les relacions corals entre Catalunya i França han estat molt importants a l'edat mitjana. En general han estat més un moviment de nord a sud més que de sud a nord, especialment en el que fa a moviment migratori o professional.

A l'edat mitjana, França influencià Catalunya mitjançant l'expansió de la reforma gregoriana, la notació aquitana, el model d'escoles corals a les capelles (*psallettes*), les escoles franceses per ministrils al segle XIV i el moviment de cantors francesos contractats a les capelles peninsulars.

L'únic moviment realment d'anada i vinguda fou el dels trobadors, tot i que després de la desfeta dels albigesos, el moviment es refugià, en part, a Catalunya. Les característiques de la música dels trobadors ha perviscut llargament en la música tradicional tant francesa com catalana fins arribar als nostres temps amb el fenomen dels cantautors.

Malgrat l'amenaça àrab, podem parlar d'una relativa estabilitat política a Catalunya i al sud de França durant el parell de segles en què apareix l'*Ars Antiqua*, estil polifònic francès que arrelarà posteriorment a Catalunya, amb obres recollides al *Llibre Vermell* de Montserrat i el tractat *Musica Enchiriadis*. Aquesta influència francesa es mantingué durant els segles següents, en l'*Ars Nova*, amb obres com la *Missa de Barcelona*, obrint les portes a música d'altres territoris com Itàlia, que representaran un nou pol estilístic i cultural pel futur de Catalunya.

Referències

Anglès, H. (1935) *La música a Catalunya fins al segle XIII.* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

Apel, W. (1984) *La notazione della musica polifonica*. Florència, Sansoni.

Aviñoa, X. (dir.) (2005) Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. 11 volums. Barcelona, Edicions 62.

Bonastre, F.; Cortès, F. (Coord.) (2009) *Història Crítica de la Música Catalana*. Bellaterra, Publicacions de la UAB.

Caldwell, J. (1984) *La música medieval*. Madrid, Alianza Música.

Dahlhaus, C. (1997) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa.

Eco, U. (1990) *Art i bellesa en l'estètica medieval*. Barcelona, Destino.

Fernández de la Cuesta, I. (1983) *Historia de la música española, I: Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*. Madrid, Alianza Música.

Fubini, E. (2007), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música.

Gómez, M. C. (1979) *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1136-1432.* Barcelona, Bosch.

— (ed.) (2009) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 1. De los orígenes hasta c. 1470*. Mèxic, Fondo de Cultura Económica.

Gustems, J. (2011) «Memòria final Catalunya i França: Cors amics». *Recercat* (Barcelona, Universitat de Barcelona), 82 p. (document en línia). Disponible a: http://hdl.handle.net/2445/17922 [Accés: 21.10.2011].

Jacobs, A. (1986) *La música coral*. Barcelona, Taurus.

Jay Grout, D. (1980) *Historia de la música occidental, vol.1*. Madrid, Alianza Música.

Laborde, D. (1998) *Musiques à l'école*. París, Bertrand Lacoste.

Lesure, F. (1980) «France», a Sadie, S. [ed.] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 6*. Londres, Mc.Millan.

— (1985) «Musical Academicism in France in the XVIIIth Century: Evidence and Problems», a Atlas, A.W. [ed.] *Music in the Classic Period: Essays in Honor of Barry S. Brook*. Nova York, Pendragon Press, p. 159-180.

Llull, R. (1275) *Doctrina Pueril*. Barcelona, Barcino, 1972.

Michels, U. (1982) *Atlas de músca I*. Madrid, Alianza Música.

Page, C. (1989) The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100-1300. Berkley, University of California Press.

Polo, M. (2010) *Historia de la música*. Santander, Publican, Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Robertson, A.; Stevens, D. (1980) *Historia general de la música, vols. 1, 2*. Madrid, Istmo.

Rövenstrunck, B. (1979) *Singularitats de la Cançó Popular Catalana*. Barcelona, Clivis.

Rubio, S. (1983) *Historia de la música española, II. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, Alianza Música.

Schneider, M. (1946) *El origen musical de los Animales-Símbolo en la Mitología y la escultura Antiguas*. Barcelona, CSIC, Instituo Español de Musicología.

Steinberg, M. (2007) *Guía de las obras maestras corales*. Madrid, Alianza Música.

Sunyol, G.M. (1927) *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Barcelona, Abadia de Montserrat.

Tur, P. (1992) *Reflexiones sobre educación musical*. Barcelona, Publicacions de la UB.

Wilkins, N. E. (1989) *The Lyric Art of Medieval France*. Cambridge, New Press.

Discografia

Capella de Música i Escolania de Montserrat. (2004) *O vos omnes. Motets de l'Escolania*. DISCMEDIBLAU DM 915-02.

Clemencic Consort. (2009) *Troubadours*. Harmonia Mundi HMG 508099.

Continents Paradiusi. (2002) Le Champion des Dames. Chansons de Gilles Binchois & Guillaume Dufay. Ricercar RIC 228.

Cor de Cambra Fòrum Vocal. (2009) *Cantica Sacra. 1000 anys de música sacra a Catalunya*. Columna Música ICM0214.

Ensemble Clément Janequin; Visse, D. (2003) *Josquin Desprez. Adieu, mes amours. Chansons*. Harmonia Mundi 1951279.

La Caravaggia; Coll, L. (2010) *In mani dei catalani: de ministrers i cançoners.* Musièpoca. MEPCD-002.

Magrané, C.; Capella de Ministrers. (2008) *Amors e cansó. Trobadors de la Corona d'Aragó*. Licanus 0823.

Savall, J.; Hesperion XX. (2010) *España Antigua, 8 CD*. EMI 50999 648801.

El canto coral en Cataluña durante la Edad Media: las influencias francesas

Resumen: Este artículo explica las principales influencias entre la música francesa y catalana durante la Edad Media. Los principales agentes de esta relación de norte a sur los encontramos en la expansión de la reforma gregoriana, la notación Aquitania, el modelo de escuelas corales en las capillas, las escuelas francesas de ministreros y la contratación de músicos franceses en las capillas peninsulares. Los trovadores representan una relación en ambas direcciones, cuyas características musicales perviven en la música tradicional de los dos territorios. Los movimientos *Ars Antiqua* i *Ars Nova*, iniciados fundamentalmente en Francia también se introducirán en Cataluña con otras tan notorias como el *Llibre Vermell de Montserrat* (Libro Rojo de Montserrat?).

Palabras clave: canto coral, música catalana, música francesa, estudios medievales

Le chant choral en Catalogne pendant le Moyen Âge : les influences françaises

Résumé : Cet article explique les principales influences qui existaient entre la musique française et la musique catalane pendant le Moyen Âge. Les principaux agents de cette relation du nord au sud se trouvent dans l'expansion de la réforme grégorienne, la notation aquitaine, le modèle d'écoles chorales dans les chapelles, les écoles françaises de ministres et l'embauche de musiciens français dans les chapelles péninsulaires. Les troubadours représentaient une relation dans les deux directions, leurs caractéristiques musicales survivant dans la musique traditionnelle des deux territoires. Les mouvements *Ars Antiqua* et *Ars Nova*, qui ont commencé pour l'essentiel en France, ont aussi été introduits en Catalogne avec des œuvres aussi notoires que le *Llibre Vermell* de Montserrat.

Mots-clés : chant choral, musique catalane, musique française, études médiévales

Choral singing in Catalonia during the Middle Ages: French influences

Abstract: This article explains the main influences between French and Catalan music during the Middle Ages. The main agents of this relationship from north to south are found in the expansion of the Gregorian reform, the Aquitaine notation, the model school choirs in the chapels, French minstrels schools and the hiring of musicians in the French chapels peninsular. The troubadours represent a relationship in both directions; their surviving musical features the music of both traditional territories. Ars Antiqua and Ars Nova movements, initiated mainly France also will be introduced in Catalonia with works such as the notorious Llibre Vermell of Montserrat.

Keywords: Choral singing, Catalan music, French music, medieval studies