EL CÒDEX MUSICAL DE LAS HUELGAS

(MÚSICA A VEUS DELS SEGLES XIII-XIV)

INTRODUCCIÓ, FACSÍMIL I TRANSCRIPCIÓ

PER

HIGINI ANGLÈS, PREV.

I Introducció

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS : BIBLIOTECA DE CATALUNYA
BARCELONA, 1931

BIBLIOTECA DE CATALUNYA

PUBLICACIONS

DEL

DEPARTAMENT DE MÚSICA

VI

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS : BIBLIOTECA DE CATALUNYA

BARCELONA. 1931

EL CÒDEX MUSICAL DE LAS HUELGAS

(MÚSICA A VEUS DELS SEGLES XIII-XIV)

INTRODUCCIÓ, FACSÍMIL I TRANSCRIPCIÓ

PER

HIGINI ANGLÈS, PREV.

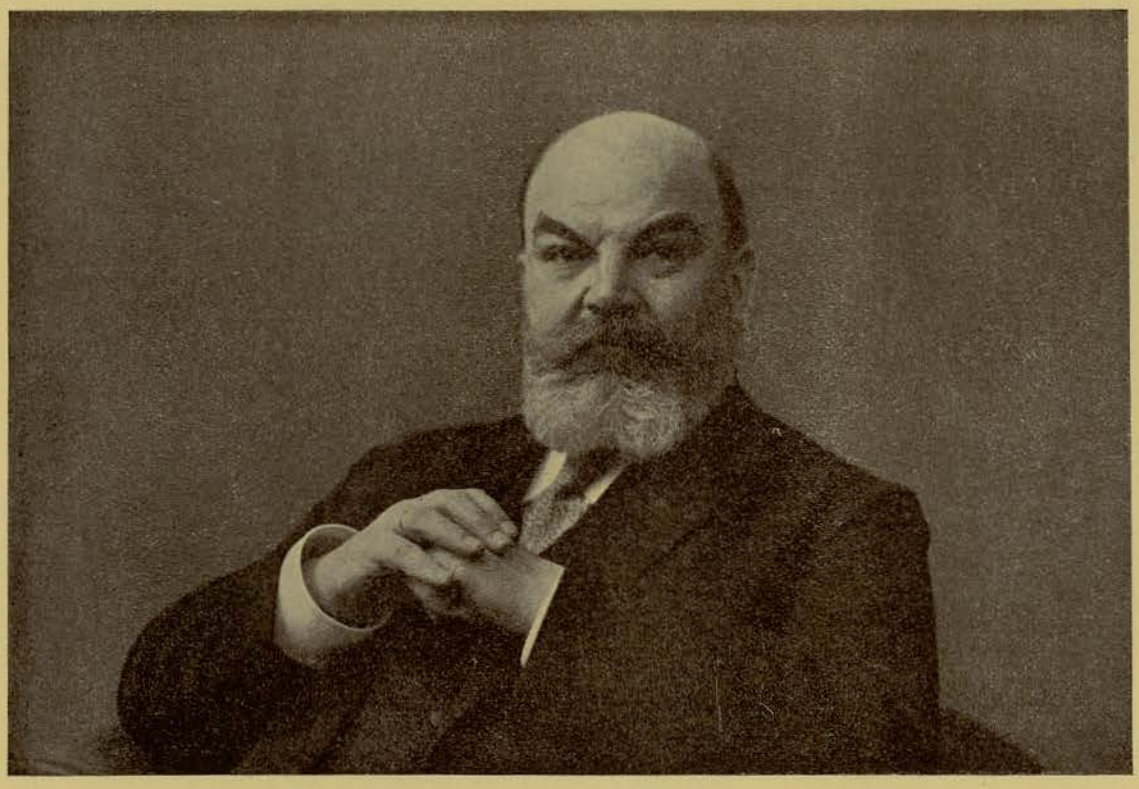
Cap del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya

I Introducció

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS : BIBLIOTECA DE CATALUNYA

BARCELONA, 1931

Impremta de la Casa de Caritat
Montalegre, 5 : Barcelona



A LA MEMÒRIA DE FRIEDRICH LUDWIG

EN RECONEIXENÇA DEL SEU ALT MESTRATGE

AL LECTOR

El Departament de Música de la BIBLIOTECA DE CATALUNYA, en presentar avui l'edició del *Còdex Musical de Las Huelgas* (Burgos), continua la sèrie de publicacions científiques de les obres cabdals de la música hispànica.

Prosseguint el nostre pla inicial, a mesura que madurin els temps i a mesura que l'aportació d'altres amics ens ajudi en la tasca, sense fixar temps i sense fixar de moment un ordre, anirem donant les edicions de les obres cabdals de la música gregoriana peninsular (*Hymnarium* d'Osca del segle XI, l'*Antiphonarium* de Girona del mateix segle, el *Troparium* de Ripoll dels segles XI-XII, el de Tortosa del XIII, etc.); unes les donarem sols amb el facsímil, altres àdhuc amb les transcripcions. Com a mostra de la música trobadoresca de Castella, preparem l'edició integral de les cantigues d'Anfós el Savi, on estudiarem llur relació melòdica amb els cants de tropus i de seqüències medievals peninsulars, amb els cants dels trobadors i amb les cançons del folklore espanyol.

Com a mostra de la música de l'*Ars nova* de Catalunya, donarem els diferents fascicles i fragments de la música religiosa del segle XIV que hem anat recollint, i que en part hauria estat practicada a la capella dels nostres reis Pere III, Joan I i Martí I. Editarem, també, exemples de la música cortisana de la casa reial d'Aragó del segle XIV, que per sort nostra s'han conservat en biblioteques estrangeres. Entra, així mateix, en el nostre pla la publicació del *Cancionero* de la Colombina de Sevilla i el que servia a l'Alcàzar reial de Segòvia a començament del segle XVI. Aportarem monuments musicals de la polifonia hispànica dels segles XV-XVI, provinents de Segòvia, de Taraçona, Valladolid, Sevilla, de la mateixa Catalunya i els de la música orgànica de Castella. El segle XVII continuarà enriquint-se amb la publicació dels altres volums de Joan Pujol, de Joan Cabanilles i amb la de tants d'altres com tenim en cartera. La música del segle XVIII adés la religiosa, adés la del camp profà — salvant honroses excepcions — espera que mans amoroses la desenterrin dels arxius catedralicis i dels temples peninsulars.

La tasca és immensa, i el fons és prou ric per a enlairar el passat històric d'un poble. Per tal que la tasca sigui més compartida, a mesura que les circumstàncies s'ho portin, ultra les publicacions de caràcter monumental de la música dels segles X-XVIII, donarem quaderns d'estudis musicològics amb monografies detallades dels diversos aspectes musicals d'Espanya. Per aquesta nova tasca demanarem l'ajut dels especialistes estrangers, ultra els de Castella i els de Catalunya.

Com a introducció a l'estudi del Còdex de Las Huelgas, hem aplegat una sèrie de notícies insospitades fins ara sobre la música hispànica anterior al segle XI. L'estudi

detingut de la música del còdex visigòtic d'*Azagra* i del de Roda ens fa presentar mostra de cants lírics — fins avui indesxifrables —, que podem considerar a Europa com els més antics del gènere. En la qüestió dels instruments, l'estudi documental, la poesia cristiana peninsular anterior al segle XII i les miniatures dels *Beatus*, etc., enlairen el nivell de la música cristiana de la nostra península ja en dies ben primitius. La manca de teòrics musicals hispànics és un fet sorprenent, per això l'exposem amb tota claredat. L'aportació dels dos fragments de còdexs musicals desconeguts fins ara, assenyala com també l'escola de Còrdova (?) del segle X va tenir la seva notació amb neumes simplicíssims; demostra encara com l'escola aragonesa de Sant Joan de la Penya, desconeguda fins al present, puja de sobte a la capdavantera per la grafia esvelta dels seus neumes mossaràbics. El lector veurà, encara, com el cant dramàtic de la Sibil·la fou potser nat dins de la litúrgia mossaràbiga i no a Sant Martial de Limoges, com semblava fins ara.

Del període romànic, Catalunya i Aragó ens ofrenen els joiells més preats de la música peninsular dels segles X-XII que perdura fins als segles XIII i XIV entre nosaltres. En les relíquies literàrio-musicals dels tropus i de les seqüències dels segles XI-XII, trobem com Ripoll es relaciona estretament amb Sant Joan de la Penya, per l'Aragó, i amb San Millan de la Cogolla, per Castella. Aquest repertori perdura en els troparis dels segles XI-XII, de Vic i de Girona; en el del XIII, de Tortosa, i en els dels XIV-XV, d'altres temples del nostre antic reialme. L'estudi dels cants de l'Ordinarium Missae del Còdex de Las Huelgas ens ha obligat a fullejar un bell rengle de manuscrits peninsulars i estrangers dels segles XI-XV, a fi de col·lacionar-los amb el *tenor* de les composicions similars del Còdex de Las Huelgas. El treball ha estat feixuc; amb ell, però, hem pogut constatar que aquelles melodies internacionals foren conegudes i ben constants a Espanya; altres vegades hem pogut trobar tipismes nacionals que hauran d'estudiar-se. Ultra això, en el fet dels tropus i seqüències hem pogut constatar també que els nostres centres litúrgico-musicals dels segles XI-XIII, es relacionaren amb Sant Martial de Limoges i amb Moissac al migdia de França per l'altra banda.

El període gòtic ha estat fins ara el més oblidat, quant al fet de la música a veus dins de la nostra península. En la publicació que avui presentem, aquest punt, el més fosc i el més difícil de la història de la música hispànica, resta ja força aclarit. Si fins ara hom assenyalava la música a veus del *Calixtinus* de Compostela com a importació francesa del segle XII, nosaltres apuntem dades força precises per demostrar que aquella música, bo i traspuant l'estil de Sant Martial, és ben autòctona. El mateix detall del *Lucas, canonicus, magnus organista*, mort el 1164, que hem trobat a la catedral de Tarragona, assenyala un altre centre contemporani i fins anterior a la magna escola dels mestres Leoninus i Perotinus de Notre-Dame de París. Aquest centre de música a veus, fins ara totalment desconegut a la capital eclesiàstica de la nostra terra, obra camins amples per a la recerca de la polifonia primitiva entre nosaltres. Quant al segle XIII, al nostre llibre hom trobarà documentació rica sobre l'ensenyament de l'organum a l'Estudi General de Salamanca, i sobre la pràctica de la música a veus, a Toledo, Burgos i Las Huelgas, per a Castella, i Ripoll, Tortosa i Scala Dei, per a Catalunya. El mateix còdex amb música a veus del segle XIII que, provinent de Toledo, és servat a Madrid, fins avui hom el prenia com a copiat a França; el còdex de Las Huelgas ha demostrat, en canvi, que el manuscrit de Madrid fou copiat a Espanya, i potser a la mateixa ciutat de Toledo. El seu repertori no és tot francès com es deia fins ara, sinó que presenta un fons certament compost a Espanya.

Els planctus per la mort dels reis de Castella i de Leon restaven musicalment

desconeguts. Amb la publicació del nostre còdex, l'erudit veurà com Espanya va al costat de França i d'Anglaterra, àdhuc en aquest punt. El còdex de Las Huelgas ens ha servat el planctus per la mort de Sanxo III (1157-1158) i d'Anfós VIII (1158-1214) de Castella, com també el dedicat a la mort de Maria Gonzàlez de Agüero, abadessa de les Huelgas, de la primera meitat del s. XIV. Per completar aquesta branca, encabim la versió musical del planctus dedicat a la mort del rei Ferran II de Leon (1157-1188), servat únicament al còdex de Florència.

Quant al fet tan ric del repertori musical de les *Cantigas de Santa Maria*, hem afegit unes notes precioses per a demostrar com Ripoll coneixia ja conductus monòdics i polífons segons la construcció de les cantigues, un segle abans del rei Anfós el Savi.

Amb els apuntaments que suara fèiem, ja es comprèn el preu i la significació del Còdex Musical de Las Huelgas. Com apuntàvem, l'època més ignorada de la història musical d'Espanya era la música a veus del Ars antiqua del segle XII fins a començament del XIV. A fi d'aclarir aquest punt, la BIBLIOTECA DE CATALUNYA es va emprendre la tasca de l'edició completa del present manuscrit. El lector veurà com no hem estat pas defraudats. Aquest còdex conté mostra de tot el repertori de la nostra Ars antiqua, començant pels organa, seguint per les seqüències i passant pel repertori de motets fins al dels conductus de Notre-Dame de París. Aquest manuscrit és fins ara l'únic que s'ha servat en el mateix lloc d'origen, i és un dels més complerts del gènere. La seva notació s'ha prestat a meravella per a transcriure com cal una gran part dels organa, que si bé són posteriors al repertori d'organa de París, tenen una importància màxima per a l'estudi de les melodies dels tropus peninsulars i per a l'estudi de melodies religioses que foren patró del *rondell* (rondeau), de la *retrouenge* i d'altres formes líriques de l'edat mitjana. Alguns d'aquests organa duen encara passatges amb canvis de veus, com si fossin imitacions, que serviran per conèixer a bastament l'evolució del cànon i de la fuga incipient a la nostra península. Tot estudiant el repertori de Huelgas, donem un conspectus sobre el fet, no prou estudiat, de la pràctica dels tropus a Espanya a l'edat mitjana.

En la secció de seqüències, el nostre còdex ens ha obert camins nous per a l'estudi de les proses peninsulars, i aporta mostres inèdites del text i de les diferents melodies d'aquest gènere popular. El fet que moltes arribin a dues veus i que la majoria es presentin amb notació mensural-modal, augmenta la valor del nostre manuscrit. És clar que en aquesta secció algunes vegades ens hem vist forçats a seguir un ritme que sembla un xic forçat. La culpa no és del sistema que hem emprat en la transcripció, sinó que prové del mateix copista del còdex, que sovint volgué enriquir de melismes unes tonades que primerament eren quasi sil·làbiques. En la transcripció rítmica d'algunes d'aquestes proses ens fou major guiatge el consell de Friedrich Ludwig i de Peter Wagner — dissortadament ja traspassats —, que no el gust dels bons amics els monjos de Solesmes i llurs seguidors.

On, però, el còdex de Las Huelgas presenta un caire totalment únic per a l'estudi de la polifonia medieval, és en la secció de motets i en la dels conductus. Quant als motets, cal dir que Huelgas ens dóna mostra de tota la gama del repertori de l'Ars antiqua : des del motet-organum de Notre-Dame i amb l'estil de conductus, fins al repertori del fascicle setè de Montpeller, i encara d'altres arriben amb l'estil modernitzat de començament del segle XIV. Ultra la sèrie de motets provinents de França, el còdex duu vint-i-un motets composats a Espanya, de segur a la mateixa Castella. Aquests abracen

encara tota la gama del repertori de motets antics. El copista del còdex de Las Huelgas sovint va retocar els *tenors* originals i fins els va escriure de bell nou, bo i canviant-los el ritme i el color tradicional dels tenors antics. Aquest copista va modernitzar tant alguns dels motets — àdhuc les veus superiors —, que de no donar el facsímil, no seria possible que l'especialista pogués veure la rectitud de la nostra transcripció. I aquesta, puja de valor, pel fet que ultra la versió de Las Huelgas, cas d'ésser-nos coneguda, donem alhora la versió autèntica dels diferents motets i la de llur font musical. El copista de Huelgas era un revolucionari, i si algunes vegades hem de lamentar que ens hagués desfigurat algun dels motets típics de França, d'altres l'haurem de lloar per haver sabut imprimir una estètica nova al motet tradicional, bo i deixant-lo encara amb la mateixa música que trobem en altres versions autèntiques dels motets antics.

En la branca dels conductus polifònics, el còdex castellà es presenta també amb notació mensural-modal ben fixa; és un cas únic en els manuscrits medievals amb aquest repertori. Gràcies a aquesta notació, avui podem presentar diferents conductus a veus del fons antic de l'escola de París, amb transcripció sovint ben reeixida. El Mestre Ludwig tingué grossa alegria en veure les proves, i, en retornar-nos-les, ens felicità pel pas que havíem avançat en aquesta branca, la més difícil i la menys estudiada de la música a veus del segle XIII.

El còdex de Las Huelgas, doncs, presenta un fons musical conegut pels manuscrits més clàssics amb la polifonia de Notre-Dame de París; ens aclareix la seva interpretació; demostra que Espanya va practicar la polifonia àdhuc en els monestirs de religioses, i aporta un fons autòcton fins ara desconegut. Sense el facsímil al davant, el lector no hauria pogut donar-se compte de les llibertats que s'hi prenia el copista, i dels retocs massa lliures que hom hi afegí posteriorment. En aquest volum hom trobarà clarícia sobre cada una de les qüestions apuntades.

Per les facilitats rebudes al gran monestir de Las Huelgas, vulgui la il·lustre Abadessa i la Reverenda Comunitat d'aquell cenobi insigne acceptar la nostra profunda reconeixença.

ÍNDEX D'AQUEST VOLUM

Pàgs.

Al lector VII
Índex d'aquest volum XI
Bibliografia XV
Introducció I
La cultura musical hispànica des del segle VI al XIV 4

La cultura visigòtica (fins a 711) 4
Cultura mossaràbiga (711-1085) 11
La música a Catalunya (segles X-XI) 17
Música aràbiga peninsular 18
Els teòrics musicals hispànics 19
Els còdexs musicals (hispànics) de transició 23
Manuscrits mossaràbics desconeguts 24
La lírica musical més antiga d'Espanya 25
L'ensenyament de l'organum a l'escola de Còrdova 34
L'ensenyament de l'organum a l'Estudi General de Salamanca 38
L'orgue a la península 39
Els instruments medievals a Espanya 43
La polifonia dins els temples hispànics 46
La càtedra de música a Salamanca i a Palència 52
Els cants jueus i sarraïns peninsulars 52
Les «Cantigas» de Santa Maria i els Conductus llatins de Ripoll 53

Manuscrits amb polifonia de l'Ars antiqua servats a la península 58

I. Compostela, catedral, còdex «Calixtinus» 59
II. Madrid, B. N., Mss. 20486 (a. Hh 167) 71
III. Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1 76
IV. Madrid, B. N., Mss. 19421 (a. C.-88) 80
V. Madrid, B. N., Mss. 289 (a. C.-153) 81
VI. Tortosa, Catedral, C. 135 82
VII. Tortosa, Catedral, C. 133 84
VIII. Tortosa, Catedral, C. 97 84
IX. París, B. N. lat. 5132 (provinent de Ripoll) 86
X. Madrid, B. N., Mss. 6528 (a. R. 139) 86
XI. Madrid, B. N., M. 1361 87
XII. Escorial, Còdex T. j. 12 87
XIII. Burgos, Parròquia de Sant Esteve, sense sign. 90
XIV. Barcelona, Arxiu Corona d'Aragó, Ripoll 139 90
XV. Tarragona, Arxiu Episcopal, còdex 12 91
XVI. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 250 92
Els discantistes peninsulars segons l'anònim anglès del segle XIII 92
L'«Ars nova» a Catalunya 94

La música a veus de l'«Ordinarium» i del «Proprium Missae» i els organa de Las Huelgas. 96

Els Organa de Las Huelgas 106
La nostra edició (Peces 1-49) 113

Les Proses dels còdexs peninsulars i les de Las Huelgas 152

Les Proses de Las Huelgas 164
La nostra edició (Peces 50-80) 180

Pàgs.

La música dels motets medievals i els de Las Huelgas 206
El motet de l'Ars antiqua com a forma musical religiosa 206
Estudis que s'han fet sobre la música dels motets 209
Els vells motets a la nostra península 212
Florida dels motets antics 214
Origen musical dels motets 214
Els motets medievals i els teòrics del segle XIII 217
Evolució musical dels motets 218
La rítmica musical dels motets 221
Els manuscrits de motets amb notació quadrada 223
Els manuscrits de motets amb notació mensural 224
Fragments d'altres manuscrits anglesos no estudiats encara 227
Els motets de Las Huelgas 231
La nostra edició (Peces 81-144) 236

La música dels conductus medievals i els de Las Huelgas 305
Els conductus de Las Huelgas 325
La nostra edició (Peces 145-186) 330

Addicions i esmenes 369
Índexs de noms i de matèries 377
Taula general de l'obra 387

TEXTOS MUSICALS

A) Facsímils

Pàgs.

Mss. mossaràbic, s. X, Saragossa, Universitat, Facultat de Dret s. s. 24
Còdex d'Azagra, ss. IX-X, Madrid, B. N. Mss. 10029, ff. 54 i 54' 26
Còdex d'Azagra, ss. IX-X, Madrid, B. N. Mss. 10029, f. 55' 27
Còdex de Roda, ss. X-XI, Madrid, B. N., Mss. s. s. 31
Còdex Calixtinus, Compostela, Catedral, ff. 189'-190 61
Còdex Calixtinus, Compostela, Catedral, f. 18 65
Madrid, B. N. Mss. 20486 (a. Hh. 167), ff. 122'-123 73
Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1, f. 3' 77
Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1, f. 9 79
Tortosa, Catedral, C. 135, ff. 18'-19 83
Escorial, Còdex T. j. 12, f. 309' 88
Burgos, Parròquia de Sant Esteve, fragment s. s. 89
Madrid, Academia de la Historia, San Millán, 51, ff. 244'-245 125
París, Arsenal 135, f. 287' 138
Tortosa, Catedral, Còdex 135, ff. 35'-36 139
Karlsruhe, Landesbibliothek, n.º 504, f. 26'. 349
Florència, Bibl. Laurenziana, pluteus 29, Còdex 1, ff. 420'-421 355

B) Transcripcions

Cantigues de Santa Maria

A tan gran mal 57
E d'est' un miragre 57
Mui grand' alegria fazer devemos 56

Conductus

Bonum est confidere (de Flo, f. 430) 350
Ecce tempus est (de Ripoll) 55
Pieç' a que savoie (París, frç. 20050, f. 48'). 266 i s.
Sol eclypsim patitur (de Flo, ff. 451-451'). 356 i s.
Totius triclinium (de Ripoll) 56
Vae mundo a scandalis (de Flo, f. 426) 351
Veni, redemptor gentium (de Tortosa, Còdex 135, f. 26) 352

Tropus

Benedicamus benigno voto (de Milà) 146
Caeleste praeconium (de Vic XXXI, 18') .. 150 i s.
Clangat coetus (Orfeó Català, Ms 1, f. 3'). 127 i s.
Clangat hodie vox nostra (Madrid, B. N. M. 1361, f. 192) 129
Divinum mysterium (Tortosa 135, ff. 30-30'). 130
Gloriosa spes (París, Arsenal 135, f. 288) .. 134
Verbum patris (Madrid, B. N. Mss. 19421, f. 106') 145

Seqüències

Ad honorem salvatoris (fragment de Hu amb ritme mixte) 201
Caeli solem imitantes (fragment de La Seu d'Urgell i Tortosa) 194
Elisabeth Zachariae (fragments de Tortosa i de la Bibl. de Catalunya M. 911) 198
In sapientia (fragment de Hu amb ritme lliure, i començ de Madrid, B. N. Mss. 19421) ..... 190 i s.
Jocundare, plebs fidelis (La Seu d'Urgell) .. 196
Promereris (fragments d'altres Mss.) 180

Pàgs.

Salve regina gloriae (fragments de París, B. N. lat. 1343)..... 204 i s.
Salve, sancta Christi parens (fragments). 182 i s.

ORDINARIUM MISSAE

Patrem (fragments de Tournai i d'Apt). 362 i s.

TENORS GREGORIANS

Alleluia (*Graduale*, p. 214)..... 300
Aptatur (de *Rassegna Gregoriana*, VII, 12).. 282
Benedicamus Domino (*Antiphonale*, 49*)... 239
Domine (*Graduale*, p. 203)..... 292
Et confitebor (*Graduale*, p. [64])..... 281
Et florebit (*Graduale*, p. [36])..... 271
Et gaudebit cor vestrum (*Graduale*, 245).. 249
Et regnabit (*Graduale Sarisburiense*, p. 199). 258
Et super (*Graduale*, p. 283)..... 244 i 283
Et veritate (de *Rassegna Gregoriana*, VII, 17). 279
Ex semine (*Graduale*, p. 539)..... 290
Filia (*Graduale*, p. 518)..... 276
Flos filius (del *Processionale Monasticum*, p. 186)..... 285
In saeculum (*Graduale*, p. 203)..... 279
Inter natos mulierum (*Graduale Sarisburiense*, pl. m.)..... 247
Kyrie eleison (*Graduale* n.° XII)..... 251
Mulierum (= Angelorum del *Graduale*, pàgina [194])..... 274
Pro patribus (*Graduale*, pp. 339 i 469)..... 254
Salve sancta parens (*Graduale*, p. [87])..... 292
Solem (*Processionale Monasticum*, p. 185).. 294

TAULA DELS MOTETS ANTICS QUE CITEM EN AQUEST VOLUM SEGUINT LA NUMERACIÓ DE LUDWIC, EN EL SEU *REPERTORIUM*

Pàgs.

[12a].. 258, 296 i 297
[12b]..... 296
[12c]..... 297
[112]..... 281
[113]..... 281
[113a]..... 281
[113b]..... 302
[131]..... 292
[132] 292
[140]..... 292
[196]..... 255
[197]..... 255
[210a]..... 279
[210b] 279
[263]..... 241
[264]..... 241
[265]..... 242
[266]..... 241 i 242
[267]..... 242
[297]..... 255
[310a]..... 258
[315]..... 252
[316]..... 252
[317]..... 251
[318]..... 252
[319]..... 252
[320]..... 252
[321]..... 252
[322]..... 249
[323]..... 249
[324]..... 249
[369]..... 275
[370]..... 275
[371]..... 274
[372]..... 274
[373]..... 274
[374]..... 274
[375]..... 274
[376a]..... 246
[448].... 263 i s. i 296
[448a]..... 296
[449]..... 263 i s.
[450]..... 264
[451]..... 298
[452]..... 299
[478a]..... 276
[479]..... 277
[480]..... 277
[481]..... 277
[481a]..... 277
[481b]..... 277
[483]..... 290
[484]..... 290
[485]..... 290
[486]..... 290
[478a]..... 276
[526]..... 271
[526a]..... 271
[532]..... 247
[533]..... 248
[534]..... 374
[535]..... 248
[536]..... 248
[537]..... 248
[544]..... 244
[545]..... 244
[546]..... 244
[549]..... 283
[550]..... 283
[551]..... 283
[552]..... 283
[553]..... 283
[582]..... 268
[583]..... 268
[607a]..... 251
[607b]..... 251
[644]..... 279
[645]..... 279
[647]..... 286
[648]..... 286
[649]..... 286
[650]..... 286
[651]..... 286
[652]..... 286
[653]..... 285 i s.
[654]..... 285 i s.
[607a]..... 251
[607b]..... 251
[699]..... 293
[700]..... 293
[723]..... 282
[724]..... 282
[727]..... 269
[728]..... 270
[729]..... 270
[729a]..... 269
[732]..... 287
[733]..... 287
[740]..... 268
[741]..... 268
[761a]..... 259
[761b]..... 259
[762]..... 238 i s.
[763]..... 239
[764]..... 239
[765]..... 239
[770]..... 280
[771]..... 280
[783]..... 284
[784]..... 284
[804]..... 259
[805a]..... 259
[806]..... 260
[807]..... 344
[808]..... 344
[809]..... 344
[810]..... 344
[836]..... 262
[837]..... 262
[839]..... 301
[910]..... 254
[913]..... 276
[952]..... 244
[953]..... 253
[1179]..... 274

BIBLIOGRAFIA

A) Manuscrits consultats[1]

a) *Gregorians i d'altres com a fonts de consulta*

Alemanya

Cantionale, s. XIV-XV. Berlín, Staatsbibl. Mus. Ms. 40580.

Còdex, s. XIII, provinent de Sant Jaume de Liége, Darmstadt, Landesbibl. Ms. 2777.*

Antiphonarium Cisterciense, s. XIV, Graz 1471.

Còdex, s. XI, Karlsruhe, Landesbibl. cod. 504.

Missale d'Oxford, del 1384. Munic, Staatsbibl. lat. 705.

Graduale, s. XIV, Munic, Staatsbibl. lat. 2542.

Graduale, s. XIII-XIV (ex bibl. Alderpacense 113), Munic, lat. 2643.

Orationes rhythmicae, segle XV, Munic, Staatsbibl. lat. 3012.

Carmina Burana, s. XIII, Munic, Staatsbibl. lat. 4660.

Troparium Diessense, s. XIV, Munic, Staatsbibl. lat. 5539.

Graduale Cisterciense, s. XIV-XV, Munic, lat. 7905.

Collectaneum, s. XV, Munic, Staatsbibl. lat. 9508.

Graduale-Responsoriale, Munic, Staatsbibl. lat. 10075.

Missale de Worms a. Rh., s. XIII-XIV, Munic, Staatsbibl. lat. 10076.*

Sequentiarium, s. XI-XII, Munic, Staatsbibl. 14083.

Troparium, Emmeracense, s. XI, Munic, Staatsbibl. lat. 14322.

Troparium Emmeracense, s. XII, Munic, Staatsbibl. lat. 14845.

Sequentiarium Emmeracense, s. XV, Munic, Staatsbibl. lat. 14926.

Collectaneum Scheftlariense, s. XIII-XIV, Munic, Staatsbibl. lat. 17212.*

Uberti Lombardi Tractatus de Iesu, s. XIII (XV), Munic, Staatsbibl. lat. 21237.*

Troparium Diessense, s. XIV-XV, Munic, Staatsbibl. lat. 23286.

Graduale, s. XIV (?), Munic, Staatsbibl. 23287.

Orationale Nurbergense, s. XIV, Munic, Staatsbibl. germ., 101.

Cantionale [Antiphonae, Cantica, etc.], s. XV, Munic, Staatsbibl. germ. 716.

Officium beatae Virginis, s. XV, Munic, Staatsbibl. Cod. hisp. 127.*

Graduale de Mosburg, del 1360, Munic, Universitätsbibl. Cod. 156.

Breviarium Franciscanum, del 1235, Munic, Convent dels Franciscans.

Missale Dominicanum, s. XIII-XIV. Munic, Ludwig Rosenthal, Catàl. 121, n.º 865.

Officium rythmicums, Blasii, s. XIII, Munic, L. Rosenthal, Catàl. 155, n.º 315.**

Graduale de Notteln (prop de Münster), vers 1420. Munic, Bibl. privada (O. Ursprung).

Troparium Wingartense, s. XIII. Stuttgart, Landesbibl. H. B. I. Ascet. 95.

Anglaterra

Troparium-Prosarium de sant Patrici de Dublin, del 1352. Cambridge, Univers. Libr. Add. 710.

Troparium, s. XI (XII-XIII). Londres, Brit. Museum, 8. c. XIII.

1. Els manuscrits que no hem vist directament ni per mitjà de fotografies, però que hem consultat de segona mà, van assenyalats amb **; els assenyalats amb * no duen música, pel cas nostre.

Graduale-Troparium, s. XV. Londres, Brit. Museum, Royal. 2. B. IV.

Collectaneum de sant Lluís de Poissy, s. XIII. Londres, Brit. Museum, Add. 23935.**

Breviarium Hispanicum, s. XI-XII. Londres, Brit. Museum, Add. 30848.

Breviarium Hispanicum, s. XI-XII. Londres, Brit. Museum, Add. 30849.

Breviarium et Missale Mozarabicum, s. XI. Londres, Brit. Museum Add. 30850.

Graduale de Salisbury, s. XIII. Oxford Bodl. Ms. Rawl. liturg. d 3. [Edició facsímil de W. H. Frere en *The Plainsong and Mediaeval Music Society*, London 1894.]

Prosarium Praedicatorum francès [potser anglès?], s. XIV. Oxford, Rawl. liturg. g 13.**

Antiphonarium Monasticum, s. XIII. Worcester Cathedral, Còdex F. 160. [Edició parcial, en facsímil, a la *Paléographie Musicale*, XII.]

França

Graduale de Valence, s. XII. Marsella, Ste. Madelene.

Troparium de Narbona, s. XII. París, Bibl. Nat. lat. 778.

Missale de Salisbury [o de Londres?], s. XIII. París, Arsenal 135.

Missale Parisiense, s. XIV. París, B. N. lat. 830.

Missale de Châlons-sur-Marne, s. XV. París, B. N. lat. 840.*

Missale de Sant Andreu de Burdeus, s. XV. París, B. N. lat. 871.

Troparium de Sant Martí (?) de Limoges, s. XI. París, B. N. lat. 887.

Troparium de Sant Yrieux de Limoges, s. XI, afegits s. XII-XIII. París, B. N. lat. 903.

Graduale de Rouen, s. XIII. París, B. N. lat. 904. [Publicat en facsímil per M. Loriquet, *Le Graduel* de l'Église cathédrale de Rouen. Rouen, 1907.]

Troparium de Sant Lleonard de Limoges, s. XIII. París, B. N. lat. 1086.

Missale de Sant Dionís, s. XIV. París, B. N. lat. 1107.

Prosarium de Sant Lleonard de Limoges, s. XI. París, B. N. lat. 1134.

Collectaneum de Sant Martial de Limoges, s. XI. París, B. N. lat. 1154.

Troparium de Sant Martial de Limoges, s. (XI) XII (XIII). París, B. N. lat. 1139.

Breviarium de Girona, s. XV. París, B. N. lat. 1309.

Prosarium Minorum, s. XIV. París, B. N. lat. 1339. [Molts d'aquests cants, són publicats als *Cantus varii romano-seraphici*.]

Officium beateVirginis Marie compilatum et ordinatum per serenissimum principem Dominum Karolum Dei gratia Iherusalem et Sicilie regem illustrem, s. XIV. París, B. N. lat. 1343.

Orationale Franciscanum Gallicum, s. XV-XVI. París, B. N. lat. 3639.*

Collectaneum de Ripoll, s. XIII. París, B. N. lat. 5132.

Lectionarium, s. XIV. París, B. N. lat. 5247.

Antiphonarium Cisterciense, s. XIV. París, B. N. lat. 8882.

Sacramentarium de Tours, s. IX-X. París, B. N. lat. 9430.

Troparium de Nevers, circa 1060. París, B. N. lat. 9449.

Troparium de Saint-Evroult, s. XII. París, B. N. lat. 10508.

Troparium d'Epternach, s. XII. París, B. N. lat. 10510.

Graduale-Troparium de Longret, s. XII. París, B. N. lat. 10511.

Missale Novesiense, s. XV. París, B. N. lat. 12063.*

Troparium-Prosarium de Saint Magloire, s. XI-XII, afegit s. XIV. París, B. N. lat. 13252.

Graduale de Saint Corneille de Compiègne, s. XIII-XIV. París, B. N. lat. 16823.

Antiphonale Monasticum de Sant Dionís, s. XII. París, B. N. lat. 17296.

Troparium de Girona, s. XII, afegit s. XIV. París, B. N. Nouv. acq. lat. 495.

Troparium de Moissac, s. XI. París, B. N. Nouv. acq. lat. 1177.

Troparium de Nevers, s. XII. París, B. N. Nouv. acq. lat. 1235.

Temporale Cisterciense, s. XII. París, B. N. Nouv. acq. lat. 1410.

Antiphonarium Cisterciense, Dioces. Milan., segle XII. París, B. N. Nouv. acq. lat. 1412.

Troparium de Moissac, s. XI. París, B. N. Nouv. acq. lat. 1871.

Missale de St. Domingo de Silos, s. XIII. París, B. N. Nouv. acq. lat. 2194.

Missale, s. XIII, Sens, Bibl. municipal, n.° 46.

Missale Praedicatorum de Tolosa, s. XIII. Tolosa, 98.**

Espanya

Collectaneum de Ripoll [=Miraculi beati Iacobi...], s. XII. Barcelona, Arxiu Corona d'Aragó, Ripoll 99.
Consueta de Sant Cugat del 1219-1221. Barcelona, Arxiu Corona Aragó, Sant Cugat 46.
Cantorale, s. XV. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 40.
Troparium de Girona, s. XV. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 911.
Antiphonale, s. XIV. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 705.
Graduale d'Ager, s. XII. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1147.
Antiphonale Barcinonense, s. XIII, afegit s. XV. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 619.
Lectionarium, s. XIV-XV. Barcelona, Catedral, còdex 109.
Kyriale, s. XVI. Barcelona, Catedral, *Cantorale*, n.º 29.
Graduale-Prosarium, s. XIV-XV. Barcelona, Museu diocesà, n.º 750.
Graduale-Troparium de Granollers, s. XV. Barcelona, Museu diocesà, n.º 1087.
Troparium (fragment), s. XIV. Barcelona, Museu diocesà, s. n.
Troparium-Prosarium, s. XIII. Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1.
Graduale de la Vall d'Aran, s. XI-XII. Biblioteca particular. Barcelona.
Antiphonarium Barcinonense, s. XII. Biblioteca particular.** [Citat per AH 17, 19, però no l'hem pogut trobar.]
Matutinarium Cisterciense, s. XIII-XIV. Burgos, Las Huelgas, s. n.
Antiphonarium Cisterciense, s. XIII-XIV. Burgos, Las Huelgas, s. n.
Consueta, s. XIII-XIV. Burgos, Las Huelgas, s. n.*
Breviarium Praedicatorum, s. XV. Escorial a. III. 3.*
Breviarium Romanum, s. XIV. Escorial B. II. 1.
Cantigas de Santa María, s. XIII. Escorial J. b. 2.
Breviarium benedictinum, s. XII. Escorial, L. III. 3.
Breviarium benedictinum, s. XII. Escorial, L, III. 4.
Breviarium Oscense, s. XIII. Escorial P. III. 14.*
Collectaneum, s. XII. Escorial Q. II. 22.
Gregorii Magni dialogorum libri IV, s. XII [afegit s. XIII-XIV]. Escorial Q. III. 10.
Tractatus Cassiani de octo vitiis, s. XII, amb proses afegides s. XIII. Escorial R. II. 7.
PETRUS COMPOSTELANUS, *De Consolatione rationis*. Biblioteca de l'Escorial, R. II. 14.*
Cantigas de Santa María, segle XIII. Escorial T. j. b.
Collectaneum, s. XI [afegit s. XIII]. Escorial, Z. II. 2.
Breviarium Gerundense, s. XIV-XV. Girona, Catedral 3 P.*
Missale Plenarium, s. XIV. Girona, Catedral, n.º 15.
Antiphonarium, s. XI. Girona, Collegiata de Sant Feliu, n.º 20.
Missale Gerundense, s. XIV-XV. Girona, Collegiata de Sant Feliu, n.º 7 (22).*
Sacramentarium-Missale, s. XIII. Girona, Collegiata de Sant Feliu, n.º 8 (10).*
Missale Gerundense, s. XIV-XV. Girona, Collegiata de Sant Feliu, n.º 9 (33).*
Missale Plenarium, s. XV. Girona, Collegiata de Sant Feliu, n.º 11 (12).*
Graduale-Troparium, s. XV. Girona, Collegiata de Sant Feliu, s. n.
Graduale Cisterciense, s. XV. Girona, monestir de monges del Cister, s. n.
Officia Gerundensia, s. XV. Girona, Seminari 2309.**
Graduale, s. XII. Leon, Collegiata de Sant Isidor, còdex V.
Sanctorale, s. XV-XVI. Leon, Collegiata de Sant Isidor, còdex LXVII.
Breviarium de Lleida s. XIV. Lleida, Catedral, n.º 1.*
Breviarium Illerdense, s. XIV. Lleida, Catedral, n.º 12.*
Collectaneum de Roda, ss. XII-XIII. Lleida, Catedral, Roda, n.º 8.
Orationale Missae et Officii, s. XV. Lleida, Catedral, Roda, n.º 9.
Psalterium i *Breviarium* de Roda, del 1191. Lleida, Catedral, Roda, còdex XI.
Breviarium de Roda, s. XV. Lleida, Catedral C 12.*
Consueta Illerdensis, provinent de Roda, s. XV. Lleida, Catedral, Roda, 13.
Missale de San Millán de la Cogolla, s. XII. Madrid, Academia de la Historia, C. 18 (a. F. 185).
Missale Mori, s. XII-XIII. Madrid, Academia de la Historia, San Millán, 45.

Biblioteca de Catalunya

Graduale-Troparium de San Millán de la Cogolla, s. XI. Madrid, Academia de la Historia, San Millán, 51.

Colección Abad y Lasierra. Madrid, Academia de la Historia, sign. 27-4-122.*

— *Ibídem*, A 6-23-1.*

Colección Villanueva. Madrid, Academia de la Historia, 64 = (12-19-4).*

Dos lligalls de pergamins amb música, s. XI-XVI. Madrid, Arxiu Històric Nacional, A. 122. T. 3.ª. Leg. 3 i 4.

Liber cantus chori [= Graduale-Antiphonarium], s. XIV. Madrid, B. N. M. 1361. Tenim fonaments per creure que aquest Ms. prové de Catalunya.

Antiphonarium-Responsoriale, s. XIV-XV. Madrid, B. N. M. 1322.

Manuale Missarum, s. XIII. Madrid, B. N. Mss. 270 (a. C. 145).

Liber cantus chori [= Troparium], s. XII. Madrid, B. N. Mss. 288 (a. 151).

Liber cantus chori [= Troparium], s. XII. Madrid, B. N., Mss. 289 (a. 153).

Officium B. M. V., s. XIII-XIV. Madrid, B. N., Mss. 1566 (a. P.-78).

Ceremonial del Císter, provinent del monestir de Piedra, s. XV-XVI. Madrid, B. N. Mss. 6361 (a. R-189).

De Arismetica et Musica Boetii, seguit del *Musica Henchiriadis* etc., s. XII. Madrid, B. N. Mss. 9088 (a. Aa. 53).

Sequentiarium, seguit de l'*Officium de quinque uulneribus*, s. XV. Madrid, B. N. Mss. 9540 (a. Bb 168).*

Sacramentarium, s. XIV. Madrid, B. N. Mss. 10034 (a. Toledo 37. 13).

Cantigas de Santa María, s. XIII. Madrid, B. N., Mss. 10069.

Missale Fratrum Minorum secundum consuetudinem Romanae Curiae, s. XIV. Madrid, B. N. Mss. 12171 (a. Ff. 2).

Miscelánea, còpia del P. Burriel, s. XVIII, amb la *Philosophia Virgilii Cordubensis*. Madrid, B. N. Mss. 13011 (a. DD.-30).*

Inventari de llibres de Toledo del 1727. Madrid, B. N. Mss. 13413 (a. Toledo 42.35).*

Index librorum Bibl. sanctae Eccl. Toletanae, del 1455. Madrid, B. N. Mss. 13596 (a. Toledo 41.43).*

Index librorum, ídem, íd., del 1605 i 1644. Madrid, B. N. Mss. 13630 (a. Toledo, 41.46).*

Index librorum, ídem, íd., del 1591. Madrid, B. N. Mss. 13830 (a. Toledo 41.45).*

Troparium de Catània, s. XII. Madrid, B. N. Mss. 19421 [= a. C. 88. Segons Misset i Weale és el Troparium de Catània].

Tractatus de miraculis almiflue uirginis, seguit de l'*Officium almiflue uirginis quod composuit frater Jo. Egidii apud Zamoram ad preces ..... Aldefonsi, regis Legionensis et Castelle*, s. XIII-XIV. Madrid, B. N. Mss. Bb 150.*

Processionale Tolosanum, ss. XIII-XIV. Madrid, B. N. Mss. C. 131-6.

Liber cantus chori [= Graduale St. Audoeni de Rouen], s. XII-XIII, segons AH. Madrid, B. N., Mss. C. 132. [Aquest Ms. però, segons Solesmes, notes de l'Arxiu, és el Graduale de Palermo. Cf., també, M. Sablayrolles a *Sammelbände der IMG* (1911-12), XIII, pàgines 511 i s., que el dóna com a escrit a Sicília entre els anys 1130-1138. Cf. L. Delisle, *Journal des Savants*, 1908, p. 42 i ss.]

Tratado de música árabe. Madrid, B. N., Mss. R. 230.*

Orationale S. Clementis Toletani, s. XV. B. N. Mss. Toledo, 122.*

Sacramentarium, s. XII. Madrid, B. N. Mss. V.ª 20-8 (a. Toledo 35.14).

Missale Plenum, de finals del s. XII. Madrid, Biblioteca privada del Rei. II. D. 3 (a. VII. F. a.).

Antiphonarium, s. XV, seguit d'un apèndix amb un fragment d'un *Troparium* del s. XIV, Montblanc, Arxiu de Santa Maria, s. n.

Responsoriale-Missale, s. XI. Montserrat, còdex 72.

Troparium-Prosarium, s. XII Monestir de Montserrat, Ms. 73.

Graduale-Troparium, s. XV. Església parroquial de Moià, còdex n.º 4, provinent de l'Estany.

Hymnarium, s. XI. Osca, Catedral, s. s.

Troparium de Sant Joan de la Penya, s. XII. Osca, Catedral, s. s.

Matutinarium, s. XII. Osca, Catedral, n.º 2.

Matutinarium, s. XIII. Osca, Catedral, n.º 5.

Matutinarium, s. XII. Osca, Catedral, n.º 6.

Matutinarium, s. XIII. Osca, Catedral, n.º 25.

Graduale-Troparium del monestir de Santa María de l'Estany, s. XV. Santa Maria de l'Estany, s. n.

Missale Mixtum, del 1370. La Seu d'Urgell, Església de la Pietat, s. n.

Missale Hispalense, del 1455. Sevilla, Colombina, BB 148-8 (85-5).
Missale Hispalense, s. XV. Sevilla, Colombina, 149-2.*
Missale Hispalense, anterior al 1311. Sevilla, Bibl. Colombina, BB 149-11.
Missale Hispalense [=El Cartujano], s. XV. Sevilla, Colombina, BB 149-12.*
Missale Hispalense, anterior al 1311. Sevilla, Colombina BB 149-13 (84-1).
Missale Hispalense, posterior al 1311. Sevilla Colombina, BB 149-19 (84-1).*
Missale secundum ritum et ordinem Ecclesiæ Hispalensis, s. XV. Sevilla, Colombina, BB 149-15 (84-1).*
Missale Hispalense, del 1450. Sevilla, Colombina, BB 149-18.*
Recull de teòrics musicals dels segles XIII-XIV. Sevilla, Colombina, 5-2-25.
Missale del 1466. Taraçona, Catedral, s. s.*
Missale Tirassonense del 1471. Taraçona, Catedral, s. n.*
Prosarium, s. XIV. Tarragona, Arxiu diocesà, còdex 12.
Missale Cisterciense, s. XIII. Tarragona, Bibl. Provincial, n.º 59.
Missale Cisterciense, provinent de Poblet, s. XIII. Tarragona, Bibl. Provincial, còdex 79.
Missale Cisterciense, provinent de Poblet, s. XIII. Tarragona, Bibl. Provincial, còdex 126.
Antiphonarium, s. XIII-XV. Toledo, Catedral, 33.4.
Breviarium-Sanctorale, s. XII-XIII. Toledo, Catedral, 33.5.
Graduale, s. XIV-XV. Toledo, Catedral, 33.24.
Breviarium-Temporale, s. XII. Toledo, Catedral, 35.9.
Graduale, s. XII-XIII. Toledo, Catedral, 35.10.
Matutinarium-Antiphonale, s. XIV. Toledo, Catedral, 35.12.
Missale, s. XIII. Toledo, Catedral, 37.18.
Missale, s. XIV. Toledo, Catedral, 39.3.
Cantorale de Perugia, s. XII-XIII. Toledo, Catedral, 39.20.
Antiphonale Monasticum, s. XI-XII. Toledo, Catedral, 44.1.
Antiphonarium, s. XII. Toledo, Catedral, 44.2.
Antiphonale, s. XIV. Toledo, Catedral, 44.3.
Antiphonale Camaldulense, s. XII. Toledo, Catedral, 48.14.
Antiphonarium, s. XIV-XV. Toledo, Catedral, 48.15.
Sacramentarium, s. XII. Tortosa, 41.
Processionale, s. XIV. Tortosa, Catedral, 92.
Troparium, s. XIII. Tortosa, Catedral, c. 135.
Missale Valentinum, del 1417. València, Catedral, 90 (91).*
Missale Valentinum, del 1417. València, Catedral, 91 (92).*
Missale Valentinum, anterior al 1411. València, Catedral, 99.*
Troparium, s. XIII. Vic, Catedral, Bibl. Capitolar, XXXI.
Breviarium Vicense, s. XIV. Vic, Catedral, Bibl. Capitolar, CVI.
Troparium de Ripoll, s. XI-XII. Vic, Catedral, Bibl. Capitolar, CXI.
Processionarium Vicense, s. XIII. Vic, Catedral, Bibl. Capitolar, CXXIV.
Missale parvum de La Seu d'Urgell, s. XV. Vic. Museu Episcopal, n.º 4163.

Mss. visigòtics

Liber Ferdinandi, s. XI. Compostela, Bibl. Universitat.
Homiliarium, s. X. Còrdova, Catedral, sign. I. [¿Existeix allí un altre Còdex visigòtic de l'*Alvarus Cordubensis*?]
Escorial, còdex a. II. 9 , del 954.
Madrid, B. N. Mss. 1005 (Hb 60), abans Toledo 35-1, del segle X.
Còdex d'Azagra. Madrid, B. N. Mss. 10029.
Còdex de Roda, s. X-XI. Madrid, B. N. (En dipòsit.)
Cantorale de Sant Joan de la Penya, s. X. Saragossa, Universitat, Facultat de Dret, s. s.

Còdexs espanyols que es troben a l'estranger

Missale Hispalense, s. XIV-XV. Gènova, Universitat A VII 3.**
Breviarium Hispanicum, s. XI-XII. Londres, Brit. Museum 30848. (Aquest còdex no és mossaràbic.)
Breviarium Hispanicum, s. XI-XII. Londres, B. M. Add. 30849.
Breviarium et Missale Mozarabicum de Santo Domingo de Silos, s. XI. Londres, B. M. Add. 30850.
Officium ms. rythmicum s. Blasii, s. XIII. Munic, Lud. Rosenthal Katalog 155, número 315.**

Breviarium de Girona, s. XV. París, B. N. lat. 1309.
Collectaneum. de Ripoll, s. XIII. París, B. N. lat. 5132.
Collectaneum de Ripoll, s. XIII. París, B. N. lat. 5941.
Troparium de Girona, s. XII. París, Bibl. Nat. nouv. acq. lat. 495.
Missale de Santo Domingo de Silos, s. XIII. París, B. N. nouv. acq. lat. 2194.
Missale Fratrum Minorum, provinent de Barcelona, s. XIII. Roma, Bibl. Vatic., Cod. lat. 3547.**
Missale ms. Praedicatorum Hispanicum, s. XVI. Roma, Vatic., 5590.*
Collectaneum Hispanicum, s. XIV. Roma, Vaticà Palat., 965.*

Itàlia

Processionale-Sequentiarium, s. XI-XII. Bologna, Bibl. Univ. Ms. 2748.
Troparium de Nonantola, s. XI. Bologna, Bibl. Univ. Ms. 2824.
Missale Hispalense, s. XIV-XV. Gènova, Universitat, A VII 3.**
Homiliarium, s. XI. Montecassino, còd. 99.
Antiphonarium et Graduale de Sant Llorenç de Perugia, s. XIII i XV. Perugia, Capítol, 30.**
Antiphonarium-Prosarium, s. XI. Roma, Angelica, 123.
Prosarium de Chartres, s. XIII. Roma, Angelica, 435.
Breviarium S. Bernardi, s. XIV. Roma, Angelica, 440.
Troparium-Prosarium, provinent de Nonantola, s. XI. Roma, Bibl. Casanat. 1741.
Graduale Dominicanum, s. XIII. Roma, Procure dels Dominics, 67-89.
Codex Vaticanum, s. XIII, Roma, Vatic. lat. 3087.*
Missale, s. XIII. Roma, Vatic. lat. 3547.**
Codex Vaticanum, s. XII, afegit XIII. Roma, Vatic. lat. 4227.
Missale Minorum, s. XIV. Cod. Vatic. lat. 4743.*
Missale Praedicaturum Hispanicum, s. XIV. Roma, Vatic. lat. 5590.**
Collectaneum Hispanicum, s. XIV. Roma, Vatic. Palat. 965.**
Missale, s. XIII-XIV. Roma, Vatic. Reg. 2049.
Graduale Fratrum Minorum, s. XIV. Roma, Vatic., Regin. 2052.
Troparium Cassinense, s. XII. Roma, Bibl. Vatic., Urbin. 602.
Troparium-Prosarium, s. XI. Roma, Vitt. Eman. 1343.

b) *Amb música a veus*[1] *o bé que s'hi relacionen*

Alemanya

Bamberg, Staatsbibl. Ed. IV 6 (Ba). Editat amb facsímil per Aubry a *Cent Motets*.
Berlín, Preuss. Staatsbibl. Mus. Ms. 40580.
Berlín, Preuss. Staatsbibl. germ. 109.
Breslau, Univers. Bibl. I, n.° 446.
Darmstadt, Landesbibl. 3317, 3471 i 3472 (Da).
Innsbruck, Univ. Bibl., Ms. 457.
Karlsruhe, St. Peter Pm. 16.
Munic, Staatsbibl. lat. 5539 (Mü C).
Munic, Staatsbibl., lat. 6419.
Munic, Staatsbibl., lat. 11764.
Munic, Staatsbibl., lat. 16444 (Mü B).
Munic, Staatsbibl., lat. 23286.
Munic, Univers. Bibl., Ms. 157.
Trier, Stadtbibl. Ms. 322 (426), 1994.**
Wolfenbüttel, 677, olim Helmstad., 628 (W_1).
Wolfenbüttel, 1206, olim Helmstad., 1099(W_2).

Anglaterra

Cambridge, Corpus Christi College, 473 [=Winchester Troper].
Cambridge, Trinity College, O. 2. 1.
Cambridge, Univers. Library, Ff. 1, 17.
Londres, B. M. Egerton, 274 (Lo B).
Londres, B. M. Egerton, 945.
Londres, B. M. Egerton, 2615 (Lo A).
Londres, B. M. Harl., 978 (Lo H) [Incipit dels textos d'un recull perdut de motets.]*
Londres, B. M. Add., 27630 (Lo D).
Londres, B. M. Add., 30091 (Lo C).
Londres, B. M. Add., 36881.
Oxford, Bodl. Douce, 308.
Oxford, Bodl. E Mus. 7.
Oxford, Bodl. Add., A. 44.* [Només textos.]
Oxford, Magdalen. College Ms. 100.**
Oxford, New College sign. 362, ff. 82-91.

1. Els manuscrits més importants amb música a veus, els citarem amb les sigles de Ludwig, que són ja clàssics entre els musicòlegs.

Oxford, Rawlinson, C. 510.* [Només textos.]
Worcester, Cathedral, Add. 68, amb diferents fragments.

Bèlgica

Tournai, Bibl. Catedral, Voisin, n.º IV.

França

Apt, Biblioteca Capitolar. [Misses i motets del repertori d'Avinyó.]
Besançon, Bibl. Episcopal, Ms. 716. [Incipit dels textos d'un recull perdut de motets.]*
Boulogne, s. M., 148 (119).**
Cambrai, Bibl. Municipal 410 (386).**
Chartres, Bibl. Municipal 109.
Chartres, Bibl. Municipal 130 [148].
Douai, Bibl. Municipal 90 (124).
Douai, Bibl. Municipal 274.
Limoges, Bibl. Municipal 2 (17).**
Montpeller, Éc. de Méd. 6.
Montpeller, Éc. de Méd. H. 196 (Mo).
París, Bibl. Arsenal, 135 (Ars A).
París, Bibl. Arsenal, 3517-18 (Ars B).
París, Bibl. Arsenal, 5198.
París, Bibl. Arsenal, 6361. [= Còpia del text del Ms. perdut de motets de La Clayette].
París, Bibl. Arsenal, 8521 (Ars C).
París, Bibl. Mazarine, 307.**
París, Bibl. Nationale, lat. 1139.
París, B. N., lat. 3549.
París, B. N., lat. 3719.
París, B. N., lat. 5132, provinent de Ripoll.
París, B. N., lat. 5247.
París, B. N., lat. 11266. (Pseudo-Aristóteles.)
París, B. N., lat. 15139 (St. V).
París, B. N., frç. 146 (Facsímil per Aubry).
París, B. N. frç., 844. (*Chansonnier du Roi.*)
París, B. N. frç., 845.
París, B. N. frç., 846.
París, B. N. frç., 847.
París, B. N. frç., 2193.*
París, B. N. frç., 12615. (*Chans. de Noailles.*)
París, B. N. frç., 20050 (anc. Saint-Germain, fr. 1989). [Facsímil de P. Meyer i G. Raynaud, del 1892.]

Espanya

Compostela, Catedral, Còdex Calixtinus.
Barcelona, Arxiu Corona d'Aragó, Ripoll, 139.
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 250.
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 853.
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 946.
Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1.
Barcelona, Orfeó Català, Ms. 2.
Burgos, Còdex de Las Huelgas (Hu).
Burgos, Parròquia de Sant Esteve, s. s. Fragments d un Tropari-Prosari del s. XIII.
Escorial, Monestir, còdex T. I. 12.
Madrid, B. N., Mss. 6528 (a. R., 139).
Madrid, B. N., Mss. 20486 (a. Toledo, 33.23 = Madrid, Hh., 167) (Ma).
Montserrat, *Llibre Vermell*, Ms. 1.
Tarragona, Arxiu Episcopal, còd. 12.
Tortosa, Catedral, 97.
Tortosa, Catedral, 133.
Tortosa, Catedral, 135.

Itàlia

Assís, Bibl. Comunale, Ms. 695.**
Bologna, Liceo Musicale, Q. 11.**
Florència, Bibl. Laurenz. pluteus 29, còdex 1 (Flo).
Florència, Naz. II, I, 122.**
Florència, Naz. II, I, 212.**
Lucca, Bibl. Capit., 603.
Milà, Bibl. Ambrosiana, Ms. 17.
Modena, Bibl. Estense AR, 4,4.**
Roma, Vatic. Reg. 586.
Roma, Vatic. Reg. 592.
Roma, Vatic. Reg. 1490.
Roma, Vatic. Reg. lat. 1543.
Roma, Vatic., Ottob., lat. 3025.
Turín, Reale Bibl., Mss. Vari, 42.

Suïssa

Engelberg, Stiftsbibliothek, Ms. 314.
St. Gallen, Stiftsbibliothek N. 383.

B) EDICIONS D'ORGANA, SEQÜÈNCIES I MOTETS

a) *Textos* [1]

CARMINA BURANA. Vegi's *Obres i estudis* HILKA, *und* SCHUMANN, MEYER i SCHMELLER.

CHEVALIER, Ulysse, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des Chants, Hymnes, Proses, Séquences, Tropes en usage dans l'Église latine*, I-VI. Bruxelles, 1892-1921.

DANIEL, H., *Thesaurus hymnologicus sive hymnorum, canticorum, sequentiarum circa annum* MD *usitatorum collectio amplissima*, I-V. Halis et Lipziae, 1841-1856 i 1863.

DREVES, G., i BLUME, Cl., *Analecta hymnica medii aevi*. Cinquanta cinc volums. Leipzig, 1886-1922. Les citem amb les sigles AH.

— *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung*, I-II, Leipzig, 1909.

FLACIUS ILLYRICUS, M., *Carmina vetusta ante 300 annos scripta, quae deplorant inscitiam Evangelii et taxant abusus ceremoniarum, ac quae ostendunt doctrinam hujus temporis non esse novam. Fulsit enim semper et fulgebit in aliquibus vera Ecclesiae doctrina*. Wittenberg, 1548. No l'hem pogut tenir a mà; la citem seguint Ludwig. Les altres edicions del 1552, 1557, 1754, etc., les citem també de segona mà.

MILCHSACK, G., *Hymni et Sequentiae*, I, Halle, 1886.

MISSET, E., et WEALE, W. H. I., *Analecta liturgica*, Pars II. *Thesaurvs hymnologicvs*, I-II. Insulis et Brugis, 1888-1892.

MONE, F. J., *Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt*, I-III. Freiburg i./B., 1853-1855.

MOREL, G., *Lateinische Hymnen des Mittelalters, grösstenteils aus Handschriften schweizerischer Klöster, als Nachtrag zu den Hymnensammlungen von Mone, Daniel und anderen*. Einsiedeln, I-II, 1866-68.

NEALE, J. M., *Sequentiae ex Missalibus Germanicis, Anglicis, Gallic[an]is aliisque medii aevi collectae* (Daniel, V). Londini, 1852.

RAYNAUD, Gaston, *Recueil de Motets français des XII^e et XIII^e siècles*, I-II. París, 1881-1883.

— *Bibliographie des Chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, I. París, 1884.

STIMMING, A., *Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift*. Dresden, 1906. En la *Gesellschaft für romanische Literatur*. Band, 13.

b) *Melodies*

1. Cant gregorià

Antiphonale Romano-Seraphicum pro horis diurnis. Tournai, 1928.

Antiphonale sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis. Romae, Typis Polyglottis Vaticanis, 1919.

Antiphonale Sarisburiense, reproduït en facsímil per W. H. FRERE, en *The Plainsong and Mediaeval Music Society*. London, 1901 i ss.

Antiphonarium Cisterciense auctoritate RR. Domini Sebastiani Wyart Abbatis Cistercii necnon abbatis generalis Cisterciensium reformatorum seu strictioris observantiae editum. Ex Typographia Cisterciensium Reformatorum seu strictioris Observantiae in Westmale, mdcccciij.

BANNISTER, H. M., *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, I-II. Leipsig, 1913.

BARGE, Fr. M., *Cantus pro Benedictionibus SS. Sacramenti in Ordine Fratrum Praedicatorum usitati*. Desclée, 1909.

Cantuale ad usum Domus Parisiensis Congregationis Missionis. Desclée, ³1910.

Cantus Selecti ad Benedictionem Sanctissimi Sacramenti ex libris Vaticanis et Solesmensibus excerpti. Desclée, 1924.

Cantus varii romano-seraphici, publicats per a ús dels franciscans de França i en part transcrits del còdex de París, B. N. lat. 1339. Tournai, 1902.

EBEL, B., *Das älteste alemannische Hymnar mit Noten. Kodex 366 (472) Einsiedeln (XII. Jahrhundert). Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz. XVII. Heft*.

GASTOUÉ, A., *Ordinarium Salutationum. Can-*

1. Per no allargar, no citem la sèrie de missals i de breviaris peninsulars impresos als segles XV-XVI, els quals, bo i duent el text de seqüències, van sempre sense la música; en canvi, alguns d'aquests duen de Benedicamus tropats amb música.

tus varii populares pro salutationibus ad SS. Sacramentum et precibus diversis. París, 1910.

Graduale Cisterciense. Auctoritate RR. Domini Sebastiani Wyart Abbatis Generalis Ordinis Cisterciensis reformati editum. Ex Typographia Ordinis Cisterciensis Reformati in Westmale, mdcccxcix.

Graduale juxta ritum sacri Ord. Praedicatorum. Roma, 1907 i 1928.

Graduale Praemonstratense. Tournai, 1908.

Graduale Romano-Seraphicum. Tournai, 1924.

Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Romae, Typis Vaticanis, 1908.

Graduale Sarisburiense, reproduït en facsímil per W. H. FRERE en *The Plasinsong and Mediaeval Music Society.* London, 1894.

Hymnarium Cisterciense auctoritate Reverendissimi D. Augustini Marre editum, in Westmale, 1909.

Laudes Vespertinae seu cantus diversi ad Benedictionem SS. Sacramenti auctoritate RR. DD. Joannis B.ae Ollitrault de Reyvallan. Westmalle, 1926.

Liber Antiphonarius pro Vesperis et Completorium Officii Romani cum supplemento pro aliquibus locis. Solesmis, 1897.

Liber Gradualis juxta antiquorum codicum fidem restitutum cum supplemento pro Ordine S. Benedicti. et pro aliquibus locis. Solesmis, 1895.

LORIQUET, B. M., *Le Graduel de l'Église Cathédrale de Rouen au XIII siècle.* Rouen, 1907.

Paléographie Musicale. Solesmes i Tournai, des del 1888. Primera sèrie, I-XIII volums; segona sèrie, I-II.

Processionale Monasticum ad usum Congregationis Gallicae Ordinis Sancti Benedicti. Solesmis, 1893.

Processionarium S. Ordinis Praedicatorum. Tournai, 1913.

SCHUBIGER, Anselm, *Die Sängerschule St. Gallens von 8. bis 12. Jahrh.* Einsiedeln, 1858.

Silos, monjos de. Vegi's PRADO, i ROJO a *Obres i estudis.*

SUNYOL, *Dom Gregori. Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana. Montserrat,* 1925.

Variae preces, ex liturgia tum hodierna tum antiqua, collectae aut usu receptae. Solesmis, ¹1888.

WAGNER, P., *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig (14. Jahrhundert) als Zeuge deutscher Choralüberlieferung. Erster Band. Von Advent bis Christi Himmelfahrt.* Leipzig, 1930.

WEINMANN, K., *Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienserabtei Pairis im Elsass. Aus zwei Kodizes des 12. und 13. Jahrhunderts herausgegeben und Kommentiert.* Regensburg, 1904. En les *Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz,* Heft III.

2. Música no gregoriana

Analecta Montserratensia, I. Montserrat, 1918.

ANGLÈS, A., Vegi's; *Obres i estudis.*

AUBRY, P.; JÉANROY, A., i BRANDIN, L., *Lais et descorts français du XIIIe siècle. Texte et musique.* París, 1901.

AUBRY, P., *Les plus anciens monuments de la musique française.* París, 1905.

— *Le Roman de Fauvel. Réprod. photogr. du Ms. français 146 de la Bibliotèque Nationale de Paris.* París, 1907.

— *Cent Motets du XIIIe Siècle publiés d'aprés le Manuscrit Ed. IVe de Bamberg.* I. *Reproduction phototypique du Manuscrit or ginal.* II. *Transcription en notation Moderne et mise en partition.* III. *Études et Commentaires.* París, 1908.

— *Le Chansonnier de l'Arsénal. Réprod. phototyp. du ms. 5188 de la Bibl. de l'Arsénal.* París, 1909.

BANNISTER, H. M., *Un fragment inèdit de «Discantus»,* a la *Revue Grégorienne* (1911), I, 29.

BÄUMKER, W., *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen,* I-IV. Freiburg i./B., 1886-1911.

BAYART, Paul, *Adam de la Bassée* († 1286). *«Ludus super Anticlaudianum» d'aprés le Ms. original conservé à la Bibliothèque Municipale de Lille.* Lille, 1930.

BECK, J., *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères.* Vol. I : *Reproduction phototypique du Chansonnier Cangé.* Vol. II: *Transcription des chansons, notes et commentaires.* París, 1927.

CLÉMENT, F., *Chants de la Sainte-Chapelle et choix des principales séquences du moyen âge.* París, 1861 i 1876.

COUSSEMAKER, E. de, *Histoire de l'harmonie au moyen âge.* París, 1852.

COUSSEMAKER, E. de, *Messe du XIII^e siècle*, primerament al *Bulletin de la Société historique et litteraire de Tournai*, VIII, 100 i amb tiratge a part en 1861.

— *L'art harmonique aux 12 et 13 siècles*. París, 1865.

RANKE, F. *und* MÜLLER-BLATTAU, J. M., *Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift neu herausgegeben* Halle (a./S.), 1927.

DRINKWELDER, Otto, *Ein deutsches Sequenziar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Codex mus. Berol. Z. 78, Process. ms. Quedlinburgense (saec. 12 ex.)*. En les *Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, herausgegeben von Prof. Dr. P. Wagner. Graz und Wien*, 1913

EINSTEIN, A., *Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte* (Leipzig, 1930). Col·lecció *Aus Natur und Geisteswelt*, n.° 439, 4.ª edició.

FICKER, R. *Musik der Gotik. Perotinus Organum Quadruplum «Sederunt Principes»*. Wien, 1930.

— *Das Stilerlebnis im mittelalterlichen Kunstwerk* a *Neue Musik-Zeitung*, XLIX, 1928, p. 49 i ss., amb l'*Alleluia* de l'organum triplum *Alleluia Posui* de Perotin com a suplement musical.

FRERE, *Walter Howard, The Wincester Troper from Mss. of the X^th and XI^th Centuries*. A l'*Henry Bradshaw Society*, VIII. London, 1894.

GASTOUÉ, A., Transcripcions d'organa de Notre-Dame a *La Tribune de St. Gervais*, XVII, 1911, i XXV, 1928.

— *Concert vocal historique. Pièces choisies de polyphonie religieuse du IX^e au XV^e siècle*. I^re Sèrie. París, [1930].

— *Collection des maîtres polyphonistes du XII^e au XV^e siècle*. París. [Des del 1930.]

GENNRICH, F., *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*. Fins ara dos volums. Göttingen, 1921-1927.

— *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*, a la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1924-1925), VII, pp. 65-98.

— *Die altfranzösische Rotrouenge*. Halle a. S. 1925.

— *Trouvèrelieder und Motettenrepertoire*, a la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1926-27), IX, pp. 8-39 i 65-85.

— *Internationale mittelalterliche Melodien*, a la *Zeitschrift* susdita (1928-1929), XI, pp. 259-296 i 321-348. Vegi's *Obres i estudis*.

HAAPANEN, T., und ARNO MALIN, *Zwölf lateinische Sequenzen aus den mittelalterlichen Quellen Finnlands herausgegeben*. Helsingfors, 1922.

HALBIG, H. *Geistliche Musik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts*, a *Musikalische Formen in historischen Reihen... herausgegeben von* H. MARTENS, *5. Band*. Berlin, 1930.

HAMMERICH, Angul, *Mediaeval music relics of Danemark*. Leipzig, 1912.

HANDSCHIN, J. Vegi's *Obres i estudis*.

HUGHES, Dom Anselm, *Worcester Mediaeval Harmony*, a *The Plainsong & Mediaeval Music Society*, 1928.

Hymn-Melodies and Sequences, Hymn-Melodies for the whole year from the Sarum Service-Books and other ancient English sources together with Sequences for the principal seasons and festivals (Printed for the Plainsong & Mediaeval Music Society. London, ²1903.

JEANNIN, Dom J. Vegi's *Obres i estudis*.

LUDWIG, F. Vegi's *Obres i estudis*.

MEYER, J. i RAYNAUD, G. *Le Chansonnier de St. Germain*. París, 1892. Edició facsímil.

MISSET, E., et AUBRY, P., *Les Proses d'Adam de St.-Victor, Texte et musique*. París, 1900.

MOBERG, C. A., *Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtlice Studie. Mit 5 Tafeln und 69 Sequenzenweisen nebst melodischen Varianten aus schwedischen und anderen Quellen*, I-II. Uppsala und Stockholm, 1927. En les *Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz*, XIII. *Heft*.

P ae cantiones. A Collection of Church and School Song, chiefly Ancient Swedish, originally published in a. D. 1582 by THEODORIC PETRI *of Nyland. Revised and re-edited... bei the Rev. G. R. Woodward*. En *The Plainsong and Mediaeval Music Society. London*, 1910.

RAILLARD, F., *Recueil de 32 Chants religieuxs extraits d'un manuscrit du XI^e siècle* (París, E. Repos, s. a.).

RIBERA, J. Vegi's *Obres i estudis*.

SCHERING, A. *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig, 1931).

The Musical Notation of the Middle Ages exemplified by Facsimiles of Manuscripts. London, 1890. En *The Plainsong and Mediaeval Music Society.*

WACKERNAGEL, Philipp, *Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeit bis zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts*, I. Leipzig, 1864.

VILLETARD, H., *Office de Pierre Corbeil (Office de la Circoncision). Text et chant. Publiés d'aprés le Manuscrit de Sens (XIII^e siècle).* París, 1907.

WOLF, J., *Musikalischen Schrifttafeln für den Unterricht in der Notationskunde.* Leipzig, 1922-1923.

— *Sing-und Spielmusik aus älterer Zeit.* Leipzig, 1926.

— Vegi's, també, *Obres i estudis.*

WOOLDRIDGE, H. E., [i HUGHES, H. V.], *Early English Harmony from the 11th to the 15th century*, I-II. En *The Plainsong and Mediaeval Music Society.* London, 1907 i 1913.

C) OBRES I ESTUDIS CONSULTATS [1]

ADLER, G., *Studie zur Geschichte der Harmonie* (Fauxbordon). Wien, 1881.

— *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*, en la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, II, 1886 pp. 271 i ss.

— *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a./M., 1924; 2.ª edició, I-II, Berlín-Wilmersdorf, 1930.

— *Festschrift für Guido Adler. Studien zur Musikgeschichte* (Wien, 1930).

AGUIRRE, J. Saenz de, *Collectio maxima conciliorum Hispaniae et novi orbis*, I-IV. Roma, 1693-94; segona edició, per CATALANI, en sis volums, 1753-55.

AMADOR DE LOS RIOS, *Historia crítica de la literatura española*, I-VII Madrid. Des del 1861.

ANGLÈS, H., *Les melodies del trobador Guiraut Riquier* a *Estudis Universitaris Catalans*, XI, 1926, i amb tiratge a part.

— *Les «Cantigas» del rei N'Anfós el Savi* a *Vida Cristiana*, XIV, 1927, i per separat.

— *Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert* al *Kongress Bericht*, de la *Beethoven Zentenar-feier.* Wien, 1927, pp. 158 i ss. El mateix, *La música a veus anterior al segle XV^e a Espanya* a la *Revista Musical Catalana*, 1927, pp. 138 i ss., i amb tiratge a part.

— *La musique en Catalogne aux X^e et XI^e siècles. L'École de Ripoll.* Al volum del cicle de conferències del curs 1929-1930 donades a la Sorbonne de París per la fundació Cambó, actualment en premsa.

ANTOLÍN, G., *Catálogo de los Códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, I-IV. Madrid, 1910-1916.

AUBRY, P., i GASTOUÉ, A., *Recherches sur les «Tenors latins»*, a la *Tribune de St. Gervais*, i per separat.

AUBRY, P., *Recherches sur les* «Tenors français», *dans les motets du treizième siècle.* París, 1907.

— *Iter Hispanicum. Notices et extraits de Manuscrits de Musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne.* París, 1908. Estudi ampliat i corregit que havia aparegut primerament en els *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VIII, 1906-1907, pp. 337 i ss.

AZNAR, F., *Indumentaria Española.* Madrid, 1880.

BALLESTEROS, A., *Historia de España*, II. Barcelona, 1920.

BARRAQUER, C., *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, I-III. Barcelona, 1915.

— *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, I-II. Barcelona, 1906.

BARTSCH, Karl, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung.* Rostock, 1868.

BAUR, L., *De divisione philosophie* de *Dominicus Gundisalvus* en els *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Band IV.* Heft II. Münster, 1903.

BECK, J., *Die Melodien der Troubadours.* Strassburg, 1908.

1. De les moltes que citem en el text, apuntem ací les principals.

BECK, *La Musique des Troubadours* a *Les Musiciens célèbres* (París, 1910).

BEER, *Rudolf, Handschriftenschätze Spaniens.* Wien, 1894.

— *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll.* Wien, 1907-1908.

BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora.* Vegi's SOLALINDE.

Bericht über den 3. Kongress der International Musikgesellschaft. Wien, 1909.

BERNOULLI, E., *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen.* Leipzig, 1898.

BESSELER, H., *Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle* (1924), a la *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* V, p. 42 i ss., 1924-25.

— *Studien zur Musik des Mittelalters* a l'*Archiv für Musikwissenschaft,* VII, 1925, pàgina 167 i ss., i VIII, 1927, p. 137 i ss.

— *Grundfragen des musikalischen Hörens,* al *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* 1925. XXXII. *Jahrgang.* Leipzig, 1926, pp. 35-52.

BEYERLE, K., *Die Kultur der Reichenau. Festschrift zum Reichenauer Jubiläum,* München, 1924.

BEYSSAC, G. M. *Motets et Tenors,* a la *Rassegna Gregoriana* (1908), VII, 9 i ss.

Bibliothèque de l'École des Chartes (1885), XLVI, 582, per la descripció del Ms. d'Oxford, Bodl. Add. A., 44.

BLANC, P., *Nouvelle prose sur le dernier jour,* a *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier* (1847), II, 451, i amb tiratge a part, *Prose de Montpellier ou chant du dernier jour composée pour l'an mille.* Montpellier, 1863.

BLANCO SOTO, Petrus, *Petri Compostelani De Consolatione rationis libri duo,* en els *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Band VIII. Heft* 4. Münster i. W., 1912.

BLUME, Cl., *Reichenau und die Marianischen Antiphonen,* a *Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungschrift zur zwölfhundersten wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters* (724-1924), II, München, 1925, 821.

— Articles *Motette, Sequenzen, Tropen,* etc. al *Kirchliches-Handlexikon,* I-II. Freiburg i. B., 1907-1912.

— Vegi's *Analecta hymnica.*

BONILLA Y SAN MARTIN, A., *Historia de la Filosofía Española,* I. Madrid, 1908.

BUCHBERGER, M., *Kirchliches Handlexikon,* amb els articles sobre els mots litúrgics, de G. DREVES i Cl. BLUME.

BUCK, Percy C., *The Oxford History of Music. Introductory Volume.* Oxford, 1929.

BUHLE, Edw., *Die musikalische Instrumente in den Miniaturen des früheren Mittelalters.* Leipzig, 1903.

CLARK, Ch. U., *Collectanea Hispanica.* París, 1919.

COLLET, H., *Le Mysticisme Musical Espagnol.* París, 1913.

Comptes rendus, rapports et voeux ou Congrés Parisien et Régional de Chant liturgique et de Musique d'église. Paris, les 12, 13, 14 et 15 juin 1911. París, 1912.

COUSSEMAKER, E. de, *Scriptores de musica medii aevi,* I-IV. París, 1864-76.

— *Les harmonistes des XII^e^ et XIII^e^ siècles.* París, 1864.

DÉCHEVRENS, A., *Du rhythme dans l'himnographie latine.* París-Lyon, 1895.

— *Études de science musicale.* París, 1898.

— *Les vraies Mélodies Grégoriennes.* París, 1902.

— *Composition musicale et Composition littéraire.* París, 1910.

DELAPORTE, I., *Les chants de l'Ordinaire de la messe d'après les documents chartrains,* a la *Revue Grégorienne* (des del 1921) VI.

DENIFLE, H., et CHATELAIN, E., *Inventarium codicum manuscriptorum capituli Dertusensis. Avec 6 planches.* A la *Revue des Bibliothèques* (1896), VI, pp. 1-61.

DENIFLE, H., *Urkunden zur Geschichte der mittelalterlichen Universitäten. v. Die päpstlichen Dokumente für die Universität Salamanca,* a l'*Archiv für Literatur-und Kirchengeschichte des Mittelalters* (1889), V, 167 i següents.

EGUREN, J. M. de, *Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiásticos de España.* Madrid, 1859.

EISERING, G., *Zur Geschichte der mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1500.* Düsseldorf, 1913. En les *Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg* (Schweiz). *Herausgegeben von Prof. Dr. P. Wagner. VII. Heft.* Düsseldorf, s. a.

ERLANGER, BARON RODOLPHE D', *La Musique Arabe. Tome Premier. Al-fārā-bi. Grand*

Traité de la Musique. Livres I et II. Traduction française. París, 1930.

ESTELLA, E., *El Fundador de la Catedral de Toledo. Estudio histórico del pontificado de D. Rodrigo Ximénez de Rada en la Sede Toledana, con la documentación original del Archivo Capitular, 1208-1247.* Toledo, 1926.

FARMER, H. G., *Clues for the Arabian Influence on European Musical Theory* al *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* del 1925.

— *Historical Facts for the Arabian Musica Influence.* Londres, 1930.

FÉROTIN, Dom M., *Le Liber Sacramentorum.* París, 1912.

— *Le Liber Ordinum.* París, 1904.

FERREIRA, J. Augusto, *Estudos Historico-Liturgicos. Os Ritos particulares das Igrejas de Braga e Toledo.* Coimbra, 1924.

FERRERES, *Historia del Misal Romano.* Barcelona, 1929.

— *El Breviario y las nuevas Rúbricas,* Madrid, 1914.

FEYJOO, Fr. Benito, *Teatro crítico universal,* VII. Pamplona, 1785.

FICKER, R., *Formprobleme der mittelalterlichen Musik,* a la *Zeitschrift für MW.* (1924-25), VII, p. 195-213.

— *Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zur Geistesleben,* en la *Deutsches Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (1925), III, fascicle 4.

FITA, F., i FERNÀNDEZ-GUERRA, A., *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia.* Madrid, 1880.

FLEISCHER, O., *Neumenstudien,* I-III. Leipzig, 1895-1904.

— *Die germanischen Neumen.* Frankfurt a. M., 1923.

FLORANES, R. de, *Origen de los estudios de Castilla.* A la *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* XX. Madrid, 1852.

FREISTEDT, H., *Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals. Ein Beitrag zur Notationskunde.* En les *Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz). XIV. Heft.* Freiburg (Schweiz), 1929.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Historia del reinado Sancho IV de Castilla,* I-III. Madrid, 1922-1928.

GARCIA VILLADA, Z., *El códice de Roda recuperado,* a la *Revista de Filología Española,* XV, 1928.

GASPARI, G., *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna,* I. Bologna, 18...

GASTOUÉ, A., *La musique occidentale,* en l'*Histoire de la Musique* de l'*Encyclopédie de la musique,* fundada per LAVIGNAC. París, 1913.

— *L'Orgue en France. De l'antiquité au début de la période classique. Avec nombreux exemples et illustrations.* París, 1921.

— *Les Primitifs de la musique française.* París. [1922].

— *Le Cantique Populaire en France.* Lyon, 1924.

GAUTIER, Léon, *Histoire de la Poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes.* París, 1886.

— *Ouvres poétiques d'Adam de St. Victor.* París, 1894.

GENNRICH, F., *Musikwissenschaft und romanische Philologie.* Halle s./S., 1918.

— *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste. Eine literarische-musikwissenschaftliche Studie.* Halle s./S., 1923.

— *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs* en la *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (1929), VII, pp. 187 i ss.

— *Das Formproblem des Minnesangs,* a la revista suara citada (1931), IX, pp. 285 i ss.

GERBERT, M., *Scriptores eclesiastici de musica sacra potissimum,* I-III. Typis San-Blasianis, MDCCLXXXIV i ss.

— *De cantu et musica sacra,* Typis San-Blasianis, MDCCLXXIV.

GIHR, N., *Die Sequenzen des römichen Messbuches.* Freiburg im Br., 1887.

GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes, Arte Español de los siglos IX a XI,* I-II. Madrid, 1919.

GONZÀLEZ, F. A., *Collectio Canonum Ecclesiae Hispanae.* Matriti, MDCCCVIII.

GROSSMANN, W., *Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johannes de Muris. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Mittelalters.* Leipzig, 1924.

HANDSCHIN, J., *Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz* (*AfMW,* 1923, V, pp. 161-166).

— *Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?* (*ZfMW,* 1923-24, VI, pp. 545-558).

HANDSCHIN, J., *Zur Notre Dame-Rhythmik* (*ZfMW*, 1924-25, VII, pp. 386-389).
— *Ein wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit.* En el *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1924, I, pp. 56-75.
— *Zu den «Quellen der Motetten ältesten Stils»* (*AfMW*, 1924, VI, pp. 247-248).
— *Zur Geschichte der Lehre vom Organum* (*ZfMW*, 1925-26, VIII, pp. 321-341).
— *Zum Crucifixum in carne* (*AfMW*, 1925, VII, pp. 161-166).
— *Über den Ursprung der Motette* (*Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel. 1924*, pp. 189-200). Leipzig, 1925.
— *Notizen über die Notre Dame-Conductus* (*Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress den Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig. 1925*, pp. 209-217). Leipzig, 1926.
— *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter* (*ZfMW*, 1927-28, X, pàgines 513-559).
— *Über Voraussetzungen, sowie Früh-und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit.* (*Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1927, II, pp. 5-42).
— *Angelomontana polyphonica.* (*Schweizerisches Jahrbuch*, esmentat, 1928, III, pp. 64-96, amb les *Notenbeilagen*, pp. 1-26).
— *Gregorianisch-Polyphones aus der Handschrift Paris, B. N., lat.* 15129. (*Kirchen-Musikalisches Jahrbuch. XXV.* pp. 60-76). 1930.
— *Über frühes und spätes Mittelalter*, al *Bericht* de l'*Internationaler Musikhistorischer Kongress*, de la *Beethoven-Zentenarfeier* (Wien, 1927). pp. 149-151.
— *Über Estampie und Sequenz* a la *ZfMW*, 1929-30, XII, pp. 1 i ss., i 1930-31, XIII, pp. 113 i ss.
— *Der Organum Traktat von Montpellier*, a la *Festschrift für Guido Adler*. Wien, 1930.
— *Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte*, en el *Schweiz. Jahrbuch* citat, V,
HILKA, A. und SCHUMANN, O., *Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorbereiten Wilhelm Meyers kritisch herausgegeben. I. Band : Text. II. Band: Kommentar.* Heidelberg. 1930.
HOUDARD, G., *Le rhythme du chant grégorien d'aprés la notation neumatique.* París, 1898 i apèndix del 1899.
HOUDARD, G., *La science musicale traditionnelle. Textes théoriques extraits des traités de musique de Hucbald, Odon, Gui et Aribon, traduits et commentés avec exemples notés.* (Saint-Germain-en-Laye, 1912).
HUGHES-HUGHES, A., *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, I-III. London, 1906-1909.
ISIDOR, sant, *Originum sive Etymologiarum libri* XX. A GERBERT, *Scriptores*, I, 19 i ss.
— *De ecclesiasticis Officiis*, a MIGNE, *P. l.* 83, col. 737 i ss.
JEANNIN, Dom J., *Mélodies liturgiques Syriennes et Chaldéennes*, I, París, 1924, i II, sense lloc ni data.
KEHR, P., *Das Papsttum und der Katalanische Prinzipat bis zur Vereinigung mit Aragon*, a les *Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Histor. Klasse*, del 1926; també traduït al català per R. d'Abadal, als *Est. Univ. Catalans*, XIII, 1928 i ss.
— *Wie und wann wurde das Reich Aragon ein Lehen der römischen Kirchen*, a les *Sitzungsberichten de Berlin, Phil. Hist. Klasse* (1928), XVIII, pp. 196 i ss.
— *Das Papsttum und die Königreiche Navarra und Aragon bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts*, en les *Abhandlungen der Preuss. Akademie der Wissenschaften*, Nr. 4. 1928.
KESSLER, E., *Die leiterfremden Töne im gregorianischen Gesange.* En les *Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i.d. Schweiz, Heft* 10. Freiburg, 1922.
KOLLER, O., *Der Liederkodex von Montpellier. Eine Kritische Studie*, a *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (1888), IV, pp. 1 i ss.
JACOBSTHAL, G., *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche.* Berlín, 1897.
LA FAGE, A. de., *Essais de Diphthérographie musicale.* París, 1862.
LEDERER, V., *Heimat und Ursprung der Mehrstimmigkeit.* Leipzig, 1906.
LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, I-XI. Santiago, 1898-1909.
— *Estudios crítico-históricos de Galicia*, primera serie. Santiago, 1916.
LORENZANA, F. de, *Collectio SS. Patrum Ecclesiae Toletanae*, I-III. Matriti, MDCCLXXXII-MDCCXCIII.

LORENZANA, F., *Breviarium Gothicum*. Matriti, MDCCLXXV.

LOEWE, G., *und* HARTEL, W. von, *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis*. I. Wien, 1887.

LUDWIG, F., *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, en els *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1902-03, IV, pàgines 16-69.

— *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier. SIMG*, 1903-1904, V, pp. 177-224.

— *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. III. Über die Entstehung und die erste Entwickelung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung. SIMG*, 1905-1906, VII, pp. 514-528.

— 1. *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie.* 2. *Ein mehrstimmiges St. Jakobs-Officium des 12. Jahrhunderts* al *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1905, XIX, pp. 1-16.

— *Die mehrstimmige Werke der Handschrift Engelberg 314.* al *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1908), XXI, pp. 48-61.

— *Die liturgischen Organa Leonins und Perotins*, a la *Riemann-Festschrift* (1909), pàgines 200-213.

— *Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts*, al *Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft*. Wien, 1909, publicat en 1910, pp. 101-108.

— *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili. Bd. I, Catalogue-raisonné der Quellen. Abt. I, Handschriften in Quadrat-Notation. Halle*, 1910.

— *Mehrstimmige Musik des 12. oder 13. Jahrhunderts im Schlettstädter St. Fides-Codex.* A la *Festschrift Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstage überreicht* (1918), pp. 80-84.

— *Perotinus Magnus* (*Festrede im Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung 1921*) (*AfMW*, 1921, III, pp. 361-370).

— *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe* (*ZfMW*, 1923, V, pàgines 434-460).

— *Die Quellen der Motetten ältesten Stils. AfMW*, 1923, V, pp. 185-222 i 273-315. També amb *Sonderdruck*.

LUDWIG, F., *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, al *Handbuch der Musikgeschichte, herausgegeben von Guido Adler*. Frankfurt a./M., 1924, pp. 127-250; 1930, pp. 157-295.

— *Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts*, dissertació llegida al Congrès de Leipzig de 1925 (*AfMW* (1925), VII, pp. 417-435).

— *Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 und 5*, a la *ZfMW* (1926), VIII, pp. 196-200.

— *Nochmals «Zu den liturgischen Organa»* (*AfMW*, 1924, VI, pp. 245-246).

— *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, I-III. Leipzig, 1926-1929.

— *Die Erfoschung der Musik des Mittelalters* (Göttinger Rektoratsrede 1930). A les *Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen*, 12 (1930), pp. 1-30.

— *Über die Entstehungsort der grossen «Notre Dame-Handschriften»*. Als *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag* (Wien-Leipzig, 1930), pp. 45-49.

Encara interessen les seves dues recensions:

— *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460. Besprechung des gleichnamigen Buches von Joh. Wolf* (*SIMG*, 1904-05, VI, pp. 597-641).

— *Victor Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.* Recensió a la *ZIMG* (1906), VII, pp. 404-414. Encara *Erwiderung auf V. Lederer's «Tatsächliche Berichtigung»* (*SIMG*, 1907, VIII, pàgines 630-637).

MACHABEY, A., *Histoire et évolution des formules musicales du 1^er^ au 15^e^ siècle*. París, 1928.

MANITIUS, M., *Geschichte der lateinischen Literatur im Mittelalter* (1911-1923), I-II.

MARCA, Petrus de, *Marca Hispanica*. Parisiis, MDCLXXXVIII.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *La leyenda del Cid. Clásicos castellanos. Ediciones de «La Lectura»*. Madrid, 1922.

— *Poesía juglaresa y juglares*. Madrid, 1924.

— *Orígenes del Español*. Madrid, 1926.

— *La España del Cid*, I-II. Madrid, 1929.

MEYER, Wilhelm, *Fragmenta Burana*. Berlín, 1901.
— *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik*, I-II. Berlín, 1905.
— *Spanisches zur Geschichte der ältesten mittellateinischen Rythmik*, a les *Nachrichten von der König. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen aus dem Jahre 1913*, pàgines 104-175.
— *Über die rythmischen Preces der mozarabischen Liturgie, ibidem* 177-222.
MICHALITSCHKE, A. M., *Theorie des Modus. Eine Darstellung der Entwickelung des Musikrhythmischen Modus und der entsprechenden Mensuralen Schreibung*. Regesnburg, 1923.
— *Studien zur Entstehung und Frühentwicklung der Mensuralnotation*, a la *Zeitschrift für MW* (1929-30), XII, 257-279.
MIGNE, *Patrologia latina*, vol. 31, 82, 83, 87, 96.
MILLARES CARLO, A., *Contribución al «Corpus» de Códices visigóticos*, a la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Ayuntamiento Madrid* (1928), V.
MITJANA, R., *Histoire de la Musique en Espagne*, a l'*Encyclopédie de la Musique*, fundada per LAVIGNAC, IV. París, 1920.
MOREL-FATIO, A., *Libro de Alixandre*, a la *Gesellschaft für romanische Literatur*. Band 10. Dresden, ⁴1906.
MOSER, H. J., *Geschichte der deutschen Musik*, I, Stuttgard und Berlin, ¹1920, ⁴1926.
— *Paul Hofhaimer. Ein Lied-und Orgelmeister des deutschen Humanismus*. Stuttgard und Berlin, 1929.
— *Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick*. Stuttgart und Berlin, 1930.
MÜLLER-BLATTAU, J. M., *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*. Kassel, 1931.
NEUSS, W., *Die Katalanische Bibelillustrationen um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*. Bonn-Leipzig, 1923.
— *Eine Katalanische Bilderhandschrift in Turin (Der Beatus J II 1 der Biblioteca Nazionale)*, a les *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* (1930), II.
— *Die Apokalipse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, a les *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Zweite Reihe* 2. und 3. Band (1931), I-II.
NICOLAU D'OLWER, L, *L'Escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII*, a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1915-1920), VI.
NIEMANN, W., *Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der zeit vor Johannes de Garlandia*. Leipzig, 1902.
NIKEL, E., *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, I. Breslau, 1908.
OCTAVIO DE TOLEDO, Josep M.ª, *Catálogo de la Librería del Cabildo Toledano*. Madrid, 1903.
OLMEDA, F., *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia o Examen crítico musical del Códice del Papa Calixto II perteneciente al archivo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Burgos, 1895.
ORTIGUE, J. d', *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique religieuse*, a la *Patrologie* de MIGNE.
PEDRELL, F., *Organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901.
— *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, I-II. Barcelona, 1908-1909.
— *Los Músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*. Barcelona, 1888.
PÉREZ DE URBEL, Justo, *Origen de los himnos mozárabes*, al *Bulletin Hispanique* (1926), XXVIII.
PÉREZ SEDANO, F., *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1914.
PIETZSCH, G., *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*, en els *Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter*, I. Halle (Saale), 1929.
PRADO, Dom German, *Textos inéditos de la Liturgia Mozárabe*. Madrid, 1926.
— *Manual de Liturgia Hispanovisigótica o mozárabe*. Madrid, 1927.
— *Historia del Rito Mozárabe y Toledano*, Abadía de Santo Domingo de Silos, 1928.
— Vegi's ROJO, Dom C.
PUJOL I TUBAU, P., *De la cultura catalana migeval : Una biblioteca dels temps romànics*, als *Estudis Universitaris Catalans* (1913), VII.
PUYOL, J., *Crónica de España*, por LUCAS, *Obispo de Tuy*. Madrid, 1926.
RAILLARD, F., *Explication des neumes ou anciens signes de notation musicale*. París, E. Repos, s. a.
REINERS, A., *Die Tropen-, Prosen-und Präfationsgesänge des feierlichten Hochamtes im Mittelalter*. Luxemburg, 1884.

RIAÑO, Joan F., *Critical & Bibliographical Notes on early spanish Music*. London, 1887.

RIBERA, J., *Disertaciones y opúsculos*, I-II. Madrid, 1928.

— *La Música de las Cantigas*. Madrid, 1923,

RIEMANN, H., *Handbuch der Musikgeschichte*. I, 2 (Die Musik des Mittelalters). Leipzig, ²1920.

— *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig, ²1921.

— *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. Leipzig, 1878.

— *Kompendium der Notenschriftkunde*. Regensburg, 1910. (*Sammlung, Kirchenmusik*, IV-V.)

— *Riemann-Festschrift*. Leipzig, 1909.

RODERICUS TOLETANUS, *De rebus Hispaniae*, a LORENZANA, *Collectio Patrum Toletanorum*, III.

RODRIGUES LAPA, M., *Das Origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média. A Historia da lingua e da literatura portuguesa* I. Lisboa, 1929.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey*, I-II. Burgos, 1907.

[ROJO, Dom C., i PRADO, Dom G.], *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*. León, 1928. Edició del text.

ROJO, C., i PRADO, G., monjos de Silos, *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*. Publicacions del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya, V. Barcelona, 1929.

ROTH, F. W. E., *Mitteilungen aus latein. Handschriften*, a les *Romanische Forschungen* (1888), VI, 446, pel Ms. 2777 de Darmstadt.

RUBIO, F., *Música y músicos toledanos*. Toledo, 1922.

SABLAYROLLES, Dom Maur, *Iter Hispanicum*, en els *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1911-12), 211. i a la *Revista Musical Catalana* (1904-1905) III-IV.

SALVÀ, M., i SAINZ DE BARANDA, P., *Colección de Documentos inéditos*, XX. Madrid, 1852.

SÀNCHEZ ALBORNOZ, Cl., *Estampas de la vida en León*. Madrid, 1926.

SCHERING, A., *Aufführungspraxis alter Musik*, a la *Musikpädagogische Bibliothek herausgegeben von Leo Kestenberg*. Heft 10. Leipzig, 1931.

SCHRADE, L., *Die handschriftliche Ueberlieferung der ältesten Instrumentalmusik*. Lahr (Baden), 1931.

SCHMELLER, A., *Carmina Burana. Lat. u. deutsche Lieder u. Geschichte eines Hs. des 13. Jahrh. aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München*, en Bibl. des Literar. Vereins zu Stuttgart. Band 16. Stuttgart 1847.

SCHNEIDER, Màrius, *Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien. Inauguraldissertation*. Berlín, 1930.

— *Der Hochetus*, a la *Zeitschrift für MW* (1928-29), XI, 390-396.

SCHULTE, Ad., *Die Hymnen des Breviers nebst den Sequenzen des Missale. Wissenschaftl. Handbibliothek, Erste Reihe : Theologische Lehr und Handbücher*, XVII. Paderborn, 1898.

SERRANO, L., *Fuentes para la historia de Castilla*, I-III, des del 1910.

— *Cartulario de San Vicente de Oviedo* (781-1200). Madrid, 1929.

SERRANO FATIGATI, E., *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles* (siglos X al XIII). Madrid, 1901.

SOLALINDE, A. G., BERCEO, I., *Milagros de Nuestra Señora*, en *Clásicos castellanos. Ediciones de La Lectura*. Madrid, 1922.

SORIANO FUERTES, M., *Historia de la Música Española*, I. Madrid, 1855.

SPANKE, H., *Eine altfranzösische Liedersammlung*. Halle, 1925.

— *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1928), LI, pp. 73-117.

— *Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling. I : Zur Rhythmik. II : Zur Literaturgeschichte*, a la *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLIX, pp. 191-235 i 287-309.

— *Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-parti. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1929), LII, pp. 39-63.

— Recensió de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*. Vol I : *Reproduction photypique du Chansonnier Cangé*. Vol II: *Transcription des Chansons, Notes et Commentaires* de J. BECK, a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1929), LII, pp. 165-188.

— *Das lateinische Rondeau* a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIII, 1929, pp. 113-148.

SPANKE, H., *Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes*, I i II, a l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*.. Vol. 156, pp. 66-79 i 215-232.

— *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*. En *Volkstum und Kultur der Romanen* (1930), III, pp. 258-278.

— *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, a les *Neuphilologische Mitteilungen* (1930), XXXI, pp. 143-170.

STEINHARD, E., *Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit* a *l'Archiw für MW* (1921), III, pp. 220-231.

STRAETEN, E. van den, *La Musique aux Pays-Bas* (1885) VII.

STROPPEL, R., *Liturgie und geistliche Dichtung zwischen 1050 und 1300*. Frankfurt a/M. 1927.

TAFALL, S., diferents articles al *Boletín de la Real Academia Gallega*.

TAJADA y RAMIRO, J., *Colección de cánones de la Iglesia Española*, III. Madrid, 1851.

TRAUBE, L., *Poetae latini aevi Carolini*, a *Monumenta Germaniae Historica*.

TREND, J. B., *The Music of Spanish History to 1600*. Oxford, 1926.

URSPRUNG, O., *Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts*, a la *ZfMW* (1921-22), IV.

— *Katholische Kirchenmusik*, en curs de publicació al *Handbuch der Musikwissenschaft*, del doctor Ernst Bücken. (Fins ara, novembre de 1931, tres fascicles.)

VALLEJO, *Historia de la Musica en Toledo*, publicada per L. SERRANO a la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1907), XVI.

VINDEL, P., *Martín Codax, Las siete Canciones de Amor, poema del siglo XII*. Madrid, 1915.

WAGNER, Peter, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. I³, Leipzig, 1910. II², 1912. III, 1921.

— *Geschichte der Messe*, I. Leipzig, 1913.

— *Zu den liturgischen Organa*, a l'*Archiv für Musikwissenschaft* (1924), VI, pp. 54-57.

— *Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges*, a la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IX (1926), pp. 2-7. (Cf. encara *Revue de Musicologie* XII, (1928, p. 15 i ss.)

WAGNER, Peter, *Ein versteckter Discantus*, a la *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstage*. Berlín, 1929, pàgines 207-213.

— *Über den altspanischen, mozarabischen Kirchengesang*. En el *Bericht über den internationelen musikhistorischen Kongress in Wien*, Wien, 1927.

— *Der mozarabische Kirchengesang und seine Überlieferung*, a les *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Erste Reihe. Band I*, Münster i. W. (1928), pp. 102-141.

— *Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie*, a les *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Erste Reihe* (1930), II, pp. 67-113.

WEINMANN, K., *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburstag gewidmet*. Leipzig, 1926.

WERNER, J., *Notkers Sequenzen. Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sequenzendichtung aus Handschriften gesammelt*. Aaran, 1901.

WINTERFELD, P. von, *Rhythmen-und Sequenzenstudien*, a la *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, XLV, XLVII, etc.

WOLF, J., *Die Musiklehre des Jo de Grocheo*, en els *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1899), I.

— *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia*, Leipzig, 1901.

— *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, I-III. Leipzig, 1904.

— *Handbuch der Notationskunde*, I. Leipzig, 1913.

— *Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrh.*, a la *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburstag gewidmet*. Leipzig, 1926.

WOLF, F., *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*. Heildelberg, 1841.

WOOLDRIDGE, H. E., *The polyphonie period*, en *The Oxford History of Music*. Oxford, 1901. Encara que tenim a mà la segona edició del 1929, revisada per Percy C. Buck, hem citat l'obra seguint sempre la paginació de l'edició primera, donat que ni s'hi afegeixen exemples nous — al revés, Buck els ha escurçat —, ni es corregeixen les transcripcions de Wooldridge.

ZARCO DEL VALLE, Manuel, *Documentos de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1916.

INTRODUCCIÓ

Quan Martí Gerbert, el príncep-abat dels benedictins de St. Blasien, a la Selva Negra, emprenia en 1760 els seus viatges d'estudi per terres d'Alemanya, Itàlia i França en recerca dels teòrics de la música medieval, i donava a conèixer el fruit de les seves recerques, poc podia ell somniar la bella florida que temps a venir faria aquella llavor que ell escampava en dies tan primerencs. Alemanya, per obra de Gerbert, posava, doncs, la primera pedra per a l'estudi de la polifonia medieval. Dels anglesos, fou Charles Burney qui, en 1770 seguia les petjades de Gerbert i viatjava per França, Alemanya, Itàlia i Anglaterra. El seu estudi de conjunt sobre la cultura musical històrica fou aquells dies un dels millors que es van escriure. Havien de passar molts d'anys perquè França s'incorporés a aquell moviment. J. L. F. Danjou i E. Morelot, emuladors de Gerbert, prosseguien en 1847 les tasques d'aquest, bo i recorrent el Migdia de França i bona part d'Itàlia. Amb aquests viatges preparaven el camí de Ch. E. H. Coussemaker. Amb Coussemaker, França esdevenia el centre d'estudis de la polifonia medieval a la segona meitat del segle XIX; era també França qui, amb els benedictins, esdevenia alhora l'empòrium per a l'estudi i la pràctica de les melodies gregorianes. Els estudis de la música a veus, dels temps antics, prenia allí nova volada, amb els treballs de P. Aubry, qui moria just començada la seva tasca, ja tan rica i tan fecunda.

Després de tants d'esforços, malgrat que la polifonia medieval conservada fos quasi tota francesa, la ciència musical dels temps vells s'escapava de les terres franceses, i Alemanya esdevenia la directora i la definidora en aquesta branca de la música històrica. Wilhelm Meyer, amb el seu estudi «Ursprung des Motetts», del 1898, bo i venint del camp filològic, va obrir camins amples per l'estudi de la música a veus dels temps de l'escola de Notre-Dame. En pocs anys de diferència, l'il·lustre G. Jacobsthal (1845-1912), professor de musicologia a Strasbourg, formava dos deixebles : un d'ells fou Peter Wagner, el definidor de la ciència gregoriana en terres d'Alemanya; l'altre, Friedrich

Biblioteca de Catalunya

Ludwig, el creador i l'ordenador de la ciència moderna sobre la polifonia antiga. Si els estudis de la música a veus de l'Ars antiqua i de l'Ars nova es troben avui en la fase àlgida d'esclariments i de recerca, ho devem, doncs, de bell nou als alemanys, i d'entre ells, al gran F. Ludwig, qui encarna tota la ciència de la polifonia medieval. Del corpus musical teòric i del repertori pràctic que hem servat dels segles XI-XIV, ell ha sabut aixecar-ne la ciència moderna de la cultura polifònica primitiva. N'hi ha prou amb fullejar una mica detingudament les seves obres per a capir a bastament la riquesa de materials arribada fins a nosaltres i el criteri científic que hem de seguir en llur estudi. En els seus escrits trobarem sempre l'inventari i la classificació científica i raonada de les fonts doctrinals i pràctiques que hem heretat d'aquells dies.

Després de Ludwig, hom haurà de citar sempre el nom de J. Handschin, el qual s'ha llançat de ple a l'estudi de la polifonia anterior al segle XIV i dels teòrics dels segles IX-XIII; caldrà recordar tothora també el nom de R. Ficker, que ha sabut esclarir tant la qüestió dels Organa de Notre-Dame. El citat Peter Wagner, àdhuc en aquest punt, i també A. Gastoué, han cooperat a l'enaltiment d'aquest repertori, massa oblidat fins ara, donant a conèixer diferents composicions del repertori primitiu. També els autors de l'*Analecta hymnica* ajudaven els musicòlegs proporcionant-los materials rics, i en part desconeguts, del fons polifònic medieval. Per a estudiar la música a veus dels segles XIII i XIV, hom haurà d'acudir, encara, als estudis lluminosos de H. Besseler. Ja no cal dir com J. Wolf fou un dels primers que va ennoblir l'art i la ciència musical de l'Ars antiqua, i, principalment, de l'Ars nova, quant a la paleografia musical dels segles XII-XIV i a la descripció dels monuments que resten del segle XIV. H. Riemann encara que no s'especialitzés en la música medieval, va resumir bellament la teoria musical d'aquells segles. Tampoc no oblidem els estudis de F. Gennrich, J. Beck i de H. Spanke, que hom haurà de tenir sempre presents fins en l'estudi de la polifonia primitiva.

Com més va escorrent-se el vel de la història de la polifonia primitiva, Anglaterra s'honora més i més en aparèixer com el país ric en el conreu de la música a veus dels temps primers. Des de dies Anglaterra és tinguda ja com el país més ric després de França. W. H. Frere, H. E. Wooldridge i, modernament, A. Hughes son els homes d'Anglaterra que més han col·laborat en aquesta tasca. En canvi, poca cosa sabem de la polifonia italiana dels primers temps; potser el no conèixer gaire cosa de polifonia italiana primitiva ha estat la causa del mutisme dels musicòlegs italians en aquesta qüestió; si prescindim de petites excursions de R. Baralli, el qual, ocasionalment, mostrava deixalles de la polifonia primerenca que per atzar li sortia fent recerca gregoriana en terres d'Itàlia, poca cosa més podrem retreure com a aportació moderna dels italians en el camp de la polifonia primitiva. Amb el de Baralli

— paleògraf gregorianista — haurem d'ajuntar el nom de H. M. Bannister, l'autor dels *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, el qual, també, incidentalment, va descobrir manuscrits preciosos de música antiga a veus, existents en terres d'Itàlia.

Quant a la nostra península, poca cosa s'havia fet en la qüestió de la música a veus de l'Ars antiqua. Fora d'una curta descripció que F. Olmeda havia escrit sobre la polifonia continguda al còdex *Calixtinus* de Compostela, tot el que sabíem sobre la polifonia antiga entre nosaltres era obra dels musicòlegs estrangers. Al Congrés de Viena del 1927, vàrem donar un conspectus dels manuscrits servats a la península, el qual, juntament amb les dades que ja coneixíem, podia aclarir-nos una mica el passat de la música a veus entre nosaltres. Amb la publicació del *Còdex polifònic de Las Huelgas* que oferim avui, la nostra península s'incorpora al rengle de nacions cultes d'Europa que han sabut preocupar-se de l'estudi de polifonia dels temps vells.

* * *

Es fa difícil de citar ací el nom de cada u dels directors de biblioteques hispàniques i estrangeres que m'han facilitat les tasques de recerca; la llista dels manuscrits consultats dóna idea del bell rengle que em prestaren llur ajut. A tots ells el nostre agraïment profund. Un record especial per als benedictins de Solesmes, els quals, amb una gentilesa que els honora, posaren a la meva disposició llur arxiu, ric a desdir en fotocòpies gregorianes dels còdexs servats arreu del món; allí poguérem consultar alguns manuscrits anglesos i italians que no havíem pogut veure directament. El doctor Knud Jepessen de Copenhague ens va prestar la seva reproducció completa del Ms. de Wolfenbüttel, Helmstadt, 1099. Més que a tots, el nostre agraïment a la BIBLIOTECA DE CATALUNYA i a l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, els quals econòmicament i espiritualment són, des de dies, els impulsors de la Musicologia a Catalunya i a tota la península. L'obra que avui ofrenem és prova bona de com les Institucions cabdals del nostre país saben apreciar la música medieval de les terres hispàniques i la dels pobles d'Europa.

J. Llovera, canonge de la Seu de Barcelona, ha revisat les proves del present volum i el text llatí del volum de les transcripcions; P. Bohigas ha revisat el text dels motets francesos. Les transcripcions musicals havien estat revisades pel malaguanyat F. Ludwig. Encara el nostre agraïment a Jordi Rubió i a Francesc Martorell, per llurs consells i bon guiatge en la publicació d'aquesta obra.

Biblioteca de Catalunya, maig de 1931.

LA CULTURA MUSICAL HISPÀNICA DES DEL SEGLE VI AL XIV[1]

La cultura visigòtica (fins a 711).

R. Mitjana, en el seu estudi *La Musique en Espagne*, publicat a l'*Encyclopédie de la Musique*, iniciada per A. Lavignac, fou el primer qui va ennoblir l'estudi històric de la música hispànica dels temps antics. Encara que no totes les dades que ell va aportar restessin prou aclarides (hom es dóna compte tot seguit que no havia pogut ben pair-les i ben sospesar-les), ço que ell recull sobre l'art musical dels àrabs, sobre l'iniciament musical i els cants en llengua vulgar de la Hispània, té un preu gran per a nosaltres. Val a dir que molt temps abans que Mitjana, fou M. Soriano-Fuertes qui, en la seva *Historia de la Música Española* del 1855, va intentar donar una mirada històrica a la música espanyola d'aquest temps; el fet, però, de manca de llibres especialitzats aquells dies, i la seva dèria de lloar massa la música peninsular, el féu caure sovint en descrèdit. Així mateix, J. Ribera, en el seu llibre *La Música de las Cantigas*, avui conegut arreu pels musicòlegs, va aportar un arsenal inexhaurible de documentació històrica sobre la cultura musical aràbiga dins la península. Si aquest infatigable arabista s'hagués concretat a estudiar el fet literari de les cantigues i el fet històric de la cultura musical dels àrabs peninsulars, el seu nom seria avui profundament venerat pels musicòlegs, i l'agraïment dels historiadors de la música envers ell encara restaria més viu.[2]

1. Al present no tractem d'escriure una història de la música espanyola d'aquests segles; tractem només de donar un *conspectus* general i de mirada ampla al passat musical peninsular d'aquells temps que serveixi com d'introducció a la publicació del còdex de Huelgas. Aquest còdex ha permès d'endegar l'evolució musical de la Hispània medieval per camins nous i insospitats fins ara. Les pàgines que segueixen són només un recull de notes que encetin el camí a noves recerques i noves aportacions; elles serviran per quan hom pugui intentar d'escriure un assaig de la història de la música medieval hispànica. Advertim encara que ben a posta arribem només fins al primer quart del segle XIV, època que clou el repertori del contingut musical del Ms. de Huelgas. Quan la documentació històrica dels arxius peninsulars sigui publicada, serà hora definitiva d'escriure dignament el capítol sobre l'art medieval de la música hispànica, capítol sistemàticament preterit pels historiadors de la cultura espanyola.

2. A mesura que van passant els dies hom es dóna encara més compte del poc fonamentada

Els benedictins, adés nacionals adés estrangers, que han col·laborat a tirar una mica el vel del passat musical de l'Església visigòtica i han estudiat la notació catalana i l'aquitana peninsular, són ja ben coneguts del món musical. Dom M. Sablayrolles,[1] G. M. Sunyol,[2] C. Rojo i G. Prado,[3] als quals va precedir Dom M. Férotin[4] en l'aspecte purament litúrgic de l'Església visigòtica, són ja noms incorporats al bell rengle d'historiadors de la música hispànica. Recentment P. Wagner ha volgut sumar-s'hi, i els seus estudis són prometedors de belles troballes en la qüestió del cant mossaràbic.[5]

que fou la teoria de J. Ribera, en voler fer derivar tota la cultura musical de l'Europa medieval, de la música aràbigo-espanyola dels temps vells. Cal només tenir en compte les dades que a continuació apuntem, per veure com en la música europea va anar tostemps ben lligada una escola amb altra. Si Espanya, per exemple, va precedir en el cas de molts instruments, en altres fets, com en el de la notació mensural i potser en el fet mateix d'inventar formes musicals novelles, no va anar tan avançada com altres nacions. Els tres còdexs de Cantigues servats amb música *mensural-modal* (per tant, notació que per si sola ja dóna la clau per transcriure-la sense necessitat d'inventar una teoria nova per fer-ne la transcripció), copiats al segle XIII, demostren que els copistes, malgrat que fossin copistes reials, anaven força indecisos pertocant a la notació modal des de dies ben definida en terres de França i d'Alemanya. L'anònim anglès del darrer terç del segle XIII que retraurem més avall, conta que els discantistes espanyols del seu temps usaven encara una notació molt imperfecta. Si Espanya hagués tingut una supremacia tan forta en la música monòdica medieval com pretenia Ribera, trobaríem també que Espanya fou la capdavantera en el fet de la música a veus. La música conservada, en canvi, demostra que els nostres músics xuclaven de l'escola francesa. Per ara demostren també que Anglaterra va excel·lir l'escola hispànica en aquest punt. Ultra això, tinguem present que les composicions polifòniques conegudes fins ara com escrites a Espanya, segueixen el tarannà de les conegudes arreu. El mateix estil que trobem en les composicions polifòniques autèntiques — no parlem de les composicions retocades que surten en el Ms. de Las Huelgas — no es diferencia de l'estil de les restants escoles d'Europa. Cal tenir encara present que fins avui no coneixem cap melodia antiga que pugui presentar-se com a provinent del fons musical dels àrabs peninsulars. Aquest fet negatiu és prou fort per justificar una prudència raonada en judicar la qüestió d'aquella música aràbiga que coneixem només pels documents històrics i literaris medievals. I per no allargar més aquest punt, que no ens pertoca d'escatir de moment, vulgui hom comparar les transcripcions que va donar Ribera amb les transcripcions que vàrem donar nosaltres seguint exactament la notació mensural-modal dels Mss. en el fascicle *Les Cantigues del rei N'Anfós el Savi*, extret de la revista *Vida Cristiana*, Barcelona, 1927. Aquesta qüestió restarà, esperem, ben aclarida, amb la publicació integral de les melodies de totes les cantigues conegudes fins avui que preparem per la Biblioteca de Catalunya. Qui s'interessi per aquest punt, vegi encara p. 18 i s. i 53 i ss. del present estudi.

1. Dom Maur SABLAYROLLES, *A la recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols. Iter Hispanicum*, en *Sammelbände der I. M. G.* (1911-1912), XIII, publicat primer en català a la *Revista Musical Catalana* (1904-1905), III-IV.

2. Dom Gregori M.ª SUNYOL, *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana* (Montserrat, 1925), pp. 198 i ss.

3. Germán PRADO, *Textos inéditos de la Liturgia Mozárabe* (Madrid, 1926); *Manual de Liturgia Hispano-Visigótica o Mozárabe* (Madrid, 1927), i *Historia del rito mozárabe y toledano* (Silos, 1928). Casiano ROJO y Germán PRADO, *Antiphonarium Mozarabicum de la Catedral de León* (León, 1928), i *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Biblioteca de Catalunya (Barcelona, 1929). Encara caldrà llegir diferents articles que ambdós han publicat en revistes espanyoles i en altres estrangeres, com la *Revue du Chant Grégorien*, *Speculum*, etc.

4. Dom M. FÉROTIN, *Le Liber Ordinum* (París, 1904) i *Le Liber Sacramentorum* (París, 1912).

5. Peter WAGNER, *Einführung in die Gregorianischen Melodien* (Leipzig, 1912), II, pp. 174 i següents; *Der mozarabische Kirchengesang und seine Überlieferung*, en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* (1928), I, pp. 102-141, i *Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur respon-*

El fet del cant mossaràbic té una importància capitalíssima per demostrar la cultura musical de la Hispània visigòtica. Recordem que el conjunt de la litúrgia visigòtica no s'ha d'atribuir pas als escriptors eclesiàstics dels segles VI-VII. Ells la reberen dels vells en la fe; però passava que els copistes la malmetien sovint quant al text; àdhuc la música, cantant, fàcilment es desnaturalitzava. És per ço que calia corregir sovint i fins escriure-ho de bell nou. Per tant, l'obra mossaràbiga no és ni de sant Leandre ni de sant Isidor, ni menys obra dels concilis toledans.[1] Ells seran els propulsors, els continuadors i els ennoblidors d'aquella litúrgia i dels seus cants, però no precisament els creadors. Per dissort no sabem res dels primers compositors de formes musicals de la litúrgia hispànica; però les notícies que han arribat fins a nosaltres, dels compositors de finals del segle VI i del VII, són d'un preu gran per la història de la música peninsular.

Lligant les dades que apunta sant Isidor en el seu *De Viris illustribus*, i les que dóna sant Ildefons en la continuació d'aquesta obra, trobem que, de moment, podem assenyalar tres grans centres de cultura musical religiosa a finals del segle VI i VII. D'una banda, tenim Sevilla amb sant Leandre († 599), el qual *multa dulci sono composuit*;[2] d'altra banda, tenim el gran sant Isidor († 636), el tractadista musical enciclopèdic del temps, que, bo i resumint la doctrina de Casiodor, tan belles coses hi afegia de collita pròpia, i el qual des de jove s'hauria ja instruït en el cant eclesiàstic, segons es desprèn dels seus escrits.[3] És al costat de sant Isidor que es formava, àdhuc musicalment, sant Ildefons, que veurem tot seguit a Toledo. La ciutat d'Espanya on bella

sorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* (1930), II, pp. 67-113.

1. Dom FÉROTIN, *Liber Sacramentorum*, pàgina XVII. A propòsit de l'antigor de moltes parts de la litúrgia i del cant mos aràbic, recordem de passada les remarques recents de P. WAGNER: «Die Neigung aber, die Opferungsgesänge, sacrificia, vorzugsweise mit Texten aus dem Pentateuch zu versehen, wird ihre Erklärung in dem Bestreben finden, das christliche Opfer der Messe durch Aufweisung seines Vorbildes im jüdischen Opferdienst zu begründen, und so das Christentum als die Erfüllung des Alten Testamentes zu erweisen. So scheint die Wahl und Ordnung der Gesangstexte zum Teil auch im Dienste christlicher Missionierung bei den in Spanien bekanntlich zahlreichen Juden gestanden zu haben.» Vegi's *Untersuchungen zu den Gesangstexten der altspanischen Liturgie*, a *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, 2. Band* (1930), p. 89. Encara una mica més avall, afegeix els mots següents, que tenen molt de preu pels amants de la cultura musical de la vella Hispània : «Damit sind wir berechtigt, in der mozarabischen Psalmodie, wie sie uns wenigstens in unsern Responsorien vorliegt, ein sehr *altes und verehrungswürdiges Stadium lateinischer Psalmodie zu erblicken, vielleicht noch älter, als sämtliche uns in den römischen Gesangbüchern vorliegenden Formeln.*» *Ibidem*, p. 101.

2. «Siquidem, et in ecclesiasticis Officiis idem non parvo laboravit studio; in toto enim psalterio duplici editione orationes conscripsit; in sacrificio quoque, laudibus atque psalmis, *multa dulci sono composuit.*» (MIGNE, *P. L.* 83, 1104.)

3. Els nou capítols, 14-22, que dedica sant Isidor a la música, van impresos a GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, p. 19 i ss. Tracta també de la part musical en el seu *De ecclesiasticis Officiis* (MIGNE, *P. L.* 83, col. 737 i ss.). Vegi's P. WAGNER, *Der mozarabische Kirchengesang und seine Überlieferung*, pàgina 109, on resumeix el més sortint d'aquesta darrera obra d'Isidor.

florida faria la ciència i la pràctica musical ja en temps tan primerencs, fou Toledo. Aquí trobem sant Eugeni († 657), el deixeble de sant Brauli a Saragossa, el sant Eugeni que, com ja veurem després, fou el primer que ens va llegar cants no litúrgics que són avui els models més antics que servem del gènere. Ell fou el corrector famós dels cants corrumputs de la litúrgia de Toledo.[1] Aquí trobem encara sant Ildefons († 667), el compositor pulcre dels al·leluies a santa Leocàdia, de les misses a honor dels sants Cosme i Damià i l'inventor de noves formes literàries i musicals de lloances marianes.[2] Als susdits mestres que tants de deixebles formarien en la il·lustre ciutat castellana, afegim sant Julià († 690), aquell que, segons un testimoni contemporani, *de officiis quam plurima dulcifluo sono composuit.*[3] La cultura musical de l'Església toledana s'escampava encara fins a Palència, on trobem l'erudit Conantius († 639), el qual també va escriure de bell nou moltes de melodies pel culte diví.[4] Més cap a nosaltres, trobarem Saragossa amb una cultura musical formidable que aquells dies podia quasi competir amb la mateixa de Toledo. El fundador d'aquesta escola musical de l'Església aragonesa fou potser el mateix Joannes, bisbe de Saragossa († 631), el pulcre autor, tant del text com de la música, que ell destinava a la seva Església.[5] Al costat del bisbe Joan, es formava el seu germà i successor, aquell Brauli († 651), home culte en la ciència del cant i l'educador del bisbe Eugeni de Toledo, suara esmentat.[6]

1. «Hic cum Ecclesiae regiae esset egregius, vita monachi delectatus est. Qui sagaci fuga urbem Caesaraugustanam petens, illic martyrum sepulcris inhaesit ibique studia sapientiae et propositum monachi decenter incoluit...» Ja bisbe de Toledo, «studiorum bonorum vim persequens, *cantus pessimis usibus vitiatos melodiae cognitione correxit*, officiorum omissos ordines curamque discrevit...» (MIGNE, *P. L.* 96, 204.)

2. SANT JULIÀ, en l'apèndix al de *Viris Illustribus* de SANT ILDEFONS, MIGNE, *P. L.* 96, 43 i s. Encara és més explícit CIXILA, bisbe de Toledo, en la seva vida de sant Ildefons, quan escriu: «clerus vehementer psallebat *alleluia*, et canticum quod ipse dominus Hildefonsus nuper fecerat: *Speciosa facta est, alleluia; et odor tuus velut balsamum non mistum*, et alia quae in missa quae subter est adnotata, in laude ejus deprompserat... Superveniente vero die sanctae et semper virginis Mariae, ante tres dies litanias peregit, et missam superscriptam, quae in ejus laude decantaretur, perfecit, quae est septima ..., in laudem genitricis Dei hoc quod supra praenotavimus summo cum cordis affectu harmoniae modulatione composita musica appareret». (MIGNE, *P. L.* 96, 43 i ss.) Per la llegenda que hom havia fet sobre la composició de set misses marianes atribuïdes a sant Ildefons, vegi's Dom FÉROTIN, *Liber mozarabicus Sacramentorum*, col. 754 i ss.

3. FÉLIX († 700) en la seva *Vita sancti Juliani* : «Eclesiasticos itaque bene habitos ordines in sui regiminis sede sollicitiore cura servavit; vitiatos utiliter subcorrexit; minus habitos prudenti dispositione instituit, ac *de officiis quam plurima dulcifluo sono composuit.*» (MIGNE, *P. L.* 96, 448.)

4. «...vir tam pondere mentis, quam habitudine speciei gravis, communi eloquio facundus et gravis, ecclesisticorum officiorum ordinibus intentus, et providus : *nam melodias soni multas noviter edidit.*» (MIGNE, *P. L.* 96, 203.) L'explicació que fa Nicolàs ANTONIO sobre l'obra literario-musical del bisbe Conanci de Palència, al qual segueix TEJADA en la seva *Colección de Cánones de la Iglesia española*, III, p. 164, és molt fosca.

5. «...vir in sacris litteris eruditus ... In ecclesiasticis Officiis quaedam eleganter, et *sono*, et oratione composuit.» (MIGNE, *P. L.* 96, 201.)

6. «Braulio fratre Joannis in Caesaraugusta decedentis adeptus est locum; vir sicut germanitate conjunctus, ita non minimum ingenio minoratus. *Clarus et iste habitus canoribus*, et quibusdam opusculis.» (MIGNE, *P. L.* 96, 203.) Cal només fixar-se en algunes de les frases que sant

Tot passant, cal remarcar que avui per avui es fa difícil de poder precisar en què va consistir l'obra musical de cada un dels personatges que acabem d'esmentar. Sens dubte el bisbe Leandre de Sevilla fou un dels ordenadors més il·lustres de la litúrgia i del cant visigòtic del temps que ara apuntem; hom ha recordat sovint la seva estada a Bisanci, on es féu amic de Gregori — més tard Gregori I el Gran — i de Johannes, després bisbe de Girona. El sant Eugeni de Toledo, pel que es veu, fou encara un dels músics més eminents d'aquells dies; ell, junt amb Ildefons i Julià, de la seu toletana, i de Conanci de Palència, formen el grup dels quatre grans mestres de l'escola musical de Castella. De llur ciència i obra musical com de la dels dos germans Joan i Brauli de Saragossa, sabem només ço que apunten els historiadors sagrats en les frases que hem transcrit. Com es veu, elles no precisen l'abast de l'obra musical que pertoca a cada un d'ells; per aquestes dites, però, i per altres que apunta l'*Antiphonarium* de Leon, sabem bé que el corpus musical de l'església visigòtica no fou pas obra d'un mestre principal, sinó que fou obra de molts mestres anònims, a la qual varen col·laborar aquests altres coneguts, adés corregint falles introduïdes amb els dies, adés escrivint formes novelles.[1]

Quant a l'Església de Tarragona, no tenim detalls. Sabem solament que el còdex *Veronensis*, del segle VIII o de finals del VII, fou escrit a Tarragona, i és per ara el *Libellus orationum* més antic de la litúrgia visigòtica dels coneguts fins avui. Aquest és l'únic còdex que hem servat anterior a la invasió, el qual, per dissort, no diu mot sobre la qüestió del cant. Clar que el Petrus de Lleida, dels segles V-VI, bo i cuidant d'afegir noves oracions i misses novelles al culte litúrgic de Lleida, deuria preocupar-se també dels cants;[2] clar que el Johannes de Girona, el company de sant Leandre a Bisanci, vers el 580, havia estudiat disset anys en terres d'Orient i s'hauria empeltat, com sant Leandre, de les belleses d'aquella litúrgia;[3] és aquest Joan el que, retornat a la península i posat ja a Girona, fundava aquell monestir renomenat de Biclara, on es preocuparia també de la música dins el temple;[4] però, de fet, no en sabem res en concret. El mateix cas del bisbe Protasi de Tarragona, que demanava al seu amic Eugeni de Toledo que volgués escriure la missa o les oracions de sant Hipòlit i una missa votiva per la seva Església de Tarragona

Brauli escriu en el seu himne a sant Millan, per veure com tot ell canta:

«3. Laetum rependit carminum concentibus
Cantum, sonoro pangit ore et faucibus.
16. Hymnite mecum consonante carmine,
Narrate cuncta, praedicate et psallite.»
(DREVES, *Analecta hymnica*, 27, n.° 87.)

1. Vegi's P. WAGNER, en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, I, pp. 111 i ss.

2. «Petrus, Ilerdensis Hispaniarum Ecclesiae episcopus, edidit diversis solemnitatibus congruentes orationes, et missas eleganti sensu, et aperto sermone.» (MIGNE, *P. L.* 83, 1090.)

3. Vegi's S. BÄUMER, *Geschichte des Breviers*, (Freiburg i. B., 1895), p. 244.

4. MIGNE, *P. L.* 83, 1105.

en 650, prova que els bisbes de la nostra terra no tindrien l'enginy litúrgic que tenien els de Toledo.[1]

És veritat que coneixem alguns bisbes catalans com a autors d'himnes i misses de l'església catalano-visigòtica; així, Quiricus, bisbe de Barcelona, segle VII, que es cartejava amb sant Ildefons de Toledo, és l'autor de l'himne a santa Eulàlia; la mateixa missa de la santa (*Liber mozarabicus Sacramentorum*, col. 136) fou escrita a Barcelona. L'himne de sant Cugat *Barchinon laete Cucufate vernans*, del segle VII, procedeix també de Barcelona; el seu autor és potser també el mateix Quiricus. La missa del sant (*Liber Sacramentorum*, p. 498) fou encara escrita a Barcelona.[2] L'himne de sant Feliu de Girona, del segle VII, i les dues misses del sant que dóna el *Liber Sacramentorum*, p. 583 i ss., i 380 i ss., són compostes a Girona, potser pel bisbe Nonitus.[3] Malgrat aquestes petites dades sobre textos de la litúrgia visigòtica compostos a Catalunya, no coneixem cap autor de la nostra terra com a compositor de peces musicals d'aquella litúrgia.

Les dades que conservem per la història de la música dins les esglésies catalanes en aquells temps antics, són també molt escasses. Així, el cànon VII del Concili de Tarragona del 516 recorda que cada setmana, al dissabte, els clergues van a la catedral pel cant de vespres i es preparen per la solemnitat del diumenge.[4] És més interessant el cànon I del Concili de Girona del 517, quan mana «... in Dei nomine in omni Tarraconensi provincia tam ipsius missae ordo *quam psallendi* vel ministrandi consuetudo servetur».[5] El fet de la unitat litúrgica i musical de la província eclesiàstica tarragonina interessa en extrem pel cas nostre. Potser ja aquells dies s'hi introduïen usances romanes, com veurem de l'església portuguesa, i per ço els nostres bisbes advoquen encara per la unitat de la litúrgia i cant visigòtic. És la mateixa unitat de l'*ordo orandi atque psallendi* que el Concili IV de Toledo del 633 mana servar «per omnem Hispaniam atque Galliam» (s'entén, de l'església de Narbona).[6]

Pel que fa a l'església de Portugal, recordem que sant Martí, abat de Dumio, a Galícia, després bisbe de Braga, havia viatjat per l'Orient i s'ha-

1. «Missam sancti Hippolyti vel orationes, si nobis oratu vestro vita comes adfuerit, ut potuero, pro vestra jussione parabo; missam vero votivam ideo non scripsi, quia in hac patria tam accurati sermones habentur atque sententiae, ut simile non possim excudere, et superfluum judico inde me aliquid dicere, unde meliores recolo jam dixisse.» (De l'*Epistola Eugenii ad Protasium Tarraconensem*, MIGNE, *P. L.* 87, 412.)

2. Sobre la personalitat i l'obra de Quiricus de Barcelona, potser idèntic amb el Quiricus arquebisbe de Toledo, vegi's J. MÚNERA, *Eulaliana*, a *Reseña Eclesiástica* (Barcelona, 1930), XXII, pp. 152 i ss., amb la bibliografia que cita.

3. Sobre els himnes visigòtics escrits a Catalunya, cal veure Justo PÉREZ DE URBEL, al *Bulletin Hispanique* (1926), XXVIII, pp. 135 i s., 218, etc.

4. Juan TEJADA y RAMIRO, *Colección de Cánones de la Iglesia Española* (Madrid, 1850), II, 113.

5. TEJADA, *l. c.*, p. 117.

6. TEJADA, *ibidem*, p. 263.

via fet amic del nostre Biclara. Ja abans del 563 havia traduït del grec els cànons de l'església oriental. Per aquestes i altres influències d'Orient, el Concili III de Toledo del 589 havia manat que es cantés el Credo *secundum formam orientalium ecclesiarum*. Hom sap que Roma no l'adoptava fins al segle XI, i és ben de doldre que no sapiguem encara en què consistia la melodia hispànica del tal Credo. Si a Catalunya, just començada la reconquesta, de mica en mica va anar introduint-se la litúrgia i els cants de Roma, a Portugal el cant i el ritus romà s'hi endinsà ja en plena època visigòtica. Des del Papa Vigilius del 538 i el bisbe Profuturus de Braga, l'església portuguesa — com a un cas excepcional dins la nostra península — adopta ja de ple la litúrgia romana.[1] Seria per unificar aquesta litúrgia que el Concili de Braga del 561 en el cànon I dictava la següent ordinació : «ut unus atque idem psallendi ordo in matutinis vel vespertinis officiis teneatur, et non diverse ac private, neque monasteriorum consuetudines cum ecclesiastica regula sint permixtae».[2] El fet de trobar una làpida mortuòria dedicada a un tal *Andreas princeps cantorum* de l'església de Mertola en 525, prova a bastament que l'església portuguesa tindria ben ordenat el cant dels temples ja des de dies ben primerencs.[3]

De tot ço que acabem d'exposar es dedueix que difícilment trobaríem una Església nacional que pogués retreure compositors coneguts tan il·lustres de temps tan primerenc, com pot mostrar l'Església visigòtica.[4] Tinguem present que, ultra aquests compositors venerables de cants de la litúrgia visigòtica, recentment, els benedictins de Silos han pogut aportar dos noms de bisbes espanyols desconeguts, i compositors d'altres cants; són Balduigi d'Ercàvica i Rogatus de Baeza, contemporanis dels grans bisbes del segle VII.[5]

Quant a l'època pròpiament mossaràbiga (711-1085), no tenim ja detalls

1. Vegi's G. PRADO, *Historia del Rito Mozárabe y Toledano*, p. 67, on refuta certes apreciacions de J. Augusto FERREIRA, en els seus *Estudos Histórico-Litúrgicos. Os Ritos particulares das Igrejas de Braga e Toledo* (Coimbra, 1924), 72 i ss.

2. TEJADA, *l. c.*, II, p. 612.

3. Cf. HÜBNER, *Inscriptiones Hispaniae Christianae*, Supplem. n.° 302, reproduïda per ROJO i PRADO en *El Canto mozárabe*, p. 16.

4. No veiem encara com poden interpretar-se justament aquelles paraules que escrivia sant Isidor parlant dels sons musicals : «Nisi enim ab hom ne memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.» (GERBERT, *Scriptores*, I, 20ª.) D'una banda sembla que vulguin expressar que aquells dies a Espanya — i a tot l'Occident — no es coneixia encara una notació musical com pretenen WAGNER en *Einführung in die gregorianischen Melodien* (Leipzig, 1912), II, p. 97, i BANNISTER en *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina* (Leipzig, 1913), I, p. XIX. D'altra banda, sembla que tingui raó Dom SUNYOL en la seva *Introducció a la Paleografia musical gregoriana* (1925), p. 25, el qual, seguint els de Solesmes (*Paléographie Musicale*, I, p. 98), demostra com dels mots de sant Isidor hom no pot deduir-ne precisament que aquell temps no es conegués cap notació musical. Les mateixes expressions del copista de l'*Antiphonarium* de Leon, que retreurem més avall, són un testimoni fort a favor de l'antigor dels neumes mossaràbics.

5. Vegi's *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León, editado por los Padres Benedictinos de Silos* (Burgos, 1928). També C. ROJO y G. PRADO, *El Canto Mozárabe* (Barcelona, 1929), p. 15.

tan amples sobre els grans músics de l'Església hispànica. Segurament encara aquell famós Cixila «sanctimoniis eruditus, eclesiarum restaurator», de finals del segle VIII, arquebisbe de Toledo, influiria força en el cant.[1] És vers 746 que viu aquell Petrus, diaca de Toledo, el qual «pulcher apud Hispaniam habebatur melodicus».[2] El gran liturgista d'aquest temps, Salvus, abat d'Albelda, en la Rioja († 963), no deixaria d'influir encara en el cant sagrat d'aquells dies. Val la pena de recordar també un altre centre de cultura litúrgico-musical que ara es mantenia ben viu a Còrdova. El segle IX és per l'Església de Còrdova l'època de cultura eclesiàstica forta, de lluita per la fe i d'esperonament pel martiri. En mig del floriment del Califat andalús, floreixen allí homes il·lustres que prou s'esforçaven pel bé del cant i del culte d'aquella Església. Aquell abat de nom Speraindeo, que tan influïa des del 820, mort abans del 856, fou el mestre de sant Eulogi i de l'Alvarus Cordubensis. Ell fou el «vir dissertissimus, magnum temporibus nostris ecclesiae lumen», com li deia sant Eulogi. Allí trobem el Vincentius de Còrdova contemporani de l'Alvarus Cordubensis, que citarem tot seguit, el qual el recordava com a «noster nunc doctor Vincentius», vers l'any 830. Aquest Vincentius és segurament l'autor del text i potser també de la música de les *Miserationes* que trobem avui al final del Còdex d'Azagra.[3] Cal encara esmentar el nom del prevere Leovigildus de Còrdova, autor del llibre *De habitu clericorum*; i de Ciprià († 890), arxiprest de la Seu de Còrdova. Aquest és l'autor conegut dels quatre epigrames i tres epitafis que el còdex d'Azagra ha servat amb el seu nom. Aquest centre cordovès de cultura eclesiàstica puja encara de nivell, si recordem els noms gloriosos del Paulus Alvarus Cordubensis, el de sant Eulogi i el de l'abat Samson, fill també de Còrdova. Es ben conegut el nom de l'Alvarus Cordubensis († vers 861), condeixeble de sant Eulogi; ell, bo i restant seglar, fou un dels puntals més ferms de l'Església de Còrdova,

Cultura mossaràbiga (711-1085).

1. Recordem, tot passant, que Cixilla és l'autor de l'himne de sant Tirs de Toledo i d'altres himnes, al qual Silo, rei d'Astúries, així escrivia en l'any 777, any de la consagració del temple a sant Tirs, i li deia, entre altres belles coses : «Audivi quod composuistis hymnum in dedicatione sancti Tyrsi martyris et civis Toletani ... et de sancto Vincentio et Loeto Toletanorum ... Mittat tua paternitas illos ad me, ut nostri clerici *habeant quid cantent.*» (Vegi's MIGNE, *P. L.* 31, 399 i ss.) Les úniques expressions musicals que hi surten són:

«1. Exulta nimium, turba fidelium,
Sollemne hodie martyris incliti
Est festum, modula carmina fortiter
In laudem Domini atque potentiam.
17. Adducunt manibus martyrem angeli
Et dulci resonant carmine canticum».
25. Templum hoc, Domine, Cixilla condidit,
Dignam hic habeat sortem in aethera,
Cum summis civibus cantica praecinat
Gaudens perpetuis saeculis omnibus.»

(*Analecta hymnica*, 27, n.° 175; MIGNE, *l. c.*, 31, 403 i següent.)

2. *Cronicon Isidori Pascensis*, MIGNE, *P. L.* 96, 1277. «Per idem tempus Petrus Toletanae sedis diaconus *pulcher apud Hispaniam habebatur melodicus*, atque in omnibus scripturis sapientissimus.» Per la cultura mossaràbiga dels segles VIII-IX, vegi's A. BALLESTEROS, *Historia de España* (Barcelona, 1920), II, pp. 153 i ss.

3. Ludovicus TRAUBE, *Monumenta Germaniae Historica. Poetae latini aevi Carolini* (Berlín, 1886), III, p. 147, reprodueix aquests Versus Vincentii del còdex d'Azagra. Allí mateix, p. 779, en voler identificar el Vincentius, escriu «fortasse presbyter ille cordubensis, qui cum Offilone in Samsonense monasterium receptus est». Cf. PRADO, *Historia del Rito Mozárabe*, p. 48.

aquells dies de tanta prova. Les seves poesies llatines, la seva *Confessio*, el *Liber epistolarum*, el seu *Luminosus Indiculus*, els seus poemes, etc., són ben coneguts perquè calgui esmentar-los ara.[1] El Samson «clarissimus Abba», com li diu l'esmentat arxiprest Ciprià, «discessit plenus dierum», com consta en l'epitafi, vers l'any 890. Sant Eulogi, martiritzat en 859, és l'autor del *Memoriale Sanctorum*, del *Documentum martyriale*, escrit a la presó en 851, per esperonar santa Flora i santa Maria al martiri, i de l'*Apologeticus Sanctorum*. És coneguda la llibertat relativa que l'islamisme havia permès pel culte cristià a les Esglésies de Còrdova. A estones el mateix Eulogi podia dir «Inter ipsos sine molestia fidei degimus». Però quan la persecució omplia les presons de màrtirs, ell mateix, amb plany amarc, escrivia : «Non promit cantor divinum carmen in publico; non vox psalmistae tinnit in choro; non lector concionatur in pulpito; non Levita evangelizat in populo; non sacerdos thus infert altaribus.»[2] Amb el temps potser podrem demostrar que una reminiscència musical de la florida cultural-litúrgica de l'escola de Còrdova la trobem en els dos Còdex visigòtics guardats a la Catedral d'aquella ciutat andalusa i dels quals parlarem tot seguit.[3]

Una qüestió de màxim interès també pel fet musical hispànic, és el cant de les *Preces* dins la litúrgia mossaràbiga. W. Meyer sostenia que les tals preces no podien ésser anteriors al segle X, puix que, segons ell, són una imitació de la Prosa o Seqüència que va començar aquest temps a Alemanya i a França. Segons W. Meyer les preces eren simplement imitacions imperfectes de les seqüències; aquestes, segons ell, s'haurien endinsat a la península passant pel migdia de França, sobretot per St. Martial de Limoges.[4] Si atenem, però, que

1. Cal retenir les frases musicals que ell apunta en el seu himne a sant Eulogi de Còrdova:

2. Laudamus varia musico carmine
Quae non sunt Domini praedita lumine,
Hic nunc sat melius res pia panditur,
Cum Christum resonant chordulae metricae».

Vegi's *Analecta hymnica*, 27, n.° 118, i *Monumenta Germaniae Historica. Poetae latini aevi Carolini*, III, pp. 139 i ss. Encara hom troba expressions musicals en diferents llocs de les seves poesies. Valguin, com a exemple, aquestes del *Carmen philomelaicum:*

«Vox, filomela, tua dulcis super organa pergit,
Cantica nam suabe fulgide magna canit
Vox, philomela, tua superat sic gutture Musas,
Ut citharas vincat sivila ter tua, ter.
Sicque lira dulces cordarum pollice ductas
. . . . . .
Dic ergo varias blande modulamine voces
Et funde solite gutture sepe melos.
Porrige dulcissonum gaudenti pectore plectrum
Et dulce tibias gutture clange sonans».

L. TRAUBE, *l.c.*, p. 126, el col·laciona amb el *Carmen filomelaicum* de sant Eugeni (editat per Lorenzana *Patrum Toletanorum*. I, 59), del còdex d'Azagra.

2. Vegi's FLÓREZ, *España Sagrada*, XI passim. També G. PRADO, *Historia del Rito Mozárabe y Toledano*, pp. 55 i ss.

3. Per a detalls del culte litúrgic dins l'Església de Còrdova i principalment sobre la cultura dels seus homes, vegi's FLÓREZ, *España Sagrada*, X i XI. També R. MENÉNDEZ PIDAL, *Orígenes del Español* (Madrid, 1926), pp. 436 i ss. PRADO, *Liturgia mozárabe*, p. 48 i ss.

4. *Über die rythmischen Preces der mozarabischen Liturgie*, en *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissensch. zu Göttingen, Phil. hist. Klasse* (1913), pp. 177-222. A la p. 180 escriu : «Derartig gebaute Strophen [com les de les Preces] finden sich durchaus nicht im 27. Bande der Analecta hymnica, in welchem Blume die Reste der alten spanischen geistlichen Dichtung zu sammeln versucht hat. Ja, ich darf sagen, solcher Strophenbau ist überhaupt vor der Zeit der Sequenzen, also vor c. 900, im lateinischen Europa fast unerhört.» Encara una mica més enllà, escriu:

l'Antiphonarium de Leon, copiat al segon terç o vers la meitat del segle X,[1] f. 116', atribueix a sant Julià de Toledo († 690) l'afegiment de les preces *Domine misericordiarum, obliviscere peccata nostra* a les vespres dels diumenges de Quaresma,[2] i que en copia també altres pel Divendres sant,[3] la teoria del gran W. Meyer no tindrà ja la força que tenia abans d'aquestes troballes. Cal encara recordar que el Còdex a. II. 9 de l'Escorial, copiat en 954, conté també al foli 27' unes preces escrites potser per sant Ildefons.[4] És molt interessant el fet de les preces, àdhuc per la part musical popular que elles traspuen. De moment és clar que no podem transcriure la versió primitiva d'aquestes melodies; però ens cal tenir present que elles serien tan amades,

«Die alten Spanier waren ziemlich rauhe Rythmiker.» (*Ibidem*, p. 186.) D'aquest tan interessant estudi de W. Meyer, cal sobretot llegir les conclusions, *ibidem*, pàgines 210-213.

W. MEYER pregunta com cal prendre la presència de les estrofes de la litúrgia mossaràbiga en relació amb la poesia de les seqüències. Ell troba que no és prou convincent la dita de CL. BLUME (*Analecta hymnica*, vol. 53, introducció), quan afirma que abans de NOTKER DE ST. GALL hom havia ja escrit seqüències en monestirs francesos, i es demana : «Wie steht nun die mozarabische Strophenfindung zu der in den Sequenzen? Ist sie ältere und hat sie vielleicht den Anlass zur Sequenzendichtung gegeben? Nach Notkers Schilderung kann die Sequenzendichtung einen solchen Vorläufer nicht gehabt haben.» I continua : «Das Alter der einzelnen Theile der mozarabischen Liturgie ist sehr strittig.»

Ell s'adona que tanmateix en missals hispànics existeixen algunes preces ja al segle VII, i que hom les troba al *Sacramentarium Gallicanum*, escrit al segle VII o VIII, i creu que el camí que elles seguiren no fou d'Espanya a França, sinó al revés.

Per a explicar el procés seguit en la composició de les preces mossaràbigues que trobem en els còdexs dels segles X i XI, escriu : «Die ganz eigenartige Strophik der mozarabischen Preces ist nach meiner Ansicht also aufgekommen : Schon im Anfang des 10. Jahrhunderts wurden an manchen Orten Frankreich's Sequenzen gedichtet und abgeschrieben, besonders eifrig in Martial in Limoges. Überhaupt muss diese neue Erfindung mit Begeisterung aufgenommen und weiter verbreitet worden sein. Ein mit Singen und Dichten vertrauter Spanier wurde im 10. Jahrhundert mit den Sequenzen bekannt; er wagte sich aber nicht an diese ihm schwierige und hohe Kunst. Doch ersann er neue, aber nur kurze Strophenformen; er schuf auch nicht für jedes Strophenpaar eine neue Strophenform, sondern band alle Strophen eines Liedes in dieselbe Form. Der Dichter dieser Busslieder hat auch wohl nur eine bescheidene Zahl von solchen Liedern geschaffen...» (Vegi's *Nachrichten* citades, pp. 212 i ss.)

J. AMADOR DE LOS RIOS havia encetat l'estudi de la prosa rítmica dels visigods en la seva *Historia crítica de la literatura española*. (Madrid, 1862, II, pp. 315 i ss.) També MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesia castellana*, I, p. 53. Encara W. MEYER ho reprenia amb més empenta en 1893. Vegi's les seves *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rytmik*, II, pp. 278 i ss.

1. SERRANO, *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*, p. XI i ss. WAGNER, en el seu estudi *Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie* esmentat, p. 109 i ss., no admet el raonament de Serrano, el qual fa més antic el còdex pel fet d'anar dedicat a l'abat Ikilanus (917-960) i de no contenir cap ofici de sant Pelagius († 925). Wagner sosté que si l'*Antiphonarium* en qüestió hagués estat escrit ja originàriament per a l'abat Ikilanus, el Ms. seria monàstic, cosa que no és pas així, sinó que el Ms. fou copiat per una església o catedral no toledana, i fou copiat d'un Ms. de la basílica de Santa Leocàdia de Toledo, però amb neumes no toledans, sinó amb una altra mena de neumes usats a l'encontrada pròpia del llibre. Val a dir que L. Serrano, abat de Silos, que prologa l'edició del text del susdit Antifonari, ja es va adonar que el còdex fou copiat d'altre de Toledo (*ibidem*, p. XVIII) i de la mena de notació (*ibidem*, p. XVI).

2. PRADO, *Historia del Rito Mozárabe* esmentada, pp. 23 i ss. SERRANO, a l'edició de l'*Antiphhonarium mozarabicum*, p. XX.

3. *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*, p. 120 i ss.

4. *Antiphonarium mozarabicum de la catedral de León*, p. XXII.

que alguns còdexs, provinents de sant Millan de la Cogolla, ja amb notació gregoriana, serven arreu preces i *Miserationes* de la litúrgia mossaràbiga abolida; el mateix *Graduale* de la Vall d'Aran, dels segles XI-XII, encara amb notació catalana, i servat avui en una biblioteca particular de Barcelona, ofrena mostres precioses de les tals preces. Quan els estudis estiguin més avançats, i hom pugui transcriure aquestes melodies almenys dels còdexs castellans i catalans posteriors a la supressió de la litúrgia visigòtica, podrem fer — ho ben esperem — troballes precioses, pel caire popular que respiren aquelles composicions. Encara interessa, pel cant del poble, recordar el fet de l'himne de «Carnes tollendas» de la litúrgia visigòtica del segle VII, que surt també en altres manuscrits estrangers posteriors. És l'himne *Alleluia piis edite laudibus*, únic cas de l'himnari mossaràbic, en el qual a cada dos versos el poble responia : «Alleluia perenne».[1] El còdex de Madrid, B. N., Mss. 1005 (Hb 60), abans a Toledo 35-1, del s. X, el dóna amb neumes visigòtics.

Corrent els dies, però, el temps clàssic del cant mossaràbic havia passat. Els segles IX i X aquest cant havia fet reculada forta, quant a pulcritud i riquesa d'execució. Els antics l'havien executat amb cors, ara el cantaven poca colla; els cantors, abans sabien de ben llegir els neumes; ara, just en coneixien la figura. Un dels pròlegs de l'*Antiphonarium* de Leon conta una bellesa de detalls sobre aquesta execució. Segons ell, antigament pel cant dels responsoris i dels salms prenien part tres cors : un cor prop de l'altar, un altre tocant a la trona, un altre al bell mig del temple. Ara, quan el prologuista escrivia, els cantors just coneixien els neumes mossaràbics.[2] A tot això afegim el desig de Roma, que des de temps mirava com poder abolir aquella litúrgia venerable per mor d'unificar el ritus de l'Església mare. L'esforç del pontífex romà, per fi vencia, i el dimarts, dia 22 de març del 1071, la Lex Romana entrava amb tota amplitud en el monestir de Sant Joan de la Penya. És així que Alexandre II, en el privilegi que donava a Sant Joan de la Penya en l'any esmentat, podia escriure que «Hugo Candidus, christiane fidei robur et integritatem ibi restauravit ... *et confusos ritus divinorum obsequiorum ad regulam et canonicum ordinem reformavit*». És conegut, també, com després del 1076 la Lex Romana va vèncer i va suplantar la Lex Toledana en els regnes de Na-

1. Vegi's *Analecta hymnica*, 27, 74 i ss., on dóna el text i cita el bell rengle de Mss. dels segles X-XI, que el serven. També J. PÉREZ DE URBEL, *Bulletin Hispanique* (any 1926), XXVIII, pàgina 136.

2. Copiem de l'*Antiphonarium* susdit, f. 3:

«Non unus est auctor qui te sub uno dictabit:
A plurimis sacris virorum inventus es.
. . . . . .
Tempore te prisco per coros canebant antiqui:
Conexi nunc psallunt exules a docmatu.
. . . . . .
Corus ad aram, corus in pulpitum stabat,
Corusque in templo resonabat suabiter.
Fulgebat per singulis sollemnitatibus Christi,
Sicque et in certis sanctorumque festibus.
Tunc omnesque ordines Ecclesia recte tenebat:
Nunc proculque ditant adhuc viventibus.
Disparesque modos nunc te Eclesia canet,
Finitam habentes hanc artem prefulgidam:
Plerasque sedes inlustras dogma antiqua,
Multique viri te viciatum tenent.
Non eis ad culpam tantum pertinere valet:
Doctrinam servantes pedagogorum suis.»

varra, Castella i Leon.[1] Quant a la supressió del ritus i del cant mossaràbic a Catalunya, que tan sovint hom ha admès com a feta en l'any 1068 o en l'any 1071, no resulta pas, ni de molt, ben demostrat històricament; cosa que amb el temps haurem d'aclarir d'una vegada, pel molt que interessa pel fet de la història musical nostrada.[2] Els còdexs musicals que hem heretat dels vells, demostren que des de molt antic la litúrgia romana com el cant romà havien estat admesos als temples de Catalunya; demostren, també, la subsistència de les dues litúrgies i d'ambdós cants; demostren, encara, una pila de reminiscències mossaràbigues en moltes bandes.[3]

La cultura musical hispànica dels segles VI-XI, la trobem encara comprovada pels monuments musicals d'aquesta litúrgia que hem servat fins avui. Els còdexs neumàtics demostren bé com Toledo va tenir una escola musical de més empenta i potser més primitiva que les restants de la península, puix que ella per si sola va saber trobar una grafia característica pels seus neumes musicals. La característica d'aquesta grafia consisteix principalment a presentar els neumes molt gruixuts, més primitius, amb poca varietat de formes, sense mica de diastematia i totalment horitzontals. Els còdexs esmentats, encara, assenyalen, d'altra banda, com Silos, Leon, San Millan de la Cogolla, Compostela, etc., tenien també una escola de grafia musical amb neumes més esbelts, més diastemàtics i purament verticals, els quals avantatjava en finesa i pulcritud caligràfica l'escola de Sant Joan de la Penya. Per sort nostra els monuments musicals d'aquesta mena arribats fins a nosaltres són prou rics per donar-nos un tast del que serien aquelles músiques en llur majoria trobades segurament a la mateixa península.[4] La notació mossaràbiga, adés la de l'escola de Toledo adés la de Silos, San Millan, Leon i Compostela és tan rica en

1. TEJADA, *Disertación histórico-cronológica de la misa antigua de España, concilios y sucesos sobre su establecimiento y mutación* en la *Colección de cánones de la Iglesia española*, III, p. 164 i ss., resumia tot ço que hom havia escrit sobre aquesta qüestió aquell temps. PRADO, *Historia del Rito Mozárabe y Toledano*, p. 76 i ss. Paul KEHR, *Wie und wann wurde das Reich Aragon ein Lehen der römischen Kirche?*, a les *Sitzungsberichten der Phil.-Hist. Klasse* (Berlín, 1928), XVIII, p. 203 i ss. També d'ell mateix *Das Papsttum und die Königreiche Navarra und Aragon bis zur mitte des XII. Jahrhundert* als *Abhandlungen der Preuss. Akademie der Wissenschaften*, 1928, Nr. 4. Dóna també detalls interessants que caldrà recordar. A. MILLARES CARLO, *Paleografía Española. Ensayo de una historia de la Escritura en España desde el siglo VIII al XVII* (Barcelona, 1929), I, 161 i ss.

2. ZURITA, *Anales*, I, cap. 21. P. de SANDOVAL, *Historia de los reyes*, f. 160. TEJADA, *l. c.*, III, p. 183 i ss., ja trobava que la qüestió restava ben fosca. En canvi, SABLAYROLLES, *Iter Hispanicum* a *Sammelbände der IMG* (1911-12), XIII, p. 225 i ss., admetia ço que hom havia escrit sobre aquest punt. Cf. VILLANUEVA, *Viaje*, VI, pp. 86 i ss. AGUIRRE, *Collectio maxima conciliorum*, IV, 431 i ss.

3. H. ANGLÈS, *La Musique en Catalogne aux X^e^ et XI^e^ siècles. L'École de Ripoll*, conferència donada a la Sorbonne de París, en 1930, per la fundació Cambó. Allí donem detalls amples sobre aquest punt que tractarem detingudament en una altra ocasió. Es publica en el volum d'aquest cicle de conferències, 1929-1930, actualment en premsa.

4. Cal llegir l'obra *El Canto Mozárabe*, dels benedictins de Silos ROJO i PRADO, que hem esmentat més amunt, pp. 18 i ss., per heure una idea justa dels còdexs amb neumes visigòtics servats fins avui.

varietat de formes neumàtiques, que pot competir en aquest sentit amb qualsevol de les altres notacions neumàtico-gregorianes d'occident. Per forta que fos la ferida mortal donada al cant mossaràbic en ple segle XI, és impossible que la seva influència musical no es deixés sentir encara temps després en el cant religiós peninsular. Les sis parròquies que el pontífex deixava a Toledo amb litúrgia i cant mossaràbic, continuaven encara al segle XIII segons ho testimonia l'arquebisbe Rodrigo Jiménez de Rada en *De rebus Hispaniae* (1243), per al rei Ferran I de Castella.[1] En són prova, encara, les reminiscències mossaràbigues que trobem dins la litúrgia dels monestirs i temples catalans; la mateixa notació catalana que han servat diferents manuscrits dels segles XI-XII, duu resquícies de la mossaràbiga abolida.[2]

Si a Catalunya, malgrat haver-se introduït la litúrgia i els cants de Roma potser ja a finals del segle IX i començaments del X, encara als XI-XII segles trobem tantes de reminiscències, ¿què no seria de l'Aragó, de Castella, de Leon i de la mateixa Andalusia, on perdurà ben viva la litúrgia nacional fins a la segona meitat del segle XI?

La cultura musical religiosa peninsular dels segles IX-X, és clar que no podia, ni de molt, competir amb la cultura musical de les corts aràbigues,[3] però d'haver-se conservat tresors més generosos d'aquells dies, restaríem meravellats de l'avenç musical que es respirava arreu de la península als segles IX-X. Cal, només, fixar-se en les actes de consagracions i de dotacions d'esglésies; per petites que elles siguin, mai no hi manca l'*Antifonarium*, el llibre *Imnorum*, el *Psalterium*, etc., que moltes vegades es titulen simplement llibres «de toto anni circulo», o, més simple encara, hom ofrena «libros» pel servei divinal.[4]

1. *De rebus Hispaniae*, I, 4, c. 3. Encara més enllà escriu ço que segueix, tan significatiu pel cas nostre. *Liber* VI : «Et ex tunc [des de l'abolició del ritus toledà] Gallicanum Officium tam in Psalterio, quam in aliis, nunquam ante susceptum, fuit in Hispaniis observatum, licet in aliquibus monasteriis fuerit aliquanto tempore custoditum, et etiam translatio Psalterii in plurimis Ecclesiis Cathedralibus et monasteriis adhuc hodie recitatur.» (F. DE LORENZANA, *PP. Toletanorum quotquot extant Opera*, Madrid, 1793, III, p. 139.) El ritus mossaràbic continuaria més o menys en diferents temples; així l'Església mossaràbiga de València, sufragània de Toledo, tindria potser el ritus toledà fins quan el Cid cristianitzava la mesquita major de València en 1096, i en 1097 es consagrava com a catedral de Santa Maria, que es destinava als clergues francesos. Sigui com sigui, quan Jaume I va entrar a València en 1238, hom va veure com els mossàrabs servaven encara el ritus toledà. G. PRADO, *Historia del Rito Mozárabe*, p. 79 i ss., dóna una llista de llocs de Castella on més o menys va continuar el record de la litúrgia mossaràbiga.

2. H. ANGLÈS, *La Musique en Catalogne aux X^e^ et XI^e^ siècles. L'École de Ripoll* suara esmentat.

3. Vegi's J. RIBERA, *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, en les seves *Disertaciones y opúsculos* (Madrid, 1928), p. 298 i ss., i *La Música de las Cantigas* (Madrid, 1923). R. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid* (Madrid, 1929), I, p. 90 i ss. Pel contrast que forma la cultura general eclesiàstica espanyola amb la cultura aràbiga, vegi's MENÉNDEZ PIDAL, *ibidem*, p. 92 i ss. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes* (Madrid, 1919), I, p. 326 i ss.

4. Hom pot veure una infinitat d'aquests documents a FLÓREZ, *España sagrada*, passim. J. M. DE EGUREN, *Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiás-*

I no cal remarcar com els tals llibres suposaven sempre l'existència de cantors més o menys aptes, adés de solistes, adés per dirigir el cant de la Schola Cantorum.

L'epitafi d'aquell cantor de nom Samuel, mort a Comares (Màlaga), en 862, té un interès especial per provar ço que acabem d'anotar. Malgrat que la tal inscripció sigui ja coneguda, val la pena de recordar-la pel bé que sona i per la importància que en la història musical del segle IX guarda entre nosaltres:

(Hic) RECUBAT EXIMIUS SAMVEL INLUSTRISSIMUS
(ele)GANS FORMA DECORVS STATURA CELSA COMMODVS
(q)VI CANVIT OFFICIVM MODVLATIO(ne) CARMINVM
BLANDENSQVE CORDA PLEVIVM CVNCTORVM AVDIENTIVM.[1]

La música a Catalunya (ss. X-XI)

Per la cultura musical dels segles X-XI a Catalunya n'hi ha prou a recordar el fet històric de l'escola de Ripoll. Pel catàleg dels còdexs allí servats en l'any 1047, sabem que s'hi guardaven els següents llibres : «Antiphonaria XIII, Prosarios II, Missales XI, Lectionaria IIII, Psalterium argenteum,

ticos de España (Madrid, 1959), p. lxxxviij. i ss. Petrus DE MARCA en la seva *Marca Hispanica*, Parisiis, mdclxxxviij. L. SERRANO, *Fuentes para la historia de Castilla*, I-III, des del 1910. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, p. 326 i ss. Sobre la cultura catalana, veure, sobretot, R BEER, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripolls* Wien, 1906-1907. P. PUJOL I TUBAU, *De la cultura catalana mig-eval : Una biblioteca dels temps romànics*, a *Estudis Univ. Cat.* (1913), VII, p. 1 i ss.

A l'atzar citem alguns d'aquests documents: El príncep Adelgastre, en 780, dóna al Monestir de Santa Maria d'Obona, a Astúries, «*Lectionarium unum* et *Responsorium*, et *duos Psalterios*, et *uno Dialogorum* et *Passionum*». EGUREN, *l. c.*, p. lxxxviij. El rei Sanxo, en 960, aprova les donacions que el prevere *Meliki* havia destinat als Monestirs de Sant Salvador de Proma i al de Sahagun, entre les quals «de ministeria (!) eglesie *libros comunes* II, *Manuales duos*, *Antiphonales 2*, *Orationes Festivos 2* et *tertium*, *Psalmo grauum* [Graduum?], *Orarum* et *Precum in una forma*, *Passionarium* I, *Psalterium* I, *Canticorum* et *Imnorum* in una forma » (P. ESCALONA, *Historia de Sahagún*). Pel testament del bisbe Cixila en 927, el Monestir d'Abeliare, fundat per ell, entre els llibres, rebé : «Libros quoque ecclesiasticos *Antiphonare* I, *Precium* I, *Oracionum liber* I, *Ordinum liber* I, *Commigum* (!) *unum*, *Manuale liber* I, *Psalterios duos*, *Orarum liber* I » (GÓMEZ MORENO, *l. c.*, pp. 326 i 348.) SERRANO, *Antiphonarium Mozarabicum*, p. XII, reprodueix també aquest document que comença : «*Liber epistolarum*, libros quinque [no *quoque*] ecclesiasticos...» En la consagració de l'església de Sant Miquel, en la diòcesi d'Urgell, el prevere *Chrispianus*, en 940, «... et dono ibidem *Lectionarios* II, *Antiphonarios* II et *Imneros* II» (PUJOL, *l. c.*, p. 3), etc.

I cal tenir present que generalment aquests antifonaris, himnaris, prosaris, etc., contenien la música. Així l'abat Iquila, a 26 de juny del 917, llegava al monestir de Sant Jaume de Leon: «Libros *Antiphonario* (*sic*), *Psalterio* et *Regula*.» Segons Dom L. SERRANO, *l. c.*, pp. XI i ss., l'*Antiphonarium* visigòtic servat a la catedral de Leon es el mateix que esmenta el susdit Iquila, al qual va dedicat.

Baixant als ss. XI i XII, n'hi ha prou amb citar el catàleg de Ripoll del 1047 reproduït en tantes bandes; és també interessant el catàleg del segle XII de la Catedral de Roda, citat per Abad i Lasierra en els seus manuscrits, Madrid, Academia de la Historia, sign. 27-4-122, f. 240, on copia d'aquest inventari, i diu : «se extraxo de la pág. 20 de un Quadernillo en quarto que se halla en el mismo archivo.» Entre els còdexs, cita «II. *Leccionarios* et IIII. *Missales* et II. *Ordinales* ... et IV. *Oficiaria* et I. *Antifonarium cum Oficiario*, et *alium Antifonarium* et I. *Colectaneum* ... et VIIII. *Psalteria* et I. *Consuetudines*, et I. *Prosarium* etc.»

1. SIMONET, *Historia de los Mozárabes*, 621; ROJO-PRADO, *El Canto Mozárabe*, p. 16. Per la cultura mossaràbica del segle X, vegi's BALLESTEROS, *Historia de España*, II, p. 159 i ss.

alios XXI et unum toletanum, et alterum triplicum, Ymnarios X, Missales toletanos V, Musica». Encara en 1023, Ripoll havia prestat a Santa Cecília de Montserrat «Ymnos... Missale i Antiphonarium I»,[1] que més tard l'abat Oliva recuperava per Ripoll. Com es veu, si s'haguessin conservat aquests llibres de cant, Ripoll no desdiria de l'escola musical de St. Martial de Limoges, ni de la de St. Gall, ni de la de Reichenau.

Malgrat haver-se perdut aquests tresors, les restes que han quedat són encara de força preu. L'existència de l'escola musical de Ripoll aquells dies, fa que Catalunya pugui demostrar una cultura musical religiosa potser superior a la de les restants escoles peninsulars, durant els segles X i XI. No oblidem que Ripoll va tenir relacions culturals amb Fleury (Saint-Benoit-sur-Loire) i amb Saint-Germain-des-Près. Ripoll, lligat tan estretament amb el monestir de Cuixà, fou la porta per on la cultura litúrgico-musical del migdia de França entrava a Catalunya. L'escola de Ripoll tingué força per a inventar de mica en mica una notació neumàtica típicament catalana. Aquesta notació, d'una banda prové directament de la simplificació del neumes mossaràbics caiguts en desuetud a casa nostra; d'altra, s'empeltava tot d'una de la diastematia de la notació aquitana dels monestirs del sud de França. Ripoll coneixia també de bona hora l'evolució de la teoria musical europea des del *Boetius* del segle VI, passant per la *Musica Enchiriadis*, del segle IX, i de la *De Harmonica Institutione*, de l'Hucbaldus, dels segles IX-X, fins al *Breviarium de Musica*, del monjo Oliva. N'és una bella prova el recull de teòrics copiats a Ripoll entre els anys 1018-1046 i conservat, per sort nostra, al còdex 42 del fons de Ripoll de l'arxiu de la Corona d'Aragó a Barcelona.[2] És bo de recordar, també, que després de col·lacionar els troparis-prosaris conservats, podem afirmar que Ripoll — quant als tropus i a les seqüències — es lliga amb St. Martial i amb el monestir de Moissac. Encara en aquest punt el trobem íntimament lligat amb el monestir de Sant Joan de la Penya i amb el de Sant Millan de la Cogolla (Rioja).[3] Esperem que amb els dies i amb la troballa de noves fonts litúrgico-musicals, podrem fer força llum en aquesta qüestió fins ara fosca, dels orígens i de l'evolució de l'escola musical de Ripoll.

Música aràbiga peninsular.

Quant a la cultura musical dels àrabs peninsulars, cal només donar una mirada a la documentació portentosa aplegada per J. Ribera en diferents bandes. Donat que al present intentem només descriure a grans trets la cultura musical principalment religiosa de la nostra península aquells dies, deixem de tocar la qüestió de la música dels àrabs peninsulars que tan lluny

1. R. BEER, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll*, I, pp. 101 i ss.

2. H. ANGLÈS, *La música a veus anterior al segle XV a Espanya*, del *Bericht* del congrés de Viena i a la *Revista Musical Catalana* (1927), pp. 138 i ss., i amb tiratge a part.

3. H. ANGLÈS, *La Musique en Catalogne* citat, i pp. 155 i ss. i 106 i ss. del present volum.

ens duria. Hom es donarà compte de la importància que tindria per a la història musical d'Espanya, de poder aclarir, amb documents musicals àrabs a la mà, ço que coneixem per la documentació literària contemporània. Passa, però, que no tenim ni un sol document musical *autèntic*, el qual pugui aclarir-nos d'una vegada ço que seria el cant religiós, cortesà o popular dels temps de la dominació aràbiga dins la nostra península; és per ço que mentre aquests documents musicals no arribin, haurem sempre d'acontentar-nos amb hipòtesis basades només sobre els documents històrics o literaris al·ludits. Sigui com sigui, a les pàgines 21 i ss. i 55 i ss. parlarem una mica més en detall sobre aquesta cultura musical aràbiga peninsular; endemig vegi's página 4, nota 2.

Els teòrics musicals hispànics.

És molt de doldre, que entre nosaltres no s'hagi conservat cap tractat teòric del cant sagrat dels segles IX-XII, si posem de banda el *Breviarium de Musica*, del monjo Oliva de Ripoll, del segon terç del segle XI.[1] Aquest fet

1. Servat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó a Barcelona, Ripoll, 42. Aquest tractat sobre el *Monochord*, inèdit fins ara, el publicarem sencer a *La Música a Catalunya des del segle X al XVII*. Endemig, vegeu *La musique en Catalogne aux X^e^ et XI^e^ siècles. L'École de Ripoll.*

No es comprèn aquest cas dels teòrics musicals hispànics.

No coneixem cap teòric musical hispànic dels temps del cant mossaràbic; no coneixem cap teòric de Castella contemporani o posterior a la introducció del cant romà a Castella. Àdhuc estem mancats de teòrics musicals peninsulars del temps de la florida musical aràbiga que pugui donar-nos clarícia bona sobre el fet musical dels àrabs peninsulars. No solament estem mancats de teòrics de la música medieval, sinó que ni tan sols servem gaires col·leccions de teòrics estrangers servades en còdexs espanyols. Després de recórrer quasi tota la península, fins ara només hem pogut trobar la magnífica col·lecció copiada a Ripoll dels anys 1018-1046 i servada avui a l'Arxiu de la Corona d'Aragó de Barcelona, Ripoll, 42, amb els teòrics anteriors al segle XI, i la col·lecció de Sevilla, Biblioteca Colombina, sign. 5-2-25, amb el bell rengle de didàctics dels segles XIII-XIV i començ del XV, generalment estrangers. (Vegi's el *Kongress Bericht*, del *Beethoven Zentenarfeier*, Wien, 1927, p. 158 i ss.) No hi vàrem citar el còdex del s. XII, primerament a Toledo i avui servat a Madrid, B. N. Mss. 9088 (a. A. a. 53), i que havíem vist des de dies. Es titula *De Arismetica* (sic) *et Musica Boetii*. S'hi troben els següents tractats : ff. 1-40′, [De Arithmetica]; ff. 41-94′, és el «De Musica»; ff. 94′-103′, tractat de «Diaphonia = Organum» (Gerbert I, 159, i Coussemaker II, 74a); ff. 104-110′, «Henchiriadis de Armonica Institutione» seguit ff. 110′-123, «Incipiunt scolica Henchiriadis»; ff. 123-123′, «Gerbertus scolasticus Constantino suo»; ff. 124, «Mensura monocordi secundum VIII. modos. Super unum concavum lignum», a *Monatshefte für Musikgeschichte*, VII, 45 i ss.; f. 124′, «Incipit ordo modorum sive tonorum et troporum», i f. 125, «Gerbertus. De commensurabilitate fistularum et monochordi» (Gerbert I, 314). Per la descripció més detallada del Ms., vegi's G. LOEWE i W. VON HARTEL, *Bibliotheca Patrum Latinorum*, I, 365 i ss.

Aquest còdex, copiat al segle XII, no sembla espanyol. Al foli 1, amb lletra de començament del segle XIV, es llegeix : «Arismetica et Musica Boetii, Magistri Johannis de Pergamo dñ. pp̃ [domini Papae?] scriptoris existimat fluriñ. X», que potser assenyala que el còdex es trobava primer a Itàlia. Sigui com sigui, el manuscrit en qüestió es guardava ja a la Catedral de Toledo en temps vells. Així, en el còdex assenyalat en el catàleg dels llibres servats a la Catedral de Toledo, escrit a 29 de gener del 1455, sense foliar, i guardat avui a Madrid, B. N. Mss. 13596 (a. Toledo 41, 43), trobem : «Item tractatus arismetice (sic) et musice antique in pergameno mediocri volumine scriptus cum tabulis corio albo coopertus. Cuius secundum folium incipit : mille autem a multitudine. Ultimum folium incipit cubi per xxj. uicesimas.» Concorda exactament amb el manuscrit avui servat a Madrid. A la coberta anterior verso del mateix còdex, amb lletra del segle XVIII, es llegeix : «Plasencia». No ens atreviríem a dir si aquest mot es refereix a la ciutat de Plasència o bé a un cognom d'algun historiador del llibre; atenent, però, que al còdex X 161, dels segles XI-XII, de la mateixa Bibl. Nacional, amb lletra segle XIV, es llegeix : «Fué de los Dominicos

negatiu contrasta amb el bell rengle de teòrics de França, d'Itàlia i d'Alemanya arribats fins avui. No és possible que l'Scriptorium de tants monestirs, centres litúrgico-musicals de l'Espanya, no hagués produït abundor d'aquells tractats. No és possible que les escoles musicals de Ripoll a Catalunya, de Sant Joan de la Penya a l'Aragó, de Sant Millan a la Rioja, de Silos i Cardeña a Burgos, de Tàvara i de Lièbana a Leon, de Toledo el fogar cultural de Castella, no haguessin inventat manuals de didactisme musical més o menys científics.[1] Quant als centres musicals de Castella, el fet de no trobar cap mica de teoria musical del cant mossaràbic, podria potser explicar-se per la nota desorientadora del copista de l'*Antiphonarium* de Leon, quan remarca que en el seu temps — primera meitat del segle X — els cantors ja no sabien llegir gaire els neumes visigòtics. Si això no fós exageració, seria una prova formidable en pro de l'antiguitat dels neumes mossaràbics, i la no existència de mètodes musicals mossaràbics dels segles IX-XI en seria la conseqüència immediata.

Del mateix segle XIII, tenim només l'*Ars Musice* de fra Joan Gil de Çamora. Fra Joan Gil, el cèlebre historiador dels fets cabdals d'Espanya, va escriure el seu tractat «ob reverentiam venerandi patris sui, fratris Johannis, Ordinis fratrum Minorum generalis ministri», segons ell conta en el prefaci del susdit tractat. Fra Gil l'escrivia, no de suc propi, sinó com a síntesi de diverses lectures que per això havia fet, com ell mateix encara ens ho testimonia : «sicut ex diversis linguis et libris et compilationibus diversis et translationibus capere potuimus pauca memorie commendantes». Ja seria curiós de saber quins foren aquets tractats musicals que ell va llegir «ex diversis linguis».[2]

La qüestió dels teòrics musicals hispànics és un punt que des de dies ens preocupa molt per a l'estudi de la història de la música peninsular. Per

de Plasència», no és aventurat el dir que el nostre còdex musical prové també de Plasència. Vegi's LOEWE i HARTEL, *l. c.*, pp. 456 i s.

1. Cf. Zacarías GARCÍA VILLADA, *La Vida de los Escritores Españoles Medievales.* (Madrid, 1926).

2. Aquest *ex diversis linguis* és interessant, perquè, fora del llatí, només resta un tractat escrit en francès, quelcom anterior o contemporani de fra Gil, servat al Ms. 813 del f. lat. de la B. N. de París, i publicat per COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge*, pp. 245-46. Encara es coneix una traducció llatina d'aquest tractat que es troba a la segona part de l'*Anonymus* 3, de COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, pp. 324 i ss. El tractat de *Johannes Aegidii Zamorensis*, el publicà M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de Musica*, II, p. 369 i següents. GERBERT assegura que va copiar el susdit *Ars Musice ex tabulario basilicae D. Petris urbis, Sign. H. n. 29.* Malgrat l'afirmació de Gerbert, que segons diu va transcriure l'esmentat tractat *ex Ms. Vaticano*, no va veure el tal Ms. H. M. BANNISTER, puix que no el cita entre els teòrics musicals que ell havia vist al Vaticà. (Vegi's els seus *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, I Leipzig, 1913). En canvi, al *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, de G. GASPARI, I, p. 189, s'esmenta un tractat Ms. de *Aegidius Johannes Zamorensis*, que és el mateix *Ars Musice* citat.

Tampoc coneixem cap tractat de teoria musical del segle XIV d'autor castellà. Contrasta molt aquest fet, puix que els teòrics espanyols escrits en llatí i castellà dels segles XV-XVI, ens arriben en bell rengle. Pels teòrics servats de Catalunya anteriors al segle XV, vegi's encara la nostra comunicació en el volum citat del Congrés de Viena del 1927.

l'interès que té, val la pena encara d'anotar això següent. És cosa sabuda que la cultura aràbiga — introduïda a Catalunya en dies ben primerencs del segle X — era profundament estudiada i traduïda al segle XII, a l'escola filosòfica de Toledo, que va perdurar fins al segle XIII. Un dels filòsofs del collegi de Toledo fou el renomenat Gundisalvus, ardiaca de Segòvia i de Toledo. Ell es va valdre del jueu convertit Joan de Sevilla o Joan de Luna (Johannes Avendeath o Avendeut), el qual traduïa els textos aràbics en vulgar i Gundisalvus els posava en llatí. La seva activitat s'escau a mitjans del segle XII. L'obra més extensa d'aquest Dominicus Gundisalvus és la *De divisione philosophiae.*[1] Gundisalvus manlleva idees d'alguns autors àrabs i principalment d'Al-fārābī. En l'obra esmentada dedica un capítol a la música, que defineix : «Musica est pericia modulacionis sono cantuque consistens», definició que fins llavors era coneguda en la literatura llatina només per Isidor.[2]

Gundisalvus, parlant de les menes de música, diu : «Species quoque alie sunt practice, alie theorice. Species practice sunt diversitates instrumentorum, quibus fiunt; aliquando enim uoce, aliquando tactu, aliquando pulsu, aliquando flatu exercetur; *uoce* ut hominis, *tactu* in psalterio, *pulsu* ut in cithara, *flatu* ut in tibia».[3] En parlar Gundisalvus de la «Utilitas huius artis» fa una lloança bonica de la música. Però fora d'aquests fragments, poca cosa més sabem fins ara de la teoria musical del filòsof de Toledo.

Així com Gundisalvus va beure en la filosofia aràbiga, després foren Michael Scotus, Robert Kilwardy i altres que varen beure de les teories i definicions del Gundisalvus.[4] El susdit Kilwardy, en el seu *De ortu et divisione philosophie,* manlleva les seves definicions científiques al filòsof castellà. Es tracta d'aquell Kilwardy que estudiant a París, més tard professor a Oxford, els anys 1248-1261, gran mestre de teologia, en 1272 era arquebisbe de Cantorbery i morí en 1279. En parlar de la música, a l'obra esmentada, diu així: «Musicam autem sonoram sic definit Gundisalinus [en castellà Gundisalvo, en llatí Gundisalvus, conegut també com a Gundisalinus] : est peritia modulacionis sono cantuque consistens.»[5]

1. Ludwig BAUR va publicar la susdita obra de Gundisalvus als *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Band* IV. *Heft* 2-3. Münster, 1903.

2. BAUR, *l. c.*, p. 241, creu també que aquesta definició pot venir de sant ISIDOR, *Etymologiarum*, III, 15.

3. Vegi's BAUR, *l. c.*, p. 99; encara a la p. 256 col·laciona aquestes idees amb les exposades per sant ISIDOR, *Etymolgiar.*, III, 19, 2 (MIGNE, *P. L.* 82), i CASSIODOR (MIGNE, *P. L.* 70, 1209).

4. A. BONILLA SANMARTIN, *Historia de la Filosofía Española desde los tiempos primitivos hasta el siglo XII* (Madrid, 1908), I, pp. 316 i ss.

5. Vegi's W. GROSSMANN, *Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johannes de Muris* (Leipzig, 1924), pp. 39 i 47. *Ibidem*, p. 96. Encara H. BESSELER, «Studien zur Musik des Mittelalters», a l'*Archiv für MW* (1925), p. 181. BESSELER fou el primer a demostrar que l'autor del *Speculum Musicae* fins ara atribuït a JOHANNES DE MURIS, era d'un tal JACOBUS, potser de Liège. Aquest Jacobus es va relacionar amb Kilwardy.

Amb Gundisalvus es relaciona també l'obra de Gerard de Cremona (1114-1187). Aquest il·lustre mestre de l'escola de Toledo va traduir una infinitat d'obres aràbigues que servien també pel susdit Gundisalvus; entre aquestes trobem les dues obres de teoria musical d'Al-fārābī.[1] Cal anotar que sembla comprovat que Gerard de Cremona no va traduir abans del 1140. Al-fārābī, d'origen turc, nat a l'any 872 després de J. C. a Pèrsia, districte de Farab, on amb el temps adquirí un gran renom, tant, que era conegut com el «segon mestre després d'Aristòtil», deixà el seu país i anà a Bagdad, on va estudiar l'àrab. Morí a Damasc en 950, i és conegut com el principal comentarista d'Aristòtil i de la filosofia grega anterior a Averroes.[2] Doncs bé, gràcies a les traduccions de Gerard de Cremona a Toledo, la teoria musical d'Al-fārābī fou coneguda arreu d'Europa durant l'Edat mitjana i fou l'autor clàssic de les escoles musicals de la península. Encara l'editor francès de l'obra musical d'Al-fārābī, per la seva traducció, es val d'un exemplar incomplet que avui es conserva a l'Escorial, com a Ms. n.º 906. Segons Erlanger, aquesta còpia és una de les més fidels i havia estat feta a Còrdova. Val a dir que el llibre d'Al-fārābī suara traduït per d'Erlanger es fa molt difícil d'empassar avui, i d'altra banda no dóna cap idea justa de ço que podria ésser la música hispànica aràbiga d'aquell temps. La teoria musical exposada pels autors àrabs de l'Edat mitjana, en principi és manllevada als grecs; però Al-fārābī li va donar un caire personal. Ell es fixa purament en la melodia i tot rutlla damunt el llaüt de quatre i de cinc cordes que no traspassa gaire la tessitura de dues octaves.

Tot passant, ara que parlem de la música aràbiga, cal dir també que a la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. R. 230, es conserva un *Tratado de música árabe* (amb el text aràbic), de 119 folis de 22 × 17 cm., d'època més tardana. No estem en condicions d'estudiar-lo, però el fet de la nota que hom va escriure tardanament al final del llibre, predisposa ja força sobre el valor del tractat en qüestió. Diu així la nota esmentada : «Mohamed elfalahi, Andalusus, Tractatus de Musica ac Symphonia, ubi author postquam licitum ejus usum probeverit, illam describit, ac omnia ejus instrumenta recenset; quae sunt triginta et unum Egir. 701. Author magis juridicus, ac moralis est, quam Musicus».[3]

Hom va escriure fa anys, que el conegut Arnau de Vilanova, mort vers 1312, havia escrit un tractat sobre la música teòrica.[4] Hem remirat diferents

1. Bonilla i Sanmartin, *l. c.*, p. 359 i ss.

2. Cf. Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe. Tome Premier. Al-fārā-bī. Grand Traité de la Musique. Livres I et II. Traduction française*. París, 1930.

3. Per altres tractats aràbics existents a la península, vegi's F. Pedrell, *Los Músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*. Barcelona, 1888, pp. 3 i ss. Mitjana, *l. c.*, 1921 i s. J. Ribera, *Disertaciones y Opúsculos*, I, 302.

4. Soriano-Fuertes, *Historia de la Música Española* (Madrid, 1885), II, p. 54.

vegades si podíem aclarir aquest detall tan interessant per nosaltres, amb resultat dissortadament sempre negatiu.[1] Arnau de Vilanova prou hauria conegut els teòrics de París contemporanis seus, i hauria pogut, a més, afegir alguna cosa de la teoria musical de la nostra terra aquells dies. No sabem tampoc on es troba, ni tan sols si és cert el fet de l'existència d'un *Ars canendi* compost per Ramon Lull (1235-1315), que retreu Amador de los Ríos.[2] Lull parla sovint sobre la música més aviat en sentit moral; tot ço que ell en diu a la seva *Ars Magna*, cap. XCIX, i a l'*Arbre de la Ciència*, ho recollirem en una altra ocasió.

Els còdex musicals de transició.

Un altre cas inexplicable és el fet de no haver-se conservat còdexs musicals de transició on s'anotessin el millor o almenys el més estimat dels cants de la litúrgia mossaràbiga; més que més, en veure com, no obstant l'abolició, tan radical i quasi diríem inhumana d'aquells cants i d'aquella litúrgia, perduraren temps i temps llurs deixalles arreu de la península.[3] Encara no perdem l'esperança que un dia, impensadament, es trobi pels recons de la diòcesi toledana o d'altres bandes, algun còdex que pugui donar-nos clarícia sobre tantes de qüestions del cant venerable d'aquella litúrgia dissortada.

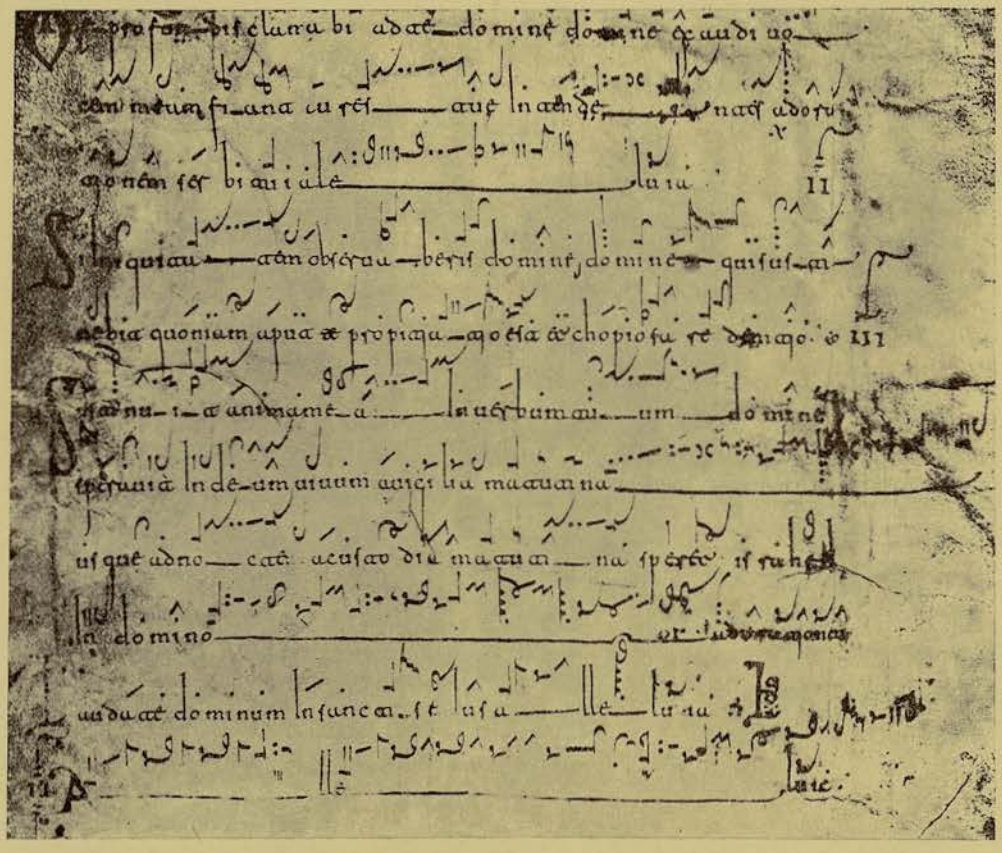
1. En l'*Histoire littéraire de France*, XXVIII, pp. 26 i ss., on es dóna la llista de les obres conegudes de l'Arnau de Vilanova, no se cita pas cap tractat seu amb teoria musical.

2. *Historia de la Literatura Española citada* (Madrid, 1863), IV, p 105, nota 2.

3. Els únics còdexs musicals coneguts fins avui que podrien orientar una mica en el sentit de còdexs de transició del cant mossaràbic al cant romà, són : *a)* Els dos del British Museum addit 30,848 i 30,851, procedents de Silos. Segons Dom SUNYOL, *Introducció a la Paleografia Gregoriana*, p. 212 i ss., aquests dos còdexs esmentats donen la mateixa melodia romana amb neumes visigòtics. *b)* Els còdexs amb cant romà procedents de San Millan de la Cogolla, avui a l'Academia de la Historia de Madrid, principalment els n.° 51 i 45 i diferents còdexs del segle XII servats a la catedral de Toledo. Quant al n.° 51 de l'Academia de la Historia esmentat suara, duu *preces* als ff. 109-119, 124', 125 i 231'. Aquestes preces semblava que podrien servar alguna relació amb les preces tan amades de la litúrgia mossaràbiga; dissortadament, de moment, no hem pogut heure'n cap clarícia. És molt interessant, també, el cas del *Missale Mori* dels segles XII-XIII, que es guarda a l'Academia de la Historia de Madrid, sign. 45. Malgrat tractar-se ja d'un Ms. amb notació romana, hom hi troba l'*Offerenda*, el *Sacra, Communicanda*, etc., dels llibres mossaràbics. Encara les *Preces* dels ff. 52'-55', 56-61, 79'-80 etc., recorden les de la litúrgia hispànica. Quant als de Toledo, tampoc no podem assenyalar, per ara, cap analogia orientadora; però és ben significatiu que el Cod. 39.3, essent ja del segle XIV, dugui l'*Exultet* encara amb la tonada del *Pater* mossaràbic. El mateix Himnari d'Osca del segle XI, duu només melodies romanes. Els Mss. catalans dels segles XI-XII, donen també uniformement melodies romanes; per excepció algunes vegades copien preces que segurament provenen encara de l'antiga litúrgia hispànica. La manca de còdexs gregorians espanyols de finals dels segles XI i XII és tan gran, que hom no sap a què atribuir aquesta falla. Cal només mirar les memòries de viatge de Dom Sablayrolles per donar-se compte com Espanya és dels països més pobres d'Europa en Mss gregorians de finals del segle XI i segles XII-XIII. Aquesta absència forma contrast gran amb la riquesa de llibres litúrgics, dret canònic, bíblies, etc., dels segles XI-XIII, que hom pot admirar en les biblioteques públiques i en les dels capítols catedrals peninsulars. Les riques biblioteques de les catedrals de Barcelona, Saragossa, Osca, Taraçona, Burgo d'Osma, Segòvia, Toledo, Sevilla, Còrdova, etc., etc., que hem tingut ocasió d'estudiar en diferents ocasions, sempre ens han donat aquesta desil·lusió. Ja no cal dir de la pobresa de còdexs gregorians peninsulars de la B. N. de Madrid, de la Bibl. de l'Academia de la Historia, de la Bibl. Reial de Madrid, de la Provincial de Barcelona, etc, etc.

Mss. mossaràbics desconeguts.

Tot ço que vagi eixint d'aquells dies, val la pena de recollir-ho, bo i mirant de donar-ho a conèixer. És per ço que, tot passant, volem donar compte de dos còdexs fragmentaris ignorats, apareguts després de les publicacions dels monjos de Silos i de les del susdit Wagner. El primer és un fragment d'un cantoral visigòtic, provinent del monestir de Sant Joan de la Penya — centre espiritual de l'Aragó —, el qual tanta d'eficàcia va jugar en la introducció de la Lex Romana al reialme aragonès.[1] Es tracta de catorze fulles del segle X,



Saragossa, Universitat, Filosofia i Lletres, Cartoral de Sant Joan de la Penya

servades a les cobertes d'un cartoral del susdit monestir, avui guardat a la Secció de Filosofia i Lletres de la Universitat de Saragossa. La grafia musical d'aquest manuscrit és la més bella que hem vist d'entre els còdexs mossaràbics coneguts fins ara.[2] L'altre fragment el trobàrem en el còdex de Còrdova amb les cartes

1. Per no citar més que un treball recent que rectifica i posa en clar moltes de dades, vegi's Paul KEHR, *Wie und wann wurde das Reich Aragon ein Lehen der römischen Kirchen*, en *Sitzungsberichten de Berlin, Phil-Hist Klasse* (1928), XVIII, p. 196 i ss. Encara ell mateix, *Das Papsttum und die Königreiche Navarra und Aragon bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts*, en les *Abhandlungen der Preuss. Akademie der Wissenschaften* (1928), Nr. 4.

2. Fou J. RIUS qui gentilment ens va assenyalar l'existència d'aquest fragment de tanta importància, donat que és l'únic Ms. amb neumes visigòtics que coneixem fins ara de l'Aragó. Vulgui acceptar el nostre agraïment sincer.

de l'Alvarus Cordubensis del segle X.[1] Es només una pàgina que forma part del cos del llibre, a la segona meitat del manuscrit; dissortadament manquen els folis següents a aquesta pàgina, els quals, pel que es veu, eren també plens de neumes mossaràbics simplicíssims com els més simples dels coneguts.

La lírica musical més antiga d'Espanya.

Ço que a nosaltres pertoca al present, més de prop, és provar com la nostra península no es va quedar endarrerida en l'aspecte del cant monòdic profà i menys quant a la música a veus dels temps antics. I per no citar solament proves documentals comprovatòries de la lírica musical viva dels temps primers de l'Edat mitjana, volem tot d'una adduir el fet de monuments conservats amb música la més primitiva del gènere. Valgui per avui el còdex 10029 de la B. N. de Madrid. És un còdex visigòtic dels segles IX-X, procedent de Toledo, on tenia la sign. 14.22.[2] El Còdex primerament fou propietat de Miquel Ruiz Azagra; Joan B. Pérez el portà a la Catedral de Toledo en 1587. Aquest Ms. ha estat estudiat diferents vegades, i els texts són ja publicats; hom el cita correntment com el Còdex d'Azagra. Allí trobem melodies anotades amb neumes visigòtics i algunes s'anoten només fragmentàriament; altres composicions duen uns signes que més aviat semblen quantitatius. A més de les composicions que citarem tot seguit, duen neumes visigòtics els «Versus Vincentii» del f. 141',[3] l'exorcisme «Imperat omnipotens» del f. 158'[4] i els «Versus Pauli Apostoli».[5]

Recordem que com a cants antics per a commemorar fets històrics d'importància o bé per festejar gent ennoblida, servats amb música contemporània, coneixíem fins ara els del còdex de Limoges, de mitjans del segle X —no del segle IX, com havia anotat Coussemaker[6]—, avui a París, B. N. lat. 1154; el de Berna, 394; l'himnari de Moissac, servat a Roma, el Ms. 381 de St. Gall; el de Bamberg, III, 20; el de Paris, B. N. lat. 11632; etc. Doncs bé, el cant més antic conservat amb música es troba al de la B. N. de París, lat. 1154; és un plany per la mort d'Erich de Friaul, del 799; el «Mecum Timavi», de Carlemany, vers 814, i el Planctus Karoli : «A solis ortu usque ad occidua», etc., publicats

1. Charles Upson CLARK, *Collectanea Hispanica* (París, 1919), p. 31, ja preguntava : «Y a-t-il vraiment deux mss. wisigothiques à Cordoue? L'archiviste, en 1907, ne connaissait que celuici»; es refereix a l'Homiliari del 960 que citem més avall. Tanmateix existeix allí un segon Ms. visigòtic que és aquest de l'*Alvarus Cordubensis* i que nosaltres poguérem examinar a l'Exposició de Sevilla. El cas fou que l'amic R. VICH, mestre de capella i organista de la mesquita-catedral de Còrdova, amablement ens féu sabedors de la retroballa d'aquest Ms. Comissionats per la BIBLIOTECA DE CATALUNYA per estudiar la música d'aquest i d'altres Mss. allí existents, férem el viatge a Còrdova, on se'ns va facilitar el poder veure l'*Alvarus Cordubensis* a l'Exposició de Sevilla, on el Capítol l'havia prestat.

2. Per la descripció del còdex, vegi's G. LÖWE i W. VON HARTEL, *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis* (Wien, 1887), I, pp. 284-290. Ch. U. CLARK, *l. c.*, pp. 46 i ss. L. TRAUBE, *Monumenta Germaniae Historica. Poetae latini aevi Carolini III* (Berlin, 1886), pp. 125 i ss.

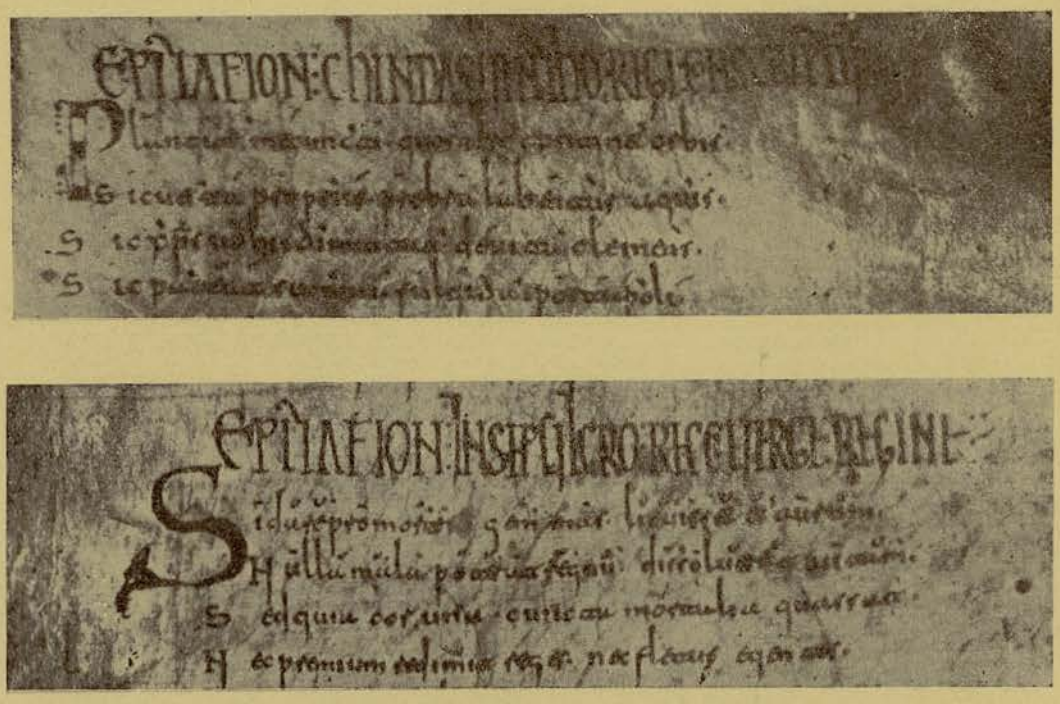
3. L. TRAUBE, *l. c.*, p. 147.

4. L. TRAUBE, *l. c.*, p. 150.

5. Cf. ROSSI, *Bullet. di archeol. crist. Ser.* IV, any III, p. 8.

6. Vegi's la pàgina següent, nota 2.

per Coussemaker,[1] i que hem pogut estudiar de prop a la B. N. de París.[2] Cal remarcar que el Ms. de Madrid, ultra els cants al·ludits, conserva el plany a Chindasvinthus, rei dels visigods (641-652), que titula «Epitafion Chindaswintho regi conscriptum»,[3] al f. 54, seguit, al f. 54', del plany dedicat a la



Madrid, B. N. Mss. 10029, ss. IX-X, folis 54 i 54'

mort de la reina Reciberga, casada amb el rei Recesvinthus, la qual morí en 657, i que titula «Epitafion in sepulcro Recciuerge regine».[4] Ambdós planys duen signes damunt el text que semblen una barreja de signes quantitatius i melòdics; encara que siguin copiats més tard, provenen ja dels temps antics; no és probable que fossin escrits tres segles després de la mort d'aquests per-

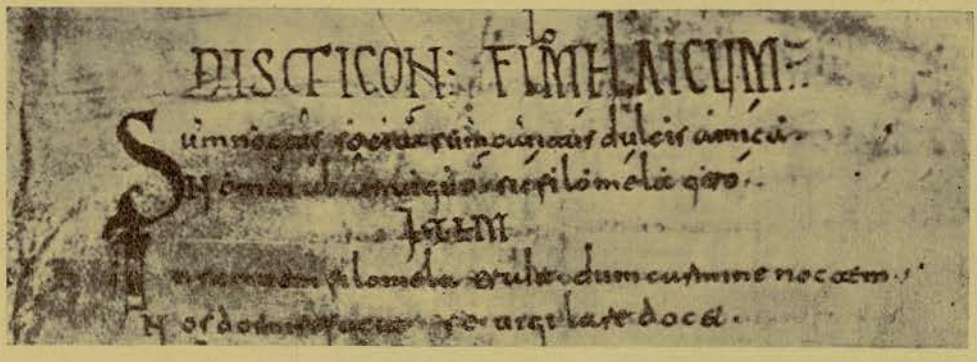
1. E. de COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge* (París, 1852), pl. 1-2. F. LUDWIG, en el *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido ADLER, 1930, p. 160 i ss., parla de bell nou d'aquests conductus antics, que considera com els planys més vells que hem servat amb melodia i els relaciona amb els d'altres Mss.

2. Per aclarir el dubte que ens va venir sobre l'antiguitat del Ms. de París que fins ara era atribuït als segles IX-X, aprofitàrem l'avinentesa d'estudiar-lo personalment, per demanar el parer de l'abbé LÉROQUAIS, l'eminent historiador dels còdexs litúrgics de França. Amb tota l'amabilitat ell ens certificava que el còdex en qüestió, podia considerar-se com copiat a mitjans del segle X, però mai com del IX. En corregir aquestes proves ens arriba l'estudi de J. HANDSCHIN, a la *Zeitschrift für MW.*, XIII. Tot de pas remarca Handschin que els gregorianistes admeten com a notació aquitana més antiga les mostres del Ms. de St. Martial, avui a París, B. N. lat. 1240, que és de la primera meitat del segle X; ell troba que el Ms. lat. 1154, del qual ara parlem, és força més vell que el lat. 1240. La qüestió sobre l'antiguitat del lat. 1154 no resta ben definida. Cf. HANDSCHIN, *l. c.*, pp. 122 i ss., nota 2.

3. LORENZANA, *Collectio SS. Patrum Ecclesiae Toletanae*, I, Matriti, mdcclxxxii, n.° lxxxv, p. 76.

4. LORENZANA, *ibidem*, n.° xxxi, p. 33.

sonatges. És més : aquestes poesies, com la del «Disticon Filomelaicum» que segueix, foren escrites per sant Eugeni († 657). Aquest Eugeni fou el deixeble predilecte de sant Brauli, a Saragossa, l'ardiaca il·lustre i el braç dret d'aquest savi eximi de la Seu aragonesa. Aquest Eugeni fou més tard cridat pel rei Recesvinthus, per bisbe de Toledo. Allí fou l'iniciador de sant Ildefons, el mestre de sant Julià, el poeta dolç i el músic compositor, amic del rei Chindasvinthus. Si aquestes poesies són obra de sant Eugeni, no és cap temeritat de suposar que també la música sigui obra seva. Tinguem present que sant Eugeni visqué voltat de músics. Així, ja hem vist que el seu mestre, sant Brauli, de Saragossa, era músic; el germà d'aquest, Joan, fou també músic. Posat a Toledo, fou l'iniciador de sant Ildefons († 667), que entenia bé en l'art sagrat. Eugeni mateix, veient com havien degenerat els cants religiosos a Toledo, «cantus pessimis usibus vitiatos melodiae cognitione correxit». Sembla, per tant, ben natural que l'autor dels cants esmentats fos el mateix sant Eugeni, poeta i músic. Si un dia podíem posar en clar la paternitat eugeniana de la melodia d'aquests conductus del Còdex d'Azagra, no cal dir com aquests cants pujarien de preu dins la història de la música hispànica. Encara, en el mateix Ms., trobem l'Epitafion Nicolao,[1] dels ff. 54'-55, que arriben sense música; en canvi, el Disticon Filomelaicum citat, del f. 55',[2] també de sant Eugeni, va amb dues ratlles de neumes visigòtics. El reproduïm a continuació:[3]



Madrid, B. N., Ms. 10029, ss. IX-X, f. 55'

1. LORENZANA *ibidem*, n.° lxxxvi, p. 77.

2. LORENZANA *ibidem*, n.° v, p. 58.

3. El text de tots aquests cants, els varen transcriure F. de LORENZANA i TRAUBE, *l. c.* Cap d'ells va escriure mot sobre el fet que alguns d'aquests textos portessin la música; és per ço que fins ara hom no havia pogut fixar-se en la importància que els tals cants tenen per la música espanyola. Lorenzana dóna aquestes poesies com a obra «S. EUGENII III. *Episcopi Toletani*», bo i advertint que les copiava del *Codex Gothicus dictus de Azagra*, llavors conservat «in Bibliotheca Toletana pluteo 31, num. 18». Aquesta numeració no s'avé amb la que donen LÖWE i VON HARTEL, *l. c.*, que assenyalen «a. Toledo 14.22».

La reproducció del *Disticon Filomelaicum*, ens estalvia de demostrar l'arbitrarietat de la transcripció que el canonge S. TAFALL de Compostela va publicar al *Boletín de la Real Academia Gallega* (1915), p. 327. I fa més estrany que el cultíssim J. TREND la donés com a acceptable quan ell la reproduïa en la seva *The music of Spanish History to 1600* (Oxford, 1926), exemple 6, pàgina 201.

Si comparem aquests cants amb els del Ms. esmentat de la B. N. de París, cal dir que a París s'anota el cant en diferents estrofes — potser amb notació afegida més tard algunes vegades —; al de Madrid, en canvi, només s'escriu la música als versos primers.

Sant Isidor parla d'uns cants epitalàmics del seu temps, que, segons ell conta, cantaven els estudiants als nuvis en el dia de les desposalles. No s'ha conservat cap cant d'aquests amb neumes; però sí tenim el *Carmen de Nubentibus*, que, per les expressions musicals que conté i per la relació que serva amb l'epitalami de la reina Leodegundia, que veurem tot seguit, val la pena de recordar ací. El *Carmen de Nubentibus*, es troba al ms. visigòtic de Madrid, B. N. Mss. 1005 (Hh 60), olim Toledo 35-1, p. CVII. És el *Carmen* tan conegut, el qual conté frases d'un màxim interès per a nosaltres. Així, a l'estrofa 1 i restants, llegim:

1. «Tuba clarifica, plebs Christi, revoca
Hac in ecclesia votiva gaudia
. . . . . .
2. Rite magnalia clange deifica
. . . . . .
7. «Choreis, tympanis exsulta, musica,
Et redde Domino vota perennia,
. . . . . .
8. Pusilla copula, assume fistulam,
Lyram et tibiam, perstrepe cantica,
Voce organica carmen, melodia
Gesta psalle Davidica.
10. Cithara, iubila, cymbalum, concrepa,
Cinara, resona, nablum, tripudia
Excelso Domino, qui regit omnia
Per cuncta semper saecula.»[1]

Aquest càntic, segurament del segle VII,[2] recorda, per tant, els instruments musicals que prenien part per a festejar els novells esposos; hom pot aclarir bé aquests noms dels instruments que esmenta, comparant-los amb la descripció que fa sant Isidor dels instruments musicals que s'estilaven en la seva època.[3] Escau ací el remarcar com aquests versos del *Carmen de Nubentibus* recorden aquells altres del Venantius Fortunatus, el qual descriu com a París, en temps de sant Germain, els clergues salmodiaven des de la mitja nit fins a l'hora de l'albada:

1. Cardenal LORENZANA, *Breviarium Gothicum* Matriti, Ibarra, MDCCLXXV, p. CXIII. G. M. DREVES, *Hymnodia gotica* en *Analecta Hymnica*, 27, p. 283 i següent. MIGNE, *Patrologia latina*, 86, p. 922 i ss. També R. MITJANA, *Histoire de la Musique en Espagne*, esmentada, p. 1919.

2. Justo PÉREZ DE URBEL, *Origen de los himnos mozárabes* al *Bulletin Hispanique* (1926), XXVIII, p. 236.

3. Pels instruments descrits per sant Isidor, vegi's Gerbert I, 22 i ss. També *Etymologiarum libr. III.* (MIGNE, *P. L.*, 82, 166 i ss.)

«Pervigiles noctes ad primo crepuscula jungens,
Construit angelicos turba verenda choros.»

Encara si hom pren literalment la dita del susdit poeta, ens trobem que a l'Església de París alternaven també els instruments, puix que escriu:

«Hinc puer exiguis attemperat organa cannis;
Inde senex largam raptat ab ore tubam.
Cimbalicae voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canora lyram.»

A la veu dels clergues — segons aquest testimoni — s'afegia el cant del poble i dels nens:

«Pontificis meritis clerus, plebs psallit et infans.»[1]

Com hom pot veure, no seria estrany que l'autor del *Carmen* esmentat hagués conegut els versos del poeta francés.

No sabem tampoc en què consistiria aquell «funebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet» pels enterraments, que prohibia el concili III de Toledo en l'any 587. Tampoc no sabem res d'aquella «irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, *saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed et religiosorum officiis perstrepentes*», que condemnava el mateix concili.[2] Seríem cansadors si anéssim retraient els records de cants i pràctiques musicals que van sortint dels cànons dels concilis hispànics.

Té per a nosaltres també interès vivíssim el cant epitalàmic dedicat a la reina Leodegúndia, filla d'Ordonyo I d'Astúries, casada amb el rei de Pamplona, potser Fortun-Garcés, a mitjans del segle IX. L'acròstic d'aquest cant diu : «Leodegundia pulcra Ordonii filia», i va encapçalat amb el títol *Versi*

1. MIGNE, *P. L.* 77, 401.

2. «Religiosorum omnium corpora qui divina vocatione ab hac vita recedunt, cum psalmis tantummodo et psallentium vocibus debere ad sepulchra deferri; *nam funebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet*, vel peccatores se proximos aut familias cedere, omnino prohibemus». Concili III de Toledo, can. XXII. En el can. XXIII es manava «Exterminanda est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed et religiosorum officiis perstrepentes; hoc enim ut ab omni Hispania depellatur, sacerdotum et judicum a concilio sancto cura committitur». Tinguem present que al concili hi assistien també Uguas, bisbe de Barcelona; Stephanus, de Tarragona; Polybius, de Lleida; Simplicius, de la Seu d'Urgell; Aquilinus Ausonensis; Julianus de Tortosa, i Alicius, de Girona. F. A. GONZÀLEZ, *Collectio Canonum Ecclesiae Hispanae*, Matriti mdcccviii, 354. També J. TEJADA, *Colección de cánones de la Iglesia Española*, II, p. 249. Sobre la música en els jocs, àpats i representacions dramàtiques dels segles VI-VII, sobre els cants i danses que els habitants de Càdix executaven per la mort de llurs amics i parents, vegeu MITJANA, *l. c.*, p. 1918 i ss.

domna Leodegundia regina. És copiat amb neumes visigòtics al còdex de Roda, recentment retrobat.[1]

Les expressions musicals més sortints, són:

«Laudes dulces fluant tibiali modo
magnam Leodegundiam Ordonii filiam
exultantes conlaudemus manusque adplaudamus.
. . . . . .
Ornata moribus eloquiis claram
eruditam litteris sacrisque misteriis
conlaudetur cantis suabi imniferis vocis.
. . . . . .
dulce voce conlaudate proferentes canticum.
. . . . . .
Nervi repercussi manu cithariste
tetracordon tinniat armoniam concitet
ut resonent laudes duces domine Leodegundie.
Dum lira reclangit tibia resonat
Pampilone civibus melos dantes suaviter
recitantes in concentu laudent Leodegundian.
. . . . . .
Pulcerrima nimis audi modulamen
tibiale dulciter quod electo...
. . . . . .
Concentu parili resonate cuncti,
Cantu ... tibia ... ut decet
. . . . . .
Res leta canora resonat in aula
musciculis carminum et regalis pacis.
. . . . . .
Occurrunt cantores suaves melos dantes
. . . . . .
Incipiat cantor percutiens lyram
aut verberans cimbalum.»

Es tracta, potser, d'aquella mateixa Leodegúndia que hom troba retirada al monestir de Bobadilla, prop de Samos (Galícia), la qual en 912 signava el colofó d'un còdex finit per ella, que es conserva a l'Escorial, a-1-13.[2] Aquestes frases musicals de l'epitalami en qüestió, diuen ben alt la cultura musical que suposen en el poeta que així enaltia la bellesa moral i corporal de Leodegúndia. Els mots

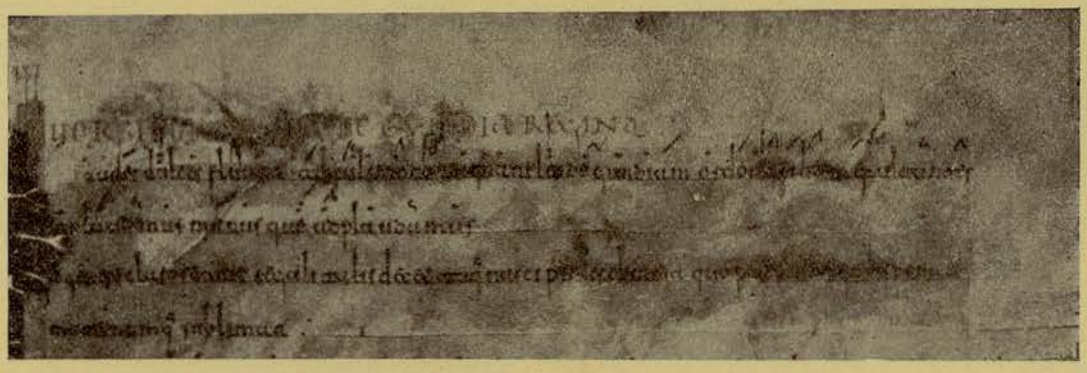
«Nervi repercussi manu cithariste
tetracordon tinniat armoniam concitet.»

1. Z. García Villada, *El códice de Roda recuperado*, a la *Revista de Filología Española* (1928), XV, p. 113 i ss.

2. Dom Férotin, *Liber Sacramentorum*, col. 945. F. Valls i Taberner, *Les Genealogies de Roda o de Meyà, Discursos llegits en la Real Academia de Buenas Letras* (Barcelona, 1920), p. 16 i ss. Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 25.

semblen ben indicar que el poeta coneixia el fet de la música harmònica incipient encara i per ells, aquells dies, ja tan dolça.

A continuació donem la reproducció del còdex de Roda, que, com es veu, no és pas possible de transcriure.[1] La música i el text apareixen quasi illegibles, pel fet d'haver-hi aplicat — per una mà ignara — un reactiu per tal de poder llegir el text complet. Aquest reactiu va corroir tota la fulla recto i verso, tant, que avui ja no és pas possible de llegir el text complet.



Madrid, B. N., Mss., s. s., Còdex de Roda, ss. X-XI, f. 232.

Un altre cas interessant a recordar és la versió primitiva del cant de la Sibil·la, que Coussemaker va transcriure del Ms. citat de París, B. N. lat, 1154. Fins ara hom havia pres aquesta versió de Coussemaker com a la versió més antiga del cant de la Sibil·la.[2] Passa, però, que a l'*Homiliari* de Còrdova, servat avui a la catedral d'aquesta ciutat andalusa, sig. I (olim 72), f. 69 b, trobem una altra versió de la Sibil·la, que pot ésser contemporània i àdhuc anterior a la de París. L'*Homiliari* de Còrdova fou escrit a Valerància, prop de Burgos, per Florentinus, vers el 960.[3] A Còrdova trobem aquesta versió precedida i seguida del pseudo Agustí, que més tard surt a tantes bandes. El fet de trobar el cant de la Sibil·la a l'església visigòtica, ens permet de suposar que no seria aquesta qui rebria aquell cant de Limoges, sinó al contrari, que el tal cant, per l'intercanvi cultural amb Catalunya, hauria passat potser per la nostra terra i s'hauria introduït al migdia de França.[4]

1. A l'Academia de la Historia de Madrid, A 6-23-1, hem vist el manuscrit del prior de Meià, de nom Abad i Lasierra, on es reproduei-xen pàgines de diferents còdexs, en 1778 servats en diferents temples del reialme d'Aragó. El «Dibujo 18» conté aquests «versi domna Leodegundia», amb els neumes corresponents, en còpia fidelíssima i més clara que la servada al còdex retrobat.

2. *Histoire de l'Harmonie*, pp. IV-V. Vegi's H. ANGLÈS, *La Musique en Catalogne aux X^e^ et XI^e^ siècles*, ja esmentat.

3. CLARK, *Collectanea Hispanica*, pp. 31, i 231 i següent; pl. 65-69.

4. Tenim, versions del cant de la Sibil·la, que van des del segle X al XVI, en què fou prohibit per diferents decrets sinodals. COUSSEMAKER, *Histoire*, pl. VI, reprodueix també la versió de París, B. N. lat. 2832; a la pl. XXVI encara la de París, B. N. lat. 781. F. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1908), I, p. 217, reprodueix la versió de l'*Ordinarium Urgellinum* del 1548. Ell mateix en

Un altre fet curiós passa també amb la versió llatina de la dansa de la mort. Agustí Millares Carlo va trobar, fa pocs anys, una versió llatina de la dansa de la mort en un Ms. de Toledo.[1] Segons ens va comunicar per carta l'il·lustre professor (vulgui acceptar el nostre profund agraïment per la seva amabilitat), es tracta només d'un fragment deixat de copiar sobtadament pel copista. Cada personatge (Papa, arquebisbe, bisbe, comte, etc.) diu un sol vers. El Còdex és un manuscrit Miscelani en lletra visigòtica del segle XI. Per dissort va sense notació musical. El Còdex es guarda a la Biblioteca Provincial de Toledo. Tal troballa ja no permet de seguir considerant el Ms. de París, B. N. frç. 25408, de procedència francesa o anglesa i copiat al segle XIII, com la font més antiga coneguda fins ara amb el text de la dansa de la mort.[2]

De moment no sabem res de com seria la tonada d'aquells poemes en llenguatge vulgar, que els joglars cantarien al segle XI, i que no tenim sinó per arranjaments literaris tardans. Les cròniques parlen sovint de «y los muchos juglares», o bé «y habia muchas çítulas y violeros», i encara conten que en festes de convits i d'alegries de casaments reials es trobaren «varias clases de ioglares».[3] Què sonarien i què cantarien aquests joglars, és cosa ben desconeguda fins al present. Menéndez Pidal remarca que quan el Cid era ja

el *Cancionero Musical Popular Español* I (Valls, [1918]), p. 116 transcriu encara la versió popular de Manacor que havia publicat primer l'arxiduc Lluís SALVADOR, en *Die Balearen*. H. ANGLÈS *Vida Cristiana* (1917), V, p. 65 i ss., dóna el facsímil de l'*Ordinarium Urgellinum* esmentat i la de l'*Ordinarium Sacramentorum secundum laudabilem ritum Diocec. Gerundensis* del 1550. Val a dir que Pelay BRIZ, en les *Cançons de la terra*, IV, va reproduir la versió de l'*Ordinarium Barcinonense* del 1569. També F. PUJOL, *Revista del Centre Excursionista de Catalunya* (1918), i en tiratge a part, va publicar les versions de La Seu esmentada amb transcripció mensural *ad libitum*. GASTOUÉ, *Le Cantique Populaire en France* (Lyon, 1924), dóna l'incipit de la versió llatina antiga, i l'incipit d'una versió catalana del segle XII, trobada per M. RAUGEL en un Ms. de Montpellier. Sobre aquesta versió, RAUGEL havia presentat una comunicació al *Congrès d'Histoire de l'Art*, de París, 26 de setembre al 5 d'octubre del 1921. H. ANGLÈS, *Les «Cantigas» del rei N'Anfós el Savi*, extret de *Vida Cristiana*, (1927), XVI, p. 20, dóna la cantiga del còdex de l'Escorial j. b. 2, Festes de Santa Maria, n.° 12, amb tonada semblant a la del cant de la Sibil·la, que des del segle X al XVI va conservar fonamentalment una mateixa melodia. Sobre *Il Canto della Sibilla* del còdex 99 de Montecassino, vegi's *Rassegna Gregoriana* (1903), II, col. 529 i ss. En la nostra obra en preparació *La música a Catalunya des del sigle X al XVII* en donarem una monografia completa amb les versions de França, d'Itàlia i de totes les peninsulars que coneixem.

1. *Contribución al «Corpus» de códices visigóticos*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid (1928), V, p. 35.

2. Compareu les dades de LUDWIG, en *Die Quellen der Motetten* de l'*Archiv für MW* (1923-24), V, 191, nota 1, i en *Sonderdruck*, p. 7, on refuta la teoria d'O. URSPRUNG. Aquest, en la *Zeitschrift für MW* (1921-22), IV, *Spanischkatalanisch Liedkunst der 14. Jahrhunderts*, bo i estudiant els cants del *Llibre Vermell* de Montserrat, posava l'*Ad mortem festinamus* montserratí, com l'exemple, que ell considerava el més antic, de la dansa de la mort. LUDWIG li va retreure la versió del còdex esmentat de París com a versió la més antiga, i admetia l'origen anglès o francès de la dansa de la mort, segons que el Ms. de París fos en definitiva francès o anglès. Sobre la dansa de la mort, vegeu, encara, Wolfang STAMMLER, *Die Tottentänze des Mittelalters* (München, 1922), treball aquells dies definitiu sobre aquesta qüestió.

3. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), pp. 144 i ss. Vegeu, encara, la seva *La leyenda de los Infantes de Lara* (Madrid, 1896), p. 5.

senyor de València (anys 1095-1099), s'hi cantava segurament un *Romanz del Infant García*, i remarca que encara des de més antic ja es cantava la gesta dels *Infantes de Salas*.[1] Si prescindim del cant que els romeus flamencs cantaven a Compostela en ple segle XII, que pròpiament no és producció hispànica,[2] i de les melodies dels trobadors, hem de baixar ja al segle XIII per trobar cants en llengua vulgar, siguin religiosos, com les *Cantigues* del rei N'Anfós el Savi, siguin profans, com les cantigues *de Amigo*, del trobador gallec Martín Codax, que coneixem com de Vigo.[3]

Quant a la lírica llatina, per dissort no hem conservat la tonada amb la qual es cantaria el plany *Ad Carmen populi flebile cuncti*, dedicat a la mort del comte Borrell († 1018),[4] ni menys l'altra que el clergue (català?) autor del *Carmen* dedicat al Cid, cantaria per remembrar les gestes del gran heroi.[5] Són

1. *La España del Cid* (Madrid, 1929), II, p. 608. També *Poesía juglaresca* citada, pp. 309 i ss. Don Gonzalo CASTRILLO, mestre de capella de la catedral de Palència, ens contava, en 1927, com ell — fa uns anys — corrent per aquelles terres de pagès, per atzar va entrar a una casa de camp, on li varen contar que feia temps havien venut a un estranger passavolant que els demanava coses antigues, uns pergamins molt vells amb música, on s'anotava el romanç de la llegenda de *Los Infantes de Lara*. Més tard, en mirar, l'amic Castrillo, d'esbrinar com fou el cas de la tal venda i el cas dels tals pergamins, ja no pogué heure'n clarícia orientadora. Cf. Friedrich GENNRICH, *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen. Chansons de Geste. Eine literarische-musikwissenschaftliche Studie*, Halle, a. S. Max Niemeyer, 1923.

2. L'himne *Dum pater familias*, vulgarment conegut com el cant d'*Ultreja*, degut al refrany que duu, es troba al f. 193′ del *Codex Calixtinus* de Compostela. Que sapiguem, Fidel FITA i A. FERNANDEZ-GUERRA foren els primers que en donaren una reproducció sense transcriure'l, en *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia* (Madrid, 1880), p. 116. E. VAN DER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas* (1885), VII, entremig de les pp. 22-23, dóna el facsímil d'aquest cant, que transcriu, amb notació quadrada, a la p. 23. En va parlar també OLMEDA, en *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia*, ja esmentat, p. 1 i ss. Primer que ell n'havien parlat BARBIERI, LAGUNA, etc. Dom POTHIER el va transcriure «ad libitum» a *Revue du Chant Grégorien* (1897), V, p. 185 i ss. S. TAFALL, *La música del himno de los peregrinos flamencos del siglo XII al Apóstol Santiago*, en la revista *Ultreya* (Santiago, 1920), II, p. 260 i ss., va reproduir cinc versions que fins llavors hom n'havia treballat en diferents ocasions i sempre «ad libitum». Vegi's J. B. TREND, *La Música en Galicia*, a *Revista Alfar* de La Coruña (1925), V, p. 24 i ss. H. ANGLÉS, *Les Melodies del trobador Guiraut Riquier*, a *Estudis Universitaris* (1926), XI, p. 2.

3. Martín CODAX, *Las siete Canciones de Amor, poema del siglo XII; publícase en facsímil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel* (Madrid, 1915). Encara que el llibreter Vindel les bategés com del segle XII, cal només mirar el facsímil que dóna, per veure com es tracta d'un Ms. del segle XIII. L'original d'aquestes Cantigas de Amigo va passar a la biblioteca particular de R. Mitjana. Amb la mort d'aquest il·lustre musicòleg castellà, suposem que l'original esmentat va restar a la seva casa de Stockholm, on ell residia i on va morir en 1921. Escrites aquestes ratlles, ens comunica P. Vindel, fill de l'anterior, que Mitjana va comprar aquest Ms., junt amb altres obres musicals, per a la Biblioteca de Stockholm. Vegi's MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca*, p. 467, i H. ANGLÈS, *Les Melodies del trobador Guiraut Riquier* citat suara, p. 28 i ss.

4. Servat a París, B. N. lat. 5941, f. 92, procedent de Ripoll. El text fou primer publicat per BALUZIUS en la *Marca Hispanica*, col. 427. També el va donar sencer, L. NICOLAU D'OLWER, *L'Escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII*, a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1915-1920), VI, pp. 27 i ss. Val a dir que P. BOFARULL el reproduïa en *Condes de Barcelona vindicados* (Barcelona, 1836), I, p. 217, i també J. AMADOR DE LOS RIOS, en *Historia crítica de la literatura española* (Madrid, 1862), II, pp. 335 i ss.

5. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, II, p. 610. Els planys que cita MENÉNDEZ, *ibidem*, p. 617, nota 1, no tenen la gràcia d'aquests que

en extrem interessants els tres planys que avui transcrivim, un dedicat a la mort del rei N'Anfós VIII de Castella (1158-1214), l'altre dedicat a la mort de Sanxo III (1157-1158), trobats al Ms. de Burgos, i l'altre dedicat a la mort de Ferran II de Leon († 1188), que dóna el còdex de Florència, i dels quals parlarem a les pàgines 354 i ss. És de tot preu també per nosaltres el *Mentem meam ledit dolor*, per la mort de Ramon Berenguer IV († 1162).[1]

L'ensenyament de l'organum a l'escola de Còrdova.

El suposat ensenyament científic de la música a l'escola de Còrdova al segle XI, recordat per Virgilius Cordubensis en la seva *Philosophia*, des de dies que fa parlar els historiadors i els musicòlegs. Aquesta obra del personatge desconegut de nom Virgilius Cordubensis, es conservava a la biblioteca de la Catedral de Toledo en traducció llatina. El manuscrit fineix així : «Istum librum composuit Virgilius Philosofus Cordubensis in arabico, et fuit translatus de Arabico in latinum in civitate Toledana anno Domini millesimo ducentesimo nonagesimo.»

El còdex de mitjans del segle XIV, conservat a Toledo i descobert pel P. Sarmiento al segle XVIII, fou copiat de bell nou per F. X. de Santiago Palomares i pel P. Burriel. Del primer es conserven dues còpies : una a Madrid, feta en 1753, B. N. Ms. 6463, i l'altra a l'Escorial, J. II, 9. La del P. Burriel — que hem estudiat pel cas nostre — es troba a Madrid, B. N. Mss. 13.011 (a. Dd-30), ff. 97-154. El text del còdex en qüestió fou publicat per Gotthold Heine, en la seva *Bibliotheca anecdotorum, seu veterum monumentorum ecclesiasticorum* (Leipzig, 1848), pars. I, pp. 211 i ss. Qui primer va citar el fet d'aquest llibre i en va refutar la seva autenticitat fou el benedictí B. G. Feijoo.[2] Els mots que el suposat Virgilius Cordobensis dedica a l'ensenyament musical de l'escola de Còrdova, foren recordats per M. Soriano Fuertes, en 1855, i el va prendre com a testimoni del segle VIII (!) en una pàgina, i com del segle XI en una altra;[3] encara ell prenia el testimoni del susdit Virgilius, com a prova definitiva per l'ensenyament professat en les escoles *cristianes* de Còrdova. El 1887, J. F. Rowbotham va arribar a l'afirmació que l'*harmonia* de Hucbaldus de St. Amand, dels segles IX-X, havia estat inspirada en la música aràbiga de l'escola de Còrdova,[4] A. Bonilla i Sanmartín, en esmentar aquesta obra del Virgilius Cordubensis, el 1908, afirma que «Lo evidente es que toda la obra es una superchería» i admet com a cosa probable que l'autor del *Virgilii*

comentem, i ni tan sols duen mica de música, a la qual, d'altra banda, no es prestarien com els adduïts suara.

1. NICOLAU D'OLWER, *l. c.*, p. 36 i ss., dóna el text íntegre. També R. BEER, *l. c.*, II, pàgines 28 i ss.; a la pl. 2 reprodueix el facsímil de l'original.

2. *Teatro crítico universal*, VII (Pamplona, 1785), pp. 193 i ss. Reproduït a la *Biblioteca de Autores españoles*, LVI, Madrid, 1883, p. 379 i ss.

3. *Historia de la Música Española* (Madrid, 1855), I, pp. 81 i 88 i s.

4. *History of Music*, III, p. 533. No tenim, de moment, aquesta obra; la cita és segons FARMER, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (London, 1930), p. 337.

Cordubensis Philosophia sigui algun clergue toledà.[1] Val a dir que uns anys abans que Bonilla i Sanmartín, fou D. Comparetti, qui tot d'una refusà l'autenticitat del tal testimoni, i així va escriure : «Di certo l'autore non era arabo, e neppure sapeva gran fatto di cose arabiche, poiché non avrebbe mai potuto pensare che un filosofo arabo si potesse chiamare Virgilio, e molto meno a dare per suoi contemporanei a Cordova Seneca, Avicenna, Averroe e Algazel.» Encara afegeix que el conegut especialista Steinschneider dubta sobre la data de 1290 donada a la versió llatina, bo i creient que no pot ésser anterior a Raimond de Penyafort.[2] Tinguem present que l'anacronisme en la convivència dels filòsofs Sèneca († 65), Avincenna († 1037), Averroës († 1198), Al-Ghazali († 1111) i en l'estada a Còrdova d'Avincenna i Al-Ghazali, ja fou retret tot d'una per Feijoo en 1785. Mésençà, R. Mitjana ha donat com a fefaent el testimoni, quant a l'ensenyament musical de Còrdova en els temps de la cultura peninsular aràbiga, i en copia el paràgraf més adient.[3] Encara H. G. Farmer, en el seu formós estudi *Clues for the Arabian Influence on European Musical Theory*,[4] en 1925, va admetre de bell nou la veracitat del testimoni del Virgilius. Toca també aquest punt en la seva *Arabian Influence on Musical Theory*, quan parla de l'ensenyament de l'*organum* a l'escola aràbiga d'Andalusia, on es basa de bell nou en el testimoni del susdit Virgilius. Recentment, en la seva obra *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (London, 1930), resumeix les diferents teories sobre l'autenticitat o falsedat de l'existència del Virgilius Cordubensis, i diu que les objeccions sobre l'autenticitat de la «philosophia» del susdit filòsof-nigromàntic, no poden admetre's tan fàcilment, i que la qüestió mereix estudi seriós.[5] Es clar que d'ésser tanmateix traduïda de l'àrab aquesta obra, s'hauria atribuït a Virgilius, canviant-li el nom, com va passar en altres traduccions; naturalment que el canvi de nom hauria pogut ésser una ficció d'altres personatges. A Toledo, al segle XIII hi havia encara cultura forta, i no és concebeix tanta d'ignorància si el suposat traductor hagués estat el mateix autor de l'obra.

Per tractar-se d'una qüestió molt interessant per a la història de la música hispànica i per tal que el lector es formi càrrec del testimoni del Virgilius esmentat, copiem del f. 149 de la còpia del P. Burriel : «Isti erant Philosophi et Magistri Hispaniae : et quinque istorum era[n]t Portugalenses, et septem erant Legionenses, et decem erant Castrenses, hoc est, Castellani; et tres erant Navarrenses, et quinque erant Aragonenses, et duodecim erant

1. *Historia de la Filosofía Española* (Madrid, 1908), I, pp. 310 i ss.

2. Vegi's Domenico COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo* (Firenze, ²1896), II, pp. 104 i ss.

3. MITJANA, *La Musique en Espagne*, 1921.

4. En *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1925), pàgines 61 i ss., principalment p. 65.

5. FARMER, *l. c.*, p. 106; també pp. 333 i següents, especialment 343 i ss.

Toletani. Carthaginenses erant septem, Cordubenses erant quinque, scilicet nos Virgilius, et Seneca, et Aviçena et Abenroyz et Algazèl. Yspalenses erant septem; Philosophi Marrochitani et omnes alii Ultramarini erant 12. Omnes isti Philosofi erant tempore nostro communiter in studio Cordubensi; et aliqui legebant de suis scientis, et aliqui non. De Scholaribus, qui ibi erant audientibus erant numero 7000 et amplius...» Una mica més avall, al f. 150, es diu: «Tunc erant septem magistri de grammaticalibus, qui legebant quotidie Cordubae; et erant quinque de logicalibus, continue legentes; et tres de naturalibus, qui similiter quotidie legebant; et duo erant magistri astrologiae qui legebant quotidie de Astrologia; et unus magister legebat de geometria; et tres magistri legebant de physica; et *duo legebant de musica (de ista arte quae dicitur organum).*»

Com insinuàvem suara, nosaltres creiem que es tracta senzillament d'una sèrie de pseudònims. Els mateixos mots amb els quals la ciència de la música es pren com a sinònim d'*organum*, difícilment poden ésser inventats al segle XIII, en dies que la polifonia havia avençat tant a la península. Sigui com sigui, el document en qüestió té un preu gran per nosaltres, per l'al·lusió directa que hi trobem d'un ensenyament científic de la música a veus. Àdhuc suposant que el llibre fos escrit al segle XIII, atribuint-lo a un Virgilius del segle XI, de Còrdova, el fet seria per nosaltres molt significatiu. Però si prescindint de les falles històriques i d'alguns mestres que es prenen com a contemporanis sense ésser-ho, si amb el temps aquesta afirmació del Virgilius Cordubensis es confirmava, tindríem que Còrdova fou la primera ciutat d'Europa on s'ensenyava públicament la ciència de l'*organum*.

Fins ara no sabem concretament si les teories de la *Musica Enchiriadis*, del segle IX,[1] eren molt estudiades i si la teoria de Guido d'Arezzo sobre l'organum, en el seu *Micrologus*, escrit vers el 1030, seria gaire coneguda fora del seu monestir.[2] Tot ço que havia fet Alcuí en temps de Carlemany, ço que ensenyava Gerbert a Reims,[3] o bé el monjo Oliva a Ripoll,[4] i tot ço que s'explicava de música als restants centres musicals de monestirs i catedrals que coneixem, es refereix a la teoria del cant gregorià. Ja seria curiós de saber exactament què s'ensenyava de música a les escoles superiors de Toledo,

1. J. HANDSCHIN, *Über frühes und spätes Mittelalter* en el *Bericht* de l'*Internationaler Musikhistorisches Kongress* de Viena, del 1927, p. 149 i ss.

2. LUDWIG, a *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. ADLER, p. 163 i ss. Sobre la música científica a les universitats en temps vells, vegi's Peter WAGNER, *Universität und Musikwissenschaft, Rede gehalten am 15. November 1920 zur feierlichen Eröffnung des Studienjahres*, Freiburg (Schweiz), 1921. També ell mateix, *Zur Musikgeschichte der Universität*, a l'*Archiv für MW*, (1921), III, p. 1 i ss. D. ISELIN, *Die Musikwissenschaft an den schweizerischen Universitäten*, en el *Bulletin de la Société Internationale de Musicologie* (1929), I, p. 27 i ss. Carl-Allan MOBERG, *Musik und Musikwissenschaft an den schwedischen Universitäten*, en el *Bulletin* citat (1929), I, p. 54 i ss. A. PIRRO, *L'enseignement de la musique aux universités françaises*, al mateix *Bulletin* (1930), II, p. 26 i ss.

3. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, II, p. 729 i ss.

4. NICOLAU D'OLWER, *l. c.*, p. 9 i ss.

Còrdova i Sevilla, escoles dites *medrazas*, i que Ribera va aclarir en el que respecta a altres ciències, fa alguns anys.[1]

Les dades que tenim sobre l'ensenyament de la música a veus a París, a Oxford, etc., són sempre posteriors a la notícia que dóna el Virgilius Cordubensis. La mateixa notícia, copiada per Nikel,[2] del fet històric de la vinguda del mestre de cant a Micy (Orléans), de nom Gerardus — Primicerius d'aquell temple —, el qual fou cridat pel bisbe Bernat de Toledo (1086-1124), perquè vingués a Espanya a ensenyar de cant gregorià a la seva església toledana, una vegada suprimit el cant mossaràbic en el segle XI, es refereix, com es veu, al cant gregorià exclusivament. Cal retenir a la memòria aquest fet, puix que recorda la gesta de Bernat de Sédirac, cluniacenc, primer abat de Sahagun. Aquest, essent arquebisbe de Toledo, en 1096, retorna de les croades, per voluntat expressa d'Urbà II, quan tot just havien començat. Tot passant pel migdia de França, feia tria de clergues il·lustres per renovar la vida espiritual de la seva diòcesi, clergues que, amb el temps, tanta de llum havien de donar a la ciència i a l'art de l'Església peninsular.[3] Aquest Gerardus esmentat per Nikel, és potser el mateix monjo Giraldus de Moissac, que el citat prelat duia a Toledo, més tard consagrat bisbe de Braga, i que amb el temps fou canonitzat.[4]

1. J. RIBERA, *La enseñanza de los musulmanes españoles*. Discurs llegit a la Universitat de Saragossa en 1893. Vegi's les seves *Disertaciones y Opúsculos* (Madrid, 1928), I, pp. 229 i ss.

2. E. NIKEL, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (1908), I, 177.

3. Pel molt que interessa el següent document pel fet de la introducció musical francesa a Castella amb la vinguda dels monjos de Cluny i del clergat francès al darrer terç del segle XI, copiem del *De rebus Hispaniae*, de RODERICI TOLETANI : «Cumque eum a voti et crucis proposito absolvisset [el papa Urbà II va absoldre al bisbe Bernardus del vot de creuada, per mor que retornés de presa a Toledo, on la clerecia castellana desfeia l'obra litúrgica i disciplinar del bisbe cluniacenc] ipse [Bernardus] per partes rediit Galliarum, ubi eligens de diversis locis viros honestos et litteratos, nec non et iuvenes dociles quos habere potuit, in Hispaniam duxit. De Mosaico duxit beatum *Giraldum*, quem prius *cantorem* in Ecclesia Toletana, postea fecit Archiepiscopum Bracarensem. De Bituricis Sanctum *Petrum*, quem prius Archidiaconum Toletanum, postea fecit Episcopum Oxomiensem. De Aginno *Bernardum*, qui fuit *cantor* ecclesiae Toletanae; postea fecit eum Episcopum Seguntinum, postea Archiepiscopum Compostellanum; et de eadem civitate *Petrum*, qui fuit iuvenis nutritus in Ecclesia Toletana, postea Archidiaconum, postea Episcopum Secobiensem; et alium *Petrum*, quem fecit Episcopum Palentinensem, et *Raimundum*, qui fuit oriundus de Salvitate, et fecit eum post Beatum Petrum Episcopum Oxomiensem, qui postea immediate successit eidem in Ecclesia Toletana; et *Hieronymum* de partibus Petragoricae, quem tempore Roderici Campiatoris fecit Episcopum Valentinum, sed in brevi civitate deperdita, eum dominus Bernardus metropolitanus eius et Primas, in civitate posuit Zamorensi, ut ibi episcopalia exerceret, in qua nondum fuerat nec Episcopus, nec Ecclesia Cathedralis. Duxit etiam de eisdem partibus *Bernardum* quem post mortem Hieronymi fecit Episcopum in Ecclesia Zemorensi, et iste fuit primus proprius Episcopus Zemorensis.» (Lib. VI, LORENZANA, III, p. 140.)

4. MENÉNDEZ PIDAL comenta així el fragment copiat de RODERICUS TOLETANUS : «De Moïssac (monasterio muy hispanizante) trajo a Giraldo, que luego fué obispo de Braga y llegó a ser canonizado; de Bourges trajo a Pedro, que más tarde ocupó la sede de Osma y fué también santo; de Agen, a Bernardo, a Pedro y a Raimundo, que luego ocuparon, respectivamente, las sillas episcopales de Santiago, Segovia y Toledo; de Perigord trajo a Jerónimo, quien, más aventurero y más lleno de las ideas de cruzada, prefirió ir a Valencia a compartir los peligros con el Campeador.» (*La España del Cid*, II, p. 586.) També MENÉNDEZ PIDAL, *Orígenes del Español*, 508 i ss.

Recordem que Moissac és el monestir il·lustre que tanta de relació musical tenia amb Ripoll, Sant Joan de la Penya i San Millan de la Cogolla.[1] El susdit Giraldus és venerat per la història de l'Església toledana, com el seu primer capiscol després de la introducció del ritus i cant romà.[2] L'esmentat bisbe Bernat fou qui primer va establir que a la catedral de Toledo cantessin nens alternant amb el cant dels capitulars.[3]

L'ensenyament de l'organum a l'Estudi General de Salamanca.

Un altre fet digne de remarcar és la creació de la càtedra de música de la universitat de Salamanca per Anfós el Savi, rei de Castella i de Leon (1252-1284).[4] Recordem que aquells dies, com a universitats cèlebres on s'estudiava científicament la música, eren les de París i la d'Oxford; sobre la de Bolunya no en sabem cosa exacta. Anfós el Savi, en organitzar el quadre de professors de la susdita universitat el 1254, posava l'estudi de la música en el quadrivium, i afegia «*que aya un maestro en órgano* et que yo le dé cinqüenta maravedís de cada anno».[5] És ben curiós aquest cas d'«un maestro en órgano»; això ens recorda el fet dels organistes famosos de Notre-Dame de París a finals del segle XII i començament del XIII.[6] Aquesta càtedra de música de Salamanca, per on havien de passar, tres segles més tard, els famosos B. Ramos de Pareja (1440-149...)[7] i F. Salinas (1513-1590),[8] s'escau uns anys després del cèlebre P. de Leon, organista de la catedral de Burgos el 1223,[9] i del mestre Lorenzo

1. H. ANGLÈS, *La Musique en Catalogne* esmentat.

2. VALLEJO, *Historia de la Música en Toledo*, publicada per L. SERRANO a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1907), XVI, p. 223 i ss.

3. «Deduxit secum (Bernardus) inde clericos et pueros in Toletana ecclesia collocandos et nutriendos, inter quos Bardinus de quo fit sermo.» (VALLEJO, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* citada, p. 227.)

4. F. SALINAS, *De Musica libri septem* (encara que la dedicatòria vagi signada a Salamanca en 1577, el colofó final diu : *Salmanticae. Excudebant haeredes Cornelij Bonardi*, MDXCII), al prefaci, confirma el fet de l'existència de la càtedra de música a Salamanca ja en temps del rei Savi, quan escriu : «Intellexit enim Alphonsus Castellae Rex huius nominis Decimus cognomento Sapiens, qui vel *primus eam instituit, vel in meliorem formam* redegit, non minus musicae disciplinam, quam caeterarum mathematicarum in quibus ille maxime excelluit, disci oportere.»

5. *Origen de los estudios de Castilla*, per R. de FLORANES, del 1793, on parla especialment de la creació dels Estudis de Palència (1212), Salamanca (1243) i Valladolid (1260), a la *Colección de documentos inéditos a la Historia de España* (Madrid, 1852), XX, p. 55. Vegi's CHACON, *Historia de la Universidad de Salamanca*, VII, cap. XIII. G. SCHNÜRER, *Kirche und Kultur im Mittelalter* (Paderborn, 1926), II, p. 376.

6. Els recorda l'*Anonymus* IV de COUSSEMAKER, *Scriptores*, III, p. 327 i ss.; LUDWIG, *Repertorium Organorum*, i en altres bandes. GASTOUÉ, *Les Primitifs de la Musique Française* [1922], pp. 38 i ss. Els mots «que aya un maestro en órgano», es refereixen certament a un mestre que, ultra ensenyar orgue, ensenyés l'*organum* en sentit de ciència del discant, com feien els organistes de Notre-Dame de París i després feren els altres mestres de la polifonia del segle XIII a París mateix. Segur que l'intent del rei N'Anfós X fou aquest; el mateix Salinas, en els mots que acabem de transcriure, ho assenyala clar.

7. J. WOLF, *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia* (Leipzig, 1901). H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2, 1, pp. 415 i ss.

8. F. PEDRELL, *Estudio sobre una fuente de folklore musical del siglo XVI*, a la *Lírica nacionalizada* (París, Ollendorf, s. a.), pp. 211-263. Sobre aquest treball de Pedrell, vegeu H. ANGLÈS, *Pedrell i la cançó popular*, a l'*Obra del Cançoner Popular Català* (1928), I, 2, p. 409 i ss., i J. B. TREND, a *Music and Letters* (gener 1927).

9. Manuel MARTÍNEZ SANZ, *Historia del templo de la Catedral de Burgos*, p. 265.

en 1245, organista de Santiago.[1] Ens trobem, també, en els temps cèlebres que el menoret fra Joan Gil de Çamora, preceptor de Sanxo IV, escrivia el seu *Ars musice*, on, en el cap. XV, en parlar sobre els instruments, i en referir-se especialment a l'orgue, escriu : «...et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, eiectis aliis communiter instrumentis.»[2] Es tracta del compositor d'himnes i proses, entre altres del *Virga de Iesse prodiit*, servada al còdex del segle XIV, de Madrid, B. N. Bb. 154,[3] i l'historiador cèlebre de les gestes hispàniques[4] que hem esmentat més amunt.

L'orgue a la península.

Quant al fet de la introducció de l'orgue dins els temples peninsulars, està encara per estudiar, però escau ací el retreure una nota que copiem de la Biblioteca Colombina de Sevilla, d'un manuscrit on es copien dates de renom. Allí s'apunta : «El (año) de 658 (se introdujo) el uso de los órganos en los Templos.» D'aquesta nota modernament hom n'havia deduït aquesta altra : «El año 658 dió principio el uso de los órganos en las iglesias españolas», malgrat que l'autor anònim del segle XVIII semblés que no es referia precisament a Espanya, sinó al temple cristià en general, puix que més avall escriu : «En el 1020 puso las Notas en música Guido Aretino».[5] No sabem tampoc quina força té

1. A. L. FERREIRO, *Historia de Santiago*, V, p 377. Sobre la possible identificació d'aquest mestre organista amb la del trobador LAURENZO, el joglar de cantigas, veure MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca*, p. 243.

2. GERBERT, *Scriptores*, II, p. 388. Aquest detall sobre l'ús exclusiu de l'orgue al temple, a mitjans del segle XIII, interessa en gran manera. És clar que fra Gil es refereix potser només al costum dels temples espanyols; però són molt de remarcar els mots del savi menoret, car ell ens certifica que al segle XIII l'orgue sonava a les *proses*, a les *seqüències* i als *himnes* i «*in diversis cantibus*». Aquests darrers mots es refereixen, potser, als cants de l'Ordinari de la Missa. Tenim, doncs, que al segle XIII l'orgue sona com a instrument que *acompanya* o com a instrument que *alterna* amb les veus. Això ens recorda el Ms. de Douai que fa al·lusió a l'acompanyament d'una seqüència per l'orgue ja a finals del segle XI. Cf. P. BAYART, *Les offices de Saint-Winnoc* (Lille, 1926), i A. MACHABEY, *Histoire et évolution des formules musicales du I^er^ au XV^e^ siècle de l'Ére chrétienne*, París, 1928, p. 104. Tot ço corrobora l'afirmació de P. WAGNER, feta ja fa molts anys, quan escrivia : «Da in den ältesten Sequenzen das Organum oft erwähnt ist, dessen Bekannschaft die Franken und Alemannen ebenfalls den Byzantinern verdanken, so ist die Annahme sehr berechtigt, *dass die Sequenzen von Anfang an mit der Orgel begleitet wurden.*» Cf. *Einführung in die gregorianischen Melodien* (1911), I^3^, p. 264. Encara MOBERG, *Über die Schwedischen Sequenzen* (Uppsala, 1927), p. 263 i ss., recorda la dita de l'Egidi de Zamora, i copia diferents passatges de seqüències que recorden l'ús de l'orgue. MOBERG va encara més enllà, i transcriu passatges d'altres seqüències que semblen certificar àdhuc l'ús d'altres instruments en l'execució de les proses medievals Fra GIL, *l. c.*, suposa que si hom va exiliar del temple altres instruments, fou «propter abusum histrionum», abús que segurament va entrar als temples espanyols, principalmente en el segle XIII, segons diuen els documents de concilis i ordinacions sinodals, com les d'Urgell del 1277 i 1364, les de Valladolid del 1228 i les de Lleida del 1229, seguint el concili de Laterà del 1215. Vegi's R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), p. 84 i ss.

3. Pel text d'aquesta prosa, vegi's AH. 16, p. 62, i pels seus himnes, AH. 17, 34 i ss.; i 32, 233.

4. Georgius CIROT, *De Operibus historicis Johannis Aegidii Zamorensis*, fasc. I, en *Bibl. latina Medii Aevi* (Burdigalae, 1913). També MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, II, p. 970, etc.

5. Biblioteca Colombina de Sevilla, Signat. *Varios, Tomo 4.°, Efemérides o computación de fechas célebres desde el Año de la Natividad de N. S. Jesucristo hasta 1563*, n.° 11, f. 2. Són dues fulles anònimes del s. XVIII.

l'afirmació del canonge Vallejo de Toledo de començaments del segle XIX, quan diu — com retreurem tot seguit — que l'orgue s'usava en temps dels gods.

De les paraules de sant Isidor de Sevilla, «Secunda divisio organica est in iis, quae spiritu reflante completa, in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandura et iis similia instrumenta»,[1] sembla deduir-se que ell va conèixer, almenys, l'existència de l'orgue, però no se'n dedueix res, quant a l'usança de l'orgue als temples espanyols. Tampoc de l'explicació que afegeix : «Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. Hoc autem cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis ea vulgaris est consuetudo.»[2] Ja seria interessant de saber a quin temps i a quins orgues es referia el nostre Ramos de Pareja, quan escrivia : «In Hispania vero nostra antiqua monochorda et etiam organa in *c* gravi reperimus incepisse.»[3]

Recordem que a França «le premier orgue d'église» fou estrenat en el 827 a «l'abbaye de Saint-Savin, en Poitou», segons afirma Gastoué.[4] Si a França fou tingut com un esdeveniment que l'orgue, usat primer només al palau reial, ara fos endinsat al temple, ¿és possible que a la nostra península ja fos sonat dins el temple un segle i mig abans? És clar que a Occident es coneixia l'orgue ja molt abans que l'emperador Constantí Koprònim enviés aquell celebrat orgue al rei Pipí en 757, però no tenim cap detall cert sobre el seu ús dins el temple.

Pel que fa a la península, fins ara el document més primerenc que coneixem de l'ús d'un orgue al temple el dóna l'acta de consagració de l'església del monestir de Sant Benet de Bages, del 972.[5] Hem fet recerca acurada per veure si trobàvem cap notícia de l'ús de l'orgue dins l'església mossaràbiga, amb resultat sempre negatiu.[6] De la infinitat de documents consultats, sobre consagracions i dotacions d'esglésies catedrals, de monestirs i d'altres temples, no hem tingut la sort de fer cap nova clarícia.[7] Entre les miniatures dels *Beatus* i altres còdexs dels segles IX-XI que hem pogut examinar fins ara, tampoc no hem trobat cap exemplar d'orgue, malgrat que allí s'ajuntin tants d'instruments. El mateix resultat ens ha donat l'examen dels portals i tímpans romànics, capitells de claustres, pintures murals, etc. D'aquest fet negatiu no en volem tampoc

1. *Etymologiarum*, lib. III, cap. XXI. MIGNE, 82, col. 166.

2. HANDSCHIN suposa que el testimoni de sant Isidor no pot servir com a testimoni de l'orgue vell a Espanya, «da er nur eine — anscheinend nicht ganz verstandene — Stelle aus Augustin wiedergibt». Vegi's la *Zeitschrift für MW.* (1927-28), X, p. 175.

3. J. WOLF, *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia* (Leipzig, 1901), p. 37.

4. *L'orgue en France* (París, 1924), p. 33.

5. *Marca Hispanica*, p 898.

6. GÓMEZ MORENO, *Iglesias Mozárabes, Arte Español de los siglos IX a XI* (Madrid, 1919), ni de lluny no cita tampoc cap cas d'orgue en el moblatge de les catedrals mossaràbigues.

7. Hem cercat tots els documents de la *Marca Hispanica*, els que es reprodueixen a *España Sagrada*, els que dóna L. SERRANO en *Documentos para la Historia de Castilla*, etc., etc.

treure una conseqüència negativa quant a l'ús de l'orgue dins els temples hispànics durant els segles IX-XII.[1] El document de Sant Benet de Bages ensenya prou que el cas no podia restar isolat. El canonge Vallejo de Toledo, a començament del segle XIX, bo i admetent que l'orgue s'usava en temps dels gods, no admetia que l'orgue hagués estat admès als temples castellans abans del segle XIII.[2] És clar que el fet de no haver trobat documentació clara sobre l'ús de l'orgue a Toledo no li donava raó per fer conclusió tan radical.[3]

Encara que el resultat de la nostra enquesta sobre l'ús de l'orgue als temples castellans de moment sigui negatiu per la manca de proves documentals directes, confiem que, a no trigar, aquestes proves eixiran de mica en mica. Com a prova indirecta de l'ús de l'orgue en els temples vells de la Hispània, de moment citem un fragment de l'himne que la litúrgia mossaràbiga cantava a sant Sebastià. L'himne en qüestió comença «Sebastiani martyris sollemne est | Festum beati», i fou publicat per Dreves a l'*Analecta hymnica* 27, n.º 166, transcrit del Còdex de Madrid, B. N. Mss. 1005 (Hh 60). A l'estrofa 10 llegim:

«Ad laudem illic regis *sonant organa*,
Fraglantque campi variis odoribus».

Hom sap que el corrent modern dels historiadors de la música medieval tira cap a la interpretació verbal dels mots sobre els instruments musicals que s'especifiquen en els himnes i seqüències medievals. Els poetes no usaven pas sempre el simbolisme ni la metàfora en fer sortir instruments per a lloar la diada litúrgica; és clar que en esmentar els noms d'instruments no inventaven sempre, sinó que sovint seria només un reflex de l'ambient i de la realitat de llurs temples. És més : la himnologia visigòtica coneix i cita dife-

1. Quan dona Urraca, filla de l'emperador Anfós, es va casar a Leon amb el rei Garcia de Navarra, el juliol de 1144, es posà «l llit nupcial en el palau de Sant Pelai, «Thalamus vero conlocatus est in Palatiis regalibus quae sunt in Sancto Pelagio, ab Infante Domna Sanctia; et in circuitu thalami maxima turba istrionum et mulierum et puellarum canentium in *organis*, et tibiis et citaris et psalteriis et omni genere musicorum». (*Chronica Adefonsi Imperatoris, España Sagrada*, XXI, p. 354.) Recordem, de passada, que l'emperadriu Berenguela, germana de Ramon Berenguer, comte de Barcelona, i de Berenguer, comte de Provença, per fascinar els cabdills de l'exèrcit musulmà que atacaba Toledo el 1139, va pujar a la torre de l'Alcàzar «Hoc audientes Reges et Principes et duces et omnis exercitus, elevaverunt oculos suos, et viderunt Imperatricem sedentem in solio regali, et in convenienti loco super excelsam turrem quae nostra lingua dicitur *Alcazar*, et ornatam tamquam uxorem Imperatoris, et in circuitu magna turba honestarum mulierum, cantantes in *tympanis* et *cytharis* et *cymbalis* et *psalteriis*.» (*Chronica Adefonsi Imperatoris, España Sagrada*, XXI, p. 377.) A. G. HILL, *Mediaeval Organs in Spain, Sammelbände der IMG* (1912-13), XIV, p. 487 i ss., cita l'orgue de Salamanca, fet vers 1380, com el més antic dels conservats a Espanya.

2. *Disertación sobre la música* [en Toledo] que es troba a la Real Academia de la Historia de Madrid, ff. 447-535 del Ms. titulat *Memorias*. Vallejo era canonge a Toledo a començ del segle XIX. El seu estudi fou, com hem dit, publicat per L. SERRANO, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1907), XVI, p. 219 i ss.

3. *Revista de Archivos* esmentada suara, pàgina 233, cita una constitució del capíscol de Toledo del 1388, per la qual s'obliga que sonin l'orgue també «los clerizones». (Cód. 7, 3°, caj. 21.)

Biblioteca de Catalunya

rents instruments musicals per a festejar els nuvis cristians, com hem vist més amunt en el *Carmen de nubentibus*. Escau ara afegir que la himnologia mossaràbiga coneix i cita també els orgues i altres instruments per descriure l'epitalami espiritual de dos sants màrtirs de l'església oriental. Es tracta de l'himne per la diada de sant Julià i santa Basilissa. El text d'aquest himne el trobem al Còdex visigòtic del segle X, de Madrid, B. N. Mss. 1005 (H h 60), abans a Toledo 35-1, i a l'Academia de la Historia de Madrid, n.º 30, breviari mossaràbic del XI, provinent de Sant Millan de la Cogolla.[1] Anotem els següents passatges:

«6. Adest et ipse nuptiarum iam dies,
Urbis vocata multitudo convenit,
Plebes vicinae civitatum confluunt
Urbana laetae concinentes cantica,
Amore carnis perstrepentes cymbala.
7. Sparsis sonorum musicis concentibus
Melos per omnem civitatem personat,
Cantu sonora concrepabant organa,
Lyrae strepentes tinniebant chordulae,
Cavis plateae perstrepebant citharis.»

Per l'orgue com a instrument profà, valgui encara el següent fet. Per provar la importància que la música tenia en el califat de Còrdova en temps del regnat d'Almanzor, segle X, hom ha recordat que a Còrdova era cosa corrent que la dona ben educada sabés tocar diferents instruments musicals, entre els quals es comptava l'orgue, per tal d'agradar al seu marit.[2] No sabríem dir si els *Versus ad pueros* de l'any 1082 servats al còdex 44 de San Millan de la Cogolla, avui a l'Academia de la Historia de Madrid, recorden l'orgue profà o bé l'orgue religiós. Són els coneguts versos que comencen amb el:

«Fistula, pange melos puero mediante camena:
. . . . . .
Organa centigenis resonant, dum letas miscentur,
Quaque Sophia docet, optime disce, puer.
Aurea Roma tonat, vario constructa metallo:
Celica dona libens, optime carpe, puer.
Omnia disce canens cecinit, quod carmine psalmum».[3]

1. MIGNE, *P. L.*, 86, 1033 s., i també *Analecta hymnica*, 27, n.º 141.

2. J. RIBERA, *La Música de las Cantigas*, p. 61, apunta el següent, que té un gran interès pel cas nostre i s'avé amb la nota suara apuntada de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, si bé aquesta reflecteix només usances del segle XII. Escriu així Ribera : «Una novelita cordobesa, que refleja las costumbres del período de Almanzor, señala, como hecho corriente de la educación femenina, el saber tocar el *laúd*, el *rabel*, el *manucordio*, *órganos* y otros instrumentos, "para hacer solaz a su marido".» Ho repeteix amb iguals paraules a la *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española* (Madrid, 1927), p. 198. Vegi's encara el seu estudi *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, a *Disertaciones y Opúsculos* esmentats, I, p. 348.

3. J. AMADOR DE LOS RIOS, *Historia crítica de la literatura española*, II, pp. 339 i ss.

Els instruments medievals a Espanya.

És curiosa la carta de fundació i de dotació del monestir de Sant Pere de Soto o Casares, feta a 7 de maig del 1040, on s'especifiquen els llibres amb els quals el fundador dotava aquell temple; entre els llibres hom troba una *cítara*. «Et ego exiguus hac si indignus et tuus famulus Gevaldus presbiter ..... offero et dono et concedo ad Domino Deo Salvatori meo seu basilica qui est fundata territorio Asturiense, in locum quem vocitant Salto, in locum predictum in Kasares, iuxta flumine Nilone ..... Concedimus ibidem ad locum ipsius, id est, de ornato eclesie, crucem argentea que ibiden concessit Tanoy et Guntrodo pro remedio anime sue, calice de argento cum patena, velo principale, tunica, casullas, velos, libros, id est : Passionario 1º, Antiphonario 1º, Comicum 1º, 1 Psalterio, *citara*, Orationes 1º, Ordine 1º.»[1] El fet d'una cítara que sona a les esglésies espanyoles ja en 1040 és ben a retenir. Això podria aclarir-nos força el significat de tants d'instruments com trobem en els *Beatus* i altres còdexs antics.[2] Segurament els artistes que els pintaren no haurien

1. L. SERRANO, *Cartulario de San Vicente de Oviedo* (781-1200) (Madrid, 1929), p. 34. Cal tenir en compte que aquest mot posat ací entremig dels llibres no s'ha de prendre pas en el sentit d'*acitaras* o *citharas* equivalent a cortina de gran preu. Vegi's GÓMEZ MORENO, *l. c.*, I, p. 334. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, II, p. 879, aclareix el text de la reedificació i dotació de la mesquita principal de València convertida pel Cid en Catedral de Santa Maria el 1098, contada per la *Historia Roderici*, *ibidem*, 965 : «Calicem aureum c. l. [marchas] habentem eidem ecclesie obtulit. Dedit quoque prefate ecclesie duas citharas serico aureo textas preciosissimas quibus alias similes in Valentia nunquam fuisse perhibebant. Missam in eadem ecclesia, cum laudum modulationibus unanimiter tunc celebraverunt». Segons ell, el mot «citharas» ha d'interpretar-se ací com a «acitara», en el sentit de «tapiz», «cortina», de l'àrab «acitaca = vel». El mot *cítara* de la dotació esmentada tampoc té res a veure amb el mot *cítara* = «orquestra i cantors» de les corts aràbigues espanyoles. (V. RIBERA, *La música de las Cantigas*, p. 59.)

2. Cl. SÀNCHEZ ALBORNOZ, *Estampas de la vida en de León* (Madrid, 1926), p 103, diu que els diaques i clergues revestits «y algunos con vihuelas y con cítaras», esperaven l'entrada de la cort a l'església de Leon després del 950. És clar que l'autor no es basa en cap document explícit sobre aquesta qüestió. Val a dir que el cas hipotètic és ben probable que pogués ésser una realitat. El fet dels *Beatus* amb tantes reproduccions d'instruments, no fou per atzar, sinó que es basava segurament en escenes vives dels temps vells. SÀNCHEZ ALBORNOZ, *l. c.*, recorda que per a instruments de corda tocats a mà es poden veure els *Beatus* de Girona, f. 370, i altres; el d'Urgell, f. 157'; el de Valladolid, f. 145'; el de Ferran I, ff. 6', 114', 202 i 208'. Com a instruments de corda, però tocats amb arc, el *Beatus* del segle X de la Nacional de Madrid, f. 127. També el *Beatus* de l'Academia de la Historia, ff. 177 i 184. Pel monocord, veure el *Beatus* de l'Escorial, ff. 117 i 122'. Altres instruments al *Beatus* de Valladolid, f. 199'. Al de Girona, f. 248. Al de La Seu d'Urgell, f. 213'. Al de Ferran I, f. 272'. L'autor esmentat reprodueix quatre tocadors sonant vihueles del *Beatus* de la Nacional de Madrid, f. 127, a la p. 104.

MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 314 i ss., reprodueix tocadors de vihueles d'arc, del *Beatus* de Liébana, segle XI, servat a la Nacional de Madrid, Ms. Hh-58, f. 127. També joglars de cítara, flauta, cimbals, trompa, etc., del *Beatus*, copiat en el regnat de Ferran I de Castella, any 1047, avui a la B. N. de Madrid, B-31, f. 272'. Encara una altra reproducció bellíssima amb catorze tocadors de cítara del f. 202 del *Beatus* copiat en 1047, avui a la B. N. esmentada, Ms. B-21. Per donar-se compte d'aquesta mena d'il·lustracions, veure encara Wilhelm NEUSS, *Die katalanische Bibelillustrationen um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei* (Bonn-Leipzig, 1923). Ell mateix *Eine katalanische Bilderhandschrift in Turin (Der Beatus J II 1 der Biblioteca Nazionale)* a les *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* (1930), II, p. 36-46, i especialment l'obra que promet sobre els *Beatus* en general.

Per la nostra banda els únics *Beatus* que hem

cercat pas la inspiració únicament en escenes profanes; l'escena religiosa els donava pasta suficient per a tanta diversitat de música instrumental com aquelles miniatures suposen. El portal de la Glòria de Santiago de Compostela, el portal de Ripoll i altres que podríem esmentar demostren a bastament com es sonarien els instruments, *almenys* en les funcions *extralitúrgiques*. Si baixem al segle XIII, les miniatures de les *Cantigas* d'Anfós X de Castella i altres còdexs hispànics ja coneguts, aporten el material gràfic més ric d'Europa per a la qüestió dels instruments musicals de l'Edat mitjana.[1]

Suara apuntàvem les referències d'instruments musicals dins la himnòdia medieval. Hem cercat els himnes de la litúrgia mossaràbiga, i aquests mots hi surten rarament. Les úniques frases dels autors dels tals himnes que fan referència a cants de lloança, d'alegria o de festa per diades assenyalades, es concreten quasi sempre al cant vocal. Unes vegades dirà «Nostrique oris organum | Te laudat hymnis dulcibus», pel nocturn del Dissabte (*Analecta hymnica* 27, n.º 47), altres «Carminis Deo resonemus hymnum | Voce sub una», per sant Marcel (AH 27, n.º 151), o bé «Hymnum promamus canticis harmonicis», per la diada de sant Sebastià (AH 27, n.º 167). Com un cas excepcional hom troba un «Clange, lyra, Zachariam» (AH 27, n.º 134 i 135) per la festa de sant Joan Batista. Àdhuc per santa Cecília, que tant es prestava, hom escriu simplement «Noctis hora et diei mentis implens cantico» (AH 27, n.º 98). Hom sap com a mesura que va estudiant-se la música — àdhuc la litúrgica — medieval, els instruments musicals hi juguen un paper més important del que hom havia cregut fins ara. El fet mateix de les seqüències amb tantes al·lusions als diferents instruments, no es concep si ells de lluny o de prop no sonaven al

pogut mirar en detall són : el de La Seu d'Urgell del segle X; allí es pinta una tuba (trompa) als ff. 124, 125', 126', 127', 128', 138'; dues al f. 130; set personatges, cadascú amb vihuela, al f. 157'; f. 211', sis personatges amb trompes, címbals, doble flauta, i vihuela. *Beatus* de l'Acadèmia de Madrid, dels segles IX-X, sign. XXXIII; f. 120', quatre àngels amb tubes; ff. 138' i 157', un àngel amb la tuba; f. 177, quatre personatges al voltant de l'Anyell, amb un instrument cada un; f. 184, quatre personatges amb instruments. *Beatus* de Valladolid, Bibl. de Santa Cruz; és del 970. Als ff. 114, 115', 116', 117, 118' una tuba; dues al f. 121; f. 145', catorze personatges, tots músics; f. 199', sis personatges amb tuba, címbals, tamboret, dobla flauta, cítara i trompa. *Beatus* de Burgo d'Osma, f. 73', deu personatges amb instruments variats; f. 91, quatre àngels amb tuba; f. 102, set àngels amb tuba; ff. 103', 104', 105, 105', 106', 109, 116 i 149', una tuba; f. 111, un personatge que sembla que toqui un petit teclat; s. 129, quatre personatges amb instruments de corda; f. 133, set personatges amb instruments. *Beatus* de l'Escorial, amb la tuba, als ff. 92, 93', 94, 94', 95', 98', 103 i 144; f. 117, instrument de corda; f. 122', amb catorze personatges amb instruments; etc., etc.

1. Per les miniatures musicals ja del segle XIII, veure F. AZNAR, *Indumentaria Española* (Madrid, 1880), i E. SERRANO FATIGATI, *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles* (siglos X al XIII) (Madrid, 1901). J. RIBERA, *La Música de las Cantigas* (Madrid, 1923) en reprodueix les dels còdexs de les *Cantigues*. R. MITJANA, *l. c.*, p. 1928 i ss. Sobre tots, consultar la descripció dels diferents instruments de les il·lustracions de les cantigues i altres còdexs espanyols, MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares* citada, *passim*. Vegi's, també, A. BALLESTEROS, *Historia de España*, (Barcelona, 1920), II, p. 583.

temple aquells dies. Parlen sovint dels «organa», de la «lira», dels «cymbala», i de la «cithara», i en dir això ens referim a les seqüències de l'època de Notker. J. Handschin, bo i estudiant sis exemples de seqüències anteriors a Notker, ja el sobta el paper que en aquests textos juga l'arpa.[1] Fa bonic encara de sentir, de la producció de sant Martial:[2]

«Clara sonent organa,
Pulsent voces tympana
Resonante lyra,
Modulizet concio
Festivali gaudio
Orta prole mira.»

Si, doncs, arreu d'Europa, ja en temps dels segles X-XII, la lírica religiosa recorda els instruments musicals, si a la mateixa península els còdexs miniaturats, els tímpans de les façanes dels temples i altres reprodueixen instruments de l'època, sovint àdhuc instruments d'època anterior, què té d'estrany que a mitjans del segle XI trobem ara una cítara en una església d'Astúries? Estem convençuts que a mesura que s'avanci en la publicació dels documents medievals entre nosaltres, l'existència d'instruments en els nostres temples antics serà plenament demostrada.

Si, a més dels documents, de les miniatures, de les pintures murals servades a la península, dels capitells, etc., donem una mirada a la literatura castellana primitiva, ens farem càrrec exacte de la cultura musical que tot ço demostra dins el poble hispànic. El poema del *Mío Cid*, escrit potser vers 1140 i servat en còpia del 1307, no dóna frases importants que es relacionin amb el cant ni amb la música.[3] Gonzalo Berceo, natural de Berceo (Rioja), nat vers 1198, educat a San Millan, diaca el 1221, mort a mitjans del segle XIII, és més interessant. Hom hi troba expressions que demostren palesament que Berceo havia sentit, fos en els monestirs, fos en altres temples, la música a veus. Dels *Milagros de Nuestra Señora* interessen especialment les estrofes 7-9 de la introducció, la 43, 141 i 302; del miracle XXIV l'estrofa 847. El mot *organar* en sentit de cantar a veus diferents hi és molt expressiu.[4] El *Libro de Alixandre* del clergue d'Astorga, cobles 43, 217, 1520, 1525, 1538, 1939, 2113, 2117, 2118, són riques pel cas dels instruments.[5] Així mateix ho és el

1. Vegi's el seu preciós estudi «Über Estampie und Sequenz», a la *Zeitschrift für MW.*, XIII, 1930, 117 i ss.

2. *Analecta hymnica*, 20, n.° 127, del còdex de París, B. N. lat. 3719, segle XII, ff. 34' i 78. Cf. H. SPANKE, «St. Martial-Studien», a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1930), LIV, pp. 311 i 313.

3. Edició R. MENÉNDEZ PIDAL, en els *Clásicos castellanos. Ediciones de «La Lectura»* (Madrid, 1922).

4. Edició A. G. SOLALINDE, BERCEO, I, *Milagros de Nuestra Señora*, en els *Clásicos castellanos. Ediciones de «La Lectura»* (Madrid, 1922).

5. Vegi's l'edició d'A. MOREL-FATIO, a la *Gesellschat für romanische Literatur*. Band 10. (Dresden, 1906).

Poema de Alfonso XI, el qual fou escrit per festejar el casament d'aquest rei en l'any 1328.[1]

Quant a l'arxiprest d'Hita, de nom Joan Roiz (Ruiz), mort abans del 1351, és conegut de tothom ço que ell anota per descriure «De como clérigos e legos, e flayres e monjas e ioglares salieron a reçebir a don Amor», escrit vers 1330. Parla de com «Allí sale gritando la guitarra morisca | De las voses aguda e de los puntos arisca, | El corpudo laud que tiene la punta a la trisca, | La guitarra latina con esos se aprisca ...» I descriu «el rabé gritador con la su alta nota», i de la rota, i del salteri, amb els quals «la bihuela de péndola con aquestos y sota». Segueix enaltint el «medio canon [meocanon], l'arpa i el rabé morisco»; també «la vihuela de arco fas dulçes de bayladas».[2] Cal remarcar, sobretot, aquell «*Los órganos y disen chanzones e motete*»,[3] pel qual el poeta ens certifica de l'existència de *chansones* e *motetes*, en vulgar, segurament amb text castellà, com de temps anterior a l'arxiprest d'Hita, que dissortadament no han arribat fins a nosaltres.[4] Encara són força interessants, si bé no escau el comentar-les ací, les cobles 1487-1491.

La polifonia dins els temples hispànics

Quant a la mateixa música polifònica cantada dins les esglésies peninsulars, no podem per ara assenyalar quan fou que es va introduir. És cert que el repertori de música a veus conegut fins ara entre nosaltres no puja més amunt del segle XII. Hem tingut ocasió de resseguir els còdexs amb neumes mossaràbics, i no hem trobat ni rastre de diafonia. Hem cercat tota mena de documentació anterior al segle XI, amb resultat també negatiu. D'aquest fet negatiu, però, no ens atreviríem a deduir que la litúrgia mossaràbiga no n'hagués conegut mai. Jo no gosaria a negar que aquell *Joanes*, presbiter, que era *primicerius et cantor maior* en el palau de Ferran I de Leon i Astúries, vers

1. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca*, pàgines 64 i 383 i ss.

2. Vegi's les coples 1227-1234 del seu *Libro de Buen Amor*. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca* citada, p. 65, copia el fragment sencer.

3. A. Georg HILL, *Mediaeval Organs in Spain*, en *Sammelbände der IMG*. esmentat (1912-13), XIV, p. 490, recorda aquest vers de l'arxiprest d'Hita pel fet de l'orgue a Espanya.

4. Ja és ben de doldre que no hagin arribat ni *motetes ni chanzones* amb text castellà, o, si voleu, amb text galaico-portuguès. És inexplicable que Castella, tan rica i conreadora de la música en altíssim grau, no ens hagi llegat cap motet amb text vulgar. És clar que el repertori conegut fins ara dels segles XIII i XIV arreu d'Europa, es limita a composicions amb text llatí i amb text francès, amb rarissimes excepcions arriben alguns motets amb text provençal, fragments amb anglès i un sol cas amb uns mots amb text alemany. És també cosa rara que de Catalunya, on els reis amaven tant el cant de motets i balades, no n'hagi arribat mostra amb text català. És veritat que a la cort de Catalunya-Aragó la majoria de cantors eren francesos, i que a la cort dels reis sovint la literatura francesa era la més amada. Però entre els cantors, en trobem també força de catalans, i no és possible que aquests haguessin restat sempre muts fins al punt de no gosar tan sols escriure composicions amb text català. El fragment d'un motet amb text català-provençal ja del segle XIV, que recentment ens ha brindat la catedral de Girona, el cas del *Llibre Vermell* de Montserrat, el fet d'un Ms. del segle XIV, que J. MASSÓ I TORRENTS havia vist a la catedral de Barcelona el 1901, amb text català musicat, extraviat ara per l'arxiu de la catedral, són dignes de tenir en compte. En canvi, a Castella, que sapiguem, fins ara no s'ha trobat un sol fragment de música a veus amb text castellà anterior al segle XV.

el 1053,[1] ja hagués pogut cantar aquells dies polifonia amb els seus companys cantors de capella. La frase del bisbe Lucas de Tuy, autor del *Chronicon Mundi*, que el va començar trobant-se al monestir de sant Isidor de Leon, entre els anys 1197-1204, pot proporcionar molta de llum sobre la música a veus a la península. Aquest cronista contemporani del rei Anfós IX de Leon († 1230), parla així del susdit Anfós IX : «Adefonsus rex Legionis cum esset Catholicus habebat secum clericos, qui *modulatis vocibus quotidie coram ipso divinum officium peragebant*, quos ipse nimio venerabatur affectu.»[2] Aquest cantar dels clergues *modulatis vocibus* es refereix segurament no sols al cant pla, sinó també a la música a veus; la frase «quos ipse nimio venerabatur affectu» encara en dóna més sospita. Aquest modular les veus, si es refereix només al cant gregorià, no hauria estat causa suficient perquè Anfós IX venerés amb tant d'afecte els seus cantors. Tinguem present que ens trobem a començaments del segle XIII, quan el cant gregorià havia decaigut profundament i en temps que la polifonia es feia tan de moda. Recordem, també, que es tracta d'aquell Anfós IX de Leon, el rival del rei Anfós VIII de Castella, el fundador de Las Huelgas de Burgos, on tot seguit hi féu bella florida la música a veus.

La història de la música a veus als temples peninsulars resta fins ara per explorar, com ja hem insinuat més amunt. Seria prematur de voler tot d'una esclarir punts talment difícils de la història musical hispànica. De totes maneres, avui per avui, amb els documents de música pràctica trobats fins ara, podem assenyalar diferents centres on la música a veus fou executada ja de bona hora. D'una banda tenim Santiago de Compostela, el centre de peregrinatge europeu; d'altra, coneixem l'escola de Toledo i la de Burgos a Castella; entre nosaltres coneixem l'escola de Ripoll, la de Tortosa i la de *Scala Dei*.

El fet de la polifonia a la catedral de Compostela, ja al segle XII, el tractarem en parlar del còdex Calixtinus, a les pp. 59 i ss. Val la pena de retenir les dades que allí esmentem, per capir a bastament el fet musical polifònic de Galícia en els temps clàssics del cant a veus en el monestir de St. Martial, que tanta relació va guardar amb Catalunya i que tanta en tindria encara amb Compostela. Pel que fa a Catalunya, ho estudiarem en una altra ocasió; assenyalem, però, més avall, els manuscrits que hem servat amb fragments

1. «Ego Joanes presbiter tibi sancto Vincentio levita et martir Christi ... et concedo vobis illam eclesiam quam vocitant sancte Illiani de Bos prope flumine Nilone ... Et habui ipsa ereditate vel ecclesia ganada per kartam firmitatis de honore et mercede domini mei regis Fredinandi et Sanxie regine, cum *primicerius* et *cantor maior essem in palatio suo*, etiam et notarius et scriba.» SERRANO, *Cartulario de San Vicente de Oviedo* (781-1200), Madrid, 1929, p. 28. També *España Sagrada*, 38, p. 305. SERRANO posa el document com del 18 de març de 1015, bo i admetent (*ibid.* p. XX, nota 45) que la data 1053 donada per *España Sagrada* sigui potser la vertadera.

2. Vegi's Julio PUYOL, *Crónica de España*, por LUCAS, *Obispo de Túy* (Madrid, 1926), p. 409.

polifònics de l'art musical antic. Pel fet de l'escola de Burgos, cal només estudiar en detall el còdex de Las Huelgas que avui publiquem i el fragment polifònic de Burgos que estudiem al Ms. XVI.

Quant al fet de l'escola polifònica de Toledo, tinguem present que aquella catedral, àdhuc en el segle XII, va tenir una escola de cant gregorià molt perfeccionada. La llavor sembrada pels monjos francesos hi havia florit generosament. Per la mateixa part de copistes musicals és per ara l'escola més important de la península i una de les millors escoles de copistes d'Europa. Cal només donar una mirada al bell rengle de Mss. servats allí amb notació aquitana per fer-se càrrec com ells suren per damunt els altres Mss. aquitans contemporanis. Valguin, com a mostra, els n.os C. 44.1, C. 44.2, C. 35.10, etc. Un centre de copistes així suposa sempre una riquesa material d'aquella seu i una finesa d'esperit per l'amor del bell cant. Si a tot això afegim que Toledo, al segle XII, és una de les escoles científiques més importants d'Europa, i que tal escola té grossa nomenada encara al segle XIII, comprendrem com l'escola musical de Toledo per força havia d'excel·lir àdhuc en la pràctica primerenca de la polifonia sagrada. Ho comprova el còdex polifònic amb música de conductus, motets i organa de l'estil de Notre-Dame servat avui a Madrid i provinent d'aquella seu toledana. En estudiar aquest Ms. donem més avall proves clares sobre el fet d'aquesta escola toledana del segle XIII, que quan la tindrem estudiada com cal esdevindrà potser una de les més importants d'Europa.

Segons apuntava el canonge Vallejo (de començaments del segle XIX), a mitjans del segle XIII ja es cantava cant figurat o cant d'orgue a la catedral de Toledo, i els ministrers ja hi eren admesos.[1] Segons ell conta, les constitucions i calendaris de festes ordenades per l'arquebisbe don Gonzalo, en la era de 1333, any 1295, «se señala con notas músicas»[2] els dies en que hi

1. En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* citada, p. 225, escriu Vallejo : «en la mitad del siglo XIII entraron a asociarle [al cant monòdic] los menestriles y cantores, y con ellos el canto mensurable o figurado ... En la era 1334 (año 1296), se hallan ya en nuestra canturía tonos diversos y arreglados para música de cantores». Com a font de la seva afirmació, cita Cód. 8, caj. 29, que en altre lloc classifica amb el nom de *Kalendario de fiestas*. Dissortadament no hem pogut consultar aquest còdex que vegé Vallejo, i que tanta de llum podria prestar-nos en aquesta qüestió. De totes maneres, és molt remarcable la recepció que es féu a Anfós VIII el *Noble* o el *Bo*, rei de Castella (1158-1214), quan tornava victoriós de les Navas de Tolosa en 1212 : «Nos vero cum nobili rege Aldephonso ad urbem pervenimus Toletanam, ibique cum pontificibus et clero et universo populo in ecclesiam Beate Marie Virginis processionaliter est receptus, multis Deum laudantibus et *in musicis instrumentis acclamantibus* quod eis regem sanum et incolumen et corona victorie coronatum...» (RODERICUS TOLETANUS, *De rebus Hispaniae*, lib VIII, cap. XII. LORENZANA, *Collectio Patrum Toletanorum*, III, p. 189.)

2. «En las Constituciones y Calendarios de fiestas que en la era de 1333 hizo el Arzobispo D. Gonzalo (Cód 8, cap XXIX) se señala *con notas músicas* los días en que debe haber canto figurado, y no se habla del órgano, ni de él se hace mención alguna hasta el año de 1388, que en la constitución del Capiscol se dice que obligue a los clerizones a tañer el órgano y en la del Claustrero, que a este oficio pertenece la ocupación de tañerle...» (Cód. 7, 3°, caj. 21.) Què vol

havia d'haver cant figurat a la catedral de Toledo. Si en aquest temps el cant polifònic ja es donava com a normal a l'església de Toledo, per força el cant a veus s'hi havia practicat ja des de dies. És un punt que no hem pogut aclarir encara, per no haver pogut consultar els documents que havia vist el canonge Vallejo, i molts d'altres que es troben allí, segurament, i que ell no pogué veure o entendre. Estem plenament convençuts que la catedral de Toledo va admetre la música a veus contemporàniament a l'escola de Notre-Dame de París.[1] No hem d'oblidar que el primer arquebisbe de Toledo després de la reconquesta, el cluniacenc Bernardus, primer abat del monestir de Sahagun, en reorganitzar el culte de l'església de Toledo, hi va posar canonges i servidors molt pocs en nombre; encara la majoria d'aquests eren francesos. El seu successor,

dir amb aquestes paraules «se señala con notas músicas»? Seria per nosaltres segurament una revelació si poguéssim estudiar de prop el còdex citat pel canonge Vallejo. Recentment férem un altre viatge a Toledo per tal d'esbrinar aquest punt; dissortadament les nostres recerques foren endebades en aquesta qüestió.

1. La qüestió de la música a la catedral de Toledo, fins ara ha estat només encetada. Hom ha estudiat els còdexs mossaràbics (FÉROTIN, MONJOS DE SILOS, WAGNER, paleògrafs especialistes en la lletra visigòtica, etc.); hom ha estudiat, en més o menys, els còdexs gregorians d'aquella catedral (SABLAYROLLES, SOLESMES, MONJOS DE SILOS); hom ha estudiat els Mss. amb polifonia dels segles XVI-XVII (H. ESLAVA, F. PEDRELL, BARBIERI, H. COLLET en *Le mysticisme Musical Espagnol* (1913); F. RUBIO, *Música y músicos toledanos* (Toledo, 1922); Th. KROYER, que en féu fotografiar tota la polifonia del segle XVI pel seu seminari de Musicologia de la Universitat de Leipzig en 1925, etc.; però ningú no s'ha preocupat d'estudiar una mica la qüestió de la polifonia dels segles XII al XV en la catedral de Toledo. Confessem que la qüestió és difícil i un xic complicada, si bé ningú no pot negar que la matèria és de grandíssim interès per la cultura musical espanyola dels segles XII-XV. Per la nostra banda, no hem trobat enlloc dades que duguin clarícia sobre la música a veus a la catedral de Toledo, ni als *Anales Toledanos (España Sagrada,* XXXIII), ni a LORENZANA, *Collectio Patrum Ecclesiae Toletanae,* ni a les *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo,* de F. PÉREZ SEDANO (Madrid, 1914), ni als *Documentos de la Catedral de Toledo,* de Manuel ZARCO DEL VALLE (Madrid, 1916). RUBIO, PÉREZ SEDANO i ZARCO DEL VALLE donen només documentació posterior al segle XIV. El mateix *Catálogo de la Librería del Cabildo Toledano,* por D. José M.ª OCTAVIO DE TOLEDO (Madrid, 1903), dissortadament no continuat, tampoc no dóna cap orientació sobre els llibres antics de música a Toledo. Hem pogut remirar el catàleg dels còdexs servats a la Catedral de Toledo a 29 de gener del 1455, al present guardat a Madrid, B. N., Mss. 13596 (a. Toledo, 41, 43). Fora del còdex citat de Boeci i Música Enchiriadis, no se cita cap altre llibre de música; àdhuc els llibres litúrgics es passen ben per alt; així, només dues vegades hom escriu «Leccionarium», «Alii duo libri gotici maioris voluminis», «Alii sex libri minoris voluminis», «Alius liber antiquus littera gotica», etc. A l'«Index librorum Bibliotecae sanctae Ecclesiae Toledanae. Scriptus Anno Domini Millessimo Quinquagentessimo Nonagessimo Primo», que hem vist a Madrid, B. N., Mss. 13830 (a. Toledo 41. 45), f. 22-23', s'anoten els «Libri ecclesiastici manuscripti». Entre aquests, hom enumera els ordinaris, missals, leccionaris, ceremonials, santorals, missals mossaràbics, però cap manuscrit amb música a veus. En el «Catálogo» del 1605, avui a Madrid, B. N., Mss. 13630 (a. Toledo 41. 46), només hem vist : «Item tres misales Romanos el uno pequeño y los dos grandes viejos enquadernados en tablas, 43. 3», «*Un officerio de canturia de misas,* 43. 1», «Quarenta y quatro misales toledanos medianos y mayores enquadernados en tablas y cada uno dellos tienen officios de missas medianos y pequeños 43.10», etc. Allí segueix encara l'inventari del 12 d'agost de 1664. Un altre «Indice de todos los libros manuscritos», de 21 d'abril del 1727, es guarda a Madrid, B. N. Mss. 13413 (a. Toledo 42. 35). Al n.° 470, «Defensa de la música por Mess. Gómez de Herrera, 29-30. 4.°». Al n.° 472, «Un librete antiguo de varias Prosas de Música, 29. 32. 8.°». Al n.° 507, «Un quaderno de media piel moderno de alg.as missas cantadas, 34-9»; i una infinitat de cantorals, còdexs mossaràbics, etc., però cap volum de polifonia.

Biblioteca de Catalunya.

Raimundus, el 1138 ja hi va posar vint-i-quatre canonges majors i sis de menors. L'arquebisbe Martí López de Pisuerga, antecessor del gran D. Rodrigo, a 19 de març del 1195 va reorganitzar la clerecia d'aquella catedral, posant-hi quaranta canonges *mansionarios*, vint de *forínsecos* i trenta *racioneros*, o beneficiats, com diem avui. Entre els canonges, el praecentor o xantre devia cuidar — ja des de temps vells — del bon ordre dels cants i lectures litúrgiques. En venir l'il·lustre Rodrigo Ximénez de Rada (1208-1247), la figura més gran dels prelats toledans de l'Edat mitjana, es va preocupar sovint de l'esplendidesa litúrgica d'aquella seu, i de la bellesa dels seus cants. Ultra els canonges esmentats, ell augmenta en vint el nombre de beneficiats, i introduëix els capellans de cor que ajudin en la bella música d'aquell temple que tan solemnialment consagrava en 1226. Es tracta d'aquell temple que, segons frase gràfica del document de 10 de juliol del 1238, en contemplar com ell creixia en grandària, riquesa i bon nom, hom podia així escriure : «Nostris itaque temporibus crescente diocesi et provincia, et ambitu ecclesia a forma mezquite in forma ecclesie nostris laboribus et expensis mutato».[1] Fou encara el bisbe Rodrigo qui, en 1215, fundà aquelles capellanies a llaor de la Verge Maria a la capella de sant Ildefons per celebrar la missa d'alba tots els dies amb el cant de quatre nens per fer-la més típica. Sigui com sigui, mancant-nos els materials necessaris, és avui massa prematur el voler parlar d'aquesta escola musical de Toledo, segurament una de les millors de la península ja aquell segle XIII.è

La capella del rei N'Anfós el Savi, l'amador de tota música i l'amic dels trobadors, el consagrador del cant de les *cantigas de Santa Maria* i el relacionat amb els millors músics d'Europa, tindria una escola de polifonia a l'altura de l'escola polifònica de la capella de sant Lluís rei de França. Dissortadament manquen els llibres de comptes i els de Cancilleria de la cort castellana, per heure'n notícies. Manquen també les dades de la capella de Sanxo IV, fill d'Anfós X i dona Violant d'Aragó.

Per un manual de comptes de palau, del temps del rei Sanxo esmentat, únic que fins ara es coneix d'aquells dies, veiem un «Johan Martin capellán que canta por el infante don Fernando [de la Cerda]». Encara hi coneixem «Johan Gil, chantre d'Astorga». Per aquest manual sabem que Sancho IV en 1294 tenia divuit clergues a la capella i almenys quatre «moços de la capiella», i que en 1293 tenia «maestre Martin de los órganos». Encara s'hi parla de «Johan

1. Vegi's E. ESTELLA, *El Fundador de la Catedral de Toledo. Estudio histórico del pontificado de D. Rodrigo Ximénez de Rada en la Sede Toledana, con la documentación original del Archivo Capitular*, 1208-1247 (Toledo, 1926), p. 176. Per dissort, amb tanta documentació nova com l'autor aporta d'aquell ric arxiu, poca cosa desconeguda hem pogut trobar en la qüestió de la música dins aquell temple. Es el que passa quasi sempre en els estudis històrics sobre les Catedrals hispàniques.

Dominguez, capellan de la reyna», que canta en la «capiella de la reyna en Burgos», etc.[1]

De totes maneres, fa dubtar molt que a la cort del rei Savi, per exemple, on tant es va conrear la música monòdica que, en part, hem conservat amb les *Cantigas de Santa Maria*, no hagi arribat mostra de motets amb text vulgar. Precisament s'escau en aquell temps la florida dels motets llatins i francesos. Escau de recordar ací, per tal de remarcar més aquests punts, el cas del rei Ferran III (rei de Castella en 1217 i de Leon en 1230, mort en 1252). Aquest sant Ferran, pare del rei N'Anfós el Savi, era més artista i més aficionat a la música que el mateix cosí seu, sant Lluís, rei de França els anys 1226-1270. Ambdós reis descendien de família que distingia molt la música i afavoria els joglars en altíssim grau. Les dues grans reines del temps, Berenguela de Castella i Blanca de França, l'una mare de sant Ferran, l'altra de sant Lluís, eren filles del rei Anfós VIII, el gran protector dels trobadors i joglars. Sobre l'afició musical de sant Ferran, cal només dir que ell cantava bellament i trobava tota gràcia a oir sonar els instruments dels seus joglars. Anfós el Savi ho testimonia bé en el *Septenario*, quan, en parlar del seu pare, escriu : «Era mañoso en todas buenas maneras que buen cavallero debiese usar, ca él sabía bien bofordar et alanzar ... et pagándose de omes cantadores et sabiéndolo él fazer; et otrosí pagándose de omes de corte que sabíen bien de trobar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba él mucho et entendía quien lo facía bien et quien non. Onde todas estas vertudes et gracias et bondades puso Dios en el rey don Fernando porquel falló leal su amigo.»[2] Si, doncs, de França coneixem tantes de dades sobre la música a veus, en temps de sant Lluís, i veiem com la polifonia hi floria en grau eminent, ¿és possible que al temple de la cort castellana, aquells dies ja, hom no s'hagués preocupat de la pràctica dels cants religiosos a veus? L'alternança de les dues reines mares i l'intercanvi d'ambdós cosins, per força havia de dur, per part de sant Ferran, un desig vivíssim de sentir a la seva capella i als temples grans del seu reialme aquella música que a França tanta de volada prenia aquells dies. És un punt que amb el temps i amb la troballa de materials nous podrem esclarir de mica en mica. És veritat que no hem conservat les dades de la capella d'Anfós el Savi, però les poques dades que tenim sobre la capella del seu fill Sanxo IV, donen prou fonament per presumir que la importància de la música a veus en terres de Castella és més gran del que hauria pogut imaginar-se fins ara.

Suara parlàvem de la càtedra de música de l'escola de Salamanca, reor-

1. Mercedes GAIBROIS DE BALLESTEROS, *Historia de Sancho IV de Castilla*, Madrid, 1922, p. 38 i ss. També MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares, Apéndice*, pp. 457 i següents.

8. Vegi's MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca* susdita, p. 192 i s.

La càtedra de música a Salamanca i a Palència.

ganitzada pel rei Anfós X el 1254, i dèiem que aquells mots, «*que haya un maestro en órgano*», poden interpretar-se també pel cas de l'ensenyament de l'*organum* com a música a veus. Doncs bé, en 1313, Rodrigo II, arquebisbe de Santiago, va celebrar un concili provincial a Salamanca, per tal de reorganitzar de bell nou aquella universitat.[1] El susdit prelat va acudir al papa Climent V, perquè volgués ajudar-lo en la tal empresa. El papa li demanava el nombre de professors, càtedres que s'hi professaven, sou dels mestres, etc. Quant a les assignatures, l'esmentat bisbe assenyala : Decrets, Decretals, Lleis, Medicina, Lògica, Filosofia, Gramàtica, Literatura i MÚSICA. Per dissort tampoc no sabem quins serien els mestres que regentarien la càtedra de música de la universitat de Salamanca durant el segle XIV; però no dubtem a afirmar que així com a París i a Oxford la càtedra de música encara hi feia florida bona aquells dies amb l'ensenyament del *Cant figurat*, o *cant d'orgue*, així seria també a Salamanca amb l'ensenyament de la música a veus. La mateixa escola superior de Palència, fundada per Anfós VIII (1158-1214), que per ara resta mancada d'estudi històric seriós, segurament no oblidaria l'ensenyament musical. Ho fa sospitar les paraules de l'*Estoria de España* que el rei Anfós el Savi manà escriure. Allí es diu que Anfós VIII «*envió por sabios a Francia et a Lombardia*, por auer en su tierra ensennamiento de sapiençia que nunqua minguasse en el su regno, car por las escuelas de los saberes mucho enderesça Dios et aprouecha en el fecho de la caualleria del regno do ellas son; et tomo *maestros de todas las sçiençias* et ayuntolos en Palencia, logar a abte et plantio pora estudio de los saberes, et comunal pora venir los clerigos de todas las Espannas, et dioles grandes soldadas, porque tod aquel que de los saberes, aprender quisiere, que allí venga, ca allí fallava ende abondo».[2] Recordem que l'anònim anglès del segle XIII, que més avall citem sovint, parla amb elogi també dels compositors d'organa de Lombardia «et inter Lumbardos organisantes» i dels «quidam Lumbardi»;[3] és prou conegut també el fet de la càtedra de música de les universitats franceses. Àdhuc suposant que aquells dies manquessin homes forts en la teoria musical dins la península, no seria pas estrany que se'n trobés algun entre els mestres vinguts de França i de Lombardia.

Els cants dels jueus i sarraïns peninsulars.

La coexistència de jueus i sarraïns amb els cristians encara en els segles XIII-XIV, per força havia de portar un intercanvi musical molt ric per l'art religiós i l'art sagrat hispànic. Per dissort desconeixem fins ara quina

1. J. TEJADA Y RAMIRO, *Colección de Cánones*, III, p. 452, on descriu el concili, que el posa com del 1312, sense copiar els cànons. F. FITA, *Actas inéditas de siete concilios españoles*, p. 167. A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, V, p. 325 i ss. AGUIRRE, *Collectio maxima Conciliorum*, V, 234.

2. Edició MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, 1906), p. 686.

3. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 358.

mena de música seria aquesta que ells cantarien o sonarien a la cort dels reis o als temples peninsulars, però els documents històrics assenyalen sovint aquesta barreja de músics, principalment en la cort dels reis d'Aragó i de Castella. És ben digne de retenir el cas del concili de Valladolid de l'any 1322, conegut també com a concili de Palència, pel fet que aquells dies Valladolid no tenia bisbe i estava situat en la diòcesi de Palència. En el cànon XXII d'aquest concili es parla *De judaeis et sarracenis;* tot ell és un blasme terrible pels cristians que permetin que els jueus i sarraïns presenciïn els actes sagrats del culte litúrgic cristià. En aquest cànon hom prohibeix les *vigilies nocturnes* i afegeix : «Infideles vero quoscumque ad vigilias istas adducere, seu tenere, aut procurare, quod *tumultum ibi faciunt suis vocibus vel quibuslibet instrumentis*», és considerat com a cosa execrable i els pares del Concili la condemnen amb penes extremes.[1] Es cosa clara que el cànon es refereix ací i condemna la música adés vocal adés instrumental que els jueus i sarraïns feien als temples de Castella. Les col·leccions canòniques no detallen els noms dels bisbes assistents a aquest concili, però les actes suposen que hi foren cridats tots els bisbes subjectes a la jurisdicció de Guillem de Godin, cardenal llegat del papa Joan XXII, que presidia el concili. Això vol dir que la pràctica que allí es condemna seria ben estesa a les terres de Castella, i la cosa tindria un interès capital si mai arribàvem a trobar un petit fragment d'aquella música instrumental o vocal que els jueus i sarraïns haguessin executat en les vigílies esmentades. Tinguem present que l'única composició que coneixem fins ara com a provinent dels jueus peninsulars, és ja del segle XV, i la música s'assembla al fons general del repertori de *Chansons* franceses d'aquesta època.[2]

Les «Cantigas» de Santa Maria i els conductus llatins de Ripoll.

L'estudi sobre la cultura musical hispànica del segle XIII no seria complet si almenys, tot de passada, no recordàvem la cultura musical que suposa el fet de les *Cantigas de Santa Maria* del rei Anfós X (1252-1284). Les melodies de les Cantigues artísticament poden competir amb les millors tonades dels trobadors provençals i francesos. Una nació que ha produït un repertori talment ric com és el de la música de les cantigues, es mereix tot d'una l'admiració dels historiadors de la música medieval. Els únics còdexs que serven aquest repertori són : el de Toledo, avui a Madrid, B. N. Mss. 10069 amb 128 melodies; el T. j. b. de l'Escorial amb 193, i el J. b. 2 (còdex *prínceps*), també de l'Escorial, amb 417 tonades. Cal tenir present que les cantigues que arriben copiades en diferents còdexs ofrenen sempre una tonada idèntica.

L'il·lustre arabista J. Ribera ha afirmat que el repertori melòdic de les

1. Vegi's J. TEJADA, *Colección de cánones de la Iglesia Española*, III, pp. 477 i ss., principalment p. 500.

2. Cf. H. ANGLÈS, *El «Chansonnier français» de la Colombina de Sevilla*, a *Estudis Universitaris Catalans* (1929), XIV, 2, pp. 256 i s.
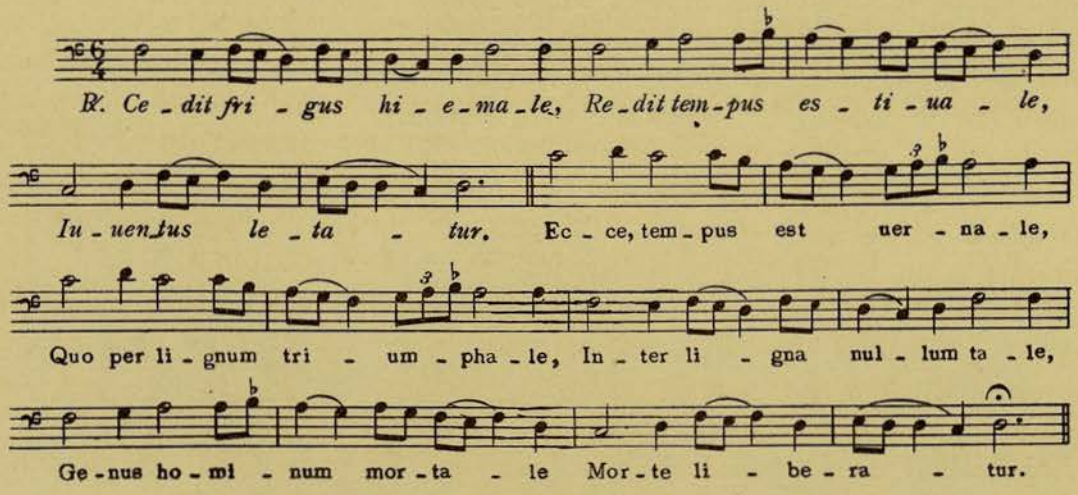
cantigues prové del fons musical dels àrabs peninsulars; segons ell, aquestes melodies són típicament hispàniques i traspuen la lírica musical de l'Andalusia de l'Edat mitjana; el mateix repertori musical dels trobadors provençals, del *trouvères* francesos i el dels *Minuesingers* alemanys, segons ell, fou emprat als àrabs hispànics.

No pretenem ara entrar al fons de les teories rítmiques i melòdiques del savi arabista; teories que no comparteixen els musicòlegs i tampoc els romanistes eminents. Direm només que quan hom hagi estudiat ben a fons la construcció melòdica d'alguna de les cantigues, i es trobi que el tal tipus melòdic existeix ja en melodies religioses molt més antigues, les teories musicals de Ribera no podran ja sostenir-se.

Més avall, p. 312 i ss., parlem dels estudis de H. Spanke. El seu estudi sobre la teoria de Ribera té un interès màxim per nosaltres. Quan fa anys estudiàvem el cas musical de les cantigues amb el Prof. F. Ludwig, poguérem remarcar que llur construcció musical generalment era idèntica a la dels *virelais* francesos, dels quals en sortien tantes mostres en les *Laudi* italianes i en el *Llibre vermell* de Montserrat, i fins recordaven l'estructura melòdica dels nostres goigs populars. Ara, doncs, Spanke demostra — quant al text — aquesta mateixa construcció que tant abunda en el repertori de les cantigues, bo i advertint que també hi apareixen models construïts en forma de *rondeau*.[1] Més enllà ja diem com Spanke ha seguit l'evolució de tals *virelais* i *rondeaux* pujant fins a la font dels textos d'Abelard, Illarius, drama litúrgici St. Martial. Després d'uns estudis així, ha pogut demostrar l'existència a França de la forma *rondeau* a començament del segle XII. Spanke ens va demanar, per lletra, que volguéssim mirar-li si la música d'alguns conductus amb text llatí procedents de Ripoll tenien la construcció musical del virelai. Ell trobava que els conductus llatins amb construcció de virelai podrien ésser el pont que dugués al repertori musical de les cantigues. Efectivament, dels tres conductus llatins de Ripoll que ell demanava, dos — els únics conservats amb música — arriben amb la forma musical del virelai. Tinguem present que el Ms. de París, B. N. lat. 5132, que prové de Ripoll, és dels segles XII-XIII; encara que el *Salve, virgo, regia* del f. 108 i el *Cedit frigus hiemale* del f. 108' siguin escrits posteriorment al fons del Ms., apareixen amb còpia de començament del segle XIII, i són certament anteriors a la producció del repertori de les cantigues de Santa Maria del rei N'Anfós el Savi. Spanke puja més amunt i troba tal construcció en textos llatins de començament del segle XII, provinents de St. Martial de Limoges, amb el qual Ripoll es relacionà tan aquells dies.
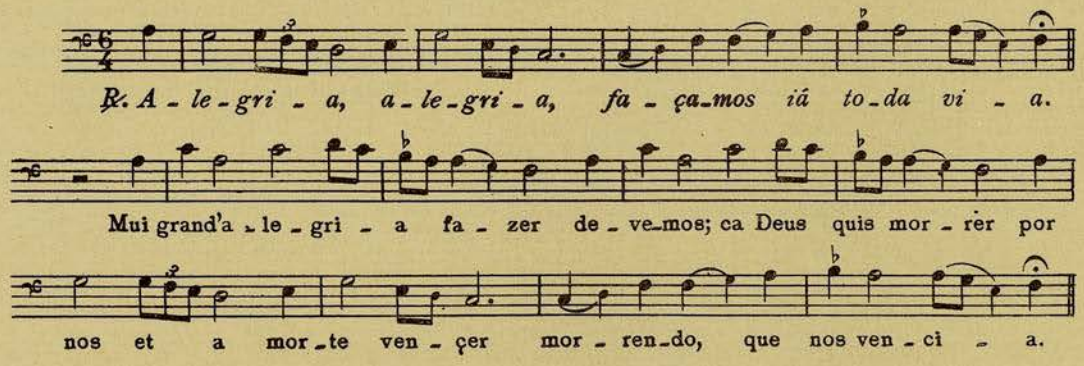
1. Cal llegir el seu estudi *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*, en *Volkstum und Kultur der Romanen*, III, pp. 258-278. És un treball que recomanem als amics que s'interessin per aquest punt.

Com a mostra donem el model de virelai de Ripoll amb text llatí, i a continuació, una cantiga de Santa Maria. Fem avinent que el conductus de Ripoll es presenta a dues veus; el discant no interessa de moment; la melodia original va a la veu inferior i ella es presta a meravella per fer veure que la forma musical d'una gran quantitat de cantigues, la tenim ja a Ripoll un segle abans. Spanke suposa que si cerquem bé els còdexs medievals peninsulars, trobarem potser altres poesies llatines construïdes així. I és cert, donat que endemig en tenim ja d'altres que, quant al text i a la música, presenten encara la forma del virelai; de moment, però, els exemples més antics els trobem a Ripoll. La melodia que transcrivim de Ripoll no desdiu de la finesa de moltes cantigues. Es tracta d'un cant per la Resurrecció del Crist i el text fou publicat per E. du Méril a *Poésies populaires latines du moyen âge,* París, 1843, p. 52. Més tard el varen editar *Analecta hymnica,* vol. 45b, n.º 39, i L. Nicolau d'Olwer, «L'Escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII», a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans,* VI, 1915-1920, p. 77. És el n.º 2709 de Chevalier. Ço que Nicolau suposa que a la primera estrofa manquen dos versos acabats en *-ale,* és segurament només un *lapsus calami,* donat que aquest refrany és ben sencer, com ho assenyala bé la música.



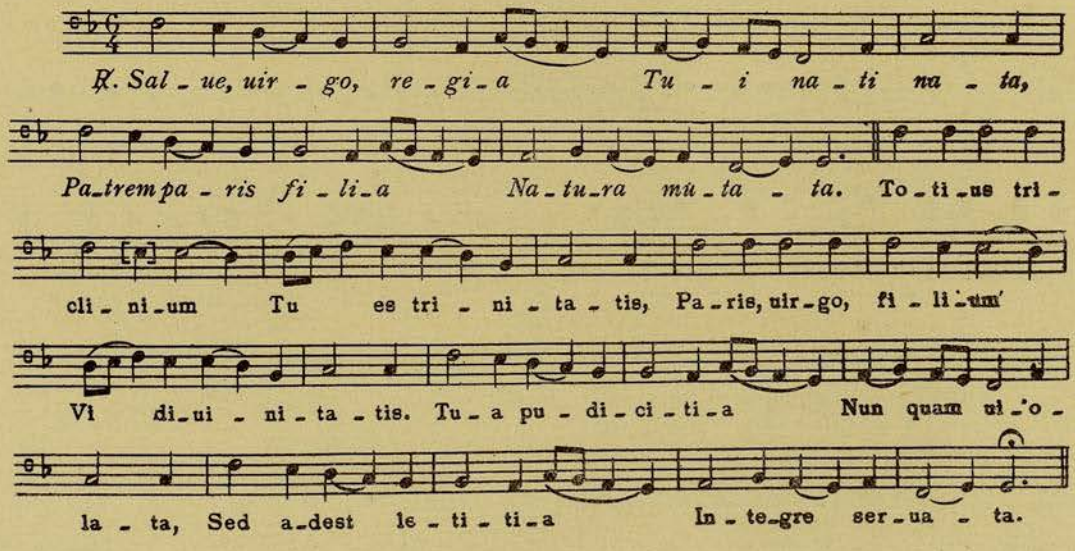
Si comparem aquesta melodia amb la del cant de Pasqua del còdex de Toledo — avui a Madrid, B. N., Mss. 10069, f. 146 —, veurem, tot seguit, com l'estructura musical és la mateixa : refrany, estrofa que canta els dos peus primers amb melodia igual (diferent de la del refrany), coda amb dos versos que duen melodia idèntica a la del refrany i acaba amb el refrany inicial. La cantiga aquesta, coneguda només pel Ms. de Toledo, arriba amb notació mensural-modal molt poc conseqüent; la melodia de Ripoll es presenta amb notació quadrada. Com es veu, dóna la forma del *virelai* dels francesos,

que els provençals assenyalen com a *dansa* i els italians com a *balada*. El text fou publicat pel Marquès de Valmar, *Cantigas de Santa Maria*, II, pp. 591 i s.; J. Ribera, *La Música de las Cantigas*, n.º 110, reprodueix i transcriu de Toledo; H. Anglès, «Les "Cantigas" del rei N'Anfós el Savi», extret de *Vida Cristiana*, XIV, 1927, p. 58. Vegi's encara P. Aubry, *Iter Hispanicum* (París, 1908), pp. 40 i s., i H. Anglès, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell* (Barcelona, 1921), p. 9.



Aquesta estructura melòdica AB CCABAB, domina en les cantigues de Santa Maria. Hom troba aquesta construcció melòdica amb text vulgar, servat amb música, que puja fins al 1200; encara remarca Spanke que amb text llatí es troba amb melodia després del 1100. Altres vegades es presenten cantigues amb construccions diferents, que estudiarem en ocasió més avinent.
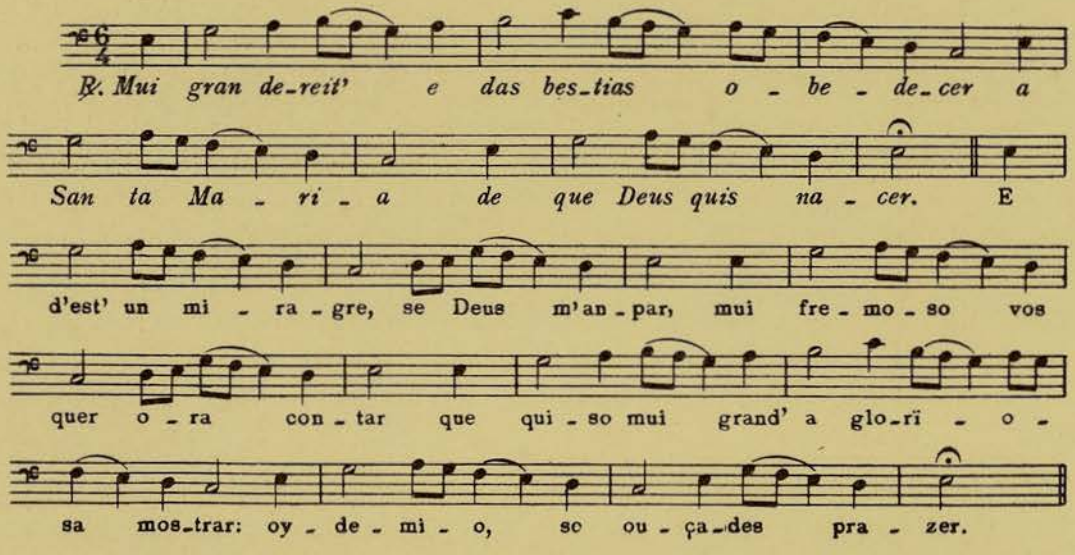
Ripoll dóna encara en el mateix còdex, f. 108, aquesta altra:
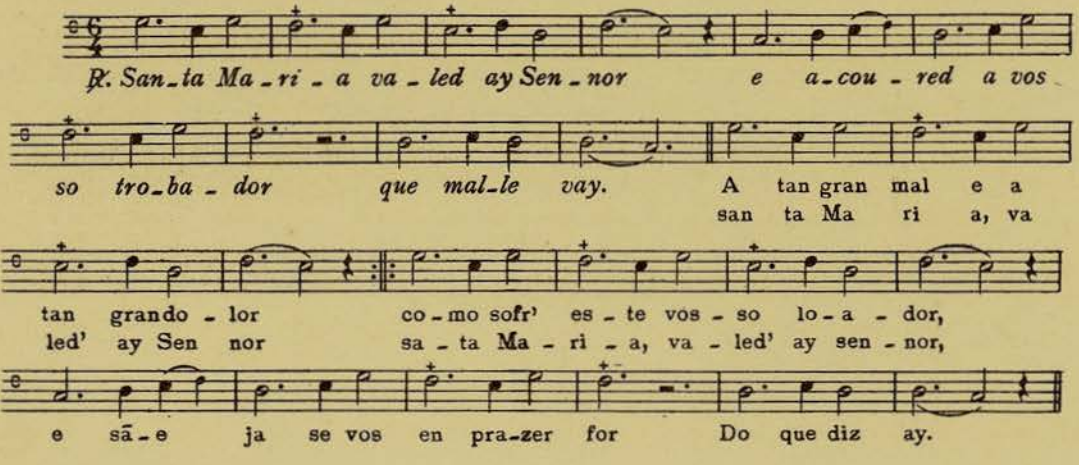


Com pot veure's, la seva construcció és com l'anterior i la copia també amb música. És a una veu i va anotada amb notació aquitana; nosaltres la

transcrivim amb ritme modal per tal de fer veure més la seva semblança musical amb la de moltes cantigues. El text, conegut fins ara sols per Ripoll, fou publicat a *Analecta hymnica,* vol. 45b, n.º 62. Nicolau d'Olwer el publica a *l. c.*, p. 77. És el n.º 40749 de Chevalier.

Adjuntem la cantiga següent, que descriu un fet llegendari del nostre Montserrat. És la cantiga n.º LII del j. b. 2, el còdex *princeps* de l'Escorial, i el n.º LXVI del Ms. de Toledo. Així com a l'anterior trobàvem el ritme modal mixte — característic del fons de les cantigues de Santa Maria —, ara es presenta tota amb el primer modus anacrúsic. Pel text, vegi's Valmar, *l. c.*, I, n.º 52, i G. M. Sunyol, «Cantigues de Montserrat del rei Anfós X, dit el Savi», a l'*Analecta Montserratensia* (1922), V, pp. 380 i ss. La transcripció musical que es publicà allí, l'havíem treballat al costat del gran Ludwig.



Com a mostra d'una cantiga amb forma de *rondeau,* valgui la següent:



Aquesta cantiga, *Santa Maria*, transpua una melangia profundament enyoradissa per la salut trasbalsada. La seva estructura musical és simplement ABC AAA(A)BC ABC.

Pel text, vegi's Valmar, obra esmentada, II, n.º 279, i Ribera, n.º 122. Cal remarcar que el Ms. assenyala bé el modus III rítmic, si bé posa algunes notes com a plicades, sense que tinguin significat de plica. H. Spanke parla del text d'aquesta cantiga a *Volkstum und Kultur der Romanen*, III, p. 271.

MANUSCRITS AMB POLIFONIA DE L'ARS ANTIQUA SERVATS A LA PENÍNSULA

Les dades que donem a continuació sobre els Ms. conservats amb polifonia dins la península, ofrenen de moment clarícia bona sobre els centres de música a veus en els segles XII-XIV existents entre nosaltres. Compostela, el lloc de peregrinatge, presenta una polifonia que s'avé, en més o en menys, per la seva rica floridura en el discant, etc., amb la de St. Martial de Limoges. Segueix Toledo, amb el gran repertori de Notre-Dame de París i amb composicions peninsulars pròpies. Burgos, amb aquella catedral que, en 1075, aixecava el rei Anfós VI, i que, en el segle XIII, Ferran III feia desmuntar per aixecar-hi la que avui hi admirem, seria de bona hora també un fogar de polifonia, com ho demostra el còdex de Las Huelgas; és cosa evident, que una ciutat que tenia una catedral tan cèlebre, no podia deixar-se avançar per un monestir de monges del Cistell, per més gran que aquest fos; ho proven els fragments polifònics que citem al Ms. XIII. Però ni a Galícia ni a Castella, coneixíem fins ara que ha sortit el fragment de la parròquia de Sant Esteve de Burgos un monestir d'homes, on la música a veus de l'Ars antiqua tingués bon acolliment; en canvi, a Catalunya passa que els pocs fragments que hem servat amb polifonia vella, provenen de la Catedral de Tortosa o bé del monestir benedictí de Ripoll, o bé del monestir de la Cartoxa de *Scala Dei*. Malgrat que les nostres catedrals i la mateixa capella reial tindrien música a veus des de dies ben primerencs, com a deixalla anterior al segle XIV procedent de catedrals catalanes, coneixem només la de Tortosa. Quant a l'Aragó, i especialment a Pamplona, en el regne de Navarra, tan celebrada pels teòrics medievals com a centre de música peninsular molt important, fins ara no hem trobat notícies clares. De totes maneres, la cultura musical hispànica dels segles XII-XIV creixerà amb renom més gran, amb el comentari breu que donem a cada un dels Mss. amb música a veus dels temps vells.

I. Compostela, catedral, còdex «Calixtinus»

Com a música a veus més antiga, conservada a la península, tenim el còdex *Calixtinus* de Compostela, el còdex Mss. 20486 de la B. N. de Madrid, el Còdex de Las Huelgas, el Ms. 1 de l'Orfeó Català i altres no tan importants que esmentarem tot seguit.[1] Sobre el *Calixtinus* de Compostela, s'ha parlat molt.[2] Fou escrit segurament dins la mateixa península, si bé amb forta influència francesa, vers l'any 1137. Com a música a veus, conté vint i-un exemples d'organa que detallem a continuació. Tots aquests exemples són a dues veus, llevat del *Congaudeant catholici*, que és a tres. Segons Ludwig, aquesta composició és potser la més antiga a *tres veus reals* que coneixem fins al present. Sobre aquest Ms. de Compostela hem de recordar, de bell nou, el nom de Frederic Olmeda, el qual ja en 1895 va copiar fragments d'algunes de les seves composicions a veus, i alhora n'estudiava la seva importància i algunes de les seves característiques musicals.[3] Fou una llàstima que Olmeda no hagués seguit aquests estudis en dies que a Europa s'havia publicat encara tan poca música d'aquesta. Ell conta com, fora d'aquest còdex i de la planxa XXII del volum I de la *Paléographie Musicale*, on es reprodueix una pàgina de *discantus* del Ms. 130 de Chartres, en 1895 no coneixia altra cosa de polifonia del segle XII «aparte de algunos fragmentos que he visto intercalados entre los cantos gregorianos de manuscritos notados sobre pautas».[4] On són aquests fragments que Olmeda havia vist abans del 1895 a la península? Uns anys més tard que Olmeda, fou Dreves qui va parlar dels cants a veus del *Calixtinus* de Compostela.[5] Dreves es limitava, principalment, a la part crítica i literària del Ms. Va demostrar que els noms que s'anotaven a cada una de les composicions musicals de Compostela eren totalment apòcrifs, cosa que després no s'ha atrevit a admetre ni a negar rodonament el mateix Ludwig. Dreves, encara, per fer-ne veure més la importància, reproduïa la música de quinze composicions, quatre a veus i les restants a una. També hi va reproduir

1. H. Anglès, *Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert*, al *Kongressbericht* de l'*Internationales Musikhistorischer Kongress* (Viena, 1927), pp. 158-163. També a *Revista Musical Catalana* (1927), XXIV i en tiratge a part.

2. Fidel Fita i A. Fernàndez-Guerra, *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia* (Madrid, 1880). E. van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas* (1885), VII, p. 5 i ss., on fantasieja molt sobre aquest còdex. López Ferreiro, *Historia ... de Santiago de Compostela*, I i ss., des del 1898. F. Olmeda, en el fascicle que citem a continuació, etc., etc. Vegi's, també, H. Anglès, *Les Melodies del trobador Guiraut Riquier*, en els *Estudis Universitaris Catalans* (1926), XI, p. 2.

3. Vegi's *Memoria de un Viaje a Santiago de Galicia* o *Exámen crítico musical del códice del Papa Calixto II, perteneciente al Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela* (Burgos, 1895).

4. Olmeda, *l. c.*, p. 2.

5. *Analecta Hymnica*, vol. 17, pp. 5 i ss., estudia el cas dels noms apòcrifs que hom apunta com a reals en el còdex; p. 191 i ss., dóna els textos.

un facsímil. El 1905, Ludwig va estudiar amplament els cants a veus del còdex de Compostela, i en deia la llur importància.[1] En 1924 fou el mateix Ludwig qui estudià de nou els cants polifònics de Compostela, que va situar al costat de la polifonia de St. Martial de Limoges, i en publicà tres fragments, entre els quals hem de citar el *Congaudeant catholici* esmentat.[2] El canonge Tafall de Santiago en donava diferents transcripcions, per ci per lla,[3] sense cap criteri científic; transcripcions que reproduïa J. B. Trend en la seva *The Music of Spanish History* del 1926.[4] Darrerament fou J. Handschin qui en va remarcar els punts cabdals i les característiques; transcrivia, valent-se de la versió copiada per Dreves, el *Congaudeant catholici*, que donava amb ritme totalment diferent.[5] Des d'anys, Handschin està fent un estudi comparatiu dels organa de Compostela amb els de St. Martial de Limoges servats a París, B. N. lat. 1139, 3719 i 3549; encara amb els de Londres, B. Mus. Add. 36881. Així mateix, P. Wagner es proposa fer-ne una edició juntament amb els cants gregorians més cabdals conservats en el susdit *Calixtinus*. Per la nostra banda, abans de donar la taula exacta dels organa continguts al Ms. esmentat, fem avinent que l'exemplar del *Calixtinus*, servat avui a la catedral de Compostela, no és més que una còpia d'un original més antic. Quan, en 1926, corríem en viatge d'estudi, en el qual acompanyàvem P. Wagner, per Espanya, tinguérem ocasió de comparar la música de la diada de Sant Jaume amb la música, igual a la del còdex *Calixtinus*, procedent de Ripoll i servat avui a la Corona d'Aragó de Barcelona, n.º 99. Aquest còdex fou copiat de l'original de Compostela pel monjo de Ripoll, Arnaldus de Monte, en viatge de romeria a Sant Jaume de Galícia l'any 1173.[6] Doncs bé, aquest còdex de Ripoll dóna una notació més primitiva que la notació que avui podem veure al de Compostela, bo i tractant-se d'uns mateixos cants.[7] Aquest fet d'una notació gregoriana més

1. *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie*, al *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1905), XIX.

2. *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. ADLER, pp. 150 i s.
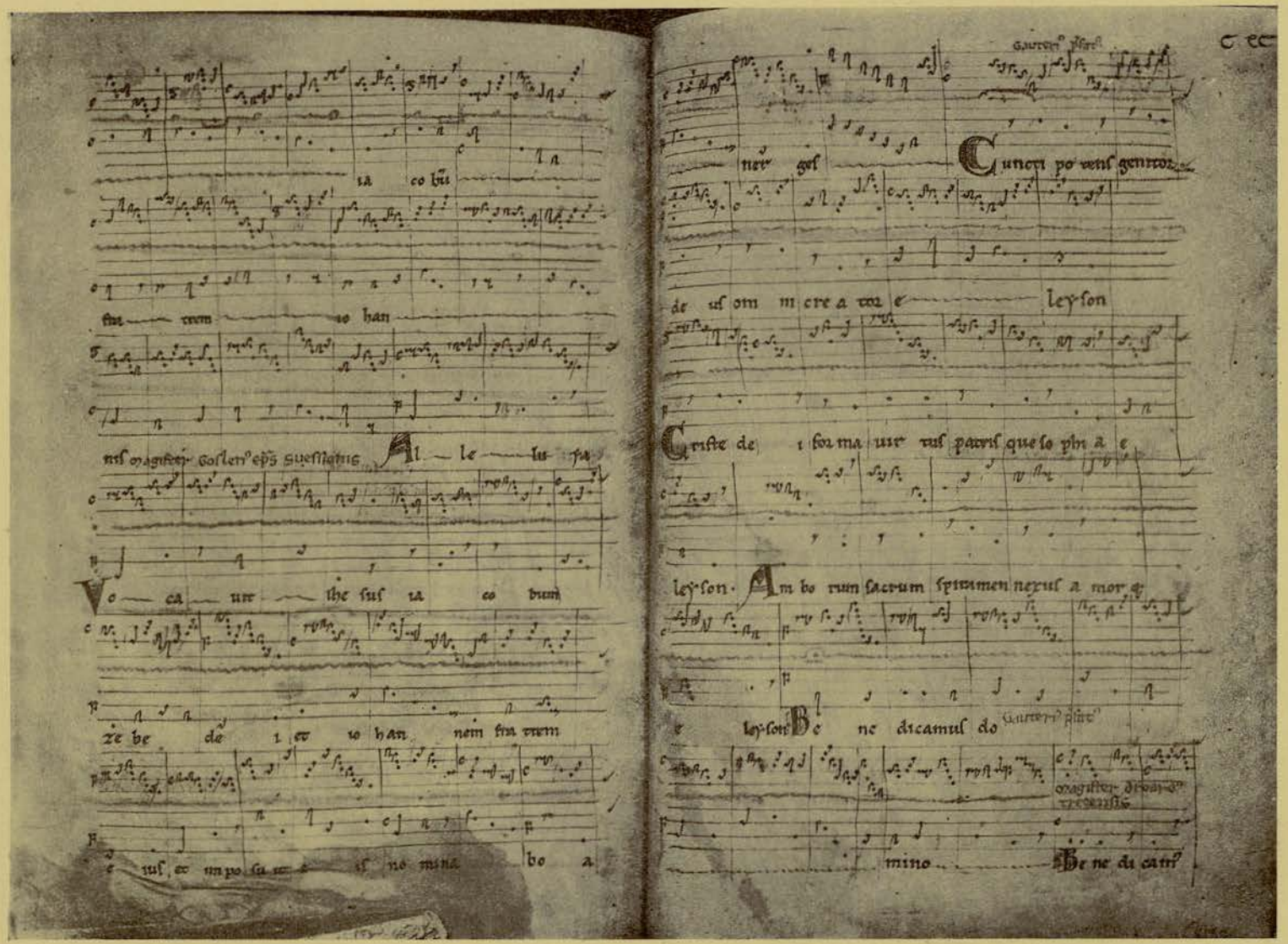
3. *Boletín de la Real Academia Gallega* (1917), XII, XVII, etc.

4. Ja en 1925 les havia reproduïdes en *Alfar*, revista de La Coruña (1925), V, p. 24.

5. *Zur Geschichte der Lehre vom Organum*, en la *Zeitschrift für MW* (1925-26), VIII, p. 321 i ss.; a la p. 336 dóna el *Congaudeant* citat. H. HALBIG, a *Musikalische Formen in historischen Reihen*, de H. MARTENS, *Fünfter Band : Geistliche Musik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts*, p. 23, transcriu també aquesta bella composició de Compostela.

6. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (MCMXV-XX), VI, p. 10. L. NICOLAU D'OLWER parla de l'obra literària del monjo Arnau de Mont de Ripoll.

7. SABLAYROLLES, *Iter Hispanicum*, a *Sammelbände der IMG* (1911-12), XIII, p. 211 i ss., transcriu la *Prosa Sti. Jacobi crebro cantanda «Clemens servulorum»* del Ms. 99 de Ripoll, que col·laciona amb la melodia del Calixtinus transcrita per Dreves a AH, 17. Resulta que la versió d'Arnaldus de Monte arriba anotada en to de *fa*, mentre que la de Compostela ho és en to de *sol*; la versió d'Arnaldus de Monte, és més perfecta que la del *Calixtinus* actual de Compostela. Això és una prova que l'actual Ms. de Compostela és diferent, almenys en la notació, del còdex que havia vist el monjo de Ripoll, qui en 1173 va acabar la còpia dels *Miraculi beati Jacobi* del Ms. 99 citat.



Compostela, Catedral, còdex «Calixtinus», ff. 189'-190

moderna que la de l'exemplar de Galícia, i potser algunes de les rúbriques i atribucions d'algunes peces, sembla suficient per poder afirmar que l'exemplar actual no és sinó una còpia del primitiu.[1] Això podria aclarir-nos el fet d'aquella notació, damunt pautat musical, en les parts polifòniques de Santiago, que contrasta amb la notació damunt línia seca en els Còdexs de St. Martial, bo i tractar-se de música d'un estil semblant i també d'una mateixa època.

El mateix fet que l'Arnau de Mont no copiés mica de polifonia en el seu *Calixtinus* que ofrenava a l'abat de Ripoll, prova potser que l'exemplar primitiu que li va servir de font, no en contenia. Mancant l'exemplar original, encara es farà més difícil de poder situar el lloc d'origen de les composicions polifòniques que conté l'actual *Calixtinus* de Compostela.

Donat que quan Ludwig el va estudiar per primera vegada, no tenia la fotografia de la música d'aquest còdex, i que la descripció de Dreves no sempre apareix clara quant a la música a veus, i pel fet de tractar-se d'una joia musical hispànica, donem a continuació la taula d'aquells organa. Per l'estudi dels trenta textos poètics d'aquest còdex, cal llegir el recent estudi de H. Spanke, «St. Martial-Studien», a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1931), pp. 339 i ss.; nosaltres apuntem només les vint-i-una composicions a veus del Ms. Sobre els noms dels autors allí apuntats, bo i restant generalment com apòcrifs, la qüestió no resta ni de molt aclarida, àdhuc pels noms que hom admet com a possiblement autèntics. Spanke sembla incli-

1. El distingit canonge LÓPEZ FERREIRO havia ja admès aquest fet, quan parlant d'aquest còdex escrivia : «Códice llamado de Calixto II, cuyo ejemplar más antiguo de los cincuenta que se conservan en las diversas bibliotecas de Europa, es sin disputa el Códice de Compostela, *por más que tampoco éste debe ser el original.*» *(Historia de Santiago de Compostela* (1898), I, p. 415.) Dóna també notícies històriques sobre el Calixtinus, *ibidem*, IV, p. 242 i ss. Val la pena de retenir les següents : «En tiempo de este Prelado, [Pere Helias, 1143?-1149], o quizás en la vacante que precedió a su consagración, Aimerico Picaud, natural de Parthenai-le-Vieux, al Occidente de Poitiers, por otro nombre Olivier de Iscán, villa de Santa Maria Magdalena de Vezelai, con su socia Girberga, natural de Flandes, ofrecieron a Santiago un ejemplar del *Códice* que había escrito el Papa Calixto II, pero muy aumentado y añadido. Ya dijimos en el tomo I [cap. XII], que este Sumo Pontífice debió remitir a Santiago, hacia el año 1121 o 1123, un *Códice* con el Oficio completo, para todas las festividades del Santo Apóstol (Martirio, Traslación y Milagros). Sobre esta base se fueron haciendo con el tiempo diversas adiciones — y entre ellas el famoso Libro atribuído al Arzobispo Turpín acerca de la expedición de Carlomagno a España — hasta completar el Códice que remitieron Aimerico y Girberga ... La diversidad de épocas en que el Códice fué redactado se colige del mismo contexto. El ejemplar enviado por Aimerico Picaud, fué escrito después del 1137; pues en él se hace mención de la muerte de Luis VI de Francia, ocurrida en dicho año, 1137. La descripción de la Basílica Compostelana debió de ser redactada antes del año 1135; porque en ella, a pesar de la minuciosidad con que está descrito el Altar del Apóstol, incluyendo el frontal y el baldaquino, ninguna mención se hace del argénteo retablo que, como hemos visto, fué colocado sobre dicho Altar el año 1135. Además, el redactor de esta parte del Códice, habla, como si los hubiera conocido de vista, del Abad de la Canónica Gundesindo, y del Tesorero Sigeredo; los cuales fallecieron, el primero en 1111, y el segundo en 1107... Está escrito a una sola columna de 0'23 m. de alto por 0'15 de ancho, en hermosa letra francesa.» J. BÉDIER, *Les Légendes épiques* (París, 1921) III, pp. 88 i ss. el fa com d'origen francès i probablement com de Cluny.

nar-se a admetre la majoria de tals textos com d'origen de St. Martial. Sigui com sigui, en dubtem molt quant a la música polifònica; més enllà en parlem més detalladament. Com hem dit, els organa del *Calixtinus* són sempre a dues veus, menys el «Congaudeant catholici», que és a tres.

1. f. 131 : «Jacobe sancte, tuum repetito tempore festum.» Atribuït així : «Conductum S. Iacobi ab antiquo episcopo Boneuentino editum.»[1] Aquest, com el següent, duen la segona veu escrita amb vermelló damunt el mateix pautat.

2. f. 131′ : «In hac die laudes cum gaudio : Conductum Sancti Iacobi a domino Fulberto Karnotensi episcopo.» Amb l'advertiment «Puer hoc repetat pergens inter duos cantores.» Donat que la melodia gregoriana és sempre la mateixa a cada estrofa, el discant s'escriu només a la primera.

3. f. 185 : «Nostra phalanx plaudat leta.» Atribuïda a «Ato Episcopus Trecensis.»

4. f. 185 : «Congaudeant catholici.» Amb la remarca «Magister Albertus Parisiensis.»[2]

5. f. 185′ : «Gratulantes celebremus festum.» Tropus de Benedicamus. «Magister Goslenus, episcopus Suesionensis.»[3]

6. f. 185′ : «Ad superni regis decus.» Tropus de Benedicamus. Atribuït a «Magister Albericus archiepiscopus Bituricensis.»

7. f. 186′ : «Annua gaudia, | Iacobe debita.» Com sempre, hom hi escriu un nom com a autor de la peça, ací és : «Magister Airardus Viciliacensis».

Al f. 186′ segueix : «Iacobe sancte, tuum repetito tempore festum», com conductus, a dues veus, de l'«Antiqus Episcopus Boneuentinus». Són les dues estrofes primeres de l'esmentat al n.º 1, ací escrites en dos pautats diferents.

8. f. 187 : «Regi perennis glorie.» «Magister Gauterius de Castello Rainardi decantum fecit.» Aquesta composició primer es copia en l'altra banda, a una veu, amb la remarca «Benedicamus sancti Iacobi, a quodam doctore Galleciano editum».[4]

9. f. 187′ : «Vox nostra resonet, | Iacobi intonet.» «Magister Johannis Legalis.»

10. f. 187′ : «℟ Dum esset. ℣ Sicut enim uox tonitrui.» Responsori a dues veus : «Magister Ato Epsicopus Trecensis.»

11. f. 188 : «℟ Huic Iacobo. ℣ Tristis est anima mea.» Responsori. «Idem Ato.»

12. f. 188 : «℟ Iacobe uirginei. ℣ Tu prece continua.» Responsori. «Idem Ato.»

1. DREVES, AH, 17, exemple VII, transcriu la música molt lliurament quant al ritme musical.
2. DREVES, *ibidem*, exemple XIII.
3. DREVES, *l. c.*, exemple XIV.
4. DREVES, *ibidem*, exemple XI.

13. f. 188 : «℟ O adiutor.» f. 188' : «℣ Qui subuenis periclitantibus.» Responsori, «Idem Ato.»

14. f. 188' : «Portum in ultimo | Da nobis judicio.» Prosa a dues veus.

15. f. 189 : «Rex inmense, pater pie, eleyson.» Kyrie tropat a dues veus. «Fulbertus episcopus Karnotensis.»

16. «℟ Misit Herodes. ℣ Occidit autem Iacobum fratem Iohannis Gradual.» A dues veus, «Ato prefatus.»

17. f. 189' : «Alleluya. Vocauit Ihesus Iacobum Zebedei.» «Magister Goslerius espiscopus Suessionis.»

18. f. 190 : «Cunctipotens genitor ... eleyson.» A dues veus, «Gauterius prefatus».

19. «Benedicamus», sense tropus. «Gauterius prefatus.»

20. ff. 190-190' : «Benedicamus» sense tropus. «Magister Droardus Trecensis.»

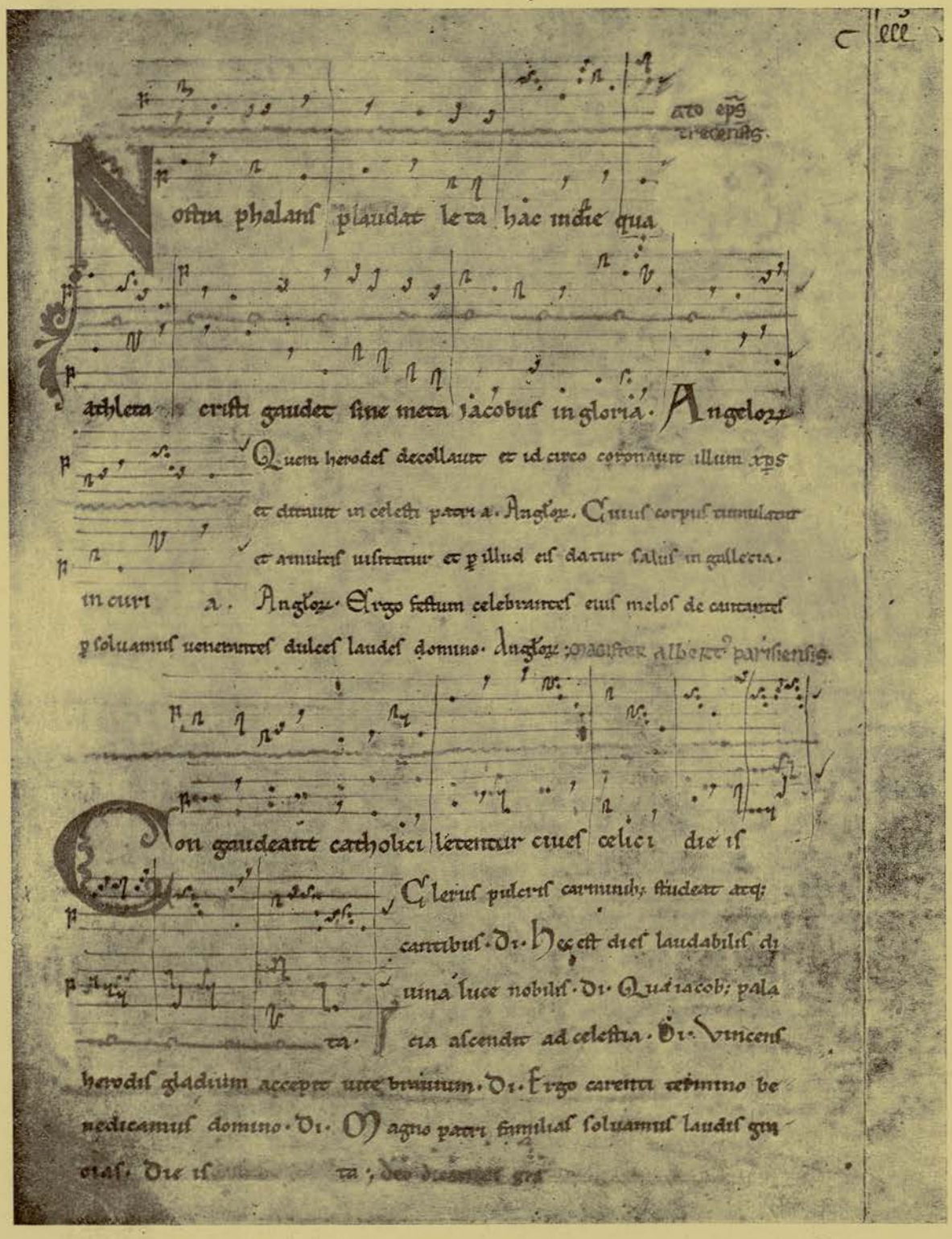
21. f. 190' : «Benedicamus», sense tropus. «Idem Droardus.»

Així tenim que el còdex *Calixtinus*, després d'haver copiat els cants gregorians de tres misses dedicades a sant Jaume, i de diferents melodies per l'ofici, amb cants sempre a una veu, ara copia diferents cants de la missa i altres per l'ofici, amb versió a dues i a tres veus.

Aquestes composicions a veus del *Calixtinus* de Santiago tenen una importància cabdal per a la història de l'evolució dels organa al segle XII. El fet de trobar el discant damunt pautat, fa que la veu superior pugui ésser transcrita justament, quant a la melodia. Ultra això, al *Calixtinus* de Compostela trobem el «Proprium missae» i l'Ofici amb cant gregorià; àdhuc es dóna el cas, que una peça que primer apareixia només a una veu, després es repeteix a dues, de manera que, bo i servant integralment la melodia gregoriana primitiva, la trobem ja amb el discant novell. No cal dir com aquestes peces gregorianes poden ajudar per l'aclariment de la composició de les parts polifòniques. Els reculls contemporanis i fins posteriors, acostumen a reproduir solament la part polifònica, i ens deixen a les fosques quant a la part gregoriana exacta que alternaria amb aquelles; ara, en canvi, a Compostela, ho trobem tot reunit en un mateix volum. El còdex Ottob. Lat. 3025 de la Biblioteca Vaticana, que duu el preciós tractat d'organum del segle XIII, als ff. 46-50' posa exemples d'organa a dues veus.[1] Pels llargs melismes de la veu superior, per les línies divisòries dels grups del discant i del tenor gregorià i pel tarannà gràfic general, s'assemblen als exemples que trobem al Calixtinus de Compostela.

Davant aquesta col·lecció tan preada, tinguem present que Santiago

1. R. FICKER, ens anuncia, per carta, que publicarà l'estudi que ha fet d'aquest còdex a la *Zeitschrift für Mesikwissenschaft*; és per ço que ací no en donem més detalls.



Compostela, Catedral, còdex «Calixtinus», f. 185

de Galícia fou, des de segles, un dels centres de romeria més amats i més típics del cristianisme d'Europa. Aquella església, engrandida i consagrada en 899, rica com era, fou destruïda per Almanzor en 997; és el mateix Almanzor que tantes pèrdues ocasionà a la cultura cristiana hispànica amb la destrucció de Barcelona en 985, la del monestir de Sant Cugat del Vallès en 986, la mateixa de San Millan de la Cogolla en la Rioja, poc temps abans de morir en 1002. Des de dies, de bell nou arribaven a Compostela gents d'arreu del món, i els cants s'hi oïen de totes menes. L'alternança de la clerecia de Santiago amb els clergues i artistes vinguts de França, de Flandes i d'altres bandes, per força havia de dur un intercanvi de cultura musical formidable. El mateix cànon II del Concili de Compostela, presidit per Ferran I, rei de Leon i de Galícia, vers 1056, en el qual es manava que els clergues sabessin cantar bé els salms, els càntics i els himnes, com també els responsoris cabdals del repertori litúrgic, ja abans d'ordenar-se — condició indispensable al jove clergue per passar avant en l'ordenació de prevere —,[1] és una prova de com la música no era oblidada en aquells temples.

Per a judicar del fons musical del repertori monòdic i polífon del *Calixtinus* de Compostela, tinguem present que Galícia fou de bon jorn un centre fort de cultura musical. Dissortadament les notícies que fins ara hem arreplegat dels temps antics, són notícies aïllades, però refetes amb altres que aniran eixint amb el temps, donaran prova clara del nivell musical d'aquell poble. Així, trobem que Rudesindus I, bisbe de Mondoñedo, a 7 de març del 867, recent bisbe electe, deixava al monestir de Sant Vicens d'Almerizo, avui *da Graña*, tocant Cospindo, del qual ell havia estat monjo, «passionarium ij. et antifonarium».[2] Pels temps anteriors i contemporanis del nostre còdex, citem només els següents : A la universitat de Santiago es conserva el còdex mossaràbic de Ferran I i Dona Sanxa, copiat en 1055, potser a la mateixa escola de calígrafs i miniaturistes de Galícia. El miniaturista del còdex fou un tal Frictosus [= Fructuosus], en galleg *Freitoso*, com consta pel mateix llibre: «Fredinadi regis, necnon Sancie regine sum liber. Petrus erat scriptor | Frictosus denique pictor.»[3] El concili compostelà del 1060, cànon II, manava que

1. «Hi autem Abbates per proprias Ecclesias canonicas faciant scholam, et disciplinam componant, ut tales deferat ad Episcopos clericos ordinandos. Subdiaconus annos XVIII. habeat, Diaconus XXV, Presbyter XXX et ipsi qui totum psalterium, cantica et hymnos ... et horas, et ipsum cantare de festis unius justi, unius confessoris, unius virginis, de virginibus, de defunctis et omnia responsoria perfecte sciant.» Al cànon III es mana encara : «Omnibus diebus Dominicis salispersionem faciant, omnes hymnos cantent.» (Card. AGUIRRE, IV, p. 413, També TEJADA, *Colección de Cánones de la Iglesia Española*, III, p. 103.) Val a dir que en el Concili de Coyanza, celebrat en temps del mateix Ferran I (1050), es manà que per ordenar clergues, hom triés aquells «qui perfecte totum Psalterium, hymnos, et cautica, epistolas, orationes, evangelia sciant». (TEJADA, *l. c.*, III, p. 97.)

2. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de Santiago*, II, p. 180 i 14 dels apèndixs.

3. LÓPEZ FERREIRO, *l. c.*, p. 525. No com-

es posessin escoles a tots els monestirs i parròquies diocesanes o canòniques. És curiós el document que copia el *Calixtinus* sobre la gesta del Johannes Rodríguez, cantor d'aquell temple i ardiaca durant molt temps a finals del segle XI i començ del XII, la qual va motivar que s'apliqués un responsori de l'ofici de sant Nicolau a l'ofici de sant Jaume, només canviant-hi el nom.[1] Encara més : a l'església de sant Bartomeu de Santiago, hi ha una làpida de la primera meitat del segle XII, en la qual s'anota el nom d'un altre cantor d'aquell temple : «Ad honorem Dei et Sancte Marie Virginis et Sancti Iacobi Apostoli et matris Sancte Marie Salome, *Pelagius Abbas* Ecclesie beati Iacobi *cantor.*» Es tracta de Pelai Abat, el conegut notari del bisbe Dídac Gelmírez.[2] Un altre mestrescola que va excel·lir en l'ordenació dels cants, seria potser aquell Gerardus, o Geraldus, un dels homes més actius i més cultes d'aquell capítol, el mateix continuador de la *Compostelana* des del 1113 al 1124 o 1125. El seu successor com a premicer, fou el mestre Reinerius, clergue de Pistoia (Toscana), que havia estudiat a l'Anglaterra. Vingut a Compostela, vers 1134, el bisbe Gelmírez li va confiar el càrrec de mestrescola. No sabem si aquell canonge Bernardus, tan artista en arquitectura, escultura, pintura, caligrafia, etcètera, i contemporani de l'anterior, hauria pogut tenir alguna relació en el fet de la bona música a la catedral de Galícia.[3] Tinguem encara present que a començament del 1151 fou elegit bisbe de Santiago aquell Bernat, bisbe de Sigüenza, que el conegut Bernat de Toledo havia dut d'Agen, i el qual «fuit *cantor* ecclesie Toletanae», mort a 26 d'abril del 1152. Tot passant, recordem només el nom de *Palea*, juglar o trobador del rei Anfós VII, el qual fou marmessor testamentari de l'arquebisbe Pelai Raimúndiz de Santiago en 1154, junt amb Pelai Gonzàlez Abad «*Pelagii cantoris*» d'aquell temple.[4] És també conegut el nom d'aquell Petrus Galense, *cantor*, monjo del monestir benedictí d'Antealtares, en 1145 i següents, que tanta importància va tenir a Compostela en temps de l'abat Rodrigo.[5]

prenem que sobre el contingut d'aquest còdex hom pugui fer tantes fantasies. Llegim a M. RODRIGUES LAPA, *Das Origens da poesia lírica en Portugal na Idade-Media*, p. 162, fiant-se d'Oviedo y Arce escriu : «Oviedo y Arce, supôs até que os cantares ouvidos na Galiza do séc. 11, entoados generalmente por coros de mulheres, seriam os que constam do *Liber Ferdinandi*, cujos cânticos, embora litúrgicos, não tinham carácter oficial. Estes ou outros semelhantes, diz êle. *Boletín Academia Gallega*, XI-XII, p. 243».

1. «Canonicus quidam sancti Iacobi, *cantor* ejusdem basilice nomine Johannis Roderici, dum uice quadam ebdomadam suam faceret et ex oblationibus altaris marsupium suum impleret, sibi ipsi commemorauit, quod in quodam responsorio sancti Nicolai canitur : *nobis suis famulis presentia commoda.* Quapropter usus est cantare in choro sancti Iacobi die festo idem Responsorium auferens confessoris nomen; e conuerso dicens : *Beatus Iacobus iam triumpho potitus novit suis famulis prebere presentia commoda.*» (LÓPEZ FERREIRO, *l. c.*, I, p. 413 i s.)

2. LÓPEZ FERREIRO, *ibidem*, IV, p. 171.

3. LÓPEZ FERREIRO, *Historia* esmentada, volum IV, p. 171 i ss.

4. LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, IV, 259. També p. 66 dels apèndixs, on copia el testament de l'arquebisbe Pelai Raimúndiz, del 1154. Allí hom troba «et Pelagii *Cantoris* et archidiaconi Fernandi, et Palee domini Imperatoris *ioculatoris*...».

5. LÓPEZ FERREIRO, *l. c.*, IV, p. 232.

Tots aquests detalls tenen significació històrica més important si atenem que quan, passant els anys, aquella ciutat es va calmar de les turbulències i tantes malvestats com havia patit la ciutat bella de la Galícia, el bisbe Dídac Gelmírez «eruditus litteris in Ecclesia B. Jacobi», elegit vers 1100, es va preocupar tot seguit que el culte d'aquella catedral fos a tots dies més excels i més digne. Per ço ell augmentava els canonges d'aquella catedral fins a 72, i els triava d'entre la gent més culta de la clerecia. Encara, per tal que els seus clergues sabessin alternar amb les gents de lletres i els artistes i la gent ennoblida vinguts de totes bandes, i per tal que Galícia pogués demostrar que posseïa un clergat competent en l'art i en la ciència religiosa, el bisbe Didac enviava clergues jovençans a l'estranger per mor que seguissin més de prop les correnties científiques de les nacions cultes. No és pas aventurat de suposar que en els tals dies, pel culte d'aquell temple internacional, hom hi ajuntés artistes, cantors i músics d'altres països fronterers. Tinguem també present que els nens cantors assistien al cor d'aquella catedral ja a la primera meitat del segle XIII; els documents d'aquell temps suposen la presència d'infants cantors al cor com a cosa de tradició antiga. Val a dir també que els canonges arribaven fins a vuitanta sis abans del 1240, ultra els clergues servidors dels canonges i cantors de la seu. En 1240 es fa una reforma completa; però hom assenyala dotze clergues com a mínim, els quals curaven sempre del bon cant en el temple de Galícia.[1]

Cal encara tenir present l'acord ben significatiu d'aquell capítol, a 30 de juliol del 1169. Els canonges, convençuts «quoniam Ecclesie status per litteratos et sapientes qui bonis moribus luceant, obtime conservatur...», determinen d'ajudar els estudiosos. Ells saben que «sunt enim plures qui licet studendi propositum integre animo gerunt, tamen paupertatis mole depressi, id ad quod spirant, aspirare non possunt». És per ço que acorden ajudar tant com puguin «nostris fratribus qui studia bonarum artium vellent amplecti» en llurs estudis, i els prometen considerar-los com a assistents als oficis chorals.[2] Aquesta bona disposició dels canonges d'aquella catedral envers els clergues estudiosos, la trobem de bell nou en temps del bisbe Pere Muñiz, quan en 1207 el capítol d'aquella metropolitana renova aquesta constitució a favor dels canonges i porcioners que desitgin seguir estudis.[3] Cal tenir en compte que els clergues de Compostela, durant aquest temps, de començaments del segle XIII, per estudiar anaven a la universitat de París.[4] És un punt a retenir, per quan aquells dies París era la ciutat del món més rica en polifonia religiosa. Els clergues de Santiago que estudiaven a París prou seguirien aquells temples per oir tanta bellesa de música.

1. López Ferreiro, *l. c.*, V, pp. 155 i ss.
2. Idem, *l. c.*, IV, pp. 99 i ss. de l'Apèndix.
3. López Ferreiro, *l. c.*, V, p. 48.
4. Idem, *l. c.*, V, p. 48.

Una prova de com la clerecia de Compostela va guanyar-se en pocs anys el bon nom arreu de la península, és el fet que moltes diòcesis tenien com a gran honor que els caigués en sort un clergue d'aquella església per bisbe. El tractat *De Consolatione rationis* del *Petrus Compostelanus*, conservat a l'Escorial, sign. R. ij. 14, còdex de finals del segle XII o començ del XIII, amb retocs del XIV, declara a bastament la formació cultural d'aquell clergat. Aquest Petrus Compostelanus és de mitjans del segle XII. López Ferreiro pregunta si podria ésser el Petrus Alvítez, molt devot de Madona Santa Maria, el qual el 1153 féu una fundació per solemnitzar les festes de la Verge, i anomenava patró d'aquella Pelai Gonzàlez, el *cantor* remonat de Compostela. Si atenem que l'obra va dedicada al bisbe Berenguer I (1140-1141), diu que no seria cap impossible. Aquest Petrus Alvítez encara féu una altra donació al temple de Santiago, el 1154. Allí signen, entre altres mestres i doctors d'aquella església, Guido i Petrus Mica o Micha, autor de l'himne *De translatione Beati Jacobi*.[1] López Ferreiro voldria encara que el Petrus Mica fos l'autor de l'himne de l'Anunciació servat a l'himnari de Santa Clara de Allariz i dels himnes *Adest dies laetitiae, Gaude, felix Hispania* [AH XVI, 161], i *Multis fulgens miraculis*, que Amador de los Rios feia del segle XII. Per tot ço creu ell que l'escriptor Petrus escauria millor que fos el Petrus Mica. L'editor del *De Consolatione rationis* del Petrus Compostelanus es decanta també pel Petrus Mica com a autor d'aquesta obra.[2] Entre les obres poètiques d'aquest tractat, n'hi ha una, dedicada a la música, que té gran valor per a la història de la música a Compostela durant el segle XII. Abans d'esmentar el fragment poètic, cal apuntar encara aquest fragment del f. 34' «Nec ipsi coree sue deerat suavitas armonie, nunc semitonis laciviens, nunc sonoritate tonorum iuvenescens quesita timpanizacione mearum aurium excitando libidinem mi offerebat domiendi preludia». Sobretot, però, interessa ço que escriu més avall, al f. 37', parlant de la *música*:

«Quis sonus aut est in dyapason cantus ad illum,
Aut quis sex qualiter sonus est, vel prebet asillum,
Ut concors illi cantus sonet in dyapente:
Que vocum iunctura tiplex unaque sequente
Dat diatesseron, in tribus una sonans tamen una
Non cantus generat, sed vocum consona pugna.
Vocum divicias ambit rixasque sonorum,
Ostendens que vox turbet, vel quis modus horum
Aurem demulcet, vel vocum federa partem
Quam resonando tenent, que vel vox vendicat artem».[3]

1. LÓPEZ FERREIRO, *l. c.*, IV, pp. 302 i ss.

2. Aquest tractat, que hem pogut estudiar a la Biblioteca de l'Escorial, fou publicat i estudiat pel monjo escorialenc Pere BLANCO, en *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters* (Münster i. W., 1912), Band VIII, Heft, 4.

3. Pels fragments que publiquem, vegi's *ibidem*, pp. 55 i 67.

Cal només llegir aquest fragment per convèncer-se que el poeta fa ací al·lusió clara a la música a veus; detall preciós pel fet del conreu de la polifonia en aquella ciutat de Galícia ja en dies tan primerencs i en plena florida dels *organa* del còdex Calixtinus esmentat suara.

No oblidem, tampoc, el fet de la joglaria i dels trobadors gallecs dels anys 1230-1330.[1] Aquell organista Lorenzo o Laurenzo, del 1245;[2] el trobador Martin Codax o Codaz,[3] també del segle XIII; aquell *Petrus Martin cantor vocatus*, que feia una venda al bisbe de Lugo en 1261,[4] no floririen pas isoladament. El cas dels trobadors gallecs caldrà tenir-lo molt en compte també pel fet de la música a Compostela, centre espiritual de Galícia, en els dies de la florida i del màxim esplendor d'aquella catedral. Hem vist com els beneficiats de Compostela que estudiaven a París fomentaven un intercanvi esplendent de cultura literària, artística i musical; ara, doncs, l'intercanvi dels trobadors gallecs serà per aquella terra també ric, en desvetllament poètico-musical. El *Palla* (*Palea*), juglar del rei N'Anfós VII; el clergue Adan, trobador, potser el mateix ardiaca Adan que empenyorava la seva llibreria a París, segons diu en el seu testament del 1232; el *Pelagius ioclar* del 1216.

Els cançoners galaico-portuguesos de Colocci-Brancuti (Halle, 1880) i el de la Vaticana donen una pila de noms de trobadors que s'identifiquen amb clergues de la catedral de Santiago i amb homes il·lustres de Galícia.[5] Dissortadament aquests cançoners arriben sense música; aquest fet negatiu no vol dir, però, que moltes de llurs poesies no s'haguessin cantat.[6]

Si ultra tot això, ens fixem en el repertori de cants i d'organa del *Calixtinus* actual, compendrem tot d'una que el fet de destinar-se uns cants així a les festes de romeria, suposa una forta cultura musical en aquella església. De res no hauria servit el venir allí en romeria uns artistes músics estrangers i d'haver deixat al temple de l'apòstol una col·lecció de cants així com a re-

1. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca*, pàgina 186 i ss.

2. Vegi's p. 38 i s. d'aquesta obra.

3. MENÉNDEZ PIDAL, *l. c.*, p. 467. També p. 55 i s. de la present obra.

4. MENÉNDEZ PIDAL, *ibidem*, p. 468.

5. Vegi's, sobre aquesta qüestió, LÓPEZ FERREIRO, *l. c.*, V, pp. 370 i ss., i MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca*, p. 194 i ss. LÓPEZ FERREIRO, entre altres, anota el següent, que interessa molt pel cas nostre : «Del organista, Mro. Lorenzo, que así hacía versos y trababa *tençones*, como manejaba varios instrumentos músicos, regístranse en el *Cancionero* de la Vaticana numerosas composiciones. A principios del año 1245 recibió en foro del Cabildo Compostelano la heredad de Saa, cerca de Cornellá, en Portugal, de donde, parece, era oriundo.» *Ibidem*, p. 377. Vegi's *ibidem*, p. 175. No sabem en què es funda per dir que «manejaba varios instrumentos músicos»; però per nosaltres seria molt interessant poder presentar també el tal Lorenzo, organista de Santiago i trobador conegut, com a sonador virtuós d'altres instruments.

6. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, III, p. XLII, parla del clergue AYRAS o ARIAS NÚÑEZ, i referint-se al n.° 466 del Cançoner de la Vaticana, diu : «Otro (cantar de gesta) hay, milagrosamente salvado por el juglar Ayras Núñez, *que le puso en música*, y que es, no un romance ... sino un fragmento de cantar de gesta, relativo, al parecer, al reinado de D. Fernando I *el Magno*.» On ha anat a parar aquesta, com tantes altres melodies dels cançoners esmentats?

cordança, si a la catedral aquella no hi havia gent apta per poder-los seguir cantant com calia. És de tots sabut el bagatge artístic internacional que va proporcionar el fet dels peregrinatges a Galícia, perquè calgui insistir en aquest punt. Els camins del migdia de França que duien a Compostela ens han deixat un bell rengle de records artístics dels temps vells, àdhuc en el camp musical, que, amb els dies, per força haurà d'anar esclarint-se. Hom ha estudiat a bastament el fet literari i el fet artístic que es va realitzar amb l'intercanvi nacional i internacional de tals romeries; en canvi, quant al fet musical, seria prematur, avui per avui, de pretendre resoldre'l tot d'una. Almenys per l'intercanvi musical dels músics del segle XII, aquest recull del *Calixtinus* de Compostela, tindrà una importància grossa.

II. MADRID, B. N. Mss. 20486 (a. Hh 167)

Fins ara hom havia admès que el Ms. 20486 (a. Hh 167) de la Biblioteca Nacional de Madrid, abans a la catedral de Toledo 33-23, era copiat a França. Riaño fou el primer de parlar del Ms., si bé poc detalladament; alhora en reproduïa un facsímil.[1] Dreves va publicar una taula dels cants allí continguts,[2] va editar els textos[3] i va donar algunes composicions transcrites.[4] Ludwig en va parlar circumstancialment en 1905.[5] Dos anys més tard, en parlava amb més detall P. Aubry, en el seu *Iter Hispanicum*, del 1907,[6] i en va donar algunes reproduccions, amb la música transcrita d'altres. W. Meyer el va estudiar personalment a Madrid, i hi va posar la foliació amb llapis. Les dades de Meyer i algunes fotografies, varen servir a Ludwig per fer-ne un estudi aprofundit on rectificava els errors i els oblits d'Aubry.[7] Alhora va situar bé el còdex, i el posà després del de Wolfenbüttel 677, olim Helmstad 628 i Florència, Bibl. Laurenziana pluteus 29, còdex 1, i abans del de St. Víctor, ara a París, B. N. lat. 15 139, i del de Wolfenbüttel 1206, olim Helmstad 1099.
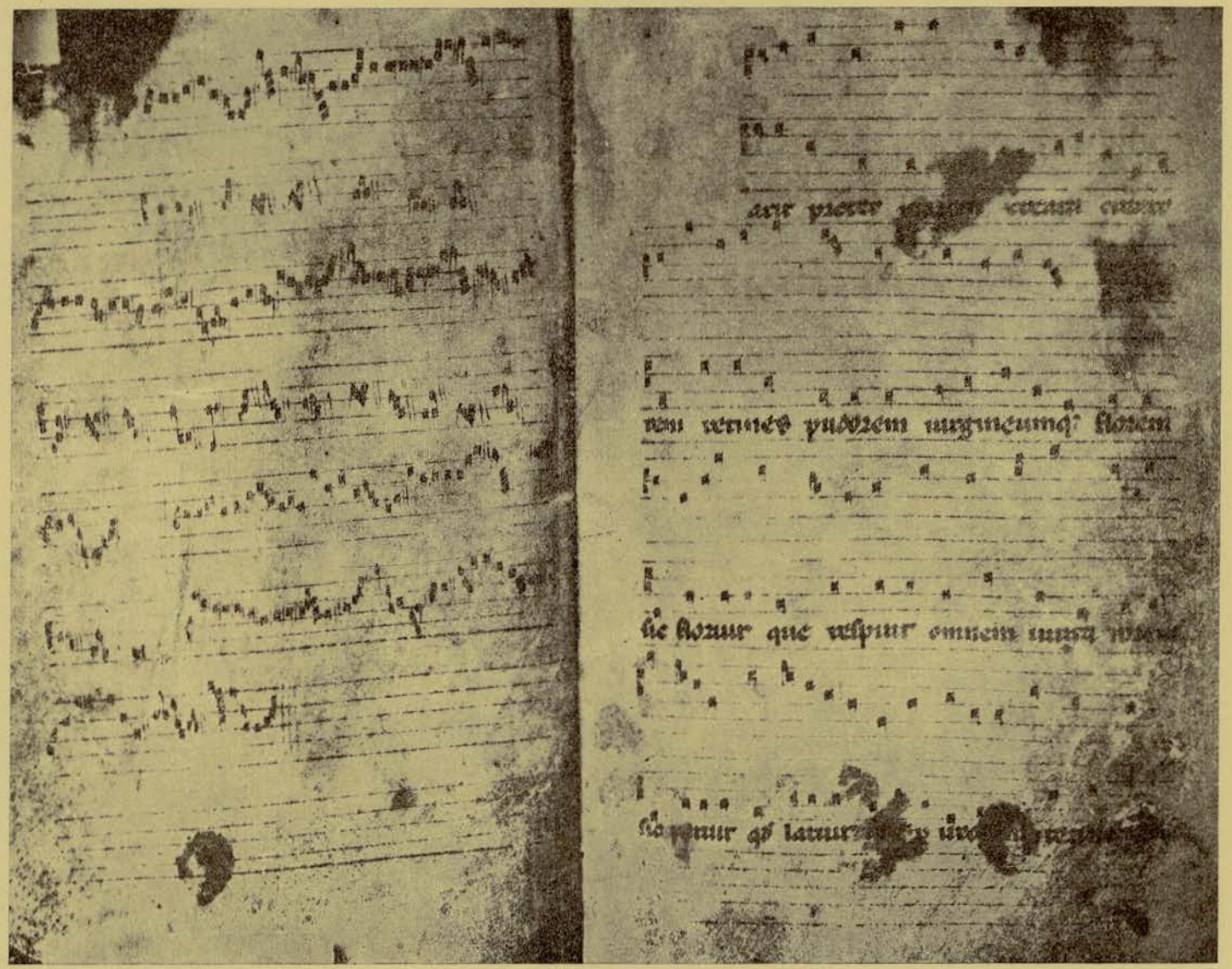
Es tracta d'un manuscrit en pergamí, de finals del segle XIII, de 16'6 × 11'5 cm.; la caixa varia molt, però el màximum és de 12'2 × 9 cm. Va relligat amb pergamí blanc del segle XVIII; al llom, hom va escriure «De mú-

1. *Critical and Bibliographical Notes on early Spanish Music* (London, 1887), p. 46 i pl. 26.
2. AH, 20, p. 20 i ss.
3. HA, 20, 21 i 49.
4. AH, 20, p. 248, *Gratuletur populus*; AH, 21, p. 209, *Morte tu morti mortem dedisti.*
5. *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie*, al *Kirchenmusikaliches Jahrbuch* de F. X. HABERL citat del 1905.
6. P. AUBRY, *Un «discantuum volumen» parisien du XIII^e siècle à la cathedrale de Tolèdo*, al seu *Iter Hispanicum*, publicat primer, en 1907, als *Sammelbände der IMG* (1906-1907), VIII, pàgina 339 i ss., i en edició separada i força corregida, en 1908.
7. *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili*, Halle a. S. (Max Niemeyer, 1910), pp. 125-139. Algunes inexactituds sobre els motets darrers d'aquest Ms. són deguts a la descripció no prou justa de W. MEYER.

sica. 33-23». En relligar el còdex, es van afegir dos fulls de paper en blanc, al començament i a la fi del llibre. El volum consta de 142 folis numerats, amb llapis, per W. Meyer, en 1907. Al f. 142' es veuen quatre ratlles de text que foren esborrades en temps vell, i avui no es llegeixen. El còdex, que era propietat del capítol de Toledo des de temps indefinit, fou portat a la Biblioteca Nacional de Madrid junt amb una infinitat de còdexs de tota mena, per Reial ordre de 1869. El manuscrit de Toledo — conegut avui com a còdex de Madrid — pertany al Corpus dels principals manuscrits amb polifonia de Notre-Dame de París, que són els dos primers i el darrer dels quatre citats suara. Ludwig el divideix en sis partions : la primera, ff. 1-4, amb tres obres; la segona, ff. 5-24, amb quatre motets a quatre i tres organa a quatre; la tercera, ff. 25-65, amb vint-i-dos conductus a dues veus; la quarta, ff. 66-106, amb vint conductus a dues veus i vuit motets; la cinquena, ff. 107-122, amb deu conductus a dues veus, un motet i l'Hoquetus «In seculum» a tres veus, i la sisena, ff. 123-142, amb set conductus a dues i un a una veu i vint-i-tres motets. El manuscrit de Madrid sovint dóna els motets i conductus, reduint les veus; encara en els motets, sovint no escriu el tenor, malgrat que el copista havia deixat pautats en blanc. Fins ara no es coneix pas el per què d'aquesta mania que tenia el copista del Madrid, de reduir el nombre de veus. El còdex de Madrid és el més petit (en relligar-lo de nou al segle XVIII, hom va tallar força els marges) i el menys ornat dels quatre grans manuscrits que serven el fons dels conductus, organa i motets clàssics, i el seu repertori és sempre llatí. Ès ben de notar el fet que dugui tants conductus a veus — uns seixanta — per uns trenta-set motets. D'aquests motets, alguns són musicalment escrits damunt clàusules polifòniques de Notre-Dame, altres imiten l'estil dels motets de França. Ès molt significatiu que entre els set motets de Madrid que surten també al Ms. de Las Huelgas, se'n trobin precisament tres que surten de clàusules musicals franceses, els quals, d'altra banda, no es troben enlloc més que en aquests dos Mss. hispànics. El lector trobarà en el volum de les transcripcions com a motets n.^{os} 6, 8, 13, 14, 16, 31 i 32 els que es troben en ambdós Mss. Així com en el còdex de Huelgas els conductus i motets formen col·lecció a part, en el Ms. de Madrid els conductus apareixen barrejats amb els motets sense un pla preconcebut i sense criteri raonable.

Aquest còdex que Dreves, Aubry i Ludwig havien pres com a copiat a França, fou certament copiat a la península. La troballa del còdex de Las Huelgas, escrit certament a Castella, és prou per donar-nos tot d'una la sospita de si el còdex esmentat de Madrid podria ésser també obra d'un copista peninsular. Avui, després d'un estudi detallat, podem assegurar que el tal Ms. fou copiat a la nostra península. Si la mateixa grafia literària i musical del còdex — escrit amb notació quadrada, a començ del segle XIV, i anterior en alguns anys al de Las Huelgas — no és suficient, tenim altres dades que ho

Biblioteca de Catalunya



Madrid, B. N. Mss. 20486 (a. Hh. 167), ff 122′-123

avalen. Ara, després de la descoberta i publicació del Còdex polifònic de Las Huelgas, ja no podrà negar ningú que la nostra península hagués tingut una escola polifònica medieval digne d'estudi; escola en la qual, ultra cantar-se música a veus, composta a la península, es cantaven també, potser en majoria, altres composicions polifòniques de Notre-Dame de París. Posada aquesta premissa, avui ja ben palesa, cal només fixar-se que a Las Huelgas apareixen alguns motets i conductus coneguts només pel Ms. de Madrid; àdhuc d'altres que es troben en altres Mss. i es troben també a Las Huelgas i a Madrid, duen en aquests dos còdexs variants que s'avenen. Una altra prova: l'Hochetus *In seculum*, obra d'un mestre hispànic, segons el testimoni dels teòrics contemporanis,[1] en la forma autèntica i amb notació quadrada, es troba només al còdex de Madrid f. 122'. (Vegi's pàg. 73). Encara més : al f. 104 de Madrid, llegim «tenura de mors morsu». Aquest mot *tenura*, sinònim del mot *tenor*, es troba només una vegada a Madrid i set a Las Huelgas; els altres Mss. escriuen invariablement *tenor*. Fins ara no hem pogut aclarir l'època en què va passar a Toledo el tal Ms.;[2] el fet, però, d'existir una capella on es cantava la música a veus, almenys des del segle XIII a Toledo, ens dóna ja prova raonada per creure que aquest Ms. fou copiat potser per algun cantor de la mateixa catedral i destinat a altra església de Toledo, així com el de Las Huelgas fou escrit per a ésser cantat a Las Huelgas mateix.

Amb això tenim que, així com el còdex de Wolfenbüttel 677, el més ric i el més fidel dels conservats amb la polifonia de Notre-Dame, fins ara hom l'havia tingut com a copiat a França, i ara, després dels estudis de Handschin[3] i Ludwig,[4] hom el dóna ja com a certament copiat a Anglaterra, en avant ja no serà arriscat de prendre el còdex de Madrid com escrit a la nostra península. Així, el mateix Ludwig, que en 1910, en parlar sobre l'Hochetus *In seculum* servat només a Madrid, deia que era «ein Zufall, da wegen des sonstigen Inhalts des Codex Ma an dessen Provenienz nicht zu zweifeln ist»,[5] ara, el 1930, després de la troballa de Las Huelgas, afirma que no solament hom pot admetre l'origen hispànic d'algunes obres servades al Còdex de Madrid, i a

1. ANONYMUS IV de COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, p. 350.

2. En el *Catálogo de la Librería del Cabildo Toledano*, por D. José M.ª OCTAVIO DE TOLEDO (Madrid, 1903), no es diu un mot del nostre Ms. Val a dir que l'autor — cap del Departament de Mss. de la B. N. de Madrid — l'havia fet el 1869. Dels 2,501 Mss. que llavors es trobaven a la susdita biblioteca de Toledo, va poder només estudiar-ne 565. Com hem apuntat abans, p. 49, cap dels inventaris de llibres de la biblioteca capitolar de Toledo coneguts fins ara dels temps vells, no anota aquest manuscrit. Fa molt estrany que aquest recull copiat a Espanya fos destinat ja originàriament a la Catedral de Toledo; el fet que el manuscrit doni les composicions sovint reduïdes de veus, ens fa sospitar que ell no seria destinat a aquella Catedral, sempre tan rica en cantors i en grandesa de música.

3. J. HANDSCHIN, *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, a la *Zeitschrift für MW* (1927-28), X, p. 513 i ss., i p. 540 i ss.

4. *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. ADLER (²1930), p. 220; *Festschrift für Guido Adler*, pp. 48 i ss.

5. *Repertorium*, p. 134.

Las Huelgas, sinó també que el mateix còdex de Madrid ha estat escrit a l'Espanya.[1]

Les obres del Ms. de Madrid resten per ara inèdites quant a la música. Fora els exemples i reproduccions donades per l'Aubry[2] i per Dreves, només Hughes n'ha publicat un fragment, *Pater noster commiserans*, el 1928.[3] Per a comparar la versió de Madrid amb la de Las Huelgas, nosaltres en donem diferents motets i alguns conductus als n.ˢ 83, 86, 93, 95, 98, 102, 105, 116, 131, 153, 154 i 155.

1. *Handbuch der Musikgeschichte* citat, pàgines 220 i s.

«Der Entstehungsort der vier Handschriften, die alle vier sich jetzt ausserhalb Frankreichs befinden, ist zwar bei keiner bestimmt überliefert; doch lässt sich für zwei von ihnen auch die Entstehung ausserhalb Frankreichs nachweisen oder wahrscheinlich machen'... Ebenso peripher scheint mir die früher dem Domkapitel in Toledo gehörige, jetzt in Madrid befindliche Handschrift. Lassen sich hier vorläufig auch keine bestimmten paläographischen Anhaltspunkte für ihre Niederschrift auf der spanischen Halbinsel gewinnen, so scheint mir die Wiederkehr einer Reihe von Werken des grösstenteils bisher nur aus diesser Quelle bekannten Repertoires ihrer letzten Lage in der erst jüngst bekannt gewordenen, erheblich späteren, sicher in Las Huelgas bei Burgos geschriebenen und heute noch dort befindlichen Organa, - Conductus - und Motetten - Handschrift auf spanische Entstehung dieser Werke und damit, wie ich glaube annehmen zu dürfen, auch die Entstehung der Toletaner Handschrift in Spanien selbst zu deuten; auch dass sich hier die älteste Überlieferung des später sehr verbreiteten Hoquetus *In seculum* findet, den nach dem Bericht des englischen Anonymus «quidam Hispanus fecerat» (nebenbei die einzige bisher bekannte Überlieferung eines Hoquetus in Quadratnotation), kann wohl zur Verstärkung der Wahrscheinlichkeit dieser Annahme dienen.»

Impreses ja aquestes ratlles, rebem la *Festschrift für Guido Adler* (Wien-Leipzig, 1930). Allí, pp. 45-49, trobem l'interessant estudi pòstum de F. LUDWIG, *Über die Entstehunsgort der grossen, "Notre Dame-Handschriften"*, on demostra abastament que el Ms. provinent de Toledo fou escrit a la mateixa península. És per ço que parlant de l'Hoquetus *In seculum* esmentat, escriu : «Dass hier ferner eine Überlieferung des Hoquetus *In seculum*, den "quidam Hispanus fecerat", noch in Quadrat-Notation, vorliegt, möchte ich im Rahmen der hier dargelegten Beobachtungen auch nicht mehr, wie im Rep. S. 134, als "Zufall" bezeichnen, sondern jetzt auch als eine weitere in die spanische Provenienz des ganzen Codex gut sich einfügende Einzelheit ansehen.» I per tal de deixar ben llest aquest punt, cita una pila de hispanismes ortogràfics que acaben de decantar la balança a favor de la provinença hispànica del còdex en qüestió. Cal advertir que algunes característiques d'aquella escriptura les trobem també dins del còdex de Las Huelgas; així, remarca Ludwig la *y* en comptes de la *i*: *uyrtute*, *Dyc Christi*, *sola mayor omnium* etc.; la *d* en comptes de *t* : *vestid*; el doblar la segona consonant en venir consonants lligades : *excelssum*, *sanccitur* i *simmplices*; *longico* per *longinquo*; *g* en comptes de *j* : *radix gesse*, *magestatis* i *gerarchias*; *h* com a inicial de paraula : *reserans hostia*, *hoderis*, *hodorem*, *Procurans hodium*, *habicias* i *habundare*, etc., etc. Vegi's *l. c.*, pp. 47-48. Pel Ms. de Las Huelgas, vegeu el que diem a la introducció del vol. II.

2. *Iter Hispanicum* : Tiratge a part : 1) p. 9, dóna el facsímil del quadruplum *Viderunt omnes*, dels ff. 13'-14. 2) p. 10 i s. final de l'*Hac in die Gedeonis*, del f. 78, a dues veus, reproducció i transcripció. 3) Motet *Ecclesie Vox hodie*, del f. 104, amb notació original i transcripció. 4) Final del motet *In Bethleem Herodes*. 5) *Gratuletur populus*. 6) *Homo quo vigeas*, dels ff. 125'-126, amb facsímil. 7) *Ad solitum Vomitum*, motet a dues, del f. 127', amb fascs. i transcripció.

3. Dom Anselm HUGHES, *Worcester Mediaeval Harmony of the thirteenth & fourteenth centuries*, a *The Plainsong and Medieval Music Society* (1928), començ del *Sursum corda*, a dues veus, del f. 94'; copia el text sencer.

III. Barcelona, Orfeó Català Ms. 1

Sobre el còdex de l'Orfeó Català, procedent del monestir de Scala Dei a Tarragona,[1] en va parlar Ludwig per primera vegada el 1924, gràcies a les fotografies que nosaltres li havíem deixat.[2] Donat que encara no s'ha publicat una descripció detallada d'aquest Ms., que transcriurem en part, i en donarem facsímils, en la nostra obra *La Música a Catalunya des del segle x al xvii*, que tenim en preparació per a la Institució Patxot, vagin de moment ací les següents notes. El Ms. en qüestió es troba a la biblioteca de l'Orfeó Català Ms. 1. És un fascicle en pergamí, format per dos quaternions i dos ternions; al darrer ternió manca un foli i va escrit de mà posterior. En total són vint-i-set folis de finals del segle xiii, si no començ del xiv; inicials plenes, color blau-morat i vermell; 8 pentagrames per pàgina, format 22.2 × 14.5 cms. i caixa de 16 × 11 cms. Com a coberta, duu una fulla gregoriana del segle xi. Conté el següent:

1. f. 1 : «Salue sancta parens» Introit de la Missa votiva de sancta Maria. Melodia del Graduale Romanum, p. 87, amb el «℣ Virgo Dei» en comptes de «Eructavit».

2. f. 1 : «[R]ex uirginum amator.» Melodia del Graduale Romanum número iv. Text : AH 47,60; Chevalier 17533.

3. f. 1 : «Et in terra ... Spiritus et alme.» Melodia del Graduale esmentat n.º ix. Text : Chevalier 19312.

4. f. 2 : «Gr. Benedicta et uenerabilis.» Graduale [88].

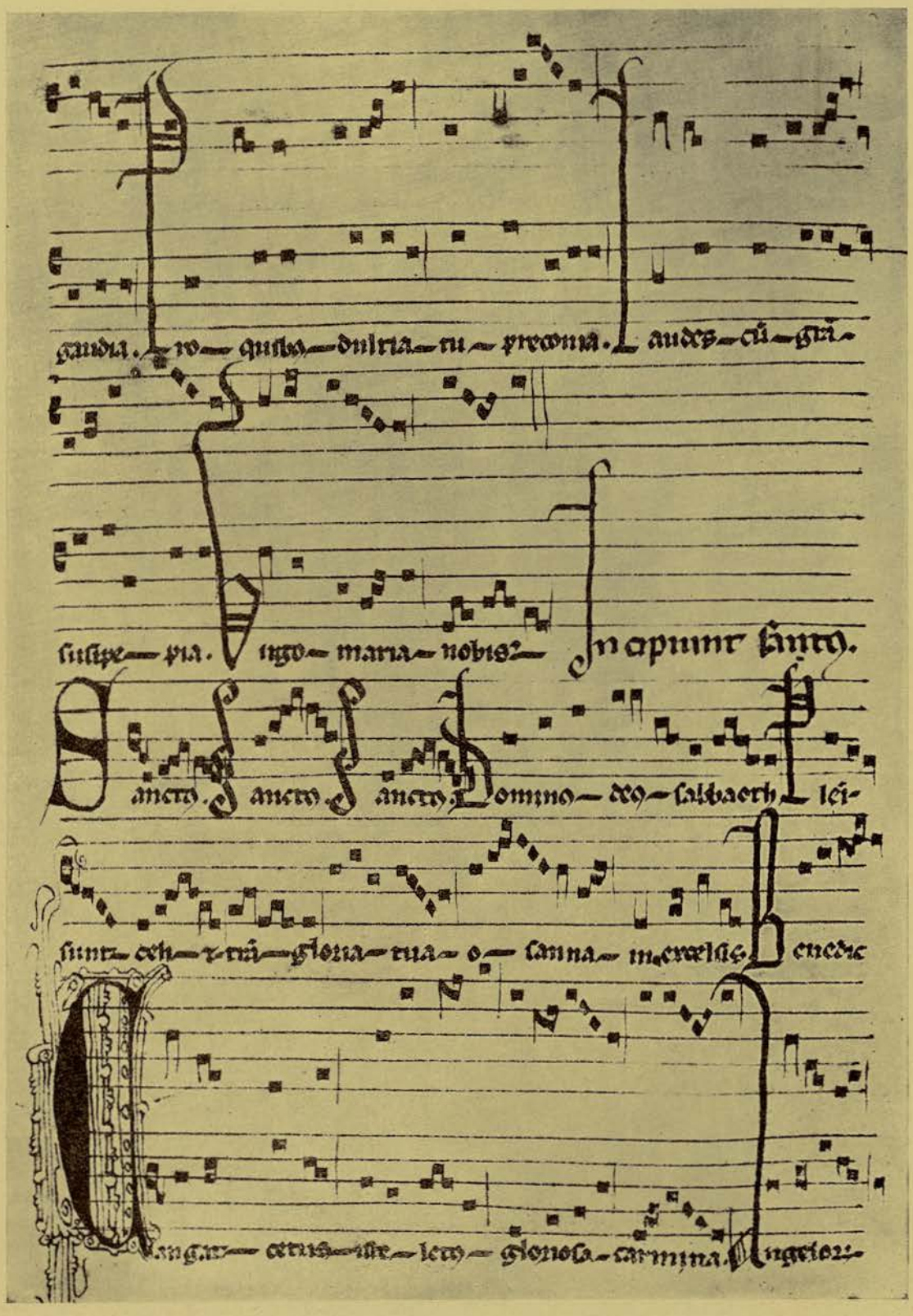
5. f. 2 : «[A]lleluia Virga Iesse.» Graduale [86].

6. f. 2′ : «Alleluia | ℣ Letabitur uirgo.» Seguit del «℣ Pulcra es Maria». Melodia Graduale 269.

7. f. 3 : «[R]ecordare uirgo mater. Offert.», seguit del tropus «Ab hac familia», a dues veus. Text : AH 49,321; Chevalier 51.

1. La Cartoixa de Scala Dei estava situada a la part alta de la diòcesi de Tarragona; fins al segle xiii va residir en el lloc feréstec de la muntanya del Montsant, que havia cedit Anfós II d'Aragó en 1163. Després, al segle xiii, hom va construir la famosa Cartoixa al peu del Montsant i a la vessant de Ciurana, que va donar nom a tot el Priorat. Aquesta nomenada casa va restar sempre florent fins a la crema del 1835. Després d'aquesta crema, la Cartoixa de Scala Dei va anar esmicolant-se fins a la total desaparició. Avui ja ni quasi rastre queda de la seva formosa església i del seu gloriós monestir. L'arxiu que allí es guardava, preciós com era, va desaparèixer; la mateixa sort varen seguir els còdexs i els llibres. Alguns dels volums salvats es guarden a la Biblioteca Provincial i al Seminari de Tarragona; els llibres de cor que havia recollit la catedral de Tarragona, foren més tard reclamats per una comunitat religiosa. Quant a l'arxiu, poca cosa pogué arreplegar-se a l'Arxiu de la Hisenda de Tarragona. (Vegi's C. Barraquer, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del s. xix* (Barcelona, 1915), ii, p. 265. També *Las Casas de religiosos en Cataluña*, i, 197 i ss. Villanueva, *Viage Literario*, xx, 157.

2. *Handbuch der Musikgeschichte* esmentat, p. 152; edició 1930, p. 265.



Barcelona, Orfeó Català, Ms., 1, f. 3′

8. f. 3′ : «Sanctus Clangat cetus», amb l'entonació a una veu. Melodia Graduale n.º 17, i el tropus a dues veus. Text : AH 47,366; Chevalier 36204.

9. f. 4′ : «Sanctus Sospitati dedit mundum.» Entonació a una veu. Melodia Graduale n.º 2, i el tropus a dues veus.

10. f. 5′ : «Sanctus Ad honorem uirginis uox exultet.» Entonació a una veu, amb melodia desconeguda, i el tropus a dues veus.

11. f. 7 : «Sanctus Clemens et benigne.» Entonació a una veu. Melodia Graduale n.º IV i el tropus a dues veus.

12. f. 8 : «Sanctus Te laudant agmina.» Entonació a una veu. Melodia Graduale n.º IV, i el tropus a dues veus. Text : AH 47,348; Chevalier 20129.

13. f. 9 : «Agnus. Aue Maria celi regina.» Entonació a una veu. Melodia Graduale n.º IX, amb el tropus a dues veus.

14. f. 9 : «Agnus Crimina tollit.» Entonació com l'anterior, i tropus a tres veus. Text : AH 47,398; Chevalier 3979.

15. f. 9′ : «O florens rosa | Mater Domini speciosa», a una veu. Text Chevalier 12991.

16. f. 10 : «Aue, regina celorum, Mater regis.» Chevalier 2072.

17. f. 10 : «Princeps ecclesie, pastor ouilis.» Chevalier 15471.

18. f. 10′ : Tres «Ite missa est.»

19. f. 10′ : «Eterni numinis mater et filia.» Prosa a una veu. V. p. 185.

20. f. 11′ : «Aue maris stella | Mater et puella.» Seqüència a una veu.

21. f. 12′ : «Superne matris gaudia, representet ecclesia», a una veu. Chevalier 19822; Misset i Aubry, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, n.º 45.

22. f. 13′ : «Virginis preconia pie menti dulcia.» Prosa a una veu.

23. f. 14 : «In honore beate Marie : Decorata celesti solio.» Prosa a una veu. Text. AH X, 78; Chevalier 25318.

24. f. 15 : «Natiuitas Marie uirginis, | que nos lauit.» Prosa a una veu. Chevalier 11881.

25. f. 17′ : «Marie preconiose ruiat cum gaudio.» Prosa a dues veus. Chevalier 11162.

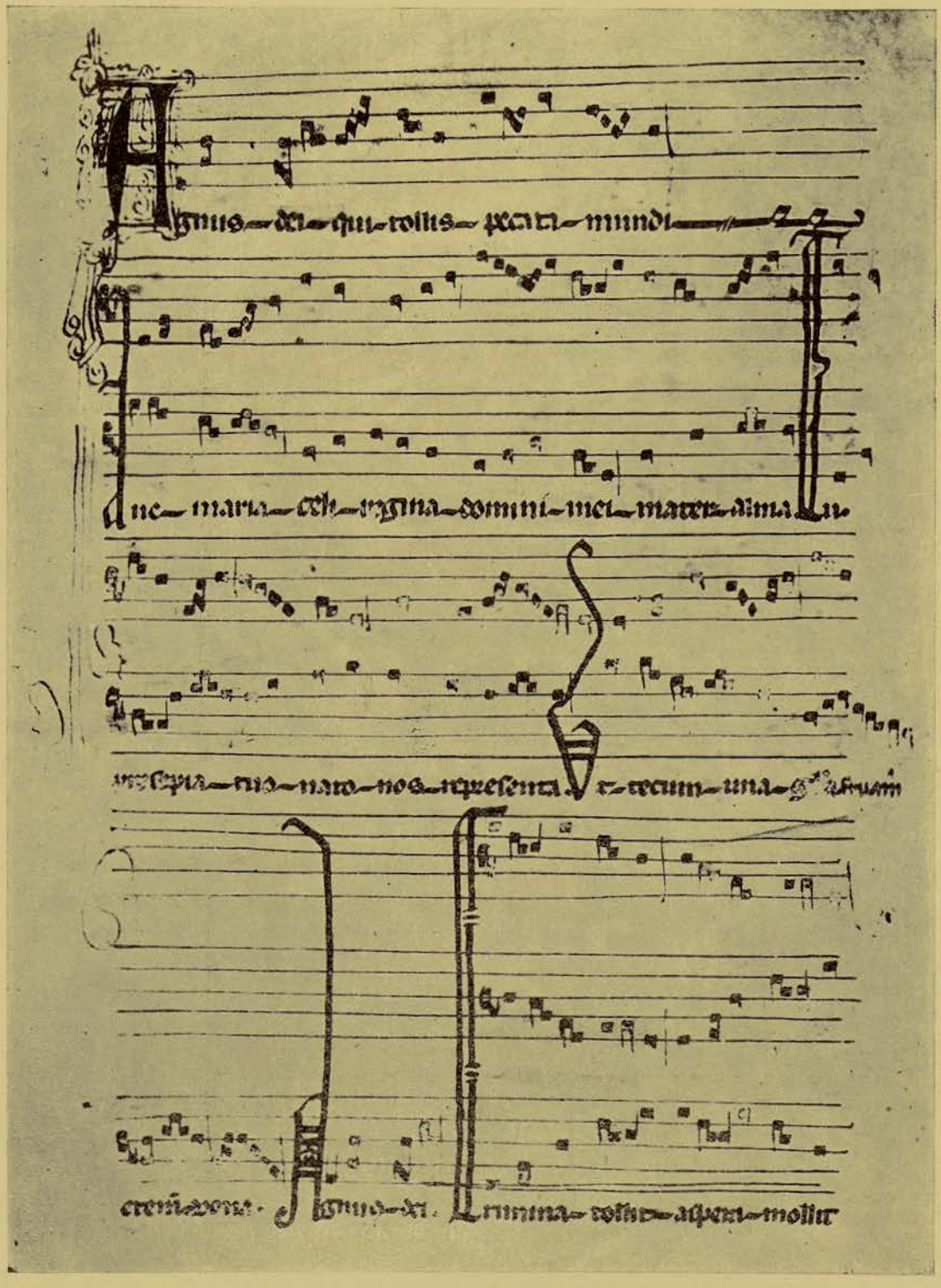
26. f. 19 : «In honore beate Marie : Promereris summe laudis | tu que.» Prosa a dues veus. Text : AH 34,71; Chevalier 31950. Vegeu p. 180.

27. f. 20 : «Potestati magni maris | Tu benigna.» Prosa a dues veus.

28. f. 21′ : «Gloriose matris Dei | Omnis justi.» Prosa a dues veus.

29. f. 23 : «[D]ominus vobiscum. Sequencia sancti euangeli secundum Iohannem ... Si quis diligit me, sermonem meum.» (Joan XIV, 23-31). Evangeli de la Dominica de Pentecosta. Melodia, com la següent, desconeguda.

30. f. 24 : «[D]ominus vobiscum. [S]equencia santi euangeli secundum Lucham. [I]ntrauit Ihesus quo[d]dam castellum : et mulier quedam Martha nomine.» (Luc. X, 38-42.) Evangeli del dia de Santa Marta, 29 juliol.



Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1, f. 9

31. f. 25 : «Dominus uobiscum. Sequentia sancti euangeli secundum Matheum. [S]icut fulgur exit ab oriente.» (Mat. XXIV, 27-35). Fragment de l'Evangeli de la Dominica XXIV post Pentecosten. Melodia desconeguda.

La música d'aquest Ms. era també desconeguda fins al present. Fou només l'il·lustre Handschin, qui el 1928 publicava, amb transcripció força lliure, l'Agnus *Crimina tollit* que nosaltres reproduïm avui amb un altre ritme en el lloc que li correspon. Aquest còdex de l'Orfeó Català, amb organa de misses marials, s'avé amb el fascicle onzè de Wolfenbüttel 677. Els còdexs que segueixen amb mostres de música a veus de l'Ars antiqua, alguns d'ells escrits a Catalunya, són encara una prova més que la polifonia antiga fou conreada també ja des de molt bona hora a Catalunya. Als n.ˢ 12, 15 i 23 del volum de transcripcions, donem les obres 7, 12 i 14 d'aquest Ms.

IV. MADRID, B. N. Ms. 19421 (a. C.-88)

Barbieri el va comprar a Salamanca en 1869, i el va titular *Liber cantus chori*. És del segle XII. Per l'escut que duu a la portada, sembla que el còdex procedeix de la llibreria del rei Felip V. Riaño el descriu breument sense donar clarícia sobre el seu contingut.[1] El còdex conté 119 folis, no 116, com escriu Riaño. El format del Ms. és de 27.1 × 17.1 cms. Al f. 2′ es llegeix «Troperium». Segons hem pogut veure en diferents notes de la Secció de Manuscrits de la B. N. de Madrid, aquest Ms. va desaparèixer de la Biblioteca esmentada en data inconeguda. Al gener de 1868, Moreno Gil va donar compte de la pèrdua del còdex. A 8 d'abril del 1868 Barbieri el va comprar a Pereda, a Salamanca, el qual l'havia adquirit del llibreter Lezcano. Amb el llegat Barbieri, el còdex tornà a la Nacional. Ens trobem davant el nomenat Tropari de Catània. E. Misset i W. Weale varen donar l'incipit de les noranta seqüències que es troben en aquest Ms., en el segon volum de la seva *Analecta liturgica*. Com apuntem a la pàgina 159, també varen editar tretze seqüències d'aquest Tropari, que donaven com a inèdites bo i col·lacionant-les amb altres Mss. És el bonic Tropari que Blume i Bannister donaven com a perdut el 1911.

ff. 3-15 : Són Kyries farcits.

ff. 15′-36 : Una sèrie de Glòria, amb tropus, i altres sense tropus.

ff. 36′-87′ : Un bell rengle de proses.

ff. 88-95 : Sanctus, els uns tropats i altres sense tropus.

ff. 95′-97′ : Agnus, amb tropus.

ff. 98-99′ : Epístoles farcides; són la de sant Esteve i la de Pasqua, sempre amb text llatí.

1. *Critical and Bibliographical Notes of Early Spanish Music*, p. 50, el posa com del segle XIII. LUDWIG, *Repertorium*, p. 131, nota, el coneix només pel llibre de Riaño.

f. 100 : Sanctus Carmina plebs sedula.

f. 100' : *Benedictio cerei in Sabbato Sancto* : «Exultet jam angelica.»

f. 103 : «Liber generationis ... » (Mateu I, 1-16, per a la nit de Nadal).

f. 103' : «Factum est autem.» (Lluc II, 1-14).

f. 105 : Seqüència «In sapiencia disponens omnia». AH 54, 178; Chev. 8753.

ff. 106-110' : Benedicamus, amb tropus.

ff. 115'-116 : «[A]ue, uirgo singularis,| porta uite, stella maris», a dues veus. Text. Chevalier, 2250. Música : Misset i Aubry, *l. c.*, n.º 32.

f. 116 : [B]enedicamus, a dues veus.

f. 116 : «Simile est regnum celorum» i altres antífones de Commune virginum.

f. 117 : «Affirmauit eius.» Fragment a dues veus.

f. 118 : «Crucifixum in carne laudate», a dues veus. Vegi's P. Wagner, F. Ludwig i J. Handschin, en *Archiv für Musikwissenschaft*, VI, 54, 245 i 247, respectivament; també A. Hughes a *Worcester Mediaeval Harmony*, n.º 38, p. 90, on dóna només un text paràfrasi del nostre, de la catedral de Worcester, Addit. 68.

V. MADRID, B. N. Ms. 289 (a. C. — 153)

Encara que no contingui música a veus, és interessant pels cants de conductus a una veu.[1] De mà jove es titula també *Liber cantus chori*. Conté 156 folis de 20 × 12 cms. Riaño el descriu *l. c.*, p. 59, si bé el dóna com del segle XIV, malgrat que sigui ben bé de mitjans del XII. Dom G. M. Beyssac en va reproduir peces a la *Rassegna Gregoriana* VII (1908), col. 310 i ss. i en féu veure la relació que guarden amb l'*Ofici de la Circumcisió* de Pièrre de Corbeil († 1222). Prové, també, de la llibreria de Felip V. Conté el següent:

f. 2 [manca el f. 1]-12' : Kyries, amb tropus i sense.

ff. 13-32' : Gloria, amb tropus i altres sense tropus.

ff. 33-89 : Seqüències.

ff. 89'-96 : Sanctus, amb tropus.

ff. 96'-99 : Agnus, amb tropus.

f. 99' : «Liber generationis secundum Matheum.»

f. 101 : «Conductus Resonet intonet.»

ff. 101'-105 : Epístoles farcides.

ff. 107'-110 : «Versus ad Herodem faciendum.»

ff. 110'-112 : Epístola farcida de l'Epiphania.

ff. 112'-115' : «Benedictio cerei.»

1. Ço que havíem dit al Congrés de Viena, que aquest Ms. tenia només el *conductus* del f. 101, fou un *lapsus calami*. Es pels conductus que aquest Ms. es lliga amb el Còdex de Sens.

ff. 115'-116 : El drama «Mulieres» i Epistola Pasche.

ff. 117-118' : «De peregrino in die lune Pasche.» Drama litúrgic.

f. 119-122' : Antífones de «Dedicatione Ecclesiae» i Invitatoris.

ff. 126'-140' : Diferents Benedicamus, uns amb tropus i altres sense.

f. 141. Seqüència : Da laudis, homo, noua cantica.

f. 141' : Conductus (sic) «Letabundus exultet fidelis chorus». Chevalier 10012. És la coneguda prosa de Nadal.

f. 142 : Conductus (sic) «Congaudentes iubilemus hodie».

f. 142' : Conductus (sic) «Exultantes et letantes iubilemus hodie».

f. 143 : Conductus (sic) «Anni noui circulus redit cum leticia».

f. 143' : Conductus (sic) «Natali regis glorie letatur celi curia».

f. 144' : Conductus (sic) «Omnis mundus iocundetur, nato saluatore». Chevalier 14133.

f. 144' : Conductus (sic) «Natus est hodie dominus». Beyssac, *l. c.*, 314.

f. 146' : [Conductus] «Dei patris unice mundi factor.»

f. 146' : [Conductus] «Orientis partibus aduentauit.» Beyssac, *l. c.*, 319.

f. 147 : [Conductus] «In hoc anni circulo.» Chevalier 8614.
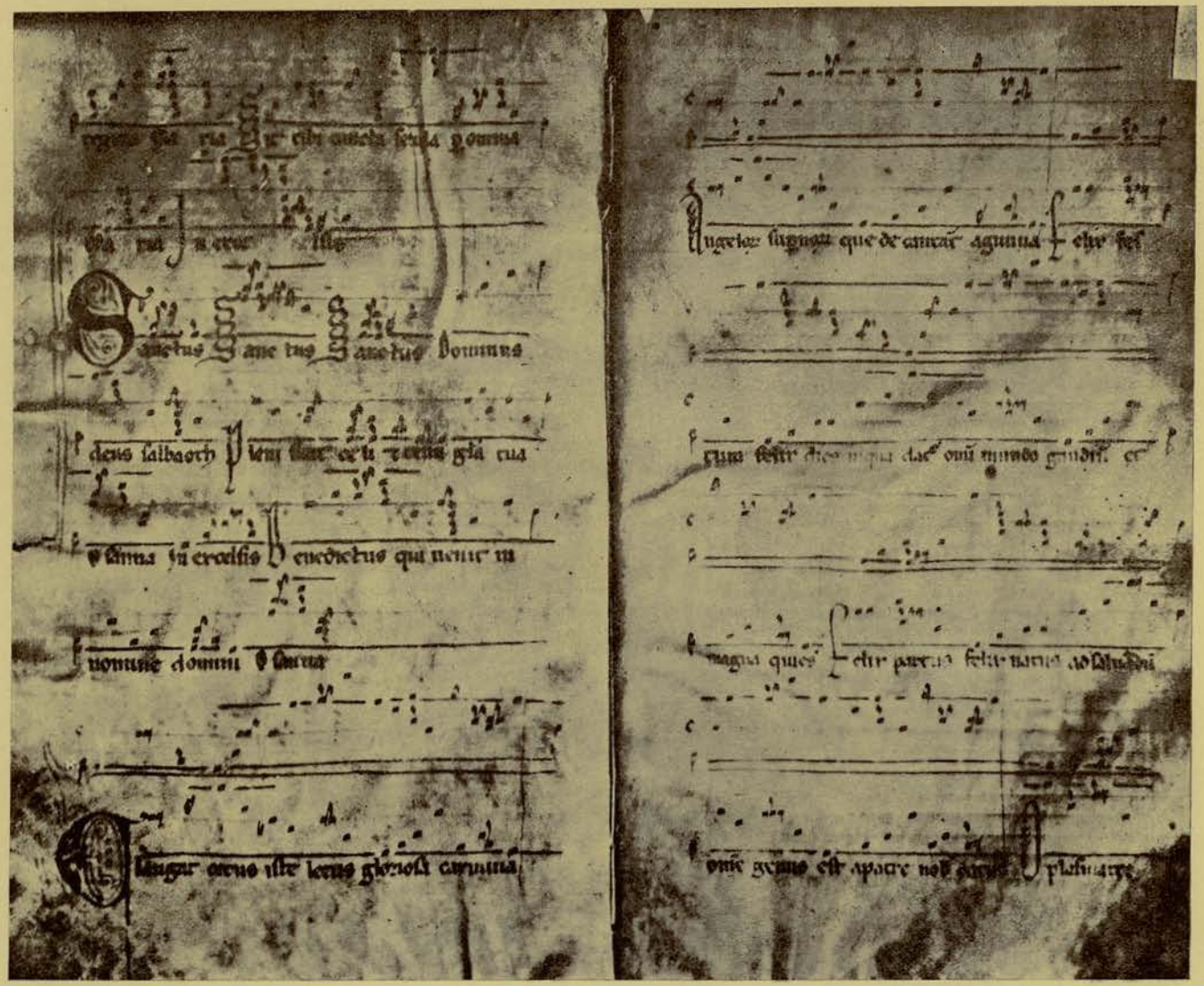
f. 147' : [Conductus] «Nouus annus, dies magnus.» Beyssac, *l. c.*, 316.

f. 148 : [Conductus] «Dies ista gaudium.» Segueixen Alleluia, etc., etc.

VI. Tortosa, Catedral, C. 135

Troparium-Prosarium del segle XIII. És un Ms. en pergamí, 144 folis sense numerar, de 26.2 × 17 cms. Va amb notació aquitana, ratlla vermella pel *fa*, i groga pel *do*. En una altra ocasió el descriurem amb més detall.

Pels còdexs de la catedral de Tortosa, vegi's H. Denifle i E. Chatelain, «Inventarium codicum manuscriptorum Capituli Dertusensis», a la *Revue des Bibliothèques* (1896), VI, pp. 1-61, i en tiratge a part. Allí descriuen els 147 còdexs que pogueren estudiar en 1895, els únics llavors coneguts. R. O'Callaghan, *Los Códices de la Catedral de Tortosa* (Tortosa, 1897) és una divulgació de l'estudi esmentat suara. J. Rubió, «La Biblioteca del Capítol Catedral de Tortosa», a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1913-14), V, pp. 745-757, descriu els còdexs que va trobar amb el seu pare, el professor doctor Antoni Rubió i Lluch, quan en 1914 hi feien la primera exploració dels Mss. fins llavors desconeguts. Aquest inventari, continuació del susdit de Denifle-Chatelain, abarca els còdexs que van des del n.º 148 al 246. Encara, J. Rubió, *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* (1918-19), V-VI, pp. 119-131, parla dels inventaris vells dels llibres de la Seu tortosina, i afegeix els còdexs 247-259 a la llista dels còdexs ja coneguts.



Tortosa, Catedral, C. 135, s. XIII, f. 18′-19.

Els primers a parlar d'aquest Prosari foren Denifle-Chatelain, *l. c.*, p. 27, els quals anoten simplement : «Antiphonarium, cum notis musicis. Pergam. alt. 260, lat. 17 mill., saec. XII-XIII». Dom M. Sablayrolles, en el seu estudi «A la Recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols, Iter Hispanicum» als *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*» (1911-12), XIII, pp. 525 i ss. treball que primer havia publicat a la *Revista Musical Catalana*, III-IV (1904-1905), parla més en detall d'aquest tropari. G. Dreves el va estudiar ja en 1892 sots l'aspecte literari, i en va transcriure textos per a la seva AH. Cal només fullejar els volums 21, 34, 47, etc., per veure la importància del tropari tortosí.[1]

Com a música a veus, hi trobem només:

1. f. 18′ : «Sanctus Clangat cetus iste letus.»

Tropus de Sanctus a dues veus. C. Blume AH 47, 366, copia el text d'aquest tropus servint-se només del còdex de Tortosa, i remarca «Mit zweistimmiger Melodie». En el n.º 16 de Huelgas, encabim tota la literatura que hem trobat sobre aquesta composició. Al n.º 48, i pp. 130, 138, 183 i 352 transcrivim exemples d'aquest Ms.

VII. TORTOSA, CATEDRAL, C. 133

Còdex del segle XIII, pergamí, de 23.8 × 17.3 cms., de 236 folis. Denifle-Chatelain, *l. c.*, p. 27, anoten simplement sobre aquest còdex : «133. Ordo VII ecclesiarum graduum et in gradibus ordinandi, sed ante omnia clericum faciendi. Perg. alt. 240, lat. 170 mill., saec. XIII.»

Abans del foli 1 es troben tres folis sense numerar; ací hom va copiar:

1. f. 1 : [A]duocatam inuocemus omnes.» Prosa a una veu. Text a AH 40, 104, que cita només el *Troparium Floriosense*, del segle XI, París, B. N., lat. nouv. acq. 1177, afegit als segles XIII-XIV.

2. f. 1′ : «Promereris summe laudis.» Seqüència a dues veus. Text a AH 34, 71; Chevalier 31950. Al n.º 50 de Las Huelgas, on també es troba aquesta prosa a dues veus, donem altres detalls d'aquesta composició.

El còdex conté altres composicions gregorianes que no fa del cas detallar, al present.

VIII. TORTOSA, CATEDRAL, C. 97

Es un còdex amb diferents tractats teològics i altres, dels segles XII, XIII i XIV; 140 folis sense numerar, de 17.6 × 11.8 cms. Denifle-Chatelain,

1. DREVES, AH, 20, 21 i 34, copia textos dels còdexs de Tortosa, principalment del còdex 135, que és el *Troparium Dertucense*. És per ço que LUDWIG, *Repertorium*, p. 325, parla de dos motets del còdex 133, i pregunta si el *Troparium* citat per AH en conté d'altres.

l. c., p. 20, parlen més amplament d'aquest Ms. Ludwig, *Repertorium*, I, p. 325, esmenta aquest Ms. que havia vist citat per Dreves AH 20, 185. Dreves, bo i copiant allí els textos que esmentem a continuació, no va donar signatura, ni cap detall del contingut del Ms.; això fou causa que Ludwig pensés que un còdex de Tortosa contenia altres motets.

Amb música, trobem només el següent, que hom va escriure al segle XIII, per a aprofitar folis que restaven en blanc:

1. f. 81 : «Isaias cecinit.»

Conductus a dues veus. Es troba a tres veus a W_1, f. 82'; Flo, f. 233'; W_2, f. 39. Encara a dues veus a Ma, f. 130, i W_2, f. 141. A Oxford, Rawlinson, C 510, es dóna només el text. *Text* : AH 20, 54, que no cita el Ms. de Madrid ni el de Tortosa. Ludwig, *Repertorium*, p. 136, parla d'aquest conductus del Ms. de Madrid i rectifica la dita de l'Aubry, que havia cregut que aquest text era un fragment de la prosa *Laetabundus*. AH 20, 54; Chevalier 9119.

2. f. 81' : «[V]eri floris sub figura.»

Conductus a dues veus. Es troba a W_1, f. 15'; Flo, f. 229, i W_2, f. 39', amb versió a tres veus. Encara a dues veus, el trobem a Ma, f. 129', i Londres, B. M. Harl. 524. A una veu, a St. Gall 383; Stuttgart HB. I Asc. 95. A Oxford, Rawlinson, C 510, es dóna només el text. Ludwig parla de les diferents versions, menys de la de Tortosa, al *Repertorium*, pp. 35 i 136. *Text* : AH 20, 50 cita els Mss. esmentats, menys el de Tortosa. *Música* : AH 20, 235 i ss. transcriu la versió de Flo; *ibidem*, p. 260, dóna un fragment del facsímil de Flo, f. 229'; Wooldridge, *Early Engl. Harmonie*, pl. 31 dóna el facsímil a dues veus (sense el Triple), de Londres, Harl. 524, que el transcriu a *Oxford History of Music*, I, 309. Encara Dreves, AH 20, 249, transcriu la versió, a una veu (que és la veu inferior), del *Sequentiarium Praedicatorum*, s. XIII, avui a St. Gall 383.

3. f. 140 : «Stupeat natura | Fracta sua jura.»

Només la veu del motet. Correspont al motet [232], segons la numeració de Ludwig. Es tracta d'un motet del repertori vell, i el seu origen es troba en el fons musical de Notre-Dame. El tenor prové de la clàusula *Latus* (Immolatus) n.º 56 de W_1 i del n.º 104 de Flo. Com a motet, es troba només a dues veus, a W_2, 2, 49, f. 177'. A Oxford, Bodl. 30151 = Add. A 44, f. 129, es dóna només el text. Amb música igual i amb el text [231], «Homo quam sit pura», el trobem, a tres veus, a Flo I, II, f. 385'. *Text* : A Flacius, n.º 142; també a AH 20, 185, que el copia del còdex de Tortosa, i equivocadament en fa una mateixa peça amb el motet següent. Vegi's W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinische Rhytmik* (Berlín, 1905), II, p. 316 i s., i AH 49, 228; Ludwig, *Repertorium*, I, 1, 104, 189, 322 i 325.

4. f. 140' : «[G]audeat | Devotio fidelium.»

Només la veu del motet. Es tracta del motet [215], segons la numeració de Ludwig. Pertany també al fons primitiu dels motets que musicalment provenen de l'escola de París. El motiu gregorià del tenor ve del [Pascha] *nostrum*. Com a clàusula a veus, treballada per mà de Perotin, la trobem al n.º 54 de W_1, f. 57; també a Flo, f. 109, i a W_2, f. 72. Ja en forma de motet, el trobem, a tres veus, a W_1, f. 107'; Flo 1, 8, f. 383', i a W_2 1, 11, f. 131'. A dues veus, com a forma reduïda de l'anterior, encara es troba a W_2 2, 7, f. 148. *Text* : A Flacius n.º 39; AH 20, 105, que l'adjunta equivocadament amb el text del motet anterior. Es dóna de bell nou, i com cal, a AH 49, 226. *Música* : Wooldridge, *Oxford History of Music*, I, 366, reprodueix el començ de la versió de Flo. F. Ludwig, «Musik des Mittelalters in der Badischen Kuntshalle Karlsruhe» (24-26 setembre, 1922), a la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1922-23), V, p. 447, parla en detall d'aquesta composició musical com a organum i com a motet, que reprodueix transcrita a les pàgines 448 i següents. Vegi's, encara, *Repertorium*, I, 1, pp. 40, 104, 177, 182 i 325.

IX. Paris, B. N. lat. 5132

Còdex en pergamí, de 109 folis (110, donat que la foliació repeteix el 80), de 32.5 × 30.2 cms., segles XII-XIII. Prové del monestir de Ripoll. Ultra altres peces a una veu que detallarem en una altra ocasió, trobem com de començament del segle XIII:

1. f. 108' : «Cedit frigus hiemale.»

Conductus a dues veus. Música inèdita. Qui primer va publicar aquest text fou E. Du Méril, *Poésies populaires latines du moyen âge* (París, 1843), 52. Encara Dreves, AH 45b, 38, el transcriu només de Ripoll, i dóna com a signatura de París : 5123, en comptes de 5132. Chevalier 2709. Més tard, L. Nicolau d'Olwer, «L'Escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII», a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1915-20), VI, p. 66. Pel contingut del Ms., vegi's R. Beer, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll* (Wien 1906-1907), I, p. 101. A les pp. 55 i ss. hem reproduït aquest i un altre conductus, del present Ms. de Ripoll.

X. Madrid, B. N., Mss. 6528 (a. R. 139)

Segons conta Ludwig, *Repertorium* I, 1, p. 131, W. Meyer va trobar, enganxat a la coberta d'aquest còdex, un fragment del segle XIII, amb el conductus «Lux illuxit», a dues veus. Es tracta del conductus que trobem també a W_1, f. 156'; Flo, f. 313, i Ma, f. 79'. Pel text, vegi's AH 20, 75.

XI. Madrid, B. N., M. 1361

Graduale-Antiphonale del segle XIV. Es un còdex, pergamí, de 199 folis de 28 × 20.2 cms. Després del Proprium Missae i altres.

ff. 177-177′ : Credo I del Graduale Romanum, amb notació mensural.

ff. 178-178′ : Credo. Només una veu d'una composició a tres (?), amb l'estil del repertori d'Avinyó.

ff. 178′-183′ : Segueixen Kyries, amb tropus.

ff. 184-188 : Gloria, amb tropus i altres sense tropus.

ff. 188′-195 : Sanctus, amb tropus.

f. 195′ : Agnus, amb tropus i altres sense.

f. 196′ : «Juste judex, Jhesu Christe», a tres veus.

f. 197 : Onze «Ite missa est», a una veu.

f. 197′ : «[A]doramus te Xpiste», a tres veus.

f. 197′-198 : «Te ergo quesumus tuis famulis», a tres veus.

f. 198′-199 : «Et in terra», a tres veus, amb l'estil del repertori d'Avinyó.

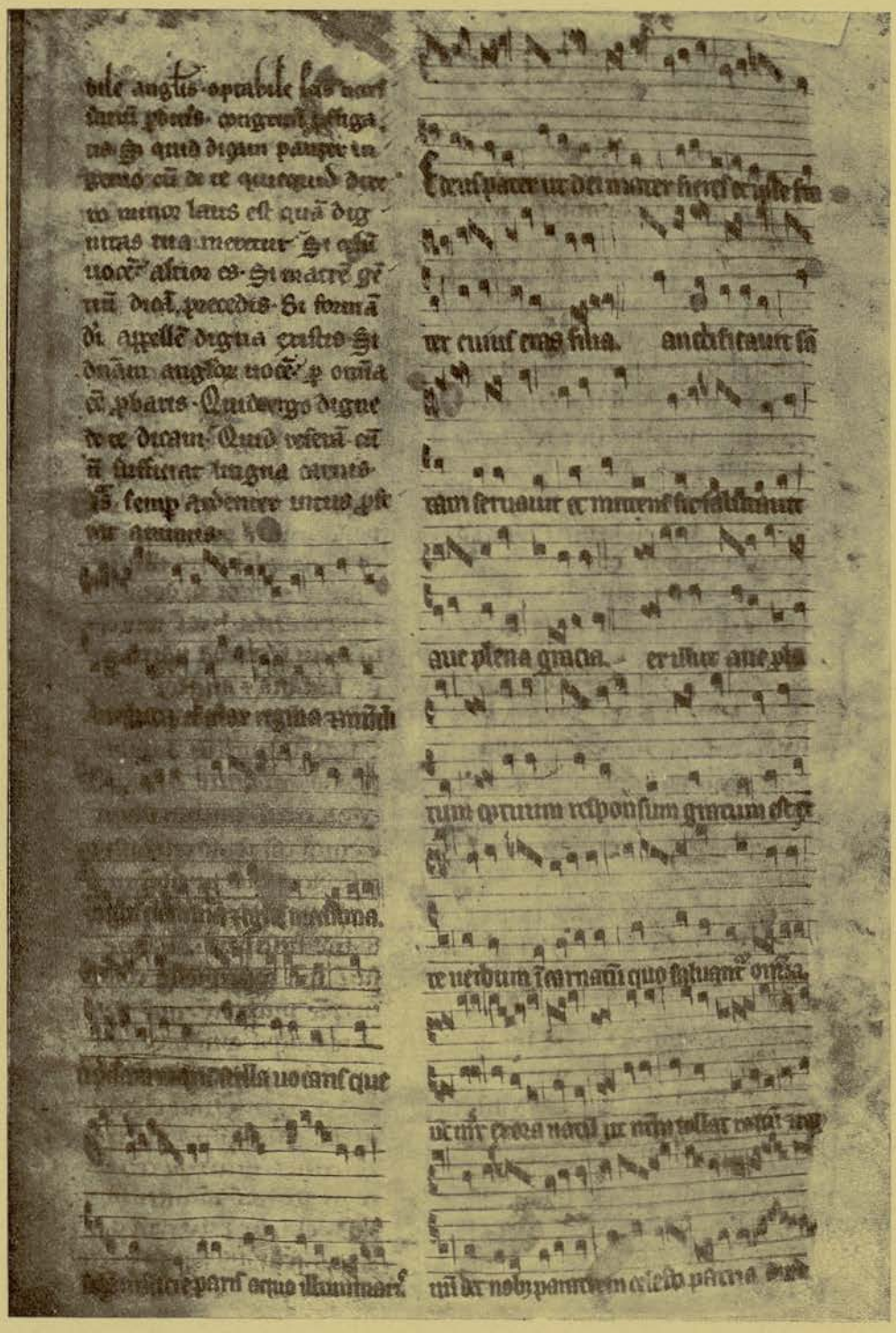
XII. Escorial, còdex T. j. 12

Còdex en pergamí, començ del segle XIV, de 309 folis, 35.8 × 25.8 cms. És una miscel·lània d'obres llatines, com per exemple *De vitis Patrum, Homilies de Beda, de sant Agustí*, etc. Vegi's G. Antolín, *Catálogo de los Códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial* (Madrid, 1916), IV, pp. 103 i ss. Prové de la biblioteca del comte-duc d'Olivars. Allí trobem:

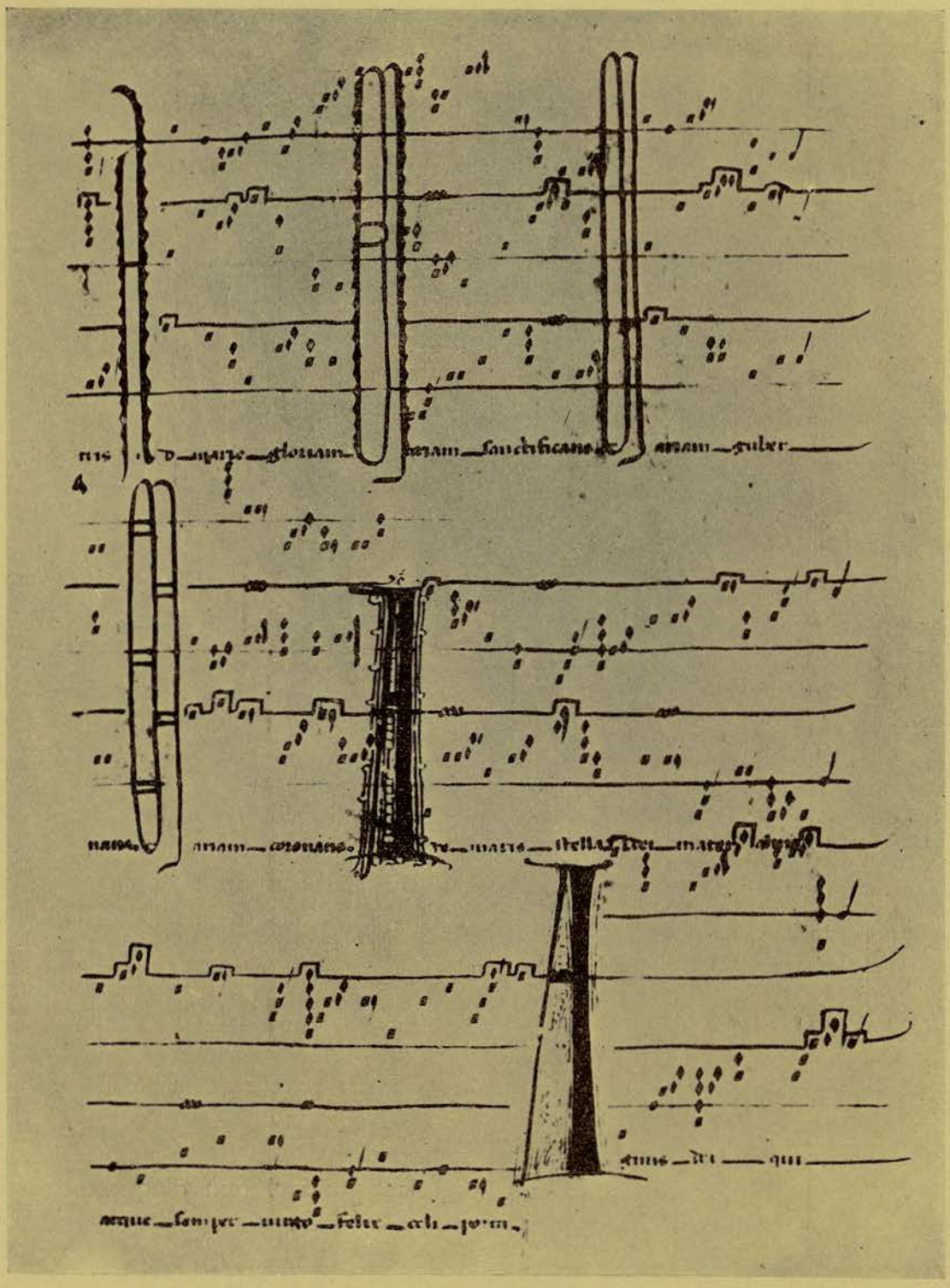
1. f. 309′ : «Benedicta es celorum regina.» Text : Chevalier 2428.

Organum a dues veus amb notació quadrada que reproduïm a continuació.

Cal advertir, tot passant, que aquesta peça és l'única a veus que hem trobat dels temps antics a la Biblioteca de l'Escorial. Hem consultat el catàleg susdit del P. Antolín, amb tanta bellesa de Mss.; hem remirat personalment els còdexs anteriors al segle XV que contenen música, i fins ara no hem trobat altra composició a veus. És cosa també inexplicable que aquesta rica col·lecció de còdexs llatins sigui tan escassa en llibres litúrgics i principalment en còdexs gregorians.



Escorial, còdex T. j. 12, f. 309'



Burgos, Parròquia de Sant Esteve, fragment s. s.

XIII. Burgos, Parròquia de Sant Esteve, sense sign.

Alguns folis recentment descoberts en les tapes de diferents Mss. Sembla que formarien part d'un Prosari-Tropari. Per les deu fulles trobades es veu que es tracta d'un preciós Ms., en pergamí, amb notació aquitana, del segle XIII, de 0'30 × 0'22 cms. El P. Rojo, Prior de Silos, que gentilment ens ha tramès les fotocòpies de les catorze proses a una veu i de les tres peces a veus, creu que el fet de contenir una seqüència pròpia de sant Domingo de Guzman, dóna a entendre que el còdex prové del convent antic de Sant Esteve de Burgos, que va pertànyer als domínics. Com a polifonia conté:

1. «Et in terra ... Spiritus et alme.»

És el tropus marial tan conegut del *Et in terra*, n.º IX, de l'edició vaticana, ací a tres veus. Cal remarcar la diferència de discant que duen el duplum i el triplum, comparats amb la versió del n.º 5 de Huelgas.

2. «Aue maris stella.»

Himne marial a dues veus. Es tracta de la melodia típica de l'*Antiphonarium* vaticà, p. [80]. Vegeu P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, pp. 495 i ss. Fins ara és l'únic cas que coneixem amb música a veus de l'Ars antiqua, dins la península, del popular himne.

3. «Agnus Dei.»

Només l'incipit, per mancar els folis. Segurament seria un tropus d'Agnus a dues veus. A la pàgina 89 donem una mostra d'aquest bell Ms.

Aquests nous fragments de polifonia són una mostra més de l'escola de música a veus de Burgos i una prova que les comunitats d'homes també havien practicat el cant gregorià a veus en terres de Castella.

XIV. Barcelona, Arxiu Corona d'Aragó, Ripoll 139

Còdex de diversos, pergamí a la primera part i paper a la segona, segles XIII-XIV. Al darrer fascicle, afegit al segle XIV:

1. f. 93' : «Crimina tollis | Aspera mollis.»

Tropus d'Agnus a tres veus. Per la música i el text d'aquest tropus, vegi's el n.º 23 de Huelgas.

XV. Tarragona, Arxiu Episcopal, còdex 12

Fascicle en pergamí, segle XIV, provinent del monestir de la Cartoixa de Scala Dei esmentat. Són 22 folis, 23 × 16.2 cms. Els folis 1 i 22 són una fulla de pergamí que conté un document antic. El còdex, pròpiament format per un quinió, conté una sèrie de prefacis a una veu, amb notació gregoriana, i diferents proses, també a una veu i amb notació mensural-modal. Encara que en una altra ocasió parlarem més en detall d'aquest Ms., donem per ara el contingut de les proses i tropus, que és com segueix:

1. f. 1 : Cant ferial del prefaci.
2. f. 1′ : «Ite omnes gentes ... Missa est.»
3. f. 2 : Cant solemne del prefaci.
4. f. 2′ : Cant solemne del prefaci «In Appariciones Domini».
5. f. 3′ : Cant del «Per totam Quadragessimam Prephatio.»
6. f. 4 : Cant del prefaci «In Pascha».
7. f. 5 : «Prephatio in die Ascensionis Domini.»
8. f. 6 : «In die sancto Pentecostes Prephatio.»
9. f. 6′ : «Dominica in Trinitate Prephatio.»
10. f. 8 : «In natale Apostolorum Prephatio.»
11. f. 8′ : «Prephatio de Cruce.»
12. f. 10 : «Pater noster.»
13. f. 10′ : Prosa «Admiranda nouitas, | Descendit diuinitas.»
14. f. 11′ : Alia Prosa «In te concipitur, | O uirgo regia.» Text AH 20, 140; Chevalier 28134.
15. f. 13′ : Prosa «Aue, stella matutina, | Lilium mundicie.» Text AH 40, 107; Chevalier 23884.
16. f. 14′ : «Aue, mater domini, | Flos odoris gemini, | Virgo.» Prosa. Text AH 10, 104; Chevalier 1933.
17. f. 15′ «[C]onceptus mirabilis, | Olim nunciatur.» Prosa.
18. f. 17 : Prosa «[L]audes eterni numinis.» És el n.º 78 de Huelgas.
19. f. 18′ : Prosa «Salue fulgens stella, | Maris magestatis scrinium.»
20. f. 20 : «Agnus Dei ... Pater Dei, lumen rey.» Entonació a una veu; el tropus d'Agnus a dues veus.
21. f. 21 : «[A]nte tronum redemptoris | Dulce promat uoces.» Prosa.

XVI. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 250

Cantorale Sancti Jeronimi del segle XV. Conté 145 folis, uns en pergamí i altres en paper. Prové del monestir català de Sant Jerònim de la Murtra de la diòcesi de Barcelona. Com a composicions a veus encara amb l'estil del temps vell, hi trobem:

1. f. 137'-138 : «Ad honorem summi patris... Aue regina celorum», a tres veus.

f. 138'-139 : «Ad honorem summi patris... Regina celi», a tres veus.

Els discantistes peninsulars segons l'anònim anglès del s. XIII.

Per cloure aquest capítol de la polifonia hispànica dels temps vells, volem recordar, encara que sigui de passada, ço que escriu l'Anonymus IV de Coussemaker. Aquest teòric anglès, segurament del darrer terç del segle XIII,[1] demostra una gran coneixença de la música hispànica d'aquells temps. Així, trobem que conta : «Sic etiam intelligimus de quatuor, quinque vel sex, etc., cum proprietate et imperfectione, cum prima longa sequente, supra alteram syllabam, ad tres ligatas reducuntur. Sed in libris quorumdam antiquorum non erat materialis signatio talis signata; sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem, velut in libris *Hispanorum et Pompilonensium*, et in libris *Anglicorum*, sed diversimode secundum magis et minus, etc.»[2] Això ens demostra que les obres dels discantistes hispànics i nominatim els de Pamplona, aquest temps, encara eren escrites amb notació molt imperfecta; malgrat tot, eren conegudes per l'anònim anglès, qui confessava que els discantistes anglesos es mantenien totalment conservadors com els discantistes hispànics. Una altra cosa remarcable és que aquella relació que Ludwig va trobar primer que ningú, entre la notació mensural del segle XIV, conservada al *Llibre Vermell* de Montserrat, i la dels anglesos del mateix temps que ell bateja amb el nom de «notació anglesa»,[3] la testimonia allí l'anònim anglès com ja existent al segle XIII.

El mateix anònim anglès, en un altre indret,[4] tot parlant de les pauses perfectes i imperfectes avenint-se als modus, escriu : «Notatores quidam solebant in cantu ecclesiastico semper inter duas scripturas, sive inter duas lineas scripture, vel supra unam lineam scripture, quatuor regulas regulare ejusdem

1. Ludwig, *Die Quellen der Motetten*, p. 293 i s.; *Separatabdruck*, p. 58 i s. Coussemaker havia fet massa antics els tractats teòrics de la polifonia medieval; així ell posava aquest tractat com escrit entre 1189-1215 (*Scriptores*, I, p. XX i ss.) Ludwig en parla amplament *l. c.* suara, p. 293 i ss.
2. *Scriptores*, I, p. 345.
3. *Die Quellen der Motetten*, p. 274, i *Separat*, p. 39, nota 1.
4. Coussemaker, I, p. 349.

coloris; sed antiqui non solebant nisi tres lineas diversi coloris. Sed habebant regulas regulatas ex aliquo metallo duro, velut in libris Cartusiensium, et alibi multis locis. Sed tales libri apud organistas in *Francia, in Hyspania et Ragonia et in partibus Pampilone et Anglie* et multis aliis locis non utuntur secundum plenius patet in suis libris; sed utuntur regulis rubris unius coloris, vel nigris ex incausto factis.» Encara una mica més avall,[1] anota : «Exemplum pausationis semibrevis patet eis qui sciunt reducere, vel facere, mutando de uno modo alium, ut illi qui dicunt secundum modum de quinto, et reducunt superiorem, vel superiores, ad eumdem modum secundum, velut quidam *Parisienses* fecerunt, et adhuc faciunt de *In seculum, le Hoket* gallice, quod quidam *Hispanus* fecerat, etc., et talis pausatio supradicta, semipausatio dicitur.»

L'Hochetus *In seculum,* que els teòrics citen com a una obra d'autor hispànic, com dèiem suara, es troba al f. 122' del 20486 de la Nacional de Madrid. Ludwig remarca la relació musical d'aquesta obra amb la de Montpellier, fascicle 5, n.º 73, i Bamberg, n.º 104; ambdues versions, musicalment, procedeixen de la versió de Madrid. Encara troba que la versió a quatre veus de Montpellier, fascicle 1, n.º 2 [211], *Ja n'amerai,* és la mateixa música amb un quadruplum afegit. Cita, a més, una versió reduïda d'aquest Hochetus que ell va identificar a Bamberg, n.º 106, i Montpellier, fascicle 1, n.º 3, i altres versions a tres, amb text francès. Refuta la teoria de l'Aubry, que va prendre aquest Hochetus, com un fragment «sine littera» i la seva tranquil·litat en deixar anar per carambola la hipòtesis de si «peut être un essai de composition instrumentale».[2]

Segurament hauríem conservat més música a veus dels temps vells, si no hagués estat la butlla *Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas,* que Joan XXII publicava els anys 1324-25. És coneguda la relació amistosa dels nostres reis i de la Jerarquia eclesiàstica espanyola, amb els papes de la Cort d'Avinyó; és conegut també com sabien protegir-se mútuament. L'Ordenació del bisbe Vidal de Blanes (1356-69) «quod non cantetur in coro cantus de organo, vel de contrapunt» a l'església de València, no té per nosaltres cap altra explicació. Encara, el mateix inventari de l'escola de cant de València de 2 de maig del 1397, on s'anota l'existència exclusiva de llibres de cant pla per a l'ensenyament musical dels infants de cor de la Seu de València,[3] resta molt fosc, si no atenem a la força que hagués pogut tenir l'es-

1. *Ibidem,* p. 350. El Ms. escriu *Ragonia.*

2. LUDWIG, *Repertorium,* p. 133 i s. A. GASTOUÉ parlant sobre les imitacions en les composicions instrumentals del segle XIII, no s'ha donat compte de ço que havia escrit Ludwig i per ço encara anota : «Il est interessant, parmi celle-ci, de comparer le n° CIV [de Bamberg] uvre d'un auteur espagnol, au n° CVI, qui est sa transcription faite par un musicien parisien dans un des nouveaux rythmes alors en usage dans l'école française.» (*Les Primitifs de la Musique Française,* 1922, p. 85, nota 2.)

3. «Die mercurii II madii [1397]. Ad mandatum dominorum de Capitulo, presente et consen-

mentada Butlla de Joan XXII. Aquest cas de la Catedral de València, de tenir només llibres de cant pla per l'ensenyament dels infants de cor, contrasta amb el fet d'altres catedrals castellanes, on veiem com els nens cantors sabien de bona hora tots els secrets del contrapunt i de l'evolució temàtica, bo i estudiant els autors clàssics de la polifonia. En alguns llocs aquesta butlla tingué força encara més ampla; així, el Concili d'Alcalà del 1345, per conformar-se a la butlla esmentada, es manava que totes les esglésies sufragànies es conformessin amb l'església principal, en la pràctica del cant sagrat.[1]

L'«Ars nova» a Catalunya.

Quant a la música a veus de l'Ars nova existent entre nosaltres, fou el P. Gregori M.ª Sunyol qui primer, el 1918, va publicar els exemples servats en el *Llibre Vermell* de Montserrat,[2] que, en part, havia ja estudiat primerament,[3] i que Lluís Millet donà a conèixer en diferents ocasions.[4] O. Ursprung més tard, en 1922, els estudiava més de prop i en feia un comentari bonic, bo i publicant-los de bell nou.[5] Parlava encara d'aquests cants del *Llibre Vermell* de Montserrat — remarcant les llurs característiques musicals i puntualitzant els encerts i les falles de Dom Sunyol i de l'Ursprung —, el professor Ludwig, els anys 1923 i 1924.[6] Val a dir que qui primer va remarcar la importància dels textos llatins d'aquest còdex fou Dreves, el 1895, el qual reproduïa, a més, la música d'alguns d'aquests cants que ell equivocadament va transcriure com de ritme lliure.[7] El mateix Ludwig va esmentar la música d'aquest Llibre en el *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler.[8] Caldrà encara tenir present els bells estudis del romanonista Hans

tiente Simone Damor, presbitero, regente scolas cantus Sedis Valentie, fuit factum inuentarium de libris cantus abtis ad docendum scolares in quanto (!) et aliis que in domo dicte scole inuenti fuerunt; que omnia debent in eadem perpetuo remanere; nec magister uel regens scolas easdem cum eas dimiserit, aliquid de predictis secum possit aut ualeat apportare, ymmo ad seruitium et usum magistri et scolarium predictorum qui pro tempore fuerint ibidem perpetuo seruentur.

Et primo : deu querns del *Comú*.

Item un quern d'*antifones*.

Item un quernet de *proses*.

Item un quern de forma gran ab alguns *officis del Avent* e altres.

Item altre quern de forma gran *dominical* del *offici de missa del Avent*.

Item altre quern de forma maior de *Santoral*.

Item uns *tons*.

Item un quern vell d'*antifones*.

Item dos banchs grans.

Item altre banch ficat en terra.

Item cinch posts grans clavades on tenen los libres.» (València, Arxiu Capitular, sign. 3664.)

1. Citat per VALLEJO, l. c., i que dissortadament no hem pogut trobar ni al LABBEI, ni al TEJADA, ni a l'AGUIRRE, ni al MANSI.

2. *Analecta Montserratensia* (1918), I, pàgines 100-192.

3. *Revista Montserratina* (1910 i ss.).

4. Lluís MILLET, *El Cant popular religiós*, conferència-concert del 1912, i en el «Concert Històric» amb motiu del Primer Congrés d'Art Cristià de Barcelona, octubre del 1913. Encara a la *Revista Musical Catalana*, 1919, XVI, p. 18 i ss. Vegeu H. ANGLÈS, *Les Cantigues del rei N'Anfós el Savi*, extret de *Vida Cristiana* (1927), p. 32 i s., nota 2.

5. O. URSPRUNG, *Spanische-Katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts*, a la *Zeitschrift für MW* (1921-22), IV, p. 136 i ss.

6. F. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten* citat, p. 191, nota 1, i 274, nota 1. *Sonderdruck*, 7 i 39.

7. AH, 20, p. 160 i ss, i p. 256 i s. També 21, pp. 101 i 220.

8. Edició del 1924, p. 247, i p. 292 de la segona edició.

Spanke, el qual recentment ha estudiat els cants del *Llibre Vermell* de Montserrat com a document de primer ordre pel tema de la *dansa religiosa* i la *música de dansa* en l'Església medieval.[1] H. Besseler va descriure, situant bé llur contingut musical, el fragment M. 853 de la Biblioteca de Catalunya[2] i el Ms. 2 de l'Orfeó Català.[3] Són els mateixos Mss. que Ludwig havia citat primer en l'obra suara esmentada,[4] i que més tard esmentà en parlar de les misses polifòniques del segle XIV.[5] Ludwig va repetir encara aquestes dades en 1928 i va donar compte del M. 946 de la Biblioteca de Catalunya valent-se de fotografies que nosaltres li havíem enviat.[6] Altres fragments que hem trobat darrerament a Catalunya, proven bé com la música de l'Ars nova de l'escola d'Avinyó, fou ben conreada a Catalunya. La qüestió de la raresa de música a veus de l'Ars nova en terres de Castella és una cosa que ens intriga des de dies, i no sabem a què atribuir-ho. Contrasta l'escassetat d'obres així, en terres de Castella, València i altres regions hispàniques, amb els fragments que van eixint per Catalunya i que descriurem en una altra ocasió.

Malgrat que la polifonia hispànica dels segles XVI-XVII hauria estat de més fàcil accés i potser de profit més immediat per nosaltres, no ens dol d'haver passat aquests anys en recerca i estudi de la polifonia de l'Ars antiqua i de l'Ars nova que pugui avui trobar-se a la península. El fet d'haver-nos despertat tan tard en l'estudi de la polifonia medieval peninsular, ha estat causa que la florida de música a veus hispànica dels segles XI-XIV hagi desaparegut quasi per complet. Malgrat tot, el repertori que avui presentem i altres peces que amb el temps sortiran encara, posen la Hispania medieval en un nivell mai no somniat pels musicòlegs que entre nosaltres ens precediren.

1. Vegi's els seus estudis : *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters*, en *Volkstum und Kultur der Romanen*, III. Jahrgang, pp. 258 i ss. *Das Mosburger Graduale*, en la *Zeitschrift für Romanische Philologie* 1930, L, pp. 582 i ss. *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, a les *Neuphilologische Mitteilungen* (1930), XXXI, pàgines 143 i ss.

2. H. BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters*, a l'*Archiv für Musikwissenschaft* (1925), VII, p. 200 i s.

3. *Ibidem*, p. 205.

4. *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. ADLER (1924), p. 236, i (1930), p. 274.

5. F. LUDWIG, *Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts*, a l'*Archiv für MW.* (1925), VII, p. 427 i ss.

6. Vegi's *Guillaume de Machaut Musikalische Werke. Zweiter Band.* (Leipzig, 1928), p. 22*; encara *ibidem*, p. 32*.

LA MÚSICA A VEUS DE L'«ORDINARIUM» I DEL «PROPRIUM MISSAE» I ELS ORGANA DE LAS HUELGAS

Seria un estudi sobrerament interessant, de seguir l'evolució històrica del cant a veus dins la missa i l'ofici solemnes. És avui prematur de poder-ne fer un estudi complet i de conjunt. Són encara moltes les dades que manquen, i són massa pocs els materials publicats fins al present. Des que G. Eisenring resumia els estudis fins llavors publicats sobre la història de la polifonia del *Proprium Missae* en temps vells,[1] des que P. Wagner publicava la seva orientadora *Geschichte der Messe* en el sentit musical polifònic,[2] l'estudi de la música a veus dels temps medievals ha fet molt de camí.

Per conèixer a bastament l'evolució i la riquesa d'aquesta polifonia de l'Ordinarium i del Proprium de la missa, hom haurà de llegir els estudis que hem esmentat de Ludwig, Handschin, Hughes, Wagner, etc. Qui vulgui donar-se compte del preu i del lloc històric que en l'evolució de la polifonia sagrada representa aquest Còdex de Las Huelgas, haurà d'acudir també a les fonts d'estudi citades al començament, que no ens és possible de sintetitzar ací com caldria.

L'Ordinarium i el Proprium de la Missa, amb tropus o sense tropus, i els cants responsorials, són el camp que els monjos i clergues medievals trobaren més assaonat per la pràctica de la música a veus. Els organa, els tropus i les seqüències són les tres branques de la música a veus dels temps vells. És cosa certa que la polifonia primitiva va lligada amb els tropus. És cosa sabuda que el tropus a una veu era propi del cantor solista; fixant-se en aquest fet i en la naturalesa del discant, aquests cants polifònics dels tropus o sense tropus foren tinguts també com a «música solística».[3] És difícil i molt arriscat, avui dia, de precisar on es va cantar el primer Kyrie o el primer Alleluia amb discant. Els exemples més vells coneguts per ara amb discant són els

1. G. EISERING, *Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560.*, en *Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg* (Schweiz), VII. *Heft.* (Düsseldorf, s. a.)
2. *Geschichte der Messe* (Leipzig, 1913), I.
3. *Geschichte der Messe*, I, 35.

que presenta la *Musica enchiriadis*, potser anterior al 867 i obra potser d'un autor irlandès, segons troballa de l'eruditíssim Handschin.[1] Els exemples d'organa que podem veure allí pertanyen als cants de l'Ofici. Guido, en el seu *Mikrologus*, escrit vers 1030, clou el primer període de la música a veus que coneixem només pels teòrics. Guido, cap. 18 i 19 de l'obra esmentada, parla de l'organum i escull antífones com exemples. Ludwig va remarcar, fa temps, que després de Guido ja es varen posar a veus els amples cants solístics de la missa i de l'ofici, especialment l'Alleluia i els tropus de l'Ordinarium de la missa.[2]

Els exemples més vells de l'Alleluia a veus els proporcionen el còdex de Milà, Ambros. Ms. 17;[3] els de Chartres, Bibl. Municipal 130 [148][4] i 109,[5] ambdós del segle XI, i el de Cambridge, Corpus Christi College 473, conegut amb el nom de *Winchester Troper*.[6] Alhora trobem ja tropus a veus de l'Ordinarium de la missa, com, per exemple, a Milà i Cambridge. El volum més ric i més interessant amb organa, és el *Winchester Troper* que en duu 150. El discant d'aquests exemples dels Mss. citats — si exceptuem els de Milà — no poden llegir-se com cal per manca de diastematia suficient.

Per mica que hom es fixi, en tota aquesta música a veus de l'època primitiva — segles IX-XI —[7] les veus caminen amb nota contra nota; hom pot, per tant, servar bé el ritme lliure gregorià, tant a la melodia preexistent, com també a la veu afegida com discant. Durant aquest període, la melodia donada va generalment a la part superior, i la veu inventada de bell nou va a

1. Sobre el cas de l'incipit d'una seqüència a dues veus, que trobem allí, veure HANDSCHIN, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1927), X, p. 8. No hem tingut a mà la *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. und Geistergesch.* V, 339 i ss.

2. *Bericht über den 3. Kongress der International Musikgesellschaft* (Wien, 1909), p 102.

3. COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge*, pp. 226 i ss. Vegi's J. HANDSCHIN, *Der Organum-Traktat von Montpellier*, a la *Festschrift für Guido Adler* (Wien, 1930), pp. 50 i ss., principalment p. 50, nota 2. Per la còpia del segle XIII i començ del XIV, existent a Berlin, theol. lat. 4.° 261, cal veure encara E. STEINHARD, *Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit*, a l'*Archiv für MW* (1921), III, pp. 220 i ss.

4. *Paléographie Musicale*, I, pl, XXIII, dóna els cinc versets al·leluiàtics de Nadal i Pasqua que es troben al f. 50 d'aquest Ms.

5. H. M. BANNISTER, *Un fragment inèdit de «Discantus»*, a la *Revue Grégorienne* (1911), I, p. 29 i ss. R. BARALLI en feia encara una recensió a la *Rassegna Gregoriana* (1911), X, col. 151.

6. Publicat per W. H. FRERE en el vol. VIII de *H. Bradshaw* (1894), on dóna el text i algunes reproduccions amb la música original.

7. Tinguem en compte que encara que del repertori antic del cant amb música a veus dins el temple només hàgim conservat exemples que arriben al segle IX, la documentació sobre la pràctica de la música a veus puja més avall. Vegi's J. HANDSCHIN, *Zur Geschichte de Lehre vom Organum*, en la *ZfMW* esmentada (1925-26), VIII, p. 321 i ss. La hipòtesi de P. WAGNER, sobre el significat del mot *paraphonista*, exposada en el seu article *Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges*, a la *ZfMW*, IX, p. 2 i ss., no va tenir acolliment franc pels historiadors de la música. Vegeu Kathi MEYER, *ibidem*, p. 123 i s. Sobretot, HANDSCHIN, *ibidem*, p. 136 i ss., així com les rèpliques de WAGNER, *ibidem*, pp. 124 i 134. Encara A. GASTOUÉ refutava els punts de vista que Wagner havia exposat sobre *La Paraphonie*, en la *Revue de Musicologie* (1928), XII, p. 15 i ss.; a la mateixa revista, pp. 61 i ss., P. WAGNER retorna al seu punt de vista exposat primer, i referma la seva teoria en el *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* del 1931, p. 7, nota.

Biblioteca de Catalunya

la part inferior. De tots els Mss. coneguts fins ara amb organa dels temps primitius, el tractat de Milà que esmentarem tot seguit és el primer que posa organa amb la melodia gregoriana preexistent a la part inferior, i el discant inventat a la part superior; encara hom hi remarca creuaments de veus que són purament de pas.[1] Al final d'aquest període, passa ja que la veu preexistent va a la part inferior, i així dura fins als segles XIII i XIV. Huelgas, com el Calixtinus de Compostela i tots els exemples d'organa que hem vist en el Mss. hispànics, sempre duen la melodia gregoriana a la veu inferior. Com notava Handschin, durant aquest període primitiu, ja es consoliden els tres tipus de moviment en les veus : el moviment *paral·lel*, el moviment *contrari* i el moviment *oblic*.[2]

Pel que fa a l'*Ordinarium Missae*, recordem que el còdex més ric dels temps vells és el *Winchester Troper* del Corpus Christi College de Cambridge, de finals del segle XI. La publicació i l'estudi que d'ell en va fer el seu editor, W. H. Frere, no donava pas prou clarícia pel que fa a la música allí continguda. Fou Ludwig qui primer el va estudiar com cal al Congrès de Viena del 1909. Allí es troben dotze Kyrie a dues veus, dels quals només quatre són tropats; també vuit Gloria, encara a dues veus; cinquanta-quatre Alleluia i dinou Tractus, etc. Dissortadament aquestes composicions van escrites amb neumes, sense la diastematia suficient i sense còdexs posteriors que orientin per a poder transcriure justament el discant. Cal només fixar-se en les reproduccions que

1. Recentment, J. HANDSCHIN, que tantes troballes fa en la qüestió de la polifonia primitiva i que sovint ens dóna tan belles sorpreses, àdhuc en el camp de la lírica musical de les seqüències pre-Notker, ha fet llum nova sobre aquest punt del moviment de les veus en els organa de l'època antiga. A propòsit d'un breu tractat d'Organum que ell va descobrir en 1928 a Montpellier, Fac. de Méd. H. 384, de retorn de Barcelona en viatge d'estudi de les petites mostres que nosaltres guardem en fotocòpia a la Biblioteca de Catalunya, estudia de bell nou aquesta qüestió. Precisament els exemples d'organum que dóna el susdit tractat de Montpellier copiat al migdia de França al segle XII, junt amb el «Dialogus Odonis» i el «Micrologus» de Guido, posen la veu preexistent també a la part inferior; en canvi, el text sembla significar que la veu donada pot anar tant a la part superior com a la part inferior. Posat això, ell sintetitza així el cas de les veus en els organa primitius : Guido, a la primera meitat del segle XI, encara tracta la melodia donada com a veu superior, però permet, ocasionalment, que hi hagin creuaments de veus. Johannes Cotto, de finals del segle XI, resta indiferent en aquest punt : si la melodia donada acaba a la part inferior, el discant fineix a l'octava superior; si aquella acaba a dalt, el discant fineix a l'octava inferior; si al mig, llavors ambdues veus fineixen a l'unísson. Les composicions de Chartres 109, escrites vers 1100, posen la melodia donada preferentment a la part inferior, però deixen força creuaments de veus. El tractat de Milà, limita aquests creuaments. En els monuments musicals servats del segle XII, la melodia donada va sistemàticament a la part inferior, si bé hom hi troba excepcions. (Vegi's HANDSCHIN, *Der Organum Traktatvon Montpellier*, a la *Festschrift für Guido Adler* (Wien, 1930), p. 52.

2. *Schweizerisches Jahrbuch* (1927), p. 14. Val a dir que WOOLDRIDGE, en parlar del *Winchester Troper*, que el feia datar del 1080, ja havia escrit en 1901 «Unfortunately the music is noted in neumes, without stave or clef, a circumstance which renders an exact translation in full impossible; but the Ms. is useful notwithstanding for our present purpose, since the parallell, oblique, and contrary movements can all be perfectly discerned in it...». Cf. *The Oxford History of Music* (Oxford, 1901), I, p. 75.

en l'edició del text d'aquest còdex donava W. H. Frere i més tard Wooldridge,[1] el qual n'havia parlat en 1901.[2] És el còdex preat que Ludwig estudiava encara en el seu *Repertorium* del 1910[3] i en 1924 i 1930.[4] P. Wagner, en 1913, va resumir encara les dades més sortints d'aquest Ms.,[5] sobre el qual poca cosa afegia H. V. Hughes en la mateixa època.[6]

Així com en el cas dels tropus i seqüències dels Mss. gregorians existents entre nosaltres hem trobat la relació estreta que en aquesta branca de la poesia i música litúrgica tenien els monestirs de Ripoll, de Sant Joan de la Penya i de San Millan amb el monestir de Moissac, de St. Martial i altres monestirs del migdia de França, també la trobem entre el Winchester anglès d'una banda i els monestirs de Fleury sur Loire i St. Magloire de l'altra. Això fa suposar, també, que aquests organa de Winchester passarien igualment de França cap a l'Anglaterra. I encara que de França tinguem poca poiifonia d'aquesta època per poder comparar, els pocs exemples que es coneixen fins avui donen ja idea prou exacta del camí que farien aquestes composicions a veus; així, a més dels exemples esmentats de Chartres, tenim les nou composicions responsorials a dues veus procedents de Fleury, ara a Roma, Vatic. Reg. 592 i l'altre també al Vatic. Reg. 586, que dóna tres graduals a dues veus. Tots aquests exemples ben melismàtics, tan en la part gregoriana com en la part del discant, segueixen nota contra nota i amb el ritme lliure que pot servar-se en ambdues veus.[7] Encara segueix aquesta mateixa tendència dels organa de finals del segle XI i començ del XII, un altre fragment trobat al Ms. 603 de la Bibl. capitolar de Lucca.[8] Aquí les notes caminen ben iguals, deixant de banda alguna que altra vegada que el discant posa dues notes que corresponen a una de la melodia gregoriana.

Pels monuments musicals arribats fins ara, sembla clar que el cantar-se tot l'Ordinari de la missa amb música a veus, fou pràctica relativament tardana. Per trobar una missa així, hem de baixar ja al segle XIV. El còdex de Las Huelgas és un dels casos més antics en presentar-nos un *Ordinarium Missae* a veus quasi complet : Kyrie, Gloria, Sanctus i Agnus. El Credo, també amb polifonia, s'hi introduiria més tard, puix que veiem que a Las Huelgas, al final del Ms., hom encabeix un Credo a tres veus, ja amb l'estil de l'Ars nova; Credo

1. H. E. WOOLDRIDGE, *Early English Harmony from the 11th to the 15th century*, I, en *The Plainsong and Mediaeval Music Society* (1907), pl. 2-6.
2. *The Oxford History of Music*, I, p. 75 i s.
3. *Repertorium Organorum*, I, p. 268 i s.
4. *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. ADLER, pp. 143 i 173, respectivament.
5. *Geschichte der Messe*, I, p. 30.
6. *Early English Harmony* esmentada (1913), II, p. 3.
7. Vegi's l'*Alleluia de Chartres*, que publica LUDWIG, al *Handbuch*[2] esmentat, p. 175.
8. R. BARALLI, *Un frammento inedito di «discantus»*, a la *Rassegna Gregoriana* (1912), XI, col. 5 i ss. A veure, encara, H. M. BANNISTER, *Un fragment inèdit de «Discantus»*, a la *Revue Gregorienne* (1911), I, p. 29 i ss.

que, com veurem en el seu lloc, es coneixia ja pel Ms. de Tournai i pel Ms. de la catedral d'Apt; mostra que, fins ara, és la més vella de les conegudes d'un Credo amb música a veus.

El Kyrie més antic a dues veus, que de moment s'ha pogut transcriure, és el que dóna el tractat de teoria musical de l'Organum, de finals del segle XI i començ del XII, que Danjou i Morelot descobriren a Milà i que Coussemaker va publicar en 1852. Els exemples d'organa que dóna aquest Ms., i, per tant, també el Kyrie en qüestió, són també de procedència-francesa.[1] Aquest Kyrie Cunctipotens el donem al n.º 1 de les composicions de Hu. Ell aclareix prou ço que acabem de dir sobre les característiques musicals i rítmiques d'aquests tropus primitius de l'*Ordinarium Missae*.

Els *Et in terra* polifònics de l'Ars antiqua arribats fins a nosaltres escassegen molt. El *Winchester Troper*, com a cas excepcional, en dóna vuit, amb tropus a dues veus. W_1 f. 195' presenta el *Per precem piissimam*, també a dues veus. Hughes, en *Worcester Mediaeval Harmony*, pp. 37-40, dóna un *Et in terra* a tres veus, sense tropus, de la Worcester Cathedral, Additional, 68, XIX, *b* i *c*, del segle XIII, al n.º 3, p. 39. Ludwig, en el *Repertorium*, p. 270, parla del *Et in terra* amb el tropus marial *Spiritus et alme*, que veurem també a Las Huelgas a tres veus, del repertori anglès perdut, i que es coneix avui només per una taula-índex del Ms. conservada en el còdex del British Museum Harl. 978. A aquestes versions podem afegir la de Burgos, a tres veus, trobada recentment a la parròquia de Sant Esteve. Fora aquests *Et in terra* que acabem de citar, de moment no en coneixem cap més d'aquell temps. I tinguem present, encara, que aquests *Et in terra* tropats duen només polifonia als fragments (sis o menys) que van amb tropus.

Als exemples d'organa esmentats en les pp. 97 i ss., segueixen cronològicament els organa de St. Martial de Limoges, que apareixen molt més perfeccionats que els anteriors. Aquests abracen una mica del s. XI i van fins a mitjans del XII. Es conserven a la B. N. de París, lat. 1139, 3719, 3549, i Londres, B. M., Add. 36881. Són seqüències, tropus i Benedicamus, tropats o no, a dues veus; aquests organa van ja amb text rítmic. Allí trobem que la veu afegida que fa de discant, és molt ornada de melismes, més o menys llargs, damunt la melodia gregoriana fonamental, que sovint camina amb llargs punts organals. Es comprèn

1. Quant al tractat de Milà, tinguem present que fins ara hom sabia només que el director de l'Ambrosiana de Milà l'havia adquirit a Avinyó, a començament del segle XVII. Hom no sabia res de la procedència del còdex abans que aquest hagués anat a parar a les mans del jurisconsult Antonius Conti, quan el director susdit el va adquirir a Avinyó. HANDSCHIN ha pogut llegir unes lletres afegides al foli 1 del Ms. als segles XV-XVI. Aquestes lletres diuen simplement : «Pro collegio Laudunensi»; ço vol dir que aquest còdex havia pertangut a la catedral de Laon. Encara afegeix Handschin que el susdit còdex de Milà, no puja més amunt del segle XII. Vegi's l'estudi de Handschin citat suara, a la *Festschrift für Guido Adler*, p. 50, nota 2.

bé que la veu gregoriana no pugui ja servar el seu ritme propi, donat que sovint s'ha d'estiragassar molt, per mor d'avenir-se amb la veu superior. Així com a l'època primitiva les composicions transcrivibles no poden dur barres de compàs, el mateix hem de dir en el cas dels organa de St. Martial. Clar que la veu gregoriana, àdhuc sense barres de compàs, resulta destrossada; però ho compensa el ritme lliure de la veu novella que, bo i fent discant, canta polida talment com si passés a ésser la veu gregoriana. Malgrat ço que acabem d'anotar, segons com sigui el caràcter de la composició que es canta, el compositor d'aquest període no va tenir pas escrúpol d'escriure passatges o fins composicions senceres on la veu afegida es pogués moure més o menys alhora amb el moviment de la veu inferior ja preexistent.

Junt amb els organa de St. Martial, hem de posar-hi els exemples d'organa del còdex *Calixtinus* de Compostela, els quals serven en tot un estil semblant. A la pàgina 62 i ss. hem donat ja la taula dels organa que se serven en aquest Ms., als quals hem d'aplicar ço que acabem d'exposar sobre llur estil musical. En el volum III, n.^{os} 1 i 39 donem el Kyrie Cunctipotens i un Benedicamus d'aquest Ms., els quals donen idea justa d'aquest repertori.[1] Tot passant, recordem en aquest grup, els exemples d'organa que ofrena l'autor anònim del tractat de discant que es troba a Roma, Vatic., Ottob. lat. 3025, ja del segle XIII, amb la veu principal sempre encara a la part inferior.[2]

Després del fons polifònic de St. Martial i de Compostela, hem de baixar ja al repertori que ens ha llegat l'escola de Notre-Dame de París. El seu primer gran mestre conegut per nosaltres fou Leonin, el qual va escriure amb discant un bell rengle de melodies gregorianes del Proprium de la missa i de l'Ofici, seguint el calendari litúrgic. Aquest cicle de melodies gregorianes amb polifonia, hom el va batejar amb el nom de *Magnus Liber organi de Gradali et de Antiphonario*. Les melodies gregorianes que ell va triar com a base fonamental, unes són melismàtiques en altíssim grau, altres ho són en menys escala. És clar que els elements musicals ací emprats no són inventats directament pel gran organista de París, sinó que molta cosa esdevé per evolució natural dels organa de St. Martial. Dèiem que aquests s'havien de deixar amb ritme lliure en el discant, i amb moviment més o menys llarg el de la melodia fonamental, per quan la notació no assenyalava cap mesura ni cap ritme determinats; només

1. LUDWIG dóna tres exemples de Limoges al *Handbuch*, de l'ADLER, p. 178 i s. També HANDSCHIN, *Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel*, a la *ZfMW*, X, pàgina 13 i ss., on transcriu un *Benedicamus* de Nadal amb tropus a dues veus del Ms. de París, lat. 1139, que és el Ms. més antic, amb polifonia de Limoges.

2. Aquest preciós tractat, amb un bell rengle de petits exemples per a l'ensenyament de com poden moure's les veus per tal que el discant sigui segons llei, i amb uns exemples d'*Alleluia* i responsoris amb discant, havia passat desapercebut. Fou BANNISTER qui el va donar a conèixer en *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, del 1913, I, pp. 156 i 199, i II, pl. 99, amb un facsímil. Esperem amb viu interès l'estudi que ens en té promès el Prof. Ficker.

pel ritme del vers podia algunes vegades deduir-se el ritme de la música. Ara, amb l'escola de París, encara que les composicions arribin amb notació quadrada, que sovint no dóna cap idea del ritme, altres vegades vénen ja amb notes agrupades sistemàticament en grups, els quals assenyalen, però no sempre prou clar, el ritme a seguir. Leonin, en el seu *Magnus Liber organi*, havia deixat que la melodia superior melismàtica és mogués encara amb valors iguals seguint el sistema rítmic de St. Martial. L'evolució suprema de la polifonia medieval es verificà a París vers el 1200, per obra de Perotinus Magnus, el successor de Leonin en el mestratge de Notre-Dame. És amb Perotin que trobem ja sovintment un ritme definit en els melismes que arriben ajuntats sistemàticament amb grups. Així com Leonin escrivia a dues veus, ara Perotin ja ho fa a tres i a quatre. Perotin és, pel començament del segle XIII, ço que G. Machaut fou pels mitjans del XIV, ço que Bach fou per la primera meitat del XVIII.

El gran repertori de Notre-Dame, contingut especialment en els Mss. de W_1, Flo, Ma, i W_2, abarca obres polifòniques del propi de la missa i de l'ofici que no cal detallar ací.[1] No es veu clar si alguns dels Benedicamus Domino a tres veus d'aquest repertori, com, per exemple, el n.º 144 de la col·lecció de Las Huelgas, es cantaven a la missa o bé a l'ofici, després de Vespres per exemple. En el volum III, n.ˢ 83, 88, 90, 93, 95, 98, 114, 122, 126, 128, 131, hom trobarà un bell rengle de *clausulae* transcrites del repertori d'organa de Notre-Dame. A més d'aquests petits organa coneguts amb el nom de *clausulae*, donem encara un tanteig de transcripció del Gr. *Propter veritatem* del W_1.[2]

Després del repertori de Notre-Dame, hem de baixar ja a mitjans del segle XIII per trobar altres composicions a veus per l'Ordinarium de la missa. El fascicle onzè de W_1, conté quaranta set obres de misses marianes, a dues veus, d'aquest temps; entre aquestes trobem set Kyries tropats, un Gloria, quatre Sanctus i tres Agnus, també amb tropus, i a dues veus. El Ms. 1 de l'Orfeó Català que hem descrit més amunt, amb repertori semblant al fascicle citat de W_1, i del mateix temps, conté un tropus d'ofertori, a dues; cinc Sanctus

1. Per la descripció i l'anàlisi crític d'aquests Mss., vegeu LUDWIG, *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili*, obra fonamental per aquests estudis, a la qual haurem d'acudir per situar la majoria d'obres contingudes al Còdex de Las Huelgas.

2. Els organa melismàtics així, del fons servat de l'Escola de París, són molt difícils de transcriure segons llei. Com a obres publicades darrerament dels organa de Notre-Dame, vegeu LUDWIG, *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe 24-26. September, 1922*, a la *ZfMW* (1922), V, p. 434 i ss. També HANDSCHIN, *ZfMW* (1924-25), VII, p. 386 i s.; *ZfMW* (1927-28), X, p. 15 i ss., i en el seu estudi *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter, ibidem*, p. 513 i ss. Encara ell mateix al *Archiv für Musikwissenschaft* (1925), VII, p. 161 i ss. Les transcripcions d'A. GASTOUÉ, a la *Tribune de St. Gervais*, XVII, p. 4, i *ibidem* (1929), XXV, supl. n.º 6, són força *ad libitum*. Vegi's encara les altres que dóna en el seu *Concert vocal historique* i en la *Collection des maîtres polyphonistes du XII^e au XV^e siècle*. París [1930].

tropats, també a dues; un Agnus tropat, a dues, i un altre, també amb tropus, a tres, i cinc proses a dues veus. El *Troparium* de Tortosa, també del segle XIII, conté només un Sanctus, a dues veus, amb tropus, d'estil semblant. Com a models d'aquest repertori, anterior potser de quaranta o cinquanta anys al de Las Huelgas, en donem exemples als n.^{os} 1, 12, 15 i 23 del volum de transcripcions. Huelgas fa el discant amb melismes més florits que els d'aquesta època; no arriba, però, ni de molt, a la riquesa i a la finor de la col·lecció de St. Martial i de Compostela; són melismes ja decadents i sovint afegits més tardanament.

Hem dit ja que Anglaterra fou, després de França, la nació que més es va distingir en el conreu de la música a veus els segles XI-XIII. Pel testimoni de l'Anònim IV de Coussemaker (Scriptores 1, 344), sabem que «in Anglia» excel·lien els «Boni cantores»; cantors que tanmateix, afegeix, «valde deliciose canebant». Ludwig es dolia, en 1910, de la pèrdua d'un repertori anglès d'organa, conductus i motets llatins de procedència anglesa, conegut només per la taula d'obres en el Brit. Mus. Harl. 978. Se'n dolia més, per tractar-se d'unes obres polifòniques que comprenien tropus de *Regnum* i d'alleluia que ara hom no en coneixia cap.[1] En canvi, en 1923, ell mateix anunciava, amb joia, diferents fragments dels segles XIII-XV, amb polifonia així de repertori anglès, conservats a la Bibl. de la Catedral de Worcester. Aquests fragments enriqueixen, doncs, de bell nou, el fons de música polifònica de l'Ars antiqua per l'*Ordinarium Missae* amb Kyrie tropats, Gradual, alleluia amb tropus, el Regnum, Sanctus tropats i amb diferents motets. Allí mateix encara Ludwig donava a conèixer un fragment de sis fulles del segle XIV, servades a Oxford Magdl. Coll. 100, i un altre de vuit fulles, servat a Oxford Bodl. E Mus. 7, també del segle XIV, els quals fan que les deixalles antigues de la música a veus, de l'església anglesa, siguin cada dia més d'admirar.[2]

Arribant al segle XIV, trobem ja moltes composicions de l'Ordinarium i del Proprium de la missa escampades en diferents Mss. A Huelgas trobem només composicions a veus per a la missa; encara que alguns Benedicamus els podríem considerar també per a l'ofici. De les quaranta-set obres que Hu presenta d'aquest gènere, quaranta-dues pertanyen a l'Ordinari, les restants són del Proprium de la missa. L'estil d'aquestes obres de Hu cau de ple ja al repertori de començ del segle XIV. Com veurem més avall, les obres del *Proprium Missae*, tal com les presenta el repertori de Hu, donen un color ben pàl·lid de ço que eren els organa de Notre-Dame. Així com Hu conserva algun conductus amb la puresa de l'escola de París, se n'allunya força en els organa.

El Ms. d'Engelberg 314, escrit en 1372, conté trenta composicions a veus; són Kyries amb tropus, dos Sanctus tropats, un Agnus amb tropus, dos

1. LUDWIG, *Repertorium*, p. 271.
2. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, a l'*Archiv ZfMW* (1923), V, p. 191, i *Sonderdruck*, p. 7.

Benedicamus també amb tropus i altres dos sense, tots a dues veus. És cosa xocant ço que passa en aquest Ms. : ell posa la melodia a la veu superior com hem vist que era usança de la pràctica antiga.[1] El Ms. de Londres, B. M. Add. 27630, procedent de St. Blasien, i que Gerbert havia estudiat allí, conté setenta nou composicions, a veus, de les quals Gerbert en va publicar quinze.[2] Aquests organa, encara que arribin en un Ms. del segle XV, segueixen l'estil dels altres del Ms. citat anteriorment;[3] aquesta pràctica de posar la veu gregoriana a la veu superior és usança ben alemanya, segons ensenyen els Mss.

D'altres Mss. que contenen Kyrie, Sanctus, Benedicamus, etc., amb música a veus, amb tropus o sense, entre altres que podríem retreure, per abreujar citem només els següents : Munic, Staatsbibliothek lat. 5539, dels segles XIV-XV que Ludwig cita com a Mü C,[4] amb diferents obres així barrejades amb els motets. Són interessants Innsbruck, Universität Bibl. Ms. 457 del segle XIV, amb quinze composicions, a dues veus, de la missa i de l'ofici,[5] Munic, Staatsbibliothek lat. 11764, Breslau, Univers. Bibl. I, n.º 446; Berlin, Preuss. Staatsbibl. Cod. germ. 190 i ibidem Mus. ms. 40580.[6] També Munic, Staatsbibl. lat. 6419 i lat. 23286.[7] Encara a Karlsruhe, St. Peter Pm 16[8] i el Gradual de Moosburg del 1360 servat a la Bibl. de la Universitat de Munic 157,[9] etc.

Sobre el text dels tropus tenim avui publicacions excel·lents; en canvi, quant a la música, poca cosa s'ha publicat fins ara. L'obra de Leon Gautier continua essent avui per avui l'obra clàssica; ell va saber encetar aquest estudi i va assolir l'aportar idees clares a la qüestió del text literari dels tropus. En la seva obra *Les tropes* del 1886[10] hom trobarà resumit el seu treball d'anys llargs de recerca que avui tanta de llum dóna encara. Cal recordar també el nom d'A. Reiners, el qual ja en 1884 havia publicat la seva obra dedicada també a l'estudi dels tropus.[11] No cal dir com enriquia la bibliografia d'aquest

1. LUDWIG, *Die mehrstimmige Werke der Handschrift Engelberg 314*, al *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1908), XXI, p. 48 i ss. També al *Die Quellen der Motetten*, pp. 303 i 68. Més recentment, J. HANDSCHIN, *Angelomontana polyphonica*, al *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1928), III, p. 64 i ss., estudia més en detall aquest i altres Mss., dels quals en transcriu diferents exemples.

2. GERBERT, *De cantu et musica sacra*, 1774.

3. En dóna una descripció detallada, LUDWIG, *Die Quellen* citat, pp. 301 i 66, que l'assenyala com Lo D. Cf. HANDSCHIN, *Schweizerisches Jahrbuch* esmentat, p. 67.

4. *Die Quellen*, pp 304 i 69, respectivament.

5. J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1913), I, p. 214 i s. LUDWIG, *Die Quellen*, 302 i 67. Encara J. WOLF, *Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrh.*, en *Fetschrift Peter Wagner zum 60. Geburstag gewidmet* (Leipzig, 1926), p. 222 i ss.

6. J. WOLF, en la *Festschrift* suara citada, parla d'aquests cinc Mss. que acabem d'esmentar.

7. D'aquest darrer Ms., DREVES, *Gregorius-Blatt* (1888), p. 49, en va publicar el *Kyrie Magnae Deus potentiae*, a dues veus.

8. WAGNER, *Archiv fMW* (1924), VI, p. 54 i s.

9. DREVES, l. c., va publicar d'aquest Ms., el *Kyrie Magnae Deus potentiae*, amb versió diferent de la de Munic susdita, també a dues veus.

10. L. GAUTIER, *Histo re de la Poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes*, París, 1886.

11. AD. REINERS, *Die Tropen-Prosen Präfations Gesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter*. Luxembourg, Harn, 1884.

repertori la publicació de W. H. Frere, avui encara indispensable.[1] Malgrat que, segons Blume, l'edició no fos prou acurada, Déu n'hi do dels materials que ofrenava l'autor del *Repertorium Hymnologicum*, amb els volums de la seva *Bibliothèque Liturgique*.[2] Sobretot, però, l'obra mestra i l'arsenal ric per l'estudi i la comparació dels tropus de Huelgas, la tenim en els volums 47 i 49 de l'*Analecta hymnica*, publicats pel P. Blume en 1905 i 1906. La introducció que hi escriu dóna idea precisa i ben certera sobre el fet dels tropus; ambdós volums ofrenen un ample repertori de textos sobre l'*Ordinarium* i el *Proprium Missae*. Llàstima que no hàgim pogut tenir a mà encara l'altre volum sobre els tropus de *Benedicamus*, que de tants anys hom espera. L'aportació recent de l'il·lustre H. Spanke es fa interessant àdhuc en aquest punt, i confiem que amb els anys farà arribar molt enllà la qüestió dels tropus medievals.[3]

Quant a la música dels tropus de l'*Ordinarium Missae*, fora del camp gregorianista amb els estudis de Dom J. Pothier i del seu deixeble Dom Lucien David a la *Revue du Chant Grégorien*, d'alguns treballs de l'A. Gastoué i sobretot dels estudis de P. Wagner,[4] no s'ha fet gaire cosa. Hom troba diferents melodies d'aquests tropus al *Récueil de 32 Chants religieux extraits d'un Ms. du XI siècle*, de Raillard; a les *Variae preces*, de Solesmes; a l'*Office de Pierre de Corbeil*, de H. Villetard, del 1907; encara algunes enresten escampades ça i lla dins les publicacions gregorianes i de música religiosa. Quant a l'estudi del cant dels tropus en la relació que ells tenen amb la polifonia, a més del nom de Wagner, hem de recordar sobre tots el nom de F. Ludwig i de J. Handschin. És veritat que amb la publicació del *Kyriale Romanum* hom va aportar una riquesa de melodies del *Kyrie eleison* que en els còdexs medievals generalment apareixen enriquits amb el text del tropus aplicat; però deixant de banda aquest repertori de melodies dels tropus de Kyrie, les restants melodies dels tropus de Gloria, Sanctus, Agnus, Ite missa est i Benedicamus Domino, resten per ara ben poc conegudes. I és ben de doldre donat que les melodies dels tropus — principalment les del Sanctus, Agnus, Ite missa est i Benedicamus — ofrenen belleses insospitades de tonades boniques i traspuen un fons popular deliciós. I si la música dels tropus a una veu de l'*Ordinarium Missae* resta tan desconeguda, ja no diem res de la música dels tropus del *Proprium Missae*, que resta totalment inèdita fins avui. Fins al present són pocs també els musicòlegs que s'hagin dedicat a l'estudi de la

1. W. H. FRERE, *The Winchester-Troper*, a l'*Henry Bradshow Society* (London, 1894), VIII.

2. U. CHEVALIER, *Bibliothèque Liturgique*. De la sèrie de volums interessen especialment els II, V, VII, VIII, etc.

3. Vegi's especialment *St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1930), LIV, pp. 282 i ss.

4. *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, pp. 502 i ss. També *Geschichte der Messe*, que hem citat més amunt, i altres exemples a la *Musica Divina* de Viena, al *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, etc.

Biblioteca de Catalunya

música a veus dels tropus medievals de l'*Ordinarium Missae*; no cal remarcar el poc que tenim publicat en aquest sentit. La qüestió del ritme musical de la polifonia d'aquests tropus no està pas resolta encara.

Els Organa de Las Huelgas

En publicar, doncs, aquesta rica part del recull de Huelgas, posem a l'abast dels historiadors de la música un petit repertori hispànic que dóna una idea de ço que fou la música medieval de l'Ordinarium Missae dins els temples peninsulars. Huelgas presenta aquests cants generalment amb notació quadrada. En aquest cas, per cercar el ritme adequat a la peça, hem mirat d'anar alhora amb la mètrica del text, fent que text i música es fusionessin. Quan el còdex castellà copia aquests tropus amb notació quadrada, això vol dir ja que el copista no volia el ritme ternari, i en aquest cas hem adoptat el ritme binari o bé ho hem deixat lliurement segons fossin les exigències del text que allí es cantava. A cada una de les peces donem, si cal, detalls més amples aplicats a cada cas que es presentava.

Els tropus que pertanyen a les parts cantades de la missa són coneguts amb el nom de *Tropi Graduales*, donat que el Graduale abraça els cants que entren dins la missa cantada; els que pertoquen al breviari, o millor a l'Antiphonale, i es relacionen, per tant, amb els cants de l'Ofici, són coneguts amb el nom de *Tropi Antiphonales*. Dels primers uns van amb l'Ordinari, altres amb el Propri de la missa. El còdex de Huelgas presenta només tropus del Graduale, i encara només tropus de l'Ordinarium Missae. Val a dir, però, que alguns dels tropus de Benedicamus serien segurament usats per l'ofici, com en el cant de Vespres o Laudes, per exemple. De Gloria en dóna només un exemple i del tropus *Regnum* (anexe al Gloria) no n'ofrena cap; de tropus de «Ite missa est» tampoc en duu cap mostra.

Fets aquests aclariments, en presentar avui la transcripció dels tropus del còdex del monestir del Cister de Castella, ens veiem obligats a parlar una mica del fet dels tropus de l'Ordinarium Missae dins la península ibèrica. Fora de Dreves i Blume[1] — als quals havia precedit el pare Villanueva[2] — i recentment una mica el pare Ferreres,[3] entre nosaltres hom havia oblidat del tot el cas dels tropus de l'Ordinarium i del Proprium Missae. Els tals tropus foren ben amats pels monestirs i temples peninsulars dels segles X-XVI; ho demostren els pocs Troparis-Prosaris servats de Ripoll, de San Millan de la Cogolla, de Sant Joan

1. *Analecta hymnica*, vol. 47 i 49.
2. *Viage literario* i els seus manuscrits servats a l'Academia de la Historia de Madrid, i dels quals parlem a les pàgines 159 i següent.
3. *Historia del Misal Romano*, Barcelona, any 1929.

de la Penya, de Girona, Vic, Tortosa, de Toledo, Madrid, etc. Aquests troparis es presenten sempre amb música a una veu; els pocs exemples arribats amb polifonia els hem descrit suara. El còdex de Huelgas, el de l'Orfeó Català i el fragment de Sant Esteve de Burgos, amb els tropus sistemàticament amb música a veus, són una excepció. Cal no oblidar que el cant dels tropus de l'Ordinarium Missae entre nosaltres va perdurar fins al moment de llur abolició en el segle XVI. Huelgas presenta alguns tropus que només apareixen en còdexs peninsulars i en altres del migdia de França. Això ens diu tot d'una la relació litúrgico-musical que guardarien els monestirs peninsulars amb els del sud de França. Cal remarcar, encara, que San Millan es presenta com el més antic centre que ens ha estat servat amb repertori de tropus; repertori que trobem primer a San Millan, segueix després St. Martial i Moissac, Ripoll, Vic, Girona, Tortosa i Huelgas. Encara perduren en altres troparis del segle XV de Girona i de Barcelona i apareixen en missals impresos del segle XVI d'arreu de la península. D'entre els tropus de l'Ordinarium Missae, els del Kyrie i Gloria veiem com entre nosaltres es practicaren fins al segle XVI; especialment pels Benedicamus amb tropus, els exemples isolats que hom troba arreu de la península demostren l'estimació gran que hom els va tenir fins que va arribar l'abolició total amb el Concili de Trento. Entre els nostres cantorals litúrgics de tots els temps, hom troba una abundor grossa de *Verbeta*. És conegut com la *Verbeta* pertany als tropus dels responsoris de maitines i sovint canten talment com seqüències populars. Coneixem un bell rengle de manuscrits catalans — des del segle XI al XV — amb repertori ric de *Verbeta*, que esperen estudi musical i literari.

En el capítol següent, en parlar de les seqüències, citem de passada els reculls principals que hem servat fins al present com a provinents de la península; allí remarquem la desil·lusió grossa que ens ha produït el fet de la manca de Troparis-Prosaris castellans. La manca de Troparis no vol pas dir que els temples castellans no haguessin practicat els tropus; el fet de la litúrgia visigòtico-mossaràbiga amb aquells textos amples — talment com a comentaris de textos litúrgics —, amb aquelles *Preces i Miserationes* tan riques, són una prova *a priori* de com els clergues castellans estimarien el conreu dels tropus dins llurs temples. La manca actual de Troparis castellans és senzillament una conseqüència de l'oblit inqualificable en què han viscut els còdexs litúrgics dels temples peninsulars. Nosaltres no arribem a resignar-nos que tots aquests Troparis-Prosaris de Castella, de Portugal, com altres de Catalunya, siguin perduts; amb el temps veurem com alguns es conserven encara en biblioteques estrangeres, on són classificats com de procedència no hispànica; confiem encara que amb els dies eixiran noves troballes dels diferents indrets de la península.

Mirant la taula dels Mss. hispànics que hem pogut consultar fins ara, hom podrà convèncer-se com Catalunya i Aragó guanyen Castella en el fet dels Troparis peninsulars conservats. Tinguem en compte que el Graduale-Troparium de San Millan de la Cogolla, avui servat a l'Acadèmia de la Història de Madrid, fons San Millan, 51, segle XI, que és el més vell dels conservats a la península, conté pocs tropus de Kyrie, Gloria, Sanctus i Agnus; el Còdex del segle XII, de Madrid, B. N. Mss. 19421 (a. C. 88) — com veurem en el capítol següent i ho hem vist abans — segons Misset i Weale és un Troparium que prové de Catània; el *Liber cantus chori* del segle XII de Madrid, B. N. Mss. C. 132, és un Graduale-Troparium de Rouen, segons uns, i de Palermo, segons altres; el Còdex Mss. 289 (a. 153) de la mateixa B. N., del s. XII, prové també de Sicília. Com a Troparis, potser castellans, resten, a Madrid, només els de la B. N. Mss. 288 (a. 151), del s. XII, i els exemples del Graduale-Antiphonarium del XIV, de la dita Bibl., M. 1361. Quant a la catedral de Toledo, tan rica en Mss. gregorians, només conté, que recordem, alguns tropus i seqüències el Graduale dels segles XII-XIII, sign. 35.10. El *Missale Plenum* de finals del segle XII, escrit segurament a Castella, avui a Madrid, Biblioteca privada del Rei, II, D. 3 (a. VII. F. a.), conté alguns tropus de l'Ordinarium Missae.[1] Si comparem, doncs, el contingut dels Troparis servats avui a Madrid, amb els servats a Catalunya : Troparium de Ripoll (malgrat que el nom que duu actualment derivi del seu possessor el canonge Ripoll, el repertori del còdex prové certament de Ripoll; per tant, podem tenir-lo com a Tropari del monestir de Ripoll), segles XI-XII, Vic, Catedral, Bibl. Capitolar, CXI; Troparium, segle XIII, Vic, Catedral, Bibl. Capitolar XXXI; Troparium de Girona, segle XII, avui a París, B. N. nouv. acq. lat. 495; Troparium de Tortosa, segle XIII, Catedral, còdex 135; Orfeó Català Ms. 1, Troparium-Prosarium, segle XIII; Montserrat, Ms. 73 Troparium-Prosarium segle XII; Troparium de Girona, segle XV, avui a la Biblioteca de Catalunya, M. 911, i altres mostres de Troparis que servem de tots els indrets de Catalunya, veurem com malgrat la pèrdua dels tresors litúrgico-musicals dels segles X-XV, Déu n'hi do de la riquesa cultural que aquests manuscrits representen. Pels tropus dels temples d'Aragó, els dos troparis dels segles XII i XIII provinents de Sant Joan de la Penya i avui servats a la Catedral d'Osca, són un reflex preat de l'amor que aquell centre tindria per les farcitures del Proprium i de l'Ordinarium Missae.

Quant a l'Església de Portugal no coneixem el seu repertori medieval; esperem dies avinents per fer-hi bona recerca; potser sí que aquells arxius guarden encara sorpreses insospitades que ajudin a fer llum sobre el passat musical dels temples peninsulars. Segons conta M. Rodrigues Lapa, els còdexs

1. M. SABLAYROLLES, en el seu *Iter Hispanicum*, en recerca dels Mss. gregorians, parla — sense descriure i sovint sense dir llur contingut — dels còdexs suara apuntats.

servats del celebèrrim monestir d'Alcobaça de l'Ordre del Císter, contenen un bon repertori de seqüències; això ens fa sospitar que allí trobarem, sens dubte, una mostra dels tropus de la litúrgia portuguesa. Més que més si atenem que aquest monestir fou el centre irradiador de la cultura portuguesa als segles XII i XIII, i que el monjo fra Martí, de finals del segle XII, hi va escriure el petit tractat *ad metra componenda.*[1]

Malgrat aquest plany nostre sobre la manca de materials per a poder judicar com cal la pràctica dels tropus medievals a Castella, el còdex polifònic de Huelgas és una mostra ben rica de la pràctica d'aquells temples. El fet que ací trobem tota la gamma dels tropus per l'Ordinarium Missae amb polifonia — si prescindim dels coneguts amb el nom de *Regnum* que fins ara, amb música a veus, només han aparegut a l'Anglaterra —, vol dir que els tals tropus serien ben coneguts i molt practicats als temples castellans. Encara en són una altra prova bonica les fulles del segle XIII, recentment trobades a la parròquia de Sant Esteve de la mateixa ciutat de Burgos. Huelgas àdhuc presenta mostres de textos de tropus que no hem trobat enlloc més; això vol dir encara que l'escola castellana dels segles XII-XIII, fou prou potent per a inventar tropus novells, com va tenir encara força per trobar textos nous de seqüències, de motets i de conductus. Tant debò la publicació del còdex de Las Huelgas faci el miracle que surtin entre nosaltres especialistes en el llatí medieval que s'emprenguin la tasca bonica d'aclarir quina part va tenir la península ibèrica en la troballa de textos llatins de tropus, de conductus, de seqüències i de motets. Quant a la música dels tropus a una veu servats a la península, en parlarem detingudament en una altra ocasió.

Amb aquestes dades hom podrà fer-se càrrec del fons de música a veus per l'*Ordinarium* i el *Proprium Missae* de la col·lecció de Huelgas. Ací trobem cinc Kyrie, dels quals tres són amb tropus; un Gloria tropat; tres Graduals i tres Alleluia; un Ofertori, amb tropus; vuit Sanctus, dels quals set arriben amb tropus; nou Agnus, tots tropats, i trenta-un Benedicamus, dels quals vint-i-quatre van amb tropus. L'estil d'aquesta col·lecció no és pas uniforme; uns traspuen encara tradició de la primera meitat del segle XIII, altres són ja de la segona meitat d'aquest segle, i altres baixen a començament del XIV. En l'anàlisi crític de cada peça hom trobarà els detalls més adients al cas.

Per tal d'aclarir el fet d'aquesta col·lecció de cants pel Proprium i per l'Ordinarium Missae del còdex de Huelgas, donem en nota uns extractes de la *Consueta*[2] antiga de finals del segle XIII i començ del XIV, que es conserva

1. Vegi's M. RODRIGUES LAPA, *Das Origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, pp. 94 i ss., i 127 i ss.

2. És un Ms. en pergamí, s. s. i molt ben conservat, que comença amb una taula del contingut que diu : «Ací se comiença la tabla de los capitulos que se contienen en este libro. E contiene se en el quatro ordenes del aureo numero

en el monestir de Las Huelgas. La frase de la consueta «la primera dominica del Abiento *cantan en tres boses*»[1] és ben significativa per nosaltres. Tinguem present que aquell monestir era dedicat a «Santa Maria la Real»;[2] això ja assenyala com una majoria dels cants del recull de Huelgas seran dedicats a Santa Maria. La Consueta especifica bé quins dies es deia missa de la Verge Maria,[3] i dels Kyrie, Gloria, Sanctus i Agnus;[4] encara afegeix un capítol sobre el «Gloria in excelsis»[5] i el Credo;[6] altre capítol aclareix bé l'ordre de les misses a seguir durant tot l'any.[7]

e otros tractados e ceremonias que perteneçen a la orden del Çistel e fallar lo hedes por el cuento segunt esta escripto cada uno en su lugar.»

1. Al capítol CVIII «De la vigilia de Çynq̃sma», f. 75, «la primera dominica del abiento cantan en tres bozes e non disen la oracion del Rey nin sueltan al Rey bueno, nin ffablan en Cabildo. Et entran todas al agua bendita et arden quatro lanparas».

2. Vegi's volum II de la nostra obra.

3. f. 76 : «Capitulo CXIII. De como an de desyr misa de santa Maria en todos los sabbados que no fueren enbargados.»

«La missa de santa Maria en todos los ssabbados digan misa de santa Marya e dexen las collectas usadas con dos ministros. E si el ssabado oviesse missa de un ministro digan la los clerigos mas las vigilias e las ochtavas de los santos et el ssabbado de la Epifania o de la Ascension e los quatro aniversarios de la orden e de los que yasen en el coro et a VII de los que yasen en la nave. sy non oviere otro dia para las faser, en estos ssabados ssobre dichos non digan missa de ssanta maria. mas en todas las fiestas que vyniessen en ssabbado, aunque sean de apostol, ssera la missa de la mañana de santa Maria. e si la ffiesta oviese vigilia o sermon o sy oviese dos ofiçios commo es el dia de ssant Juan Degollado que es la misa de la mañana de Santa Sabyna e las onse mille virgines, et en estos ssabados que son dichos que aya vigilia o sermon, non sera la missa de santa Maria.»

4. f. LXXXI : «Capitulo CXXXXVI. De los *Kyrios* et la *Gloria* et los *SSanctus* et *Agnus* ffestivales en quales dias son a desyr.»

«Esto es a ssaber : que los quirios et la gloria in excelsis et los ssanctus et los agnus ffestivales son a desir en las ffiestas en que non labramos; et el domingo de *quasi modo* ha quirios ffestivales, mas todos los domingos de todo el anno. Asi commo el domingo despues de Navidat en que non viene ffiesta ninguna et el otro domingo despues de la circuncision et el otro del ochavario de epiphania et todos los otros de todo el anno sson a desir los quirios que desimos en las ffiestas en que labramos. otrosy es asaber quando la vigilia de Assupçion de santa maria viniese en domingo : la missa matinal ssea del domingo et la mayor ssera de la vigilia con los quirios que ssuelen desir en los domingos.»

5. «Capitulo CXVII. En quales dias an de desyr *Gloria in excelsis* et *Ite missa est*.»

«En estos dias digan *Gloria in excelsis Deo* et *Ite missa est* : en la vigilia de Pasqua et de Çinquagesma et los domingos. mas las fiestas de dose leçiones aunque labran salvo el abiento et la LXX fasta la Pasqua; disenla toda la semana de Nabidat et de pasqua et de çinquagesma a la misa del ayuno non; nin la disen a la misa de la vigilia que non son en domingo.»

6. «Capitulo CXVIII. En quales dias an de desyr *Credo*.»

«En quales dias disen *Credo*. el dia de la nabidat et el dia de circunçision, de la epiphania et de la pasqua, de Ascension et de çinquagesma, et santa maria; todos los domingos, invençio, exultatio de ssanta crus; a mas, las fiestas de santo Juan bb[a], et de todos los apostoles et evangelistas et de todos santos et santa maria Magdalena» [afegit més tard] «et el dia de san Benito et de san Batualdo (?), el dia del rrey bueno.»

7. «Capitulo CXIII. De como se a de dessyr las missas por todo el anno.» [Aquests títols són sempre amb vermelló.]

«Commo sson a desir las misas por todo el anno. De las ochavas de la epiphania fasta la quaresma : los lunes misa de la orden, martes et jueves missa de la dominica, miercoles por los bien fechores, et el viernes de la crus, et el sabado de santa Maria. Et de las ochavas de Pasqua fasta la dominica antes de la ascension : el lunes misa de la orden, martes e jueves, de la dominica, miercoles *resurrexi*, viernes de ssanta crus, et el sabbado de santa maria. De la trenidat ffasta el abiento : los lunes missa de la orden, los martes de la dominica, miercoles por los ffamiliares, jueves de *xpisti corpus*, viernes de santa crus, sabbado de santa Maria. De la trinidat

De la col·lecció de composicions que Huelgas ofrena per a la missa, frapa força el fet que en comparació dels Sanctus, Agnus i Benedicamus, arribin tan pocs els exemples de Kyrie i més encara els de Gloria que queden reduïts a un sol. Els tres Kyries que ofrena amb tropus són precisament els més usats aquells dies arreu d'Europa i especialment a la nostra península; així mateix passa amb el model del Gloria marià que presenta. Dels dos Kyrie que van sense tropus, fins ara no hem pogut trobar el model gregorià preexistent. Cal remarcar sobretot els vuit exemples que presenta de Sanctus i els nou per a l'Agnus. El primer Sanctus va sense tropus i no hem pogut identificar la melodia gregoriana; el «Cleri cetus» del n.º 14, és conegut només per Huelgas; el n.º 15, «Te laudant agmina», a dues veus, també al Ms. 1 de l'Orfeó Català del segle XIII, a una veu a San Millan del segle XI com a Ms. més antic i segueixen Narbona i Montserrat del segle XII, i Madrid del XIV; el n.º 16, «Clangat cetus», encara a dues veus, a l'Orfeó Català i al Tropari de Tortosa, ambdós del XIII; el n.º 17 «Clangat hodie», a San Millan i Moissac, del XI; com a Mss. més vells segueixen St. Martial, Osca, Narbona i Madrid amb còdexs del XII; Vic i Salisbury, del XIII; Madrid, del XIV; n.º 18, «Diuinum mysterium», com a Tortosa, segle XIII; n.º 19, «Aue uerum», Huelgas com a versió més antiga; n.º 48, «Celeste preconium», al Tropari de Ripoll, segles XI-XII, com a versió més vella, segueixen troparis Girona i Narbona del XII; Tortosa, del XIII; Madrid, del XIV, i Girona, del XV.

Per aquesta llista hom pot donar-se compte de la florida dels tropus peninsulars del Sanctus — que Huelgas dóna sempre a dues veus —, i podrà veure que San Millan, Ripoll, Tortosa i Huelgas apareixen com els centres més antics d'aquest repertori.

Quant als tropus de Agnus, Huelgas en presenta sis — n.ˢ 20, 21, 24, 26, 27 i 28 — que coneixem només per aquest Ms.; el n.º 22, «Gloriosa spes reorum», també per Salisbury, de finals del segle XIII, a una veu, i Huelgas a dues; el conegut «Crimina tollis» del n.º 23, es presenta a l'Orfeó Català — a tres veus — com a Ms. el més antic; el «Mortis dira ferens» del n.º 25, el trobem a W_1, amb dues versions diferents, una a dues i una altra a tres veus; cronològicament segueix el Tropari de Tortosa del segle XIII, a una veu. En aquesta sèrie d'Agnus tropats, veiem, doncs, una petita mostra literàrio-musical d'aquesta branca de la litúrgia hispànica fins ara tan oblidada.

Del repertori de trenta-un Benedicamus, només set van sense tropus;

ffasta el abiento : los domingos la missa de la mananna ssera de la trenidat si non si oviere ffiesta que aya misa, en el abiento missa de la orden, el lunes et el martes de la dominica, miercoles por los ffamiliares, jueves e viernes de la dominica, el ssabbado de santa Maria; e en el aviento non disen misa de la crus el viernes, otro dia de la ascension digan missa de la orden. el viernes despues de las ochavas digan missa [en blanc]. Asi commo la ssuelen desir los otros tiempos sy non oviere missa de dominca o otra cossa.»

els restants es presenten tropats. Dels primers el més interessant és el n.º 144, que és del repertori de Notre-Dame, i els n.ºs 37 i 49, que imiten encara l'estil de l'escola francesa amb el tenor generalment organal; els altres arriben com a composicions més o menys lliures i amb estil posterior al de Notre-Dame, seguint generalment encara el ritme modal. Dels Benedicamus amb tropus es presenten models de totes menes i sovintegen els casos d'exemples amb els canvis de veus talment com a imitacions algunes vegades delicioses. Cal remarcar el n.º 31, «Catholicorum concio», que trobem al repertori de St. Martial només a una veu; el n.º 41, «Verbum patris», i el n.º 42, «Hec est mater», els quals segueixen encara l'estil del repertori de París, amb el tenor organal amb petits passatges on ambdues veus caminen amb ritme modal. Cal recordar, també, que el n.º 174, «In hoc festo», i el 183, «Virgini matri», a dues veus, i el 173, «Sane per omnia», i el 178, «O quam sanctum», a una veu, són obra del Johannes Roderici. Llur estil deixatat, tant per la corba melòdica de les veus com per llur ritme híbrid i amorfe, dóna una idea poc falaguera de la ciència i de l'art musical d'aquest autor, que, com veurem en la secció dels motets, fou potser la desgràcia que el còdex Huelgas arribi sovintment amb versions musicals tan desfigurades. Els tropus restants, alguns apareixen en altres Mss. anteriors a Huelgas, i altres — la majoria — són coneguts només pel nostre Ms. El Credo que Huelgas afegeix al final és d'estil novell i no té res a veure amb el fons musical del Ms.; però el trobar-lo a Huelgas, té un màxim d'interès per la història de la polifonia religiosa peninsular. Com diem a la pàgina 358 i ss., aquesta versió té caires més primitius que la versió de Tournai i la d'Apt, que ofrenen també el nostre Credo.

La part del *Proprium Missae* és certament la més pobre : tres Graduals, dels quals dos són de misses marianes, i tres Alleluia amb llur verset, dels quals l'«Angelus Domini» va restar sense omplir. Com ja advertim en la crítica de l'edició, el fet de mancar almenys quatre folis dobles entre els folis 31-32 actuals, on s'esqueia el repertori del Proprium Missae, fa que aquesta secció sigui actualment la menys nodrida del manuscrit. Encara els pocs exemples que arriben d'aquesta mena, reflecteixen ja un estil poc fi i marca com el geni dels organistes de Notre-Dame feia dies que havia emmudit. L'ofertori marial «Recordare virgo mater», amb el seu tropus, es conserva ja més pur i no desdiu tant del repertori del darrer fascicle de W_1 i del còdex de l'Orfeó Català que pertanyen, com hem dit, al repertori d'organa de mitjans del segle XIII.

Quant a la transcripció de les composicions, hem atès a la notació que assenyala el Ms. Com indiquem a la introducció general del facsímil, el Ms. de Huelgas, no sempre és clar en el cas dels organa, ni en el de les proses. Huelgas assenyala força conseqüentment el ritme modal quan el copista vol que la

peça canti amb ritme ternari. En canvi, als tres Kyrie primers, al Gloria, a l'Ofertori i a diferents Sanctus i Agnus tropats, com també a diferents Benedicamus, el Ms. resta indiferent, bo i assenyalant sempre que la composició és mensural. En casos així, ens hem limitat a ço que es deriva naturalment del text i del sentit musical de la composició, cosa que especifiquem concretament en la introducció particular de cada peça.

LA NOSTRA EDICIÓ

N.º 1, f. 1. *Rex, uirginum amator, Deus ... eleyson.*

A dues veus. El nostre Ms. ajunta el Kyrie Rex uirginum amb el Kyrie Cunctipotens, que arreu es cantava amb la mateixa melodia de l'anterior, i malgrat la diversitat mètrica d'ambdós, en fa una mateixa composició.

La melodia del tenor és la mateixa del *Liber Gradualis* (Solesmes, 1895), n.° IV; *Graduale Romanum,* n.° IV, que dóna la construcció musical : aaa bbb ccc^2.

MANUSCRITS. — De les versions a dues veus, coneixem, de moment : La versió transcribible més antiga que servem, és la de Milà, Bibl. Ambrosiana Ms. 17, f. 56. Cronològicament segueix la versió, a dues, del Calixtinus de Compostela, f. 190. Segueix la versió de W_1, f. 193. J. Handschin, en el *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1928), p. 72, cita una altra versió, a dues veus, d'aquest Kyrie, que es troba a l'Antifonari del monestir de Beromünster, de la primera meitat del s. XIII, amb suplement de la primera meitat del XIV; música que és totalment diferent de la versió de Milà i de la de Compostela. Finalment, la trobem encara, a dues veus, a Munic lat. 23286, ff. 5'-6 amb el text «Rex omnium virginum Deus» que Ludwig cita en el Repertorium, p. 9. Cambridge, Univ. Library, Ff., f. 17, s. XIII, posa una barreja estranya de paràfrasis amb fragments del Kyrie Cunctipotens, a dues veus. De moment no sabem si duu aquesta melodia amb organum a dues veus, el Winchester Troper de finals del segle XI, conservat al Corpus Christi College de Cambridge.

Dels Mss. gregorians que hem pogut consultar per la melodia d'aquest tenor i pel tropus d'aquesta composició, tot cercant-la amb polifonia i que hem trobat sempre a una veu, citem els següents. Pel Kyrie Rex virginum : Troparium de St. Lleonard de Limoges s. XIII, París, B. N. lat. 1086, ff. 22-22'; Missale de Salisbury s. XIII, París, Arsenal 135, f. 230; Troparium de Diessen s. XIV, Munic lat. 5539, En el Troparium de St. Martial ss. XI (XII-XIII) París, B. N. lat. 1139, f. 148, es dóna sense música. Al Sacramentarium de Tours dels ss. IX-X, París, B. N. lat. 9430, citat per AH, com afegit al s. XIV, no l'hem trobat pas; tampoc, almenys amb música, al Missale d'Oxford del 1384 de Munic lat. 705, citat també per AH. El Troparium Wingartense s. XIII, de Stuttgart, H. B. I. Ascet. 95, f. 35, el dóna amb tonada diferent.

Encara l'hem vist a l'Antiphon. monast. s. XIII, Worcester 160, f. 292, «In die Assumptionis et Nativitatis Beate Marie» : Ibídem, f. 192, segueix el Kyrie Rex omnium sanctorum Deus (AH 47, 203), amb tonada igual; Troparium-Prosarium s. XIV, Cambridge, Univers. Libr. Add. 710, f. 37; Troparium s. XI (afegit ss. XII-XIII), Londres, B. M. Calig. A. XIV, f. 40.

Biblioteca de Catalunya

Dels Mss. peninsulars hem vist : Barcelona, Orfeó Català Ms. 1, f. 1; Biblioteca de Catalunya M. 911, Troparium de Girona s. XV, f. 25'; Missale de Santo Domingo de Silos, avui a París, B. N. nouv. acq. lat. 2194, s. XIII, f. 106; Barcelona, Museu Diocesà n.° 1087, Graduale-Troparium, ss. XIV-XV, procedent de Granollers, f. 103; Girona, Col·legiata de Sant Feliu, Tropari s. XV, s. n., f. 167'; Graduale-Troparium s. XV, Santa Maria de l'Estany, s. n., f. 172; Graduale-Troparium s. XV, còdex 4, Moià, f. 9; Barcelona, Catedral, Cantorale n.° 29, s. XVI, f. 33. En aquests, Mss., la música no varia pas.

Pel Kyrie Cunctipotens : Troparium de St. Lleonard de Limoges s. XIII, París, B. N. lat. 1086, ff. 18'-19; Trop. de St. Martial s. XI, París, B. N. lat. 1134, f. 6'; Trop.de St. Martial ss. XI (XII-XIII), París, B. N. 1139, ff. 112-113; Trop. de Nevers s. XII, París, B. N. nouv. acq. lat. 1235, ff. 147 i 207' [dues vegades amb melodia igual!]; Trop. de Moissac s. XI, París, B. N. nouv. acq. lat. 1871, f. 50'; París, B. N. lat. 3549, s. XII, f. 169; Trop. St. Magloire s. XI-XII, París, B. N. lat. 13252, f. 24; Trop. St. Ebrulphi s. XII, París, B. N. lat. 10508, f. 10; Grad.-Trop. de Longret s. XII, París, B. N. lat. 10511, f. 269; Trop. de Narbona s. XII, París, B. N. lat. 778, ff. 10'-11'; Trop. d'Epternach s. XII, París, B. N. lat. 10510, f. 1; Graduale de St. Corneli de Compiègne s. XIII, París, B. N. lat. 16823, f. 198; Trop. St. Aredii de Limoges s. XI, París, B. N. lat. 903, ff. 67'-68; Trop. de Diessen s. XIV, Munic, lat. 23286, f. 3'; Missale de Salisbury s. XIII, París, Arsenal 135, f. 228. Tropar. s. XIII, Stuttgart H. B. I Asc. 95, f. 35; Cantionale ss. XIV-XV, Berlín, Staatsbibl. Mus. Ms. 40580, f. 78, sense tropus; Saint Gall 546, f. 32. No l'hem trobat al Trop. de Nevers s. XI, París, B. N. lat. 9449, citat per AH.

De Mss. anglesos, hem vist : Troparium s. XII, Londres, Brit. Museum 8. C. XIII, f. 2; Trop. s. XI, afegit als ss. XII-XIII, Londres, Brit. Mus. Calig. A. XIV, f. 37, incomplet al començament; Antiphonarium monasticum s. XIII, Worcester 160, f. 287; Trop.-Prosarium s. XIV, Cambridge, Univers. Libr. Add. 710, f. 34; Collectaneum s. XIII, Londres, Brit. Mus. Egerton 2615, f. 13; Graduale-Troparium s. XV, Londres, Brit. Mus. Royal. 2. B. IV, f. 8; ibídem, f. 22, va sense el tropus.

Dels Mss. que es troben a Itàlia hem vist : Trop. Casinense ss. XI-XII, Roma, Vatic.-Urbin. 602, f. 23'; Missale Romanae Curiae ss. XIII-XIV, Roma, Vatic. Reg. 2049, f. 10, sense tropus; Graduale Fratrum Minorum s. XIV, Roma, Vatic. Reg. 2052, f. 292, sense tropus; Graduale Dominicanum s. XIII, Roma, Procure dels Dominics, vol. II, 67-89, f. 39, sense tropus; Pros. de Chartres s. XIII, Roma, Angelica 435, f. 5.

Dels Mss. peninsulars hem vist : Madrid, Academia de la Historia, S. Millan, 51, Graduale s. XI, f. 232; Madrid, B. N. Mss. 19421, Troparium s. XII, f. 5; Madrid, B. N. Mss. 289, Troparium s. XII, f. 7'; Madrid, B. N. M. 1361, Grad.-Antiph. s. XIV, f. 179; Madrid, B. N. Mss. 288, Troparium s. XII, f. 36'; Madrid, B. N. Mss. C. 132, Graduale s. XII-XIII, f. 3, Kyrie Conditor amb aquesta tonada, al f. 10 el text Cunctipotens, sense música; Toledo, Catedral 35.10, Graduale ss. XII-XIII, f. 84'; Processionale Tolosanum s. XII, Madrid C. 131-6, f. 76, sense tropus; ibidem, f. 82, es copia de nou sense tropus, però és curiós que malgrat que el Kyrie I i III vagin amb la melodia coneguda, dóna tonada diferent al segon Kyrie, al Christe, etc.; Missale plenum s. XII, Madrid, Bibl. privada del Rei, II, D. 3, f. 259; Sacramentarium s. XIV, Madrid, B. N. Mss. 10034 (a. Toledo 37.13), f. 39', sense tropus. Tropari de Girona s. XII, avui a París, B. N. nouv. acq. lat. 495, f. 3, amb el text Cunctipotens sophie tue lumen; Vic, Catedral CXI, Troparium ss. XI-XII, f. 51; Troparium s. XII, Osca, Catedral sense sign., f. 126; Vic, Catedral, CXI Troparium s. XI-XII, f. 51; Tortosa, Catedral C. 135, Tropari s. XIII, f. 4; Montserrat, Ms. 73, Tropari-Prosari del s. XII, f. 1; Biblioteca de Catalunya, M. 911, Tropari de Girona, s. XV,

f. 18; Girona, Sant Feliu, Tropari s. xv, s. s., f. 140'. Graduale-Troparium s. xv, Santa Maria de l'Estany, s. n., f. 172; Missale parvum de La Seu d'Urgell, Museu Episcopal de Vic, n.° 4163, f. 1', sense tropus.

Edicions. — *Text* : Rex virginum, AH 47, 60; Chevalier 17533. Kyrie Cunctipotens, AH 47, 50; Chevalier 4128. El Kyrie Cunctipotens fou un dels més coneguts arreu d'Europa en temps vells. Després dels estudis de Blume-Bannister a AH 47, p. 50 i ss., i Wagner, en *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, III, 439, hom ja no pot admetre Tuotilo de Saint Gall com autor d'aquest Kyrie tropat, potser d'origen anglès. *Música*: Melodia del tenor *Liber Gradualis* (Solesmes, 1895), n.° IV; *Graduale Vaticanum*, n.° IV; A. Schubiger, *Die Sängerschule St. Gallens* (1858), n.° 42; Ad. Reiners, *Gregorius-Blatt* (1889), p. 20; sense donar la música, Dom Pothier l'estudia, a *Revue du Chant Grégorien* (1895), IV, p. 3 i ss.; etc. La versió, a dues veus, de Milà, tan citada, fou primerament publicada per E. de Coussemaker, en *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 226. D'ací la reproduïa F. J. Fétis, en la seva *Histoire générale de la Musique* (París, 1874), IV, p. 518, i més tard, encara, Riemann, en *Geschichte der Musiktheorie*, p. 90, i en *Handbuch der Musikgeschichte*, I-2, p. 147; P. Wagner, en *Geschichte der Messe*, I, p. 29; F. Ludwig en parla en *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. Adler, primera edició, p. 145; segona, p. 175; R. Ficker, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1924-25), VII, p. 201, reprodueix un fragment seguint Coussemaker i Riemann. A. Machabey el copia encara en *Histoire et Évolution des formules musicales* (París, 1928), p. 162. Cal dir, també, que H. E. Wooldridge la va reproduir en *The Oxford History of Music*, I, p. 86. Ell mateix, en *Early English Harmony*, planxa 30, reprodueix la versió de Cambridge, Univ. Library Ff., f. 17. En el facsímil del *Graduale Sarisburiense*, pl. 4 +, es reprodueix la versió a una veu de Londres, B. M. Add. 31924; ibídem, pl. 7 + sense tropus.

Versió de Huelgas. — La versió de Hu, com les restants conegudes a dues veus, duu la melodia gregoriana a la part inferior. Hu es presenta amb grups de notes de valors més curts, que apareixen com a afegiments posteriors. Malgrat aquestes notes romboides com semibreus i mínimes, malgrat les lligadures amb la proprietas opposita, etc., la notació ha de prendre's com totalment quadrada. El duplum del mot *Amborum*, f. 1' del facsímil, duu una quinària damunt el *rum*, que certament primer era una longa *mi*, la qual s'esqueia damunt la nota *sol* del tenor. Respectem aquests grups, i ho transcrivim lliurement bo i subjectant el duplum al tenor també més adornat a les cadències finals. Deixem la transcripció, sense barres de compàs, única solució possible tractant-se d'una notació purament quadrada, malgrat l'ésser escrita amb longues, i que canta un text amb hexàmetres. La solució que presentem, de fer que ambdues veus se subjectin mútuament tant en les notes simplices com en les compositae, és l'única que hem trobat per agermanar el bon cant de les dues veus. És el sistema que hem seguit en moltes de les composicions que segueixen. Cal tenir en compte que el duplum d'aquest Kyrie originàriament era més parc en floritures; la mateixa ternària i quinària del mot *uirginum* del començament i altres que es veuen tot seguit, foren segurament encara afegides més tard.

Donat que aquest Kyrie tropat és el que arriba amb més versions a dues veus dels temps vells, per tal de situar bé la versió de Hu, ajuntem la versió del Ms. 17 de l'Ambrosiana de Milà de finals del s. XI, la del Calixtinus de Compostela del XII, la de W_1 de mitjans del XIII i la de Munic del XIV. La versió de Milà ens la va proporcionar el Prof. Ludwig. Cal tenir en compte que la versió de Riemann copiada de la mateixa de Coussemaker, pretereix les notes *mi sol fa mi* del tenor i les corresponents del duplum al *e-(leyson)* primer. Així mateix Wagner, si bé aquest, *l. c.*, ja s'adona del lapsus de Cous-

semaker. Al duplum del mot *splendens* es troba una c (*do*) seguida d'un petit senyal ascendent, que no es veu clar si, tanmateix, vol ésser una plica. Al mot *uirtus* és encara dubtós, si l'original assenyala el *sol* inferior o bé el *sol* superior. Aquesta versió de Milà és la més antiga que coneixem de les transcrivibles. El ritme lliure de la melodia gregoriana pot ben servar-se també per a la veu segona. El duplum de la versió de Compostela amb el teixit melòdic tan ric, obliga a allargar el valor de les notes del tenor seguint l'amplada de la veu superior. És aquesta la característica del repertori de Saint Martial, l'estil del qual és parent de la polifonia de Compostela; hom pot comparar, entre altres, amb els exemples que Handschin dóna a la *Zeitschrift* esmentada, X, pp. 9 i 13. Així com a la versió Hu, la veu superior, quan duu melismes, els ha de dir molt de pressa, per tal d'avenir-se a la veu inferior que és la melodia donada, i al revés, quan aquesta duu dues notes, s'ha d'emmotllar a la veu superior quan només en canta una, ara, tractant-se de versions antigues com la de Compostela, els passatges melismàtics han d'ésser dits amb molta de naturalitat, talment com de ritme gregorià. Deixem encara ben lliure la versió de W_1, malgrat que el repertori d'aquest fascicle onzè sigui ja de la segona meitat del segle XIII. Ací, la veu del tenor haurà d'allargar-se proporcionalment, com dèiem de l'anterior de Ca, donat que el discant ha de cantar-se com si fos una melodia gregoriana. En aquest aspecte W_1 s'adiu encara en el cas present, amb el repertori de St. Martial i amb el del Ca. La versió de Munic pot cantar-se com la de Hu, deixant però lliure, tal com el transcrivim, la quinària final del dos Kyrie i Christe. De totes aquestes versions es dedueix que la versió Hu, encara que dugui un discant més ornat que la de Munic, tal com avui es presenta tan retocat, es relaciona més amb aquesta que amb les tres versions primeres. Hu, com Munic, ja no es mouen lliurement com de cant gregorià ni a la melodia del tenor litúrgic, ni a la corba melòdica del discant.

N.º 2, ff. 1'-2'. *Conditor, kyrie, omnium ymas ... eleyson.*

Organum a dues veus; la melodia gregoriana, que és la mateixa del *Graduale Romanum, Cantus ad libitum* n.° V, va a la part inferior. Hom coneix bé la construcció musical de la melodia original : aba cdc efe[2].

Manuscrits. — Amb música a dues veus, coneixem la de W_1, f. 194', allí, amb el text Conditor Marie, que és una variant del nostre; no sabem si aquesta melodia es troba amb organum a dues veus al Winchester Troper esmentat. La melodia d'aquest tenor l'hem vista, a una veu, en el Missale i Troparium de Salisbury del s. XIII, París, Arsenal 135, f. 228'; Tropar. de St. Magloire ss. XI-XII, París, B. N. lat. 13252, f. 22'; Troparium St. Evroult s. XII, París, B. N. lat. 10508, ff. 7'-8. Antiphonarium monasticum s. XIII, Worcester 160, f. 288; Trop.-Pros. s. XIV, Cambridge, Univers. Libr. Add. 710, f. 34; Grad.-Trop. s. XV, Londres, B. M., Royal. 2. B. IV, f. 6. No l'hem trobat al Missale d'Oxford del 1384, Munic lat. 705, citat per AH.

Dels Mss. peninsulars : Madrid, B. N., Mss. 19421, Troparium s. XII, f. 4'; Madrid, B. N., Mss. 289, Tropari s. XII, ff. 10'-11; Madrid, B. N. M. 1361, Graduale-Antiphonarium s. XIV, f. 182'-183; Madrid, B. N. Mss. 288 Troparium s. XII, f. 39'.

Edicions. — *Text* : AH 47,77; Chevalier n.° 3737. *Música* : A més del *Graduale Romanum* citat, Dom Pothier *Revue du Chant Grégorien* (1903), XII, p. 17 i ss., dóna la melodia d'aquest Kyrie tropat que transcriu d'un Ms. del s. XII servat a la biblioteca de Porrentruy, provinent de l'abadia premostratense de Bellelay, a Suïssa. En el facsímil del

Graduale Sarisburiense del s. XIII, editat per The Plainsong and medieval Music, pl. 5 +, es reprodueix aquest Kyrie d'altre Ms. anglès del s. XV; ibídem pl. 6 + sense tropus.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La versió de Hu es presenta encara més retocada i corregida — sempre desfigurant-la — que l'anterior. Vegeu el duplum del Kyrie, f. 2 del facsímil, el qual, per ésser poc llegible, no hem pogut seguir integralment en la transcripció. En el tenor d'aquest Kyrie s'afegiren barres divisòries com per a orientar el cantor envers la segona veu. El fet de presentar-se les dues veus, principalment el tenor, amb notació *ex omnibus longis*, no podem pas dir que la tal notació sigui aquí pròpiament mesurada. Les longae que trobem en aquesta composició, com en l'anterior i en les altres que segueixen, no tenen pas valor ni mensural ni menys modal; hom les va escriure amb cauda, com les hauria pogut deixar com purament quadrades sense cauda. Tampoc tenen valor rítmic algunes lligadures amb la proprietas opposita i d'altres notes que gràficament apareixen com a mensurals. Per aquestes raons, i per les exposades anteriorment, transcrivim aquesta composició, com la del nombre anterior.

N.º 3, f. 2'-3'. *Kyrie, fons bonitatis.*

Organum a dues veus; la melodia, *Graduale Romanum*, II, a la part inferior, que serveix de tenor. Aquesta melodia és de les més clàssiques : a a a b b b c c c.

De versions a dues veus coneixem, de moment : W_1 f. 194', amb el text Kyrie virginitatis amator (AH 47, 62); British Museum, Additional 27630, f. 33, que descriu Hughes-Hughes en *Catalog of Ms. Music in the British Museum*, I, 256 i ss.; Berlin, Mus. Ms. 40580, f. 24; Innsbruck, Univers. Bibl., Ms. 457; Munic, Staatsbibl. lat. 11764 del s. XIV provinent de St. Blasien; Munic lat. 23286, Tropari s. XIV, ff. 4-5; Engelberg 314, f. 94'; Handschin *Schweizerisches Jahrbuch* (1928), p. 71, cita aquest Kyrie a dues veus del monestir de Beromünster, de la primera meitat del s. XIII, on s'hi anota amb suplement del s. XIV. Al present no podem dir si va a dues veus encara al Winchester Troper citat.

Tot cercant si per atzar el trobàvem amb música a veus, l'hem trobat a una veu, i sempre amb tonada igual a la del tenor de Hu : Troparium de Narbona s. XII, París, B. N. lat. 778, ff. 15-16; Trop. St. Ebrulphi s. XII, París, B. N. lat. 10508, f. 1' Trop. St. Lleonard de Limoges s. XIII, París, B. N. lat. 1086, ff. 20-21; Collectaneum de Cluny s. XIII, París, B. N. lat. 17716, f. 21; Missale de Salisbury (o de Londres?), París, Arsenal 135, f. 229; Collectaneum de procedència desconeguda s. XII, París, B. N. 3719, f. 33'; París, B. N. lat. 16823, Graduale de St. Corneli de Compiègne, f. 199; París, B. N. lat. 904, Graduale de Rouen ss. XIII-XIV, f. 30; París, B. N. lat. 10511, Graduale-Troparium de Longret s. XII, f. 266; París, B. N. lat. 3549, s. XII, f. 161.

Collectaneum de Niederaltheic s. XV, Munic, Staatsbibl. lat. 9508, f. 277; Munic, lat. 23286, Trop. s. XIV, f. 2; Sequent. Emmeracense s. XV, Munic lat. 14926; Troparium s. XIII, Stuttgart H. B. I. Asc. 95, f. 36, on la tonada varia una mica; Breviarium Franciscanum del 1235, Munic, Convent dels Franciscans, f. 354; Graduale, ss. XIII-XIV, Munic, Staatsbibl. lat. 2643 (ex bibl. Alderpacense 113), f. 114, sense tropus; Missale Dominicanum, ss. XIII-XIV, L. Rosenthal Catal. 121, n.º 805, f. 1, sense tropus; St. Gall 546, f. 32; al f. 33, sense tropus; al f. 31, amb el text Kyrie vas pietatis; Cantionale, ss. XIV-XV, Berlín, Staatsbibl. Mus. Ms. 40580, f. 77, sense tropus.

De Mss. anglesos : Troparium s. XI, afegit ss. XII-XIII, Londres, Brit. Mus. Calig. A. XIV, f. 38; Antiph. monastic. s. XIII, Worcester 160, f. 290; Trop.-Pros. s. XIV,

Cambridge, Univers. Libr. Add. 710, f. 35; al f. 130, amb el Kyrie virginitatis amator; Trop.-Graduale, s. XV, Londres, Brit. Mus. Royal. 2. B. IV, f. 13.

Dels Mss. existents a Itàlia : Prosarium de Chartres s. XIII, Roma, Angelica 435, f. 6; Missale Romanae Curiae, ss. XIII-XIV, Roma, Vatican. Reg. 2049, f. 9, sense tropus; Graduale Fratrum Minorum, s. XIV, Roma, Vatic. Reg. 2052, f. 291, sense tropus.

Dels Mss. peninsulars : Madrid, B. N. Mss. 19421, Troparium s. XII, f. 15; Madrid, B. N. M. 1361, Graduale-Antiphon. s. XIV, f. 181; Toledo, 35.10 Graduale s. XII-XIII, f. 88; Processionale de Tolosa s. XII, Madrid, B. N. C. 131-6, f. 79, sense tropus; Missale plenum s. XII, Madrid, Bibl. privada del Rei, II D. 3, f. 261; Sacramentarium s. XIV, Madrid, B. N. Mss. 10034 (a. Toledo 37.13), f. 39', sense tropus; Troparium s. XII, Osca, Catedral sense sign., f. 137; Troparium s. XIII, Tortosa, f. 1; Bibl. de Catalunya, Antiphonarium s. XIII, Mss. 619, f. 139, afegit s. XV; Bibl. de Catalunya, M. 911, f. 25; ibídem, f. 22', el text Kyrie virginitatis amator, amb la mateixa tonada; Tropari s. XV, Girona, Sant Feliu, s. s., f. 141; Barcelona, Museu Diocesà n.° 1087, f. 112'; Montblanc, Santa Maria, s. s., Antiph., s. XV, relligat amb un fascicle d'un Tropari del s. XIV, f. 176'; Kyriale s. XVI, Barcelona, Catedral, Cantorale n.° 29, f. 36, sense tropus.

EDICIONS. — *Text* : AH 47, 53; Chevalier 6429. *Música* : *Graduale Romanum* II; *Variae Preces* (Solesmis, 1888), p. 86, com a «Litania cum tropis de Sanctissima Trinitate, ex aevi medii missalibus»; Barge, *Cantus pro Benedictionibus*, p. 121; *Cantus ad processiones et benedictiones Sanctissimi Sacramenti* (Desclée, 1920), p. [51]; Dom Beyssac *Rassegna Gregoriana* (1904), III, col. 533, estudia la melodia d'aquest tenor de 42 Mss.; també Wagner, *Einführung*, III, pp. 444 i ss.; A. Le Roy, *Revue Grégorienne* (1923), VIII, pp. 195 i ss.; *Graduale Sarisburiense*, facsímil del Br. M. MS. Add. 31924, pl. 2 +. De les versions a veus : M. Sigl, *Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung*, Heft V de *Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz*, reprodueix la notació original de Munic, lat. 11764 esmentat; J. Wolf, a *Festschrift Peter Wagner*, pp. 228 i ss., transcriu les versions a dues veus de Berlín, Innsbruck i Munic, lat. 11764, que acabem d'esmentar. Quant al tropus d'aquest Kyrie, tinguem present que no apareix fins al s. XI, malgrat que la melodia sense tropus es trobi ja al s. X, segons remarca ja Blume a AH 47, 19.

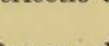
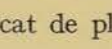
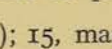
VERSIÓ DE HUELGAS. — Els discants que trobem escrits damunt les composicions de l'Ordinarium Missae, són sempre diferents en els Mss.; fins ara no coneixem dos Mss. que ens ofrenin polifonia idèntica d'aquest temps vell, damunt una mateixa peça de l'Ordinarium; és per això que prescindim de donar cap altra versió fora de la de Hu. Aquest Ms. ací es presenta ja menys retocat que en les composicions que precedeixen; les esmenes que hom féu al discant, escauen ja més que les altres que havíem remarcat anteriorment. Quant a la transcripció, valen les remarques fetes anteriorment; tractant-se de notació quadrada com és aquesta i de versos hexàmetres, ens atenem a ço que hem dit en el n.° 1.

N.° 4, f. 3'. *Kyrie.*

Sense tropus, a dues veus.

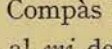
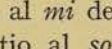
La melodia del tenor és desconeguda per nosaltres. Per dissort totes les recerques que hem fet a Catalunya i a Castella per trobar els cants de l'Ordinarium Missae que es cantaven als ss. XIII-XIV a l'Ordre del Cistell no ens han donat cap resultat; els cants que hem trobat d'aquest gènere són ja del s. XVII, en edicions impreses i manuscrites que s'ave-

nen integralment. El Matutinarium del s. XIV i l'Antiphonarium també del s. XIV que guarden a Las Huelgas, no duen res de l'Ordinarium Missae. Tampoc no dóna res d'aquest Ordinarium, el Graduale del s. XIII que, procedent de Poblet, es guarda a la Bibl. Provincial de Tarragona n.° 136. Hem mirat el Graduale del s. XV, que serven les monges del Cistell de Girona, amb resultat igual. Dels dos cantorals procedents de Poblet (?), del s. XIV, conservats a Montblanc, només un duu tropus de l'Ordinarium missae. El bell rengle de Cantorals que es conserven al Museu de la catedral de Tarragona provinents de Poblet són ja del s. XVII. Sigui com sigui, podem afirmar que la corba melòdica del tenor de la versió de Hu, que és la part preexistent, s'allunya ja del repertori gregorià dels bons temps.

Quant a la transcripció, la donem ja amb ritme modal, i en açò ens limiten a seguir fidelment la notació del Ms. Aquest dóna la barreja de modus primer, cinquè i sisè. La present composició pertany a un repertori més vell que els tres Kyrie anteriors. Segurament que el copista ja hi va modernitzar el tenor, repetint les notes unisonals que en comptes de fer una longa com d'antic s'estilava, ell fa ja dues breus. És ço que veurem després al motet n.° III entre altres casos. La notació del Ms., encara que sigui modal, no és sempre conseqüent; les falles principals són així : *Discant* : Compàs 1, manca la perfectio al *re*; ídem, al *re* del 9; 17, manca la perfectio al *do* i al *la* del 18; 20,  ; 25, el podatus *do re*, en comptes de dues longues; 26 i ss., quaternària sense la perfectio, per una ternària seguida de longa; 32, manca la perfectio al *re*. *Tenor*: Compàs 2, manca la perfectio al *la*; 3, el *la* era longa i fou corregida com cal en brevis; 11, el *do* plicat no té significat de plica (aquestes quaternàries  que abunden en tota la peça, equivalen a ); 15, manca la perfectio al *si* i al *sol*; ídem al primer *sol* del 26 i al *fa* del 31.

N.° 5, f. 4. *Kyrie.*

Sense tropus, a dues veus.

La melodia que serveix de tenor és també desconeguda per nosaltres. Quant a la transcripció, val la remarca anterior. La notació del Ms. és també mensural, no sempre conseqüent; així, tenim : *Discant* : Compàs 1 i ss.,  per  ; 11, manca la perfectio al segon *re*; ídem al *do* del 26 i al *mi* del 30. *Tenor* : Compàs 8, manca la proprietas al segon *do*; 10, manca la perfectio al *sol*; ídem al *re* del compàs 11 i al *sol* primer del 14; 21, manca la perfectio al *re* i al *si* del 22.

N.° 6, ff. 4-5'. *Et in terra ... Spiritus et alme.*

Gloria tropat a tres veus. El discant i el triple escrits damunt el tenor de la melodia del Gloria n.° IX del *Graduale Romanum*.

MANUSCRITS. — Amb versions a veus coneixem la de Worcester, Cathedral, Additional, 68 XIX *b* i *c*, del s. XIII, sense tropus, però amb el mateix tenor de Hu. Ludwig, en el *Repertorium*, p. 270, parla d'aquest tropus marial a veus del repertori anglès perdut, i que es coneix només per una taula del Ms. conservada en el còdex del Br. Museum Harl. 978. Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, pl. XXXIII,

havia donat primer que ningú aquest Gloria tropat amb sis fragments a fabordó, a tres veus del segle XIV d'un còdex de la seva biblioteca. Es preciosa pel cas del còdex de Las Huelgas, la recent troballa de fragments d'un Prosari-Tropari del s. XIII, a la parròquia de Sant Esteve de Burgos, amb la versió a tres veus d'aquest tropus; vegi's pp. 89 i s. Podríem citar encara diferents versions a tres veus, de la segona meitat del segle XIV, que donen els Mss. de la parròquia d'Apt, d'Ivrea, de la Biblioteca de Catalunya, M. 853, Girona, Padua, Modena, etc. Alguns d'aquests els estudia Handschin a la *Zeitschrift für MW* (1928), pp. 543 i següents.

Dels Mss. que donen aquest «Et in terra» amb el tropus marià a una veu i amb tonada sempre igual a la coneguda, hem vist : París, B. N. nouv. acq. lat. 2194, s. XIII, ff. 106-106'; París, B. N. lat. 778, Tropar. de Narbona, s. XII, ff. 198'-199; París, B. N. lat. 1107, Missale de St. Denis, s. XIV, ff. 398-398'; París, Arsenal 135, Missale de Salisbury, s. XIII, f. 235'; Munic lat. 23286, Troparium s. XIV, ff. 9-10; Graduale ss. XIII-XIV, Munic, Staatsbibl. lat. 2643 (ex-bibl. Alderpacense 113), f. 116; Graduale s. XIV, Munic, Staatsbibl. lat. 2542, f. 126; Antiph. monast. s. XIII, Worcester 160, f. 294; Trop.-Pros. s. XIV, Cambridge, Univ. Libr. Add. 710, f. 40; Missale Romanae Curiae, Roma, Vatic. Reg. 2049, f. 17; Graduale Fratrum Minorum s. XIV, Roma, Vatic. Reg. 2052, f. 303.

Els Mss. peninsulars que fins ara hem pogut consultar amb aquest tropus i melodia idèntica a la coneguda, són : Barcelona, Orfeó Català Ms. 1, Tropari del s. XIII, ff. 1-2; Tortosa, Catedral C. 135, Troparium s. XIII, f. 9'; Bibl. de Catalunya M. 911, Troparium de Girona s. XV, f. 28'; Barcelona, Museu Diocesà, n.° 1087, Grad. Trop. ss. XIV-XV, procedent de Granollers, f. 104; al mateix Museu, en una fulla del s. XIV, s. s.; Barcelona, Catedral, Arxiu, Col·lecció de fulles gregorianes, s. s., una del s. XV; Girona, Sant Feliu, s. s., Grad. Trop. s. XV, f. 168; París, B. N. nouv. acq. lat. 2194, provinent de Silos, f. 106'; Madrid, B. N. M., 1361, f. 186'; Madrid, Archivo Histórico Nacional, Legajos de Pergaminos con notación musical, sig. A. 122 T. 3.ª, Leg. 3, fragment d'una fulla dels ss. XV-XVI; Graduale-Troparium s. XV, Sta. Maria de l'Estany, s. n., f. 175; Graduale-Troparium s. XV, Moià, Còdex 4, f. 10; Kyriale s. XVI, Barcelona, Catedral, Cantorale n.° 29, f. 49'.

EDICIONS . — *Text* : Chevalier 19312; Dom Pothier *Revue du Chant Grégorien* (1892), VI, pp. 5 i ss., dóna el text tropat d'aquest «Et in terra», un dels primers que rebé aquestes interpolacions; tropus que fou usat i cantat fins al s. XVI, que Pius V el va suprimir. Dom Pothier dubta si aquest tropus podria ésser el mateix tropus marià que va escriure el Margrave de Misnie, Enric, i aprovat pel papa Ignoscent IV a 23 de gener del 1254. El Missale Elnense que hem vist a la Bibl. Provincial de Tarragona, imprès a Barcelona per Rosembach en 1511, encara el dóna, però sense música. Villanueva, *Viage literario*, 1803, I, p. 107, com a cosa curiosa, copia un altre Gloria marià amb tropus — diferent del nostre, que l'havia vist sovint arreu de la península — que va trobar a un Ms. del s. XV de la biblioteca episcopal de València. El P. J. B. Ferreres, *Historia del Misal Romano* (Barcelona, 1929), p. LXXIII, dóna compte de dos exemplars del Missal de Tortosa imprès a Barcelona per Joan Rosembach en 1524, el qual en el f. 175, que Ferreres copia, ibídem, p. 94, existents avui a Tortosa, Catedral sig. 8 i 9; aquest amb pergamí. Aquest tropus marià, tan amat pels nostres avantpassats, el va prohibir el concili Tridentí, quan manava : «Ab hymno Gloria in excelsis, tollantur illa additamenta: *Mariam gubernans, Mariam coronans* : quae videntur inepte inculcari.» *(Analecta jur. pont, série* 10. col. 982). A. de La Fage, *Essais de Diphthérographie musicale* (París, 1862), p. 263, parla d'un Ms. amb tres misses «choro alternante» de la Bibl. de Jules Labarte, del qual copia només el text d'aquest Gloria tropat. *Música* : La melodia del tenor al

Liber Gradualis, n.° 7; *Graduale Romanum*, n.° IX; música i tropus *Revue du Chant Grégorien* esmentada suara; *La Tribune du St. Gervais*, II, p. 71; P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, p. 510, de Praga, Bibl. Universitat, Cod. XIV H 27 del s. XIV; *Graduale Sarisburiense*, edició facsímil de The Plainsong Medieval citada, pl. 14 +, on s'anota : «In ultima cōm. ante Aduentum et ante LXX^{a}, dicitur Spiritus et alme a toto choro in stallis. In octaua vero Assumptionis et nativitatis Beate Marie dicitur a tribus clericis de superiore gradu in superpelliceis ad gradum chori». Handschin cita aquesta encara a la *Zeitschrift* susdita X, pp. 543 i ss.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació de Hu és ací encara quadrada. Les notes que duen la proprietas opposita, així com les notes romboides amb grafia de semibreus no hi tenen pas cap valor mensural; aquest criteri l'hem seguit igualment als tres Kyries del començament. Així mateix, algunes de les notes plicades, no tenen tampoc el valor de plica. La binària *fa mi* del «Et in terra», ha d'ajuntar-se amb el *fa* longa següent per formar una ternària. Quant a la transcripció, ho hem deixat subordinant sempre les veus superiors al tenor gregorià de la veu inferior. Malgrat l'ésser a tres veus i dur una forma musical sovint afabordonada, aquesta composició resulta un xic crua i sotraguejada. Cal tenir en compte, però, que aquell temps hom cercava primordialment el bell cant d'alguna de les parts cantants, prescindint sovintment dels xocs més o menys durs d'una veu amb les altres.

N.° 7, f. 5'-6. *Benedicta. ℣. Virgo Dei Genitrix.*

Graduale amb el seu ℣. Virgo Dei Genitrix a dues veus.

El tenor és emprat al Gradual de la Missa Votiva de Sancta Maria, *Liber Gradualis* [101], *Graduale Romanum* [88]. Marquem uns ... després del jubilus del Benedicta i després del viscera del ℣, per a significar que encara que el Ms. no ho noti, la composició seguia cantant-se a una veu amb la melodia gregoriana.

Aquesta composició de Hu no té res a veure amb el gradual, basat damunt la mateixa melodia, que trobem en el repertori genuí de Notre-Dame W_1, ff. 38 i 67'; Flo, ff. 29-29' i 122'; W_2, f. 77. La nostra versió presenta el tenor gregorià cantant quasi sempre amb un moviment regular de longues i amb un duplum mancat d'aquella opulència rica dels organa, del repertori de París. La transcrivim amb ritme modal, mirant de seguir fidelment la notació de Hu, ací ja mensural-modal, si bé no conseqüent. Així el *Duplum*: Compàs 26, manca la perfectio al *la*; 37, el *do* no és plica; tampoc el *la* del 47; 51-52, manca la perfectio al *la*; ídem al primer *do* del 60.

N.° 8, f. 6'. *Alleluia Salue, uirgo, mater Dei.*

Organum del Proprium de la missa, a dues veus. Aquest text no es troba als llibres oficials de la litúrgia actual. La melodia del tenor ens resta també desconeguda. A W_1, f. 197', es troba aquest alleluia a una veu. No sabem quina relació poden guardar amb el tenor de la composició de Hu el que cita Frere a la seva introducció al *Graduale Sarisburiense*, p. 79, i l'altre alleluia que Ludwig cita al seu *Repertorium*, p. 10. Com l'anterior, es pot ben transcriure amb ritme modal seguint la notació del Ms., que es presenta molt indecisa als primers folis del còdex. Com inconseqüències més sortints, anotem: *Duplum* : Compàs 2, manca la perfectio al *fa*; ídem al *fa* del 7; 11, per no trencar el modus començat, seguim amb el ritme del modus primer; 13, manca la proprietas al *fa*; 18,

Biblioteca de Catalunya

manca la perfectio al *do*; 22, al primer *do*, una semibreu amb cauda, és igual a una longa! *Tenor* : Compàs 9, manca la perfectio al *re*; ídem al *do* del 13 i al *do* del 14; 21, *do* semibrevis amb cauda, igual a una longa!; 33, manca la perfectio al *re*; ídem al *re* del 38 i al *re* del 42.

N.º 9, f. 7. *Alleluia. Que est ista, tam formosa.*

La melodia preexistent d'aquest organum a dues veus és la que va al tenor. El text no es troba al repertori litúrgic actual. La melodia del tenor sembla del repertori vigent; de moment, però, no hem pogut identificar-la. El custos del final del f. 7 del facsímil, expressa prou bé com el copista tenia intent d'escriure les notes de la síl·laba *rum* del *castro*[*rum*] al f. 7', que després, potser per distracció, no finiria. Segurament manquen només aquestes notes per acabar la peça.

La notació és modal, no sempre conseqüent. Les falles principals són : *Discant*: Compàs 5, el podatus *re la* brevis longa, en comptes de longa brevis; 8, sobra la proprietas al *fa*; 11, el *sol* és romboide en comptes de quadrada, com a final de la quaternària; 14, la quaternària *sol fa mi re*, pròpiament és una ternària seguida de la longa *re*; manca la perfectio al *do* del 17; 18, el *la* hauria d'anar sense la perfectio; 21, el *do* no és plicada; 22, manca la proprietas al *sol*. *Tenor* : Compàs 1, sobra la proprietas al *mi*; 5, sobra la proprietas al *la*; ídem al *mi* del 6; 9, manca la proprietas al segon *la*; 11, el *mi* brevis en comptes de longa; 14, manca la perfectio al *la*; 16, manca la proprietas al *mi*; 18, la cauda del *re* no té cap significat; 19, *do re* brevis longa, en comptes de longa brevis; 22, manca la perfectio al *la*; 27, *mi do* brevis en comptes de longa brevis.

N.º 10, f. 7'. *Alleluia. Angelus Domini descendit de celo.*

Organum a dues veus, la música del qual, va restar sense copiar, malgrat l'haver escrit els pautats musicals i el text. És l'Alleluia de Feria II post Pascha que trobem a dues veus, amb l'estil de Notre-Dame a Flo, f. 113.

N.º 11, f. 8.

Al f. 8 hom volia copiar segurament una altra al·leluia d'intercanvi seguint l'estil i llargada dels anteriors. Sigui com sigui, així com a l'al·leluia anterior el copista només va escriure el pautat i el text, ací va deixar tota la pàgina en blanc, o potser amb els sis pentagrames tirats. És per ço que més tard vingué un altre copista i va copiar-hi aquesta veu que s'assembla una mica amb el Benedicamus Domino del f. 165 (n.° 175). No es veu clar si es tracta d'una melodia gregoriana eixamplada i ornada o bé si aquesta part seria només una de les veus d'una composició polifònica ja de l'Ars nova. Per aquesta incertitud la deixem sense títol. Quant a la transcripció, seguim el Ms.

N.º 12, f. 8'. *Recordare, uirgo mater, ... Ab hac familia, | Tu propicia.*

Ofertori a dues veus, seguit del tropus, també a dues veus. Duu la forma musical de seqüència amb una coda final a manera de refrany.

MANUSCRITS. — Com a versions a dues veus d'aquest tropus, coneixem : W_1 f. 209' ofertori i tropus; Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1, f. 3, amb l'ofertori a una veu i el tropus

a dues; Br. M. Addit. 27630, f. 36. Com a versions a una veu d'aquest tropus, coneixem: Missale de St. Dénys s. XIV, París, B. N. lat. 1107, f. 399; Missale de St. Andreu de Burdeus s. XV, París, B. N. lat. 871, f. 325', i Missale de Châlons-sur-Marne s. XV, París, B. N. lat. 840, f. 200', sense música. Cal remarcar que aquest últim, a cada doble vers «Ab hac familia | tu propicia, etc.», segueix el refrany «Ave Maria plena gratia». Encara a AH se cita el Troparium S. Aredii Lemovicensis s. XII, París, B. N. lat. 903; malgrat d'haver recercat diferents vegades aquest còdex, no ens ha sortit pas aquest tropus. Handschin, *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1928), p. 94, cita aquest tropus, també a una veu, d'un fragment del s. XIV de la coberta del Ms. P VI 19 (ara Theol. 74), de la Staatl. Bibliothek de Bamberg. A Solesmes el veiérem en fotocòpies del Mis. Dominic. s. XIII-XIV, del Catal. 121 de L. Rosenthal, n.° 805, ff. 35-36.

Dels Mss. peninsulars a una veu, hem vist : París, B. N. nouv. acq. lat. 2194, de Silos, f. 109', amb la mateixa tonada i amb el tropus : «Ab ortodoxa | et catholica | plebs benigna | atque deuota»; Girona, Col·legiata de Sant Feliu, Tropari s. XV, s. s., f. 170'; Barcelona, Museu Diocesà, n.° 1087, Grad.-Trop. s. XIV-XV, procedent de Granollers, f. 106', també amb tonada igual. En aquest darrer Ms., a cada vers hom nota *P[opulus]*, que respon sempre «Aue Maria gratia plena», o bé «Dominus tecum uirgo serena», alternant amb els versets; Graduale-Troparium s. XV, Moià, còdex 4, f. 112.

EDICIONS. — *Text* : Milchsack, *Hymni et Sequentiae* (1886), I, n.° 248; AH 49, 321; Chevalier 51. *Música* : *Liber Gradualis*, p. 435; *Graduale Vaticanum* p. 407, publiquen la melodia del tenor d'aquest Ofertori; Dom Pothier, *Revue du Chant Grégorien* (1896), IV, p. 161, estudia la melodia d'aquest ofertori primerament cantat només al Diumenge XXII post Pentecosten i a l'edat mitjana aplicat a la festa dels Dolors i del Carme; H. Villetard, *Revue Grégorienne* (1911), I, p. 62 i ss.; Fr. M. Barge, *Cantus pro benedictionibus SS. Sacramenti in Ordine Fratrum Praedicatorum usitati* (Desclée, 1909), p. 61, publica la melodia amb el tropus «ex veteri codice saec. XIII»; Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, p. 507 i s., amb el tropus, allí dit prosa, «Ave Maria, nos pia», del Ms. lat. 11763, del s. XV, de Munic. Primerament, Gerbert, *De cantu*, I, p. 437, havia publicat la versió a dues veus del Br. Museum esmentada suara; cita aquest ofertori tropat Ludwig, *Repertorium*, p. II, i a *Die Quellen der Motetten*, a l'*Archiv für MW* (1924), p. 306. Cal tenir en compte el cas curiós del conductus *Singularis et insignis*, a tres veus, construït damunt la melodia d'aquest tenor; es troba a la Cathedral de Worcester Ms. Addit. 68 i el publica Dom A. Hughes, a la seva *Worcester Mediaeval Harmony* n.° 93.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Malgrat les lligadures sense la proprietas i d'altres lligadures amb la proprietas opposita, malgrat les simplices escrites com longae, etc., no és pas notació mensural la que presenta aquí el nostre Ms. Després de moltes provatures, hem deixat aquest ofertori amb ritme quasi lliure, mirant que el duplum cantés avenint-se als grups o notes simples del tenor, adés en l'ofertori com en el tropus. La darrera nota del tenor al mot *nobis*, al Ms. és un *fa* en comptes d'un *re*, com nosaltres esmenem. Per tal de poder comparar els Mss., donem encara la versió del tropus de W_1 i del Ms. de l'Orfeó Català. En ambdós Mss. trobem el tropus a dues veus, que incluïm al costat de la versió de Hu. Les composicions del fascicle onzè de W_1 són del mateix estil que els del Ms. de l'Orfeó Català; malgrat això, el discant és totalment diferent en ambdós Mss. Encara W_1 afegeix l'al·leluia que no es troba en cap altre Ms.

N.º 13, ff. 9'-11. *Sanctus, Sanctus, ... Benedictus.*

Organum de Sanctus a dues veus sense tropus.

La melodia preexistent, de procedència desconeguda fins ara, va al tenor. La notació es presenta aquí ja modal, si bé amb algunes inconseqüències. Les més remarcables són : *Discant* : Compàs 7, la proprietas opposita al *sol la si*, es distingeix molt borrosa; 21 i ss.,  per  ; 22, manca la perfectio al *la*; 29, sobra la proprietas al *do*; 31, manca la proprietas opposita al *la si*; 39, manca la perfectio al *la* (al f. 10' el Ms. repetia *re si, si la*, i foren esborrades com calia); 55,  . *Tenor* : Compàs 1, Hu escriu  ; 13, manca la proprietas al *re do*; 20, manca la proprietas al *do*; 38-39, en girar foli, el copista havia repetit *do re mi*, que esborrà tot seguit; 40, manca la proprietas al *re*.

N.º 14, ff. 11-12. *Cleri cetus psallat letus.*

Tropus d'Hosanna a dues veus.

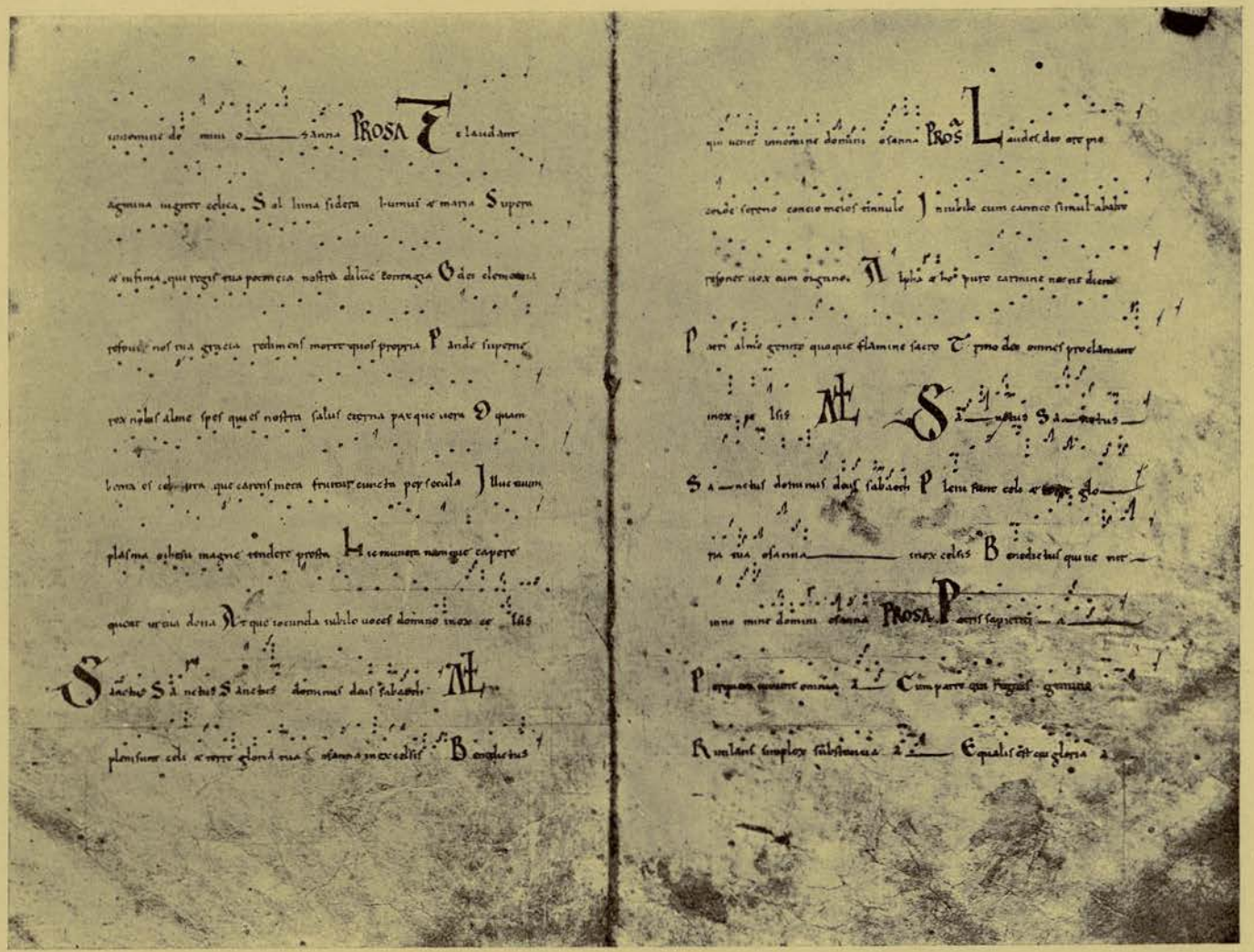
Encara que aquest, com d'altres que segueixen, siguin pròpiament tropus d'Hosanna, els titulem simplement Sanctus. El text és desconegut. La melodia preexistent va a la part inferior, i de moment ens és també desconeguda. Ni sabem quin seria el Sanctus que precediria el cant del tropus. La versió «Noster cetus, psallat letus», que trobem als Mss. de St. Martial, París, B. N. lat. 1139, f. 61, i lat. 3719, f. 30, i a Londres, Brit. Mus. Add. 36881, f. 3, és un altre text i una altra melodia.

La notació presenta les simplices com longae; les lligadures, o bé amb la proprietas opposita o bé amb dues semibreus, seguides d'una longa a les ternàries. Encara que per la gràfica la notació sigui aparenment mensural, és ací pròpiament quadrada. Donat que la notació no dóna cap ritme ben definit, i que el text del tropus és ben metrificat, per posar de relleu l'entonació melòdica i la rima del vers, en aquest com en altres tropus que segueixen, hem preferit donar-ho amb compàs de quatre. Transcrita així, aquesta composició té una gràcia incomparable. El fet que la primera i la segona part de la música es presentin només amb una estrofa, sembla indicar que el text no és complet. Cal només mirar com els restants tropus d'Hosanna que trobem a Hu, van sempre amb versos dobles per a cada cas. De totes maneres, sembla que la forma seria seqüencial com en els tropus que segueixen : amb una introducció *Hosanna*, seguida de diferents versos dobles i el final *in excelsis*. La música a veus de Huelgas presenta una construcció bonica: a b + c a b + d d e + f f g; els versos darrers — compassos 11-16 i 17-22 — canten la mateixa música, però amb les veus canviades.

N.º 15, ff. 12-13. *Te laudant agmina iugiter celica.*

Tropus d'Hosanna, a dues veus.

Manuscrits. — El coneixem a dues veus només pel Ms. 1 de l'Orfeó Català, f. 8-9. A. — Aquest Ms. assenyala bé com la melodia gregoriana que precedeix el tropus, és la mateixa del Sanctus n.° IV de l'edició vaticana. A una veu i amb tonada sempre igual, l'hem vist a Madrid, Academia de la Historia, San Millan, 51, Grad.-Trop. s. XI, ff. 244-244', on sempre aquests tropus es titulen *prosa*; allí es copia primer tota la melodia del Sanctus i Benedictus i després de l'Hossanna d'aquest, ve el tropus. B. — Madrid B. N. M.



Madrid, Academia de la Historia, San Millan, 51. Graduale-Troparium s. XI, f. 244'-244

1361, Graduale-Troparium del s. XIV, f. 192', on es dóna la melodia del Sanctus i Benedictus seguida del tropus. C. — Montserrat, Troparium del s. XII, Ms. 73, f. 40. D. — Tropari de Narbona s. XII, avui a París, B. N. lat. 778, ff. 207'-208. E. — El Ms. de Las Huelgas com el de Montserrat deixen les estrofes 5a — 5b i 6 que trobem a l'Orfeó Català i als altres Mss. Les variants del text del B, són : 3b,3 redimens; 4a,1 superne; 4b,2 es.; 4b,3 carens meta; 5b,1 Hic numera. BE 6,1, Atque iocunda iubilo. AH remarquen que al B 4a,3 manca el mot spes, essent així que el Ms. el duu ben clar. Els ACDE, com Hu.

EDICIONS. — Fins ara només es coneixia el text per AH 47,348 i Chevalier 20129, que el copien del B i de l'E i desconeixien els altres Mss.

És molt de remarcar aquest fet d'uns tropus de l'Ordinarium Missae coneguts només pel Ms. de San Millan de la Cogolla com a Ms. més vell, i pels restants Mss. peninsulars i del migdia de França amb melodia fonamentalment idèntica. El donar les variants melòdiques que trobem en els diferents Mss., seria potser sortir del marge de la present publicació i per ço, fora d'un cas molt interessant, n'hem prescindit sistemàticament.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Quant a la transcripció musical, tinguem en compte que la notació del Ms. és simplement *ex omnibus longis*; per ella sola, però, no ens dóna aquí cap ritme clar. Per tal d'avenir-nos millor amb el text, ho transcrivim sense cap compàs determinat. Tota altra transcripció que hem assajat trencava massa la finor melòdica i la dicció natural del text. La versió que en el volum de transcripcions, adjuntem del Ms. de l'Orfeó Català, escrit totalment amb notació quadrada, demostra la identitat de la melodia preexistent que es troba al tenor. Ella completa encara la versió Hu.

Com es veu, la present composició té forma de seqüència amb la construcció *Hosanna*, que fa d'introducció; segueixen quatre versos dobles — a l'Orfeó i altres Mss. en segueixen cinc i un sisè de senzill — i al final *in excelsis*. Vegeu en la p. 125 la reproducció del Ms. de San Millan, que és la versió més antiga de les conegudes fins avui.

N.º 16, ff. 13'-15. *Clangat cetus Iste letus.*

Tropus d'Hosanna a dues veus.

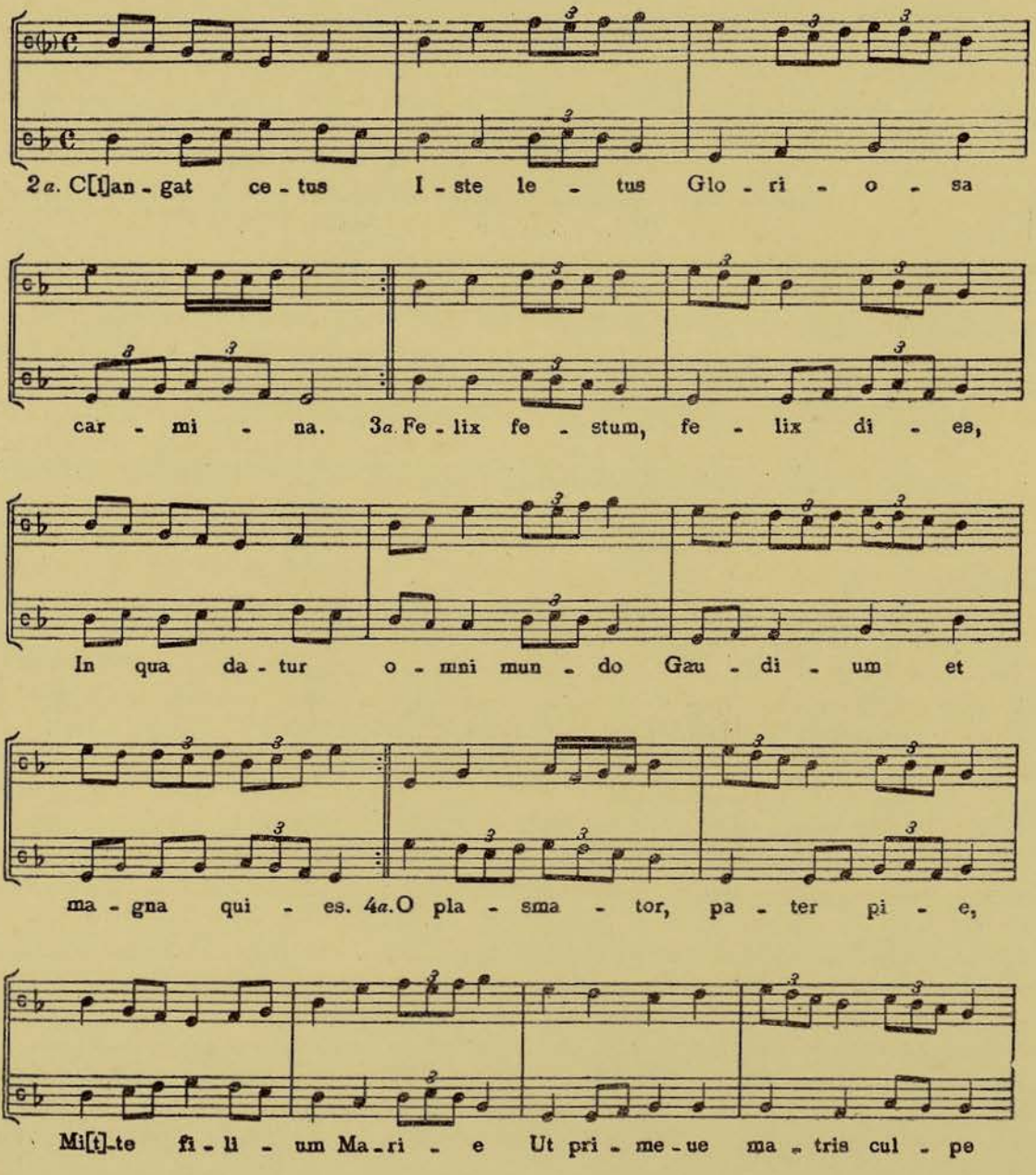
MANUSCRITS. — El coneixem a dues veus pel Ms. 1 de l'Orfeó Català, f. 3'; Tortosa, Tropari s. XIII, Catedral C. 135, f. 18'. A una veu l'hem vist a Madrid, B. N. Graduale-Troparium del s. XIV, M. 1361, ff. 194-194'; Barcelona, Museu Diocesà n.° 1087, Graduale-Troparium de Granollers s. XV, f. 129; Biblioteca de Catalunya M. 1147, Graduale d'Ager s. XII, f. 5, només el text afegit al s. XIV.
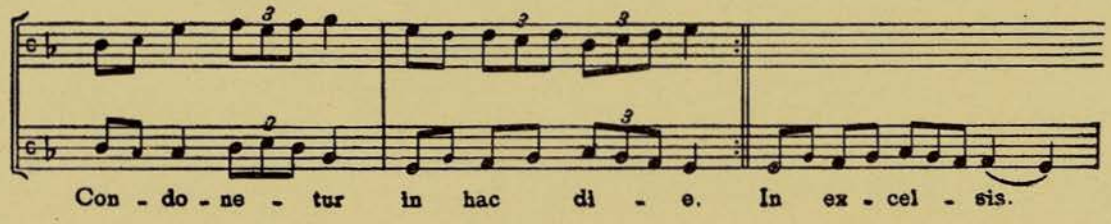
EDICIONS. — Ha estat imprès només el text a AH 47, 366; Chevalier 36204. En ambdues obres sols se cita el Troparium de Tortosa esmentat.

VERSIÓ DE HUELGAS. — El Sanctus que precedeix la melodia del tropus, al present no es troba al *Graduale Romanum*; és una melodia de cinquè modus i l'Hosanna s'assembla una mica amb la del n.° XVII del Graduale citat. La notació de Hu presenta també lligadures amb l'«opposita proprietas», unes altres lligadures sense la perfectio, semibreus ternàries que van soles, conjunctures que semblen mensurals, etc. Encara que sigui així, la notació de Hu no és pròpiament mensural, sinó que es conserva encara quadrada. És per ço que no la transcrivim amb ritme modal, sinó que ho fem amb compàs de quatre, que el text ens assenyala ací com el més natural. El Ms. duu raspades la nota o notes finals de les estrofes 2a i 2b, i escriu damunt la raspadura una quinària en el tenor i en el discant. Aquesta quinària que veiem després repetida als compassos 9 i 10 del duplum,

no apareix a la versió de l'Orfeó ni a la de Tortosa. Aquestes versions són més simples, i per ço canten millor que la versió de Hu. La mateixa versió de Madrid, bo i essent a una veu amb melodia posada a la segona superior, en *re*, primerament era molt simple, i hom hi va afegir notes per a fer-la més ornada. Cal tenir en compte, encara, la traça que tenien els discantistes medievals a trobar corbes melòdiques tan simples i tan naturals per llurs discants. Difícilment hom trobaria avui aquesta gràcia de discant que canten tan bonic com la mateixa melodia del tenor. En la nostra edició ja es comprèn que la síl·laba «na» de «carmina» i «agmina» del compàs 4, han d'anar davall del *fa* blanca.

Va amb forma de seqüència i construïda com la peça anterior, però la construcció musical s'assembla al n.° 14 : a b + c a b + d a $b^2 b^3$. La versió de l'Orfeó canta així:





N.º 17, ff. 15-16. *Clangat hodie uox nostra melodum sinphonia.*

Tropus d'Hosanna a dues veus. La melodia d'aquests Sanctus no es troba al *Graduale Romanum.*

MANUSCRITS. — No coneixem cap altra versió a dues veus. A una veu, coneixem: Madrid, Academia de la Historia, San Millan, 51, Grad.-Trop. s. XI, ff. 246-246', on és dóna el Sanctus amb melodia gregoriana, seguida de «Prosa Clangat hodie», A; Troparium de St. Martial ss. XI-XII, París, B. N. lat. 1139, f. 75, B; Osca, Catedral, s. s., Tropari del s. XII, f. 145, C; Tropari de Narbona, París, B. N. lat. 778, s. XII, ff. 201-201', D; Madrid, Troparium s. XIII, B. N. Mss. 289, f. 95-95', E; Vic, Troparium s. XIII, Catedral XXXI, ff. 14'-15, F; Missale de Salisbury s. XIII, París, Arsenal 135, f. 284, G; Madrid, B. N. M. 1361, Graduale s. XIV, f. 192, H.; Madrid, B. N., Mss. 19421, Troparium s. XII, ff. 88'-89, I. No tenim, de moment, la versió incompleta del Troparium de Moissac, s. XI, París, B. N. nouv. acq. lat. 1177, ni la de Londres, Br. Mus. Add. 36881, s. XII, f. 15, provinent de St. Martial, i també a una veu.

EDICIONS. — S'ha publicat només el text a AH 40, 125 i 47, 346. Bannister, en AH 40, 125, el donava només d'un còdex anglès del s. XV i el posava com a seqüència, bo i advertint que aquesta composició «wurde verwendet als ein Tropus super Sanctus». AH dóna una estrofa final, que trobem a tots els Mss., menys a Hu.; Chevalier 36206.

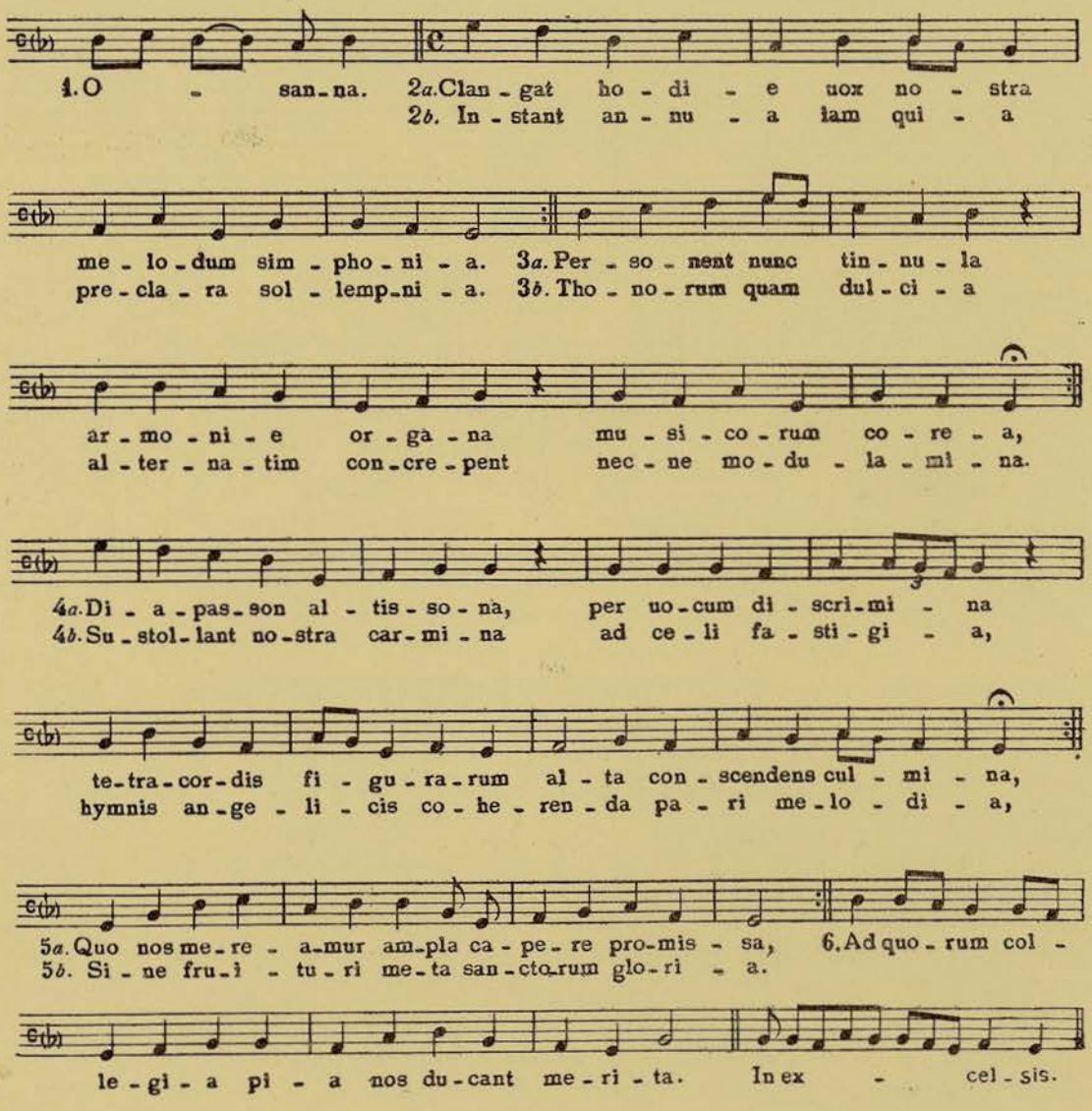
Vegeu H. Spanke, «St. Martial-Studien», a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1930), LIV, pp. 301 i 316.

VERSIÓ DE HUELGAS. — És molt xocant el cas de la melodia d'aquest tropus. Així tenim que A duu una melodia especial; B D E G H I donen una melodia que s'avé en més o menys a la de Hu; C i F duen tonada diferent de les dues tonades anteriors. La G la dóna a la quarta baixa, en *do.* Per tant, veiem com la tradició melòdica de St. Martial se serva a Narbona, a Anglaterra, a Madrid 289, 19421 i 1361 (aquest Ms. vé de Catalunya?) i a Hu. La versió de San Millan, la més antiga de les conegudes, per aquest text, resta ara isolada; la de Sant Joan de la Penya va amb el Troparium de Vic, copiat potser de Mss. que provenien de Ripoll i fan una tercera branca a part.

Si exceptuem algunes lligadures, tota la composició ens arriba escrita amb la notació *ex omnibus longis.* Malgrat això i malgrat que algunes lligadures vagin amb la proprietas opposita i altres sense la perfectio, aquesta notació pròpiament no és notació modal. L'única solució bona que hem trobat aquí, és encara el ritme binari que hem usat en altres tropus semblants i que raja del text com de la música. Al compàs primer, el tenor presenta aquesta quinària que, tanmateix, desfigura la calma dolça de tota la peça. Recordem que aquesta quinària no es troba a cap dels Mss. El còdex de Hu topà amb un copista que segurament es deixava dur per una mena de fascinació envers els grups amples de cinc, de sis i de set notes, que sovint ell mateix eixamplava, bo i prescindint de les còpies autèntiques que tenia al davant i malgrat el no enquadrar gaire amb l'aire

de la composició. A l'estrofa 5 ens hem vist obligats a encabir cinc síl·labes dins un compàs, cosa excepcional i cas únic en aquests organa del repertori de Hu.

Té la forma d'una seqüència, amb la construcció : *Hosanna* com a introducció, quatre versos dobles i el final *in excelsis*. La polifonia de Huelgas varia també com la melodia seqüencial. A continuació afegim la versió del H.
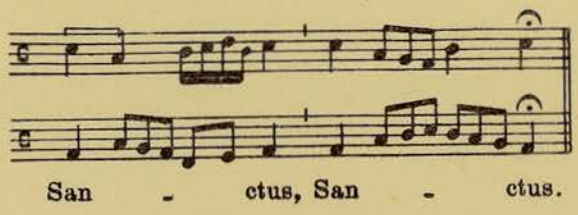


N.º 18, ff. 16-'17. *Sanctus Diuinum misterium | Semper declaratur.* Sanctus tropat, a dues veus. La melodia del tenor, al *Graduale Romanum* n.° IV.

MANUSCRITS. — A una veu l'hem vist al Tropari de Tortosa esmentat, ff. 30-30' (no citat per AH), amb cadença molt més ornada i amb el text més ample que a Hu. Sense música, l'hem vist al Collec. de Schäftlarn, Munic, lat. 17212 del ss. (XIII i) XIV, f. 51, i al Miss. de Neuss del s. XV, París, B. N. 12063, f. 322'. No tenim a mà la versió de Stuttgard, HB I Asc. 95, ni la d'Engelberg 314.
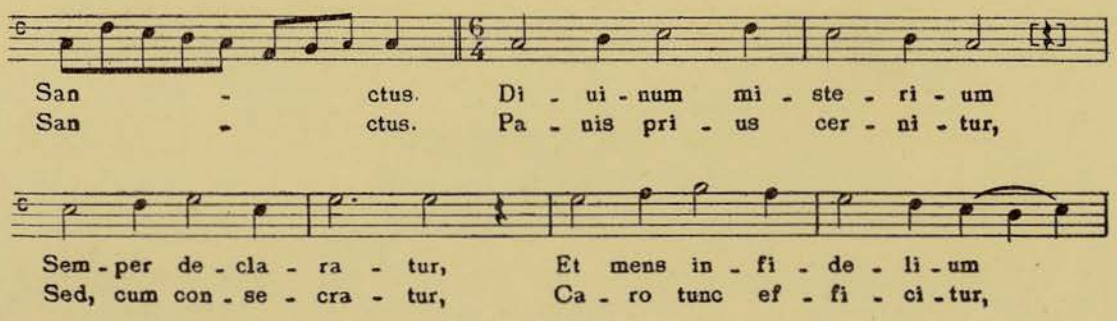
Biblioteca de Catalunya

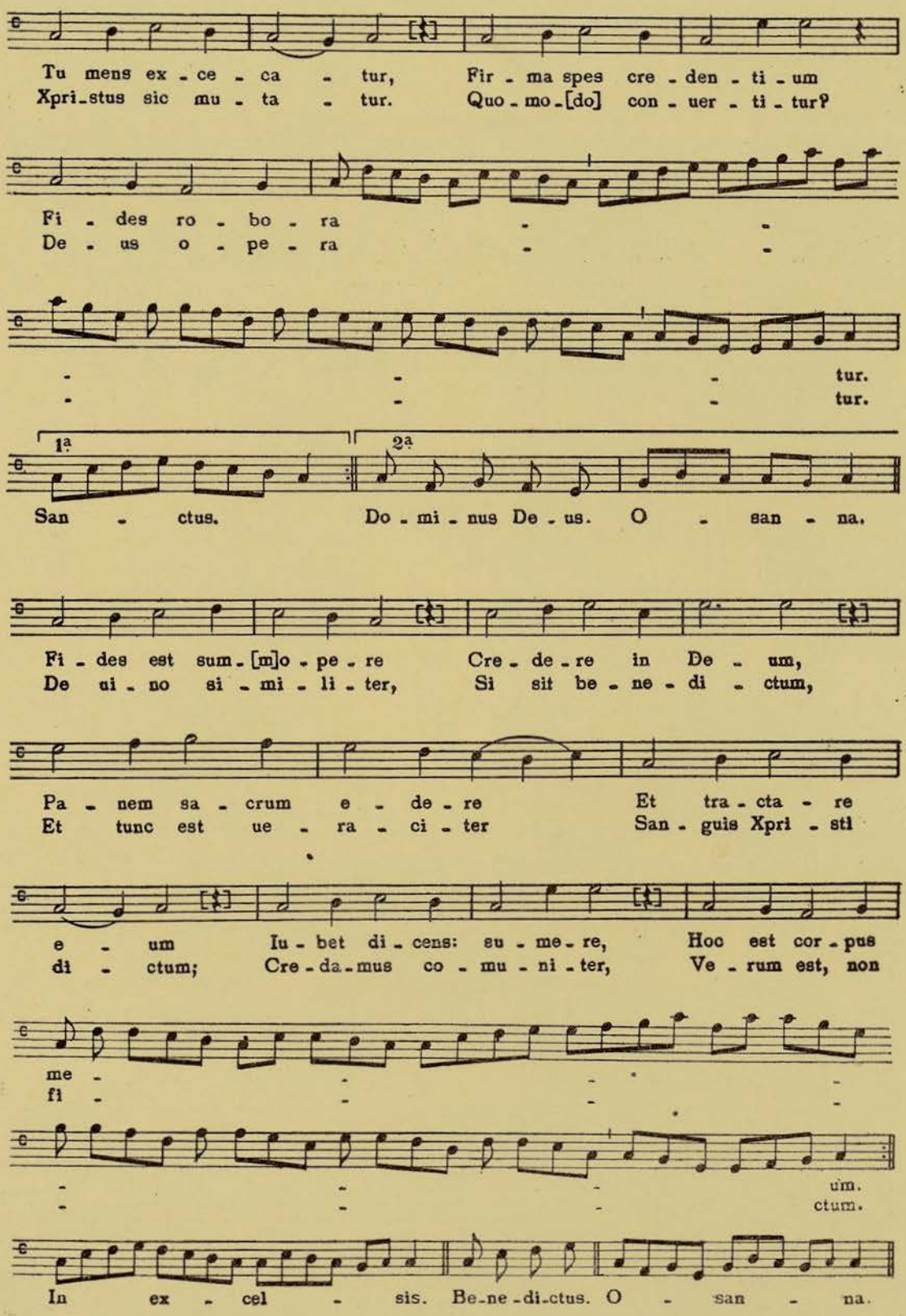
EDICIONS. — Només el text a Leon Gautier, *Les Tropes*, p. 163; AH 9, 38 i 47, 333, on cita un bell rengle de Mss. alemanys i italians; Chevalier 4771. El cardenal Bona, *Rerum liturgicarum libri duo* (any 1671), p. 347, l'atribueix a sant Tomàs, *Música* : G. R. Woodward, *Piae Cantiones* de Theodori Petri, del 1582, publicades a la Plainsong and Mediaeval Music Society (1910), p. 29; al començ, tonada igual.

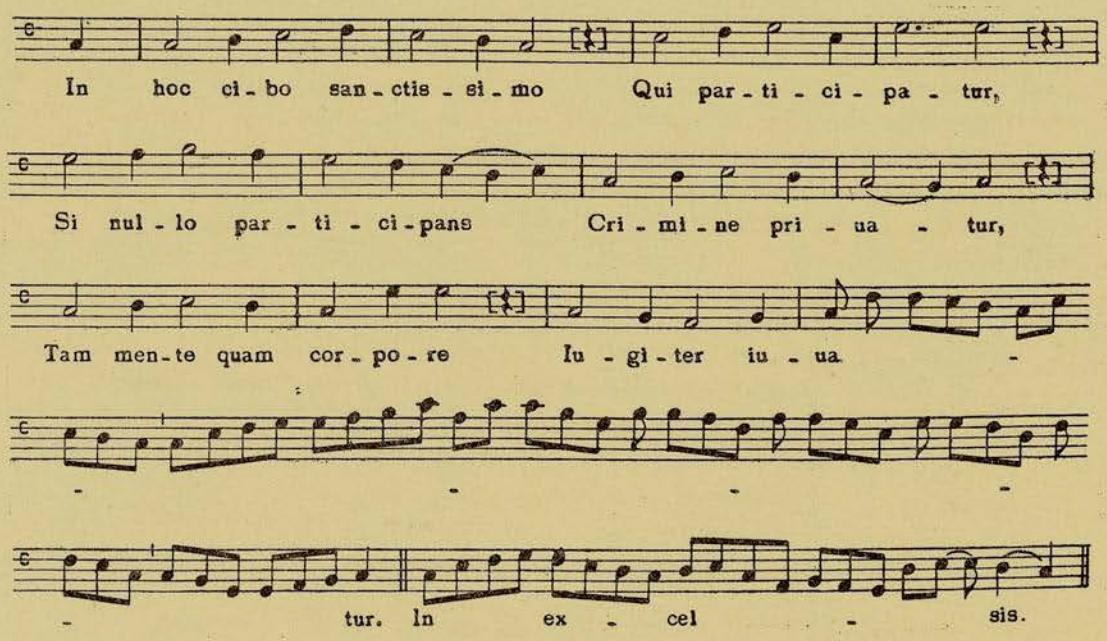
VERSIÓ DE HUELGAS. — El còdex castellà dóna les estrofes sense seguir un ordre rigorós; és per ço que bo i servant l'ordre que allí hi tenen, anotem amb claudàtor els nombres corresponents amb què haurien de seguir. El text no es conserva sempre igual al que dóna AH. La darrera estrofa del de Tortosa no s'assembla a la de cap Ms. Quant a la música, Hu arriba ja amb notació modal ben definida i la música s'assembla a la del tropus «Celeste preconium» del n.° 48. Les inconseqüències més remarcables són: Compàs 4, longa brevis en comptes de longa longa, com naturalment assenyala el ritme del text; 6, sobra la cauda del *re* al discant; 8, *sol fa* del tenor, és brevis longa en comptes de longa brevis; la versió primera, que apareix esborrada, potser estava bé; 12, el *do* del discant i el *la* del tenor, no són pliques; per tant, han d'ésser amb nota més grossa; 15, el *do* primer del tenor es brevis en comptes de longa. Els jubili de la penúltima síl·laba final de cada estrofa van escrits damunt raspadures que no deixen traslluir ço que contindrien primerament. A la part del tenor, compàs 21, manca el canvi de clau al Ms.; en comptes de clau de *do* en 3.ª, ha d'ésser clau de *do* en 4.ª. Tingui's present que el tenor de la nostra transcripció, al compàs 21, ha de corregir-se com segueix : ço és, llegint-lo amb clau de *do* en 4.ª en comptes de *do* en 3.ª El ritme dels compassos 21-22 pròpiament ja no és modal; així podríem deixar la blanca final com a negra, i esborrar la barra de compàs després del primer Sanctus. El tenor gregorià d'aquests dos compassos ens donarà la pauta per cantar-los amb ritme ben natural com segueix:



Aquest Sanctus tropat no pot entendre's com es cantava, sinó posant una versió completa. A continuació reproduïm la de Tortosa. Hi deixem amb ritme lliure la part gregoriana, i amb ritme modal el tropus, seguint la pauta que dóna Hu; el jubilus final d'estrofa que trobem a Tortosa, el deixem també lliurement, única solució possible.




Tu mens ex - ce - ca - tur, Fir - ma spes cre - den - ti - um
Xpri-stus sic mu - ta - tur. Quo - mo-[do] con - uer - ti - tur?
Fi - des ro - bo - ra
De - us o - pe - ra
tur.
tur.
1ª
2ª
San - ctus. Do - mi - nus De - us. O - san - na.
Fi - des est sum-[m]o - pe - re Cre - de - re in De - um,
De ui - no si - mi - li - ter, Si sit be - ne - di - ctum,
Pa - nem sa - crum e - de - re Et tra - cta - re
Et tunc est ue - ra - ci - ter San - guis Xpri - sti
e - um Iu - bet di - cens: su - me - re, Hoc est cor - pus
di - ctum; Cre - da - mus co - mu - ni - ter, Ve - rum est, non
me -
fi -
um.
ctum.
In ex - cel - sis. Be-ne-di-ctus. O - san - na.



N.º 19, ff. 17-17'. *Aue, uerum corpus natum | De Maria.*

Tropus de Sanctus a dues veus. Pròpiament es tracta d'una Cantio o seqüència que es resava o cantava durant l'Elevació de la missa. Atenent, però, que el tropari gironí de la Biblioteca de Catalunya el dóna com a tropus d'Hosanna i que a Huelgas forma part de la sèrie d'aquests tropus, el deixem com a tropus d'Hosanna. Musicalment canta bé amb l'Hosanna de la Missa n.° IV del *Graduale Vaticanum.*

MANUSCRITS. — L'hem vist a una veu a la Biblioteca de Catalunya, M. 911, Tropari de Girona s. XV, f. 161, amb tonada diferent, i acaba : «O dulcis, O Jhesu, O pie, O fili, Marie. In excelsis»; Girona, Col·legiata de Sant Feliu, Tropari del s. XV, f. 207'. Només amb el text, hem vist : Biblioteca de Catalunya M. 1147, Graduale d'Ager s. XII, f. 5, afegit més tard; Munic, lat. 21237 «Uberti Lombardi Tractatus de Jesu», f. 195', com a seqüència afegida posteriorment; Munic, Cod. hisp. 127, f. 90'. Aquest és un «Officium beate virginis» del s. XV amb un apèndix d'oracions castellanes, al final de les quals segueix l'Ave verum. AH cita un «Directorium chori Illerdensis saec. XV. Cod. Capit. Illerdensis 13», i diu que la melodia gregoriana d'aquest Ms. de Lleida Dreves la va proporcionar per *Das katholiche deutsche Kirchenlied IV*. Segons Blume, el Ms. més vell és un Ms. italià del 1293, i creu que aquest text, atribuït a Innocenci IV, procedeix del nord d'Itàlia. Sigui com sigui, la versió de Hu és la més antiga que coneixem amb polifonia. Cal tenir en compte que al Ms. 911 de la Bibl. de Catalunya va com a tropus d'*Hosanna* de la missa VIII del *Kyriale Vatic.* Al Oration. s. XV, Munic lat. 3012 f. 14, va sense música.

EDICIONS. — *Text* : AH 54, 257; Chevalier 2175. *Música* : *Variae Preces* (Solesmis, 1888), que fou la primera edició, n.° 3, p. 9. *Liber Antiphonarius* (Solesmis, 1897), p. [237]; *Cantus pro benedictionibus SS. Sacramenti in Ordine Fratrum Praedicatorum*, p. 8, el titula «Prosa antiqua usu recepta»; Gastoué, *Ordinarium Salutationum* (París, 1910), n.° 24, que titula «Sequentia papae Innocentii, XIII s.»; *Varii Cantus ad processionem et benedictionem SS. Sacramenti* (Desclée, 1920), p. 34*; *Cantuale ad usum Domus Parisiensis Con-*

gregationis Missionis (Desclée, 1910), p. 9, etc., el donen amb tonada diferent de Hu. En canvi, A. Gastoué, *Ordinarium Salutationum* esmentat, n.° 25, dóna una altra tonada «Hispaniensis, XIII s.» Aquesta tonada és fonamentalment igual a la de Hu. La melodia que Gastoué publica és treta del mateix còdex de Las Huelgas; així ens ho ha comunicat per lletra el P. C. Rojo, prior de Silos, el qual havia enviat una fotografia integral del susdit còdex a P. Aubry, per a consultar-li el contingut del còdex, com veurem al volum segon. La tonada de *Das Katolische deutsche Kirchenlied* (1911), IV, p. 747, transcrita del Ms. de Lleida esmentat, és igual a la del còdex citat de Girona. Essencialment és la mateixa donada a conèixer per Solesmes.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Les quatre estrofes primeres van amb notació, que pròpiament no és modal, malgrat les lligadures amb la proprietas opposita, i les altres sense la proprietas. Aquestes estrofes les transcrivim amb compàs binari, seguint el criteri exposat en altres n.os. En canvi, transcrivim l'estrofa cinquena amb ritme modal, donat que arriba ja anotat amb la notació modal. Al compàs 9 sobra la proprietas al *la* del tenor; compàs 10, el *la* plicat no té significat de plica; 11, sobra la proprietas del *la*.

Ja es veu que aquesta composició es presenta en la forma musical de seqüència.

N.° 20, f. 18. *O Ihesu salvator,* | *Dulcis consolator.*

Tropus d'Agnus a tres veus. Text i música desconeguts. Segurament la melodia de l'Agnus que precedia aquest tropus era la del *Liber Gradualis* n.° 7; *Graduale Romanum* n.° IX, com en els nombres següents. El fons musical d'aquesta composició ens recorda la versió de l'Agnus Crimina tollit de l'Orfeó Català, que donem al n.° 23; aquesta versió de Hu, però, no dóna encara cap mena d'imitació que allí trobem produïda per l'intercanvi de les veus. La forma musical d'aquest tropus és : a a b c.

La notació no és mensural en sentit estricte, encara que dugui les simplices escrites com longae i les lligadures amb la proprietas opposita i sense la perfectio. Hi trobem, no obstant, sèries de semibreus que tenen un sentit mensural com de notes més curtes. Certament, no és ritme modal. Adoptem el compàs de C, avenint-nos amb el criteri que hem procedit en altres composicions d'estil semblant.

N.° 21, ff. 18-19. *Agnus Dei ... Suma patris uirtus, celorum factor.*

Agnus a dues veus, seguit del seu tropus, també a dues veus. Text desconegut per nosaltres. El Xpiste seria potser una mena de refrany que es cantaria amb un jubilus molt llarg, a jutjar per la llargada de l'espai de pautat blanc que trobem en el Ms. La melodia gregoriana del tenor, de l'Agnus, és la mateixa de l'Agnus n.° 7 del *Liber Gradualis,* n.° IX del *Graduale Romanum.*

VERSIÓ MUSICAL. — Encara que hi trobem lligadures amb l'opposita proprietas i d'altres que van sense la perfectio, les ternàries amb dues semibreus seguides d'una brevis, etc., la notació és encara ben quadrada. No hem trobat una altra solució que la que presentem. La quinària del tenor al mot *uirtus,* paleogràficament al Ms. es presenta com a una ternària i una simplex plicata; però després, va ja com a quinària, quan el discant pren aquest tenor al tropus de l'Agnus segon. És per aquest fet que no hem dubtat a deixar-la com a quinària, malgrat que aquest grup ens destorbi massa la calma pacífica que traspua tota la peça. No cal dir que aquestes quinariae i quaternariae hauran d'executar-se sempre retardant-les sempre ad libitum. L'intercanvi de veus que trobarem al n.° 23,

apareix ja en part al tropus del segon Agnus. Cal, també, recordar, que aquest Agnus arriba ja a dues veus al començament; se seguiria a una veu «qui tollis peccata mundi : miserere nobis», i es diria a dues veus tot el tropus seguit del refrany «Xpiste», en comptes del «miserere nobis» com trobem als altres Agnus tropats. És l'únic Agnus del repertori Hu que es presenta ja amb polifonia des del començament. La construcció musical dels tres tropus d'aquest Agnus — prenent sempre la veu inferior com el cant principal — és com segueix:

II. b^2 a^2 d
I. a b c

N.º 22, ff. 19-19'. *Gloriosa spes reorum, Virgo, more[m] instrue.*

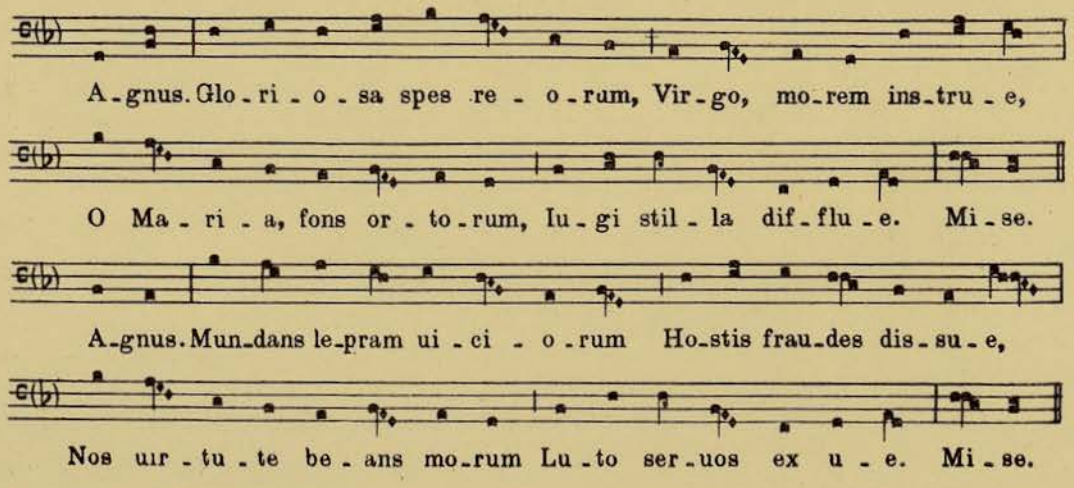
Tropus d'agnus a dues veus. La melodia del tenor és la mateixa del *Graduale Romanum* n.° IX.

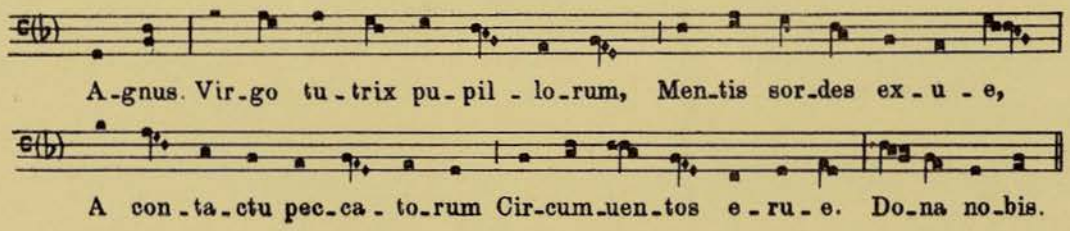
MANUSCRITS. — No coneixíem cap versió a dues veus d'aquest tropus. A una veu, hem vist només la versió del Missale de Salisbury (de Londres?), s. XIII, París, Arsenal, 135, f. 288.

EDICIONS. — *Text* : Fins ara només ha estat editat el text del Missale anglès esmentat a AH 47, 405; Chevalier 7326 cita altres Mss.

VERSIÓ DE HUELGAS. — El nostre Ms. dóna només la primera estrofa; el missal de Salisbury en posa tres. Malgrat les aparències de notació mensural pel cas de les lligadures, la notació és quadrada. La sisenària que trobem tres vegades al duplum, no ens ha impedit pas de transcriure aquesta composició seguint el criteri dels n.^{s} 14, 16, 17, 19 i 20 que hem transcrit, atenent d'agermanar la música amb el text. Per la versió musical que aquí donem del Missale Sarisburiense, podem fer-nos càrrec com a Hu el compositor, o potser el copista, estimava afegir grupets fins a les notes simples del tenor. Comparant el mot *morem* dels dos còdexs, es palesa la característica de Hu.

La construcció musical de l'estrofa de quatre versos d'aquest tropus és simplement : a b a^2b^2 c, donat que el tercer vers va amb música del final del primer i del començament del segon. Per tal de completar la versió de Hu, afegim la següent del Missale anglès esmentat suara:





N.º 23, f. 19'. *Crimina tollis, Aspera mollis.*

Tropus d'Agnus a dues veus. La música del tenor és la mateixa suara esmentada del *Graduale Romanum* n.° IX.

MANUSCRITS. — A tres veus l'hem vist a Barcelona, Orfeó Català Ms. 1, s. XIII, f. 9; Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll, n.° 139, f. 93', en el darrer fascicle del s. XIV. Es troba també a tres, al Monestir Maigrauge, prop de Friburg, de Suïssa, Graduale del s. XIV, provinent del monestir del Cistell d'Altenryf, allí amb l'Agnus XVII del Graduale Romanum. A una veu, es troba a Engelberg 314, Ms. de l'any 1372, f. 115', amb l'Agnus XVII esmentat que el precedeix; Barcelona, Biblioteca de Catalunya M. 911, Troparium del s. XV, f. 167, on després d'un altre Agnus tropat escriu : «Item quando volueris dicere V. sequentes»; Barcelona, Museu Diocesà, n.° 750, ss. XIV-XV, f. 70, a una veu, amb tonada igual. No coneixem la tonada del Cantionale Secoviense del 1345, avui Graz, còdex 756, citat per l'AH. En corregir les proves definitives de la nostra obra, ens arriba el *Kirchenmusikalisches Jahrbuch,* XXVI. *Jahrgang,* 1931, en el qual el Prof. Peter Wagner publica una versió, a quatre veus, del tropus «Crimina tollis». Aquesta versió s'ha trobat recentment a la catedral d'Osnabrück, com a final d'un drama de Pasqua de finals del s. XV. La versió original, pel que pot veure's, anava també a tres veus, i la quarta fou afegida més tard, i en comptes d'afegir-se damunt el triplum, es va afegir davall el tenor; ço que fa que la peça no hi guanyi en bellesa; al revés, cantada així a quatre, perd molt de la seva finor primitiva. Encara, en comptes dels tres versos originals, aquesta versió es presenta amb nou.

EDICIONS. — *Text* : AH 47, 398; Chevalier 3979. *Música* : P. Wagner *Geschichte der Messe,* I, p. 32 va publicar amb notació gregoriana la versió a tres veus del monestir de Maigrauge; J. Handschin va donar amb ritme modal (amb ritme lliure segons ell, però de fet era com modal) la versió de l'Orfeó Català, a la *Zeitschrift für MW* (1927-28), X, p. 535.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació de Hu, encara que aparentment sigui mensurada, no dóna cap indicació pel ritme ni pel compàs a seguir. Els Mss. coneguts duen sempre aquest tropus amb notació quadrada. Per transcriure, doncs, com cal aquest tropus, hem d'acudir al text. Aquest canta bé amb compàs de C, que és, en definitiva, el que adoptem després de moltes provatures. És ben xocant el cas de Hu, que ací dóna aquesta composició, només a dues veus, amb el tenor i el duplum iguals a la versió del n.° 24 i següents, i abaixada d'una quarta. Aquestes dues veus, substancialment són com les dels altres Mss. Per tal de situar bé la versió de Hu, ajuntem la versió de l'Orfeó Català. Ni la versió de Wagner ni la de Handschin ens plauen en el cas present; en canvi, cantada així, la versió a tres d'aquest tropus té una finesa incomparable. Pel cas del recanvi de les veus fent com si fossin imitacions, vegeu Wagner, *l. c.*; Handschin ibídem, pp. 533 i ss.; Ursprung cita l'Agnus-Dei = *Kanon* d'Altenryf en la *Zeitschrift für MW* (1921-22), IV, p. 137.

Com es veu, l'estructura musical del tropus d'aquest Agnus és la forma clàssica del *Rondellus*, del qual parlem a la pàgina 319, copiant de Walter Odington. La versió de Huelgas, a dues veus, dóna aquesta construcció:

II. c a b
I. a b c

La versió de l'Orfeó, a tres veus, i amb música copiada a cada estrofa, dóna:

1.ª ESTROFA	2.ª ESTROFA	3.ª ESTROFA
III. b c d	III. a b c	III. b c a
II. c a b	II. c a b	II. a b c
I. a b c	I. b c a	I. c a b

No cal dir com ací i als altres tropus del nostre recull, la veu inferior duu el cantus prius factus.

N.º 24, f. 19'. *Regula moris, Mater honoris.*

Tropus d'Agnus a tres veus. Text desconegut. La música és com la del n.° 23; ara, però, s'hi afegeix un triple, que recorda el triple de les versions a tres veus citades anteriorment. Hu aplica la música amb el text «Luget aperte», talment com si aquest fos la primera estrofa. Nosaltres posem com a primera estrofa el «Regula moris», que certament s'ha de prendre així. La composició es presenta de bell nou a una quarta baixa de les versions conegudes. Quant a la transcripció, valgui ço que anteriorment havem notat.

La construcció musical és la mateixa del *Rondellus*, ara simplement:

III. b c a
II. c a b
I. a b c

N.º 25, f. 20. *Mortis dira ferens, ut nostra pianda piares.*

Tropus d'Agnus a dues veus. La melodia del tenor és emprada al Agnus IX del *Graduale Romanum*.

MANUSCRITS. — Com a versions a veus d'aquest tropus, coneixem : W_1, f. 94', a tres veus; W_1, ff. 214 i 214' (aquest illegible), a dues veus. Amb música diferent de W_1 i a dues veus, a Munic lat. 5539, ff. 30'-31; amb música, a dues veus, igual a Munic al Cantionale d'Engelberg del 1372, Engelberg 314, f. 117. A una veu, l'hem vist encara al Missale de Salisbury del s. XIII, Paris, Arsenal, 135, f. 287'; a l'Antiph. Monast. s. XIII, Worcester 160, f. 351, que comença la melodia del tropus a una tercera més baixa : *re do si* ♭ *la fa la*; al Graduale de Moosburg del 1360, ara a Munic, Universitat Cod. 156, f. cclviij. (no c, com posa AH) «in summo festo»; Tropari de Tortosa s. XIII, avui al Capítol de Tortosa, Cod. 135, f. 35'-36, amb tonada igual a la de Munic esmentada; Assisi 695, f. 63', que no hem pogut consultar.

EDICIONS. — *Text* : AH 20, 22 i 47, 375; Chevalier 29708; Frere *Winchester Troper*, p. 130. *Música* : Ludwig *Repertorium*, pp. 11 i 39, i Handschin, *Zeitschrift für MW.* citada del 1927-28, pp. 532 i ss., parlen d'aquest tropus a veus. Handschin dóna encara la versió d'Engelberg al *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1928), n.° 3

del suplement musical, i estudia aquesta versió comparant-la amb les de W_1 a dues i a tres veus *l. c.* pp. 72 i s., i amb la de Munic. Handschin creu que les dues versions de W_1 foren escrites a mitjans del s. XIII, en dos centres diferents d'Anglaterra.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Com hem vist en altres composicions anteriors, Hu presenta una notació amb lligadures que a primera vista semblen mensurals; malgrat això, la notació és ben quadrada. Ho transcrivim, per tant, sense prefixar cap compàs. A més de la versió Hu que deixem sense barres de compàs per tractar-se d'hexàmetres, afegim el primer vers de la versió de W_1, f. 94, amb ritme modal. Aquesta transcripció no la donem pas com a definitiva, sinó més aviat com a un tanteig; de moment no hem trobat cap altra solució acceptable. Hom podrà així fixar-se en la gran diferència d'estil que va del W_1 a Hu. Comparant Hu amb Engelberg, trobem que les veus són canviades; ací comença amb el tenor de Hu com discant, i al revés en el segon Agnus, i al tercer Agnus torna com al primer. La construcció musical de Huelgas és lliure, bo i sentint-se els canvis de veus com d'imitacions.

A la p. 139 afegim la versió original del Tropari de Tortosa; encara, per tal que hom pugui comparar la parquetat de la melodia del Missale de Salisbury amb la melodia ornada del Tropari de Tortosa, encabim la versió anglesa a la p. 138.

N.º 26, f. 20'. *Xpisti paciencia | Mortem morte propria.*

Tropus d'Agnus a tres veus. El text és desconegut. Dels quatre Agnus que dóna el *Graduale Romanum* amb VIII modus, l'únic que s'assembla una mica amb la melodia del tenor d'aquest tropus és l'Agnus n.° XIV. No s'hi assembla la melodia del *Graduale Sarisburiense*, pl. 17*. Com que no porta, però, cap indicació de l'Agnus amb què es cantaria aquest nombre, com els dos següents, es fa difícil d'assenyalar amb exactitud la melodia en el repertori actual.

VERSIÓ MUSICAL. — El Ms. posa ací la notació modal, si bé amb petites inconseqüències. Així, al compàs darrer, *fa mi* semibreus, en comptes de longa brevis al triple, i *si do* brevis longa, en comptes de longa brevis al discant. Cal remarcar la plica ꟻ del duplum, en comptes de ꟻ que trobem encara als dos Agnus següents. ꟻ té aquí el significat de ꟻ com al f. 96 del Ms.; en canvi al f. 101 i 103 no té el significat de plica.

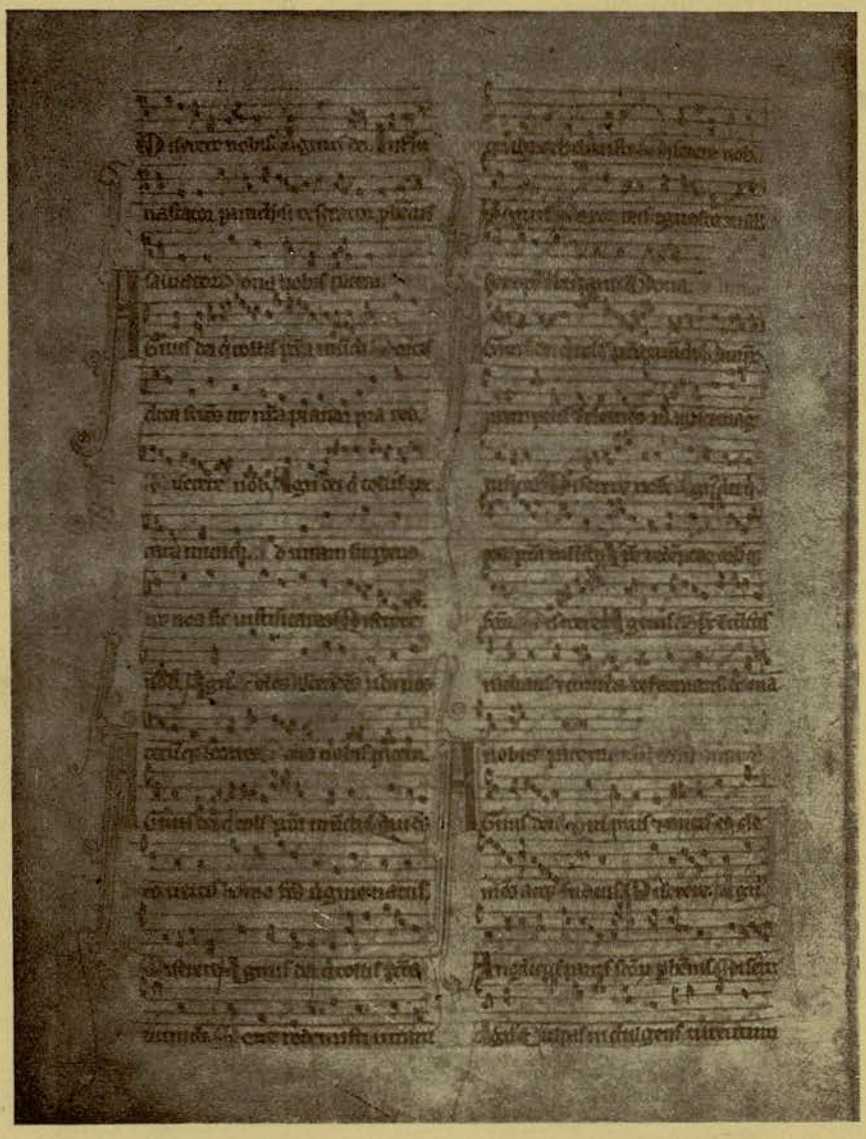
La construcció musical és molt senzilla : a a b, i com en els altres tropus, les veus canten amb l'estil dels conductus.

N.º 27, f. 20'. *Xpisti miseracio | Sanguine nos proprio.*

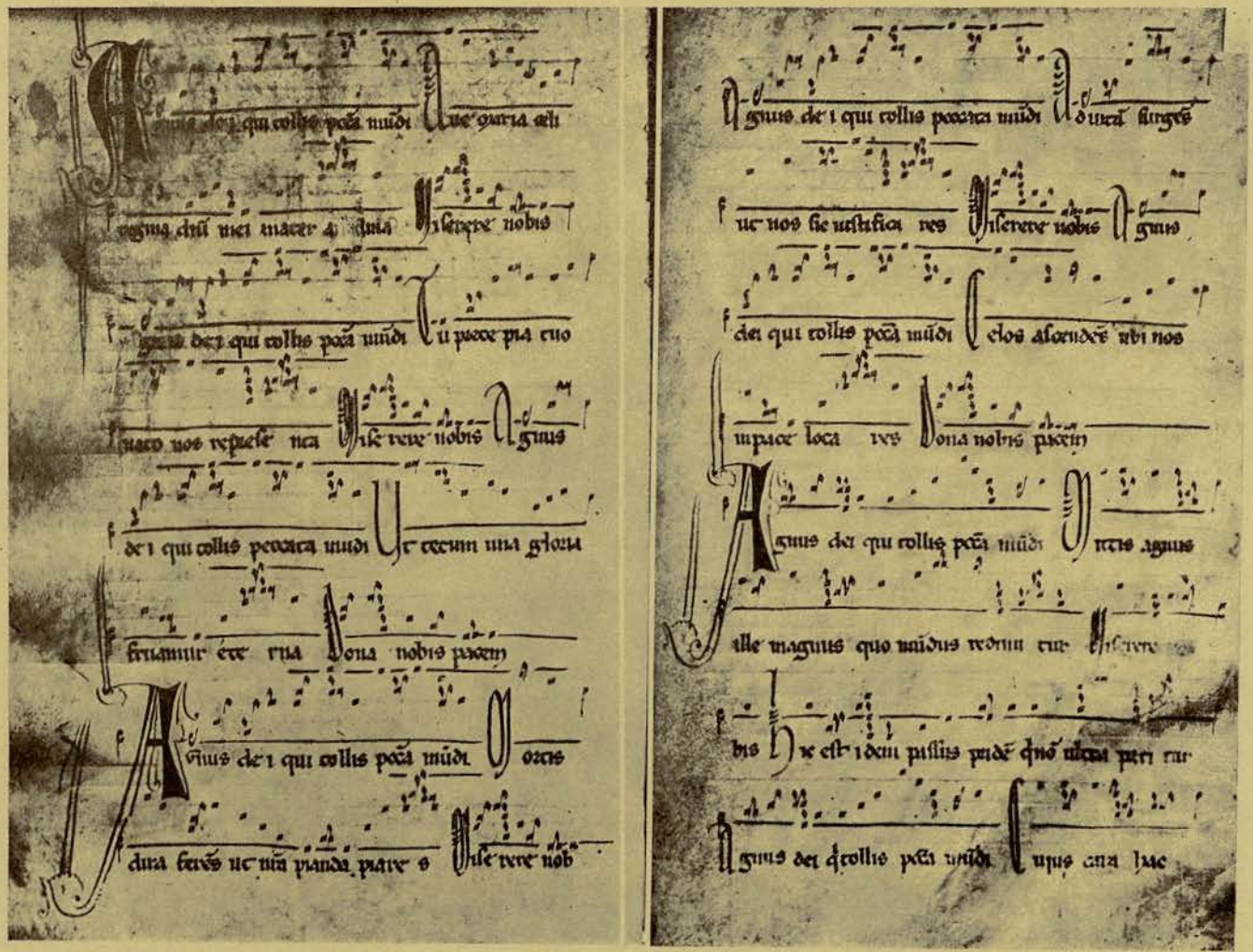
Tropus d'Agnus a tres veus. Text desconegut. Música igual a la del nombre anterior. Compassos 8-12 = 3-7; per mor del text més llarg, s'allarga també la música, repetint aquests compassos. La música de l'original es veu que fou raspada, i en lloc de la primera versió, ara en part illegible, es va copiar la mateixa del n.° 26. Compassos 6 i 12, *fa mi* semibreus del triple, i *si do* semibreus al discant, en comptes de longa brevis, i brevis en comptes de longa perfecta al tenor.

Encara que la música sigui la mateixa anterior, donat que ara duu més versos, la seva construcció és : a a b a b; el b hi fa com de refrany.

Biblioteca de Catalunya



París, Arsenal 135, Missale de Salisbury (o de Londres?), s. XIII, f. 287′



Tortosa, Catedral Cod. 135, Troparium, s. XIII, f. 35′-36.

N.º 28, f. 21. *Exultet hec concio | Magno cum tripudio.*

Tropus d'Agnus a tres veus. Text desconegut. Música igual al n.º 27 suara esmentat i amb les mateixes incorreccions de notació, mensural-modal. L'estructura musical és com la del nombre anterior.

N.º 29, 21-21'. *Benedicamus Domino Cum cantico, | Cum iubilo.*

Benedicamus tropat a tres veus. La melodia del tenor recorda el «Benedicamus In I Vesperis» de les Festes dobles *Antiphonale,* 49*. Es coneix només per Hu.

EDICIONS. — *Música* : J. Beck, *Le Chansonnier Cangé,* II, [41] i s. de Hu. La versió de Beck no és pas perfecta. Beck la dóna a dues veus, essent com és a tres, i fa una barreja de veus que no acabem d'entendre el per què la donaria així. Cal només fixar-se que als mots «Benedicamus Domino Cum cantico, Cum jubilo», transcriu només les dues veus inferiors; «Cum cordis et organo, Cum psalterio, Cum tripudio» dóna el tenor i el triplum; als mots «Cum celesti gaudio», en canvi, torna com al començ, transcrivint només el tenor i duplum. Encara considera el grup  del tenor, al mot «gaudio», compàs 11 de la nostra transcripció, com si la primera nota fos plicada.

VERSIÓ MUSICAL. — El Ms. escriu les simplices com longae, i les lligadures com mensurals. Aquestes foren sovint retocades més tard. Malgrat tot, la notació és quadrada i per ella sola no assenyala el compàs. Seguint el criteri d'altres peces anteriors, la donem amb compàs de C. Les quintes i octaves paral·leles hi són a desdir.

N.º 30, ff. 21'-22. *Benedicamus Domino.*

Aquest Benedicamus a dues veus va sense tropus. La melodia del tenor recorda tot seguit la de «Ad Laudes» de les Festes solemnes que trobem a l'*Antiphonale,* 48* i *Graduale Romanum,* 10*. El tenor és construït així : a a^2.

MANUSCRITS. — Com a Mss. que donen aquesta melodia gregoriana a dues veus — i sense tropus — de moment podem assenyalar el còdex del monestir suís d'Engelberg Ms. 314 (a. I 4/25), del 1372, f. 135'; el de Berlín, Preuss. Staatsbibliothek Mus. ms. 40580, dels ss. XIV-XV, f. 70', i el de Londres, B. M. Add. 27630, f. 65. En els dos Mss. primers la melodia primitiva va a la part superior com sovintment passa en els còdexs alemanys dels ss. XIV-XV; a Londres, la melodia adés va al discant, adés va al tenor.

EDICIONS. — J. Wolf, en el seu estudi sobre el còdex esmentat de Berlín, a la *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstage* (Leipzig, 1926), p. 231, dóna la versió de Berlín; J. Handschin, en el seu estudi sobre la polifonia del còdex d'Engelberg, al *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1928), com a exemple 5, transcriu la versió d'Engelberg que la compara amb la de Londres. Vegi's Ludwig, «Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314», al *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1908), XXI, pp. 48 i ss.

La notació es presenta sovint retocada en les lligadures; aquestes, primerament no anaven pas amb la proprietas opposita, i fou afegida més tard; unes altres vegades — com per exemple a la ternària *si la sol* del tenor als compassos 2 i 4 — fou esborrada la proprietas, i hom va escriure la proprietas opposita. Malgrat aquests retocs, la notació

va restar com quadrada. Igual que el Benedicamus anterior, el donem amb compàs de C; com que ara hi manca text ritmat, és clar que haurà de cantar-se molt lliurement; les barres de compàs són només per orientar una mica més en el cant de les veus.

N.º 31, ff. 22-22'. *Catolicorum concio | Summo cum gaudio.*

Tropus de Benedicamus a dues veus. La melodia del tenor recorda llunyanament la de primeres vespres «In Festis Solemnibus», *Antiphonale*, 48*.

MANUSCRITS. — Fins ara era conegut a una veu només pel Ms. de St. Martial, París, B. N. lat. 1139, f. 44', i per Londres, Br. Mus. Add. 36881, f. 13', que prové també de St. Martial de Limoges.

EDICIONS. — El text era citat per Leon Gautier *Histoire de la Literature latine, Les Tropes*, I, p. 172, on citava el Ms. 1139 de Saint Martial; A. Hughes-Hughes, *Catalogue of Ms. Music in the British Mus.* (1906), I, p. 240, descriu el Ms. de Londres; H. Spanke, «St. Martial-Studien», a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1930), LIV, p. 295, cita ambdues versions de St. Martial.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació d'aquesta composició s'adiu amb la del n.° 49. El discant fou esborrat en gran part, i hom cuidà d'escriure damunt, aquests grups florits de notes que primerament de segur eren més simples. El tenor, en part organal, i algunes lligadures del discant, indiquen que el copista pretenia donar una notació mensural-modal. Encara que aquesta es presenti tan imperfecta, després de moltes provatures ho donem transcrit amb ritme modal. L'estil d'aquest Benedicamus recorda ja força l'estil de Notre-Dame. És xocant la repetició dels mots *summo, solvat i bene* que no trobem en els organa d'aquell temps. El *re* organal del compàs 32 el repetim només pel fet d'escaure's tipogràficament en una altra pàgina; pròpiament no s'havia de repetir, i per ço el deixem entre parèntesis.

La construcció musical dóna : a b a b, a b^2 per al tenor.

N.º 32, f. 22'. *Benedicamus Domino.*

Aquest Benedicamus, a dues veus, va també sense cap tropus. La melodia del tenor recorda la del «Conditor Kyrie omnium» que trobem en el n.° V de *Cantus ad libitum. Graduale*, p. 68*.

La notació del Ms. és ací modal, si bé poc fixa; així, la ternària *do si la* del discant, al compàs 2, va amb la proprietas opposita i amb la perfectio, en comptes d'anar amb la proprietas i sense la perfectio. Al compàs 3, la ternària *do si la* va sense la perfectio, en comptes de dur-la; el *do la si* del compàs 5 al discant, fou corregit com cal. El *sol* i el *fa* al tenor del compàs 6, va sense la perfectio que de llei li pertoca; ídem al *sol* segon del tenor al compàs 9. El *fa* duplex longa del compàs 10, va plicada sense cap significat de plica.

N.º 33, ff. 22'-23. *Benedicamus Deuotis mentibus.*

Benedicamus tropat a dues veus. El text és desconegut. La melodia del tenor recorda la de segones vespres «In Festis Solemnibus» de l'*Antiphonale*, 49*.

MANUSCRITS. — La trobem també a dues veus i sense tropus al Calixtinus de Compostela, ff. 190-190'.

EDICIONS. — *Revue du Chant Grégorien* (1925), XXIX, pp. 1 i ss., hom publicava dos Benedicamus tropats, amb una melodia el començament de la qual és quasi idèntica a la nostra, trets de l'apèndix d'un processional imprès en 1861. Dom Gatard féu un estudi interessant sobre «Le chant des Brigittines» que transcrivia d'un antifonari imprès a casa Pustet en 1861 i d'un Ms. del s. XV, a la *Tribune de Saint Gervais* (1903), pp. 355 i ss., on publicava diferents Benedicamus amb tropus a una veu.

VERSIÓ DE HUELGAS. — El Ms. es presenta amb retocs diferents en la notació; moltes pliques foren potser també afegides posteriorment. Les lligadures amb l'oposita proprietas i les que van sense la perfectio no tenen valor mensural. La notació aparentment mensural en alguns indrets, no és més que notació quadrada. Essent així, per transcriure-la ens guiem pel text literari, i la deixem amb ritme no enquadrat en un compàs determinat. Cal tenir en compte que les barres de compàs que ajuntem ací, no tenen altra significació que aclarir la simetria. Si hom prefereix el prescindir ací d'aquestes barres, pot encara escurçar ad libitum el valor d'algunes notes blanques i d'altres de negres. La construcció musical forma a b c + a b c^2 + d e f per ambdues veus.

La quinària del compàs 1, al discant, es presenta com sisenària al Ms., on repeteix el *mi*. Aquest cas, que es presenta sovint en els Mss. dels trobadors principalment, pot resoldre's fonent la nota repetida en una sola, com aquí ho hem fet preferint donar valor a la plica. El mateix diem del *si* repetit del compàs 5 i del *mi* del 7.

N.º 34, ff. 23-23'. *Qui nos fecit ex nichilo,* | *Patri eius.*

Tropus de Benedicamus a dues veus. El text és desconegut i segurament hi manca la segona part, que aniria amb el *Deo gratias*. Quant a la música, no ens ha estat possible d'identificar la melodia originària, que creiem escrita de bell nou.

VERSIÓ MUSICAL. — La notació del Ms. és molt imperfecta quant a les lligadures. Encara que aquestes es presentin sense la perfectio (ço és, amb cauda a l'esquerra que no té significat de plica), amb dues semibreus seguides de longa o bé amb la proprietas opposita, les quinàries i quaternàries escrites amb semibreus, etc., no tenen valor mensural fixe. En canvi, com en altres casos, el valor de les longae pot considerar-se com a fixe. La quinària del discant al compàs primer i similars, es presenta al Ms. com una ternària seguida d'una brevis amb plica ascendent. La quaternària *fa mi re mi* del discant del compàs 9, duu el *re* repetit que hem considerat com un *re* solament, seguint els llocs paral·lels; valgui pel *mi* repetit del tenor en la quaternària *mi re mi fa* del mateix compàs. Per tal de presentar gràficament ben clara la construcció musical d'aquesta composició, la donem amb compàs de C. Aquí ens trobem amb una composició, la qual consta només de dos compassos de música. Per aquella traça de fer intercanvi en les veus aquells dies, el compositor assoleix, amb elements tan simples, escriure una peça de dotze compassos. Malgrat el repetir sempre el mateix motiu que les veus van donant-se mútuament, s'obté una composició deliciosa, construïda en forma d'un popular *rondellus*:

II. ba ba ba
I. ab ab ab

en el qual suposem que la veu inferior — molt retocada i ornada de la forma originària, que seria simplicíssima — dóna el *cantus prius factus*.

N.º 35, ff. 23'-24. *Exultemus et letemur hodie,* | *Resurrexit rex.*

Tropus de Benedicamus a dues veus. No coneixem cap més versió ni monòdica ni polifònica d'aquest tropus.

MANUSCRITS. — El començament d'aquest text, amb música a una veu, amb tonada diferent, es troba als Mss. dels quals foren transcrites la versió de Solesmes i la de Barge que citem a continuació.

EDICIONS. — *Text* : Chevalier 37249. Blume el publica sencer a *Rassegna Gregoriana* (1907), col. 413, d'un Missale de Segòvia, imprès a Venècia en 1500. No tenim a mà aquest Missale, que va segurament sense melodia. *Música* : *Variae Preces,* Solesmes, 1888, p. 143; P. Barge, *Cantus pro Benedictionibus,* p. 107, com Solesmes, d'un còdex del s. XII; *Cantus Selecti ad Benedictionem Sanctissimi Sacramenti* (Desclée, 1924), p. 85. Totes aquestes versions són diferents de la de Hu. És molt interessant l'estudi del P. Blume, «Un'antica "Epistola" farcita oppure un "Benedicamus" farcito,» que va publicar a la *Rassegna* esmentada col. 409 i ss., a propòsit de l'epístola farcida dels troparis CXI i XXXI del capítol catedral de Vic, que Dom M. Sablayrolles havia publicat a la *Revista Musical Catalana* (1906), III, p. 224 i s., i després a la *Rassegna Gregoriana* (1907), IV, col. 109-114. Veure encara la contracontesta de Dom Sablayrolles, a la mateixa *Rassegna* de 1908, col. 62.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació no és fixament mensural, però significa que s'ha de prendre mensuralment. És el cas que hem vist ja en altres composicions anteriors. L'original es presenta aquí molt imperfecte. Hom ha de canviar la clau de *do* en quarta del duplum, en clau de *do* en tercera a les cinc notes primeres; seguir amb clau de *do* en quarta a les quatre notes següents, i tornar de seguida amb clau de *do* en tercera. La clau que manca al primer pautat del tenor ha d'ésser la clau de *do* en tercera. Encara la primera nota del tenor ha d'ésser un *do* i no un *la*. Al mot «hodie» i llocs similars, el discant presenta dues ternàries que s'han d'ajuntar per formar una sisenària; en canvi, ací mateix en el tenor, s'ha de suprimir un *do* per tal de concordar amb la veu superior; *do* que d'altra banda se'ns presenta cada vegada retocat en el Ms. En el discant del mot «alleluia» final, hem transcrit una quinària pel fet que sovintment en aquests grups, quan es troben dues notes a l'unísson seguides, hom pot preterir-ne una. Aquí encara hauria pogut també passar molt bé transcrivint la sisenària com en els llocs paral·lels, aquí *fa mi re mi mi fa.*

Com es veu, el text es presenta amb dues parts, una que va amb el «Benedicamus Domino» i una altra que va amb el «Deo gratias». La construcció musical — suposem sempre que la melodia original va a la veu inferior —, dóna:

II. d d^2 e d^2 f
I. a a^2 b a^2 c

a manera d'un *virolai*, seguit d'un refrany final — doble al·leluia — amb música diferent. No seria potser difícil ací, com en altres Benedicamus amb tropus que ofrena el nostre còdex, assenyalar les notes fonamentals que formaria la melodia primitiva; llavors es veuria encara més clar que el *refrany* dels tals Benedicamus era simplicíssim com a part destinada al poble.

N.º 36, ff. 24-24'. *Benedicamus Hic est enim precursor et magnus Iohannes.*

Benedicamus tropat a dues veus. Text desconegut; el trobem al n.° 186 del present recull, amb text igual i amb música diferent. El començ de la melodia del tenor que, com sempre, és ací la veu principal, recorda el Benedicamus de l'*Antiphonale,* 49*, de primeres vespres «In Festis Duplicibus». Aquesta melodia recorda encara diferents alleluias de primer modus, el Communio Beata viscera, *Graduale Romanum,* p. [90], etc. Duu també una mica de relació amb el Kyrie Rector cosmi pie dels *Cantùs ad libitum* III, *Graduale* esmentat, p. 67*, etc., etc.

VERSIÓ MUSICAL. — La notació duu les lligadures mensurals, sense, però, tenir un valor fixe; les simplices com longae, assenyalen prou bé que la composició és mensural, si bé per elles soles no podem veure-hi un compàs assenyalat. Deixem la transcripció sense barres de compàs, donat que el text de si no exigeix una unitat rítmica igual per les dues ratlles, per quan el nombre de síl·labes és diferent en ambdós versos; així, tenim:

5 + 16 + 14 + 8 + 3
5 + 14 + 14 + 9 + 5

i la música canta a manera de seqüència, donant la mateixa tonada a ambdues estrofes.

N.º 37, ff. 24'-25. *Benedicamus Domino.*

Aquest Benedicamus a dues veus va sense tropus. La melodia del tenor recorda el començament del Kyrie altissime dels *Cantus ad libitum, Graduale Vaticanum,* p. 67*. Musicalment recorda els organa de Notre-Dame, si bé les progressions descendents dels compassos 20-21 i 42-46 assenyalen ja una decadència d'aquell gust finíssim dels mestres de l'escola de París dels ss. XII-XIII. Són les progressions melòdiques que transcrivíem suara al n.° 18, amb el «Sanctus Divinum misterium» del Tropari de Tortosa, que desdiuen de la pulcritud i parquetat gregoriana dels temps vells. La notació, si bé imperfecta, és ací ja modal; el tenor organal, d'altra banda, ho assenyala a bastament. Compàs 2, el *la,* com a primera nota de la ternària, no pot ésser semibreu com anota el Ms; compàs 5, el segon *la* brevis, en comptes de longa; 7, el *si* és final de la ternària; 12, el *do* mig esborrat del Ms. val; el parèntesi del *fa* al tenor, ja es veu que és un lapsus d'impremta; 13 el *la* ha d'anar amb la perfectio; 17, el *re* ha d'ésser quadrada com a final que és de la clivis *fa re;* el *la* és brevis en comptes de longa; 22_3, *fa sol,* escrites com a semibreus en comptes de podatus amb l'opposita proprietas; 29, al *sol* del discant fonem els dos *sol* que duu el Ms.; 34, el *mi* i el segon *re* del discant han d'ésser longues; 35, el segon *do* és brevis al Ms. en comptes de longa; ídem al primer *do* del 37; 48, el primer *la* encara que el Ms. el posi amb plica, no el considerem com a plicat.

N.º 38, ff. 25-25'. *Verbum patris hodie | Processit ex uirgine.*

Tropus de Benedicamus a dues veus, per la festa de Nadal.

MANUSCRITS. — A dues veus es coneixia només la versió de Cambridge, Univers. Library Ff. I. 17, f. 4', on es troba com a discant i amb una mena de tenor organal que no es veu clar si tanmateix té un valor real. Ludwig, *Die Quellen der Motteten,* p. 300, cita la

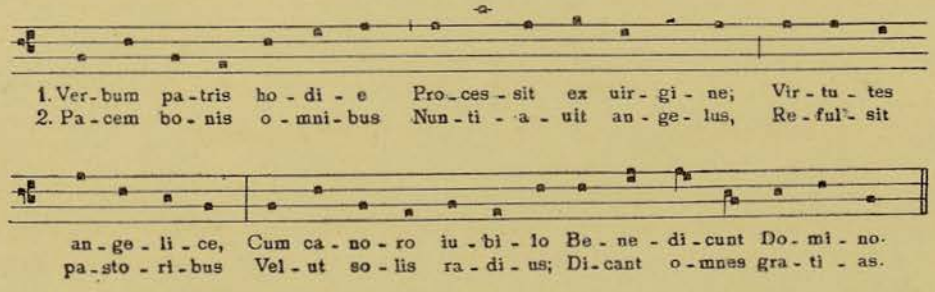
versió del Ms. de Laudi italianes de Florència, Naz, II, I, 212, on el nostre tropus va amb tenor, però cantat amb l'estil de conductus; aquí es titula, sense cap raó, «sequentia». A una veu, el coneixem pel còdex 46 de Sens, s. XIII, f. 23'-24; París, B. N. lat. 904, s. XIII; París, de Sant Aredi de Limoges, B. N. lat. 903, s. XII, f. 10. Dreves a AH, 20, 217, cita, amb música, una còpia del còdex de Sens, ss. XVII-XVIII, avui a París, B. N. lat. 1351.

A la península l'hem vist encara a una veu, a Madrid, B. N. Mss. 19421, s. XIII, f. 106'; ibídem, Mss. 289, s. XIII, f. 126' «In natiuitate Domini Benedicamus». París, Arsenal, 8521, n.° 9, dóna només el text.

EDICIONS. — *Text* : AH 20, 226 del còdex de Sens; Chevalier n.° 21374; Villetard, *L'Office de Pierre Corbeil*, p. 118, dóna el text del còdex de Sens citat que col·laciona amb el de París, B. N. lat. 903. *Música* : F. Clément, *Chants de la Sainte-Chapelle et Choix des principales séquences du moyen âge* (1861 i 1876), p. 17, on utilitza el còdex de Sens i el Ms. 904 de París que harmonitza a tres veus; Villetard, *l. c.*, p. 178, dóna la música de Sens i del 903 de París; *Le Graduel de l'Église Cathedrale de Rouen* (1907), II, f. 14; G. R. Woodward, *Songs of Syon* (1910), 91; J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I, 267, dóna la versió de Florència d'un tropus que no és el nostre i que Ludwig, *Die Quellen der Motetten*, a l'*Archiv für MW*, p. 300, i separat, p. 65, suposa que és com el de Hu. J. Beck, *Le Chansonier Cangé*, I, [39] i ss., publica la versió de Hu i es fixa que el començ de la tonada del *Volez-vos que je vos chant* del trobador anònim francès que ell va donar en *La Musique des Troubadours* (París, 1910), p. 107, és igual a la de Hu.

Aquest tropus seria molt amat en la nostra península, àdhuc en temps posteriors; ho prova el fet de les següents versions que hem vist impreses dels temps vells : *Missale secundum consuetudinem Calagurritanensis et Calciatensis Ecclesiarum* (*In urbe Cantabrica, Lucronio, in edibus Michaelis de Eguia*, 1531) — missal preciós en pergamí —, f. 162' : «In nativitate Domini usque ad Epiphaniam», a una veu; encara al f. 163 dóna, amb la mateixa melodia, el tropus «Stella fulgens hodie». Així també en el Tonarius titulat : *Intonaciones segun uso de los modernos que hoy cantan et intonan en la yglesia romana. Corregidas e remiradas por Gonçalo Martinez de Bizcargui. Imprimidas en la noble ciudad de Çaragoça. Año de m.d.xxxviij.* (sense numerar, f. 8').

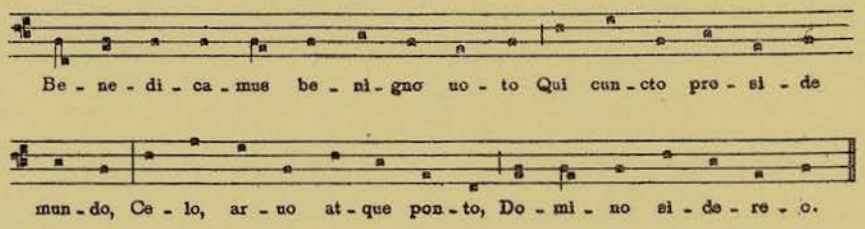
VERSIÓ DE HUELGAS. — El Ms. presenta aquest tropus amb notació quadrada. La transcrivim amb ritme binari. Compàs 3, considerem els dos *sol* del tenor com a un; ídem, al *la* del discant al 8, al *la* del tenor al 9 i al *mi* del 10. Les melodies que reprodueix Villetard s'adiuen, en més o menys, a la de Hu; la de Clément — harmonitzada a tres amb el cant donat al superius — serva una corba melòdica que recorda la de Hu, però el text hi és més ample. Hu l'adorna de pliques i hi encabeix floritures; la melodia, així, no cal dir com resulta un xic massa deixatada. La versió que reproduïm de Madrid, 19421, reflecteix la tonada pura, i fonamentalment és la mateixa que duen els altres còdexs esmentats; podria transcriure's amb ritme ternari. Dóna la construcció musical : a b c a^2 d.



N.º 39, f. 25'. *Benedicamus benigno uoto | Qui cuncto preside mundo.*

Tropus de Benedicamus a dues veus. La melodia del tenor és la coneguda arreu en temps vells, *Antiphonale,* 48* per les vespres in Festis Solemnibus.

MANUSCRITS. — A dues veus, amb tropus, només a Hu. A dues veus, sense tropus, a Milà, Ambrosiana, 17; Compostela, Còdex Calixtinus, f. 190. A una veu amb el tropus esmentat, París, B. N. lat. 1139, f. 60'; segons ens comunica el Dr. J. Handschin, a Milà, Ambrosiana, D 75 I_4, f. 16', en el tractat d'Elias Salomonis que Gerbert publica a *Scriptores,* III, p. 16 i ss., es troba la següent versió no copiada per Gerbert:



Sense tropus, l'hem vist a una veu a Madrid, B. N. Mss. 19421, f. 110'; Madrid, B. N. 289, f. 140'.

EDICIONS. — *Text* : Chevalier 24131. *Música* : Raillard, *Recueil de 32 Chants religieux extraits d'un manuscrit du xiᵉ siècle* (París, s. a.), n.° 24, dóna la versió de Saint-Martial, París, lat. 1139; Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie,* pp. 227 i ss., dóna la versió de Milà amb tres discants de recanvi damunt el mateix tenor; Wagner, *Einführung,* III, 508, amb el tropus «Benedicamus in laudem Patris» del còdex 7 de la Stadtbibliothek Aachen del s. XV.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació de Hu es presenta amb la proprietas opposita en algunes lligadures; unes altres vegades hom hi va esborrar la proprietas per tal d'escriure-hi la proprietas opposita o bé la deixa sense proprietas. Les barres no tenen tampoc valor rítmic. Aquesta notació, per tant, no dóna cap camí per transcriure-la com cal. La deixem que canti bé amb el text. Les set notes primeres del discant van escrites a una tercera baixa al Ms. Les dues ternàries primeres del discant han d'unir-se per formar una sisenària; la quaternària i binària següents s'han d'ajuntar també per fer la sisenària.

Per tractar-se d'un còdex hispànic, adjuntem la versió, a dues veus i sense tropus, del Calixtinus de Compostela. Malgrat que aquest Ms. copia les dues veus dels organa assenyalant amb línees divisòries la relació que guarden les notes del tenor amb les del duplum, no sempre resulta prou clara la disposició que ambdues veus han de guardar-se mútuament; és per ço que per donar una idea de l'execució pràctica d'aquest exemple, hem afegit el 𝄐 a la veu superior. Com pot veure's, en venir les cadences, ambdues veus s'han de trobar a l'octava, a la quinta o a l'unison. Els exemples que dóna l'*Ars organi* de Roma, Bibl. Vaticana, Ottob. Lat. 3025, arriben també amb línees divisòries que s'adiuen amb les dels organa de Compostela; elles són ben explícites en aquest punt.

N.º 40, ff. 25'-26. *Benedicamus Domino.*

És a tres veus i sense tropus. La notació és ací ja mensural modal ben conseqüent. Compassos 1-5, van amb clau de *do* en tercera, en comptes de *do* amb quarta al tenor; 6,

el *re* primer brevis, en comptes de longa; 7-8, manca la proprietas al podatus *mi sol*; 10, el *sol* primer del discant és brevis, en comptes de longa; idem, al *sol* primer del tenor al 14 i al *sol* primer del discant compàs 18; 18, manca la proprietas en la clivis *re si* del tenor; 22, les tres veus comencen amb brevis en comptes de longa; ídem al 26. Com pot veure's, en aquesta composició, després del compàs cinquè les veus no fan més que repetir-se mútuament fins a la fi.

El present Benedicamus tan melismàtic, és un altre dels exemples típics d'un *rondell* popular que s'eixampla a desdir, per mor que cada síl·laba canti damunt una frase ampla. Quan el rondell ha finit, torna encara a repetir-se de dalt a baix. La seva estructura musical — prenem el tenor com a «cantus prius factus» — és així:

III. c a b c a b c
II. b c a b c a b
I. a b c a b c a

N.º 41, f. 26'-27. *Verbum patris hodie | Processit ex uirgine.*

Tropus de Benedicamus a dues veus. Text com al n.° 38. El tenor és substancialment la mateixa melodia del 38. Hu recorda ací l'estil de Notre-Dame. La notació és mensural modal. Compàs 2, hom va esborrar com calia la proprietas del *re* primer; 9, el *re* plicat no té significat de plica; 15-16, per no trencar el ritme començat seguim amb primer modus; 17-18, al tenor s'havia escrit primer *re mi fa*, i fou esborrat; 19, manca la perfectio al *sol* i *fa* del discant; ídem, al *sol fa mi re* dels 21-23 i al *re* del 26; 27, el primer *la* plicat, no té significat de plica; 32, manca la perfectio al *re*, també al *fa* del 40 i al *re* del 42, també al *fa* primer del 44 i al *fa* i *re* del 46; 52, el *la* no el prenem per plicat; 55-57, la notació ja no és pròpiament modal; 60 i 62, les ternàries compostes de dues semibreus i una longa, en comptes de tres breus; ídem, al *fa mi re* del compàs 63 al tenor.

N.º 42, ff. 27-27'. *Hec est mater Domini sanctissima.*

Tropus de Benedicamus Domino, a dues veus. No hem pogut identificar la melodia gregoriana d'aquest tenor, donat que s'assembla a moltes.

EDICIONS. — *Text* : Chevalier 7599.

VERSIÓ MUSICAL. — Hu dóna aquí, encara, l'estil de Notre-Dame, però ja un xic modernitzat el tenor. Així, trobem que, als compassos 6-12, en comptes de continuar el tenor organal ben tingut com al començ, el subdivideix en longues i breus, com per donar major varietat. La transcripció dels compassos 44-45 resta una mica dubtosa al duplum; de moment, però, no trobem cap altra solució bona. La notació és també modal, encara que poc conseqüent; sovint les lligadures no són modals. Compassos 4-5, per tal de continuar amb el ritme començat, ho transcrivim amb primer modus i no amb segon com pròpiament assenyala el Ms.; 18 al discant *fa* brevis en comptes de longa; 25 manca la proprietas al *sol* del discant. El facsímil ens estalvia de baixar en més detalls sobre les inconseqüències de la notació. Segurament aquest organum d'estil vell es presenta retocat i modernitzat per la mà del copista de Huelgas.

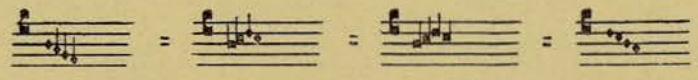
N.º 43, ff. 28-29'. *Resurgentis Domini | Pascha celebratur.*

Tropus de Benedicamus a tres veus en estil de conductus. Text i música desconeguts. Una altra vegada trobem aquell joc d'intercanvi de veus tractat ja més lliurement

i amb més d'enginy; ací es presenten, però, amb una forma molt variada : les dues veus inferiors canten a manera de rondell fins a la penúltima part; en canvi, el triplum va molt independent i demostra que l'autor coneixia ben a fons l'art de la variació. L'estructura musical — prenent la veu inferior com la principal, i posant dos versos a cada lletra — resulta

III. i i j k l l^2 ll
II. b a d c f e h
I. a b c d e f g

El Ms. presenta ací una notació mensural molt imperfecta. Ni la grafia de les notes ni les pauses poden seguir-se sempre igual. Els llocs paral·lels donen el criteri a seguir per esmenar l'original quan es presenta massa indecís. A la segona ratlla del tenor, al començament, és quasi del tot esborrada la clau de *do* en 5.ª; manca el canvi de clau de *fa* en 4.ª des del mot *macula*, compàs 10, fins al mot *imolatur*, compàs 14; al compàs 15 ha de suplir-se la clau de *do* en 5.ª. El copista tampoc no va segur en les següents grafies:



Al compàs 14, ja es comprèn que manca una part d'espera en l'edició nostra.

N.º 44, f. 29'. *Benedicamus Domino.*

La melodia del tenor d'aquest Benedicamus a dues veus, no es conserva avui al repertori litúrgic; només el començament recorda una mica el Benedicamus de la missa XIII del *Graduale Romanum* 43*, o, millor, la de «In I. Vesperis» de l'*Antiphonarium* 49*. En començar canten les veus lliurement i continuen tot seguit amb ritme modal. Ho hem vist, en certa manera, als n.s 19 i 39. La notació comença ben lliure a les notes simples que canten sil·làbicament; en venir el jubilus, el Ms. copia els melismes amb notació modal ben conseqüent. Deixem les pliques dels dos *la* i del *do* finals del discant.

N.º 45, f. 30. *Benedicamus Domino.*

És a dues veus. La melodia del tenor és la coneguda de la missa n.º IV «Cunctipotens Genitor Deus» del *Graduale Romanum*, p. 16. La notació del Ms. és ací modal, no gaire fixa.

Després de l'Ordinarium Missae amb polifonia, Hu conserva només dos exemples del Proprium Missae, per haver-se perdut els restants, que seguirien en bell rengle.

N.º 46, ff. 30-30'. (Gr.) *Omnes.* (℣) *Surge.*

La melodia d'aquest organum a dues veus va a la part inferior, i es troba al *Graduale Romanum*, pp. 46-47. La versió a dues veus de W_1 f. 29; Flo f. 105, i W_2 f. 68, és ben diferent de la de Hu, que la presenta totalment modernitzada i no té res a veure amb l'estil dels organa de l'escola de Notre-Dame. D'una banda, a Notre-Dame trobem que només es canta a veus el mot *Omnes* del Gr., seguint la resta amb cant gregorià. El verset «Surge et iluminare Iherusalem quia gloria Domini super te orta est» canta també a dues veus, i deixa, en canvi, l'«orta est» perquè es canti amb cant gregorià. Ens trobem, doncs, que, d'una banda, l'estil de Hu dóna més entrada a la polifonia i deixa més poc

marge pel cant gregorià en el cas present. D'altra banda, mentre que en l'estil de Notre-Dame les veus caminen independents, amb notes organals i tingudes al Gr., amb notes tingudes primer i després amb grups de tres ligatae o simplices al verset, a Hu veiem com ambdues veus guarden sempre un mateix ritme modal i es prescindeix del tot d'aquell tenor organal tan característic de Notre-Dame en els organa responsorials. Si atenem a la veu del discant, mentre que l'estil de Notre-Dame duu una corba melòdica finíssima i molt cuidada, conseqüència clara de la llibertat rítmica que ella guarda envers la veu inferior, Hu en canvi, la presenta un xic descuidada i sovint ben dura, cosa ben explicable si atenem que Hu conserva la subjecció rítmica del discant, al moviment del tenor.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació de Hu és modal, si bé no sempre conseqüent; les pauses no segueixen un criteri fixe. Comparant el facsímil amb la transcripció que donem, el lector es farà càrrec dels equilibris que el musicòleg ha de guardar per eixir-se d'aquesta notació ací tan poc curada. Seguint aquell principi de la subjecció rítmica del discant al tenor, per transcriure aquesta composició no hem fet més que seguir el ritme modal en ambdues veus. Els modus que dominen en els organa de Hu són el primer alternat amb el cinquè i algunes vegades, de passada, hi surt el sisè; quasi mai no hi hem trobat el segon. Els ... que segueixen després del mot «uenient» del Gr., són per significar que aquest no fineix encara, sinó que es continua amb cant gregorià.

N.º 47, ff. 31-31'. (Gr.) *Propter* (℣) *Audi filia.*

Organum a tres veus. La melodia del tenor es troba al *Graduale Romanum*, p. 518 «In Festo Assumptionis B. Mariae V.», patrona de Las Huelgas. Aquest Graduale, el trobem a W_1 ff. 41-41'; Flo ff. 128-129, i W_2 f. 84, amb l'estil pur de Notre-Dame. Ludwig en parla al *Repertorium*, pp. 18, 20, 73 i 169. Encara W_1 ff. 23'-24, dóna una altra versió diferent de les anteriors sobre el mateix Graduale; és la que nosaltres reproduïm al costat de la versió Hu.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La versió Hu és aquí incompleta, pel fet de mancar vuit fulles entre els ff. 31-32. No sabem quants Graduals seguirien encara després d'aquest, o si en lloc de Graduals seguirien tropus de Sanctus, d'Agnus o de Benedicamus. El repertori de Notre-Dame ja canta més text amb polifonia que en la composició anterior, i en aquest punt, s'avé amb Hu. Per tal de fer veure més palesament la diferència entre l'estil dels organa de Notre-Dame i els de Hu, donem ací la versió de W_1 ff. 23'-24. Aquesta, encara que es diferencia de la versió de W_1 ff. 41-41', quant a l'estil, és del tot idèntica amb aquella. La transcripció de Hu sembla que, poc ça por lla, podem presentar-la com a definitiva; en canvi no ens atrevim a tant en la transcripció de W_1. Els organa de Notre-Dame són, per ara, molt difícils de transcriure justament, i hom s'exposa a no encertar en alguns dels passatges més difícils. No cal baixar en detalls sobre la notació de Hu poc definida sovintment. W_1, tan fidel sempre en la còpia de les composicions, ara dóna el tenor amb força imperfeccions, que hem esmenat als mots *aurem tuam.*

N.º 48, f. 32. *Celeste preconium* | *Sonet uox fidelium.*

Tropus d'Hosanna a dues veus.
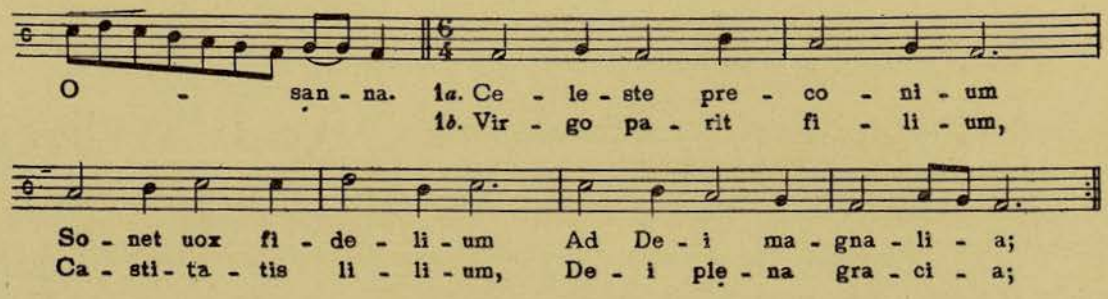
MANUSCRITS. — Aquesta versió és la única que coneixem a dues veus. A una veu i amb melodia fonamentalment igual a la del tenor de Hu, l'hem vist a Vic, Catedral

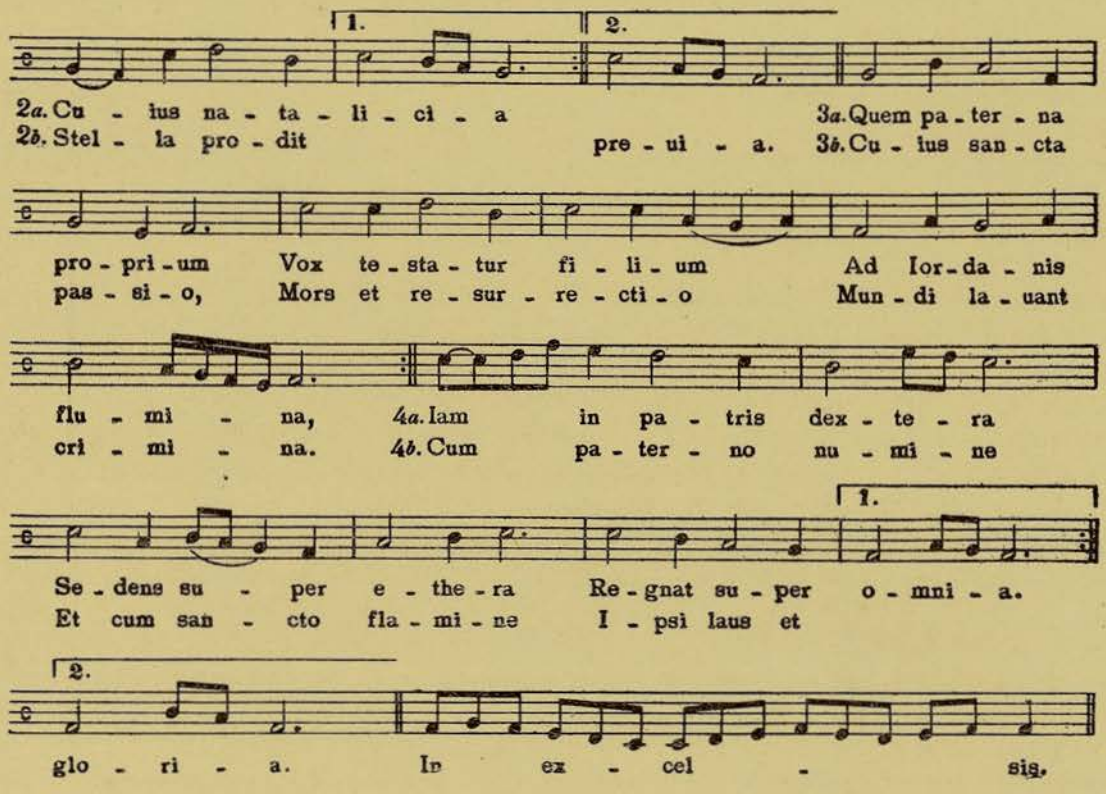
còd. CXI, Troparium ss. XI-XII, on s'anuncia només l'incipit en les grans festivitats; Vic, Catedral còdex XXXI, Troparium s. XIII, ff. 18'-19, on es dóna sencera, i en altres folis on es dóna només l'incipit com en l'anterior Ms.; París, B. N., Troparium de Narbona s. XII, lat. 778, ff. 209-209', amb tonada igual, escrita, però, en *fa* i molt simple; París, B. N. Troparium de Girona s. XII, nouv. acq. lat. 495, ff. 49-49'. Aquí es posa entre els tropus d'Hosanna; hom va esborrar la melodia primitiva i hi va escriure una tonada semblant a la de Hu; Troparium de Tortosa s. XIII, Catedral de Tortosa còd. 135, f. 17; Madrid, B. N. M., 1361 Graduale-Troparium s. XIV, ff. 193-193'; Biblioteca de Catalunya M. 911, Troparium de Girona s. XV, f. 162, on diu : «Item alios [Sanctus] in magnis festiuitatibus»; Girona, Col·legiata de Sant Feliu, Graduale-Troparium s. XV, f. 205', amb tonada quasi igual a la de Hu; Barcelona, Museu Diocessà, n.° 1087, Troparium ss. XIV-XV, procedent de Granollers, f. 128, amb tonada igual; Barcelona, Arxiu Corona d'Aragó, Còdex 46, de Sant Cugat : En aquesta Consueta del 1219-1221, f. 161 i 172, es copia l'incipit d'aquesta composició amb tonada igual. AH citen el Troparium S. Martini (?) Lemovicensis s. XI, París, lat. 887 que hem remirat sense poder-la pas trobar.

EDICIONS. — *Text* : AH 47, 331, que, com a Mss., cita només el Troparium de Narbona, el de Girona i el de Limoges esmentats; Chevalier 3414. *Música* : El començament recorda el *Divinum misterium* del n.° 18, que hem vist abans.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació de Hu és modal; poc fixa en les lligadures. Als compassos 8 i 12, mots *proprium* i *flumina*, el Ms. dóna longa, ternària seguida de longa, longa; pròpiament han d'ésser longa, quaternària, longa, com veiem al compàs 10, mot *filium*; al compàs 8 encara, al podatus *re mi* del discant, manca l'opposita proprietas; ídem, al podatus *re mi* del 12; els compassos 13-14 resulten així, per tal de servar el ritme modal, bo i guardant les notes del Ms.; 13, la quaternària *si re re la* no és modal; 14, la notació de les dues veus s'ha d'interpretar ad libitum (per avenir-nos amb la simetria del text, encabim la septenària en una sola part del compàs).

Hu passa per alt els versets 2a 2b que trobem a tots els restants Mss. Per poder comparar les diferents versions més sortints, ultra la de Tortosa, que reproduïm exactament al còdex amb notació gregoriana, donem ací la versió de Vic XXXI. Aquesta la transcrivim amb ritme modal seguint el patró Hu, malgrat que Vic la doni amb notació aquitana. La versió de Vic, com la de Tortosa i la dels restants Mss., demostra bé que si a Hu hom es veu obligat a transcriure els compassos 13-14 amb semicorxeres i fins amb fuses — que, de no executar-se amb molt retardant, destruirien la finor de la peça —, és degut, no a la poca rectitud del ritme modal, sinó a l'abús de floritures del copista castellà. Cal remarcar, també, el contrast bonic entre l'Hosanna gregorià, amb el tropus de ritme modal per retornar a l'«In excelsis» al ritme lliure. La versió de Vic canta així:





N.º 49, f. 32'. *Benedicamus Domino.*

La melodia del tenor d'aquest Benedicamus a dues veus, sense tropus, no és troba al repertori actual. La notació del Ms., malgrat el poc definida i les inconseqüències que duu, dóna el ritme modal. De moment la transcripció que oferim és l'única raonable que hem trobat. Per dar-se compte de les dificultats que presenta la notació, cal només fixar-se en el facsímil. Compàs 14, reduïm les notes del Ms. a la quaternària *mi re do re* del discant. Les pliques del tenor mig-organal, ja es comprèn que hi són només per un gust del copista.

LES PROSES DELS CÒDEXS PENINSULARS I LES DE LAS HUELGAS

La melodia de les proses és una altra de les qüestions cabdals de la música monòdica de l'Edat mitjana. Aquest repertori musical és una deu inexhaurible on van anar a xuclar, sens dubte, molts de trobadors per les melodies de llurs obres. El repertori de cants tropats i de les tonades de les seqüències és una qüestió de màxim interès per les melodies internacionals de l'Edat mitjana, i per l'estudi de la naixença i evolució de la polifonia en temps vells, com hem vist més amunt. És per ço que la música dels tropus i la de les seqüències interessen de cada dia més als amadors de la música medieval. Comprenem, però, que els benedictins i llur escola central de Solesmes deixin de banda aquests cants i no en vulguin encabir de moment cap manuscrit en els facsímils de la *Paléographie Musicale*. Ells creuen, i és veritat, que les proses, com els tropus, s'aparten ja del repertori estrictament gregorià. La finalitat que ells tenen és tota una altra de la que mena les nostres recerques en aquest punt. Ells miren primordialment a un fi pràctic, sense oblidar la part científica de la qüestió gregoriana. Aquesta finalitat fa que llur interès sigui el captenir-se principalment de les versions primitives de la part del cant gregorià practicat avui dins la litúrgia catòlica. En canvi, qui es dedica a l'estudi de la música medieval no gregoriana, el mena primer de tot una finalitat històrica dins l'evolució de la música d'Europa i una finalitat estètica per la bonicor dels cants antics. Els gregorianistes cerquen la flor i el rovell de les melodies gregorianes per tal de donar-los vida nova dins el culte cristià. En canvi, als musicòlegs no precisament gregorianistes, els interessen àdhuc aquestes melodies de tropus i de seqüències que, pel fet de tenir un caire tan popular van prestar-se a la florida dels cants populars medievals. És clar que els compositors de motets varen acudir sempre al fons de la melodia gregoriana pura per a cercar el tenor de les tals peces; les poques excepcions sobre aquest punt, com veurem més avall, són ben rares. Però el fet negatiu dels motetistes, no implica per a nosaltres mica de menys-

preu per la monodia dels tropus i de les seqüències; el fet de les *clausulae* amb música a veus de Notre-Dame de París, inicialment compostes per alternar amb el cant gregorià autèntic de la missa i de l'ofici, els donava el patró de ço que musicalment podria ésser un motet a veus. Aquesta és la raó dels tenors del motet clàssic, emprat sempre al repertori del cant gregorià genuí i no al repertori musical dels tropus i al de les proses.

Pels textos de les seqüències, no cal dir que comptem amb materials riquíssims. La publicació dels volums d'*Analecta hymnica*, amb més de 4500 poesies de seqüències, fou un pas definitiu. Dreves, Blume i Bannister amb aquesta edició, referen i completaren les col·leccions de H. A. Daniel del 1841-56 i 1863, la de F. J. Mone del 1853-55, la de J. M. Neale de 1852, la d'A. Schubiger de l'any 1858, la de G. Morel del 1866-68, la de J. Kehrein del 1873, la de l'A. Reiners del 1884, la de G. Milchsack del 1886, la de Misset i Weale del 1888-92, etc., etc. Ni cal remarcar la feina de recerca que estalviava la publicació del *Repertorium Hymnologicum* d'U. Chevalier durant els anys 1892-1921 i l'arsenal de textos litúrgics que va posar a l'abast de tothom amb la seva *Bibliothèque Liturgique* des del 1893.

Dissortadament no disposem de materials tan rics quant a la part musical de les seqüències. Tenim les melodies que publicava l'esmentat Schubiger en 1858, les de F. Clément en 1861, les de Solesmes en les *Variae Preces* del 1888, també les melodies de les seqüències d'Adam de St.-Victor publicades per E. Misset i Pierre Aubry en 1901, les que va donar Dom Pothier a la *Revue du Chant Grégorien*, anys IV (1895-96), V, VIII, IX, X, XII, XIII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII i XXV, i les que Aubry féu conèixer a la *Tribune de Saint Gervais* des del 1900; cal esmentar encara els exemples que han restat en la litúrgia romana i en la de diferents Ordres religioses; també la sèrie anglesa *Hymn-Melodies and Sequences* de la Plainsong and Mediaeval Music Society de 1903, el fons preciós del còdex de París, B. N. lat. 1339, publicat en *Cantus varii romano-seraphici*, de casa Desclée, del 1902, i l'altra col·lecció dels Dominics publicada pel P. M. Barge, en *Cantus pro Benedictionibus SS. Sacramenti*, del mateix Desclée, en 1909, i les poques aparegudes a la *Rassegna Gregoriana*, anys III, IV, etc. A aquestes hem d'afegir-hi també l'edició en facsímil del Graduale de Rouen del segle XIII [= París, B. N. lat. 904], feta per M. Loriquet en la seva obra *Le Graduel de l'Église cathedrale de Rouen au XIII^e siècle* (Rouen, 1907), i la publicació del còdex preciós de Berlín Z. 78 del segle XII, per O. Drinkwelder, en 1914, i la sèrie de l'A. Hammerich, en *Mediaeval music relics of Danemark* (Leipzig, 1912), les de G. Reiss publicades a Christiania en 1912 — úniques (les de Reiss) que no hem pogut estudiar —, i les de C. A. Moberg, publicades en *Über die schwedischen Sequenzen*, del 1927. Fora de les col·leccions esmentades, en trobaríem un cert nombre aparegudes ça i lla, que no varien pas en molt

Biblioteca de Catalunya

el nombre relativament reduït de les editades fins ara. Però si comparem tot en conjunt el nombre de melodies al costat del nombre de poesies de seqüències, veurem com estem de curts encara en la publicació d'aquests materials tan preciosos per a l'estudi de la música monòdica dels temps vells.

Si a això afegim que mentre que moltes seqüències han passat d'un monestir a l'altre i d'una nació a l'altra amb una tonada que duu sols variants molt accidentals, i que, en canvi, n'hi ha d'altres que melòdicament varien molt, tant, que apareixen amb quatre i cinc melodies totalment diferents, ens donarem compte de la importància enorme que l'estudi complet d'aquesta branca de la monodia medieval pot prendre el dia que tinguem els materials publicats a l'abast de tothom. És ben de doldre que la mateixa *Analecta hymnica* (on només els vol. 40, 53 i 54 donen força detalls quant a la melodia gràcies a l'esforç de Bannister)[1] i que el *Repertorium* de Chevalier, no haguessin donat més sovint clarícia sobre si els Mss. que citaven, duien o no melodia, i si la música era a una o a diverses veus, si amb neumes o amb notació quadrada o proporcional; el mateix fet d'oblidar quasi sistemàticament d'assenyalar el foli dels Mss. que citen, etc., etc., fa que sovint hom hagi de perdre hores i hores cercant Mss.; cosa que no caldria si les tals col·leccions haguessin donat una mica més d'importància a la part musical. D'altra banda, si anéssim a mirar, aquest buit és més culpa dels músics, que anys enrera no s'havien preocupat d'aquestes qüestions, que dels mateixos himnòlegs, que ja feien prou de facilitar uns materials tan rics.

Quant als treballs de literatura crítica sobre la música de les seqüències, disposem ja d'estudis molt importants. Començant per F. Wolf en 1841,[2] i K. Bartsch en 1868,[3] seguint per W. Bäumker en 1886[4] i ss., E. Bernoulli en 1898,[5] P. Aubry en 1899 i ss.,[6] A. Gastoué,[7] Bannister[8] i altres que no cal

1. No cal dir com és de doldre la mort prematura d'Henry BANNISTER, el col·laborador de Clemens Blume en l'edició de les seqüències. Ell havia recollit tot el fons de melodies de proses que li havien eixit durant els llargs anys de treball. Dissortadament Bannister va morir, essent bibliotecari de la Bodleian Library d'Oxford en 1919, sense haver pogut donar el fruit de les seves recerques. Per tant, l'arxiu de melodies de seqüències, resta inexplorat. Segons ens va comunicar personalment Dom A. HUGHES en el Congrès de Musicologia de Liége del 1930, els papers de Bannister amb les notes sobre la melodia de les seqüències els té a la seva mà per mor de preparar-ne una edició de les principals. No cal dir com esperem l'obra de Dom Hughes.

2. Ferdinand WOLF, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche* (Heidelberg, 1841).

3. Karl BARTSCH, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung* (Rostock, 1868).

4. W. BÄUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, quatre volums. Freiburg im Br. 1886-1911.

5. Ed. BERNOULLI, *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen* (Leipzig, 1898).

6. E. MISSET et P. AUBRY, *Les Proses d'Adam de St.-Victor, Texte et musique* (París, 1900). El mateix AUBRY, a la *Tribune de Saint-Gervais*, des del 1899 i ss.

7. A. GASTOUÉ, en diferents articles publicats a la *Tribune de Saint-Gervais*. També en el seu estudi *La musique occidentale*, en l'*Histoire de la Musique* de l'*Encyclopédie de la musique*, fundada per A. LAVIGNAC (París, 1913).

8. AH 40, 53 i 54.

esmentar, passant per Wagner en 1921[1] i darrerament per Moberg, que sap resumir bellament els treballs anteriors i dóna punts de vista de gran interès per a l'esdevenidor,[2] no cal dir com estem ben encaminats en la qüestió de la música de les seqüències. Tinguem encara present que si per l'estudi de les melodies hom no podrà prescindir tampoc dels treballs de crítica literària de L. Gautier,[3] G. Gröber[4] i de W. Meyer,[5] ni menys de P. von Winterfeld[6] i Dreves-Blume, tampoc podrà hom oblidar els estudis musicals-literaris de F. Gennrich,[7] i especialment els de H. Spanke[8] i de J. Handschin.[9]

Nosaltres no pretenem pas l'escatir ací problemes candents sobre aquesta matèria. Ço que avui ens pertoca, és simplement de *situar* les proses que trobem al *Còdex de Las Huelgas*. La publicació d'aquestes proses posa davant nostre dues qüestions de màxim interès : *a)* El fet de l'existència de seqüències compostes a la península; *b)* Com s'han d'executar les proses del Còdex castellà que avui ofrenem.

Quant al primer punt, cal només donar una mirada als diferents volums d'*Analecta hymnica*, per donar-se compte que Espanya — si bé potser en petita escala — va tenir compositors de seqüències. Així, al vol. 8 de l'AH per exemple, trobem ja almenys sis seqüències conegudes només pel *Breviarium ms. Gerundense* del segle XV, servat avui a la B. N. de París, lat. 1309. El vol. 37 publica vint-i-dues seqüències conegudes només per missals de Sevilla. Al vol. 34 trobem que es copien algunes només del *Troparium* de Tortosa del segle XIII. Encara un bell rengle són del *Psalterium* de Roda del segle XII, del *Troparium* de Vic dels segles XI-XII, procedent de Ripoll, del d'Osca, del segle XII, procedent de Sant Joan de la Penya, del *Troparium* de Vic XXXI del segle XIII, del *Graduale* de Toledo 35.10 dels segles XII-XIII, i de diferents missals manuscrits i impresos peninsulars.

Aquest fet tira ja per terra tot ço que havia escrit Ad. Reiners en 1887. Es tracta d'aquell Reiners que estudiant a l'École des Chartres de París, va

1. *Einführung in die gregorianischen Melodien* (Leipzig, 1911), I[3], i principalment el vol. III (Leipzig, 1921).

2. Carl Allan MOBERG, *Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtliche Studie* (Uppsala und Stockholm, 1927), I-II.

3. L. GAUTIER, *Histoire de la Poésie Liturgique*, I, *Les Tropes* (París, 1886).

4. GRÖBER, *Grundriss der roman. Philol.* II.

5. *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik* (Berlín, 1905), I-II. També *Über die rythmischen Preces der mozarabischen Liturgie*, a les *Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissensch.* de Göttingen, *1913*, 104-175, etc.

6. P. von WINTERFELD, *Rhythmen -und Sequenzenstudien*, a la *Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litter.*, XLV, XLVII, etc.

7. *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (Halle a. S. 1918) i en altres bandes.

8. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1928), vol. 51, p. 73 i ss.; *Archiv. für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol 156; *Zeitschrift für rom. Philologie*, vol. 51, pp. 309 i ss.

9. *Über Estampie und Sequenz*, a la *Zeitschrift für MW* (1929), XII, p. 1 i ss., i (1930) XIII, pp. 113 i ss.

publicar *Die Tropen, Prosen und Präfationsgesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter,* ja en 1884.[1] Tres anys més tard, havent ja viatjat arreu d'Europa per tal de continuar aquests estudis, va publicar *Unbekannte Tropengesänge des feierlichen Messamtes im Mittelalter, nebst einigen Melodien der Kyrietropen;* en 1884 va escriure aquesta afirmació que ara ja no podria sostenir-se ni per part de casa nostra i menys encara per part d'Itàlia : «Alle christlichen Völker des Abendlandes haben sich an der Prosendichtung in mehr oder weniger grosen Masse betheilig. Indes sind aus Italien und Spanien fast keine mittelalterlische Sequenze aus dem X.-XIV. Jahrhundert bekannt.»[2]

En la introducció que Dreves escriu al vol. 16 d'*Analecta hymnica,* es pinta la realitat de les biblioteques hispàniques aquells anys 1890 i ss. que ell feia el viatge per Espanya. En 1894 va publicar els vols. 16 i 17 de l'AH esmentada, amb el títol *Hymnodia Hiberica.* Allí es dóna una petita nota dels breviaris i missals impresos que va trobar a les biblioteques de Girona, Barcelona, Vic, Tarragona, Tortosa, València, Madrid, Sevilla, Còrdova, Toledo, Escorial, Àvila, Salamanca, Valladolid, Palència, Leon, Compostela, Burgos, Tudela, Taraçona, Saragossa, Osca, Lleida, Montserrat i Urgell. Quant als manuscrits, els especifica només dins el text. Dreves es plany amargament de l'escassetat de joies litúrgiques que per ell tan contrastava amb la riquesa documental dels arxius de les catedrals espanyoles; aquesta pobresa de llibres litúrgics no li acabava de compensar l'aspror de la seva correguda pels pobles i muntanyes de casa nostra. Encara remarca amb desil·lusió, que els missals i breviaris hispànics són poc interessants per l'himnòleg, pel fet que rarament contenen seqüències. I afegia : «Darum behaupten wollen, dass die Sequenzen in Spanien nie üblich gewesen, heisst indes zu weit gehen. Manche Breviere strotzen von Sequenzen, und die wenigen uns erhaltenen Troparien zeigen, dass in gewissen Gegenden Spaniens die Sequenzen ebenso beliebt waren, wie anderwärts. Der mozarabische Ritus allerdings kannte von Sequenzen nichts.»[3] Dreves afegeix que arreu on dominava el ritu mossaràbig no podien arrelar les seqüències. Recorda, que una vegada abolit aquest ritu, hi va entrar la Lex Romana, l'usus Romanae Curiae, que no mirava amb gaire amor la usança de seqüències. Cal remarcar, però, que en les encontrades, on el ritu romà va entrar de bona hora, hom troba més abundor de proses. Aquestes remarques de Dreves les podem ben confirmar nosaltres, després dels anys de recerca que portem dins la península. Tot seguit veurem com a Catalunya, on el cant gregorià féu bella florida ja a començament del segle X, les seqüències hi foren practicades des de dies ben primerencs amb el mateix amor que als temples i monestirs del Sud de França.

1. Luxemburg, 1884. Eren dels troparis de Prümer (del 993 al 1001), i d'Echternach del s. XII.

2. Cf. el seu estudi *Unbekannte Sequenzen des Mittelalters,* a *Gregorius-Blatt* (1888), XIII, pp. 57 i ss.

3. *AH* 16, p. 23.

Malgrat que Dreves no citi en lloc a part, i tots en conjunt, els manuscrits litúrgics que havia trobat amb seqüències dins la península, hom pot heure'n bé la llista completa si repassa tots els volums d'AH, principalment els vols. 8, 16, 17, 34, 35, 37, 53, 54 i 55. Només per recordar-ne uns quants, trobem que cita un *Antiphonale ms. Barcinonense saec.* 12, que ell havia vist a Barcelona de *Privatbesitz*,[1] i que no hem pogut trobar enlloc. Un *Breviarium* de Vic del segle XIII, que ell veié a aquella catedral amb la signatura C.[2] També l'*Antiphonarium ms. Oscense* del segle XIII, que fa temps nosaltres veiérem a Osca, i el *Breviarium Illerdense* del segle XIII conservat a Lleida.[3] L'*Antiphonarium ms. S. Felicis Gerundensis s. n. saec.* 11, que ell va veure a Girona, es conserva a la Col·legiata de Sant Feliu, dissortadament molt incomplet. Dreves fou qui va descobrir a Gènova, en 1892, el *Missale Hispalense* dels segles XIV-XV, el qual li va proporcionar un bell rengle de seqüències; amb aquesta troballa va poder completar les que havia trobat als exemplars posteriors del *Missale Hispalense*, servats avui a la Colombina de Sevilla, en els quals moltes seqüències es copien incompletes.[4] El *Missale ms. Praedicatorum Hispanicum saec.* 16 *Cod. Vatic.* 5590 li va ofrenar algunes troballes de preu. Un *Missale Valentinum* del segle XV i un altre imprès a València en 1509, servats encara avui a la catedral de València, i un altre imprès a Nàpols en 1489, li varen proporcionar sorpreses boniques. Dreves veié encara el *Graduale ms. S. Audoeni Rotomagensis saec.* 13, que trobem avui a la B. N. de Madrid, C. 132, i que ell esmenta arreu. També el *Breviarium ms. Gerundense* dels segles XIV-XV, de la catedral de Girona 3, i el *Breviarium ms.* del segle XV, servat a Zamora, i el *Graduale Toletanum* dels segles XII-XIII, guardat avui a Toledo C. 35. 10. Ell va estudiar el còdex Bb 150 del segle XIV de la B. N. de Madrid, amb la seqüència *Virga de Iesse prodiit* i alguns himnes i l'*Officium almiflue virginis*, obra del conegut Johannes Aegidius Zamorensis;[5] també els dos *Breviaris* de Vic CXVII i CVI, dels segles XIV-XV i del XV, respectivament, que hem vist a la catedral de Vic i el *Psalterium* de Roda, servat a la catedral de Lleida, de 1191;[6] el *Breviarium Illerdense* del segle XIV, guardat també allí;[7] el *Breviarium Hispanicum saec.* 11-12, servat a Londres, Brit. Museum Add. 30848,[8] i l'altre del mateix temps, també al Brit. Museum Add. 30849,[9] així com també el *Breviarium Gerundense* del 1290 que veié a Sant Feliu de Girona.[10] Del *Breviarium ms. S. Cucuphatis*, copia algun himne que treu de Tamayo, *Martyrolog. Hispan.*, V, 288.[11]

1. *AH* 17, pp. 19 i 86.
2. *AH* 17, p. 29.
3. *AH* 17, p 29.
4. *AH* 37, p. 9.
5. *AH* 16, pp. 62 i 186.
6. *AH* 16, p. 84.
7. *AH* 16, p. 91.
8. *AH* 16, p. 95; també vol. 12, p. 86.
9. *AH* 16, p. 152.
10. *AH* 16, p. 128.
11. *AH* 16, p. 100. Dissortadament no hem pogut heure aquest *Breviarium*.

L'obra de Dreves en l'edició de seqüències fou seguida i completada per Blume i Bannister. Cap dels dos va venir a la península per continuar-hi la recerca. Ells es varen servir només de les notes que havia pres Dreves en el viatge esmentat i d'altres d'admiradors enviades per correspondència. Per fer l'edició definitiva es varen trobar que necessitaven de col·lacionar àdhuc totes les melodies dels Graduals i Troparis dels països d'Occident que ambdós des d'anys prosseguien. Els editors d'AH confessen que Espanya és un país que relativament els ha proporcionat ben poca cosa.[1] Tinguem present que, ultra dels Indexs de Dreves i de les petites notes enviades per particulars (aquest és el cas dels incipits del còdex de Las Huelgas, que, com ens contava el P. Blume, els varen enviar amablement els monjos de Silos), ells varen tenir a la mà el *Prosarium Gerundense* del segle XII, servat a la B. N. de París, i pogueren col·lacionar, per mitjà de les fotografies que serven els monjos de Solesmes, els dos «wertvollen» troparis que avui es guarden a la catedral de Vic. Blume publica el «Jubilantes exultemus | Collaudantes exaltemus», que va copiar només del *Collectaneum ms. Hispanicum saec.* 14. *cod. Vatic. Palat.* 965, del *Missale Barcinonense* (Lugduni, 1521) i del de Montserrat del mateix any.[2] El «Ad honorem | Virginis cantemus omnes | Voce una», el va transcriure només del *Missale secundum usum almae Majoricensis ecclesiae* (impr. Venetiis, 1506), de l'exemplar «unicum» que tenia Ludwig Rosenthal de Munic;[3] les de Sant Blai «Corde tuo nos canemus», i l'altra «Jucundemur modulantes», es coneixen solament per l'*Officium ms. rhythm. s. Blasii Hispaniensis saec.* 13, que Blume havia vist «Mit Melodie» a casa del susdit antiquari.[4] Allí edita encara el «Commendemus Gabrielem» del *Missale Oscense et Jaccense* (impr. [Caesaruguste 1504?]),[5] i l'altra seqüència «Pia mater plangit ecclesia» de sant Tomàs de Cantorbery, que va transcriure del *Graduale ms. Escorialense saec.* 12-13, *Cod. S. Gervasii Barcinonen.* segle XIII (desaparegut amb la crema de 1909),[6] i d'altres manuscrits.

Escau de recordar també els treballs d'E. Misset i W. Weale, els

1. «Nur aus *Spanien* relativ sehr wenigen Sequenzenquellen haben wir nicht in Spanien selbst direkt geschöpft. Es standen uns die Indizes, welche seinerzeit *Dreves* aus spanischen Prosarien angefertigt hatte, zu Gebote, so dass auf Grund derselben bei den einzelnen Sequenzen wenigstens ihr Vorkommen in bestimmten Diözesen Spaniens vermerkt werden konnte; das Tropar von Gerona konnte von uns in Paris (Cod. Nouv. acq. 495) vollständig ausgenützt werden; schliesslich machte das liebenswürdige Entgegenkommen der in der Kirchenmusikalischen Welt best bekannten *Benediktiner von Solesmes*, welche ihre Photographien der beiden Tropare von Vich und Ripoll (Codd. CXI und XXXI der Capitelsbibliothek zu Vich) uns zur Verfügung stellten, es möglich, die Sequenzen dieser beiden wertvollen Kodizes zu kollationieren.» (Cf. *AH* 53, introducció, pp. X-XI.)

2. *AH* 55 132.

3. *AH* 54, 332.

4. *AH* 55, 112 i 114 cita el Katalog 155, N. 315 de L. ROSENTHAL de Munic.

5. *AH* 55, 166.

6. *AH* 55, 360. Aquest Ms. dels Franciscans de Barcelona, el coneixen només per les notes que Dom G. M. Sunyol va publicar a la *Revista Montserratina* el desembre de 1907.

quals, en la seva *Analecta liturgica*,[1] copien del *Missale* de Toledo, del 1512,[2] la prosa «De Christi corpore | Tanta sollemnia»,[3] llavors desconeguda i antigament amada en els temples peninsulars, i a la qual va succeir el «Lauda Sion». També publiquen l'incipit de les 73 proses que es troben al *Missal* de Saragossa, del 1485,[4] i en copien 27, de les quals, aquells dies, 26 eren encara inèdites.[5] Més enllà donen, així mateix, l'incipit de les 47 proses del *Missale* de Sevilla, imprès vers 1500,[6] i en copien 24 de desconegudes,[7] que col·lacionen amb els missals Mss. de la Bibl. Colombina de Sevilla, 83.15, 83.17 i 85.18, tots del segle XV, i amb el *Missale Hispalense* dels segles XIV-XV, servat a la Bibl. de la Universitat de Gènova, A VII, 3, i amb l'altre *Missale Hispalense*, llavors a la Colombina de Sevilla, Vitr. 12. Aquests missals de Sevilla tenen un gros interès per nosaltres, puix que duen algunes proses fins ara conegudes solament per ells, i que resulta que també existeixen al còdex de Las Huelgas. Misset i Weale foren també els primers qui donaren a conèixer l'incipit de les 90 seqüències del Tropari de Catània del segle XII, que tantes vegades hem vist a la B. N. de Madrid, Mss. 19421 (a. C-88). Com hem dit a la pàgina 80, aquest manuscrit prové de la Biblioteca Felip V; hom el feu desaparèixer de la B. N. esmentada, i F. A. Barbieri, en 1868, el va comprar a Salamanca; a la mort de Barbieri, en 1894, el Códex fou tornat a la B. N. De les 90 proses, en publicaven 13 d'inèdites,[8] algunes de les quals col·lacionaven amb altres Mss. És el Tropari que citen sovint Blume i Bannister, servint-se de les dades de Misset i Weale, i el qual, com es veu, no està pas perdut, com havien presumit tantes vegades en 1911[9] els editors d'AH.

Com a treballs de recerca fets pels de casa nostra, cal esmentar l'esforç del P. Villanueva, el qual, en el viatge d'estudi que féu a començ del segle XIX per les catedrals hispàniques, fou el primer que es va fixar en el text dels tropus i de les seqüències; això en dies que a Europa tan poca cosa s'havia fet en aquest sentit. A més dels volums del seu *Viage*, cal fullejar els seus manuscrits, servats a la Academia de la Historia de Madrid, *Colección Villanueva*, 64 = (12-19-4). Allí és on trobem les seves notes sobre ritus i usances litúrgiques dels temples peninsulars, i especialment de Catalunya, que recorda tan sovint en els volums del *Viage*. Dissortadament, aques-

1. *Analecta liturgica* o *Thesauris hymnologicis hactenus editis supplementum amplissimum. Prosae* I-II (Insulis et Brugis, mdccclxxxviii i mdcccxcii).

2. *Missale mixtum secundum ordinem et regulam sanctae Ecclesiae Toletanae, Hispaniarum Primatis* (Burgis, 1512).

3. Vol. I, p. 114 i s.

4. *Missale secundum morem Caesaraugustanae Ecclesiae* (Caesaraugustae, 1485).

5. *L. c.*, II, p. 358 i ss. Les proses citades abarquen els n.os 729-755.

6. *Missale secundum usum sanctae Ecclesiae Hyspalensis*, Hyspali, c. 1500.

7. *L. c.*, II, p. 426 i ss. Les proses que copien van des del n.° 778 al 801.

8. *Ibidem*, II, p. 485 i ss. Les susdites proses abracen els n.os 828-840.

9. *AH* 53, pp. 144, 406, etc. Cf. la taula dels Mss. que hem vist a la B. N. de Madrid.

tes notes, quasi arreglades per a dur a la impremta, varen restar manuscrites i ignorades fins al present. És allí on trobem la còpia de totes les proses «Ex cod. Prosar. in Arch. Eccl. Gerund. Ms. saec. XI notis musicalibus appictis, absque tamen clavibus et lineis, earum tamen aliquas saec. XII. exaratas ex litterarum genio colligi...» No sabem si aquest Tropari del segle XI, que Villanueva veié a la catedral de Girona, serà el mateix Tropari del segle XII amb afegiments del XIV, que avui es guarda a la B. N. de París, nouv. acq. lat. 495, i que, un segle més tard, han despullat els autors d'*Analecta hymnica*. En aquests originals del P. Villanueva hom troba una infinitat de notes històrico-litúrgiques copiades de la *Consueta* del 1360 de la Catedral de Girona, de l'antiga *Consueta* de Barcelona del segle XIV, de la de Mallorca, també del XIV, amb afegiments del XV; de la del segle XIII, i de la del segle XV de la catedral de Vic; de la del segle XIV de la catedral d'Urgell; de la *Consueta* de la Catedral de València, del segle XV. Copia, també, d'un *Breviari* manuscrit en pergamí, del 1464, i de la *Setmana santa* de València, del 1533, encara d'un altre *Breviari* ms. del 1460, servat a la parròquia de Sant Joan [de València?], del *Breviari* de Segorb del 1556, del de la Seu d'Urgell del 1487, del de Sevilla de 1563, del *Missale* de Lleida del segle XIV, del *Missale Hispalense* del 1393, que nosaltres no vàrem poder trobar en l'enquesta que férem a la Colombina en 1929. Anota cerimònies de la *Consueta* de Sevilla del 1552, i de l'altra de Mallorca del 1511. Copia textos del *Missale Valentinum* (Venetiis, 1509), del de Barcelona del segle XVI, del *Lectionarium* del segle XIV de la catedral de Barcelona, del *Pontificale* del segle XII de la catedral de Girona, del *Missale Barcinonense* del segle XIV, del *Missale Majoricense* ms. del segle XV, del *Missale Ecclesiae Urgellensis* del 1396, del *Breviarium Carthaginense* del segle XII, etc.

Aquestes notes precioses ens proporcionen materials rics per a la litúrgica nostrada de les *Verbeta* (una mena de proses i versos que es cantaven als responsoris de Maitines), tropus, seqüències, alhora amb tot el cerimonial i lloc litúrgic just, on les tals peces es cantaven en les nostres catedrals. Si Dreves hagués conegut aquestes notes del P. Villanueva, hauria pogut orientar-se tot d'una per la recerca memorable que ell emprenia aquells dies a casa nostra.

A més dels treballs del P. Villanueva i d'aquests manuscrits que ell preparava per a la seva obra *De antiquis Hispaniae Ecclesiae ritibus*, encara que no es fixin especialment sobre el fet dels tropus i de les seqüències, per heure idea clara dels Còdexs litúrgics servats a la península que podrien facilitar-nos l'estudi del passat hispànic en aquest punt, caldrà consultar, a la mateixa Academia de la Historia, les Col·leccions de Traggia, Abad i Lasierra, Abella i altres.

És de justícia recordar, també, els treballs recents del P. J. Ferreres,

el qual, si bé en un altre aspecte totalment pràctic i de divulgació, ha estudiat les biblioteques eclesiàstiques i provincials de Catalunya.[1] És veritat que no es fixa gaire en el cas especial de les seqüències, però cita els Mss. que ell ha vist a les catedrals, i anota quan hi ha trobat seqüències. Així, parla del *Missale* II (12) i el 15 de la Col·legiata de Sant Feliu de Girona, el 112 i 91 (92) de la catedral de València, que duen proses malauradament sense música[2] i altres.

Com a resum de tot ço que acabem d'exposar, podem dir que la recerca sobre el text de les seqüències no és pas finida entre nosaltres; encara manca molt per espigolar, i hom no pot preveure què pot rajar amb el temps dels arxius i biblioteques peninsulars. Els mateixos *Troparis* de Ripoll i de Vic que Blume i Bannister varen extractar, no són del tot exhaurits; del que hem esmentat d'Osca, pel que es veu en les cites que en fa AH, el P. Dreves va prendre només l'incipit; serà per ço que Blume mai no col·laciona aquest Ms. Així mateix, el *Tropari* de Tortosa guarda composicions inèdites; també el *Tropari* del segle XV, de Girona, servat a la Bibl. de Catalunya. El còdex I de l'Orfeó Català, el Ms. 12 de l'arxiu diocesà de Tarragona, el *Missale Mixtum* de La Seu d'Urgell, amb unes 26 proses, i d'altres que esperen un estudi més detingut.[3] A la Bibl. Nacional de Madrid, ultra del *Troparium* de Catània del segle XII i del *Graduale S. Audoeni Rotomagensis* del segle XII esmentats, hem estudiat diferents vegades un *Troparium* del segle XII, manuscrit 288 (a. C. 151), que prové també de la biblioteca de Felip V, amb una bellesa de seqüències i tropus, i un altre *Troparium* del segle XII, Mss. 289 (a. C. 153), que descrivim en part a la introducció. Hem vist tropus i seqüències escampades per ça i per lla en els Mss. L. III. 4 del segle XII; Q. III. 10 de finals del XII; B. II. 1; R. II. 7, etc.; en canvi, no hem trobat cap prosa al L. III. 3. *Breviarium benedictinum...*, del segle XII, complement, potser, del L. III. 4 citat. R. del Arco, en la revista de Saragossa, *Universidad* (1929), VI, p. 350, parla de dos troparis dels segles XI-XII, servats a Osca; hem mirat personalment tots els còdexs d'aquell arxiu, i de troparis d'aquell temps només se n'hi ha conservat un. Tal afirmació sols prové d'un malentès.

No oblidem que la pràctica dels tropus i de les seqüències fou ja conreada des de temps vells a la nostra península. Quant als tropus, hom pot recular en molts d'anys llur historial a Espanya. N'hi ha prou a fullejar els llibres de litúrgia mossaràbiga per veure com, des de dies ben primerencs, ella va tenir les *Preces* i les *Miserationes* que les acosten a les proses. Encara el còdex de Silos,

1. La seva obra *El Breviario y las nuevas Rúbricas*, I-II (Madrid, 1914), on descriu diferents breviaris catalans, li va obrir el camí per a escriure la història del Missal que citem a continuació.

2. *Historia del Misal Romano* (Barcelona, 1929), p. 110.

3. Quant a la música de seqüències i quant al text i música de les *Verbeta* dels còdexs servats a Catalunya, Aragó, Mallorca i València, en parlarem en detall en *La Música a Catalunya des del segle X al XVII*. Cf. *La Musique en Catalogne* esmentada.

Biblioteca de Catalunya

avui al Brit. Museum Add. 30845, f. 4, dóna un Credo amb neumes, seguit d'un Gloria in excelsis amb tropus i d'un Kyrie farcit;[1] també en un altre lloc, es repeteix un segon cas així.[2] Quant a les seqüències, tinguem present que AH[3] citen el *Breviarium et Missale Mozarabicum S. Dominici Exiliensis saec.* XI, ara al Brit. Museum Add. 30850, que dóna la seqüència «Adludat laetus ordo», de sant Maurici i companys, que Dreves, a l'AH 7, n.º 176, la suposava provinent de Saint-Martial de Limoges, i que Blume, després de conèixer el Ms. de Silos, ja en dubta. El mateix volum d'AH[4] copia la prosa «Alma sollemnitas | Domini gloriosa», dels sants màrtirs i la «Trinum Deum laudemus omnes»,[5] ambdues amb neumes, que es coneixen només pel còdex esmentat de Silos, on van afegides amb apèndix del segle XII. Com remarca Blume, aquestes dues seqüències són de màxim interès, puix que són els únics models que resten de seqüències usades dins la litúrgia mossaràbiga.[6]

Això vol dir, que la litúrgia visigòtica va conèixer també i va cantar seqüències, cosa que els Mss. mossaràbigs de l'època clàssica no donen pas a comprendre. Tinguem en compte que els grans centres de la cultura litúrgica dels segles IX-XI a les terres de Castella, Aragó, etc., tenien la litúrgia mossaràbiga, la qual, en temps del seu esplendor, segons tota versemblança, mai no va admetre les proses dins la seva litúrgia. És potser per ço que en els catàlegs servats de temps vells, no trobem memòria de l'existència de prosers o seqüenciers d'aquest temps. És veritat que el concili de Braga del 561 sots el rei Teodomirus, al cànon XII es manava : «Item placuit, ut extra psalmos vel canonicarum scripturarum novi et veteris Testamenti nihil poetice compositum in ecclesia psallatur, sicut et sancti praecipuunt canones.»[7] Així en el Concili II de Braga hom insistia «Non oportet psalmos compositos et vulgares in ecclesia dicere».[8] Però aquest decret de Braga no va regir gaire temps, car veiem que el Concili IV de Toledo del 633 al Cànon XIII es manava : «Sicut igitur orationes ita et hymnos in laudem Dei compositos

1. M. FÉROTIN, *Liber Sacramentorum*, columna 821.

2. M. FÉROTIN, *l. c.*, col. 601.

3. *AH* 53, p. 306.

4. *AH* 53, p. 374.

5. *AH* 53, 375.

6. «Diese u. die folgende bisher unbekannte Sequenz sind von grosser Bedeutung als äusserst seltene Beispiele vom Gebrauch der Sequenzen in der *mozarabischen* Liturgie». Cf. *AH* 53, 375. Encara després de copiar la segona així anota: «Man kürzte oft die Sequenzen in Spanien; ob also diese beiden Sequenzen vollständig sind?» Anotem, però, de passada, que segons unes notes afegides al catàleg de Mss. que serven en fotocòpia els monjos de Solesmes, aquests dos còdexs visigòtics pròpiament no pertanyen pas a la litúrgia mossaràbiga; són simplement dos missals-breviaris benedictins copiats amb lletra visigoda.

7. TEJADA, II, p. 614. M. RODRIGUES LAPA, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, p. 152.

8. Cal recordar que en 538 el Papa Vigilius va escriure a Profuturas, bisbe de Braga, responent a una consulta sobre l'ús dels ritus mossaràbics de la seva Església i que des de llavors Braga va usar ja el ritu romà. Cf. J. Augusto FERREIRO, *Estudios históricos-litúrgicos. Os Ritos particulares das Igreyas de Braga e Toledo* (Coimbra, 1924). També PRADO, *Historia del rito mozárabe*, p. 67.

nullus nostrum ulterius improbet, sed pari modo Gallia Hispaniaque celebret.»[1] La litúrgia mossaràbiga, tan rica en preces, miserationes i altres, no va conèixer potser l'usança de les proses fins després de la seva abolició, com semblen provar-ho les dues seqüències del còdex mossaràbic de Silos esmentat suara. S'explica bé, doncs, que no trobem troparis vells castellans rics en seqüències. Ço que no s'explica, és el fet que els temples castellans siguin tan pobres en seqüències dels segles XII-XIV. L'única explicació que trobem raonable és el mateix fet de la pèrdua dels còdexs gregorians d'aquest temps.

Aquesta manca de notícies sobre l'existència de Prosers als monestirs i esglésies castellanes, contrasta amb el fet de Catalunya. Catalunya, veïna de França, amb els seus monestirs emparentats culturalment i litúrgica amb els grans centres del migdia de França, principalment amb Moissac, Limoges i altres centres dels tropus i de les seqüències, per força havia de fer-hi florida ja de bona hora aquesta branca litúrgica de les seqüències. Així, al catàleg del 1047 del monestir de Ripoll, ja hi trobem : «*Prosarios* II, ... *Ymnarios* X».[2] A la fundació del monestir de Sant Pere d'Escales i benedicció feta pel bisbe de La Seu, Wissad, en 960, el prevere Francemir dóna una sèrie de llibres, entre els quals «Passionario I, Chanano I, Missale Lectionario, Antiphonario in uno volumine. Psalterio I, *Prosario* I et Prophetarum I...»[3] Remon, Levita, en 1045, feia testament abans d'emprendre el viatge de romeria a Santiago i llegava «Antifaner, Missale, *Presser*, Saltirio, etc.»[4] Sunyer, en 1054, llega el seu «Antiphonario, Licianero, *Tropero*, Psalterio». Arnau en 1055 deixava «ipso meo *Presser cum Himner*».[5] Al còdex de concilis del segle XII servat a La Seu amb lletra també del segle XII, hom troba anotat a les tapes un catàleg de llibres d'aquella catedral, entre els quals «IVº Antiphonaria et I. *Troper*». Encara allí mateix «III Psalteria et V. Oficiaria et VI. Responsoria et Antiphonario et in uno volumine Oficiarium et Antiphonarium ... et IV *Tropers*».[6] En un inventari de la biblioteca de la Catedral de Roda fet al segle XII, entremig d'altres Còdexs trobem : «II. Leccionarios et III. Missales et II. Ordinales ... et IV. Oficiaria et I. Antifonarium cum Oficiario, et alium Antifonarium et I. Colectaneum ... et VIII. Psalteria et I. Consuetudines et I. *Prosarium.*»[7]

1. TEJADA, II, p. 274.

2. BEER, *l. c.*, I, pp. 101 i 105.

3. VILLANUEVA, *Viage*, t. XII, apèndix X. També P. PUJOL, *De la cultura catalana mig-eval: Una biblioteca dels temps romànics*, en els *Estudis Universitaris Catalans* (1913), VII, p. 2.

4. PUJOL, *ibidem*, p. 4.

5. PUJOL, *l. c.*, dóna una sèrie de documents preciosos, tots del segle XI. El *Presser* contindria segurament *preces* al costat de les proses i tropus.

6. PUJOL, *l. c.*, p. 6.

7. Mss. d'ABAD y LASIERRA, Madrid, Academia de la Historia, 27-4-122, f. 240. L'autor escriu : «se extraxo de la pág. 20 de un Quadernillo en quarto que se halla en el mismo archivo», i al final afegeix : «De los Libros creeré que se conservan los Morales, Apocalipsi, Diálogos, Sanctorales, Quadragenario, Vitas Patrum, Leccionario, Morales y un Pastoral que llaman el manual de S.n Ramon, *algunos oficiarios* y *Antifonarios* con lo expositivo y Psalterios; no sé si se encontraran los otros.»

Amb aquestes dades documentals es correspon el fet de diferents Troparis amb bell rengle de seqüències que hem servat a Catalunya i a l'Aragó. El fet negatiu documental conegut fins ara, i el fet de la no existència de gaires manuscrits propis de Castella amb seqüències, no vol dir que les esglésies castellanes no haguessin practicat les proses, almenys després de la introducció de la Lex Romana. El catàleg dels llibres del Infantado de Covarrubias de 18 d'abril de 1458, que cita «*dos Prosarios, otro Prosario viejo* que non tiene coberturas, ... un santoral viejo cantado, etc...»,[1] és prou significatiu. Si aquí ja es posen tres Prosers, dels quals l'un aquells dies ja era *viejo*, què no seria del bell rengle de monestirs en el cas d'haver-se conservat els manuscrits? Encara té més valor l'existència d'uns fragments d'un prosari de Santa Clara d'Allariz (Galícia), servats avui a l'Academia de la Historia de Madrid. Aquest himnari, que fou ja desfet en temps antics pels mateixos monjos que se'n serviren per cobertes de llibres, segons Amador de los Rios, conté música i és de temps vells. Dissortadament no l'hem pogut consultar.[2]

El fragment del Tropari-Prosari, del segle XIII, de la Parròquia de Sant Esteve de Burgos que hem assenyalat a la pàgina 90, amb catorze proses (algunes incompletes) copiades amb notació aquitana, i altres petits fragments que hem vist per ci per lla, són una prova que en el segle XIII als temples de Castella era ben viva la pràctica del cant de seqüències.

Les proses de Las Huelgas

Els breviaris i missals manuscrits, i principalment els impresos despullats per Dreves i Blume, proven a bastament que les esglésies castellanes varen conèixer bé la pràctica del cant de les seqüències. Però per nosaltres, en temps ja més tardà, és una prova decisiva el manuscrit de Las Huelgas. Aquí hi trobem 31 proses, de les quals 11 són a dues veus i les restants a una.

Per posar en clar el repertori de seqüències de Huelgas, les dividim en cinc grups:

1. L. Serrano, *Fuentes para la Historia de Castilla*, t. II, *Cartulario del Infantado de Covarrubias* (Madrid, 1907), p. 339.

2. Vegi's Amador de los Rios, *Historia crítica de la literatura española*, II, 350. Allí publica la coneguda seqüència. *Ave, Maria, gratia plena,* | *Dominus tecum virgo serena* (AH 54, 337), que copia del susdit Himnari de Allariz i la pren com a himne. També R. Mitjana, *La Musique en Espagne*, de l'*Encyclopédie de la Musique* citada, p. 1927, reprodueix un fragment d'aquest himnari; per ell ens sembla que podem datar el Ms. com de finals del segle XI o començ del segle XII. Encara per la mostra ens fa l'efecte que es tracta d'un Prosari, i no d'un Himnari. Per resoldre aquest dubte hem intentat diferents vegades veure personalment aquests fragments del Còdex d'Allariz a l'Academia de la Historia. Allí, ni hem pogut heure'n la signatura; sempre hom ens ha respost que tal Còdex fragmentari mai no hi havia existit. No creiem pas que tal Ms. hagi desaparegut de la susdita Academia; ell podrà testimoniarnos la pràctica de les seqüències als segles XI-XII, àdhuc als temples de Galícia.

I. Seqüències anteriors a Adam de St. Victor.

Són només dues : el n.º XIV (n.º 63) «Victime pascali laudes», d'autor alemany del segle XI, i de l'època de transició de l'estil vell a l'estil de la segona època, i el n.º V (54) «Verbum bonum», del segle XI, nada a França i la qual cau ja de ple a la segona època de les seqüències.

II. Seqüències que es troben en manuscrits estrangers anteriors o contemporanis de Huelgas.

Són els n.º XIII (62), «In sapiencia», que trobem en Mss. del segle XII; n.º XII (61), «Stabat juxta Xpisti crucem», del Missale Sarisburiense de París, Arsenal 135, del segle XIII; n.º XVIII (67), «Jocundare plebs fidelis», que trobem primer al Troparium de St. Lleonard de Limoges, segle XIII, i Graduale de Rouen del segle XIII; n.º XXIII (72), «Virgines egregie», que veiem a París, B. N. lat. 1139, el conegut còdex de St. Martial, afegit als segles XII-XIII; n.º XXVIII (77), «Dolens auctor omnium», que ofrena el còd. 3087 del Vaticà, segle XIII, només text, sense la tonada, i n.º XXXI (80), «Salue regina», que trobem en tres versions del segle XIV, sempre amb notació mensural i només l'Amen a dues veus.

III. Seqüències que, primer que enlloc, es troben en manuscrits peninsulars.

Són els n.º I (50), «Promereris summe laudis», que trobem a l'Orfeó Català, Ms. 1, i al còdex 133 de la catedral de Tortosa, ambdós del segle XIII i amb versió a dues veus; n.º IV (53), «Salue sancta Xpristi parens», que es troba al Troparium de Tortosa del segle XIII; n.º VI (55), «Eterni numinis», encara al Ms. 1 de l'Orfeó Català; n.º XV (64), «Personarum trinitatem» al Prosari, s. XIII, de Sant Esteve de Burgos; n.º XVII (66), «Celi solem imitantes», al Graduale dels segles XII-XIII de Toledo, Catedral, 35.10, i el n.º XX (69), «Helisabet Zacharie», que trobem a Tortosa, Catedral 135, Troparium del segle XIII.

IV. Seqüències, de les quals, el manuscrit de Huelgas és el més antic.

Són els n.º III (52), «Maria uirgo uirginum»; n.º X (59), «Aue, regina glorie»; n.º XI (60), «Angelorum laude digna»; n.º XVI (65), «Cetus apostolici»; n.º XIX (68), «Ex agone sanguinis»; n.º XXI (70), «Confessorum agonia»; n.º XXIV (73), «Ad honorem saluatoris»; n.º XXVI (75), «De Xpisti corpore»; n.º XXVII (76), «Gaude uirgo plena Deo»; n.º XXIX (78), «Laudes eterni luminis».

V. Seqüències conegudes només per Huelgas.

Són els n.º II (51), «In uirgulto gratie»; n.º VII (56), «Nouis cedunt uetera»; VIII (57), «Virgo sidus aureum»; IX (58), «Flauit auster»; n.º XXII (71) «Rex eterne majestatis»; n.º XXV (74), «Ad celsi connubia», i n.º XXX (79), «Intra uiridarium».

Val la pena de recordar que quan Dreves va trobar el *Missale Hispalense* dels segles XIV-XV, servat a la Universitat de Gènova, amb el qual

va completar les proses que primer havia vist als missals manuscrits i impresos de la Colombina de Sevilla, va tenir joia grossa. El *Missale Hispalense* de Gènova donava les proses ben senceres; hi podia completar les 24 *inèdites* que havia trobat als Missals de Sevilla, 20, de les quals apareixien incompletes.[1] De l'escola de proses dels missals de Sevilla no en sabíem res més sinó ço que deien Dreves-Blume. Ara, amb la publicació del Còdex de Las Huelgas, l'escola de Burgos passa davant l'escola de Sevilla, i es demostra palesament com moltes de les proses dels missals de Sevilla existeixen en còdexs més antics que les copien amb melodia.

Totes les recerques que hem fet per esbrinar d'on varen sortir les proses que trobem als missals de Sevilla esmentats per Dreves, no ens han donat cap resultat. Per tal de fer recerca sobre aquesta qüestió, férem un viatge d'estudi a Sevilla en 1929. Allí poguérem mirar tot ço que resta a la Colombina de Sevilla dels missals antics propis d'aquella catedral. Amb la llista que donem a continuació, hom pot constatar com els missals de començaments del s. XIV no duen cap seqüència; en canvi, se'n troben ja als de finals del s. XIV i començ del XV procedents de Sevilla, i als Mss. del s. XV i impresos de començ del XVI. Dissortadament, cap d'aquests missals duu la música. Els missals de Sevilla servats avui a la Colombina són els següents:

1. *Missale Hispalense,* anterior al 1311. Pergamí, amb música per als prefacis, sense seqüències, vinyetes tallades, tonada de l'Exultet diferent de la romana. Sig. BB 149-13 (84-1).

2. *Missale Hispalense,* anterior al 1311. Pergamí, sense cap prosa, i el restant com a l'anterior. Sig. BB 149-11.

3. *Missale Hispalense,* copiat després del 1311. Pergamí, sense miniatures, només text sol de seqüències per la diadá de Nadal. Sig. BB 149-19 (84-1).

4. *Missale Hispalense* segles XIV-XV. Aquest missale, que segurament es trobaria primer a la Colombina, es guarda al present a la Biblioteca de la Universitat de Gènova A VII 3. No l'hem pogut consultar.

5. *Missale Hispalense* segle XV. Pergamí i sense seqüències. Sig. BB Tab. 148, N 2 (82-4).

6. *Missale secundum ritum et ordinem Ecclesie Hispalensis.* Pergamí segle XV. Duu les proses conegudes pel missale esmentat que es guarda a Gènova, i sense música. Sig. BB 149-15 (84-1).

7. *Missale Hispalense,* del 1450. Pergamí, proses i, com l'anterior, sense música. Sig. BB. 149-18.

8. *Missale Hispalense,* conegut amb el nom d'«El Cartujano». Segle XV; pergamí; proses i sense música. Sig. BB 149-12.

1. *AH* 37, p. 9.

9. *Missale Hispalense* segle XV. Cita les proses conegudes pels restants missals de Sevilla. Sig. BB 149-2.

10. *Missale secundum usum alme ecclesie hyspalensis* [de l'any 1507]. Pergamí. Duu una sèrie de proses, tretze de les quals les dóna Huelgas.

Com es veu, ja és cosa curiosa que aquests missals de Sevilla siguin tan constants a reproduir les proses del mateix còdex de Las Huelgas. Hauria tingut per nosaltres un interès grandíssim el que aquests missals haguessin conservat la tonada de les tals seqüències. Llavors hauríem pogut comparar les floriture-res melòdiques, sovint massa abundoses en les seqüències de Huelgas.

Les proses del Còdex de Las Huelgas segurament no pugen més amunt del segle XII, si exceptuem el «Victime pascali laudes» del n.º 63, i el «Verbum bonum et suave» del n.º 54. Al repertori de Las Huelgas no trobem cap prosa de les del període antic batejades per Blume com de «Sequentiae aetatis antiquissimae»;[1] i només una del període de transició «Sequentiae transitoriae».[2] En canvi, totes són «Sequentiae rhythmicae et rigmatae».[3] Això vol dir que la mostra de proses que ofrena el manuscrit de Las Huelgas, no és la primera mena de proses castellanes; segurament n'havien florit ja força de més primerenques.

Dels autors del text d'aquestes proses típiques de Castella no en sabem res. Certament no serien benedictins, puix que l'època d'or de la himnòdia benedictina fou anterior al segle XII. Els cors dels agustins, el de St. Florian i el de St. Victor de París, fundat en 1113, foren els capdavanters en aquest punt des del segle XII. A Castella i a Catalunya no sabem cap nom de poeta agustinià que excel·lís en el cas de les seqüències. De primer antuvi, en veure que el nostre recull fou copiat per a un monestir del Cistell, hom podria naturalment creure que les tals proses són d'origen cisterciense. Més que més, en dies que els monjos blancs eren els més estimats per les Corts de Catalunya, Aragó i Castella. Però si atenem a la poca devoció que els monjos del Cistell tenien per la forma seqüència, al fet que cap còdex gregorià dels monjos cistercienses espanyols d'aquell temps arriba amb cap mostra de prosa així, i al fet que un bon rengle d'aquestes proses després són adoptades precisament per la catedral de Sevilla, fa l'efecte que siguin tots arguments prou forts per negar la paternitat d'aquestes proses per l'Ordre del Cistell. És clar que entre nosaltres encara està per fer l'estudi de la cultura medieval dels monjos del Cistell. Si anéssim cercant, potser sí que trobaríem una escola de seqüències peninsulars dins els monestirs cistercienses de Catalunya, de Castella o de Portugal. Precisament ara que des de dies havíem estudiat aquest punt amb resultat sempre negatiu per Catalunya i Castella, arriba a les nostres mans el llibre, en molts punts preciós, de M. Rodrigues Lapa. Ell, bo i recordant la cultura

1. *AH* 53, pp. 1 i ss.; en canvi en trobem força exemples als troparis de Catalunya i d'Aragó.

2. *AH* 54, pp. 1 i ss.

3. *AH* 54, pp. 141 i ss.

dels monjos del monestir d'Alcobaça, que a Portugal havia estat el centre de les lletres durant l'Edat mitjana, testimonia la florida poètico-litúrgica d'aquells monjos. Lapa mateix afirma que els còdexs litúrgics d'aquest monestir jauen encara inexplorats a la Torre do Tombo (Lisboa). Per ell sabem que en algun d'aquells còdexs es troben obres del gran mestre francès de la seqüència, el conegut Adam de St. Victor. Encara dóna compte del tractat *ad metra componenda* de Fra Martinho, de finals del segle XII, que ell ha descobert al còdex 149 (a. 242), miscel·lània marial dels segles XII-XIII, la qual conté moltes proses.[1] ¿El filó que aporta el susdit Lapa durà el secret de les proses de Huelgas? Si aquest monestir copiava tant dels religiosos de St. Victor i els seus monjos es prenien el luxe d'escriure tractats per aprendre d'escriure poesies, ¿no és possible que allí hi hagués una escola de seqüències? Esperem dies avinents per a estudiar definitivament el fons d'aquests còdexs. Potser sí que ells contenen la primera versió literària i musical del recull de seqüències de Burgos; potser sí que ells aportaran clarícia nova sobre el conreu de la música a veus dins els convents peninsulars del Císter.

Cas que aquest fogar portuguès de cultura litúrgico-musical no resulti ésser l'origen de l'escola de seqüències que trobem a Burgos i a Sevilla, potser haurem de girar els ulls vers l'Ordre de sant Francesc. La poesia dels franciscans, tota íntima i tota mística com és, escauria potser de ple en el repertori típic de Las Huelgas. Si atenem al fet que el rei Anfós el Savi estimava tant Las Huelgas, i que la música d'aquestes proses traspua sovint el mateix misticisme que les *Cantigas*, si atenem que el rei Anfós triava per mestre del seu fill Sanxo IV, el menoret Fra Joan Egidi de Zamora, *compositor de seqüències* i d'*oficis litúrgics*,[2] i que els franciscans tingueren homes tan experts encara en la part musical, potser no seria una temeritat el suposar algunes d'aquestes proses com d'origen franciscà. De totes maneres, una cosa resta certa, i és l'existència d'una escola forta a Burgos, on s'executaven les seqüències marianes durant el segles XIII i XIV.

Quant a la part musical, com suara insinuàvem, hi trobem tanta semblança amb la melodia de les cantigues, que sovint hem dubtat si les cantigues, en gran part, foren melòdicament xuclades de les proses hispàniques, o bé si aquestes foren posades en música pels autors mateixos de les cantigues. La melodia de les nostres seqüències es distingeix en molt de les conegudes fins ara; l'esponjor i l'optimisme de claredat de cel que respiren, no ho pot donar

1. Vegi's obra citada, p. 95 i ss., i 127 i ss.

2. A Madrid, B. N., Mss. Bb 150, hem vist el seu *Tractatus de miraculis almiflue uirginis* seguit de l'*Officium almiflue uirginis* que havia escrit a precs del rei Anfós el Savi. Desgraciadament tots els himnes i proses que conté arriben sense música. Vegi's F. FITA, *Boletín de la Academia de la Historia*, VI, pp. 379 i ss., on descriu el còdex i copia les poesies. També MENÉNDEZ y PELAYO, *Historia de la poesia castellana*, I, p. 65.

solament el ritme modal d'algunes d'elles, sinó que és cosa intrínseca a la mateixa vena melòdica del compositor.

Suara parlàvem d'una possible escola portuguesa de seqüències als segles XII-XIII, centralitzada en el monestir del Císter d'Escobaça, escola que resta encara verge d'estudi en l'aspecte litúrgico-musical. Més amunt hem vist també l'intercanvi de Ripoll, Sant Joan de la Penya i Sant Millan de la Cogolla, amb els monestirs de Moissac i St. Martial en el repertori de tropus. Ara podem afegir que per les mostres que servem a Catalunya del repertori medieval de seqüències, el Ripoll dels segles XI-XII traspua encara el fons de les seqüències de Moissac i de St. Martial. Blume ha demostrat que l'escola primitiva de seqüències de Moissac fou tan rica com la mateixa de St. Martial.[1] Ambdós monestirs foren el centre litúrgico-musical del migdia de França, els quals saberen irradiar llur cultura als nostres monestirs i temples cabdals. No serà mai possible l'estudiar com cal la cultura musical litúrgica dels monestirs catalans i altres peninsulars, si no tenim primerament una coneixença exacta de la riquesa de Mss. musicals que s'han servat dels monestirs del Sud de França; no podrem heure una idea clara del llevat musical literari de seqüències que trobem a Catalunya-Aragó, si no recordem el fet de l'intercanvi dels nostres monestirs medievals amb els de França i alguns d'Itàlia.

Recentment hom ha demostrat que el Cluny francès a Catalunya no va influir tant com fins ara hom havia pretès;[2] en canvi, va influir molt més a l'Aragó, Navarra i Castella. No hem d'oblidar que Sant Joan de la Penya fou el primer monestir hispànic on va entrar la reforma de Cluny ja en 1022. Per Catalunya fou una dissort grossa l'annexió del monestir de Ripoll a St. Victor de Marsella. La gesta del comte reformador Bernat II de Besalú, el qual, «ob reverentiam totius religionis et scientiae olim caput et specimen universae meruit Esperiae», en 1070 va posar el nostre monestir a mans de l'abat Bernat de St. Victor de Marsella, no podem pas agrair-la gaire, quant a la cultura musical. És el mateix comte que en 1073 va donar al monestir cluniacenc de Moissac la seva abadia de Santa Maria de Cubières, en la diòcesi de Narbona, i en 1078 els monestirs de Sant Pere de Camprodon, Santa Maria d'Arlés i Sant Pau de Vallosa, en el comtat de Fenouillet.[3] Moissac, situat al departament de Tarn-et-Garonne, a 22 quilòmetres de Montauban i a 70 de Tolosa, era la «magistralis ecclesia» de l'Ordre de Cluny al Llenguadoc; per tenir-lo tan a prop, ell pogué influir tant en el repertori de proses i tropus a

1. *Analecta hymnica*, 53, p. VIII.

2. Vegi's *Das Papsttum und der Katalanische Prinzipat bis zur Vereinigung mit Aragon*, publicat a les *Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften*, del 1926, *Phil.-Histor. Klasse*, p. 36; també traduït al català per R. d'ABADAL, als *Estudis Universitaris Catalans* (any 1928), vol. XIII, p. 297.

3. J. MIRET y SANS, *Relaciones entre los monasterios de Camprodón y Moissac* (Barcelona, 1898). F. MONSALVATJE, *Noticias históricas*, VII, *Monasterio de Santa María de Arlés*.

Biblioteca de Catalunya

la península. Encara, per capir a bastament el fet litúrgico-musical dels nostres temples i la producció de tropus i de seqüències, a més de les anexions dels monestirs catalans als de França, haurem de recordar sempre la invasió de benedictins provençals i italians a Catalunya a la segona meitat del segle XI, i especialment també la introducció dels canonges de la congregació de Sant Ruf d'Avinyó, als nostres temples.

És una desgràcia per nosaltres que del mateix monestir de Sant Miquel de Cuixà, el centre d'ascetisme de renomenada europea a la segona meitat del segle X,[1] no sapiguem quasi res dels seus còdexs i de la música que allí es cantaria; el seu lligam amb Ripoll i amb tants monestirs de fora seria també, per aquesta qüestió de les seqüències, una aportació venturosa. Com veiem, doncs, l'intercanvi dels nostres monjos amb els de França i d'altres bandes, resta per explorar encara, quant a l'aspecte musical litúrgic; la manca de manuscrits medievals que proporcionin materials rics, és la causa de l'oblit d'aquesta qüestió capitalíssima.

Com dèiem, resta per fer l'estudi sobre la cultura musical-litúrgica del Cistell català dels segles XII-XIII. El ritu del Císter pròpiament no admetia les proses; és per ço que en les restes dels còdexs de Poblet que servem del segle XIII, no hem trobat una sola seqüència, si bé hi hem vist alguns tropus; tampoc n'hem trobat rastre en els còdexs servats del monestir de Santes Creus; quant a les monges del Císter de Valldonzella, que haurien pogut guardar cantorals que lliguessin la poesia i la música de les seves seqüències amb el repertori de Huelgas, cal només dir que amb la crema del 1909 no va quedar rastre de la història litúrgica d'aquell monestir. Això mateix passa en els restants cenobis del Císter que hem pogut seguir de Catalunya i de Castella. Que sapiguem, ningú no ha encetat tampoc l'estudi de la pràctica medieval de les proses, dins les cases dels franciscans del reialme de Catalunya-Aragó. Ens manquen, per tant, els materials per judicar com cal el conreu del cant de les seqüències durant els segles XIII-XIV a la Catalunya franciscana. Pel que fa a les catedrals, el Troparium de Tortosa, del segle XIII, conserva un repertori ric de les proses que trobem primer al tropari de Ripoll, dels segles XI-XII, i en part també al de Sant Joan de la Penya, del segle XII; una mostra d'aquestes seqüències apareix ja al tropari de Girona del segle XII, i en part es conserven musicalment un xic ja deixatades, al tropari de Girona del segle XV.

Només que sigui tot passant, volem recordar el fet del monestir de Sant Cugat del Vallès, el qual en els segles XII-XIII va saber excel·lir en la pràctica i en la creació de tropus i de seqüències, gràcies a l'il·lustre monjo Pere Ferrer. Les melodies himnòdiques que servem d'aquest monestir es prestaran a un

1. Stephan HILPISCH, *Geschichte des Benediktinischen Mönchtum* (Freiburg i. B., 1929), pp. 156 i ss.

estudi bonic; en canvi, fins avui no hem pogut trobar un record literario-musical de les seqüències d'aquella escola que va brotar tan a prop de Barcelona en els dies de la florida de seqüències d'Adam de St. Victor de París. La làpida sepulcral que el cenobi semi barceloní ha servat del segle XIII pel bon nom del susdit Ferrer, és per nosaltres fermança certa de l'existència d'una escola de proses a Sant Cugat del Vallès. El fet de la inscripció lapidària que aquells monjos ofrenaven al bon record del Petrus Ferrerius, festejant-lo com a compositor d'*himnes*, de *tractats* (musicals-litúrgics), de *ritmes* i de *proses*, fa anys que ens té dalerosos de saber en què consistiria el mèrit d'aquesta escola. Els monjos certifiquen que el monestir guardava un llibre com a testimoniança de la producció literàrio-musical del susdit Ferrer. El llibre en qüestió resta fins ara desconegut; en canvi, a l'arxiu de la Corona d'Aragó servem la *Consueta* escrita pel monjo Petrus Ferrerius, els anys 1219-1223 (ell va morir l'any 1231), que estudiarem quan sigui hora. En memòria del monjo il·lustre, vagin les següents ratlles copiades de la làpida servada a Sant Cugat del Vallès i que hom ha reproduït en altres bandes:[1]

«Lege sacra plenus, verbis ac voce serenus:
fecit claustrales sermones et sinodales,
carmina, tractatus, ritmos, *prosas modulatus*,
est liber hic testis, prebens solacia mestis,
vixit mente pia, vera prestante sophia».

Arribem al segon punt : Com s'han d'executar les proses de Las Huelgas? Per aquesta qüestió, confessem, tot d'una, que no hem fet cas de tot ço que han dit els mensuralistes moderns sobre la qüestió del ritme gregorià. Ni l'Artigarum,[2] ni Dechevrens,[3] ni Fleury,[4] ni Houdard,[5] ni Bonvin,[6] ni Riemann,[7] ni Fleischer,[8] ni Bernoulli,[9] i menys encara el recent Dom Jeannin,[10] han pogut

1. VILLANUEVA, *Viage XIX*, 27; C. BARRAQUER, *Los Religiosos en Cataluña, durante la primera mitad del siglo XIX* (Barcelona, 1915), I, 94.

2. *Le rythme des mélodies grégoriennes* (París. 1899).

3. *Études de science musicale* (París, 1898). També *Composition littéraire* (París, 1910). Encara *Les vraies Mélodies grégoriennes* (París, 1902).

4. Alexandre FLEURY. *Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen*, traducció de L. Bonvin. (Leipzig, 1907).

5. Georges HOUDARD, *Le rhythme du chant grégorien d'aprés la notation neumatique*. (París, 1898), amb un appendice del 1899. També *La richesse rythmique musicale de l'antiquité* (1903). — *Textes théoriques extraits des traités de musique de Hucbald, Odon, Gui et Aribon, traduits et commentés avec exemples notés* (1912).

6. En el *Gregorius-Blatt* passim.

7. *Handbuch der Musikgeschichte*, I, p. 118.

8. Oskar FLEISCHER, *Neumenstudien*, I-III (1895-1904). També *Die germanischen Neumen* (Frankfurt a. M., 1923).

9. *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen* (Leipzig, 1898).

10. J. JEANNIN, *Mélodies liturgiques Syriennes et Chaldéennes*, I (París, 1924) i II (s. lloc ni data). També, *Études sur le rythme grégorien* (Lyon, 1926). *Rythme grégorien: réponse a Dom Mocquereau* (Lyon, 1927).

influir mica en el nostre esperit sobre el present punt. El manuscrit de Las Huelgas arriba generalment amb notació mensural, si exceptuem els conductus a una veu de l'últim fascicle del Ms. De les 31 seqüències que presenta Huelgas,[1] 23 arriben amb notació mensural; les restants van amb notació quadrada «ex omnibus longis», que no donen, ni de lluny, el ritme modal.[2] El petit recull de Tarragona, Arxiu Diocesà, còdex 12, presenta set proses, que hem detallat anteriorment, anotades també amb notació modal. Fora d'aquests dos Mss., no coneixem de moment altre Ms. peninsular que arribi amb seqüències escrites així.

És conegut, també, el fet de França i Anglaterra, que han conservat diferents Mss. amb seqüències anotades amb notació mensural. P. Aubry fou potser el primer qui, amb més fonament que els mensuralistes i gregorianistes havia encetat aquesta qüestió al Congrés de Viena del 1909. Allí va tractar sobre «L'ars mensurabilis et les proses liturgiques aux XIII^e siècle». Aquí es decantava a creure que les proses d'Adam de St. Victor i les de la seva escola del segle XIII són sotmeses a les regles de l'Ars mensurabilis medieval. Les raons que donava eren tres : *a)* El fet de l'existència de proses als motets del segle XIII; *b)* Els passatges del tractat del pseudo Aristòtil amb incipits de proses com a exemples de modus; *c)* Els Mss. que arriben amb proses escrites amb notació mensural. Aquest dubte de si podrien les proses d'Adam de Saint-Victor i els seus seguidors, executar-se amb ritme modal, el va exposar encara ben clar a la introducció crítica dels *Cent Motets* de Bamberg.[3] El punt de vista de l'Aubry el va escatir de bell nou l'A. Gastoué al Congrés de música religiosa de París, en 1911; allí assenyalava el fet de l'obra poètico-musical d'Adam de St. Victor, nat a començament del segle XII, bretó de naixença, religiós a l'abadia de St. Victor de París, contemporani de Hug de St. Victor, segons Blume, mort en 1192, i segons altres, en 1177.[4] Gastoué troba que el Ms. de París, B. N. lat. 3719 conté algunes de les proves atribuïdes a Adam, que ací es donen ja a dues veus com a organum a dues parts. Adonant-se que Leoninus fou contemporani d'Adam, suposa que fins serien amics. Com a conclusió final escriu : «Or, dès le milieu du XIII^e siècle, à Paris même, les proses, scandées et rimées étaient considérées comme n'apartenant plus au genre litur-

1. Seria per distracció que BECK, *Le Chansonnier Cangé*, II, pp. [45] i [47], afirma que al Troparium de Huelgas hi ha 32 proses.

2. No cal discutir ací la manera com entén Beck el modus cinquè *ex omnibus longis et perfectis*. Les vuit proses copiades amb notació així, les hem transcrites sense pensar que fossin encara amb ritme modal. No obstant que la n.° XIII vingui anotada així, l'hem transcrita amb ritme de primer modus amb tot intent.

3. Vol. III, p. 142. H. VILLETARD, gregorianista, en fer la recensió d'aquesta obra, esmentava el dubte de l'Aubry en allò de les seqüències «tout en ne formulant cette conséquence qu'avec une extreme réserve», si bé no el contradia en res. Cf. *Rassegna Gregoriana* (1909), VIII, col. 35.

4. BLUME ha demostrat com abans d'Adam ja existien seqüències amb el seu estil, àdhuc en els canonges regulars de Sant Agustí del monestir de St. Florian (Austria) i tan belles com les *millors* atribuïdes a Adam (Vegi's AH 54, p. V i ss., i 55, pp. VII i ss.

gique traditionnel, mais comme spécimen de l'art, tout nouveau alors, des «maneries» rythmiques, disons : de la mesure. Ainsi, les proses écrites par Adam suivant une versification nouvelle auraient aussi participé aux nouveaux genres de musique — polyphonie et mesure — alors en développement.»[1]

F. Ludwig va tocar incidentalment també aquesta qüestió en 1910.[2] P. Wagner, en 1921, es va limitar a assenyalar els punts de vista de l'Aubry, i trobava molt natural que essent París el centre de la música mensural, els músics més experts volguessin aplicar llur sistema modal a les mateixes proses. Però Wagner feia ja avinent que les esglésies alemanyes varen restar al marge d'aquestes execucions de seqüències amb ritme mensural.[3] J. Beck, en 1927, parlant sobre «Les principes de la versification latine et romane au Moyen Age», afirma que els tropus i els tenors dels motets poden ensenyar-nos la clau per a transcriure com cal els trobadors. Junt amb els tropus i tenors esmentats, ajunta encara les proses, i precisament les proses del «Troparium» de Las Huelgas. Ell dóna molta d'importància al fet de les proses de Huelgas, on es presenten vuit casos, copiades amb la notació «ex omnibus longis et perfectis», que ell considera com el cinquè modus de la teoria modal. Sense donar-hi la importància que ell vol donar a aquest punt, i sense prendre la seva teoria com a cosa nova, copiem les seves paraules: «... le rythme isochrone du cinquième Mode : *ex omnibus longis et perfectis*, qui, répétons la formule, consiste en une suite de syllabes neutres, chantées sur des notes égales en durée, ce mode qui n'avait trouvé qu'une place insignifiante dans la transcription des Chansons des Troubadours, c'est ce cinquième Mode qui, en fait, prédomine dans les compositions anciennes et qui forme les assises du système rythmique au Moyen Age.»

«Dans 20 *Organa* du Tropaire de Burgos, il se retrouve 16 fois; dans 55 Ténors de Motets, 33 fois; dans 32 Proses, 8 fois et, bien entendu, il s'agit, dans tous ces cas, des pièces entièrement rythmées dans cette mesure isochrone du cinquième Mode, et non seulement d'emplois passagers.»[4]

Encara, una mica més avall, esmenta de bell nou el fet de les proses de Huelgas, i diu : «Mentionnons pour le moment, le fait que, sur 32 Proses du Tropaire de Burgos, les trois quarts (24) sont rythmés en premier Mode trochaïque ... Dans les Proses de Burgos, il n'y a ni deuxième Mode (iambique), ni troisième (dactylique).»[5]

Sobre les proses, afegeix tot seguit : «Parmi les Proses du Tropaire de

1. *Les proses parisiennes du XII^e siècle et l'œuvre d'Adam de St-Victor*, a *Comptes rendus, rapports et voeux du Congrés Parisien et Régional de Chant liturgique et de Musique d'église. Paris, les* 12, 13, 14 *et* 15 *Juin* 1911 (París, 1912), pp. 68 i ss., principalment vegi's la pàgina 73.
2. *Repertorium*, pp. 12 i ss; *ibid.*, I, 2, p. 444.
3. *Einführung*, III, p. 494.
4. *La Chansonnier Cangé*, II, p. [45].
5. *Ibidem*, II, p. [47].

Burgos écrites en premier ou en cinquième Mode il y en a plusieurs anacrousiques formant des vers à nombre de syllabes pair [Es refereix a les proses números 3, 6, 10 i 26]; en cinquième Mode anacrousique [cita el n.º 13]; en premier anacrousique [es refereix al n.º 75]. Ce mode trochaïque avec anacrouse convient moins bien à la prosodie latine qu'au vers français, et les violations de l'accent tonique y sont nombreuses...» Pel que es veu, Beck potser no coneixia els altres Mss. de París i de Londres, els quals arriben també amb seqüències escrites amb notació mensural, com veurem tot seguit. No es comprèn la importància desmesurada que va voler donar al còdex de Las Huelgas, que segurament no tenia prou estudiat quan escrivia aquestes ratlles. De tot això es desprèn, doncs, que Beck no solament admet la possibilitat de transcriure les proses amb ritme modal, sinó que, a més, després de la troballa del Ms. de Huelgas, l'existència de les proses amb ritme mensural junt amb el fet dels tenors dels motets i dels organa, resolt, per ell, una vegada més la qüestió de la rítmica musical dels trobadors.

També fa tres anys, Moberg, bo i admetent que a França, als segles XII i XIII, i potser més tard, s'executarien algunes seqüències mensuralment, refusa la tal interpretació per les seqüències conservades als Mss. de Suècia, donat que allí s'anoten sempre amb notació quadrada. Àdhuc admetia que el ritme binari de $^4/_4$ és ben possible en moltes seqüències.[1]

Recordem encara, de passada, el fet prou significatiu de la seqüència *Ave gloriosa virginum regina*, de Philippus de Gréve, el canciller de París († 1236). Aquesta seqüència es presenta segons Ludwig, almenys en tretze Mss.[2] La melodia d'aquesta seqüència es troba també en altres Mss. amb text de *Lais* francesos. Gennrich ha demostrat com aquesta seqüència és un contrafactum del *Lai des Hermins* (Raynaud 2060) del Ms. de París, B. N. frç. 845, f. 185'.[3] El curiós del cas és que els Mss. amb els Lais donen la melodia esmentada amb notació quadrada; en canvi, alguns dels Mss. que copien la melodia susdita amb el text llatí de la seqüència, la presenten amb notació mensural-modal, com per exemple el Ms. de Gautier de Coincy (mort essent prior de St. Médard a Soissons en 1236) que ara és guardat a la biblioteca del Seminari de Soissons, foli 7'.[4]

Si a París i a França s'executaven les seqüències de l'escola d'Adam de St. Victor, amb ritme modal, no pot sobtar que també a la nostra península

1. *Über die schwedischen Sequenzen*, I, p. 261.
2. *Repertorium*, I, 1, 258 i s.
3. Publicat en *Lais et Descorts français du XIII^e siècle, texte et musique par* JEANROY, BRANDIN *et* AUBRY, pp. 65 i ss., i 147 i ss.
4. Vegi's F. GENNRICH, *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (Halle a. S. 1918), pp. 14 i ss., on copia de LUDWIG, *l. c.*; allí hom trobarà tota la literatura sobre els Mss. i les edicions d'aquesta seqüència. Encara H. SPANKE, *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1928), pp. 90 i següents.

i en alguns llocs s'executessin també així. A la introducció general ha quedat prou clara la relació d'intercanvi musical de la França amb Castella i Catalunya durant els segles XI-XIV. El Còdex de Las Huelgas prova a bastament que a Burgos existia un centre de polifonia que no es limitava a un simple copista aficionat, o bé a un mestre isolat; aquest Còdex suposa prou que allí hi havia, a més, una escola de discantistes aptes per a cantar com cal tant la polifonia dels motets i conductus, com la dels organa. Quina dificultat hi ha que aquests discantistes estimessin l'execució de les proses i dels tropus amb ritme mensural i encara amb ritme modal? El mateix fet de conrear la prosa a dues veus, prova com els plaïa de mesurar les melodies populars del repertori més corrent aquells dies dins el temple.

Com dèiem suara, en la transcripció d'aquestes proses ens hem limitat a seguir la notació del Ms. Dissortadament no totes les proses es prestaven al ritme modal; per ço el copista les va deixar amb notació «ex omnibus longis» segurament per a significar que les tals proses eren també mensurals. D'aquestes vuit proses, els n.^{os} 1, 4, 5, 20 i 22 no han presentat cap dificultat per la transcripció en compàs de $^4/_4$, donat que són molt sil·làbiques, i els passatges melismàtics que presenten són generalmente passatgers. El n.º 14 l'hem deixat lliurement, com alguns dels organa del començament, per no estrafer la línea melòdica tan pura d'aquesta prosa clàssica. La dificultat l'hem trobada als n.º 13 i 24, per tractar-se de melodies molt melismàtiques i plenes de coloratures. Com diem a la introducció particular de la prosa n.º 13, el millor hauria estat deixar aquesta prosa amb ritme lliure com de cant gregorià, tal com transcrivim la del n.º 24 i alguns *Amen*. Però, atenent que el col·leccionista de Huelgas no tenia aquest intent, l'hem transcrit amb ritme mesurat. Cal remarcar que l'hem deixat amb ritme modal, malgrat que la notació no la presenti així. L'hem transcrit amb modus primer anacrúsic, per tal d'encabir-hi millor els melismes rics que duu aquesta prosa; aquests passatges florits canten millor així, que no pas deixant-los amb compàs de $^4/_4$. Cal, però, que el lector atengui sempre a les notes aclaratòries i als exemples d'interpretació que adjuntem en la crítica particular d'alguna de les seqüències; de no fer-ho així, s'exposa a estrafer el nostre pensament, en principi, inclinat sempre a transcriure la prosa 13 com — després de moltes provatures — hem transcrit la 24. En transcriure-les com fem, sempre fou a base que els passatges florits — enquadrats entre barres de compàs *només per guardar la simetria dels versos* — fossin executats ben *ad libitum*, sense subjectar-se, en aquests compassos, a la matemàtica del ritme adoptat.

El fet de transcriure la col·lecció de proses de Huelgas amb ritme mesurat, no ens predisposa pas, quant al repertori anterior a les proses d'Adam de St. Victor. Tampoc ens predisposa, fins tractant-se de proses d'aquesta

escola, quan els Mss. es presenten amb notació quadrada, o bé amb notació aquitana amb una o dues línies, com en el cas del Troparium de Tortosa; si bé confessem ingènuament, que tals tonades cantades, mensuralment guanyen en finor estètica. I per recordar que el Troparium de Las Huelgas no va sol en el dur proses a veus i en el dur-les mesurades, adjuntem unes notes, sobre els Mss. principals d'escoles franceses i angleses, que duen exemples així.

Primer de tot cal recordar les quinze seqüències a dues veus que es troben a W_1, ff. 200'-209, de les quals parla Ludwig en el seu *Repertorium*, p. 10. Allí mateix anota, encara, altres proses a dues veus, que es troben isolades en diferents Mss., i que val la pena de retreure ací, per poder-ne fer comparança amb les que dóna el Còdex de Las Huelgas.[1] Així, tenim : Còdex Assisi 695 del segle XIII, i de provinença francesa, que conté, a dues veus, les seqüències marianes «Gaude Dei genitrix» (Chevalier, 6755), al f. LVI; «Sicut pratum picturatur»[2] (Chevalier, 18940 i 34659), al f. CLXXXIX, i el «Verbum bonum» amb l'«Ave sydus lux dierum» (Chevalier, 2115), al f. IICC' [= f. 191']. Aquest «Verbum bonum» a dues veus, es troba també a Douai 90 (124), de finals del segle XII, i Douai, 274, del segle XII, afegida al XIII.

Rouen, 277 (Y 50), Missale, s. XIII, f. 405, la seqüència «Ave virgo Iesse» (Chevalier, 24011), a dues veus, que es canvien mútuament el motiu.[3]

Limoges 2 (17) dels segles XIII-XIV, provinent de Fontevrault, conté, també a dues veus, el «Verbum bonum» esmentat.

Bologna, Liceo Musicale Q II, s. XIV, f. 11, amb la prosa, a dues veus, «Exit rosa de spineto».

Brit. Museum, Egerton 945, Ms. del segle XIV, provinent de Périgueux, conté 12 seqüències a una veu, de les quals 8 presenten l'Amen o l'Alleluia a dues i a tres veus veus.[4]

Brit. Museum, Arundel, 248, del segle XIV, amb tres seqüències, a dues veus.[5]

Brit. Museum, Cotton, Titus A. XXI, f. 90', del segle XIII, dóna la seqüència, a tres veus, «Virtute numinis, non natura Dei», escrita a Anglaterra.[6]

Brit. Museum, Burney 357, Ms. dels segles XII-XIII, amb la seqüència «Amor Patris et Filii» i Benedicamus a dues veus.[7]

1. *Repertorium*, p. 12 i ss.

2. Dom Sunyol va tenir la gentilesa de deixar-nos una còpia, que ell en guarda, d'aquesta seqüència a dues veus, prestada en 1907 per Bannister. Cf. *AH* 40, 106.

3. Sobre la transcripció poc crítica de Dom POTHIER en l'edició fototípica del Graduale de Rouen, feta en 1907 per M. LORIQUET, vegeu LUDWIG, *Repertorium*, p. 12 i s.

4. HUGHES-HUGHES, *Catalogue of Ms. Music in the British Museum* (1906), I, p. 255. LUDWIG, *Repertorium*, p. 13, cita l'incípit d'aquestes proses.

5. HUGHES, *l. c.*, p. 255. Encara LUDWIG, *ibidem*, p. 13, parla en detall d'aquest còdex, del qual WOOLDRIDGE n'havia reproduït diferents pàgines en *Early English Harmonie*, pl. 32-36.

6. HUGHES, *l. c.*, p. 252.

7. HUGHES, *l. c.*, p. 252. No hem vist l'original per poder dir si només el Benedicamus és a dues veus, o si també la susdita seqüència.

Brit. Museum, Cotton, apèndix XXIX del segle XIV, f. 36', amb l'«Angelus ad virginem subintrans», també a dues veus.[1]

Brit. Museum, Sloane 1210 dels segles XIV-XV, amb seqüències a veus.[2]

Brit. Museum Add. 27630 (Lo D), procedent de St. Blasien, conté proses a dues veus.[3]

Roma, Vaticà 2854, ff. 20-22, dóna la seqüència «Hec medela corporalis», a dues veus, amb notació mensural, i un himne «Sanguis demptus et redemptus», sense la melodia per a la segona veu, escrit vers el 1300.[4]

Com a Mss. que havem vist a París, i que tenim les fotocòpies a la Biblioteca de Catalunya, citem els següents:

París, B. N. lat. 3549, de la segona meitat del segle XII, procedent de St. Martial, dóna, a dues veus, les següents:

1. f. 154' : «Rex Salomon fecit templum, | quorum instar et exemplum.» Text : Chevalier 17511. També a dues veus a París, B. N. lat. 3719, f. 57'. Es d'Adam de St. Victor. A una veu, publicada per Aubry-Misset, *Les proses d'Adam de St. Victor*, París, 1900, n.º 24.

2. f. 156 : «Arce siderea occurrens unicus assumpta.» Text AH 39, 79; Chevalier 23102. També a dues veus a París, B. N. lat. 3719, f. 61.

3. f. 157 : «Inuiolata Maria, intacta permanens alma.» Text : Chevalier 9096. A dues veus, encara a París, B. N. lat. 3719, f. 81'. Publicada, a una veu, per Dom Pothier a la *Revue du Chant Grégorien*, VI, p. 192.

4. f. 157' : «Laude iocunda melos, turma, persona.» Text : AH 7, 201; Chevalier 10265. A dues veus a París, B. N. lat. 3719, f. 53.

5. f. 158 : «Alle celeste necnon et perhenne luia | dic paraphonista.» Text : AH 7, 98; Chevalier 801.

6. f. 158' : «Victime pascali laudes.» Text : AH 54, 12; Chevalier 21505.

7. f. 158' : «Xpisto inclita candida | nostra canant melodia.» Text: AH 7, 132; Chevalier 3152.

8. f. 159' : «Rex omnipotens die odierna.» Text : AH 7, 83; Chevalier 17479.

9. f. 159' : «Sancti spiritus adsit nobis gracia | Que corda.» Text: Chevalier 18557. Dreves *Ein Jahrtausend lateinischen Hymnendichtung*, I, pàgina 106. Schubiger, *Sängerschule von St. Gallen* n.º 23. És una de les poques seqüències de Notker que hom troba en el repertori de St. Martial.

1. HUGHES, *l. c.*, p. 255.

2. HUGHES, *l. c.*, p. 255. En fer les últimes correccions a aquestes proves rebem una lletra de Dom A. HUGHES, el qual ens dóna nota d'altres proses a dues i a tres veus, de Mss anglonormands, que no ens és possible d'encabir ací.

3. LUDWIG, *Die Quellen*, p. 305 i ss.

4. BANNISTER, *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, I, n.º 836. Encara *AH* 40, p. 17 i següent.

Biblioteca de Catalunya

París, B. N. lat. 3719.

1. f. 46′ : «Sancti Spiritus adsit.» També a dues veus a París, B. N. lat. 3549, f. 159′.

2. f. 47′ : «S. Marie. Preconia uirginis laudum.» Chevalier 15267.

3. f. 49 : «Alma corus Domini nunc.» AH 53, 152; Chevalier 822.

4. f. 50 : «Prome, casta concio.» AH 7, 61; Chevalier 15602.

5. f. 53 : «S. Petri. Laude jocunda melos.» A dues veus, encara a París, B. N. lat. 3549, f. 157′.

6. f. 57′ : «Rex Salomon fecit templa.»
También a dues veus a París, B. N. lat. 3549, f. 154′.

7. f. 61 : «Arce siderea ocurrens unica.»
Vegi's París, B. N. 3549, f. 156; ací també a dues veus.

8. f. 81′ : «Inuiolata Maria, intacta permanens.»
També a París, B. N. lat. 3549, f. 157.

Aquest Ms. prové també del fons de St. Martial de Limoges; ell, junt amb l'anterior, el de París, B. N. lat. 1139, i el de Londres, Brit. Mus. Addit. 36881, forma la sèrie dels quatre Mss. preciosos per l'estudi dels organa anteriors a l'estil de Notre-Dame. Per la descripció i classificació de les composicions que contenen, s'ha de veure H. Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1930), LIV, pp. 282 i ss. Per l'estudi dels organa que contenen, cal esperar l'obra que prepara el prof. J. Handschin.

París, B. N. lat. 5247, duu diverses proses a una veu, amb notació mensural i l'Amen a dues veus.

París, B. N. lat. 1343. Aquest Ms. titulat «Officium beate uirginis uirginis (sic) Marie compilatum et ordinatum per serenissimum dominum Karolum Dei gracia Iherusalem et Sicilie regem illustrem», conté un bell rengle de proses mensurals a una veu, que tenen un interès gran pel cas nostre; són les següents:

1. f. 2 : «Ex Dauid semine | proles concipitur.» Text : AH 24, 56; Chevalier 37197. Amb primer modus anacrúsic; l'Amen melismàtic, no mensural.

2. f. 4 : «Gaude, proles ex Anna nasceris.» Text : AH 24, 56; Chevalier 37563. Amb tercer modus; la darrera estrofa «ex omnibus longis», i melisme final.

3. f. 8 : «Rosa ueris, paradisus | et Libanus non incisus.» Text : AH 10, 78 i AH 24, 57; Chevalier 17583. Comença amb segon modus, que canvia en primer en una mateixa estrofa, com en els Mss. de les Cantigues del rei Anfós el Savi. Notació no molt conseqüent.

4. f. 9′ : «Stella celi matutina, | sol prefulgens, lux diuina.» Text: AH 24, 57; Chevalier 33679. Amb segon modus.

5. f. 13′ : «Gaude, uirgo mater Xpisti.» Amb segon modus; el darrer vers de cada estrofa, amb primer. Amen molt florit i mensural. Text : AH 24, 57.

6. f. 15 : «Virgo felix, uirgo munda.» Text : AH 24, 57; Chevalier 34600. Amb primer modus; el mot final d'incís o final de vers, amb longues.

7. f. 18′ : «Aue, mater gracie, | finis et miserie.» Text : AH 24, 58; Chevalier 35608. Amb segon modus.

8. f. 20′ : «Mater dulcis, mater pia, | te laudantes hac in via.» Text: AH 24, 58; Chevalier 38893. Amb segon modus; el darrer vers de cada estrofa, amb modus primer.

9. f. 24 : «Aue, uirgo regia, | felix, prudens et pia.» Text : AH 24, 58; Chevalier 35834. Amb segon modus combinat amb el primer. Amen molt melismàtic.

10. f. 25′ : «Ora Xpistum, mater Xpisti; | ora, quem». Text : AH 24, 59; Chevalier 39782. Combina els modus I, II i VI.

11. f. 29 : «Salue, virgo preelecta, | gaude.» Amb segon modus, que combina amb el primer a cada darrer vers de les estrofes. Text : AH 24, 59.

12. f. 30′ : «Virga Iesse, | quam Anna peperit.» Text : AH 24, 59; Chevalier 34535. Amb primer modus.

13. f. 35 : «Aue maris stella, | mater et puella.» Text : AH 24, 60; Chevalier 35598. Amb segon modus; el refrany que canvia de text cada vegada, amb la notació «ex omnibus longis».

14. f. 36′ : «Nouo priuilegio | romana nunc concio.» Text : AH 24, 60; Chevalier 39183. Combina el primer amb el segon modus; al quart vers de cada estrofa, entra el compàs $^{4}/_{4}$, «ex omnibus longis».

Al foli 40 segueix «In hoc anni circulo» amb el refrany : «Verbum caro factum est | De uirgine Maria.» Text : Chevalier 8614. Pròpiament no és seqüència com s'admet a AH 24, 61; més bé és un conductus.

15. f. 42′ : «Dum suprema melodia | sonat dulcis armonia.» Text : Chevalier 5034. Amb segon modus; el darrer vers de cada estrofa amb primer. Després vénen estrofes, totes amb primer modus.

16. f. 46 : «Preter rerum seriem | parit Deum hominem.» Text : AH 34, 12; Chevalier 15406. Amb primer modus; el darrer vers, amb $^{4}/_{4}$.

17. f. 50′ : «Pater, proles, sacrum flamen | nostre laudis.» Text : AH 9, 13; Chevalier 14676. Amb segon modus; darrer vers, amb primer. L'Amen molt melismàtic.

18. f. 53′ : «Unum, simplex et perfectum, | quod transcendit.» Text: AH 8, 11; Chevalier 20875. Amb segon modus; el darrer vers de cada estrofa, amb primer; però a les estrofes 3 i següents, amb primer.

19. f. 61 : «Salue regina glorie, | Maria.» Text : AH 9, 74; Chevalier 18145. Vegeu més enllà, pàgines 204 i s.

Per la qüestió de les seqüències mensurals, cal tenir present, també, el fet de proses usades en els motets, com, per exemple, Bamberg, n.º 72, on el tenor canta la primera estrofa del «Victimae paschali laudes»; el n.º 77, on el tenor canta «Mane prima», que és el començ de la prosa pasqual «Mane prima sabbati, | surgens Dei filius» del Ms. lat. 14452 de la B. N. de París, etc., etc.

LA NOSTRA EDICIÓ

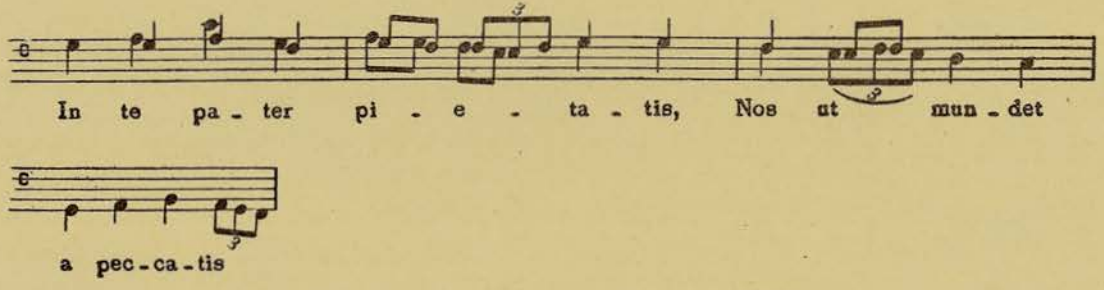
N.º 50, ff. 33-33'. *Promereris summe laudis, | Tu, que Deum uentre claudis.*

Prosa a dues veus per a la festa de l'Anunciació.

MANUSCRITS. — A dues veus la coneixem també per Barcelona, Orfeó Català, Ms. 1, s. XIII, f. 19, A; Tortosa, Catedral, còdex 133, s. XIII, ff. 1'-2, B; a una veu, Tortosa, Catedral còdex 135, Troparium s. XIII, f. 142', C; Missale Minorum, s. XIV, cod. Vaticanum 4743, f. 410, D. El D va sense música.

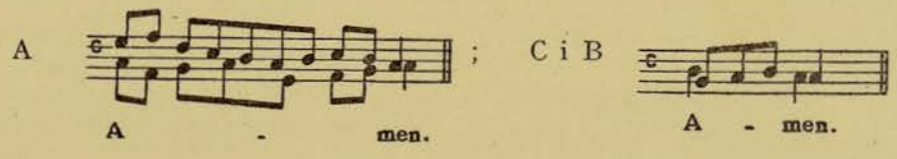
EDICIONS. — *Text* : AH, 34, 71 només del C i D; Chevalier 31950.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació de Huelgas pròpiament no és mensural; certament, pel ella sola, no dóna solució clara del compàs a seguir. La deixem amb compàs C; així canta admirablement, tant a una com a dues veus. Aquí, com a les proses que segueixen, quan la composició és a dues veus, la melodia va sempre al tenor. *Text* : A i C: Estrofa 1b Non, ut Gabrielem; B : Nam ut Gabrielem. A, C i D : 3a 3b són canviades. *Música* : Compàs 7_1, tenor A, B i C *sol*; A, B i C, tenor estrofa 3:



A i B duen el duplum — cosa rara! — idèntic al de Hu. A, a més, duu moltes pliques que s'avenen amb les de Hu. El B, a dues, només estrofes 1a 1b. El tenor de l'estrofa 3, que reproduïm segons A, B i C (les variants del B van a la part superior), ens aclareix una vegada més com el copista de Hu estimava d'adornar les notes.

Al compàs 7_1 cal remarcar el fet d'aquesta ternària amb semibreus: la cauda del *la* fou afegida posteriorment i no té cap significat, ni melòdic ni rítmic. Les ternàries que duen l'opposita proprietas, tenen ací el mateix significat que les ternàries amb semibreus. Compàs 24_3, Hu escriu *la* en comptes de *sol*. L'Amen que a Hu resta sense omplir és així:



N.º 51, ff. 33'-34'. *In uirgulto gratie* | *Arbor pudicitie.*

Prosa de Santa Maria a dues veus. Text i música desconeguts.

VERSIÓ MUSICAL. — Tenor i discant com als n.s 74 i 79. Aquestes versions són més perfectes que la del n.º 51; es veu clar que aquelles representen la versió autèntica. Així, hem corregit, segons elles, el tenor del compàs 6 i el del 18. La veu principal va a la part inferior, certament a les estrofes 1-4. Quant a les estrofes 5-8, no ens atrevim tot d'una a definir-ho; el fet que el discant canti tan natural, i el fet que el tenor acabi a la 5.ª de la tònica per finalitzar la composició, ens fa dubtar si tanmateix en aquestes estrofes la melodia donada va a la part superior. Cal tenir en compte algunes notes plicades del n.º 51 que sovint al n.º 74 es presenten com a notes reals, i al revés: notes que són plicades al n.º 74 es presenten com a notes reals al n.º 51. Compàs 7, segon *re*, del tenor, longa en comptes de brevis; 13, *do* segon del discant, longa en comptes de brevis; 17, *do* segon del tenor, longa en comptes de brevis. L'Amen no és notació modal i per ço el deixem amb ritme lliure.

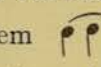
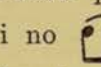
N.º 52, ff. 34'-35. *Maria, uirgo uirginum,* | *Ora pro nobis Dominum.*

Prosa mariana a dues veus, amb refrany.

MANUSCRITS. — L'hem vist a la Biblioteca de Catalunya M. 911, Troparium s. XV, procedent de Girona, f. 147', amb tonada diferent i amb el refrany igual; hom escriu allí: «In honore sancte Marie prosa, et dicitur in diebus sabbatinis». AH citen, com a Ms. més antic, un Orationale Franciscanum saec. 15/16 París, lat. 3639; aquesta versió hauria estat preciosa per nosaltres; però aquest Ms. en paper no conté música. Encara AH 54, 414 cita un Missale Hispalense imprès a Sevilla en 1507 i un Missale [Franciscano-] Romanum imprès a Lió en 1535, tots sense música. En aquest, a cada vers, hi ha el refrany «Aue Maria».

EDICIONS. — *Text* : AH 46,216, on pren les estrofes com de quatre versos, i 54, 414, on de cada dos versos en fa una estrofa; Chevalier 11151 i 38830.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Seguim la notació mensural del Ms. Abunden tant les pliques, que no les posem sempre; en aquest cas les marquem generalment amb +. El refrany de les estrofes 7-8 que només s'insinua al tenor, l'acabem seguint els llocs paral·lels. L'original sembla que assenyali «Aue Maria» com a refrany, a l'estrofa 9, i «Amen» com a refrany, a l'estrofa 10; l'hem deixat, amb tot, seguint les estrofes anteriors. Així, també a l'estrofa 3 es posa aquest refrany, que no s'assenyala mica a la 4.

El *sol* primer, plicat, del discant, el considerem sense plica. Compàs 16, ternària *si do re,*  com en casos similars, la fem  i no  . Compàs 21 el *sol* del discant primerament longa, fou corregit rectament en brevis; 26 el *re* del discant, longa en comptes de brevis.

N.º 53, ff. 35'-36'. *Salue, sancta Xpristi parens,* | *Salue, uirgo.*

Prosa mariana a dues veus.

MANUSCRITS. — La coneixem a una veu per Tortosa, Catedral C. 135. Tropar. s. XIII, f. 133', amb tonada quasi igual a Hu, A; Munic, lat. 23287, del s. XIV, f. 268,

amb tonada diferent, B; Munic germ. 101, del s. XIV, f. 183', amb tonada que s'avé a l'A i a Hu, C. L'hem vist sense música a París, B. N. lat. 3639 dels ss. XV-XVI, f. 177', D. No sabem amb quina tonada arriba la versió del Brit. Museum Add. 23935, escrit els anys 1260-1271, E. Tampoc la del Missale Praedicatorum de Tolosa 98, també del s. XIII, F, ni la del Prosarium dominicà del s. XIV, avui a Oxford, Rawl. liturg 13, G, i altres de més joves que esmenten AH.

EDICIONS. — *Text* : AH 54, 427; Chevalier 18179. AH, citen Tortosa i Hu, però no els col·lacionen; això fa que AH copiïn per aquesta seqüència només deu estrofes i dues més de suplementàries. El text de l'A és potser el més antic i el més complet. AH, *l. c.*, 428, dóna aquest bellíssim text com a escrit per un dominic. Carl Allan Moberg, *Über die schwedischen Sequenzen* (1927), I, pp. 33 i ss., cita dos missals impresos amb aquest text i quatre fragments dels ss. XIV-XV procedents de Finlàndia. Moberg, ibídem, I, 71, pel fet que AH posi com a font més antiga l'E, la dóna ja com d'origen anglès. Com hem dit, la versió més antiga potser és la de l'A, que a continuació completem en ço que manca a AH.

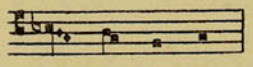
Estrofes		Estrofes	
9.	Hortus clausus, fons signatus.	10.	Virga Iesse promens florem.
11.	Virgo munda, nos emunda.	12.	Nos informent mores mundi.
13.	O Maria, stella maris, Spes et portus salutaris, In mundi naufragio.	14.	Tu, que paris, expers patris, Que fis mater, expers maris, Nos comenda filio.
15.	Insistentes matris laudi, Pia proles nos exaudi, Gregis memor proprii.	16.	Et post hujus cursum uite, Cum prescitis dices ite, In gehennam, impii.
17.	Nobis, mitis, dic uenite Benedicti filii,	18.	Regno sitis ut in uite Angelorum socii. Amen.

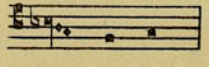
Música : Moberg, *l. c.*, II, n.° 3, dóna la melodia d'aquest text, melodia totalment diferent de Hu, i que ell la transcriu amb onze textos diferents. AH, ibídem, 428, afirma que aquesta s'ha servat amb cinc melodies diferents. De moment nosaltres en coneixem només tres : A i C la tenen quasi igual a Hu; B, amb tonada diferent, i la melodia que transcriu Moberg s'allunya del tot de les esmentades.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas copia les estrofes 1-8 amb notació quadrada; el fet de les lligadures aparentment mensurals, ja l'hem vist unes altres vegades; en canvi, a les estrofes 9-12, es presenta amb notació mig mensural-modal, que no hem seguit per trobar-se com cal, només en petits fragments. Compàs 2_2 del tenor, dues binàries en comptes d'una quaternària; 12_1, al tenor, una simplex seguida de ternària, en comptes d'una quaternària.
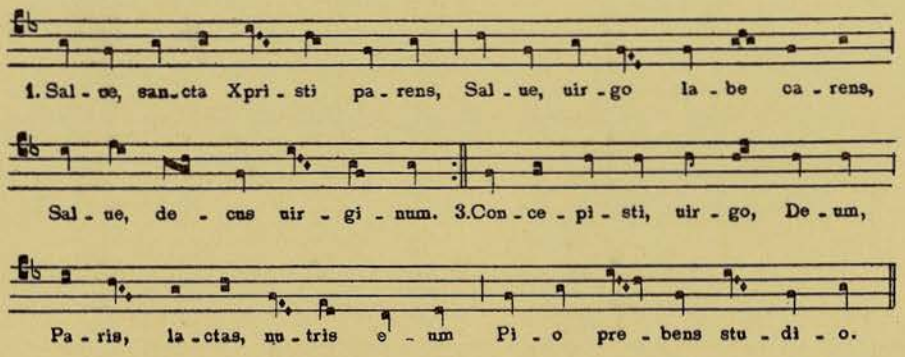
Dissortadament no tenim a mà les melodies dels diferents Mss. que duen proses de Huelgas; l'estudi comparatiu d'aquestes melodies internacionals seria sobrerament interessant. D'altra banda, per no cansar, ens hem hagut de limitar a apuntar algunes variants, les més necessàries, dels Mss. peninsulars, quan el cas s'hi prestava.

Per demostrar com Hu floreja la melodia, i amb això ens trobem sovint que els melismes massa amples no canten bé amb el compàs de C, transcrivim de Tortosa:

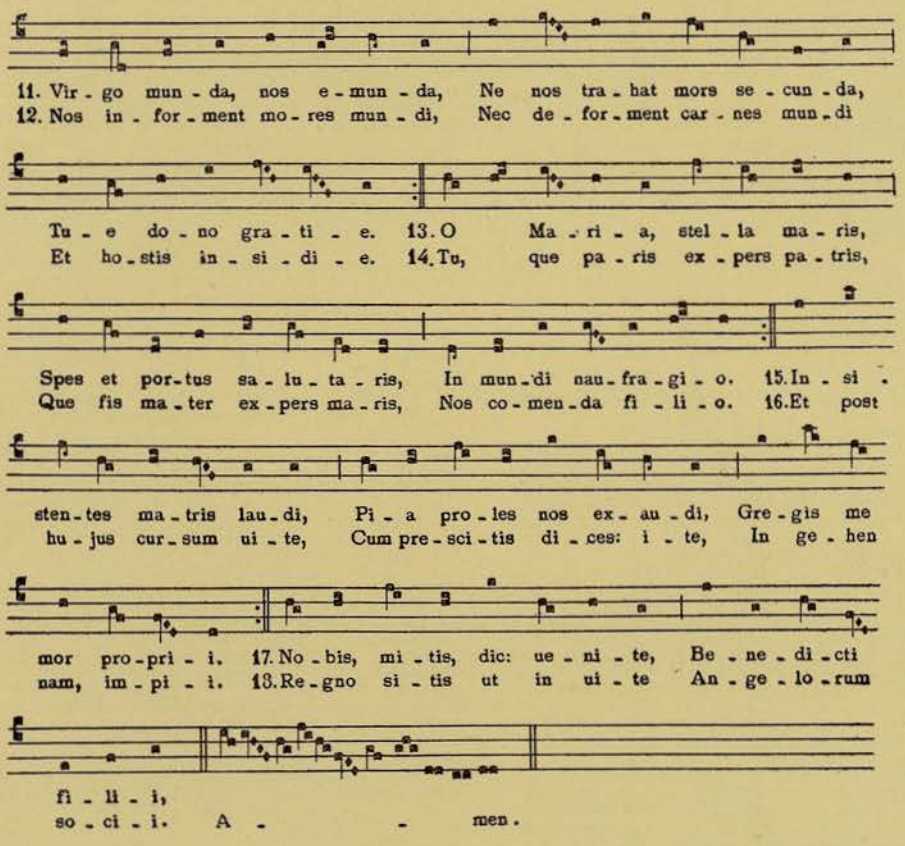




i del Ms. de Munic, germ. 101:



Per tal de completar la melodia de les estrofes restants, transcrivim de Tortosa:



N.º 54, ff. 36'-38. *Verbum bonum et suaue | Personemus illud aue.*
Prosa de Beata Maria V., a dues veus.

MANUSCRITS. — A dues veus : W_1, f. 208'; W_2, f. 141'; Assisi 695, f. IICC' [= f. 191']; Douai 90 (124), s. XII; Douai 274, de finals del s. XII, afegit més tard, f. 1; Limoges 2 (17), f. 234; també en sis còdexs anglo-normands dels ss. XIII-XV, segons ens comunica Dom A. Hughes.

Del bell rengle de còdexs que Mone, II, 75, cita com a existents a Alemanya, l'hem trobat, sempre a una veu, a Munic, Staatsbibl. lat. 10075; germ. 716, ff. 62-62'; germ. 101, f. 177; lat. 23287; al Graduale de Moosburg del 1360, Munic, Univers. Bibl., còdex 156, f. 214. D'entre la infinitat de Còdexs que AH citen com a existents a França, l'hem trobat sempre a una veu a París, B. N. Troparium de Moissac, s. XI, nouv. acq. lat. 1177, f. 83; París, B. N. nouv. acq. lat. 1871, Troparium de Moissac s. XI, f. 147; París, B. N. lat. 778, Troparium de Narbona s. XII, ff. 199-199'; París, B. N. lat. 1086, Troparium de St. Lleonard de Limoges s. XIII, ff. 94-94'; París, B. N. lat. 904, Graduale de Rouen s. XIII, ff. 221'-223; París, B. N. lat. 16823, Graduale de St. Corneli de Compiègne ss. XIII-XIV, f. 213; París, B. N. lat. 1107, Missale de St. Denis s. XIV, f. 367; París, Arsenal 135, Missale de Salisbury (o de Londres?) s. XIII, f. 266.

Ludwig, *Die Quellen der Motetten, Archiv für MW*, V, 299, cita encara Florència, Naz. II, I, 122, p. 65, i Florència, Naz. II, I, 212. Sense música l'hem vist a París, B. N. lat. 3639, Orationale Franciscanum ss. XV-XVI, f. 168; París, B. N. lat. 12063, f. 332; París, B. N. lat. 840, Missale s. XV, f. 199; Munic lat. 705, Missale d'Oxford del 1384, f. 243'; Munic lat. 4242, f. 68.

Dels Mss. peninsulars, hem vist : Tortosa, Catedral cod. 135, Troparium s. XIII, f. 131'; Biblioteca de Catalunya M. 911, Troparium s. XV, f. 105' «In Annuntiatione Sancte Marie Item ad Vesperas prosa».

EDICIONS. — *Text* : AH 54, 343. Cal tenir en compte que *ibídem*, p. 345, cita «Troparium ms. S, Mariae de Las Huelgas saec. 14. Cod. priv.», que no col·laciona; Chevalier 21343. Blume AH, *l. c.*, per aquest Verbum bonum, esmenta el Tropari del s. XI, París, B. N. nouv. acq. lat. 1177, procedent de Moissac, i el Tropari del s. XI, procedent també de Moissac, avui a la B. N. de París, nouv. acq. lat. 1871. Davant l'existència dels diferents Mss., diu que aquesta prosa, nada segurament a França, des de començ del s. XIII es troba estesa a Alemanya i a Anglaterra, i afirma que «die inneren Merkmale für Konstatierung einer Dichtung *Adams von St. Viktor*, wie sie bisher als Dogma aufgestellt waren, sich als unsicher erweisen. Er hatte nämlich hervorragende Vorläufer». Es tracta de la tan coneguda tonada del «Laudes Crucis attollamus» que sant Tomàs va adoptar per a la seva Lauda Sion. Hom havia cregut que el Laudes Crucis era obra d'Adam de Saint Victor († 1177), però Ad. Reiners va demostrar a *Gregorius Blatt* (1889), p. 44, que el Laudes crucis es troba ja a París, B. N. lat. 1132 del s. XI, procedent de Saint Martial i també al còdex provinent de Tolosa, del s. XI, també a París, B. N. lat. 1177, f. 78, Mss. anteriors, per tant, a Adam de St. Victor. *Música* : P. Barge, *Cantus pro Benedictionibus*, p. 57; *Cantuale ad usum Domus Parisiensis Congregationis Missionis*, p. 63. C. A. Moberg *Über die schwedischen Sequenzen I* la cita amb set textos diferents; al II Nr. 7 dóna la música que la trancriu d'onze còdexs.

P. Aubry, *Les Proses d'Adam de St. Victor*, n.° XVIII i alguns altres. *Hymn-Melodies and Sequences, ... from the Sarum Service-Books* del Plainsong-Medieval Music Society (1903). Wakkernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, p. 660, edita una versió amb text llatí i alemany. Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie*, pl. 24-25, transcriu la versió de Douai 90, que A. W. Ambros va copiar per la seva *Geschichte der Musik* (1880), I, p. 317, la qual Riemann reprodueix al *Handbuch der Musikgeschichte* (1920), I 2, p. 148. Wooldridge dóna encara aquesta mateixa versió ritmada diferentment, a *The Oxford History of Music*, I, p. 107; Handschin publica l'*amen* de W_1 a dues veus al *Schweizerisches Jahrbuch fMW* (1924), I, Beilage n.° 4; també transcriu un fragment a la *ZfMW*, X, 515; B. Widmann dóna també a *Gregorius-Blatt* (1889), p. 41 un fragment de la versió citada de Douai, que copia de

Coussemaker. Ludwig comenta les diferents versions polifòniques en el *Repertorium*, pàgines 12-14.

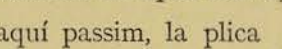
VERSIÓ DE HUELGAS. — Les versions hispàniques, com algunes de les franceses, comencen la melodia del tenor d'aquesta versió de Hu, amb el conegut motiu melòdic *mi sol la sol*; les alemanyes i algunes de franceses generalment amb el *re sol la sol*. El tenor purament sil·làbic a Hu, es diferencia poc del de W_1, W_2 i del de les versions restants. El discant de Hu se separa en tot, del discant de les versions polifòniques conegudes. La notació de Hu, encara que sigui *ex omnibus longis*, la considerem com a totalment quadrada, i per ço la transcrivim amb compàs de C, que ací canta bé. La quinària del compàs 1 de Hu, encara que sembli escrita simultàniament amb l'altra nota, no escau mica; no seria estrany que es tractés ací també d'un capritxo del copista. Al f. 37 del Ms., la clau del tenor ha d'ésser clau de *fa* en 3.ª, en comptes de clau de *do* en 3.ª, com ho assenyala bé el custos del foli anterior i la corba melòdica. Compàs 23_3, primera vegada, el *mi* segon del discant era longa i fou corregit en *mi* amb plica.

N.º 55, ff. 38'-40. *Eterni numinis | Mater et filia.*

Prosa, a una veu, de Sancta Maria la Real.

MANUSCRITS. — A una veu la coneixem també pel Ms. 1, s. XIII, de l'Orfeó Català, ff. 10'-11', A; AH citen només el Troparium de Sant Patrici de Dublin del 1352, avui a Cambridge Add. 710, que hem consultat a Solesmes; es troba al f. 108, amb tonada diferent, B; l'hem vist també al Ms. del B. M. Harley 978, també amb tonada diferent de Hu, C, i al Missale Hispalense, Sevilla, 1507, D.

EDICIONS. — *Text* : AH 37, 72, que cita ibídem, p. 41; Chevalier 22675. Per tractar-se d'una prosa que fou adoptada com a típica del monestir de Las Huelgas, i donat que el Prosari de Hu dóna el text força desfigurat, a més de les correccions anotades al marge del text musical, vagin les següents variants, que copiem d'AH esmentada. B : 1b, 5 Regnas. D : 2a, 5 Dum carnis tenerae. D. : 2b, 1 Sis horum hostium. D : 2b, 5 Sis nostrum gaudium. A : 3a text i música incompleta amb una crida per a omplir el que va restar en blanc. B : 3b, 3 Et cogitantium. 4a, 1 O, munda copulam, potser millor la versió de l'A Emunda copulam. A : 4b, 1 Ut conscientie tollens cauteria. B : 4b, 2 Sine cauteria. 4b, 6-7 Vitae vicaria Activae nimia. A : 5b, 1 Ut post. B : 5b, 7 Tuisque precibus.

VERSIÓ DE HUELGAS. — L'A dóna la 3a a una 2.ª alta. La tonada és igual a la del n.º 75. És una de les tonades més fresques que hem vist en el repertori de seqüències; ella recorda un tipus ben típic de melodia popular. El Ms. la copia amb ritme modal. Trobem aquí passim, la plica  . Al compàs 15, mot «carcere» i altres, trobem la forma  . La cauda sovint fou afegida més tard. Compàs 25, mot «leticia», manca el *do* del *le*, que coneixem pel custos i per l'estrofa paral·lela.

El Ms. de l'Orfeó i el de Hu presenten, doncs, la versió més antiga que coneixem fins ara. A amb text pur i notació quadrada. Hu amb música escrita amb notació modal. Les pauses no sempre estan ben posades ni tenen un valor just. Compàs 3_4, primera vegada, corregeix rectament el *si* longa en *si* brevis; 15_1, i en casos similars, ambdues vegades, *sol la* semibreves en comptes de breves; 23_2, *fa* sense plica la segona vegada; 38, el Ms. repeteix el mot «partes» que el copista musical — es veu clar que algunes vegades hom va escriure primer el text i després la música — ja va deixar sense nota; 54_1, segona

vegada *do* sense plica; 68_1, segona vegada, la quinària *do re mi do si* en comptes de *do re mi re do*, i la simplex *do* amb plica en comptes de *re*, per haver tirat massa estretes les ratlles del pautat.

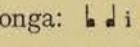
N.º 56, ff. 40-41'. *Nouis ceduni uetera : | Cellant terre uiscera.*

Prosa de Santa Maria a una veu. Amb música, coneixem, per ara, només Hu.

EDICIONS. — *Text* : AH 37, 81; Chevalier 12346. AH citen, com a font més antiga d'aquest text, el «Missale Hispalense saec. 14-15. Cod. Univ. Ianuen. A VII 3» i quatre missals Mss. del s. XV existents a la Colombina de Sevilla. Encara el Missal imprès a Sevilla en 1507. Tot això vol dir : que la prosa present, és potser netament d'origen hispànic, i que Hu és el Ms. més vell dels coneguts. A la introducció, pp. 165 i ss., hem parlat del repertori de seqüències existents als missals de Sevilla dels ss. XIV-XVI. Les variants del text de Hu amb els missals de Sevilla, seguint AH, són:

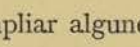
3b, 2 Virgo nec corrumpitur.

Nos in pace patriae
5b Fac, o mater gratiae
Tecum patrem gloriae
Laudare per saecula.

VERSIÓ MUSICAL. — Huelgas és l'únic Ms. que ha servat la música. La notació mensural és ben conseqüent. Les pliques generalment bé; alguna vegada no distingeix aquí prou la plica brevis de la longa:  . Usa també la . Compàs 12, primera vegada, *mi* longa en comptes de *mi* brevis amb plica; 39, la cauda del *sol* semibrevis de la quinària sembla afegida més tard, almenys a la segona vegada. L'Amen va sense música.

N.º 57, ff. 41'-45. *Virgo sidus aureum | Sidus est decorum.*

Prosa de Santa Maria a una veu. Tant el text com la música eren desconeguts fins al present. Hu dóna aquest text molt desfigurat, i no sempre ha estat possible d'endevinar la versió original. Cal només fixar-se en les notes marginals que hem adjuntat a la transcripció musical. Així, a l'estrofa 2, 6 diu *Coronata pedes*, que no té sentit; d'altra banda, la rima ha de concordar amb el *gaudes* anterior. Per més que hem cercat un mot que s'avingués amb la rima i amb el sentit, no n'hem trobat d'altre que deixar el mateix *gaudes*; 10b, 6 Mortalia preclara, sobra una síl·laba; etc., etc.

VERSIÓ MUSICAL. — El Ms. assenyala ritme modal. El jubilus inicial de les estrofes 1, 9 i 10 és un xic rar; podria potser cantar-se lliurement prescindint del ritme modal. Les quinàries i quaternàries es ressenten del gust que tenia el copista de Hu de colorejar les notes. Ho prova les raspadures i la mala aplicació del text, pel qual, copiant-lo primer el copista literari, no havia deixat prou espai per a les notes que després el copista de la música volgué ampliar algunes vegades. Hom troba les formes  . La cauda de l'octonària del compàs 52 i la de la septenària del 128, només és una grafia del copista, sense cap significat de plica, si és que no fou afegida més tard. A l'Amen, clau de *do* en 4.ª en comptes de clau de *fa* en 4.ª. Malgrat que de conservar-se la clau de *do* en 4.ª,

segons l'original, l'Amen acabaria a la tònica, no creiem que pugui acceptar-se com a final aquesta tònica a l'octava superior. Compàs 3, primera vegada, *re* plicat, que no considerem com a plica; 41, primera i segona vegada *sol* longa corregida rectament en *sol* brevis; 42, segona vegada, *mi* longa corregit com cal en brevis; 44, primera i segona vegada, *re do* brevis, brevis, en comptes de longa-brevis; 55, segona vegada, primer *mi* longa en comptes de brevis; 61_2, primera vegada, quaternària seguida de longa, i segona vegada, quaternària seguida de brevis, en comptes de simplement quinària; 62, segona vegada, el text va mal aplicat al Ms.; 63, segona vegada, primer *sol* longa en comptes de brevis; 100, primera vegada, *do* longa corregida en *do* brevis; 105, ternària *sol la sol* breves en comptes de semibreves a la primera i a la segona vegada; 105, segon *fa*, primera vegada, brevis en comptes de longa; 105, *re* final longa en comptes de *re* brevis, ambdues vegades; 106, en comptes d'escriure la quinària *fa sol fa sol la*, escriu, ambdues vegades, longa simplex, dos semibreus i brevis-longa; 110, *fa* longa en comptes de brevis, ambdues vegades; 111, *sol* brevis en comptes de longa, ambdues vegades; 112, *re* longa en comptes de brevis, ambdues vegades; 116, la notació del Ms. és imperfecta i quadrada en comptes de mensural-modal; 120, segon *re* brevis en comptes de longa, ambdues vegades; 123, segon *la* no plicat a la primera vegada (segona vegada era longa, hom va esborrar la cauda i es va convertir en plica ascendent); 127, segona vegada, *la* longa corregida com cal en *la* brevis.

N.º 58, ff. 45-46'. *Flauit auster flatu leni | Ventris aulam Deo pleni.*

Prosa de Santa Maria a una veu. Text i música desconeguts fins ara. Segons ens remarcava el doctor Llovera, el copista del text de Hu seria dur d'orella i copiaria algunes vegades al dictat; és per això que sovint ho entenia malament. Així, a l'estrofa 3b, 1, *Te formatum* per *Deformatum*. Compàs 4, segona vegada, manca text i música; 17, primera vegada, manca text i música del *fa sol*; 20, el copista va raspar equivocadament la longa del mot *tu*; al mot *sapis* i al *grato*, s'ha de corregir la ternària *re do si* i la brevis *la* = semibrevis, semibrevis, brevis, brevis, fent una quaternària de semibreus.

N.º 59, ff. 46'-48. *Aue, regina glorie, | Sp[l]endor celestis curie.*

Prosa de Santa Maria a una veu, amb refrany.

MANUSCRITS. — Fins ara es coneixia només pel Missale Minorum del s. XIV, Bibl. Vaticana 4743 i pels missals de Sevilla que hem vist al n.° 56. Tant al còdex de la Vaticana com als de Sevilla va sense música.

EDICIONS. — *Text* : AH 37, 67; Chevalier 26023. La música era desconeguda.

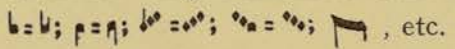
VERSIÓ DE HUELGAS. — Aquesta prosa és la segona del repertori de Las Huelgas que hem conservat amb el refrany. Les fonts de Sevilla donen el refrany ja al començament de la prosa, i el text és igual a Hu. AH posen el refrany després de les estrofes, donat que, segons Dreves, l'acròstic «Ave Maria» assenyala bé quin ha d'ésser el començament de la seqüència. Hu és també la font més vella que coneixem d'aquesta prosa, tant pel text com per la música. Segons com hom la canta, enyora que el *mi* del *re mi* anacrúsics del començament i dels llocs similars sigui cantat amb ♭. Les formes  passim. Compàs 8, primera vegada, el *re* final longa va corregida rectament en brevis; 17_1, segona vegada, *re* sense plica; 27, el mot *mater* i música corresponent, va repetit, per equivocació del copista en girar full.

N.º 60, ff. 48-51. *Angelorum laude digna,* | *Virgo clemens et benigna.*

Prosa de Santa Maria a dues veus.

MANUSCRITS. — És coneixia només per l'«Antiphonarium et Graduale S. Laurentii Perusini saec. (13 et) 15», que AH cita, com del «Capit. Perusin. 30».

EDICIONS. — *Text* : AH 40, 117; Chevalier 35241. AH afirma que el còdex de Perugia es conserva «Mit Melodie». No ens ha estat possible l'adquisició d'una fotografia per a poder dir si aquella melodia és o no igual a la nostra.

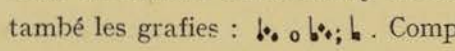
VERSIÓ DE HUELGAS. — Ens dol de no poder saber si el tenor de Hu és igual a la melodia de Perugia. Aquesta tonada de la primera estrofa recorda la del lai *Virge glorieuse* del Ms. 3517 de l'Arsenal. Hu és el Ms. més antic que dóna aquesta prosa i l'únic que la copia a dues veus. Cal tenir en compte que a Hu manca el final, estrofa 7a i 7b, que dóna el de Perugia. Encara les estrofes 4a-4b van canviades d'ordre; 5a, 2, Morem gere, quem geristi; 5b, 3, Miseranti gratia; 6b, 1 [Invocaris] ac dimittis. Ja és curiós que algunes de les incorreccions literàries que trobem a Hu, i que corregim, es trobin igualment al còdex de Perugia esmentat. Com a formes gràfiques curioses de notació, cal remarcar:  , etc. Compàs 8, discant, segona vegada, *sol* longa corregit, com cal, en *sol* brevis; 10, *sol* longa corregit en brevis rectament, a la primera vegada; 12, discant *sol* amb plica, a la primera vegada; 21, primer *si* plica brevis, primera vegada; segona vegada, *si* longa no plicada; 25, segona vegada, tenor *re* sense plica; 26, discant *re* longa en comptes de brevis a la primera vegada; 30, primera vegada, tenor, *si* final brevis en comptes de longa; 38, tenor, *re* primer, sense plica a la segona vegada.

N.º 61, ff. 51-52'. *Stabat juxta Xpisti crucem,* | *Stabat uidens uite ducem.*

Prosa pasqual de Santa Maria, a una veu.

MANUSCRITS. — Tenim la versió del Missale Salisbury del s. XIII, París, Arsenal, 135, i la del Missale de Seckau del s. XIV, avui a Graz, 456, f. 126'-127.

EDICIONS. — *Text* : AH 8, 55; Chevalier 19411; Weale, II, n.° 799, on cita els missals de Sevilla, que esmenta també Chevalier al suplement. Compte a confondre aquesta seqüència amb la «Stabat juxta Christi crucem | Videns pati veram lucem», que copien AH 8, 56, i Chevalier 19412, i de la melodia de la qual parla llargament Moberg, *Über die schwedischen Sequenzen,* I, pp. 58, 71, 117, etc. AH citen fonts del s. XIV (el Missal de l'Arsenal esmentat ací el posen com del s. XIV) com les fonts més antigues d'aquesta prosa. Donat, però, que els dos Missals citats són més antics que el Còdex de Las Huelgas, no podem afirmar rodonament que Hu sigui el Ms. més antic que copiï aquesta seqüència. Aquí, com en altres proses, Huelgas la dóna molt truncada. Cal tenir en compte aquest fet dels còdexs hispànics presentant truncades les seqüències, que fou ja remarcat per Dreves en AH. Les variants més importants del text seguint AH, són : 2b, 1 Ista stabat, hic pendebat, Et quod foris hic ferebat, Intus haec sustinuit. Hu passa les estrofes 6a i 6b, 8a i 8b, 9a i 9b, 10a i 10b.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Tan la versió musical de Seckau, amb neumes, com la melodia del Missale de Salisbury esmentat, són totalment diferents de la de Hu. Cal recordar també les grafies :  . Compàs 16, primera vegada, *re* longa en comptes de brevis;

13-18, ja es comprèn que la clau en la nostra transcripció ha de continuar amb clau de *do* en 4.ª; la clau de *do* en 3.ª ha de començar al compàs 19. Al compàs 19, en canviar de clau el Ms. al mot *modo*, posa un custos *re*, que sembla, tanmateix, una pausa moderna de corxera; és segurament la primera vegada que apareix aquesta forma gràfica en la història de la música; forma que es troba per atzar, degut que el copista, en donar el cop de ploma pel custos, va tirar la cauda avall en comptes de pujar-la amunt, com era de consuetud. 22, segona vegada, *do* amb plica; primera vegada, sobra un *re* semibrevis; 25-26 i 38-39, amb una síl·laba ompla un compàs. Eixamplant les notes així, la melodia canta millor que no fent les notes semicorxeres, com en altres llocs hem fet per tal de conservar exacte el nombre de compassos adients al cant del text donat. És un tanteig que provem aquí i que potser hauria pogut fer-se també en els n.ˢ 62 i 73. 26, primera vegada, *do* longa corregida com cal en brevis. Compàs 29, mot *tela* amb la grafia : ; 38-39, aquest jubilus el considerem també com a modal, encara que el Ms. no en doni pròpiament clarícia certa; f. 52′, segon pautat fins al mot *gaudium*, ha d'ésser clau de *do* en quarta, com ho assenyala el custos i l'estrofa paral·lela; estrofa 7b, Nostre quoque, està bé amb clau de *do* en tercera.

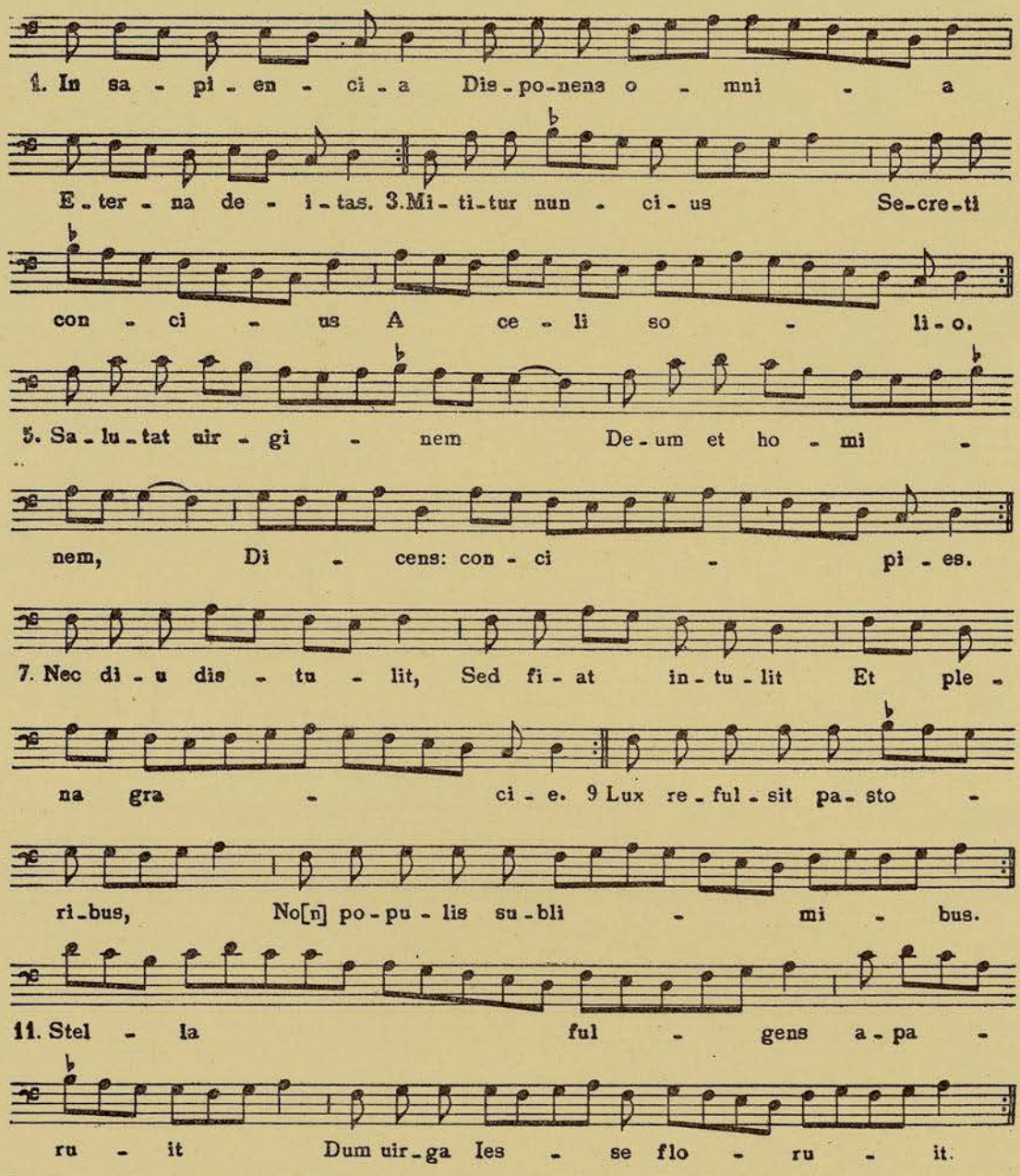
N.º 62, ff. 52′-54. *In sapiencia* | *Disponens omnia* | *Eterna deitas.*

Prosa de vita Domini a una veu.

MANUSCRITS. — L'hem vist també al Troparium Catanense del s. XII, Madrid, B. N. Mss. 19421, f. 105, com a prosa 90, la darrera A; Montserrat, Tropari del s. XII, f. 65′, incompleta, per ésser el foli final del Ms, B; Lleida, Catedral, Roda, n.º 8, Collectaneum ss. XII-XIII, f. 181, C. També a la Biblioteca de Catalunya M. 911, Tropari de Girona s. XV, f. 60′, «In die Circumcisionis Domini et Epiphania Prosa», D. Seria ben apreciada entre nosaltres, car la trobem a València, Catedral, sig. 91 (92), Missale Valentinum del 1417, f. 31, i al 90 (91) Missale Valentinum del 1417, en ambdós sense música. Encara al Missale secundum morem Caesaraugustanae Ecclesiae (Saragossa, 1495) «In Circumcisione Domini». Com a fonts més antigues, AH cita sis còdexs del segle XII. Entre aquests, es troba el Tropari de Catània esmentat, i el Troparium S. Ebrulphi, París, B. N. lat. 10508, únic que poguérem consultar a París; malgrat la recerca bona que hi férem, no tinguérem la sort de trobar-la. Mone I, 39, cita un Breviarium del s. XII de Stuttgart, que dóna aquesta prosa amb melodia. No l'hem pogut consultar. Gràcies al bon servei de J. Handschin, tenim la versió de Graz, Ms. 1584, f. 30, i Ms. 479, f. 151; ambdós són del s. XII, i van sense neumes; en canvi, St. Gall 546 | 114 | II, ff. 115-116, posa una melodia semblant als Mss. A, B i C.

EDICIONS. — *Text* : AH 54, 178; Chevalier 8753. El text de Hu és molt incorrecte. Hu passa les estrofes 9-10, que donen AH; també deixa les estrofes 21-33, i, en canvi, acaba amb les estrofes 19-20, que no són en cap dels Mss. citats per AH. D dóna les mateixes estrofes de Hu. Les estrofes 7-8 de Hu són 8-7 del D; 15-16 de Hu, són 16-15 del D. BD, estrofa 3, 3 : e celi solio. 7, 3 : plena gracia.
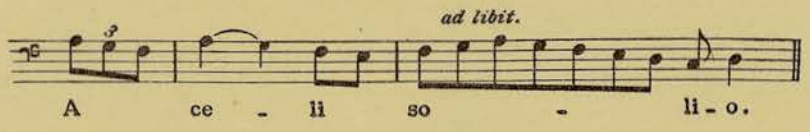
VERSIÓ DE HUELGAS. — Per tal d'esquivar dificultats, el més senzill, i potser el millor, hauria estat de deixar aquesta prosa sense barres de compàs i de deixar totes les notes amb valors iguals com de cant gregorià amb ritme lliure. Vegi's un specimen de la melodia de aquesta prosa deixada amb ritme lliure:
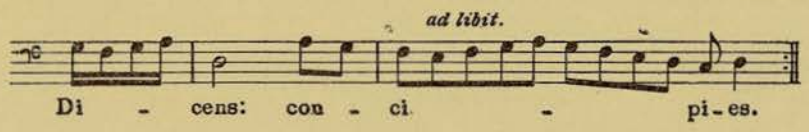


Es tracta d'una de les proses més adornades del repertori. Hu encara eixampla les coloratures potser ja connaturals. Tot plegat fa que aquesta prosa es faci de difícil solució en alguns passatges. D'altra banda, la notació no ofrena cap criteri certer ni quant al ritme ni menys quant al compàs. L'escriure aquesta melodia sistemàticament amb longae i, en arribar els passatges florits, amb grans rengles de semibreus, diu prou clar que el copista volia assenyalar que la seqüència que comentem havia de cantar-se mensuralment, avenint-se així al conjunt del repertori que ell va arreplegar en aquest Ms. Es tracta, encara, d'una prosa ritmada, com la majoria de Hu, i que, per seguir exactament el text, hom ha de cantar-la mensuralment. És per aquestes raons que tot d'una descar-

tàrem la solució senzilla de deixar-la amb ritme lliure. En cercar de mesurar-la, el compàs de C es prestava en algunes estrofes, quedava, en canvi, ben coixa en altres. Tot plegat, ens hem decantat pel ritme modal. Tingui's, però, sempre present, en aquesta com en altres composicions similars, que en venir els melismes amples seria desfer la bellesa i la naturalitat melòdica, si es cantaven matemàticament com van transcrits, sense atendre als retards i als matisos especials que aquesta melodia demana. Tot cantant-la amb ritme modal, hom haurà d'executar les cadences melismàtiques lliurement; les següents mostres poden donar una idea aproximada:
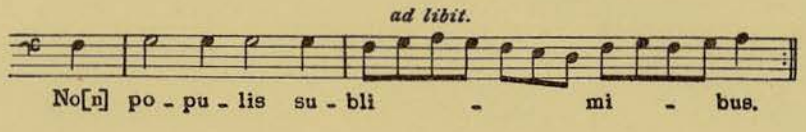
Compassos 10-12
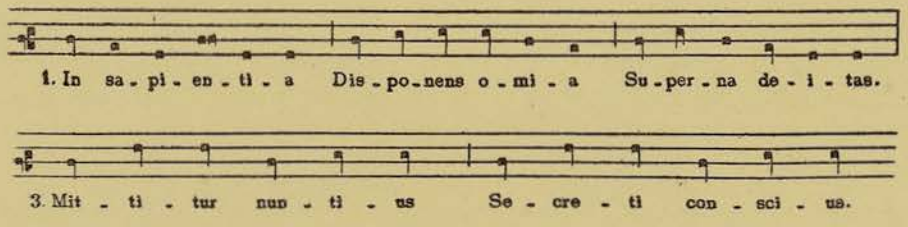


Compassos 16-18



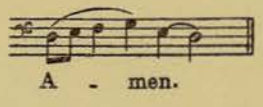
Compassos 26-28



La tonada del D és fonamentalment igual a la de Hu; malgrat l'ésser de còpia jove de més de cent anys, els melismes no hi apareixen tan amples. La versió de l'A, igual al B i C, és molt més parca; ella es presta bé al ritme modal i també al compàs de C.; cal, però, advertir que aquesta tonada és completament una altra de la de Hu, com pot veure's:



Compàs 6, segona vegada, *re* amb plica; f. 53 del Ms., pautats 2-3, han d'ésser amb clau de *fa* en 3.ª en comptes de clau de *do* en 3.ª. Compàs 32, segona vegada, *la si la si do* en comptes de *fa sol fa sol la*; la grafia de les notes està millor a la primera vegada; f. 54, pautat 2-3, clau de *fa* en 3.ª en comptes de clau de *do* en 4.ª. Compàs 44, segona vegada, sobra un *fa*. Les estrofes 17-18 a Hu es donen equivocadament amb una tercera més baixa. El D les rectifica així, i canten molt millor. L'Amen de Hu acaba en *mi* en comptes de la tònica *re*, com hauria d'ésser i com apareix al D:



N.º 63, ff. 54'-56. *Victime pascali laudes inmolent xpistiani.*

Prosa pasqual a dues veus. És la coneguda prosa de Wipo, de començament del s. XI, coneguda arreu. Villanueva, *Viage*, XXII, 194, descriu la manera característica com es cantava aquesta seqüència a Mallorca la matinada del diumenge de Pasqua i el dimarts i dies següents. Al s. XIV encara els servia de drama pasqual de les «Tres Maries».

MANUSCRITS. — La melodia de la primera estrofa la trobem que fa de tenor al motet n.º 72 de Bamberg. La melodia del tenor és al *Graduale Romanum*, p. 204. A dues veus coneixem la versió de París, B. N. lat. 3549, f. 158', del s. XII procedent de St. Martial. W_1, f. 204, dóna la prosa «Virgini Marie laudes» (Chevalier 21656), també a dues veus, amb el tenor igual a la «Victime pascali»; també així en un còdex de Cambridge dels ss. XIV-XV, segons Dom A. Hughes. Sempre a una veu l'hem vist : Troparium de St. Lleonard de Limoges s. XIII, París, B. N. lat. 1086, f. 48; Troparium Narbonense s. XII, París, B. N. lat. 778, ff. 83'-84; París, B. N. lat. 1139 ss. XI-XII, de St. Martial, f. 159; Missale de Salisbury, París, Arsenal, 135, f. 243'; Troparium s. XI (afegit ss. XII-XIII), Londres, B. M., Calig. A. XIV, f. 50; Troparium s. XIV, Cambridge, Univers. Libr. Add. 710, f. 60.

Als Mss. peninsulars l'hem vist també a una veu i amb tonada igual : Vic, Catedral CXI, Troparium ss. XI-XII, f. 78; Osca, Catedral, Troparium s. XII, procedent de Sant Joan de la Penya, ff. 32'-33; Toledo, Catedral, Graduale ss. XII-XIII, 35.10, f. 99; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 40, Cantorale s. XV, f. 143'; Biblioteca de Catalunya, M. 911, f. 75, «Ad I.as Vesperas»; Seu d'Urgell, Església de la Pietat, Missale Mixtum del 1380, n.º 8; Girona, Sant Feliu, Tropari s. XV, f. 172'; Girona, Sant Feliu, n.º 7, Missale de Girona ss. XIV-XV, f. 39', sense música.

EDICIONS. — *Text* : AH 54, 12; Chevalier 21565. *Música* : A més del Graduale Romanum esmentat, Schubiger, *Die Sängerschule St. Gallens*, n.º 60; B. Widmann a *Gregorius-Blatt* (1899), p. 33; Gastoué, *Tribune de St. Gervais* (1905), pp. 208 i s.; *Manuale pro Benedictionibus* (Romae, 1906), p. 150; *Rassegna Gregoriana*, IX, col. 437, 533, etc.; Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, pp. 497 i ss.; ja en 1899, el mateix Wagner havia publicat dues seqüències marianes amb aquesta tonada, al *Gregorius-Blatt* (1899), p. 33; W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, I, p. 351; Moberg, *Über die schwedischen Sequenzen*, I, p. 241, i passim; F. Clément, *Choix des principales séquences du moyen âge* (1861), p. 70, amb el text «Virgini Marie laudes»; M. Loriquet *Le Graduel ... de Rouen* (1907), que la reprodueix de París, B. N. lat. 904.

VERSIÓ DE HUELGAS. — El discant del Ms. de St. Martial citat, va molt més ornat i és més ple de melismes que el discant d'aquesta prosa de Hu; ambdues versions, a dues veus, són totalment independents i no s'assemblen mica. Deixem la transcripció així, única solució possible. El discant, també semisil·làbic, com la melodia gregoriana, ha de subjectar-se al tenor que canta lliurement. El Ms. escriu clau de *fa* en tercera en comptes de clau de *fa* en quarta, a la primera pauta del tenor.

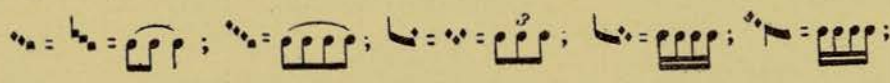
N.º 64, ff. 56-57'. *Personarum trinitatem | Et nature unitatem.*
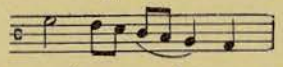
Prosa de Trinitate a una veu.

MANUSCRITS. — Fins ara era només coneguda pels missals de Sevilla i pel Missale Hispalense dels ss. XIV-XV, avui a la Universitat de Gènova, A VII 3. Amb tonada quasi igual a Hu, es troba a Burgos, Sant Esteve, Prosari-Tropari, s. XIII, prosa 2.

EDICIONS. — *Text* : Publicada primer per E. Misset i W. H. Weale, en *Analecta Liturgica*, II, n.° 778, fou més tard reproduïda per AH 37, 39; Chevalier 14849.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Com pot veure's, el còdex més antic dels servats fins ara és l'esmentat de Burgos. Les variants literàries de Hu comparades amb les de AH, són poques; les principals : 4a, 2, «Non est idem cum gignente.» 4b, 2, «Probat, quod sint unus Deus». La música arriba anotada amb notació mensural, no sempre correcta. Les fórmules gràfiques següents, són ben característiques:



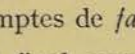
Compàs 5_1, primera vegada, *si* longa en comptes de brevis; 8_1, primera vegada, *do si la* semibreves en comptes de *do si* semibreves, *la* brevis; 14_6, primera i segona vegada, *re* longa en comptes de brevis; 15, segona vegada,  ; 17_3, primera vegada, *sol* longa en comptes de brevis; 23, «diuersa nacio», una tercera alta al Ms. En les estrofes 6a-7b la notació modal del Ms. ja no és correcta. El *re*, final del compàs 31, ha d'ésser brevis en comptes de longa, donat que per força ha d'ésser anacrúsica. Posada aquesta com a longa, el Ms. segueix fins a la fi amb longa brevis, longa brevis en comptes de brevis longa, com havia d'ésser. Estrofa 7b, 3, sobra el mot *ipsi*.

N.° 65, ff. 57′-58′. *Cetus apostolici* | *Festa recolentes.*

Prosa in Commemoratione sancti Pauli, a una veu.

MANUSCRITS. — Era també coneguda solament pels missals de Sevilla esmentats. Hu és el Ms. més vell i l'únic que ha guardat la música.

EDICIONS. — *Text* : AH 37, 285; Chevalier 24799; primer havia estat publicat per Misset i Weale, II, n.° 783.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Les variants principals, quant al text, són : 1b, 4, «Nos illustrat»; 3b, 4, «Sunt, Christe, secuti»; 4a i 4b, diferents. A Hu, manca el primer mot del 4a, el qual ens ha estat molt difícil de suplir. La notació mensural és força fixa. Compàs 4, Ms. *re* longa, *re* brevis. Allarguem el segon *re* i el convertim en longa, pel paral·lelisme que ha de servar amb el final de l'estrofa, on el Ms. té el valor de dues longues; 7, primera vegada, *la si do re sol* en comptes de *fa sol la si sol*; 16  ; 17  i similars passim. 4b, compàs 26 fins al final, sense escriure les notes.

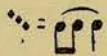
N.° 66, ff. 58′-59′. *Celi solem imitantes,* | *In occasu triunphantes.*

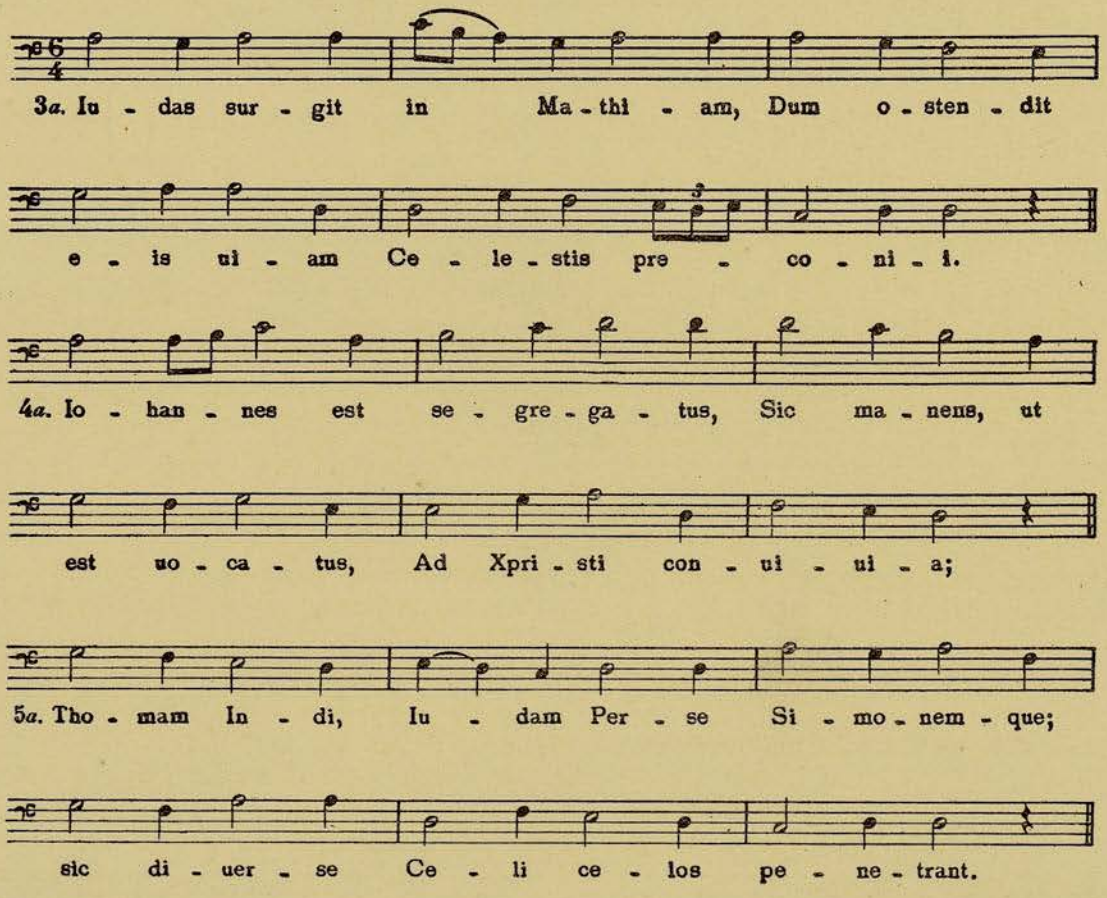
Prosa de sanctis Apostolis a una veu.

MANUSCRITS. — Encara a una veu l'hem vist a París, B. N. lat. 1086, Troparium de St. Lleonard de Limoges s. XIII, ff. 114-115, A; París, B. N. lat. 904, Graduale de Rouen s. XIII, ff. 240-240′, B; Toledo, Catedral 35.10, Graduale ss. XII-XIII, f. 115, «In apostolorum prosa», C; Tortosa, Catedral, còdex 135, Troparium s. XIII, f. 106′, «de apostolis et evangelistis», D; La Seu d'Urgell, Església de la Pietat, Missale Mixtum s. s., s. XIV, prosa n.° 25, «In natale apostolorum», E; Barcelona, Biblioteca de Catalunya M. 911, f. 125,

«in natale apostolorum», F. Només el text i sense música, a Girona, Sant Feliu, 9 (33), Missale ss. XIV-XV, f. 345'; Missale de Taraçona del 1471, prosa 2.ª; Missale de Tortosa, imprès a Saragossa en 1485, servat a la catedral de Tortosa.
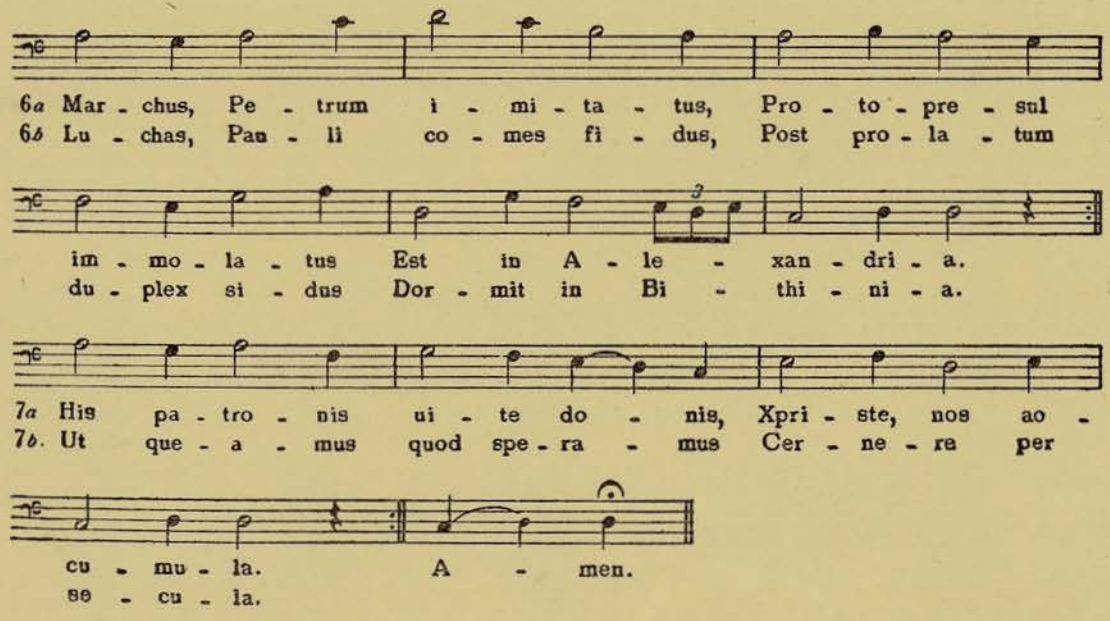
EDICIONS. — *Text* : AH 55, 5, que la dóna com d'origen francès; Chevalier 3513; Misset i Weale, II, p. 426, la citen del Missale Hispalense c. 1500. K. Bartsch, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters* (Rostock, 1868), la pren com d'Adam de St. Victor. *Música* : F. Clément, *Chants de la Sainte Chapelle et choix des principales séquences du moyen âge»*, n.° 31, pp. 78 i ss., on reprodueix, harmonitzada a tres veus, la versió musical del B. Loriquet, *Le Graduel ... de Rouen*, reprodueix també la del B.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La tonada que presenten aquests manuscrits, fundamentalment, però amb força variants, s'avé a la de Hu. La música dels compassos 1-3 que manquen a Hu, l'hem suplert pel F. De tots els Mss., només la trobem amb notació mensural a Hu. Les estrofes 3a 3b manquen al D i F. Compàs 5, *fa mi re mi* finals, sense plica al B i F; al D és una quaternària *fa mi re mi*, i sense plica; 8, primera vegada *sol* brevis en comptes de longa; 9_6 primera vegada, *fa* longa, i fou corregida com cal en brevis; 11  ; 17, cal comparar la versió de l'E amb la de Hu, per veure els adornaments que introduïa el copista de Hu:



18, primera vegada, *do* brevis, *re re* longues, en comptes de *do* longa, *re* brevis, *re* longa com a la segona vegada. Estrofa 4a, D igual a B; per tant, sense la quinària del

compàs 23 que Hu floreja. D E afegeixen les següents, que copiem del D i seguim el ritme de Hu:



N.º 67, ff. 60-61. *Jocundare, plebs fidelis,* | *Cuius pater est in celis.*

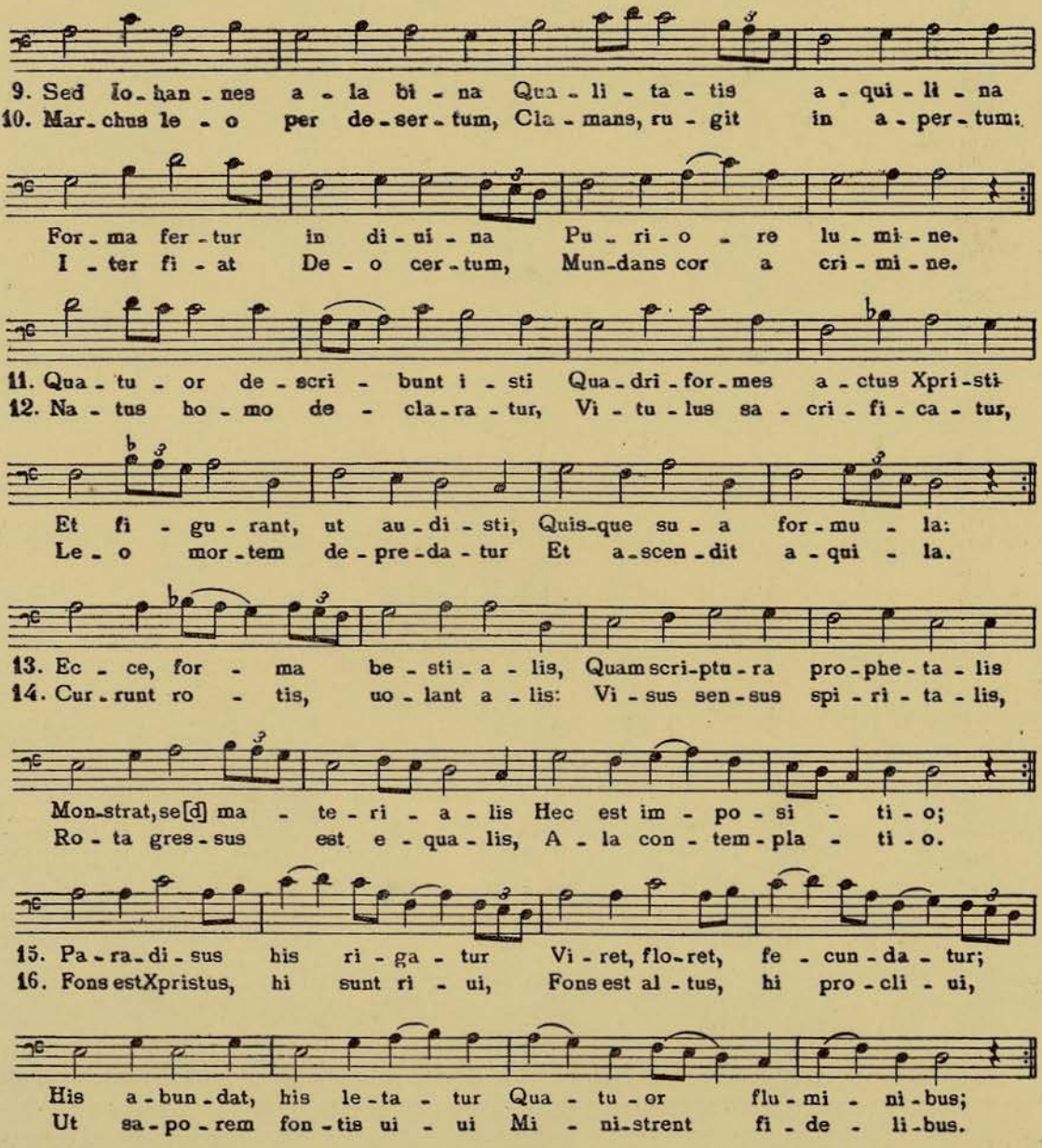
Prosa dels sants Evangelistes, a una veu. Blume creu que avui ja no pot sostenir-se la hipòtesi de Gautier, qui tenia Adam de St. Victor com a autor d'aquesta seqüència; Blume, però, admet França com a lloc d'origen.
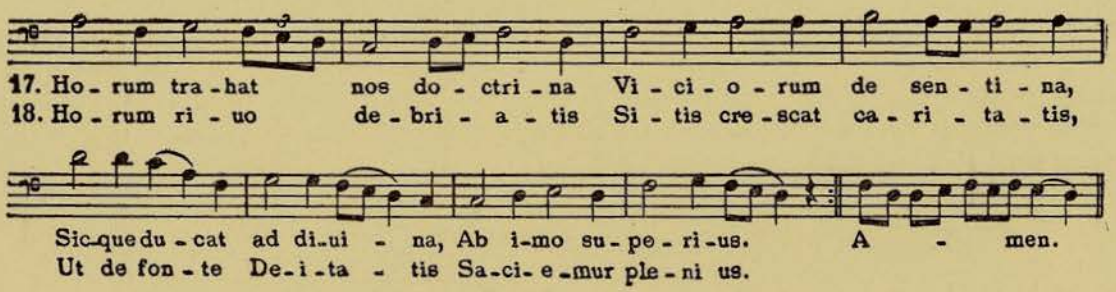
MANUSCRITS. — A una veu l'hem vist al Troparium de St. Lleonard de Limoges s. XIII, París, B. N. lat. 1086, f. 112-114, A; Graduale de Rouen ss. XIII, París, B. N. lat. 904, ff. 201'-203, B; Graduale Parisiense s. XIV, París B. N. lat. 830, ff. 354-355, C; Graduale de Notteln (Münster) del 1420, Munic, Bibl. particular del Dr. Otto Ursprung, f. 80'. D; Tortosa, Catedral, Troparium s. XIII, còdex 135, f. 107', E; Seu d'Urgell, Pietat, Missale Mixtum del 1380, n.° 24, F; Barcelona, Bibl. de Catalunya M. 911, f. 100', G. Trop.-Pros. s. XIV, Cambridge Univ. Libr. Add. 710, f. 86, H. amb melodia que sovint s'avé amb Hu, i copiada amb notació mensural molt poc conseqüent. Taraçona, Catedral, Missale de Taraçona del 1471, prosa 3.ª, sense música, I; Taraçona, Catedral, Missale del 1466 (?), prosa n.° 21, també sense la meledia, J. DEFGIJ no són citats per AH.

EDICIONS. — *Text* : AH 55, 11; Chevalier 9843; Misset i Weale, II, p. 360, la citen del Missale de Saragossa del 1485. Hu deixa les estrofes 9-16 i pren la final 17 i 18 com a estrofes 9-10, per finir aquesta composició. Les variants del text pot hom comparar-les amb AH. *Música* : Blume adverteix que s'han conservat tres formes de melodia per a aquesta seqüència; una d'elles diu que és la del Verbum bonum et suave, que nosaltres no hem trobat en cap dels Mss. citats.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Només Huelgas arriba amb notació mensural. Compàs 6, segona vegada, manca *uere*, text i música. Compàs 16, primera vegada, *fa* brevis en comptes de longa; 34, el *re* final, era longa en comptes de brevis i fou raspada la cauda, com era de raó. Cal remarcar ço que passa en els diferents Mss., en la tonada

d'aquesta prosa. Les estrofes 1-4, en tots els Mss. citats, van amb melodia quasi igual a la de Huelgas; també s'avenen entre ells, bo i separant-se una mica de Hu, a les estrofes 5-8; en canvi EFG s'adiuen més amb Hu, i A queda sol alguna vegada. Cal remarcar que F posa un ♯ al *do* del compàs 25, primera vegada. A les estrofes 9-16 — cosa rara — cada Ms. ja es presenta amb melodia diferent; només els EF s'avenen en tot. La melodia de les estrofes 17-18 (9-10 de Hu), bo i variant força en els Mss., traspua un fons comú; EF s'avenen sempre; ací, Hu sovint resta sol. A duu l'Amen molt melismàtic amb 35 notes; E amb 18; els restants només amb 8, 7, 5 i 4. Donat que la versió de Hu deixa algunes estrofes, les donem a continuació transcrites del repertori de La Seu d'Urgell i seguint el ritme assenyalat per Hu:





N.º 68, ff. 61′-62′. *Ex agone sanguinis | Arcem scandit culminis.*

Prosa del Comú de Martres a dues veus, amb refrany.

MANUSCRITS. — Quant al text, coneguda ja pels missals de Sevilla, el més vell del quals, dels ss. XIV-XV, es guarda a Gènova, Bibl. Universitat, A VII 3. La música és coneguda només per Hu.

EDICIONS. — *Text* : AH 37, 289; Chevalier 26260. Primerament havia estat publicada per Misset i Weale, II, n.° 780, p. 429, que la copien del Missale de Sevilla, imprès allí mateix, c. 1500.

VERSIÓ MUSICAL. — El refrany «Martirum exercitus», que manca o bé es troba incomplet en algunes estrofes, l'hem repetit sencer a cada estrofa. L'estrofa 3b, 1, diu Tormentorum omnia a AH. Quant a la música, amb notació mensural, a més de les incorreccions anotades al text musical: compàs 4_6, segona vegada, *sol* en comptes de *fa*; 5, segon *re* brevis en comptes de longa al discant; 11, *re si* brevis longa en comptes de longa brevis al discant; el *si* del tenor ha d'ésser plica a la nostra transcripció. Les pauses no sempre són ben posades; tampoc són mensurals.

N.º 69, ff. 63-64′. *Helisabet Zacharie | Magnum uirum in hac die.*
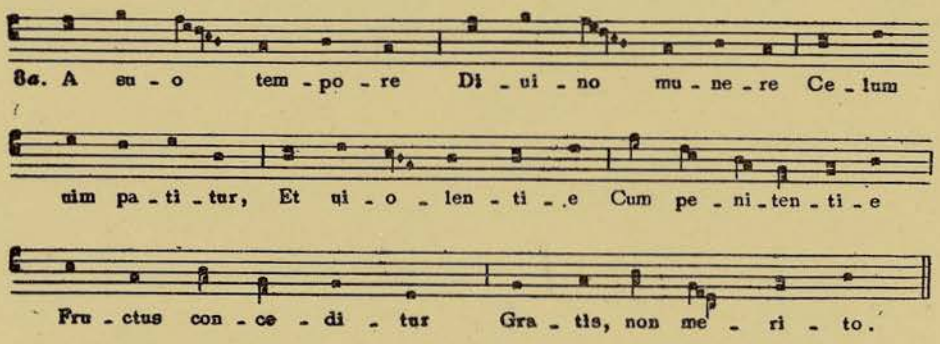
Prosa de sant Joan Baptista a una veu.

MANUSCRITS. — AH citen vuit còdexs dels ss. XIV-XV, que no hem pogut consultar per veure si arribaven amb melodia; en canvi, hem vist els següents, desconeguts per AH, tots els quals la donen també a una veu : Tortosa, Catedral, còdex 135, Troparium s. XIII, f. 72′, A; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 911, Troparium de Girona s. XV, f. 112, «In natiuitate sancti Iohannis Baptiste prosa», B.
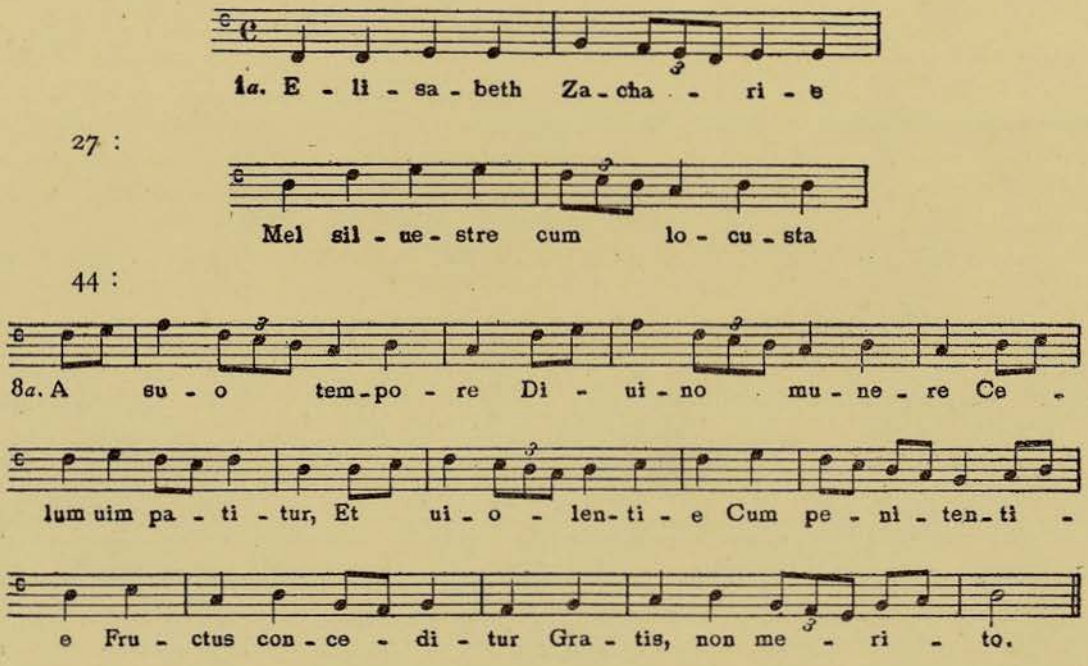
EDICIONS. — *Text* : AH 9, 179 i 55, 209; Chevalier 5353. Com a fonts hispàniques, esmenten Missale Caesaraugustanum del 1485 — conegut ja per Misset i Weale, II, p. 359 —; el Missale Hispalense c. 1500, i el de 1507. Moberg, *Über die schwedischen Sequenzen*, I, 140, cita «Elisabeth Marie magna», que no sabem si es refereix a la present. Les variants principals amb relació a AH 9, són : 4a, 3 «dans adorem»; 5b, 2, «quam exilis»; 7a, 2, «Quem sperabat»; 8a, 6, «Fructu». A Hu és truncada des de 9a, 3, per mancar-hi un foli entre els ff. 64′-65.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La transcrivim amb compàs de C, per les raons que hem exposat al n.° 62. La quinària del compàs 2 es troba també a l'A. La melodia de la segona estrofa s'assembla força a la del «Dies irae». Compàs 4_3, no la considerem com a plica, encara que a la repetició es posi *la* plicat; 28_1, una simplex, seguida de ternària,

en comptes d'una quaternària; 45_1, ternària seguida de binària en comptes d'una quinària; 45_2, simplex seguida de ternària en comptes d'una quaternària; 47_2, segona vegada, la simplex va unida a la quinària anterior en comptes d'anar junta amb la ternària següent, com a la primera vegada; 60_1, *mi* en comptes de *fa*. Les estrofes que a Hu es presenten una mica massa forçades, canten així, a Tortosa:



El començ de la 9a torna a ésser com a Hu; 74-75, pròpiament hauria d'ésser un sol compàs i cantat ad libitum; la donem així com a provatura. Aquesta octonària es presenta amb semibreus al B. El B canta quasi igual al Hu i A; els grups de totes maneres hi són més parcs. Així, compassos 1-2:



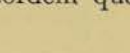
La resta és quasi igual en AB i Hu. Suplim el final que manca a Hu, copiant de Tortosa i amb el ritme binari de Hu. Sovint es veu que Huelgas, fins en composicions on tota la peça es cantava amb cant mesurat, en arribar l'Amen el copia amb ritme lliure, com de cant gregorià; és per ço que al volum III hem deixat també lliurement l'Amen de Tortosa.

N.º 70, ff. 65-65'. *Confessorum agonia* | *Modulata symphonia.*

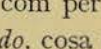
Prosa a una veu pel natalici dels Confessors.

MANUSCRITS. — Fins ara es coneixia només el text pels missals de Sevilla.

EDICIONS. — AH 37, 292; Chevalier 24906. Publicada primer per Misset i Weale, II, n.° 781, on es nota que per santa Anna hom cantava sols les quatre estrofes primeres. La versió més antiga del text coneguda fins ara, era la del Missal de Sevilla servat avui a Gènova, Universitat, A VII 3, dels ss. XIV-XV. AH 3b, 1 Fame, siti, nuditate.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Manquen les estrofes 1a-3a,2, degut a la pèrdua d'un foli entre el 64-65. Per dissort no podem completar la melodia d'aquesta prosa, donat que cap dels restants Mss. dóna música. Recordem que Hu escriu :  .

N.º 71, 65'-67. *Rex eterne maiestatis* | *Cuius sceptrum potestatis.*

Prosa de santa Magdalena, a una veu. Text i música desconeguts fins al present. Donat que Hu presenta aquesta prosa sense la notació mensural, la transcrivim amb compàs de C, com ja hem fet en altres anteriors. Malgrat que aquestes proses s'anotin *cum omnibus longis,* quasi conseqüentment, en venir grups melismàtics sempre s'escriuen amb semibreus, com per indicar la lleugeresa en llur execució. Compàs 3_1, considerem la forma  *re do,* cosa freqüent en els Mss. dels ss. XIII-XIV. En les pauses i en les cues de les notes, Hu ací no és sempre conseqüent; així, compàs 1_3, *sol* brevis a la primera vegada i *sol* longa a la segona; compàs 2, primera vegada, cap pausa després de «maiestatis» i, segona vegada, pausa després de «bonitatis»; 25_1, primera vegada, *si* longa, i segona, *si* brevis; 36_2, aquesta quaternària, melòdicament tan aspre, rítmicament va així al Ms. La tonada del Laudes crucis que comença als compassos 31 i ss., continua després des del compàs 37 fins a la fi.

N.º 72, ff. 67'-68. *Virgines egregie,* | *Virgines sacrate.*

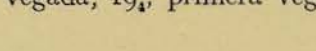
Prosa a una veu pel natalici de Verges.

MANUSCRITS. — Huelgas és l'únic Ms. que la copia amb notació mensural; els restants Mss. que hem vist, la donen amb neumes i notació gregoriana, sempre a una veu. Troparium de St. Martial s. XI, París, B. N. lat. 1139, add. ss. XII-XIII, ff. 14'-15, A; Troparium de St. Lleonard de Limoges s. XIII, París, B. N. lat. 1086, ff. 120'-121', B; Missal de París s. XIV, París, B. N. lat. 830, ff. 356-357, C; París, B. N. lat. 904 s. XIII, ff. 262-262', D; Prosarium Minorum s. XIV, París, B. N. lat. 1339, ff. 41'-42, E; Tortosa, Catedral, còdex 135, s. XIII, Troparium, ff. 111'-112', F; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 911, Troparium de Girona s. XV, f. 145', G; Girona, Catedral, 3 P, Breviarium Gerundense ss. XIV-XV i Breviarium de Girona s. XV, París, B. N. lat. 1309, assenyalats per AH, van sense música. A, té tonada pròpia. B C D E F G, duen íntegra aquesta prosa, tonada igual i totalment diferent de Hu. Hom assenyala França com a lloc d'origen d'aquesta seqüència.

EDICIONS. — *Text* : AH 55, 28; Chevalier 21641. Variants segons AH : 1,4

Sponsi decoratae. Hu passa les estrofes 5-6 i 11-12. *Música* : *Cantus varii romano-seraphici* (Desclée, 1902), p. 307, amb tonada diferent segurament transcrita de l'E.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Pel fet que Hu es presenta amb tonada totalment diferent de les restants conegudes fins avui, no podem completar la melodia de les estrofes que manquen a Hu. Seria molt curiós de poder esbrinar amb el temps, el fet de les melodies hispàniques de les seqüències típiques del nostre país. La transcripció no té cap dificultat. Compàs 10_1, cal fixar-se amb la lligadura obliqua plicada que abunda tant a Hu, i que quasi sempre transcrivim sense plica; 14_1, *fa* sense plica a la primera vegada; 19_4, primera vegada, *do* longa en comptes de *do* brevis;

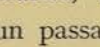


N.º 73, ff. 68-70. *Ad honorem saluatoris,* | *Intus corde, uoce foris.*

Prosa de Omnibus Sanctis a una veu.

MANUSCRITS. — Fins ara es coneixia només pels missals de Sevilla, el més vell dels quals és el de Gènova, esmentat altres vegades. En aquests missals, com ja hem repetit, no es troba la música.
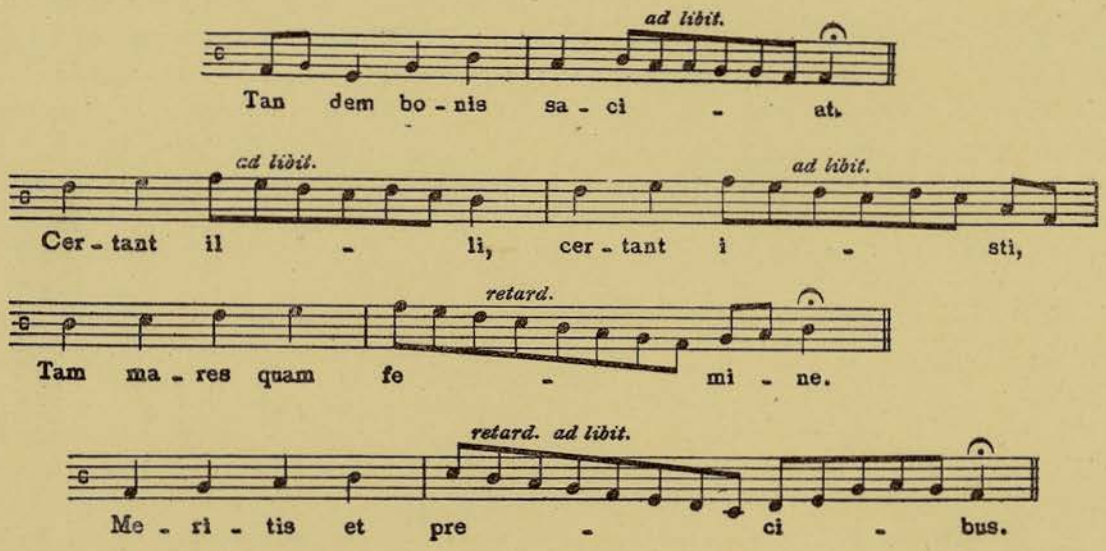
EDICIONS. — AH 37, 94; Chevalier 150; Misset i Weale, II, n.º 795, l'havien citat primer d'un missale de Sevilla del c. 1500. Les variants de text, comparant Hu amb el text de AH, són : 1b, 1, «Dulcis erit harmonia»; 5b, 1, «Hac imprimis confessores»; 6a, 2, «Quod configit»; 6b, 2, «Litor deest in litori». La versió de Hu, en aquest punt, és la vertadera.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació es presenta generalment quadrada. És clar que hi trobem característiques frapants de la notació mensural; així, com hem vist en altres melodies, les quaternàries, quinàries i sisenàries s'hi anoten amb semibreus, per significar que es tracta d'un passatge més llampant i viu. La forma  té aquí valor de lligadura «cum opposita proprietate», que en altres llocs transcrivim  ; unes altres vegades s'anota com a simplement quadrada :  . Aquesta melodia no es presta mica al ritme mesurat; després de moltes provatures per deixar-la amb ritme binari, que hem adoptat en altres proses, hem decidit a donar-la — com a una excepció — amb el ritme lliure com de cant gregorià; és ço que havíem pensat de fer també en la prosa del n.º 62. El motiu que ens ha induït a fer-ho així, és el tarannà general d'aquesta melodia. Hi trobem tants passatges florits, que sovint desdiuen de la finor de les melodies de les seqüències medievals. Aquests passatges amb quinàries, sisenàries i fins octonàries, cantats amb ritme binari, han d'encabir-se en una sola part del compàs, segons el principi dels mensuralistes : cada neume, cada melisme, cada grup de notes val un temps; i pel cas nostre, cada síl·laba — porti dues, tres, cinc, sis notes — una part del compàs. Obligats a seguir aquest principi que hem adoptat de ple en les altres seqüències que van amb ritme binari, ens trobàvem ara que sovint la melodia cantava amb grups llargs de semicorxeres i àdhuc de fuses; amb això passava que la tonada resultava molt deixatada i el text esdevenia difícil de pronunciar.

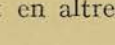
Al mot *saciat*, final de l'estrofa 2a, el *si* primer és longa; en canvi és brevis a la repetició. A l'estrofa 6, el *do* del primer mot és *la* a la repetició.

Malgrat tot, si hom preferís cantar-la amb compàs de C, pot fer-ho senzillament cuidant que cada vers sigui encabit en dos compassos i que cada grup de notes entri

sempre en un temps del valor d'una negra. Àdhuc així, en venir els passatges cadencials florits, l'execució dels esmentats passatges, per ésser digna, haurà de fer-se, poc més o menys, tal com a continuació exposem:



N.º 74, ff. 70-71'. *Ad celsi co[n]nubia | Regis uirgo regia.*

Prosa de santa Catarina, a dues veus. Tant la música com el text eren desconeguts fins ara. La melodia del discant, com la del tenor, l'hem vist ja al n.° 51 de Hu. Allí s'escrivia la música només cada dues estrofes; ara, en canvi, hom l'apunta per a cada estrofa. Ens atenem a ço que hem notat al n.° 51. Compàs 1_6, el *do* longa, primera vegada, fou corregit rectament en *do* brevis al discant; 10, segona vegada, al tenor, *la* longa en comptes de brevis, i manca el *sol* final de frase; 19_6, primera vegada, al discant, manca el *sol* amb plica. El Ms. deixa l'Amen que donava al n.° 51. Les formes de plica sovint no són prou correctes com hem vist en altres composicions:  .

N.º 75, ff. 71'-73'. *De Xpisti corpore | Tanta sollempnia.*

Prosa in «die Corporis Christi, et per octavas», a una veu.

MANUSCRITS. — El text era ja conegut per diferents missals hispànics impresos. La música, desconeguda fins al present, és la mateixa del n.° 55.

EDICIONS — *Text* : AH 37, 40; Chevalier 4207. Primer l'havien donada a conèixer Misset i Weale, en *Analecta liturgica*, 1, n.° 76, del «Missale mixtum secundum ordinem et regulam sanctae ecclesiae Toletanae» (Burgis, 1512). Tant Dreves com Chevalier i Misset i Weale, citen només fonts hispàniques pel text d'aquesta prosa, com són : Missale Hispalense, impressum Hispali c. 1500 i altre del 1507, un altre del 1534; també citen el Missale de Toledo esmentat; el Missale Cordubense, impr., s. l. [Joh. Croberger], 1525. Dreves ja remarca que aquesta prosa duu «das gleiche Schema wie Aeterni numinis | Mater et filia», que hem vist abans. Les variants literàries de Hu comparat amb AH, a més de les anotades al text musical, són : 2a, 5 «Sic cibo gratiae»; 2b, 4, «Panis enituit»; 2b, 6, «Se panem»; 3a, 4, «Munda mens alitur»; 3a, 6, «Mundus hic oritur».

Biblioteca de Catalunya

VERSIÓ DE HUELGAS. — El fet de diferents pliques no prou uniformement escrites en ambdues estrofes, va ja anotat al marge de l'edició musical. Compàs 2, *sol* longa en comptes de brevis a la segona vegada; 3, a la segona vegada està esborrat el *mi* de la quaternària; 12, segona vegada, el segon *fa* longa fou corregit rectament en brevis; 14_3, primera vegada, *fa* longa en comptes de brevis; 23_3, primera vegada, *fa mi* breves en comptes de semibreves; 40_3, no es veu el per què del ♮, que a la segona vegada s'escriu al *do*; 42_3, aquest ♯ sembla que vagi amb el *do* i no amb el *mi* següent a la segona vegada; sigui com sigui, és clar que no es veu la finalitat d'aquest ♯; 46_3, de bell nou el ♯ al *do* de la primera vegada; 50_3, el fet que ara duguin el ♯ ambdós *do* i, segons sembla, escrits pel mateix copista, encara ens fa sospitar més si tanmateix cantarien aquest *do* amb el ♯. Les dues melodies, la del n.° 55 i la present, són sempre iguals; aquesta afegeix només algunes pliques — que hem respectat sempre — a la del n.° 55; i al revés, al n.° 55 trobem notes plicades que van sense plica al n.° 75. Encara al compàs 35, aquella del 55, posa una quaternària en comptes del *la* longa que trobem al n.° 75; 64_1, el *la* d'aquesta cadència fa més bonic que el *fa* que es posava a la del n.° 55. L'Amen del n.° 55 escau més que aquest altre del n.° 75, el qual resulta massa estiragassat i que fa l'efecte que fou un afegiment de mal gust.

N.° 76, ff. 73'-74'. *Gaude, uirgo, plena Deo,* | *De qua natus fortis leo.*

Prosa de Santa Maria, a una veu.

MANUSCRITS. — Huelgas és el Ms. més vell i l'únic que ha conservat la tonada d'aquesta prosa. Fins ara es coneixia — només amb el text — pels missals de Sevilla que hem citat.

EDICIONS. — *Text* : AH 37, 67; Chevalier 27219; Miset i Weale II, n.° 789. En aquestes edicions del text, se citen només el Missale Hispalense dels ss. XIV-XV, avui a Gènova, Bibl. Universitat, A VII 3; quatre missals de Sevilla del s. XV i el Missale Hispalense del 1507. Aquests missals la titulen «in Assumptione Beatae Mariae»; com remarca, però, Dreves, aquest títol no respon exactament al contingut de la prosa. Les variants literàries, comparant Hu amb AH, són : 2b, 4 Operisque sordidis. A AH manquen les estrofes 4a i 4b.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Dreves havia cregut que la melodia d'aquesta seqüència, seria la mateixa del «Verbum bonum et suave». Compàs 1, el primer *la* brevis en comptes de longa a la segona vegada; 1, a la segona vegada, el *sol* va sense plica; 4, segona vegada, el *la* primer era longa; fou esborrada la cauda i es va anotar com a plica ascendens seguint la primera vegada; 6, primera vegada, *do* longa en comptes de brevis; 14, el segon *sol* era longa i fou corregit rectament en brevis a la primera vegada; 17, segon *fa*, longa en comptes de brevis a la primera vegada; 20, primera vegada, el Ms. dóna un *do* semibrevis que sobra; 25, primera vegada, el segon *re* amb plica; 27, segona vegada, el *la* primer amb plica.

N.° 77, ff. 75-76' *Dolens auctor omnium* | *Mundi de peccatis.*

Prosa de Santa Maria, a una veu.

MANUSCRITS. — Fins ara el text es coneixia només pel còdex 3087 de la Biblioteca Vaticana de Roma. Aquest Ms. del s. XIII, va sense música; és per ço que Bannister no el cita als seus *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina.*

EDICIONS. — *Text* : AH 20, 151; Chevalier 25677. Ambdós citen solament el còdex esmentat del Vaticà. Les variants literàries que trobem a Hu relacionant-lo amb AH, són : Estrofa 3, 2, «Gerit, virga florem»; 3, 5, Hu sembla que digui «Vis nature promitur»; 5, 3, «Gaude, porta hominum»; 5, 5, «Gaude, lumen luminum»; 6, 2, «Gaude, vas honoris», com Hu. Per tal que rimi amb el «dapsorum» i «polorum», escrivim «honorum»; 6, 3, «Gaude, vena veniae»; 6, 7, «Ad claustra». Hu deixa les estrofes 7 i 8; la 7 i 8 de Hu són la 9 i 10 de AH; 7, 4, «Tuum implorantes»; 7, 5, «Nomen, et ne despice»; 8, 4, «Miseri venimus»; 8, 5, «Ut adepta gratia»; 8, 6, «Tua Dei venia». Hu també passa per alt les estrofes 11 i 12 de AH.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La notació modal de Hu és ben clara; les inconseqüències més sortints són : Compàs 3, segona vegada, *fa* longa en comptes de brevis; 8, *re do* brevis brevis en comptes de longa brevis; 20, primera vegada, final *re*, en comptes de *do*; 24, primera vegada, *do* longa en comptes de brevis; 25, primera vegada, manca *do la si la*, que trobem a la segona vegada; 26, primera vegada, *re* primer amb plica; 27, primera vegada, *fa* longa en comptes de brevis; 27, segona vegada, *la* longa en comptes de brevis, i sense plicar; 28, *fa mi* brevis brevis en comptes de *fa* longa i *mi* brevis a la segona vegada; 31, el copista comença com si fos prosa nova, essent així que només és continuació de l'estrofa començada al final del f. 75'; 48, *la sol* plicada, ambdues breves en comptes de semibreves, a la segona vegada; a la primera, en canvi, *la* longa *sol* brevis sense plica; l'Amen arriba amb clau de *do* amb 3.ª, que resulta ben equivocada; segurament el copista volia escriure una clau de *do* en 1.ª, sense donar-se compte que la peça anava copiada amb clau de *do* en 4.ª, o sigui a l'octava baixa. Per tal que aquest Amen s'avingui amb la tessitura general de la prosa, l'hem transcrit en el to que li correspon.

N.º 78, ff. 76'-78. *Laudes eterni luminis | Celestis armonia.*

Prosa de Santa Maria, a una veu.

MANUSCRITS. — Tant la música com el text eren desconeguts fins ara. A una veu, amb melodia que s'avé quasi del tot amb la de Hu, i també amb notació mensural, l'hem vist a Tarragona, Arxiu Episcopal, còdex 12 (descrit a la pàgina 91), f. 17.

VERSIÓ MUSICAL. — Una vegada més remarquem la frescor d'aquestes tonades quan els melismes posteriors del copista de Hu no han destruït la gràcia natural de la melodia original. Qualsevol que no tingués el facsímil al davant, podria dubtar si aquesta melodia, més que tonada de seqüència, no podria ésser tonada d'una cançó popular triada entre un bell rengle. La corba melòdica iitmada així, surt naturalment de la notació modal de Hu. Com a imperfeccions de notació, remarquem : Compàs 4, segona vegada, darrer *fa* és longa en comptes de brevis; 7, segona vegada, primer *do* sense plica; 18_3, segona vegada *re* sense plica; 31, la ternària *re do re* sense la «proprietas opposita» a la segona vegada; 32,  , de la segona vegada, igual a  de la primera vegada; 35, primera i segona vegada, segon *re* longa en comptes de brevis; 38, primera i segona vegada, ternària i simplex plicada, en comptes de quaternària; 38, segona vegada, *re* longa en comptes de *re* brevis. Al f. 77' del Ms., pautat 4, mot *Submersos* fins el foli 78, pautat 1, el Ms. escriu clau de *do* en 4.ª en comptes de clau de *do* en 3.ª. Al f. 78, pautat 6, el Ms. escriu clau de *do* en 3.ª en comtes de 4.ª. El còdex de Tarragona arriba ben anotat i amb text fidel. Per corregir el de Hu, ens valem del de Tarragona.

N.º 79, ff. 78′-79′. *Intra uiridarium | Virginale lilium.*

Prosa de Santa Maria, a dues veus. El text és desconegut. La música, coneguda només per Hu, l'hem trobat als n.ˢ 51 i 74. Cal tenir en compte ço que hem dit en els nombres esmentats. En el present nombre es repeteix la música a cada estrofa com al 74. Compàs 7, segona vegada, el primer *re* del tenor és un *si* en comptes de *re*; 10, segona vegada, el *do si* del tenor són longa brevis en comptes de brevis brevis com a la primera vegada; 11, primer *sol* del discant, a la segona vegada, sembla brevis; ha d'ésser longa com a la primera vegada. L'Amen va sense música.
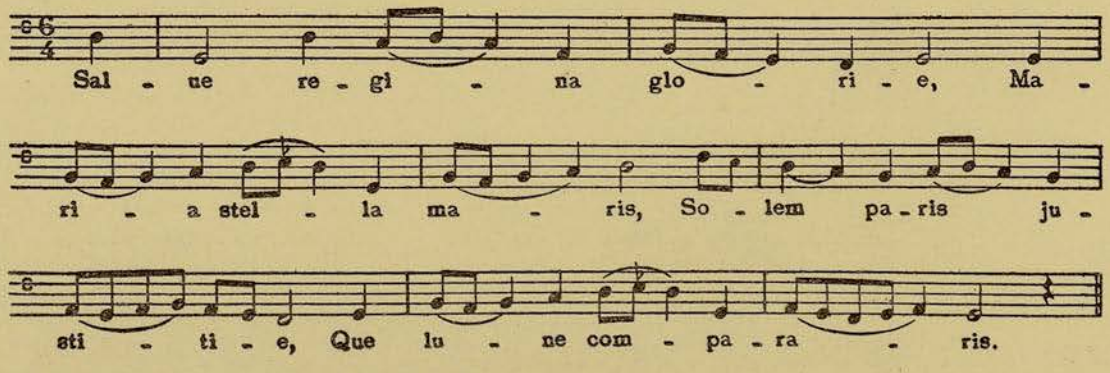
N.º 80, ff. 80-81′. *Salue regina glorie, | Maria stella maris.*

Prosa de Santa Maria, a dues veus.
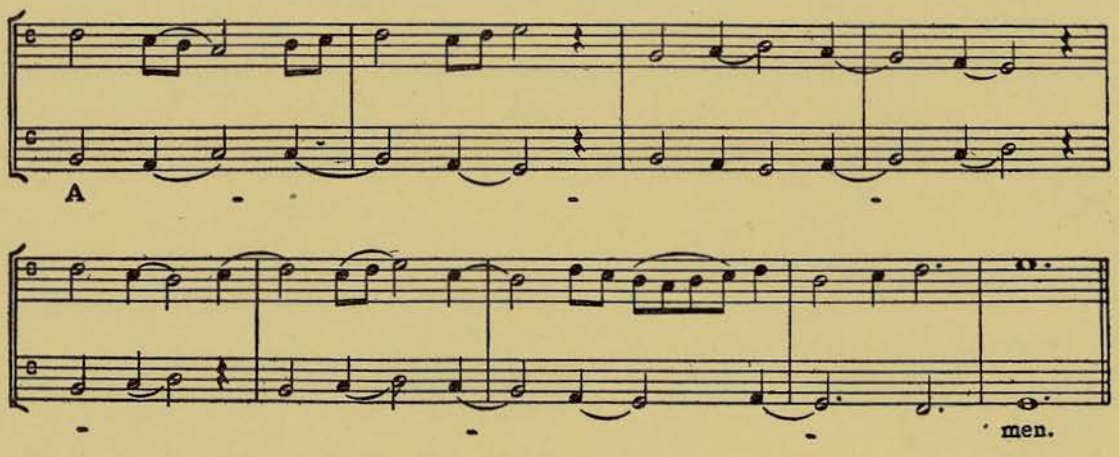
Manuscrits. — A una veu i amb notació mensural es troba a París, B. N. lat. 5247, del s. xiv, ff. 136′-137′, amb l'Amen a dues veus, A; París, B. N. lat. 1343, «Officium beate virginis Marie» s. xiv, ff. 61-63, també amb notació mensural i l'Amen a dues veus, B; Brit. Museum Egerton 945 s. xiv, i amb notació mensural, ff. 291-293, amb l'Amen també a dues veus, C; Munic, germ. 716, ff. 33-33′, s. xv, D.

Edicions. — *Text* : AH 9, 74; Chevalier 18145; Mone, *Hymnen*, ii, 211, copia el text del D; AH citen només el B. Hughes-Hughes, *Catalogue of Ms. Music in the Brit. Museum* (1906), i, 255, i Ludwig, *Repertorium*, 13, parlen de la versió del C. Les variants que trobem a AH amb relació a Hu, són : Estrofa 4, 3, «Dignum Dei sacrarium»; 7 i 8, canviades d'ordre; 7, 1, «Te laus harmonica»; 8, 1, «Virgo Davidica»; 8, 2, «Dei angelica». *Música* : Dom Pothier, *Revue du Chant Grégorien* (1899-1900), viii, pp. 65 i ss., dóna una melodia que, sense citar d'on la treu, l'aplica al text nostre de l'edició de Mone.

Versió de Huelgas. — Donat que la notació de Hu es presenta molt imperfecta i mensuralment poc clara, hem seguit el ritme de la notació de l'A. Quant a la part musical, ens hem limitat a seguir Hu. El tenor de Hu no varia de la melodia que duen les altres versions. A dóna l'Amen a dues veus. B la copia a una veu, amb melodia igual a l'A, i l'Amen a dues veus (amb el tenor igual a l'A i amb un discant diferent). El C la dóna amb melodia igual a l'A i B, amb l'Amen també a dues veus, que duu un discant diferent de l'A, B i Hu. El D va amb notació alemanya. La melodia del D és substancialment igual a les anteriors; l'Amen, però, és a una veu. Per tal de fer veure com Hu s'assembla als altres Mss., transcrivim la primera estrofa del B:



Encara, a més de l'Amen a dues que donem del A al volum de transcripcions, transcrivim ací l'Amen del B:



LA MÚSICA DELS MOTETS MEDIEVALS I ELS DE LAS HUELGAS

Per tal de situar com cal els motets que trobem al nostre còdex, posem unes notes explicatives — les més adients i les més indispensables — en el comentari crític que dediquem a cada u dels motets. Valgui ací encara una introducció general a aquesta part tan típica del nostre recull.

Els motets de l'Ars antiqua com a forma musical religiosa.

El motet fou una de les formes cabdals de la música a veus dels segles XIII-XIV. El motet, però, com a forma de música litúrgica, no va correspondre mai a la gran volada que prengué en temps vells, i menys al gran amor que li posaren els artistes medievals. Així com molta part dels organa de l'escola de St. Martial i els de Compostela, i principalment els de l'escola de Notre-Dame, embellien la litúrgia en les grans diades, la forma motet aviat va desdir dels actes sagrats del temple. Encara trobem una delícia de conductus a veus — especialment els provinents de l'escola de París —, que, en executar-se, per força havien de crear un ambient devot dins la bellesa de la litúrgia medieval. En canvi, els motets, bo i essent adaptacions musicals dels organa breus, primerament escrits per a ésser alternats amb el cant gregorià, i que tanta emoció de misticisme produïen dins del temple en festes donades, aviat varen perdre llur caràcter sagrat. Hom es va donar compte com aquells discants amb melismes tan rics creats per Perotin i els seus deixebles, es prestarien per a composicions amb text variat, aquells dies tan amades. Mentre el text es va servar llatí i de caràcter religiós, mentre les veus superiors cantaven totes un mateix text i amb un mateix ritme, la música dels motets duia joia innocent, saturada d'unció litúrgica dins el temple. Els motets, però, aviat s'emportaren els artistes i homes de lletra; aviat van seduir els executants que tan bellament podien lluir-se en el vocalis melòdic i en la dicció dels textos diferents per a cada veu; ells es prestaven també a ajuntar a llur repertori temes virulents, que cantats amb gràcia produïen hilaritat en els executants, (potser no en els mateixos oients, que difícilment a simple oïda podien percebre llur text); els motets, a més, s'avenien planament

a l'art de la poesia cortesana dels trobadors. Tot això fou causa que els motets, que en llur origen havien tingut força per a crear ambient sagrat, després fossin origen de profanitat. Es per ço que l'Església sovint els blasmava com a massa profans per als actes de la litúrgia; aquesta és la raó per què els místics sovint protestaven del cant dels motets francesos dins el temple.[1]

A casa nostra el motet perdurà llargs dies; a la cort dels reis d'Aragó, ja des del segle XIII, el cant dels motets fou el punt de lluïment dels cantors de la capella reial. El repertori de motets dels Mss. de Wolfenbüttel, de Florència, de Madrid i principalment encara els que es troben al còdex de Montpeller, eren ben coneguts a la cort d'Aragó. Recordem la relació estreta que Montpeller va tenir amb el nostre rei Jaume I. En una altra ocasió veurem com àdhuc al segle XIV eren ben amats dins les capelles del rei Pere el de les Cerimònies i en la del seu Primogènit, després Joan I el de la Gentilesa, i més tard encara en la cort del seu germà. Ara, tot que sigui de passada, escau recordar el fet del rei Martí, quan, a 3 de novembre del 1403, escrivia a la seva cosina sor Violant, menoreta a València, per convèncer-la que havia d'acceptar l'abadiat de les Clarisses d'aquella ciutat. Entre moltes altres raons, que movien a sor Violant a no acceptar l'ésser abadessa del susdit monestir, era que ella no sabia de cantar. El rei Martí així rebatia aquesta excusa de la seva cosina : «Ne valen res les rahons que assignats per no esser sufficient a esser abbadessa. La primera, que dehits que ha poch que sots en lorde, e que havets mester apendre de les pus petites sors de lorde, cant e loffici divinal, e com serets bona maestra si no sots competent dexebla; e dehits que aquesta raó no ha hom al segle que la puxa habilitar. Sapiats que aquesta raó val poch, e ne vos ne vostres consellers hi havets be vist; car santa Clara, qui fou abbadessa e capitana de vostre Orde, no sabia cant, ne en la maior partida de Italia, hon son les pus honestes Religioses del mon e qui mills servan la Regla de santa Clara, les abbadesses no y saben cant; car l offici dien ligent ab gran devoció, qui val mes que no dir lo cantant *ab rialles e ab motets franceses ab sons seglars provocatius a tota inhonestat*, qui es cosa que sta fort mal en reli-

1. Per a donar-se compte de l'estat de la música religiosa als segles XII-XIII, cal només fixar-se en els decrets dels concilis nacionals i dels sínodes diocesans i provincials. L'article de P. AUBRY, *Les abus de la musique d'Église au XII^e^ et au XIII^e^ siècle d'après un sermon de Guibert de Tournay*, a la *Tribune de St. Gervais* (1903), p. 57 i ss., dóna una idea de com sovint la música profanava aquells dies la santedat del temple. Val a dir que els textos que s'hi comenten, d'Aelredus, abat de Rievault, Anglaterra, mort en 1166, i el de Guibert de Tournay, en llurs sermons reunits després del 1261, no van directament contra del motet, sinó contra tot abús de la música sagrada d'aquells dies. La mateixa butlla de Joan XXII, del 1324-1325, tan diferentment comentada i que tan de seny respira en parlar dels motets aquells dies religiosament ja tan decaiguts, és una prova palesa de ço que venim exposant. Encara en temps posterior, en dies del rei Martí, el document que transcrivim tot seguit en el text, i altres que en podríem retreure, prova la idea que es tenia a casa nostra dels motets francesos en dies més tardans.

gioses dones.»[1] Cal només llegir el *Libre de les dones* de Fra Eximenis, aquells dies tan amic del rei Martí, per veure com el nostre escriptor es revolta contra la moda de les grans dames del reialme d'Aragó per la mania que tenien de cantar arreu *cants francesos*.[2]

Per l'efecte litúrgic, l'origen del motet no admet comparança amb la naixença de les seqüències eixides un dia dels melismes al·leluiàtics. El cant de la seqüència va servar en més o menys el sentiment devot que tenien els melismes primitius; el cant de la seqüència divertia un monestir o bé un poble assedegat d'expansió sagrada dins del temple. El cant dels motets, en canvi, va seduir més aviat els cantors que els executaven i els artistes i gent selecta que els oïren, i no fou mai a l'abast del poble cristià. La moda de les seqüències va dur la creació d'una infinitat de textos religiosos que malgrat la pobresa teològica de molts d'ells, enriquiren el fons popular de cants sagrats; els motets, en canvi, sols produïren un repertori de textos religiosos el qual no pogué competir amb la rica producció dels motets profans, sovint massa lliures i realistes.

Sigui com sigui, si el motet, com a forma musical polifònica, no sempre va ésser venturós en produir l'efecte sagrat que els seus mestres inventors s'havien proposat, «pro servitio divino multiplicando», en la troballa dels organa polifònics de Notre-Dame, almenys fou la causa de la volada que prengué la polifonia els segles XIII-XIV. L'anònim anglès s'ha fet celebèrrim en descriure l'obra musical d'aquell mestre Leoninus : «Et nota quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus Organista, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando»; ço que vol dir, que Leonin havia escrit polifonia per a ésser cantada a la missa i a l'ofici. Segons el susdit teòric anglès, l'esmentat llibre de Leonin fou usat «usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eumdem, et fecit clausulas sive puncta meliora».[3] Les «clausule» i els «puncta meliora» que amb tant de geni i d'amor havia perfeccionat Perotin, són el fonament i la causa de l'evolució musical envers la forma anomenada motet; forma artística que si litúrgicament aviat portà aires de profanitat al temple de Déu, artísticament fou la deu d'inventiva musical rica que tan honora els segles XIII-XIV. I en fer aquest retret del motet medieval, no sabríem pas fer nostre aquell

1. Arxiu de la Corona d'Aragó, Reg. 2247, f. 1'. La carta íntegra fou primerament publicada pel doctor Daniel GIRONA, en *Itinerari del Rey en Martí* (1403-1410), a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1913-1914), V, p. 536, n.º (99). Encara la reproduïa A. IVARS, a l'*Archivo Ibero-Americano*, any XIV (1927), vol. XXVIII, pp. 376 i s. Sobre l'observació que el comentarista de l'esmentada carta fa, *ibidem*, 370, que l'*Ars cantus plani*, escrit en català i que comença «Devem saber que en el art del cant pla», fos escrit per a l'ús de Sor Violant, no trobem fins ara raó fonamentada. Aquest petit tractat fou publicat per F. PEDRELL, en el *Recull de textos antics* (Barcelona, 1912), i el còdex original es guarda a la BIBLIOTECA DE CATALUNYA.

2. *Libre de les dones*. Mestre Francesch EXIMENIS (Barcelona, 1495). Allí ofrena una riquesa de dades sobre la música del seu temps.

3. COUSSEMAKER, *Scriptores* I, 342.

malhumor de l'anglès Roger Bacon (nat entre 1210-1214, i mort després del 1292, primer estudiant a París i després professor a Oxford), el qual blasmava tant d'aquella «prosarum lubrica inventio» i es dolia de la «multiplicium cantilenarum inepta voluptas»; com a bon franciscà, àdhuc es girava contra tota la música que hom havia portat al temple aquells dies : «quidquid a triginta annis factum est, est contra artem et contra veritatem; est derisio officii divini».[1]

Estudis que s'han fet sobre la música dels motets medievals.

L'estudi del motet com a forma musical llegada dels músics medievals, és una branca relativament jove dins el camp de la música històrica dels nostres temps. Fou M. Gerbert qui va ofrenar el primer tast de ço que foren els motets medievals, quan en el seu *De cantu et musica sacra*, II, 1774, publicava, sense transcriure, diversos motets de Londres, B. M. Add. 27630, Ms. alemany en temps de Gerbert, propietat de St. Blasien. Després de Gerbert hauran de passar tres quarts de segle abans no vingui Coussemaker i amb les seves publicacions no doni materials insospitats d'aquesta bella mostra de la polifonia medieval. Els cinquanta motets que ell va publicar a *L'Art harmonique* del 1865, trets tots dels fascicles set i vuit del manuscrit de Montpeller, foren en veritat una revelació pel món musical. És cert que les seves transcripcions no sempre són reeixides, és clar que ell no va conèixer els manuscrits autèntics del repertori provinent dels grans mestres de París; Coussemaker no va preocupar-se de recercar d'on venia el tenor, suport musical de tot el motet; és veritat, també, que ell no va saber mai d'on provenia el llevat musical de la polifonia d'aquelles peces. Però en definitiva, Coussemaker havia encetat llur repertori i llur estudi. Des de Coussemaker fins a W. Meyer, van avançar poc els problemes musicals dels motets del segle XIII. Així, O. Koller, en el seu estudi «Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie»,[2] es va esforçar per posar en clar el contingut del còdex de Montpeller, i pretengué situar històricament cada un dels seus fascicles; els càlculs, però, li fallaven, i per ço F. Ludwig esmenava tot l'esforç de Koller uns anys més tard.[3]

El fet de W. Meyer és potser un cas únic en la musicologia moderna. Ell, gran filòleg i gran especialista en el llatí medieval, però — com ell confessa — totalment llec en la música, per l'amor que sentia envers els textos dels motets, hagué de trobar, àdhuc en la part musical, ço que mai no havien assolit conèixer els historiadors de la música antiga. Fou ell qui va descobrir musicalment els Mss. que havia descrit al segle XIII l'anònim anglès i que segons aquest

1. H. MÜLLER, *Zur Musikauffassung des 13. Jahrhunderts*, a l'*Archiv für MW* (1922), IV, p. 405 i ss.

2. *Vierteljahrschrift für MW* (1888), IV, pàgines 1 i ss.

3. *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter*, II. *Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier*, a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1903-1904), V, pp. 177 i ss.

Biblioteca de Catalunya

contenien el fons musical de Notre-Dame. Fou també W. Meyer qui va saber fiblar la procedència dels tenors dels motets i qui va esclarir el fet de les «clausule» de Perotin, que Meyer batejava no prou justament com a «Antiphonen». El mateix W. Meyer, que havia sabut aclarir que els Mss. de Wolfenbüttel i el de Florència contenien el repertori polifònic dels grans mestres de París, fou encara el qui més tard va estudiar el Ms. de Madrid provinent de Toledo.[1] Com a divulgadors de la música dels motets, cal recordar els noms de H. E. Wooldridge i especialment de J. Wolf. El primer reproduïa diferents facsímils amb motets de Mss.; quant a la transcripció, poca cosa nova va afegir a Coussemaker.[2] La tasca de J. Wolf, serà sempre digna de reconeixement; ell, bo i cercant els problemes de la notació medieval, en donava un bell rengle de transcrits arreu de les seves publicacions.[3] H. Leichtentritt va resumir, en 1908, l'estudi dels motets vells, seguint els treballs de Wolf i de Ludwig.[4] El malaurat P. Aubry, amb l'edició del còdex de Bamberg i del facsímil del Roman de Fauvel, continua, fins ara, essent l'home que ha publicat més música de motets; les seves transcripcions — prescindint de detalls d'interpretació — són generalment ben reeixides.[5] Per saber l'origen dels tenors dels motets medievals, interessen — tenint sempre present les rectificacions que hi fa Ludwig en el seu *Repertorium* — els treballs de P. Aubry i A. Gastoué. Ambdós varen publicar a la *Tribune de St. Gervais* del 1908 «Recherches sur les 'Tenors' latins dans les Motets du treizième siècle d'après le manuscrit de Montpellier Bibliothèque Universitaire H. 196», que editaven també amb tiratge a part. El mateix Aubry havia publicat a la mateixa revista i també amb tiratge especial, París, 1907, «Recherches sur les 'Tenors' français dans les motets du treizième siècle». Com a contribució a aquesta qüestió, Dom G. Beyssac, va publicar l'estudi «Motets et Tenors» a *Rassegna Gregoriana*, VII, 1908, on es rectificaven algunes de les afirmacions de l'Aubry i Gastoué. L'A. Gastoué va donar més tard alguns materials nous en diferents estudis;[6] ell es

1. *Der Ursprung des Motetts*, publicat primer a *Nachrichten der K. Ges. der Wiss. zu Göttingen. Phil.-hist. Classe* (1898), Heft 2, pp. 113-143, i després en els seus *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik* (Berlín, 1905), II, pp. 303 i ss. En corregir aquestes proves rebem el discurs rectoral de F. Ludwig a la Universitat de Göttingen, *Die Erforschung der Musik des Mittelalters*. (Göttingen, 1930), en el qual enlaira tan justament l'aportació musical de W. Meyer.

2. *Oxford History of Music*, I, p. 356 i ss. Ja en 1897 havia publicat, sense transcriure, la interessant col·lecció *Early English Harmony*, a la *Plainsong and Mediaeval Music Society*.

3. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460* (Leipzig, 1904), I-III. — *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1913), I. — *Musikalischen Schrifttafeln für den Unterricht in der Notationskunde*, en les publicacions del *Bückeburger Institut* (1922-23). — *Die Tonschriften*, a *Jedermanns-Bücherei* (1924). — *Sing-und Spielmusik aus älterer Zeit*, en la col·lecció *Wissenschaft und Bildung* (Leipzig, 1926), n.° 218.

4. *Geschichte der Motette* (Leipzig, 1908).

5. *Les plus anciens monuments de la musique française* (París, 1903). — *Le Roman de Fauvel*, edició facsímil del Ms. de París, B. N. frç, 146, París, 1907. — *Cent motets du XIII^e siècle* (París, 1908), I-III.

6. A més de diferents articles a la *Tribune de St. Gervais*, vegi's la seva *Collection des maîtres polyphonistes du XIII^e au XV^e siècle* (París,

mereix tot el respecte, per haver estat el primer en fixar-se en el tropus de *Benedicamus Stirps Jesse florigeram*, que es presenta ja com a motet a començament del segle XII a l'escola de St. Martial de Limoges, i del qual tot seguit parlarem.[1]

El definidor i el sistematitzador, el vertader creador de la *Summa musical* dels motets de l'edat mitjana, ha estat F. Ludwig. Val a dir que ell va abarcar tots els problemes de la música no gregoriana dels temps medievals; però d'entre tots, el que vertaderament el va fascinar, fou la qüestió del motet. Amb els estudis de Ludwig, la branca dels motets, resta per ara el capítol musical més amplament aclarit de l'art medieval. Els trenta anys que ell va dedicar a l'estudi del problema dels motets, foren coronats amb el triomf científic més definitiu. Amb els materials a la mà de tots els còdexs coneguts del repertori de motets, ell va poder esclarir els diferents aspectes d'aquesta forma musical : identificació dels motius gregorians dels tenors, evolució completa de la gama dels motets des de la simple clàusula de l'escola parisenca, passant per totes les fases intermèdies dels motets llatins, francesos i contrafacta, fins al motet isorítmic del segle XIV; teoria medieval sobre la seva forma musical, la paleografia musical dels motets, llur ritme, llur text, el fet dels *refrains*, la relació dels motets amb la música trobadoresca, col·lació de tots els manuscrits i filiació exacta de cadascun d'ells, àrea històrica i geogràfica de cada un dels motets servats fins ara, etc., etc. El *Repertorium*, el seu estudi *Die Quellen der Motetten*, i el conspectus sintètic que fa del motet en el *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. Adler, són el monument més gran que hom pogués aixecar en lloança de la polifonia medieval. Dissortadament Ludwig ha mort sense poder completar la seva obra sobre els motets; d'una banda resta inacabada la segona part del *Repertorium*, on parla dels Mss. amb motets que arriben copiats amb notació mensural, i d'altra no va poder realitzar el seu somni daurat, de publicar tot el repertori d'aquesta música medieval.

Com a complement dels estudis del gran Ludwig, hem d'esmentar els noms del doctor F. Gennrich i principalment el del doctor H. Besseler, ara professor de musicologia a Heidelberg. Gennrich, romanista fort i home cultíssim en la qüestió de la música medieval, ha pogut esbrinar una pila de detalls interessantíssims anexos als motets francesos. Els seus volums sobre els *Rondeaux, Virelais und Balladen*[2] ofrenen tot ço que es coneix dels *refrains* in-

des del 1930); el seu *Concert vocal historique. Pièces choisies de polyphonie religieuse du IX^e au XV^e siècle.* (París, s. a. [1930]; a l'*Enciclopédie musicale* de LAVIGNAC, etc.

1. *Les Primitifs de la Musique Française* (Paris, 1922). — «Le Motet», a l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, fundada per A. LAVIGNAC, *2.^e partie*, vol. V, pp. 3016 i 3025, etc.

2. *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII., und dem ersten drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, a la *Gesellschaft für romanische Literatur.* (Göttingen, 1921), I i (ibídem 1927) II.

closos dins els motets francesos. Encara caldrà tenir present els seus estudis publicats a la *Zeitschrift für MW*, d'aquests darrers anys. El doctor Besseler fa cinc anys va escriure els dos «Studien zur Musik des Mittelalters», tan coneguts al present dels musicòlegs.[1] Ací el deixeble va saber aclarir i resumir, amb síntesi clara i estil pulcre, tot ço que el seu mestre Ludwig havia trobat amb tants d'anys de recerca. Ell va assolir també posar en clar una pila de detalls sobre la música i la notació dels motets, principalment en ço que afecta al motet des de la segona part del segle XIII al XIV inclusiu. El lector que vulgui tenir idea exacta del nombre de motets publicats quant a la música — que vagin des de l'any 1250 al 1400 —, si mira la taula que hi va afegir el doctor Besseler, veurà bé com els motets publicats fins ara, són relativament molt pocs; malgrat tot, tenim més motets editats que no exemples d'organa i de conductus. La raó és ben clara, si atenem que les dificultats per transcriure els motets són ja ben vençudes, i, en canvi, no està resolta encara la qüestió del ritme dels conductus i dels organa. Una bona contribució a l'estudi de la música del motet primitiu, la devem també a J. Handschin, del qual espera tant encara el món de la musicologia; el seu nom l'hem esmentat sovint en l'estudi dels organa, també en el de les seqüències, i l'haurem de veure en el capítol dels conductus.

Quant als textos dels motets — com hem vist ja de les seqüències — resten generalment publicats. M. Flacius Illyricus,[2] G. Milchsack,[3] G. Dreves i Cl. Blume,[4] W. Meyer,[5] P. Aubry,[6] per no citar més que els principals, donen els textos de motets llatins; G. Raynaud,[7] G. Jacobsthal,[8] A. Stimming[9] editen els textos francesos, i F. Gennrich en l'obra esmentada estudia els *refrains*.

Els vells motets a la nostra península.

La col·lecció de motets, coneguda fins ara i conservada en manuscrits francesos i anglesos, alemanys i italians, és ben rica; amb el còdex de Huelgas obrim avui la història del motet també a la nostra península. Els cinquanta-nou motets que conté, abracen, com veurem, tota la gama de l'evolució històrica

1. *Studien zur Musik des Mittelalters.* I, *Neue Quelle des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, i II, *Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, a l'*Archiv für Musikwissenschaft* (1925-26), VII, pp. 167 i ss., i (1926-27) VIII, pp. 137 i ss.

2. *Carmina vetusta ante 300 annos scripta, quae deplorant inscitiam Evangelii et taxant abusus ceremoniarum, ac quae ostendunt doctrinam hujus temporis non esse novam. Fulsit enim semper et fulgebit in aliquibus vera Ecclesiae doctrina.* (Wittenberg, 1548), amb un bell rengle de textos de motets que s'augmenten en les edicions següents.

3. *Hymni et Sequentiae, Pars prior.* (Halle, any 1886.)

4. *Analecta hymnica medii aevi*, principalment els volums XX, XXI, XLIX, etc.

5. *Der Ursprung der Mottets*, esmentat suara.

6. *Cent Motets du XIII^e siècle*, que hem citat.

7. *Recueil de Motets français des XII^e et XIII^e siècles* (París, 1881 i 1883), I-II, a la *Bibliothèque française du moyen-âge*, I-II.

8. A la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1879), III, pp. 526 i ss., i (1880) IV, pp. 35 i ss., i 278 i ss., va publicar una edició diplomàtica dels textos del còdex de Montpeller.

9. *Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift nebst einem Anhang, enthaltend altfranzösische Motette aus anderen deutschen Handschriften*, a la *Gesellschaft für romanische Literatur* (Dresden, 1906). Band 13.

dels motets llatins medievals. El còdex de Huelgas — com hem vist més amunt — ha donat la clau per a constatar que el còdex de la catedral de Toledo, avui a la Biblioteca Nacional de Madrid, fou copiat també a la península. Just fa vuit anys que Ludwig, en veure que no eixien Mss. hispànics amb motets antics, bo i dolent-se'n, així escrivia : «An Nachrichten aus Spanien, die die ältesten Motettenkunst betreffen, fehlt es leider ganz.»[1] Ara, doncs, amb la publicació d'aquests cinquanta-nou motets de Huelgas i altres del còdex de Madrid, hom podrà donar-se compte com la Hispània medieval havia conreat amplament la forma musical del motet. Per dissort — ho apuntàvem abans — no hem conservat motets amb text català del segle XIII, ni amb text galaicoportugués, ni amb text castellà. Encara que fins ara es coneguin com d'origen hispànic només motets llatins i altres motets escrits a França i cantats a la península arribin només en llatí, això no exclou que els en llengua vulgar hi haguessin fet bona florida.

De moment som sortosos a poder presentar almenys tres centres hispànics que han servat mostra dels motets llatins que es cantaven en els segles XIII i començ del XIV; són Burgos i Toledo per Castella, i Tortosa per les terres del reialme d'Aragó, tan lloat pel teòric anglès com a terra on florien els bons músics. Si considerem el gros nombre de motets francesos, i si tenim en compte l'intercanvi dels nostres músics amb els cantors de França, hom no s'explica la manca de còdexs amb motets de l'estil vell de França a casa nostra. Àdhuc el nombre de motets llatins de l'*Ars antiqua*, conservats fins al present a la nostra península, és ben reduït : el còdex de Madrid en serva uns trenta-set; el de Tortosa, dos, i el de Huelgas, cinquanta-nou. Després dels Mss. que contenen el fons polifònic de Notre-Dame, els que duen motets, generalment són plens quasi exclusivament de tals peces; en canvi, el còdex de Huelgas assenyala que bo i practicant el motet, àdhuc en època tardana hom va continuar executant organa i conductus en els nostres temples peninsulars. Fins ara no hem vist cap inventari d'esglésies hispàniques escrit als segles XIII-XIV, on s'anotin l'existència de llibres polifònics; el mutisme dels vells catàlegs peninsulars contrasta amb l'inventari tan explícit de Sant Pau, de Londres, del 1295, on s'anoten els quatre «Libri organorum», en el sentit de música amb organa i música a veus dels temps vells; el mutisme dels nostres cartorals sobre fundacions i llegats a favor de les execucions amb polifonia al segle XIII, contrasta també amb el Cartulari de Notre-Dame de París, on s'anoten les fundacions del bisbe Odo de Sully (1197-1208) i la del degà Hugo Clemens (1195-1216), que tanta importància tingueren en temps del Perotinus Magnus.[2]

1. Vegi's *Archiv für MW* (1923), V, p. 297; *Sonderdruck*, p. 62.

2. Vegi's LUDWIG, *Die Quellen der Motetten*, a l'*Archiv für MW*, V, 185 i ss. També R. FICKER, *Musik der Gotik* : PEROTINUS, *Organum Quadruplum «Sederunt Principes»* (Wien, 1930), 25 i ss.

Florida dels motets antics.

Per situar bé la col·lecció de Huelgas, a més de la crítica particular que fem a cada un d'ells, extractem dels treballs de Ludwig les diferents fases del motet medieval. Ludwig creu que amb els motets conservats, que arriben quasi a mil dos-cents — encabim en aquest nombre els motets que musicalment no són diferents, però que duen text diferent com a contrafacta d'altres anteriors —, es pot refer tota la gama de l'evolució del motet sense deixar cap buit entremig. El motet fou la forma musical polifònica de més durada aquells segles. Recordem que abans del 1250 ja no es composaven organa novells amb l'estil de Notre-Dame; el mateix conductus a veus emmudeix vers la meitat del segle XIII; quant al motet, però, passa el contrari. Fora els quatre grans Mss. que serven el fons de Notre-Dame, i on trobem organa, conductus i motets en bell rengle i en un mateix manuscrit, els còdexs posteriors contenen quasi exclusivament motets; això vol dir com va saber imposar-se tot d'una la forma musical del motet. El doctor Besseler ha demostrat que l'*Speculum Musice*, fins ara atribuït a Johannes de Muris, és d'un tal Jacobus de Liége. Doncs bé, aquest autor de començament del segle XIV, escrivia ja que els compositors moderns — en el sentit de compositors de l'*Ars nova* — només practicaven els motets i les cantilenes; «moderni quasi solis utuntur motetis et cantilenis».[1] El motet va estar de moda des de la primera meitat del segle XIII fins a mitjans del XIV; encara en els reculls de polifonia religiosa de l'Ars nova de la segona meitat del segle XIV, hom troba motets arreu amb doble text llatí.

Origen musical dels motets.

És cosa ben demostrada que el motet ve de l'art dels organa de l'escola de Notre-Dame de París, escrits a la darrera meitat del segle XII, fins a començament del XIII. És cosa meravellosa el fet de la invenció de les «clausule» per obra de Perotin. Ultra els organa rics d'amplada, ell havia escrit petites composicions polifòniques per a alternar amb el cant gregorià dins el Proprium Missae i de l'Ofici. Aquestes composicions — dites «clausule» — eren escrites damunt un fragment gregorià, el qual servava el mot o síl·laba del text litúrgic propi; aquesta petita melodia gregoriana sostenia tota la peça; per això rebia el nom de *tenor* «Dicitur autem tenor *a teneo, nes* qui totum discantum tenet. Est enim fundamentum ipsius et ab ipso totus cantus debet regulari».[2] Els rics melismes que cantaven el duplum o el triplum damunt aquest tenor, com a text, no tenien altra lletra que la vocal o vocals del mot del tenor. Aquest fet de les «clausule» és una qüestió essencial per la coneixença dels motets i per veure si un Ms. amb motets del fons musical de París és ben autèntic o no. La troballa d'aquestes clàusules polifòniques és una de les obres musicals de més empenta de l'Edat mitjana. L'anònim anglès repeteix sovint la vàlua del «Magnus Liber Organi» de Leonin, que Ludwig creu enllestit els anys 1160-1180, o potser una mica

1. COUSSEMAKER, *Scriptores*, II, 428.

2. COUSSEMAKER, *ibidem*, I, 302.

abans. En temps de Leonin hom es fiava massa a la improvització del discant, i per això sovint els discantistes n'abusaven; tant, que arribaven a desfigurar les melodies del duplum i del triplum. Els mateixos Organa de Leonin, segons l'anònim citat, es ressentien de massa estiragassament. D'ací ve que el seu deixeble Perotin «fecit clausulas sive puncta plurima meliora», en el sentit que, bo i escurçant-les, els donava melodia més fina i conjunt musical més treballat; i això podia fer-ho «quoniam optimus discantor erat, et melius quam Leoninus erat».[1] Per sort nostra han arribat fins a nosaltres aquestes clàusules. Ludwig ha pogut assenyalar que les «clausule» més velles conservades del Magnus Liber són les que es troben a Wolfenbüttel, Helmstad 628. Allí es serven dos fascicles d'aquestes clausules; el primer — avui incomplet — en dóna trenta-quatre; el segon en copia seixanta-vuit. Cal remarcar que en el Ms. les «clausule» es donen seguint l'ordre litúrgic; hom pot veure-hi clar com s'estilaven en les grans diades de Nadal, Pasqua, festes marianes, etc., etc. Encara el còdex de Florència, Bibl. Laurenz., pluteus 29, còdex 1., copia la segona revisió del Magnus Liber Organi de París. Les composicions d'organa més llargs, i també les «clausule» més curtes, reflecteixen ja només obra de Perotin i dels seus deixebles. Ludwig pogué contar-hi unes 308 «clausule». Seguint l'evolució dels organa en general i la de les «clausule», Ludwig ha pogut també demostrar que la tercera còpia de les tals composicions es troba a Wolfenbüttel, Helmstadt 1099; aquestes, adés segueixen Wolfenbüttel, Helmstadt 628, adés el de Florència esmentat; les clàusules que serviren per a motets hi són ja ben poques. Quant al còdex de Madrid, és avui massa incomplet per a poder dir si primerament duria o no «clausule»; avui certament no se n'hi troba cap. Cal encara tenir en compte els quaranta melismes, generalment a dues veus, del còdex de París, B. N. lat. 15139, procedent de St. Victor, dels quals no s'ha trobat l'origen primitiu; ells foren potser creats no per a ús litúrgic, sinó com a fonts melismàtiques per a motets francesos. Aquestes clàusules, encara que s'allunyin ja de les de Notre-Dame, tenen un interès gran per a la història i l'evolució del motet francès.

Hom podrà fer-se idea justa de com eren aquests melismes polifònics, estudiant els dotze exemples que en donem, trets dels volums de Notre-Dame, i els tres que hem transcrit del Ms. de St. Victor. Els motets que especifiquem a la pàgina 233 com de la primera classe, duen les clàusules esmentades. La valor, doncs, musical-històrica d'aquestes clàusules, consisteix en el següent: els músics es varen adonar que aquelles «clausule» de Perotin cantaven bellament i que pel temple esdevindrien composicions acabades sense que necessitessin més de la melodia gregoriana com a complement per a finalitzar les

1. COUSSEMAKER, *ibidem*, 342.

peces. Hom tantejà tot seguit d'aplicar un text llatí a la veu o veus superiors que feien cantar sil·làbicament, mentre que el tenor servava el text propi del mot litúrgic. La forma motet estava així inventada. Ella exigia que totes les veus cantessin amb text propi; és per això que els teòrics la batejaven com a composició : «cum diversis litteris». Així, Franco de Colònia, parlant dels cants que s'escrivien amb un text o diversos, deia : «Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam littere equipollet.»[1] El tenor hi cantava independentment de les veus superiors, quant a ritme i quant al text. La veu superior damunt el tenor rebia el nom de *motet*; cas que la composició fos a tres o a quatre veus, les veus superiors rebien el nom de *triplum* o de *quadruplum*. Aquesta transformació de les «clausule» en motets, esdevenia vers el 1200, o una mica més tard. El motet venia, per tant, a enriquir el repertori polifònic dels organa i conductus amb els quals convivia llarg temps. Com hem insinuat, el motet esdevenia així la forma cabdal de la música a veus del segle XIII, i ell feia que la composició nova de conductus i organa anés prestament a la davallada. Hom pot veure exemples molt interessants de motets, eixits de les clàusules, a la secció primera de les cinc en què dividim els motets de Huelgas, a la pàgina 233 citada. La figura del Perotin, creador de les tals clàusules i el compositor de tanta bellesa d'organa i de conductus, ha crescut tant aquests trenta anys de treball de Ludwig, que avui hom ja admet arreu la dita del gran musicòleg : el segle XIII ja no pot dir-se «època de Franco» de Colònia, malgrat que aquest com a compositor i com a teòric hagués jugat gros paper vers 1250; tampoc del segle XIV en direm ja més «època de Marchettus i de Muris». Del segle XIII ara en direm el segle de Perotin i dels mestres anònims del motet; el segle XIV serà el segle de Guillaume de Machaut i de Francesco Landini.

Resta ben demostrat que aquests motets, provinents de «clausule» tingueren un precedent. Gastoué fou el primer a assenyalar que una forma molt primitiva de motet es trobava en un *Benedicamus Domino* tropat de París, B. N. lat. 1139, f. 69', i 3549, f. 166', provinents de Limoges.[2] El susdit *Benedica-*

1. COUSSEMAKER, *l. c.*, 130. Així mateix, l'anònim esmentat de Coussemaker, escriu : «Volens igitur discantare vel discantum aliquem facere, consonantiis concordiam habentibus utatur, eas debito modo commiscendo tam in discantu cum eadem littera, ut in cantilenis, scilicet in Rondellis, quam in discantu cum diversis litteris, ut in Motettis triplum vel tenorem habentibus, tenor enim cuidam littere equipollet...» *Ibidem*, I, 302. Encara ben entrat el segle XIV, un altre anònim així escrivia : «Modus operandi in discantu talis est : aut enim discantus cum littera aut sine; si cum littera, hoc est dualiter: aut cum eadem littera discantus fit ut in cantilenis, rondellis et in quodam cantu ecclesiastico; aut cum diversis litteris fit discantus, ut in mottetis qui habent triplum cum tenore in quibus tenor equipollet littere. Cum littera et sine sic discantatur, ut in conductis et discantu acuto ecclesiastico qui proprie organum appellatur.» COUSSEMAKER, *Scriptores*, III, 361.

2. A *Les Primitifs de la Musique Française*, p. 15, dóna el començament del motet seguint els dos Mss. Més tard, a *La Vie et les Arts liturgiques* (1922-23), IX, p. 548. Primer n'havia parlat al *The Musical Quarterly* (1917). Més recent-

mus duu el tenor anotat amb lletres; el duplum melismàtic que va damunt aquestes lletres porta el text «Stirps Jesse florigeram».[1] Aquesta forma de motet amb notes tan tingudes al tenor que canta el *Benedicamus Domino* de II to, mentre que el discant — ací ja motet — es mou amb melismes adornats, sembla que no va tenir grossa influència; si bé mirem, aquesta composició musical únicament es pot dir motet, perquè ambdues veus canten un text diferent i el tenor camina amb notes més tingudes, essent alhora el fonament del discant. L'artista, inconscientment, i ben per atzar, trobava així el primer motet. Ni sembla que els mestres que varen aplicar primer el text als melismes de les «clausule», haguessin tingut esment de l'existència del motet damunt un tropus de *Benedicamus Domino* a l'escola de St. Martial, quasi un segle abans; almenys els exemples que hom ha volgut trobar d'aquesta mena són més tardans.[2] Tampoc veiem clar que poguessin tenir grossa influència en l'art dels motets aquests casos aïllats amb tenors organals. Els primers motets que arriben adaptats damunt les «clausule», i també els motets posteriors, vénen sempre com a anònims; això fa que sovint no poguem aclarir altres dades que tant servirien de saber els noms dels compositors. Ludwig pregunta si l'artista que féu per primera vegada l'aplicació de la música de les «clausule» a un motet no podria ésser el mateix Perotin.[3]

Cal tenir present que els motets més vells, a tres veus i amb text llatí, no sempre provenen de «clausule» a tres veus. Sovint la clàusula era només a dues; més tard hom hi afegí un triplum, per tal que la composició, esdevinguda ja motet, cantés a tres veus. Hom en trobarà exemples escaients als n.ˢ 9, 12, 38 i 47 de la nostra transcripció. Aviat, però, va decaure aquesta moda de cantar el motet sempre a tres veus, i hom va considerar que era igualment digne el cantar a dues veus, com el cantar a tres, tant en la primera com en la segona fase dels motets. Els n.ˢ 31 i 32, comuns a Madrid i a Huelgas, són un bon exemple de com esqueien també els motets a dues veus.

Els motets medievals i els teòrics del segle XIII.

És molt significatiu que els motets haguessin nat (vers el 1200 o una mica més tard) i haguessin evolucionat sense que els teòrics musicals del temps en sabessin paraula. Si avui s'han pogut definir clarament les diferents fases cro-

ment, el donava íntegre a la *Tribune de St. Gervais* (1928), XXV, novembre; també a la *Collection des maîtres polyphonistes du XII^e au XV^e siècle* (París, 1930); encara a l'*Encyclopédie de Lavignac*, segona part, p. 3025.

1. J. HANDSCHIN, *Über den Ursprung der Motette* al *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel* (1924), pp. 189 i ss., estudia detalladament el fet d'aquest motet *Stirps Jesse*, de començament del segle XII, com a precursor dels motets de Notre-Dame. Allí hom troba la versió completa del *Benedicamus* i *Stirps Jesse* dels Mss. de París, N. B. lat. 1139 i 3549, provinents de St. Martial de Limoges. Per la teoria de Cl. BLUME, sobre l'origen i essència del motet que troba en els tropus antics (ss. IX-XI) cantats per dos cors, vegi's *AH* 49, pp. 211 i ss., principalment p. 214. També HANDSCHIN, *l. c.*, 194 i s.

2. HANDSCHIN, *l. c.*, pp. 190 i ss., i LUDWIG, *Repertorium*, 329, etc.

3. LUDWIG, al *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. ADLER, 2.ª edició, pp. 177 i 232.

Biblioteca de Catalunya

nològiques del motet, ho devem, no als teòrics del segle XIII, sinó als monuments musicals que hem servat. Així, el primer teòric del temps dels motets és l'autor de la *Discantus positio vulgaris*, escrita entre 1230-1240, el qual, bo i estudiant els sis modus rítmics, parla dels motets, i en cita alguns exemples clàssics; fora d'això, només dóna una definició del motet, que no ens treu de compromís.[1] Així mateix passa amb el Johannes de Garlandia, de la primera meitat del segle XIII. Àdhuc Franco — vers 1250, bo i essent l'autor que més parla de la notació dels motets i havent segurament ell mateix escrit força composicions així — es mostra molt explícit a assenyalar motets coneguts quan parla de les longae, breves i semibreves, o bé quan parla de les pauses, etc.; però fora d'això, no ens diu pas el camí a seguir per a la composició clàssica del motet. Encara l'anònim anglès, el tractat del qual, tal com avui arriba, segons Ludwig, no puja més amunt del darrer terç del segle XIII, parla bellament dels conductus; lloa els volums d'organa i de conductus de Notre-Dame; en canvi, no diu mot sobre els volums de motets; àdhuc el mot «motetus», no l'apunta pas mai. Amb tot, és molt important l'aclariment que aquells dies ell ja feia del tenor de les «clausule», de les quals vingué la gran volada dels motets : «Et dicitur *Omnes* secundum quod extrahitur a *Viderunt omnes*, et sic per repetitionem bis, vel ter, vel pluries sufficit quoad tenorem»,[2] amb el qual ja es dóna la classificació dels tenors dels motets. Fet i fet, hem de pujar més cap ençà per trobar un autor que parli clar de com podia hom compondre un motet en els temps vells; ens referim a Egidius de Murino. Dins el recull de teòrics de la Colombina de Sevilla, sign. 5.2.25, f. 60, titula el seu tractat «Incipit ars qualiter et quomodo debent fieri mottetti», i diu : «Mottetti debent fieri hoc modo : Primo accipe tenorem alicujus antiphone vel responsorii vel alterius cantus de Antiphonario; et debent uerba concordare cum materia de qua uis facere mottettum; et tunc recipe tenorem, et ordinabis, et concordabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto», etc., etc.[3]

Evolució musical dels motets.

Els motets més vells es cantaven a la missa i a l'ofici. El Ms. de Florència, que presenta els exemples a tres veus, amb text llatí, i ordenats seguint l'any litúrgic, demostra a bastament que els motets es cantarien com a part integrant del Graduale i de l'Alleluia de la missa, i del Responsorium de l'ofici, als quals pertanyia el text del tenor respectiu. Són motets en els quals les dues veus superiors canten amb ritme idèntic damunt un mateix text llatí.

És ben de doldre que no tinguem a mà cap descripció de com es cantaven dins la litúrgia els motets de la fase primera. Tant pel text com per la música, eren ben dignes d'alternar amb el cant gregorià, per tal d'engrossir la festa de les grans diades. El motet primitiu, per tant, fou precisament in-

1. COUSSEMAKER *Scriptores*, I, 96.
2. COUSSEMAKER, *ibidem* I, 358.
3. Compari's amb la versió, no tan justa, de COUSSEMAKER, III, 124.

ventat per a cantar-se dins el temple. Però a començament del segle XIII, la música cortesana està en el seu màxim esplendor. La música dels trobadors fascinava les corts dels reis i gent ennoblida, i de lluny o de prop els músics d'església li pagaven llur tribut. La mateixa lírica religiosa llatina, amb cant a una veu, donava el patró per a escriure *contrafacta* — imitació literària i adaptació musical — de virelais, rondeaux i altres formes amb text francès ja profà. Aquest esdevenia també sovint el patró d'altres contrafacta llatins. Però fos com fos, aquesta música profana s'havia mantingut sempre com a música monòdica; mai hom no s'havia atrevit a aplicar-hi polifonia. Ara, doncs, aquell motet nat dins l'església, aviat traspassava el cancell del temple i esdevenia també art musical profà a veus. Hom hi aplicava text francès, ja amorós, i sovint en extrem, bo i valent-se encara de les mateixes clàusules polifòniques de París. Algunes de les versions amb text francès que transcrivim del Ms. de Wolfenbuttel 1099, serveixen a meravella. Els refranys de la lírica monòdica, coneguts com a *refrains*, tenien una bellesa que corferia els literats i els músics compositors. Els mestres anònims del motet primitiu, atenent més l'art d'agradar als palaus senyorials que el continuar servint únicament l'art del temple, tot d'una encabien també els tals *refrains* dins el motet francès. Valguin com a exemple la versió de Wolfenbüttel, Helmstadt 1099 i de Montpeller, motets XXIV (n.º 108), XXV (n.º 109), XXIX (n.º 113), XXXIV (n.º 118) i XLII (n.º 126) que donem en el volum de les transcripcions musicals.

Així ens trobem ja a la segona fase del motet. Ara es feia de moda el cantar-se a dues veus aquest text francès; això donava peu que un instrument acompanyés el *tenor* i que una veu ben dotada cantés la veu superior amb el text tan agradable aquells dies. El tenor continua essent emprat al repertori gregorià, i la veu motet perdura, portant encara aquell discant escrit pels mestres de Notre-Dame, malgrat que el text fos ja francès i amb aire més o menys eròtic. Com va remarcar Ludwig, aquesta fase de motet ofrena a l'historiador la primera forma de Lied acompanyat que hom troba a la història de la música. Cal només fixar-se en la versió de Wolfenbüttel 1099 dels motets de la segona classe del nostre recull. Com a tercera fase, podem assenyalar la següent : Fins ara hom cantava un mateix text a les veus superiors; tot seguit hom va aplicar textos diferents a cada una de les veus superiors. Encara més: fins allí, tota polifonia, adés la dels organa adés la dels conductus, duien les dues, o les tres veus superiors que cantaven amb ritme igual; àdhuc el tenor, si bé en els organa caminava independemment, en els conductus es coordinava també amb les veus superiors. Ara, doncs, el motet trencarà definitivament aquesta llei, que tanta d'impedimenta posava a les veus superiors, i farà que les veus superiors cantin amb text i amb ritme diferent cada una. El lector trobarà exemples així en els cinc nombres de la tercera mena de motets de Huelgas.

Si hom ben remira el repertori gregorià, es dóna tot seguit compte que unes fórmules melòdiques inventades primitivament per a una antífona o un responsori amb text determinat, foren després adaptades a textos novells; és una pràctica usada també pels trobadors, i que hom troba arreu de les cançons del folklore. Així passa també amb la música dels motets. Els contrafacta tingueren bella florida dins els motets, i en els conductus llatins monòdics, proses i altres cants lírics dels temps vells. És per ço que la qüestió dels contrafacta es presta a tantes de troballes dels romanistes erudits i dels musicòlegs. El fet dels contrafacta va donar peu a la volada gran que varen prendre els motets llatins i francesos. Ludwig ha demostrat bé que alguns motets francesos vénen directament de clàusules de Pérotin; altres, en canvi, vénen d'un motet llatí adaptat a la música de la clàusula respectiva, o bé ja d'un motet llatí que alhora fou imitació d'altre existent, i el qual procedia directament de la clàusula. Encara, seguint els Mss., hom veu palesament que en començar la moda de motets amb text francès, molts foren purament contrafacta dels llatins; un de tants exemples, el lector el trobarà al n.º 3 de Huelgas, on encabim la versió francesa de Wolfenbüttel 1099. Més tard, en divulgar-se tant els motets francesos, aquests serviren de model a altres amb text llatí, que esdevenien contrafacta dels originàriament inventats amb text francès. El Ms. de Wolfenbüttel, Helsmtadt 1099, és un cas frapant de motets llatins com a contrafacta de motets francesos; el n.º 40 de Huelgas n'és un cas clavat.

Per no baixar a més detalls, que Ludwig aclareix detingudament en els seus estudis, podem dir, en general, i per heure l'abast del nostre recull de Huelgas, que els motets de la primera fase només amb un text llatí per a les veus superiors, els trobem als fascicles primer i segon de motets del Ms. de Florència; ho són també alguns a tres veus del Ms. de Wolfenbüttel 1099. A aquests hom va aplicar text francès, i els trobem al Ms. citat darrerament. Vénen els escrits ja amb text francès; els motets dobles o triples més antics, amb text francès, els dóna el fascicle tercer del mateix Ms. de Wolfenbüttel. Els escrits amb un text diferent per a cada veu superior, abunden arreu; així, de temps ben vell, trobem ja que el fascicle segon amb motets, del Ms. de Florència, ja en dóna alguns; van amb text llatí, com a doble motet. Com a models bons de contrafacta, són, per exemple, els Mss. de Bamberg i el de Turin. El copista de Bamberg apuntava molts contrafacta; ell cercava motets religiosos, però n'hi barrejava de profans. El de Turin, en canvi, cercava motets profans, i per ço n'hi trobem tants de contrafacta amb lletres profanes. A Huelgas, al revés, el copista cercava només el fer-se amb un repertori religiós i amb text llatí; també ell amava d'encabir-hi alguns contrafacta.

Cal encara remarcar com en mig de la barreja de motets litúr-

gics llatins amb els francesos, hom troba força motets influenciats per l'art profà dels trobadors en els motets francesos. Molts d'aquets amb text francès apareixen amb *refrains* eixits del repertori de la lírica monòdica profana. Quan trobem aquest cas, remarca Ludwig, no totes les frases melòdiques que trobem en aquests motets amb refranys vénen de l'art musical dels trobadors, sinó que algunes provenen àdhuc del repertori de clàusules de Notre-Dame.

Malgrat tot ço que acabem d'exposar, no podríem tenir encara una idea justa del repertori de motets de Huelgas, si no recordéssim detalladament el fet del Ms. de Montpeller. Es tracta del Ms. més bell dels servats, i el qual abraça el repertori de motets de l'època antiga i alhora dóna entrada als de factura novella. És el celebèrrim Ms. que va donar peu a Coussemaker per a llançar als quatre vents el fet dels motets polifònics medievals. Després dels estudis de Ludwig i Besseler, el contingut del Ms. resta a l'abast de tothom; nosaltres el retraurem tot seguit.

La rítmica musical dels motets.

Per mica que hom es fixi en els motets de Huelgas, i en els altres que encabim dels altres manuscrits més vells i més importants, els motets duen sempre el ritme modal d'I, II i III modus; ocasionalment duen encara el modus V i VI. Així com els Mss. que arriben amb el fons de Notre-Dame, Wolfenbüttel, Helsmtadt 628, Florència, Laurenz. pluteus 29, còdex 1, Wolfenbüttel, Helmstadt 1099, Madrid Mss. 20486 i el provinent de St. Victor, van anotats amb la notació quadrada, els altres posteriors, com Montpeller, Bamberg, Turin, Huelgas, etc., donen ja notació mensural. Tinguem en compte que la notació mensural primerament fou introduïda només que per a expressar el ritme modal. La notació mensural que comportava *duplex longa*, *longa* (amb les pliques corresponents), *brevis* i *semibrevis* sembla que va entrar vers 1230. La rítmica modal antiga que trobem en les composicions de Notre-Dame es mantenia rigorosament en cada composició; però en venir el segon quart del segle XIII i principalment vers 1250, hom va mirar d'alliberar-se poc a poc d'aquesta rítmica modal antiga. Cal només mirar els motets transcrits dels diferents Mss. que donem en l'edició, per heure'n coneixença clara.

En venir els primers tanteigs d'alliberament del ritme modal en les composicions dels motets, hom no es va atrevir pas a retocar gaire la veu del motet; el triple, en canvi, és la primera veu que en venir aquest temps deixa de mica en mica la rítmica severa dels modus antics i pren una rítmica nova. Segons l'autor de l'*Speculum Musice*, de nom Jacobus, qui primer va partir la brevis del triplum *amb més de tres semibreus*, desfent la brevis en quatre, cinc i ocasionalment encara en partions més petites, fou Petrus de Cruce d'Amiens. Tot seguit altres extremaren més el cas, i arribaren a dividir la brevis fins en nou parts, àdhuc posant una síl·laba a cada valor, tan petits

com eren.[1] Besseler ha pogut demostrar que la pràctica novella de Petrus de Cruce s'escauria vers el 1270. Aquesta pràctica de Petrus de Cruce, però, com remarca Ludwig, fou precedida d'una fase, en la qual el triple ja no cantava amb ritme del tot modal; era una fase en la qual bo i servant la regla vella de dividir la brevis en tres semibreus melismàtiques, desfeia ja la rítmica modal pura. Segons Besseler, aquesta pràctica esdevindria ja en temps de Franco de Colònia vers el 1250. Tinguem sempre present que mentre el triplum s'obria camí amb aquesta rítmica novella de Franco i de Petrus de Cruce, la qual no respectava pas ni la mètrica ni l'accent del text, el tenor, i la part de motet, seguien respectant, amb tot, el ritme clàssic dels modus. Aquesta rítmica nova del triplum hom la pot veure arreu fins al segle XV. Com es veu, però, en la rítmica de Petrus de Cruce, hom havia d'escriure clar les semibreus, distingint-les de les «minime»; encara que així fos, els teòrics no parlen pas de la mínima, fins a començament del segle XIV.[2]

Donat que, com veurem, a Huelgas es presenten també alguns motets així, per tal de poder-los comparar bé, cal recordar la col·lecció ja clàssica de motets que duen el triplum amb la rítmica novella i que tan de moda es posaren els anys 1250-1280. La col·lecció més grossa d'aquestes obres amb l'estil novell, la dóna el fascicle setè de Montpeller, tan bellament estudiat per Ludwig i Besseler. Aquest fascicle permet de fer-nos càrrec d'allò que seria la pràctica novella. El fascicle esmentat de Montpeller, amb motets generalment a tres veus, duu encara alguns motets llatins, que presenten també una altra especialitat, que cal ara recordar pel nostre recull de Huelgas. Els motets amb text llatí havien cantat quasi sempre amb text *mètric*; ara, amb l'estil novell, entraven també sovint textos litúrgics ja amb *prosa*. Aquests textos encara comportaven passatges melismàtics en comptes de melodies essencialment sil·làbiques, com hom pot veure en els motets vells amb ritme netament modal. Un altre fet remarcable, adduït per Ludwig, és que ara hom ja no mira la quarta com a consonància pura; en canvi, guanyen terreny la tercera i la sexta com a consonàncies.[3]

1. «Nam ille valens cantor, *Petrus de Cruce*, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis secutus est, quandoque plures tribus pro perfecta brevi semibreves posuit; ipse primo incepit ponere quatuor semibreves pro perfecto tempore in triplo illo ..... Postea idem ampliavit se, et posuit pro uno perfecto tempore nunc quinque semibreves, nunc sex, nuc septem ..... Unus autem alius pro perfecto tempore non modo quinque semibreves, sex et septem posuit, sed etiam octo et aliquando novem ...» COUSSEMAKER, *Scriptores*, II, 401.

2. L'autor anònim de COUSSEMAKER, III, 336 i s. escriu : «De minima vero magister Franco mencionem in sua arte non facit, sed tantum de longis et brevibus ac semibrevibus. Minima autem in Naverina inventa erat, et a Philippo de Vitriaco, qui fuit flos totius mundi musicorum, approbata et usitata.»

3. Cal llegir l'estudi recent de J. HANDSCHIN, *Der Organum-Traktat von Montpellier*, a la *Festschrift für Guido Adler*, pp. 50 i ss., on demostra com hom ha exagerat massa en dir que la tercera no era admesa pels antics com a consonància. L'exemple que Handschin transcriu del Ms. de Florència, hom el troba fragmentàriament

El repertori de tenors primerament fou sempre emprat al repertori litúrgic. En temps posterior, hom eixampla el repertori dels tenors, i pren com a tenor, fragments melòdics que mai el Magnus Liber no havia pres com a tals, o, encara, el motetista agafa per tenors, melodies gregorianes que mai no havien servit per cantar a veus. Encara més : hom posa al tenor una melodia amb text francès, que canta tota la composició, i així fa que tinguem triple-motets francesos a tres veus, cosa característica del temps que ara parlem. El cantar dos textos a les dues veus superiors perdura tot el segle XIV fins al XV; la pràctica de cantar el tenor també amb text no durà pas gaire. Pel repertori de Huelgas haurem de tenir també present que aquells dies hom arranjava motets dobles per a ésser cantats com a simples; de no recordar aquest fet, ens exposaríem a prendre alguns motets de Huelgas com a més antics del que en veritat són.

Els Mss. de motets amb notació quadrada.

El fet del recull de Huelgas, on el copista va triar motets llatins de totes les èpoques, podrem ara aclarir-lo com cal. Amb les dades que acabem d'exposar podrem ja situar bé cada un dels motets de Huelgas. Donat, però, que aquest Ms. presenta tota la gama de motets, des dels més vells al novell repertori del fascicle 7 de Montpeller, i donat encara que la música de la majoria de motets de Huelgas es troba per ací per lla en els Mss., apuntem encara que només sigui el nom dels manuscrits que arriben amb motets que també trobem a Huelgas. El lector els trobarà, bellament descrits, situats i ben col·lacionats, en els diferents estudis de Ludwig. Com a manuscrits amb el repertori de Notre-Dame que duen motets : Wolfenbüttel, Helmstadt 628, amb uns nou motets amb text llatí;[1] Florència, Laurenz. pl. 29, 1, amb vint-i-sis motets a tres veus, al primer fascicle, quaranta a dues, i tres doble motets a tres veus al segon, i tres al sisè, sempre amb text llatí;[2] Madrid, B. N. Mss. 20486, amb uns trenta-set motets, també amb text llatí;[3] París .B. N. lat. 15139 (a. St. Victor 813), amb dos motets llatins i un bell rengle de melismes polifònics per a motet;[4] Wolfenbüttel, Helmstadt 1099, amb quatre fascicles de motets : el primer amb dotze motets llatins i cinc de francesos, a tres veus; el segon, dividit amb quatre partions, les tres primeres amb motets llatins ordenats cada vegada alfabèticament, amb un total d'uns vuitanta-quatre motets, a dues veus; tercer fascicle amb uns vint-i-tres motets, amb text francès, tots a tres veus, menys un a quatre, i un altre a dues, amb diferents textos a les veus superiors, i quart fascicle amb uns noranta motets a dues veus i text francès.[5]

al nostre recull n.º 147. Cal remarcar el fet que Huelgas doni — potser conscientment — aquesta sèrie de terceres com a sèrie de quintes. Vegi's el conductus a dues veus *Viderunt Emmanuel*, del segle XII, que GASTOUÉ ha publicat a la *Collection des maîtres polyphonistes du XII^e^ au XV^e^ siècle*, amb un bell rengle de terceres i sextes.

1. LUDWIG, *Repertorium*, I, 1, pp. 7-42.
2. *Ibidem*, 57-125.
3. *Ibidem*, 125-139.
4. *Ibidem*, 139-157.
5. *Ibidem*, 157-222.

Després d'aquests Mss. cabdals pel repertori més vell de motets, Ludwig descriu els següents, en els quals trobem algun motet que es presenta també al Ms. de Huelgas : Londres, Brit. Mus. Egerton 2615, de provinença francesa;[1] Londres B. M. Egerton 274, també de provinença francesa, amb alguns textos llatins del canciller de París Philippus † 1236.[2] Segueixen els reculls amb motets francesos de París B. N. frç. 844 (Chansonnier Roi)[3] i 12615 (Chansonnier Noailles); també les col·leccions de París B. N. frç. 845 i Oxford, Bodl. Douce 308.[4] Al costat de França tenim que, a la primera meitat del segle XIII, també Anglaterra se sumava al moviment dels motets. Ho prova el fet del Ms. de Wolfenbüttel, Helmstadt 628, ara ja ben demostrat com de procedència anglesa. Ho prova, encara, la col·lecció perduda de motets i doble motets llatins servada només per l'incipit dels textos a Londres, B. M. Harl. 978.[5] Ho prova, també, el bell rengle de fragments de còdexs anglesos amb motets del segle XIII, que van eixint arreu. A aquests Mss. amb notació quadrada, s'ha d'afegir la col·lecció fragmentària de Munic, Staatsbibl. lat. 16444, provinent de St. Zeno, a Reichenhalb, que Ludwig posa com a darrera col·lecció grossa de motets copiada amb notació quadrada.[6]

Els Mss. de motets amb notació mensural.

La col·lecció de motets de Huelgas va sempre amb notació mensural. El bell rengle de Mss. amb motets anotats amb aquesta notació mensural, es comença amb el magnífic manuscrit de Montpeller, Ec. de Médic. H. 196, que hem recordat més amunt, i que E. de Coussemaker féu conèixer amb els cinquanta exemples publicats a *L'Art harmonique aux 12 et 13 siècles*, del 1865. Són els manuscrits que Ludwig havia deixat per descriure a la segona part del primer volum del seu *Repertorium*, i que dissortadament resta truncada, després de l'estudi del manuscrit de Montpeller.[7] El fascicle primer d'aquest Ms. amb una petita col·lecció d'organa, i els cinc fascicles següents, encara ens relacionen amb l'art del corpus antic. Aquests cinc fascicles van ordenats segons el nombre de veus i segons el text. El fascicle setè, encara que fos escrit en la seva majoria com el restant del corpus vell de Montpeller, resta separat dels fascicles anteriors; el fascicle sis dóna setanta-dos motets a dues veus, amb text francès, que presenta el Lied instrumental del segle XIII; el cinquè arriba amb noranta-sis motets dobles francesos a tres veus, i un doble motet provençal, un altre de provençal-francès i un altre de llatí-francès. El fascicle segon duu el motet llatí i setze de francesos, a quatre veus, com a motets triples o quàdruples; el fascicle quatre dóna vint-i-dos motets dobles amb text

1. *Repertorium*, I, 1, pp. 229-243.
2. *Ibidem*, 243-267.
3. *Ibidem*, 285-305.
4. *Ibidem*, 305-313.
5. LUDWIG, *Repertorium*, I, 1, 267-278 i al *Die Quellen der Motetten*, 191. Per les composicions que el còdex duia amb música i pel motet n.º 19 de Huelgas, allí anotat amb notació quadrada, vegi's *ibidem* 274 i ss., i més avant, p. 260.
6. *Repertorium*, 313-318, i *Die Quellen*, 192 i s.
7. Vegi's *Repertorium*, I, 2, pp. 355 i ss. També *Die Quellen*, p. 193 i ss.

llatí, on el triple comença a seguir camins nous; el tercer va amb onze motets dobles, amb text llatí als motets i francès als triples; el setè resta ja aclarit anteriorment. El fascicle vuit, més tardà, comprèn quaranta-dos motets de l'estil de finals del segle XIII o primer quart del XIV, dobles i triples, text llatí i francès, alguns ja amb compàs binari, altres ja amb la construcció isorítmica.[1]

Després del de Montpeller, Ludwig posa el Ms. perdut que en 1773 guardava el marquès Noblet de la Clayette i que avui se serva només amb còpia dels textos francesos, del 1773 o potser una mica més tardana, a París, Arsenal 6361. Ludwig creu que el Ms. duia també música.[2] Al costat dels vuitanta-nou textos francesos hi havien també altres motets mixtos, amb text llatí pel motet i francès pel triple; encara n'hi havien d'altres de purament llatins. Entre els francesos servats, cap no pertany al fascicle setè de Montpeller. Després d'aquestes col·leccions grosses, ve la col·lecció de Bamberg Ed. IV 6, amb cent motets dobles ordenats alfabèticament, seguint l'incipit dels textos. P. Aubry el va publicar amb facsímil, transcripcions i estudi.[3] Segons les col·lacions que Ludwig en féu, una tercera part dels motets baixen fins al repertori de Notre-Dame : així, setze motets d'aquesta col·lecció provenen de melismes de Notre-Dame, o de St. Victor; quinze es presenten en la forma de motet (una vegada en la forma de conductus) coneguda com a més antiga en els Mss. del repertori de París; una altra tercera part — unes trentasis obres — és la forma més antiga de doble motet (o de triple motet) que trobem al vell corpus de Montpeller; la tercera part darrera arriba amb motets d'època posterior : quinze que són ja a Montpeller, fascicle set, i divuit que són pròpies de Bamberg.[4]

Com a col·lecció parenta de Bamberg, Ludwig posa el Ms. perdut i avui servat tan sols per la taula del seu contingut en un Cartulari de la biblioteca episcopal de Besançon, n.º 716. Aquesta col·lecció contenia cinquanta-set motets a tres veus, amb vint-i-tres o vint-i-quatre textos llatins i trenta-quatre o trentatres de francesos per a la part motet.[5] Ludwig assenyala, a més, un fragment d'altre Ms. semblant al de Bamberg, en el Ms. copiat a París, ara a Roma, Vatic. Regin. 1543, assenyalat primer per H. M. Bannister. El petit fragment servat amb quatre motets a tres, que surten ja a Montpeller, i tres a Bamberg, demostra que la còpia seria molt autèntica.[6] Entre les col·leccions de motets amb notació mensural que tenen relació amb Huelgas, cal recordar també els fragments de la Bibl. de Darmstadt, n.ˢ 3317, 3471 i 3472, de provinença alemanya, amb un total de vint-i-dos obres, la majoria motets llatins religiosos

1. *Die Quellen*, 206 i s.; *Sonderdruck*, 22 i s.
2. *Ibidem*, 196, i *ibidem*, 12.
3. *Cent Motets du XIII^e siècle* ja esmentat.
4. *Die Quellen*, 198 i s.; *Sonderdruck*, 14 i s.
5. *Ibidem*, 200 i s.; *ibidem*, 16 i s.
6. *Ibidem*, 201 i s.; *ibidem*, 17 i s.

Biblioteca de Catalunya

o de caràcter moral.[1] La darrera col·lecció grossa del repertori principal del segle XIII és el fascicle de Turin, Reale Bibl. Mss. Vari 42, provinent de Sant Jaume de Liége. Conté trenta un motets a tres veus (dobles i triples motets), generalment amb text francès fins en els motets (si exceptuem el n.º 5, «Jam jam», amb el tenor «Solem» purament llatí, conegut per Montpeller 7, 275, Londres D i Huelgas 49) i sis amb text mixte llatí i francès.[2]

Encara veurem com Huelgas conté obres d'altres col·leccions petites de motets escampades per ací per lla, i que Ludwig va deixar prou estudiades musicalment. Com a primera d'aquestes, posa la de Roma, Vatic. Reg. 1490 — el conegut *Chansonnier d'Arras* — amb disset obres, de les quals només onze arriben amb la música, i dues que la porten començada.[3] També París, B. N. lat. 11266, conegut pel tractat del Pseudo-Aristòtil,[4] i que primer havia pertangut a Fétis. Ludwig pregunta si l'autor d'aquest tractat no podria ésser el mateix Lambert retret per J. de Grocheo.[5] El Ms. conté quatre motets dobles llatins i tres motets dobles amb text francès, coneguts ja per altres bandes.

Entre les diverses petites col·leccions franceses estudiades per Ludwig que contenen motets del repertori principal, però ja amb forma reduïda, ofrenen obres de Huelgas : París, Arsenal 3517-3518, petit recull de deu textos llatins i un de francès anotat amb notació quadrada molt poc acurada;[6] també el Ms. avui servat a Boulogne s/M. 148 (119), amb la curta col·lecció anotada amb neumes messins;[7] la col·lecció de dotze motets llatins i dos de francesos, a dues veus, copiada no abans del setè fascicle de Montpeller i servada a Londres, B. M. Add. 30091, amb notació mensural;[8] el recull de dos motets dobles i vuit a dues veus, que es troba al final del Ms. de Cambrai 410 (386).[9] Finalment, a aquest grup pertany encara la col·lecció de vuit motets marials copiats amb forma reduïda, a dues veus, que una mà francesa afegí al segle XIV, al conegut Missale anglès de París, Arsenal 135, copiat amb notació mensural pseudo-aristotèlica.[10] Hem de tenir també presents els motets afegits més tard als espais lliures de l'esmentat *Chansonnier du Roi*, París B. N. frç. 844,[11] on es donen només a una veu, sense el tenor, i escrits ja amb notació mensural. Ve de procedència desconeguda la petita col·lecció de Bologna, Liceo Music. Q 11 escrita amb notació quadrada molt poc cuidada.[12] D'entre els diferents fragments de Worcester, només el XVIII conté un motet de Huelgas.[13]

1. *Die Quellen*, 203 i ss.; *Sonderdruck*, 19 i ss.
2. *Ibidem*, 205 i s.; *ibidem*, 21 i s.
3. *Ibidem*, 208, i *ibidem*, 24; també 214 i 30.
4. *Ibidem*, 209, i *ibidem*, 25.
5. *Sammelbände der Internationallen Musikgesellschaft*, I, 102.
6. *Die Quellen*, 209, i *Sonderdruck*, 25.
7. *Die Quellen*, 209 i s.; *Sonderdruck*, 25 i s.
8. *Ibidem*, 210 i s.; *ibidem*, 26 i s.
9. *Ibidem*, 211 i s.; *ibidem*, 27 i s.
10. *Ibidem*, 212 i s.; *ibidem*, 28 i s.
11. *Ibidem*, 213 i s.; *ibidem*, 29 i s.
12. *Ibidem*, 219 i s.; *ibidem*, 35 i s.
13. *Ibidem*, 192, nota, i 274; *ibidem*, 8 i 39.

Quant als motets llatins del Roman de Fauvel, París, B. N. frç. 146 escrit entre 1310-1314 per Gervais du Bus, i afegits allí per Chaillou de Pesstain, probablement en 1316 i alguns composats potser per Felip de Vitry, només hi trobem el triple «Celi domina» que dugui relació amb el motet 40 de Huelgas; aquesta relació, però, és només quant al text, donat que quant a la música, es totalment diferent. Tinguem present, encara, que Huelgas duu algun motet ja amb notació retocada i afegida posteriorment; notació que surt per primera vegada al Ms. del Roman de Fauvel. En aquest temps, al Roman de Fauvel, trobem per primera vegada el nou grup de brevis-semibrevis, amb la semibrevis, com a unitat de moviment.[1] Cal fixar-se en aquest detall per mor de no caure en l'error de pensar-se que Huelgas s'avança — quant a la modernització de la notació — al mateix Ms. francès suara esmentat.

Per la pràctica dels motets vells a Itàlia, tenim poques dades. Ludwig assenyala només el Ms. de Florència, Naz. II, I, 122, i II, I, 212, que són les fonts que ens han servat les Laudi italianes amb música. Allí trobem algunes composicions llatines, entre les quals algun motet.[2] Huelgas dóna el motet 36, el triple del qual el trobem a Florència II, I, 212, i el 43 que surt al II, I, 122 esmentat. A París, Arsenal 8521, es conserva un tercer còdex de Laudi, sense música, que duu també uns quants motets; dissortadament hom hi va copiar també només els textos dels motets. D'entre ells, es troben els dels motets 36 i 39 de Huelgas.

Seguint encara l'ordre de Ludwig, cal recordar el Ms. alemany dels segles XIV-XV, servat avui a Munic, Staatsbibl. lat. 5539 (Mü C), copiat en part amb notació quadrada i en part amb notació mensural molt poc fixa, i en part amb neumes alemanys.[3] Allí trobem el motet 19 i 24 de Huelgas. També interessa, pel cas nostre, el Ms. que Gerbert havia estudiat al monestir de St. Blasien i que hom havia tingut ja per perdut amb la crema del 1768; però després es va aclarir que havia passat a propietat anglesa privada, i que en 1867 l'havia adquirit el Brit. Museum de Londres, on ara és assenyalat com a Add. 27630 (Lo D).[4] En aquest Ms. hom troba uns vint-i-nou motets amb notació molt descuidada; d'aquests en trobem dos, el n.º 43 i el 49, al còdex de Huelgas.

Fragments d'altres Mss. anglesos no estudiats encara.

A més d'aquests còdexs estudiats detalladament per Ludwig, fa pocs anys, el P. Blume va assenyalar encara el magnífic *Rotulus* de Brussel·les, del segle XIV, amb motets escrits amb notació mensural. És el mateix *Rotulus* al qual Ludwig va al·ludir en la seva dissertació rectoral i que ell ens havia mostrat en 1928; és el mateix repertori que endemig estudiava J. Handschin sense saber que Ludwig ja el tenia per descriure. El P. Blume, després d'algunes consultes que en 1928 li férem personalment a Munic, sobre els textos des-

1. *Die Quellen*, 278 i s.; *Sonderdruck*, 43 i s.
2. *Ibidem*, 297 i s.; *ibidem*, 62 i s.
3. *Die Quellen*, 304 i s.; *Sonderdruck*, 69 i s.
4. *Ibidem*, 305 i s.; *ibidem*, 70 i s.

coneguts de Huelgas, tingué la gentilesa de prestar-nos diferents notes que ell guardava de H. M. Bannister (algunes datades a 4 de juliol de 1908) amb «cantica inedita» de motets. Vulgui acceptar des d'ací el nostre profund agraïment. Bannister li enviava còpia de diferents textos de motets llatins que ell havia transcrit de vuit folis d'un *Cantatarium*, del segle XIII, escrit a Anglaterra; segons ell, anaven anotats amb música a dues, tres i quatre veus, i el fragment es guardava al New College d'Oxford. Dissortadament no posava la signatura. Encara copiava quatre textos que, segons Bannister, anaven també a tres veus, transcrits d'un còdex «S. August. in Psalmos. Col. Abt. Abb. Radingensis saec. 12. Cod. Bodleian. 257 add. saec. 14». Altres cinc, a tres veus, del «Collect. ms. saec. 14 Cod. Collegii Corporis Christi Oxoniensi 86». Encara un altre motet d'un fragment d'un «Cantatarium saec. XV. Bodl. Auch. F. 1. 3.»

Pel nostre recull de Huelgas interessava sobretot la troballa de la col·lecció amb la sèrie de motets que Bannister assenyalava sense la signatura. La senyoreta Concepció Casanova, actualment estudianta a Oxford, ha pogut aclarir que els fragments de còdexs litúrgics arreplegats per Bannister es guarden avui al New College d'Oxford sign. 362. Ella s'ha pres la molèstia — valguin aquestes ratlles com a prova d'agraïment sincer — de cercar el contingut de cada un dels trenta-nou fragments d'aquest recull; només el fragment n.º XXVI, ff. 82-91, «Cantatarium s. XIV», ens ha interessat de moment. A l'atzar hem demanat fotocòpies d'aquest còdex per dissort tan fragmentari, i, efectivament, es tracta del mateix Ms., del qual Bannister havia copiat la sèrie de més de vint-i-cinc textos llatins. Donat que al present no tenim les fotografies dels altres tres petits fragments guardats a Oxford, que hem esmentat suara, no podem dir quina mena de motets contenen; en canvi, podem parlar del còdex preciós de motets i de conductus servat al New College d'Oxford, sign. 362, ff. 82-91, com a fragment XXVI. Es tracta de deu fulles senzilles del segle XIV, que provenen d'un Ms. que seria molt important, puix que la foliació primitiva apunta els ff. LXXI, LXXXI, LXXXIX, XC i CXVI. Aquests folis es presenten generalment saltats, i, pel que es veu, es varen trobar per ací per lla; és per ço que la majoria de composicions arriben incompletes. El Ms. demostra, una vegada més, la florida de motets a l'Anglaterra i assenyala una fase bonica del motet llatí i francès medieval. La notació és mensural-modal, si bé sovint domina ja la semibreu, i només als ff. 90'-91 es troba la mínima, que sovint no es veu clar si fou afegida posteriorment. Al present, no disposem del temps suficient per a poder-ne fer un estudi raonat; però només a simple mirada sembla que ens trobem amb una col·lecció que presenta un recull de motets emparentat amb el fascicle vuitè del còdex de Montpeller. Per a donar una idea del contingut del Ms., novell dins la literatura moderna del motet medieval, donem avui simple-

ment la següent llista d'obres, quasi totes desconegudes fins ara en el repertori dels vells motets:

1. f. 82 : «Virgo sancta Katerina, | Gemma nitens Grecie.» Només la part motet i tallat al marge. Es trobava també a la col·lecció perduda de de motets anglesos que coneixem només per l'incipit dels textos a Londres, B. M. Harl. 978; és el motet n.º [1011], segons la numeració de Ludwig. Vegi's el seu *Repertorium*, p. 276.

2. f. 82′ : «[Re]gi regum ... inquid lingua gloriam.»
[Tenor] «Regnum tuum.»

3. f. 82′ : «[Sp]iritus procedens a patre | Venis mundo regnans.» Conductus a tres veus; pel custos, es veu que la composició no és completa.

4. f. 83 : «Karisma conferat a patre genitus.» No es veu clar si es tracta d'un conductus simplex o bé d'un motet al qual manca el tenor. Duu llarga cauda al començ del primer vers i al final de les estrofes, com també al final del vers segon de la segona estrofa.

5. f. 83 : Tr. «Jam nubes dissoluitur.»
Mot. «Jam nouum sidus oritur.»
[Tenor Solem], manca.

Vegi's el motet XLIV del n.º 133 del nostre recull de Huelgas. La música del còdex anglès, bo i imitant la versió coneguda, és totalment diferent.

6. f. 83′ : Tr. «Fulget celestis curia | Petro sedente preside.»
Mot. «Roma gaudet de tali presule | Dato diuino munere.»
[Manca el tenor.]

Al capdavall de la pàgina, amb música com d'un tenor, diu : «Quartus de O homo». Vegi's el n.º 20 següent.

7. f. 84 : «Apello Cesarem qui non habet comparem.»
[Tenor] Omnes.

8. f. 84′ : Tr. «Januam quam clauserat | Fructus edulium.»
f. 85 : [Primitiu LXXI] Mot. «Jacintus in saltibus | Puer perimitur.»
[Tenor] «Jacet granum.» Encara altre «Tenor per se (sic) de Jacet granum». Al f. 85 segueix «Quartus cantus» que forma part del susdit motet, a quatre veus, que va dedicat a sant Tomàs de Cantorbery. No sabem quina relació pot tenir aquest text del tenor amb el de Chevalier 38299.

9. f. 85′ : Mot. «Triumphat hodie | Xpisti miles mire.»
Tenor «Si qe la nuit vus preigne», amb text fins a la fi.

Donat que manca el foli següent primitiu, no sabem a quantes veus era.

10. f. 86 [f. CXVI primitiu] : «Balaam de quo uaticinans, | Iam de Iacob.»

Es la part motet de Montpeller f. 391′. Reproduït per Coussemaker a *L'Art Harmonique*, n.º XXII i XXIII. Ens trobem, doncs que el fragment anglès es lliga amb el fascicle vuitè de Montpeller.

11. f. 86′ : Tr. «Ciuitas nusquam conditur.»
f. 87 : Mot. «Tu es celestis curie | Leti fiunt hodie.»
Tenor «Cibus esurientum | Salus languentum | Solamen dolentum.»

Es tracta d'un motet «De sancto Eduardo».

12. f. 87 : Tr. «Excelsus in numine tue potestatis.»
Mot. «Benedictus dominus universitatis.»
f. 86′ : Tenor «de Excelsus.»

Va dedicat a sant Tomàs de Cantorbery.

13. f. 87′ : Tr. «Ade finit perpete | Nephas parentis noxie.»
Mot. «Ade finit misere delictum.»
Tenor «A definement deste lerray.»

Ès de la Resurrecció.

14. f. 88 [primitiu f. LXXXI] : Mot. «Alta canunt assistentes | Cuncti carmen nobile.»

Ès incomplet; manquen una veu i el tenor; en canvi, s'hi troba el «Quadruplum», el qual assenyala, doncs, que el motet seria a quatre veus.

15. f. 88′ : Tr. «Caligo terre scinditur | Percussa solis spiculo.»
Mot. «Virgo mater et filia Regis altissimi.»
Tenor.

16. f. 89 : [primitiu f. LXXXIV?] : Tr. «Solaris ardor Romuli | Soluit gelu Britannie.»
Mot. «Gregorius sol seculi | Iouem de cancro Romuli.»
Tenor «Mariounette douche».

17. f. 89 : Mot. «Petre, tua nauicula | Vacillat aliquotiens.»

Només la part de motet. El text va citat a Chevalier 41983 d'un «Cantionale anglicum (XIII s.) Blume, apogr.», que suposem que es tracta del Ms. del qual parlem.

18. f. 89′ : Mot. «De spineto rosa crescit | Inter rampnos Grecie.»
Tenor Agmina.

Encara que el tenor sigui el de Huelgas IX, ritmat diferentment, el motet no s'hi assembla mica.

19. f. 90 [primitiu f. LXXXIX] : «O Petre, flos apostolorum, | O pastor celestis.»

Només la part motet. El text primitiu fou esborrat, i hom va escriure damunt, aquest. Chevalier 41915 cita aquest text d'un «Cantionale anglicum (XIII s.) Blume, apogr.».

20. f. 90 : Tr. «O homo considera Que uita labilis.»
Mot. «O homo de puluere, | Surge, propere.»
Tenor. Filie Ierusalem.

La veu «Quartus de O homo», del f. 83', pertany aquí; és, doncs, a quatre. Chevalier 41870 i 41871 del «Cantionale anglicum (XIII s.) Blume apogr.».

21. f. 90' : Tr. (?) «Rosa delectabilis Spina carens exoritur.»
Tenor.

Donat que va incomplet, no es veu clar si aquest tenor pertany al present motet. Va seguit de tres pautats, que es continuen al f. 91, copiats potser més tard.

22. f. 91 [primitiu f. XC] : Mot. «Regalis exoritur Mater decoris anima.»
Resta també incomplet i no sembla que vagi amb l'anterior.

23. ff. 90'-91 : Composició a tres, en estil de conductus, sense el text.

24. f. 91' : «Sanctorum gloria | Laus et refugium.»
Sembla un conductus a dues veus, escrites per separat i amb el text que es repeteix igualment a cada una.

Els motets de Las Huelgas

Després d'aquestes dades podem ara parlar justament del recull de motets de Huelgas. Hom veu tot seguit que el criteri del copista era de collecionar només motets llatins i religiosos o almenys moralitzants. El copista no va tenir altra dèria; a més, no li va interessar pas el copiar-los amb un ordre determinat d'incipits o de tenors litúrgics; menys tampoc seguint l'ordre del nombre de veus; àdhuc va prescindir del tot de la cronologia de les composicions. Cal encara observar que entremig dels motets, el copista va posar-hi, sense ordre rigorós, alguns conductus. Amb aquesta magnífica col·lecció de cinquantanou motets de Huelgas, hom pot seguir tota la gama dels motets llatins conreats a França durant el segle XIII. Ella assenyala ben bé que el motet fou de bona hora conegut i executat dins la península. Fins ara és potser l'única collecció important que encara es guarda en el lloc per on fou copiada i executada durant el segle XIV. El copista de Huelgas tenia certament davant seu una col·lecció de motets amb versió fidel en la qual n'hi hauria potser molts d'altres d'origen hispànic. Dissortadament la col·lecció de Huelgas arriba sovint malmesa per una mà barroera posterior, la qual bo i volent modernitzar alguns motets, els va desfigurar per complet. Quan aquesta mà malfactora no hi va intervenir per a res, els motets se serven fidelment segons versió antiga la més pura, o bé amb variants melòdiques al triple i àdhuc al motet, que no alteren el sentit musical. També, bo i servant la versió autèntica, algunes vegades la transporta a una quarta o a una quinta més baixa que la de les versions originals. No sabem si això seria motivat pel fet que no hem pogut aclarir — però que creiem molt probable —, que tals motets, que arriben transportats, es-

tiguessin destinats a ésser cantats per veus d'home. Algunes vegades apareix ben clar que la tal mà barroera fou la del Johannes Roderici; altres vegades no pot pas endevinar-se. Sovint s'hi veuen raspadures damunt la versió autèntica; altres vegades, en canvi, la versió apareix ja retocada, malgrat que les notes arribin sense ni corregir; això palesa que la deformació fou també feta pel mateix copista del Ms. Els retocs que deformen la composició, van generalment al tenor. Cal remarcar, però, que el copista mai no va retocar el tenor, quan els motets vénen del repertori vell de motets dobles de Montpeller i de Bamberg. Unes altres vegades hom va deixar el tenor autèntic que melòdicament cantava bonic, i el va canviar per altre que per a nosaltres resulta monòton i rítmicament amorf. No encertem a endevinar què pretenia el corrector en desfer els tenors primitius. Això l'obligava sovint a retocar inclús les veus superiors per mor que s'adaptessin al ritme del tenor refet desgraciadament. Els tenors, a Huelgas, rarament es classifiquen. Cal remarcar, també, el fet que el copista no amava mica el ritme del modus II; cal només veure la fototípia per donar-se compte com rarament va copiar un motet amb aquest modus. Àdhuc passa que una vegada el copista l'havia deixat passar tranquillament, per quan es tractava d'un motet massa clàssic; malgrat tot, vingué una altra mà posterior, poc escrupulosa, i va esborrar notes, per tal d'introduir-hi el ritme de I modus. Encara cal recordar que Huelgas dóna sovint tenors que no hem pogut classificar, pel senzill fet d'ésser tenors escrits de bell nou, o bé xuclats de fonts no litúrgiques, o bé que arriben tan desfigurats, que es fa molt difícil l'heure clarícia sobre llur origen.

Malgrat el retret que acabem de fer sobre la poca autenticitat que respiren alguns dels motets de Huelgas, val a dir que els que hi arriben com cal, són en gran nombre. Per donar una idea justa de quan el Ms. copia fidelment i de quan es presenta canviat, i per fer veure fins on arriben aquests canvis, hem posat a la transcripció les versions dels manuscrits més autèntics, quan elles ens foren conegudes. El procediment que hem emprat en donar aquestes transcripcions antigues ens permet, a més, de fer veure exactament l'evolució dels motets seguint totes les fases llurs.

Sigui com sigui, i malgrat les corrupteles, aquesta col·lecció té un preu gran per la història del motet dins la música hispànica. D'una banda el nostre còdex ofrena una gran quantitat — més de la meitat — de motets inventats a França; d'altra banda, ell presenta una sèrie rica de motets musicalment — i potser literàriament — nats a Espanya. En aquesta col·lecció trobem des de la forma primitiva del motet llatí a tres veus amb igual text a les veus superiors, passant pel vell motet a dues veus, i seguint pels motets dobles amb igual ritme per a les veus superiors, i fins al repertori llatí novell del còdex de Bamberg i Darmstadt, arribant fins als del fascicle setè de Montpeller.

Per tal de procedir amb claredat, a continuació dividim els motets de Huelgas en cinc classes:

I. Motets que provenen d'un melisme polifònic del repertori de París.

Són quinze, dels quals, dotze vénen de Notre-Dame i tres de la col·lecció de melismes de St. Victor. Dels dotze primers, un procedeix dels melismes de Notre-Dame i alhora dels de St. Victor. Són els següents : N.º 3, «Alta boui», a tres, amb text igual al de Florència. El triplum de la clàusula de Florència no es prestava per a ésser cantat com a motet, i hom va escriure un altre triplum de bell nou; encara hom fa cantar el tenor amb I modus en comptes de V, com escriu la clàusula original i com fan les altres versions autèntiques; n.º 8, «Mulier misterio sterilis», que fins ara era desconegut com a motet; n.º 10, «Non orphanum te deseram», posa només la part del motet, donat que el copista va corregir la rítmica del motet i després no va trobar un tenor que s'hi adaptés; n.º 12, «O quam sancta», que prové de la clàusula de Florència i de St. Víctor. El tenor va molt retocat; el motet no es dóna sencer, va sense el triple dels manuscrits clàssics i amb text diferent de Florència; n.º 14, «Patrum sub imperio», que prové d'una clàusula a dues veus; a Madrid es presenta com a motet a dues veus, a Huelgas es dóna amb un triple novell; n.º 16, «Ad celi sublimia», a dues veus com a Madrid; n.º 30, «Mulieris marcens uenter», on el tenor clàssic de «Mulierum» va canviat i sense cap gràcia; el motet va a la quinta superior; n.º 38, doble motet amb el Tr. «O Maria» i Mot. «De uirgula»; n.º 42 Tr. «Claustrum» i Mot. «Virgo», que duu text diferent de la versió primitiva de Florència i dels altres manuscrits; n.º 44, Tr. «Ex semine Abrae» i Mot. «Ex semine rosa», a Huelgas, amb les veus superiors canviades i el tenor retocat; encara els motets a dues veus n.º 47, «Deo confitemini», i el 58, «Ecclesie princeps», que és igual a la part motet del n.º 38, ara, però, amb VI modus. Els que provenen del melisme de St. Victor són : n.º 6, «Veni uena uenie», amb un triple afegit que canta com a conductus; n.º 9, «Agmina militie celestis», amb les veus que apareixen cantades com a Florència (a Huelgas es dóna a una quarta baixa; el tenor hi canta amb I modus en comptes d'anar amb V); el doble motet n.º 34; Tr. «Laus tibi, | Salus» i Mot. «Laus tibi, | Virgo»; Huelgas és l'únic còdex que el dóna amb text llatí. En comparació de la clàusula, les veus van abaixades d'una quarta com a Wolfenbüttel, Helmstadt 1099, fascicle 3, n.º 15, a dues veus, i amb text francès, i com a Montpeller 2, 29, ací com a triple motet francès.

II. Motets que en els manuscrits de Notre-Dame arriben amb la forma més vella de motet.

Són els onze següents : N.º 5, «Gaude, chorus», a dues veus; música (ja amb ritme binari), com a W_2 4, 89 que el posa amb text francès; n.º 13, «Honor triumphantis», a tres, a Madrid només a dues; n.º 19, Tr. «Aue, gloriosa» i Mot.

Biblioteca de Catalunya

«Salue, uirgo regia», l'original era un conductus a dues veus, que trobem a W_2, i que també trobem com a doble motet a Montpeller 4, 53 i a Bamberg 1; n.º 21, «O Maria, maris stella», presenta la versió primitiva com a Florència amb el triple d'estil vell, però molt retocat, i una segona versió com a doble motet amb triple nou, «O Maria, uirgo dauitica», igual a Montpeller 4, 52, i Bamberg 75; n.º 25, «Et florebit lilium», sense el tenor, i musicalment igual al W_2 4, 3, ací amb text francès; n.º 29, «Mulierum hodie», a dues, forma reduïda i amb text diferent de Florència, que el dóna a tres amb el text «Prodit lucis», musicalment igual a W_2, a dues veus, amb el text «Prima cedit». Cal advertir, encara, que aquest motet clàssic de II modus, Huelgas el dóna com de I; n.º 31, «Diuinarum scriturarum», com a Madrid, on es posa també a dues veus; n.º 32, «Omnipotens fecit grandia», igual a la versió de Madrid; n.º 40 Tr. «Celi domina» i Mot. «Aue, uirgo», musicalment igual a W_2 3, 14, ací amb doble motet i amb text francès com a Montpeller 5, 110. El contrafactum llatí de Huelgas, es troba, també, a Bamberg, n.º 4, amb els textos canviats d'ordre, mentre que la música resta idèntica; n.º 52, Tr. «O Maria, maris stella» i Mot. «O Maria, Dei cella», música com a la primera versió del n.º 21 de Huelgas, igual a la versió primitiva de Florència. A Huelgas ara es dóna com a doble motet i les veus superiors canviades de lloc; n.º 55, «In ueritate comperi», forma reduïda a dues veus de la versió de Florència, que era a tres i com a simple motet, igual a W_2 2, 9. La versió de Montpeller 4, 57, i de Bamberg, n.º 45, musicalment igual a Florència, es presenta ja com a doble motet llatí.

III. Obres que trobem al corpus vell de Montpeller en forma la més antiga de doble motet.

Són els cinc següents : N.º 15, «In omni fratre», forma reduïda de Montpeller 3, 37, que va amb el Tr. «Mout me fu» i el Mot. «In omni fratre», com a Bamberg 47; n.º 23, Tr. «Res noua» i Mot. «Virgo decus», amb text i música idèntic a Montpeller 4, 58, i Bamberg 95; n.º 39, Tr. «Psallat corus» i Mot. «Eximie», text i música igual a Montpeller 4, 60, i Bamberg, n.º 30. Cal remarcar que Huelgas el dóna transportat a la quinta inferior; n.º 41, Tr. «Aue, lux luminum» i Mot. «Salue, uirgo rubens», amb text i música com a Montpeller 4, 56, i Bamberg, n.º 84; n.º 59, «Mellis stilla, maris stella», a tres, amb motet i tenor igual a Montpeller 3, 40; ara, però, aquest darrer Ms. el dóna amb el Tr. «Par une» i Mot. «Mellis stilla», mentres que Bamberg 58 el dóna amb el Tr. «Virginis» i el Mot. «Mellis». Huelgas el presenta amb la forma primitiva de motet a tres i amb ritme igual a les veus superiors; àdhuc musicalment, el triplum de Huelgas és diferent del de Montpeller i Bamberg.

IV. Motets d'època ja més tardana coneguts per Mo 7 i altres Mss.

Són els set següents : N.º 24, Tr. «Salue, uirgo» i Mot. «O dulcissima»,

que surt amb música igual i text mixte a Montpeller 7, 268, Tr. «Salue, uirgo» i Mot. «Est il donc», igual a Bamberg, n.º 33; la notació de Huelgas es presenta modernitzada; n.º 36, Tr. «Gaude, uirgo» i Mot. «Verbum caro», amb música i text llatí iguals a Montpeller 7, 284, i a Bamberg, n.º 98; n.º 37, Tr. «Aue, regina celorum» i Mot. «Alma Redemptoris», idèntic a Montpellier 7, 285, i Bamberg, n.º 5; n.º 43, Tr. «Amor uincens» i Mot. «Marie preconio», igual a Montpeller 7, 283, i Bamberg, n.º 59. Cal remarcar que aquest és l'únic motet que el copista de Huelgas el va deixar amb II modus; n.º 49, Tr. «Jam jam nubes» i Mot. «Jam jam nouum», amb el tenor «Solem» que trobem a Montpeller 7, 275; n.º 22, Tr. «Benedicite ... Gustate» i Mot. «Benedicite ... Edent», conegut pel Ms. de Darmstadt esmentat; n.º 57, «Homo miserabilis», reducció a dues del n.º 37 de Bamberg, que apareix també a Darmstadt.

V. Les obres restants arriben a Huelgas per primera vegada.

Són els vint-i-un motets següents : N.º 1, «Belial», a quatre; n.º 2, «Dum superbit», a tres; n.º 4, «Sicut a prophetis», a dues; n.º 7, «Mundi dolens», a tres; n.º 11, Tr. «Splendidus» i Mot. «Leo, bos», doble motet a tres veus; n.º 17, «Aue, caro, splendida», a tres; la música del motet i del tenor és igual als n.ˢ 51 i 53, si bé apujada d'una segona i amb triple nou; n.º 18, Tr. «Virgo parit» i Mot. «Noua salus», doble motet a tres; n.º 20, Tr. «O Maria, uirgo» i Mot. «Organica cantica», doble motet a tres, que en part surt al n.º 8 de Bamberg amb altre text llatí; n.º 26, «Ydola | Dum subdola», només el motet sense el tenor; n.º 27, «Tres sunt cause», a dues; n.º 28, «Virgo uirginum», a dues, amb tenura retocada amb poca trassa per Johannes Rodrígues; n.º 33, «Tu clauiger», corregit amb compàs ja binari i esborrada la tenura; n.º 35, Tr. «In seculum Artifex» i Mot. «In seculum supra», doble motet a tres; n.º 45, «O planga[n]t», a dues, ja amb ritme binari; n.º 46 Tr. «Salue, porta» i Mot. «Salue, salus», amb el tenor «Salue sancta parens», a tres veus com a triple motet; n.º 48, Tr. «Ex illustri nata prosapia» i Mot. «Ex illustri nata... et nobilis», doble motet a tres, ja amb ritme binari; n.º 50, Tr. «Aue uerum» i Mot. «Aue, uera»; n.º 51, Tr. «Aue, caro» i Mot. «Salue salus», amb música com al n.º 53 i com al n.º 17; n.º 53, Tr. «Aue, caro» i Mot. «Aue uerum», música com al 51; n.º 54, «O plena gracie», a dues; n.º 56, «Clama, ne cesses», a dues.

D'aquesta distribució resulta que els motets més poc nombrosos són els doble motets que surten per primera vegada com a tals al corpus vell de Montpeller i que el copista de Huelgas va respectar integralment; són també pocs en nombre els de la secció quarta, que trobem encara a Montpeller, fascicle 7, i a Bamberg, els quals també foren respectats pel copista. La secció més nombrosa és la cinquena, amb vint-i-un motets — quasi la meitat de la col·lecció —, que Huelgas copia per primera vegada, i només un d'ells es

troba en part a Ba. Si atenem als de la secció V, Huelgas en presenta encara exemplars que abracen totes les fases del motet llatí des dels escrits imitant els primitius — només amb un text per a les veus superiors — i, passant pels doble motets clàssics, fins al motet de caire, ja més posterior, i arribant fins al motet ja amb compàs binari. Hi formen una secció esplèndida els que provenen de melismes de Notre-Dame i de St. Victor. Cal retenir, també, la valor dels onze que lliguen el Ms. de Huelgas amb els Mss. del repertori parisenc. De totes aquestes seccions, resulta que el copista de Huelgas va saber triar-ne una sèrie dels més clàssics, i que, àdhuc en temps posteriors, a Huelgas hom sabia combinar l'art novell dels motets amb els de caire més antic.

Quant als textos dels motets de Huelgas, en resten un bell rengle de desconeguts fins al present. No podem dir de moment si aquests textos que sovint Huelgas dóna tan mal copiats i potser incomplets, foren o no escrits a la península; el fet, però, que no es trobin enlloc més, i que alguns ixin solament a Madrid i a Huelgas, ens dóna fonament per creure que àdhuc els tals textos foren escrits a la península. Els motets de Huelgas generalment són religiosos o almenys moralitzants. Malgrat que n'hi surtin alguns de massa realistes contra els costums eclesiàstics dels temps aquells, donat que el còdex de Huelgas conté exclusivament composicions per a l'Església, hem de suposar que els motets, àdhuc els recriminatius, serien executats dins aquella catedral de Huelgas, almenys en funcions extralitúrgiques.

LA NOSTRA EDICIÓ

N.º 81, ff. 82-83. Tr. Mot. i Du. *Belial uocatur* | *Diffusa calliditas.* Tenura (*sic*, per tenor).

Motet 1. Motet simple, a quatre veus. No hem pogut identificar el tenor; però es veu que procedeix del repertori gregorià i és arranjat ad libitum. Text i música desconeguts.

Versió musical. — Aquest motet pertany a una època tardana; els compassos 25-36 ho demostren a bastament. El text no és cap model del gènere. No coneixem cap altre motet on totes les veus superiors cantin la jubilació *o o o o* alhora amb l'estil de conductus.

La versió amb partitura que Huelgas presenta d'aquest motet és molt deficient; els compassos 25-36 fins són molt incorrectes. A Hu els motets van sempre amb notació mensural i generalment modal; encara que la notació és sovint poc conseqüent i poc fixa. En dir que la versió que presenta ací Hu és molt deficient i fins incorrecta, no ens referim a la notació, que aquí precisament es presenta ben modal, sinó que ens referim a la mateixa versió musical, la qual resulta una mica dura i desencaixada. Fa l'efecte com si

originàriament aquest motet hagués estat escrit per a tenor, motet i tríplum; el fet mateix de copiar-s'hi una veu amb tessitura de tenor a la part superior, dóna a comprendre que hom va afegir aquesta veu per formar un quàdruplum. Aquesta veu hi sona molt malament, i dóna la sensació que per encabir-la hom va retocar algunes notes del tenor fonamental. Tinguem en compte que el motet amb tenor i contratenor i dues veus superiors, usat per Felip de Vitry, fou ben de moda en temps de G. Machaut, com pot veure's en *Guillaume de Machaut Musikalische Werke,* III. *Band,* publicats per Ludwig, en les *Publikationen älterer Musik,* Breitkopf und Härtel, 1929. Sigui com sigui, el nostre motet és anterior de bastants anys a les produccions de Machaut; a més, aquest segon tenor o contratenor, és molt diferent del segon tenor del motet 92 de Bamberg, i de la veu «quadruplum» i «quartus cantus» que surt al fragment anglès descrit a les pp. 228 i ss.

Encara que el Ms. doni aquest segon tenor a la part superior, per tal de facilitar la lectura l'hem posat al lloc que li pertoca segons la tessitura. Es presenten tres solucions per resoldre el cas d'aquesta veu : *a)* Considerar-la com a un segon tenor — en el sentit de dúplum — que fuig del tenor clàssic dels motets, s'acosta al caire melòdic de la mateixa part motet i canta el text, seguint en tot el propi motet i el tríplum en l'estil de conductus. És així que l'hem pres nosaltres. *b)* Podríem prendre'l encara simplement com a un contratenor; així tindríem un motet amb doble tenor, motet i tríplum. És clar que això és un cas rar dins el repertori del motet medieval anterior a Felip de Vitry. De moment coneixem només el motet 92 del còdex de Bamberg i els exemples amb quàdruplum dels fragments anglesos esmentats. Però en aquesta hipòtesi tinguem present que el segon tenor de Huelgas presenta un caire totalment diferent del segon tenor de Bamberg i del quàdruplum anglès, els quals no es prestarien pas a ésser cantats amb el text del motet i del triple amb l'estil de conductus com passa a Huelgas. *c)* Encara ens ha vingut el dubte de si el compositor que va afegir aquesta veu pretenia escriure un tenor modernitzat que servís de recanvi a l'altre tenor fonamental, el qual, d'altra banda, s'hi dóna també ja fugint una mica del tenor clàssic.

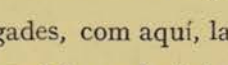
L'estructura d'aquest motet és ben singular : els compassos 5-8 són repetició dels compassos 1-4; els compassos 13-16 són repetició dels compassos 9-12, amb el tenor una mica canviat; els compassos 21-24 repeteixen quasi exactament els compassos 17-20; el 23 ja canvia una mica, i el 24 canvia del tot. El motet i el triple canten perfectament; no obstant, el salt d'octava que fa el motet passant per la seva quinta al compàs 10, i 14 repetició del 10, dóna poca gràcia. Encara sembla que primitivament el vertader motet seria la part que avui es presenta com a triple. El vocalís *O o o o* dels compassos 25-28, recorda el motet III que donem a continuació, si bé en una altra forma. El cantar el text d'aquesta manera als compassos 29-36, és pràctica jove en els motets de l'Ars antiqua, i la veurem als motets 36, i 49 del present recull; el començament del n.° 44, *Ex semine,* és una excepció entre els motets del fons antic.

EDICIÓ MUSICAL. — Per transcriure els compassos 25-36, no hem trobat altra solució que la que presentem, donat que havíem de mirar de no fugir de l'ambient harmònic-contrapuntístic d'aquells dies. Així, havíem d'evitar les seguides de terceres, de sextes, etcètera. Les pauses del Ms. no tenen sempre el seu valor just. Compàs 1, la binària *mi re* del motet, originàriament duia l'opposita proprietas, que avui es presenta quasi il·legible; 25 del triple, sobra un *do* brevis; 29-36 triple, és molt incorrecte. El 29 la conjunctura *fa mi re* del motet, pròpiament s'hauria de transcriure com a un treset, però així no consona amb les veus. *Segona veu* : Compàs 3 i 7, la dissonància inicial *mi sol re mi* desdiu de l'època; 25, *do* doble brevis en comptes de longa; manca l'opposita proprietas

a la ternària *si la sol*; el segon *si* és longa en comptes de brevis; 32, segona veu sobra un *la* longa; 33, binària primera, *la sol* en comptes de *si sol*; 34-35, segona veu incorrecta.

N.º 82, ff. 83-84'. Tr. i Mot. *Dum superbit impius* | *El pauper incenditur.* Tenor.

Motet II. Motet simple, a tres veus. Text desconegut; música igualment desconeguda. No havem pogut identificar el tenor. Aquest motet pertany a l'antiga forma dels motets llatins, només amb un text a les veus superiors, que canten amb l'estil de conductus. Huelgas dóna tots aquests motets de l'estil vell, amb partitura, talment com trobem a W_1, Flo i W_2. El text descriu al viu les calamitats espirituals de l'època tan bescantades en el repertori dels motets medievals. Hu ofrena una versió bona de la música d'aquest motet servat només al nostre Ms.

Versió musical. — *Triplum* : Compàs 2, la quaternària, ací no la considerem com a longa simplex seguida de la conjunctura, sinó que fem simplement una quaternària; 8, la ternària *sol la si* i casos similars del triple i del motet, algunes vegades la considerem com a longa simplex sola, seguida de *la si* semibreus, com al compàs 36; altres vegades, com aquí, la considerem com simplement ternària, així:  i també :  ; 12 i 18, la forma  encara que no sigui molt correcta, és característica de Hu; 33, sobra un *sol* brevis; 44,  .
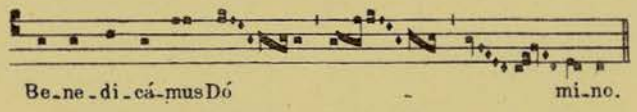
Motet : Compàs 8  , 6 i 22  .

Tenor : Compàs 39, diu *ergo iuste*, per mor de guiar el cantor, al qual assenyala que ell ha de cantar *fa la sol*, quan les veus superiors comencin el *ergo iuste* del text. El tenor segueix amb moviment de tres i de dues notes. A la repetició, no serva sempre igual les notes; així, compàs 4, diu *sol fa*; al 26, en canvi, *la fa*; al 7, diu *do re do*; al 29, *re re do*; al 12, *re do*; al 34, *mi do*; al 20, *si la*, i al 42, *si si sol.*

N.º 83, ff. 84'-85'. Tr. i Mot. [762] *Alta boui et leoni* | *Aquile uolanti.* Tenor.

Motet III. Motet simple, a tres veus. Remarcàvem suara el cas rar — potser únic — de la col·lecció de motets de Hu. Quan posa motets coneguts per altres Mss., algunes vegades els presenta seguint la versió primitiva, l'autèntica; altres, en canvi, els trastoca i modernitza tan, que arriben totalment desfigurats. Quan això passa, generalment resta encara inconfundible el motet; pel text i per la melodia del motet podem sovint arribar a trobar la versió primera en la hipòtesi que ella sigui coneguda per altres manuscrits. És justament el cas del present motet. La part motet — si bé una mica desfigurada — és inconfundible; en canvi, el tenor hi és totalment transformat, i no ens ha estat possible de trobar el seu origen; sembla tanmateix escrit de bell nou sense parar esment al repertori gregorià ni menys al popular.

MANUSCRITS. — Per sort nostra coneixem la clàusula primitiva que va servir de font musical a la primera versió d'aquest motet. Aquesta clàusula assenyala el tenor primitiu que era copiat del mot *Domino* del

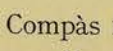


que es canta encara avui a segones Vespres *In Festis Solemnibus*; és tret del *Benedicamus V* to (*Antiphonale* 49*). Coneixem la clàusula origen musical de la versió de Hu, i per ço podem encara seguir l'evolució del nostre motet. La clàusula és a tres veus i es troba a W_1 f. 12, Flo f. 42' i W_2 f. 29. Ludwig en parla amplament al *Repertorium*, pp. 115, 136, 193 i 213. La versió més vella del motet la trobem a Flo, f. 407, amb el text [762] *Alpha bovi*, que la dóna només a dues vues. Igual a aquesta la presenta Ma, f. 131', ací, però, manca el tenor. Una altra fase del motet, l'ofrena W_2, 2, 62, f. 182', amb música igual a l'esmentada i amb el text [763] *Larga manu*. El mateix W_2, 4, 48, f. 234, el dóna ja amb el text francès [764] *Hyer matin*, encara a dues veus i música igual a les versions esmentades. La darrera fase d'aquest motet, ja com a cançó religiosa trobadoresca, és la que cita Raynaud, *Bibliographie des Chansonniers français des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, n.° 526. Es tracta del text de Gautier de Coincy [765], *Hui matin a la journée*, que trobem tan escampat en temps vells. Raynaud remarca que es troba als Mss. de París, B. N. f. frç. 1530, f. 146; 1533, f. 139; 1536, f. 113; 2193, f. 16; 22928, f. 158; 25532, f. 108. També a Neuchâtel (Suïssa), pp. 39-40, i al Ms. del seminari de Soissons. A totes aquestes versions podem avui afegir la de Hu, única que coneixem a tres veus, fins ara.

Amb aquesta versió tenen més força els següents mots de Ludwig escrits en 1910, quan parlant d'aquest motet escrivia : «Wenn auch keine 3st. Motettenform dieser Komposition erhalten ist, so legt doch sowohl die Überlieferung des Mot. [762] in der 1. Gruppe der 6.Abteilung in Ma wie die Benutzung eines original 3st. Melismas als Mot.-Qu. die Vermutung nahe, dass als ursprüngliche Motettenform die einer 3st. lateinischen Motette anzunehmen ist.» Val a dir, però, que aquesta versió no és pas l'autèntica, com insinuàvem anteriorment. D'una banda, el tenor es presenta diferent del de la clàusula primitiva, tenor que fou sempre respectat pels altres Mss. esmentats. D'altra banda, el triple que adjunta Hu no és ni mena el triple de la clàusula, cosa ben raonada, si atenem que el triple de la clàusula no es doblega a cantar un text donat. Sobretot és extrany que Hu no hagués respectat l'ochetus de la clàusula original, i que ell — bo i volguent-lo recordar — desfigura totalment.

EDICIONS. — *Text* : «Alta bovi» citat per Chevalier 22873. «Larga manu» a Flacius, n.° 144. Pel text francès «Hyer matin», Stimming, *Die altfranzösischen Motette*, n.° 19, p. 89. *Música* : A. Auda, *La Musique et les Musiciens de l'Ancien Pays de Liége* (Liége, 1930), p. 54, reprodueix i transcriu el fragment inicial de *Hui matin*, que copia dels *Miracles de Notre-Dame*, de G. de Coincy, d'un manuscrit del s. XIII de la Bibl. royale de Brussel·les.

VERSIÓ DE HUELGAS.—Per tal de situar bé la versió de Hu, reproduïm les versions originals de Flo, Ma i W_2. Comparant-les amb la de Hu, hom es dóna compte de la decadència que representa la versió de Huelgas. Seria ben curiós de poder esbrinar d'on va treure aquest motet el col·lector de Hu i com seria aquella versió model — segurament ja a tres veus — d'aquest motet. Pel que anirem veient, no seria mica d'estrany que l'autor d'aquest canvi de tenor i del retoc del motet fos el mateix Johannes Rodrigues.

Motet: Compàs 16  ; 4, 7, 11 i 14 Hu dóna longa brevis per tal d'avenir-se amb el tenor que ell posa; en canvi, els Mss. restants sempre les consideren com a longues. Fora d'això, el motet de Hu es conserva igual al primitiu; només des del compàs 21 al final canvia radicalment el sentit del motet primitiu i l'escurça arreu per tal d'encabir-lo amb el tenor modernitzat. Les pauses a Hu no són sempre mensurals; compareu f. 85, facsímil pautat 1-2, 3-4 amb els compassos 7 i 14 de la transcripció. En el tenor les pauses generalment estan bé.

En la impossibilitat de donar totes les versions dels motets, donem només les principals. Encara l'ideal seria donar la versió de cada Ms. per separat; per no engrossir massa el volum, hem preferit fer-ho tal com ho donem, que, d'altra banda, resulta ben clar. Si la clàusula és coneguda, donem primer aquesta. Al damunt posem, generalment, per ordre d'antiguitat, de baix a dalt, les diferents versions.

Quant a les versions que donem dels Mss. restants, cal fixar-se una vegada per totes en el fet de la *clàusula*. Ludwig, en el seu *Repertorium*, detalla el fet de les clàusules del repertori de Notre-Dame, que trobem a W_1, Flo i W_2 únics Mss. coneguts fins al present que hagin conservat les clàusules musicals del repertori de París com hem ja apuntat. En aquesta que comentem, el praecentor cantaria en finir les vespres d'una diada solemne, el *Benedicamus* propi, i en haver acabat aquest mot, seguirien els cantors solistes cantant amb polifonia el mot *Domino* a tres veus. El tenor seria potser reforçat i sostingut per l'orgue o algun altre instrument. Donat que la clàusula es troba igual amb variants insignificants als tres Mss. citats, ens concretem a donar la de Flo, que, com les altres, és fidelíssima. Cal dir una vegada per totes, que la música de les clàusules que trobem als Mss. susdits no varia quasi mica; és per això que generalment hem prescindit d'anotar llurs variants. La clàusula present és molt digna de remarcar, per tractar-se d'un *Benedicamus Domino* amb l'estil del n.° 144 del present recull; per fer-ne un motet, hom va adaptar nomes la música del mot *Domino*.

La versió de Flo és l'única que segueix integralment el motet de la clàusula. Quant al text, és curiós que Ma s'avingui amb Hu i escrigui [*a*]*lta*, no *alpha* com escriu Flo. Dreves AH 20, 21, i Aubry, *Iter hispanicum*, tiratge a part, p. 7, havien llegit *Ala*; Ma escriu ben clar [*A*]*lta*. Ma dóna poques vegades el tenor dels motets que reprodueix; el present es queda sense copiar, malgrat l'haver deixat el pautat inferior sense omplir. El tenor de Ma seria idèntic al de la clàusula. Ma prescindeix dels dos compassos finals de la clàusula, i per fer-ho, escurça el text i canta *Omnium Domino* en comptes de *Benedicamus Domino*, com fa Flo. Ludwig remarca que la versió de Ma probablement seria només una reducció de la versió a tres veus. W_2 presenta dos contrafacta d'aquest motet: el del f. 182′ amb text llatí i el del f. 234 amb text francès. Com hom pot veure, aquestes versions s'avenen totalment amb la versió original del duplum de la clàusula i amb el motet de Flo i Ma. Compàs 10 de la p. 127 de la versió musical nostra, Flo escriu *sol* longa en comptes de duplex longa, com escriu correctament al *do* del compàs 6 de la mateixa pàgina. Ma escriu «pacem adportanti»; és millor la versió de Flo. El text llatí de W_2 no resta tampoc prou clar. Flacius escriu *seminavi* al primer verset, tant en l'edició de 1548, citada per Ludwig, com en la del 1754, que Ursprung es va dignar consultar per nosaltres a Munic. No donem la cançó de Gautier de Coincy de la B. N. de París f. frç. 22928, f. 158, repetida en els altres cançoners francesos esmentats, perquè musicalment és la mateixa del motet que ara comentem; d'altra banda, l'edició del citat Auda està a l'abast de tothom.

N.º 84, ff. 85'-87. Tr. i Mot. *Sicut a prophetis* | *Spiritu repletis.*
Tenor [*Propter*?].

MOTET IV. — Motet simple, a tres veus, també en estil de conductus per les veus superiors. Text desconegut. Música coneguda només per Huelgas.

VERSIÓ MUSICAL. — El tenor sembla que procedeixi del verset d'un Gr. de cinquè modus, com, per exemple, el *Propter veritatem, Graduale Romanum*, p. 518, o el *Propter fratres meos*, p. [178], o del *Prope est*, p. 20. Aquest motet, com el del n.º 82, prové, sens dubte, del corpus antic del repertori hispànic fins ara desconegut. El tenor es repeteix exactament dues vegades. Cal remarcar que el motet, des del compàs 20 al 38 repeteix essencialment la mateixa melodia de la primera part, deixant les notes principals i variant-la bellament. Al triple, malgrat trobar compassos que repeteixen les notes essencials de la primera vegada, varia tant, que just recorda ja la primera part.

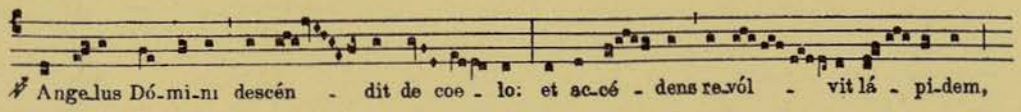
Triplum : f. 85' original, pautat 5  a la transcripció, compàs 2; f. 86, pautat 1,  compàs 6 de la transcripció; f. 87, pautat primer,  compàs 36; f. 87, pautat primer,  compàs 38.

Motet : f. 85', pautat 6,  , compàs 4; f. 85', pautat 6,  , compàs 5 de la transcripció; f. 86, pautat 4,  , compàs 12. Al compàs 33 el *do* amb plica descendent que podia dir *do la* o *do si*, l'hem deixada per sobrera.

Tenor : Sobra la cauda del podatus, donat que sempre han d'ésser cum perfectione; ídem als scandici.

N.º 85, ff. 87-88. Mot. [266] *Gaude, chorus omnium fidelium,* | *Rosa fragrans.*
Tenor [*Angelus*].

MOTET V. — Motet a dues veus. El tenor és emprat al verset de l'Alleluia del Dilluns de Pasqua (*Graduale*, p. 207).



MANUSCRITS. — No coneixem la clàusula musical originària d'aquest motet, cas que aquella hagués existit. Tenim, però, versions d'altres Mss. antics que fan arribar la versió autèntica que Hu talment desfigura i modernitza. Per a seguir l'evolució històrica d'aquest motet cal llegir Aubry, *Cent Motets*, III, p. 79, i principalment Ludwig, *Repertorium*, I, 1, pp. 221, 289, i I, 2, 372, 400, etc. Encara Ludwig, *Sammelbände der IMG*, V, 192. La versió més antiga que coneixem és a dues veus, i la proporciona W_2 4, 89, f. 252', amb el text francès [263] *S'aucuns m'ont par lor envie.* Aquesta versió la trobem encara al còdex de Noailles, París, B. N. f. frç. 12615, n.º 15, f. 181'. Una altra fase del motet arriba a Mo 5, 128, f. 174', on el trobem a tres veus, servint-se del mateix motet que hem vist a W_2 i afegint el triple [264] *J'ai si bien mon cuer assiz.* El Ms. perdut

Biblioteca de Catalunya

de Noblet de la Clayette, del qual servem només l'índex, als n.ˢ 87-88 dóna també una altra evolució del motet; és a tres veus, amb el motet igual als susdits i amb el Tr. [265] *Povre secors ai encore recovré,* que canta amb música diferent del triple esmentat de Mo. Una tercera fase musical la trobem al mateix Mo, fascicle 3, motet 39, f. 71′, que posa el motet [266] *Gaude, chorus* i amb el triple *Povre secors*; és la mateixa versió que trobem a Ba, n.° 36. Tan conegut seria aquest motet, que àdhuc va assenyalat amb un altre Triplum [267] *Gaude, chorus de nostra leticia,* al tractat teòric de música figurada del s. XIII, que es troba al Ms. latin 812 de la B. N. de París, procedent de Saint-Victor. Aquest tractat fou publicat per Coussemaker, en la seva *Histoire de l'Harmonie au moyen âge,* document VI, p. 282. L'autor anònim d'aquest tractat diu : «Sextus modus procedit ex omnibus brevibus et semibrevibus, ut hic»; i aquí posa l'íncipit d'aquest triplum. Es copiava també a Besançon, si bé no sabem amb quin triple. A dues veus es coneix la versió de París, Arsenal 3517-18 (Ars. B), n.° 9.

Aquest motet [266] és un exemple molt conegut pels teòrics medievals, que el presentaven com a exemple de II modus; així, la «Discantus positio vulgaris» (Coussemaker, *Scriptores,* I, p. 96) escriu : «Item secundi modi tenor aliquando cum moteto convenit in notis, sicut hic in parte : *In omni fratre tuo sum* et *Gaude chorus omnium*», sense afegir la música. També Petrus Picardus, en la seva «Musica mensurabilis» (Coussemaker, *Scriptores,* I, p. 137), parlant que la longa imperfecta només mesura dos temps, posa el cas «si longam sola brevis antecedit, licet ipsam longam sola brevis sequatur, vel due, vel tres, vel plures, ut hic patet», i cita el *Gaude chorus,* sense anotar la música. Encara l'anònim 2 «Tractatus de discantu» (Coussemaker, I, p. 307) cita un *Gaude chorus* amb tonada diferent de la nostra, com exemple de II modus. El triplum [265], el recorda l'«Ars cantus mensurabilis», de Franco (Coussemaker, I, p. 127).

Edicions. — *Text* : El Mot. [266] «Gaude» a Mone, II, 131; Chevalier 6722. El Tr. «Povre secors» a Stimming, n.° 18, p. 23 i s. Text [263] «Aucun = S'aucuns» en W_2 i [264] «J'ai si bien» Raynaud, *Recueil des Motets* I, n.° 84, p. III; veure encara Stimming, p. 172. *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique,* n.° 9, dóna la versió de Montpeller, fasc. 3, n.° 39, f. 71′, que no transcriu sempre com cal. Coussemaker transcriu malament les semibreus, les conjunctures, les finals de frase i el tenor. En el cas de dues semibreus seguides, ell transcrivia la segona amb doble valor de l'anterior, cosa que desgraciava en molt la finor de la melodia i la del conjunt. Les finals de frase les transcrivia com a longa en comptes de brevis, perquè seguia fidelment el Ms. que ací copia equivocadament longa en comptes de brevis, tractant-se d'un segon modus. El tenor, no sempre notat com cal en Mo, el transcrivia amb primer modus en comptes de segon, tal com exigia la peça. Aubry, *Cent Motets,* n.° 36, havia publicat la versió de Bamberg igual que aquesta de Mo. La versió d'Aubry és com cal, si prescindim del cas de les semibreus en les quals seguia el criteri de Coussemaker, exposat suara. Ludwig ens fa fixar com la versió de Ba és la més autèntica, donat que el triplum s'avé del tot amb el citat per Franco, *l. c.* W. Niemann, *Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia* (1902), pp. 144 i ss., transcriu aquest motet amb la versió de Mo, que reprodueix amb la notació de l'original i dóna la transcripció esmentada de Coussemaker i n'afegeix una altra de pròpia, en la qual transcriu bé les dues semibreus seguides del triple, però s'equivoca en la transcripció del tenor, que el fa de primer modus, i no transcriu bé les semibreus del motet, les finals de frase, etc. Wooldridge, *Oxford History of Music* (1901), I, p. 373, dóna la versió de Mo, f. 71′, on transcriu bé el tenor amb segon modus; en canvi, segueix a Coussemaker quant a les conjunctures, quant a les se-

mibreus seguides, finals de frase, etc. Aubry, *Cent Motets*, III, pl. V, reprodueix el fragment final de la versió de l'Arsenal.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Aquest Ms. presenta una versió que comparada amb les altres, resulta totalment desfigurada. Acabem de veure com tots els Mss. i els teòrics vells que citen aquest motet, el presenten com a model de segon modus; Hu, en canvi, el dóna ja amb ritme binari i prescindeix de la teoria modal estricta, bo i servant integralment la melodia del motet i la del tenor. Es veu clar que el copista de Hu va tenir davant seu un model a tres veus. El copista del text — potser era diferent del copista de la música — va deixar dos pautats per a cada ratlla de text. En venir el copista de la música, canviaria de criteri i cercaria de modernitzar aquest motet tan conegut aquells dies. En haver-ho provat, es trobaria que no podia encabir-hi bé cap tríplum. En trobar-se ja amb els pautats marcats, escriuria el motet al pautat del triple i restaria en blanc el pautat propi del motet. És el mateix cas que trobarem al motet XV del nostre recull. Què pretenia el músic quan s'atrevia a retocar aquests motets tan generalitzats i consagrats fins aquell temps? El músic no fa aquí com en altres motets, on només canvia el tenor i retoca una mica les veus superiors; en el present cas, el compositor va deixar íntegra la part melòdica del motet i la del tenor; el compositor va intentar solament el canviar-lo de ritme. Es veu clar que el col·lector de Hu no estimava el segon modus; cal només fixar-se en el fet que en tal bell rengle de composicions com dóna en el seu recull, presenta només un motet anotat amb modus segon. El compositor castellà potser va intentar primer transcriure'l en primer modus; no cantant-li bonic les melodies, i començant aquells dies a introduir-se ja el ritme binari, va acabar per refusar aquí el ritme modal-ternari i va adoptar de ple el compàs binari. Llavors es va trobar, encara, que no sabia com anotar exactament aquest ritme en el present cas; la brevis de la versió antiga d'aquest motet ell la deixava com a longa; en canvi, la longa l'anotava com a dues breus. És per aquesta indecisió que la versió de Hu es presentava una mica desconcertant al començament. Per tal de seguir exactament l'original, hem deixat les dues breus unisonals sempre com a dues negres, i no amb una blanca, equivalència de la longa, com en l'execució podrà seguir-se en més o menys. Malgrat tot, transcrit així aquest motet, ningú no podrà negar que tingui certa gràcia i resulti força airós.

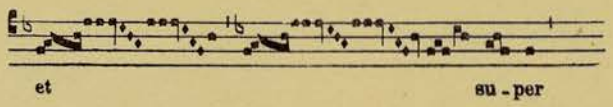
Motet : Compàs 10, el *re mi* no calia que dugués cap cauda a l'original; 18-19, les pliques de l'original no tenen ací cap significat de plica; 34, la plica del *si* aquí no significa res; 39, la binària *sol la* es presenta quasi com si anés amb l'oposita proprietas com al compàs 19 : binària amb semibreus en comptes de breus; 45 és l'únic compàs del motet que duu més de dues síl·labes.

Tenor : Com hem vist al motet, al tenor es posen també dues breus seguides a l'unison, en comptes d'escriure una longa. Alguns dels podati s'anoten amb plica final, sense cap significat de plica.

Quant a les restants versions que donem, cal tenir en compte que Noailles i W_2 són per ara les versions més antigues. És per ço que Ludwig parlant del motet Gaude chorus de Montpeller remarca que, donat el cas que no existeixi cap buid entre els Mss. que conserven aquest motet, la primera versió fou ja amb text francès. En aquest cas, doncs, el motet llatí de Mo i Ba seria només un contrafactum de la versió francesa. En canvi, l'Aubry, *Cent Motets*, III, 79, suposa que el primer estadi d'aquest motet es troba en la versió llatina «Gaude chorus» del Ms. 3518 de l'Arsenal de París (París B) i que el segon estadi seria ja la versió de Noailles i de W_2. La versió de Mo, f. 174', que donem, també era inèdita fins ara. La de Mo, f. 71', era l'única versió publicada fins al present.

N.º 86, ff. 88-88'. Tr. i Mot. [952] *Veni uena uenie,* | *Vite uia.* Tenor [*Et in fines*].

Motet vi. Motet simple, a tres veus. El tenor *Et in fines,* que classifiquen els altres Mss., Ludwig l'assenyala com de M 66*. Aquest tenor, quant al text, no hem pogut aclarir d'on procedeix; segurament es tracta d'un verset al·leluiàtic de la missa que avui ja no es canta dins de la litúrgia. La melodia d'aquest verset seria igual a la de l'Al·leluia «℣ Domine, in virtute tua laetabitur rex



salutare tuum exultabit», de la Dominica v post Pentecosten : *Liber Gradualis,* p. 306; *Graduale Romanum,* p. 283. Amb tonada així la servem encara a l'Al·leluia «Magnificat anima mea», de la p. [168] del *Graduale,* la qual és una adaptació melòdica com contrafàctum de l'anterior. Aquest tenor «Et super» es troba cinc vegades a Mo i només una a Ba.

Manuscrits. — Per sort nostra coneixem la font musical d'aquest motet; la proporciona el Ms. de Saint-Victor, París B. N. f. latin 15139, f. 291, clàusula n.º 25, a dues veus. Això ens permet de seguir amb certesa l'evolució de la composició present. Primerament el trobem a Ma, f. 133, amb el text *Veni uena uenie,* a dues veus. Aquí, tant la veu del motet com la del tenor corresponen exactament a la música de la clàusula esmentada. Cf., també, Munic, St.-B. lat. 16444, n.º 13. Igual a Ma, però afegint-hi un triple que canta el mateix text en forma de conductus, el trobem a Hu. Amb música igual a Ma, però ja amb el text francès, [544] *Amor qi tant m'a grevé,* el trobem a W_2 4, 23, f. 223'. Encara trobem un altre contrafàctum de la versió de Ma amb un altre text llatí, [546] *Verbum pater genuit,* amb la música a la tercera baixa, a W_2 2, 72, f. 186', i Munic, St.-B. lat. 16444, n.º 12. Avenint-se amb aquesta, ve ara Mo 5, 124, f. 170', i dóna una versió nova a tres, amb el motet *Amors qui tant,* de W_2 i afegint-hi el triple [545] *Desconfortés ai esté longuement.* Oxford, Bodl. Douce 308, n.º 19, copia només el text del motet. Ludwig dóna detalls exactes sobre aquestes versions, *l. c.,* I, 1, 194, 210; I, 2, 371, etc.

Ens trobem, doncs, que la versió de Hu és l'única que dóna el motet «Veni uena uenie», a tres veus, que Ma havia estat l'únic en servar-lo a dues. Tinguem present aquest fet que assenyala bé la relació entre el fons del repertori de motets de Hu amb el de Ma. Hu afegeix, a més, un triple desconegut. Així com Mo i Ba sovint afegeixen un triple amb text nou i melodia més moguda, que canta amb sisè modus, Hu, quan l'afegeix, mai no hi ajunta text nou. Els triples afegits a Hu sempre canten avenint-se amb el modus del motet preexistent, cantant ambdues veus amb l'estil de conductus.

Edicions. — *Text* : «Verbum pater» a Flacius, n.º 62; AH 49, 216; Chevalier 41464. «Amors qi tant» i «Desconfortés» a Raynaud, n.º 80, 1, 107 i s. El «Veni uena uenie», és encara inèdit. *Música* : Aubry, *Cent Motets,* III, pl. 4, amb el facsímil de la clàusula de Saint-Victor.

Versió de Huelgas. — Per tal de donar una idea exacta d'aquest motet, ofrenem les diferents versions conegudes, començant per la clàusula i seguint per Ma, W_2 i Mo. Hom podrà així donar-se compte com Hu arriba ara ben fidel si exceptuem el tenor, compassos 24-27, on, per continuar amb el ritme de primer modus desfà les notes amb

una longa i dues semibreus. Així mateix, el fet de presentar-se canviat aquest tenor en els compassos 28-30, fa que les veus superiors no segueixin tampoc el moviment propi que trobem a la clàusula i versions restants. L'octonària del compàs 30 — amb fuses — que de primer antuvi fereix la vista, no pot transcriure's d'altra manera, si volem servar la grafia de les notes de Hu; amb el retard i el 𝄐, queda, no obstant, ben dissimulada. Per servar la simetria del conjunt, la deixem com a una floritura dels cants medievals.

Ma no es pot llegir integralment, però es veu clar que s'avé en tot amb la clàusula; només Ma presenta el motet una mica més ornat que el dúplum de la clàusula original. És curiós que també W_2 doni el motet més ornat que la clàusula, avenint-se en aquest punt amb Ma. No es presenta pas sovint el cas d'una versió de motet amb tessitura així canviada com a W_2, f. 186', i Mo. Cal tenir en compte aquest tenor que es repeteix tres vegades; la primera i segona es divideix en vuit períodes, la tercera només en tres. La primera vegada canta amb ritme de cinquè modus; la segona, amb ritme de primer, i la tercera, amb ritme de sisè al primer període, en la versió primitiva; al segon amb ritme de cinquè, i finalment amb ritme de primer.

Triplum : Compàs 5, la ternària *fa mi re*, a l'original duu caudes afegides posteriorment. Cal remarcar que l'opposita proprietas al costat d'un podatus quadrat com formant dues semibreus, en aquest motet alterna amb la binària formada de dues semibreus, a les quals s'afegeix l'opposita proprietas; 18 la forma obliqua amb plica no la considerem com a plicada; ídem al 26, amb binària obliqua i plica ascendent, que no la prenem tampoc per plica. Al compàs 24 del triple de Mo, al mot *bele*, el Ms. duu només una brevis; per cantar-lo millor, Ludwig admet que hom podria anotar-lo amb dues semibreus.

Motet : Compàs 5, binària *re do* obliqua, amb plica descendent, que no la considerem com a plica; ídem als compassos 8, 11, 18 i 19. Per guardar fidelment la versió del Ms. hem deixat amb 3/4 els compassos 16 i 28; aquest compàs continua amb 6/4 a la clàusula i als Mss. de Ma i W_2, f. 223'. Al compàs 30, el Ms. es presenta amb una brevis eixamplada fins a una octonària, que per servar la simetria del conjunt deixem així mateix amb fuses, malgrat que l'original no sigui ací prou correcte. És també curiós que mentre Ma i W_2, f. 223', serven en tot la clàusula, W_2, f. 186', i Mo allarguen el compàs darrer; Hu segueix aquests darrers, si bé diferentment.

Tenor : Compassos 24-28, Hu bo i dient les mateixes notes del tenor de la clàusula, canta també correctament amb longa i dues semibreus en lloc d'una breu, mentre que el tenor original seguia amb sisè modus; en canvi, Hu no és correcte des del compàs 28 al final.

N.º 87, ff. 89-90. Tr. i Mot. *Mundi dolens de iactura* | *Patris miseracio.* Tenor.

Motet VII. Motet simple, a tres veus. Text i música desconeguts. Tampoc no hem pogut identificar el tenor. Aquest es repeteix dues vegades : la segona comença al compàs 22 i segueix igual fins al 34; després ja canvia del tot. El present motet no pertany pas al repertori antic, ni sabem si es va ja escriure a tres veus originàriament. És una dissort per nosaltres de no saber exactament si aquests motets simples a tres veus que coneixem només per Hu, tingueren o no precedents en la península. En el present recull els motets 8, 14 i 16 són els únics que es troben únicament en reculls

hispànics dels quals coneixem la clàusula primitiva de París, que fou llur font musical. Cal recordar, també, que els motets reproduïts en aquest volum que es coneixen només pels Mss. de Mo i Ba com a Mss. més antics, els deixem sense clàusula, pel fet d'ésser-nos desconeguda, si és que ella havia existit.

VERSIÓ MUSICAL. — Hem vist com Hu és pròdig en pliques; en el present motet encara abunden més; així mateix hi abunden en extrem les breus descompostes en dues o tres notes. Per la bona marxa del motet i per servar la fidelitat en la transcripció, des del compàs 36 fins al final ho transcrivim amb 9/4, que hauria pogut també ésser amb 3/4 + 6/4. Aquest fet d'introduir en el tenor una longa simplex entremig de pauses, no abunda pas en el repertori clàssic de motets.

Triplum : És curiós el *fa* ♮ del compàs 3, que es repeteix al 16. És per aquest fet que nosaltres l'hem afegit en els casos similars, unes vegades com a hipotètic, altres com a segur, seguint el Ms. que el presenta la primera vegada potser per dissimular la quinta disminuïda (cas d'ésser-hi el ♯) sense tercera; i a la segona vegada, per fer d'una tercera menor, una tercera major. Compàs 25, *sol* longa, corregit com cal en *sol* brevis; 28, ternària *fa mi re*, duu la cauda ascendent, únic cas en tota la peça, malgrat d'haver-hi tantes ternàries així; no seria estrany que ella hagués estat afegida posteriorment.
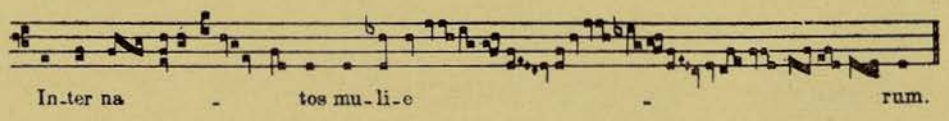
Motet : Compàs 2, l'obliqua *re si*, plicada sine proprietate, en comptes de cum proprietate; 7, la plica ascendent del *sol* la considerem com a plica ascendent de tercera i no de segona, pel bon cant de la melodia. La plica ascendent, com la descendent, pot pujar o baixar de segona o de tercera, segons les circumstàncies, malgrat que els teòrics no en resin mot sobre el particular. És un fet que l'hem pogut comprovar col·lacionant diferents Mss. El Prof. Ludwig, ja en 1928, ens va assegurar que ell també ho havia ben remarcat; 13, la binària *la si*, encara que sigui plicada, no la considerem com a tal; el *si* de la nostra transcripció ha d'ésser amb nota més grossa. El *do* longa fou corregida com cal en brevis; 18, *sol* longa corregida correctament en brevis; 32, la ternària *la fa sol*, equivocadament, sense la proprietas; 40, la clivis *mi do*, plica sense cap raó.

Tenor : Sovint duu un torculus o una altra ternària sine perfectione, en comptes d'anar cum perfectione; f. 89', pautat 7, el tenor repetia dues ternàries ja escrites a la pàgina anterior i el copista mateix va esmenar aquest lapsus. Compàs 15, segons els llocs paral·lels, hauria de cantar *la la sol*, com al compàs 13, que hem corregit així.

N.º 88, ff. 90-90'. Mot. [376a] *Mulier misterio | Sterilis, | Mire fit.*
Tenor *Mulierum.*

MOTET VIII. Motet a dues veus. Text i música desconeguts. La melodia del tenor prové de la M 29, segons la classificació de Ludwig. Aubry i Gastoué, *Recherches sur les 'Tenors' latins*, pp. 12 i 20, l'identifiquen amb el verset al·leluiàtic «Inter natos mulierum non surrexit maior Johanne Baptista», dels Mss. antics. Encara avui podem veure insinuat el tema melòdic aquest en l'Al·leluia «In conspectu Angelorum» del Liber Gradualis, p. [77], de la missa votiva d'Angelis. Per donar-ne una idea més exacta preferim copiar del *Graduale Sarisburiense*, reproduït en facsímil i estudiat per W. H. Frere en

The Plainsong and Mediaeval Music Society, London, 1894, plate m, reproducció de Bodl. MS. Rawl. Liturg. d 3:



MANUSCRITS. — Ludwig, *Repertorium*, p. 83, cita una clàusula a dues veus sobre aquest tenor, sense poder-la assenyalar com a font musical de cap motet determinat. Ara, amb el recull de Huelgas, trobem que aquesta clàusula va servir de font musical del present motet. La trobem a Flo, f. 164, i és la clàusula n.° 146 d'aquest còdex.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Conjuntament amb el motet de Hu transcrivim la clàusula susdita de Flo. Ella testimonia prou que el nostre motet pertany al vell repertori. El motet de Hu segueix fidelment la clàusula amb variants melòdiques insignificants, fins al compàs 31. Des d'ací, per tal de deixar la cauda final de la clàusula, ja se n'allunya quasi per complet. El duplum dels compassos 21-22 que manquen a Flo, els suplim amb el motet de Hu. Hu, bo i servant el mateix tenor de Flo fins al compàs esmentat, en canvia alguna nota per tal d'enquadrar-hi bé la música del motet. El fet del compàs 12, on Hu canvia la brevis *re* amb pausa, ens aclareix ço que passa en altres motets — l'anterior per exemple — amb composicions així.

Motet : Compàs 10, a l'original, la pausa quasi no és llegible; 11, 𝄽 = 𝅘𝅥 característica de Hu; 19 i 21, 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ; 23, *do* longa corregida bé en brevis.

Tenor : El Ms. el copia íntegre. Com dèiem a l'anterior, algunes ternàries o binàries van sine perfectione, malgrat haver-la de dur.

N.° 89, ff. 90'-92. Tr. i Mot. [532] *Agmina milicie* | *Celestis.*
Tenor *Agmina.*

MOTET IX. Motet simple, a tres veus. La música d'aquest motet prové de la clàusula n.° 40 de Saint-Victor, París, B. N. f. lat. 15139, f. 292', com va remarcar Ludwig, *Repertorium*, I, 1, 151. No tenen raó Aubry i Gastoué, *Recherches sur les 'Tenors' latins...*, p. 14, n.° XCVI, en voler fer provenir aquest tenor que ells coneegueren només per Mo i Ba, del responsori «Virgo flagellatur» de la diada de Santa Caterina, *Processionale Monasticum*, p. 214, malgrat que les notes dels mots *agmina laudes* s'avinguin una mica al començament amb les del tenor present. Segons va demostrar Ludwig, *Repertorium*, 107, aquest tenor ve de l'Al·leluia «Corpus beatae virginis et martyris» que dóna a conèixer St. V., f. 286', i que no hem trobat al repertori gregorià de la litúrgia actual.

El text és de Philippe de Grève, des del 1218 canciller de l'Església de París i mort en 1236. És un dels rars motets dels quals coneixem l'autor del text llatí. Aquest motet fou un dels més celebrats al segle XIII i començament del XIV. Ludwig en va parlar amplament en el seu *Repertorium*, I, pp. 107, 176, 242, 261 etc. J. B. Beck, *Die Melodien der Troubadours* (1908), pp. 65 i ss., en parlava en detall, valent-se dels materials i de les troballes de Ludwig. També Aubry, *Cent Motets*, III, 63, n'havia ja parlat, si bé sumàriament. Fa poc, F. Gennrich, *Zeitschrift für MW* (1929), XI, pp. 281 i ss., resumia, amb molta de traça, les dades de Ludwig.

MANUSCRITS. — Per tal de situar bé la versió de Hu, val la pena de recordar ací breument l'evolució d'aquest motet. El mateix Ms. de Sant Víctor, que dóna la clàusula musical d'aquest motet, al f. 258 la presenta en forma de motet, també a dues veus, prenent el duplum de la clàusula com a melodia del motet i encabint-hi el text *Agmina*, citat suara. Londres, B. M. Egerton, 274, f. 45, dóna una versió a dues veus amb el text i música igual a Sant Víctor, que el titula «De sancta Katerina». Les variants musicals no tenen importància, i per ço ni cal retreure-les ací. Segueix Florència, Bibl. Laurenziana pluteus, 29, 1, f. 396', que el presenta a tres veus; el motet de St. V. hi fa de triple, el motet, en canvi, hi és nou, i ambdues veus canten amb l'estil de conductus. W_2 1, 1, f. 123 el dóna també amb partitura, com Flo i Hu; W_2, però, retorna la melodia del duplum de Sant Víctor al motet, i la melodia de la part motet de Flo la posa com a triple. La resta s'avé — text i música — amb Flo. Londres, B. M. Egerton 2615, f. 91, dóna una versió amb text i música igual a W_2. És així que trobem Hu amb la música del motet i triple avenint-se amb la versió de Flo, si bé Hu el presenta a la quarta baixa. El Ms. de Ba, n.° 6, el presenta amb un triple nou, [533] *Agmina milicie candencia*, i amb el motet que pren la melodia del duplum de la clàusula original de Sant Víctor. Encara trobem que el Ms. de París, Bibl. de l'Arsenal 6361, n.s 28-29, dóna el text del motet [535] *Quant froidure trait a fin* i el text del triple [536] *De la virge Katerine chantera*; aquests textos són còpia del recull de motets del Manuscrit La Clayette, avui perdut, i el qual contenia també la música. Aquesta música seria exactament com la de Ba, segons declarava Ludwig i com ho corrobora Gennrich. En l'evolució d'aquest motet trobem que ara ve de bell nou W_2, f. 134, i el dóna també amb el contrafàctum francès [535] *Quant froidure trait a fin*, a tres, seguint exactament la música del foli 123 del mateix Ms. que suara comentàvem. Encara París, B. N. f. frç. 844, f. 199, dóna la melodia del duplum de la clàusula primitiva com a cançó trobadoresca, amb el text provençal [537] *L'altr'ier cuidai aber druda*, d'autor anònim.

EDICIONS. — *Text* : «Agmina milicie» AH 21, 195; Chevalier 728. *Música* : Aubry n.° 6 de Ba; J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* 1, 218 i s., reprodueix i transcriu un fragment de la part motet i del tenor de Ba i del Br. Mus. Egerton; Gennrich, *l. c.*, dóna la transcripció dels diferents Mss., inclús la versió de Hu, que ell va fotocopiar a la Sorbonne de París de les fotocòpies de Silos enviades a l'Aubry.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La publicació de Gennrich ens estalvia d'encabir ací totes les altres versions, segons era l'intent nostre abans de rebre la *Zeitschrift* esmentada. Per tal de donar idea de la posició del nostre motet entremig de les versions dels restants Mss., donem la versió genuïna de la clàusula de Sant Víctor i alhora la del motet, musicalment igual a la clàusula; encara la versió de Flo, que tanta semblança duu amb Hu. Remarcàvem suara, que Hu s'avé amb la versió de Flo, quant a la música i quant a la disposició de la melodia del motet i del triple. Remarcàvem, també, que Hu presenta aquest motet una quarta més baixa. Aquesta tessitura és més pròpia per a homes que la tessitura de la clàusula que mantenen tots els Mss. restants. És que aquest motet era cantat a Las Huelgas per veus d'home i no per veus blanques? Hu, com sempre, és pròdig en pliques.

Triplum : Compàs 15, segon *si* longa en comptes de brevis; 19, segon *do* brevis en comptes de longa; 27, *si* brevis en comptes de longa i *do* segon longa en comptes de brevis; 29, segon *do*, el custos duu *mi*; 39, el darrer *mi* està massa petit a la nostra edició, no és plica; 46 i 48, manca la pausa; 61, Ms. *re* en comptes de *do*.

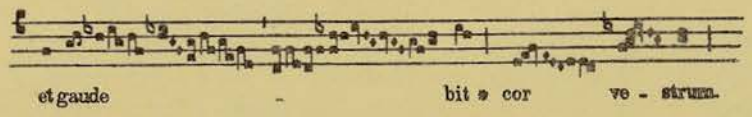
Motet : Compàs 8 manca la pausa; 14, segon *re* longa en comptes de brevis;

15, *la si* brevis longa en comptes de longa brevis; 35, l'opposita proprietas del *mi re*, quasi il·legible; 48, manca la pausa.

Tenor : Huelgas és l'únic Ms. que es pren la llibertat de desglossar el tenor primitiu, anotant longa brevis, longa brevis, longa, en comptes de tres ligatae i duo simplices. Hu, doncs, el fa de primer modus en comptes de cinquè, com era originàriament. El copista de Hu va deixar de copiar-lo des del compàs 19 fins al final. Nosaltres ens hem limitat a copiar la resta del tenor de la clàusula, seguint el ritme inicial de Hu. Hu modernitza sovint els tenors, adés canviant-los el ritme, adés retocant les mateixes notes. En el cas present, no ens atreviríem a bescantar tant del copista. Aquest motet amb el tenor així, canvia radicalment de to, s'allunya de l'encarcarament del tenor primitiu i tot ell pren volada i joia rejovenida. Tinguem en compte, però, que aquest desnaturalitzar el repertori antic dels vells motets amb l'intent de modernitzar-los, no és pas obra típica de l'escola hispànica, sinó més aviat l'obra isolada d'un compositor, potser del mateix copista del Còdex de les Huelgas.

N.° 90, ff. 92-93. Mot. [322] *Non horphanum te deseram,* | *Set efferam.* Tenor (sense copiar).

Motet x. Motet a dues veus; va restar lliure l'espai que el copista li havia deixat pel tenor. Segons veiem pels altres Mss., el tenor havia de provenir del mot «Et gaudebit» (de M 24) del verset al·leluiàtic de la Dominica infra Octavam Ascensionis: Al·leluia «Non vos relinquam orphanos : vado, et venio ad vos,



del *Liber Gradualis,* 261; *Graduale,* 245. Nosaltres havem mirat d'aplicar-hi aquest tenor, amb èxit negatiu, pel fet que Hu presenta el motet tan retocat de ritme, que no és possible de servar el tenor original, com veurem més avall detalladament. De tenir només la versió de Hu, no hauríem pogut fer-nos càrrec del motet primitiu; ara, donat que servem les diferents versions, podem traçar-ne la gama de la seva evolució.

Manuscrits. — De moment assenyalem la clàusula que fou la font musical del motet; aquesta es troba a Flo, f. 174', *Et gaudebit,* n.° 5, que és la clàusula n.° 246 de Flo. La primera versió d'aquesta música com a motet, la presenta Flo, f. 405, musicalment igual a la clàusula i amb el text de Hu. També a dues veus i amb poques variants de la versió de Flo, el tenim a W_2 2, 43, f. 174'. La segona fase com a motet, la presenta Mo 3, 42, f. 75', ja a tres veus i amb el triple [323] *Quant florist.* Igual a aquesta versió, la dóna Ba, n.° 67. Era igual a la versió de Ba, la que donava la col·lecció de Besançon, avui perduda i coneguda només pel n.° 20 de la taula dels incipit, servada a Besançon, 716, descrita per Ludwig, *Die Quellen der Motetten,* a l'*Archiv für MW,* p. 200, *Sonderdruck,* p. 16. Una versió a tres veus posterior l'ofereix Mo 5, 135, f. 183', musicalment igual a les esmentades, amb el motet [324] *El mois de mai* i amb el triple [323] *Quant florist.* Ludwig, *Repertorium,* I, 1, 90 i s., 114, 118 i s.; I, 2, 373, 401, etc., parla d'aquestes versions, que en part assenyalava Aubry, *Cent Motets,* II, 94 i s.

Edicions. — *Text* : «Non orphanum» a Flacius, n.° 56; Chevalier 12132. «Quant flo-

rist», a Raynaud, I, n.° 24, p. 39, i a Stimming, *Die altfranzösischen Motette*, n.° 40, p. 57; «El mois de mai», Raynaud, I, n.° 91, p. 119. *Música* : Aubry, *l. c.*, n.° 67.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas dóna solament el motet i deixa la tenura sense escriure. El col·lector de Hu va retocar tant la música d'aquest motet, que després, en voler adaptar-hi el tenor tradicional «Et gaudebit», aquest no se li va prestar. És per ço que el pautat destinat al tenor el va deixar per omplir. El copista tenia davant seu una versió primitiva a dues veus, com la de Flo i W_2. Per fer-nos càrrec de quina manera el copista corregia l'original, cal només fixar-se en els següents detalls : Aquest motet començava seguint la clàusula de Flo amb *fa* longa seguida de *fa* longa plicada. El copista primer l'havia escrit bé, i va esborrar la cua dreta de la plica. Això feia que el compàs primer resultés ja més curt que el de la versió autèntica i que el tenor no pogués doblegar-s'hi en els cinc compassos primers. Al compàs 8 l'escurçava de bell nou, i a cada compàs encabia dos compassos de la versió original. El mateix feia als compassos 12-13, on n'encabia tres de l'original. Des del compàs 21 fins al 24, adoptava el modus rítmic tercer en comptes del modus cinquè alternat amb el primer, com feien les versions primitives i la mateixa clàusula. Repetia el mateix als compassos 27-39, en els quals les versions autèntiques alternaven encara el modus cinquè amb el primer. Als 42-43 i 48-54 repetia també el cas, malgrat que els restants Mss. seguien amb el ritme de VI, I i V. En canvi, el copista conservava com cal els passatges on l'original donava el modus primer. És que el copista no estimava aquestes barreges de modus? És potser més aviat que el copista volia introduir així de mica en mica el compàs binari que trobem en els motets V i XV? Hom no pot negar que l'alternància de ritme ternari amb primer modus i ritme de binari dóna una grossa novetat per aquells dies. En canvi, el col·lector deixava el mot «Gaudebit» del final, que cantés amb cinquè i primer modus, com a les versions velles.

Compàs 6, primer *fa* sembla que originàriament era longa, i fou equivocadament corregida en brevis. No es veu clar si el mateix feia al *re* del compàs 12; 29, manca la pausa; sembla que també manca al 39; 46, *do* longa en comptes de brevis; 47, *si* brevis en comptes de longa; 62, *fa* longa corregida com cal en brevis.
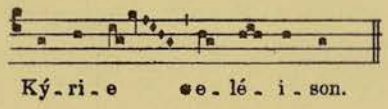
N.° 91, ff. 93-93'. *Surrexit de tumulo* | *Fulgens plus quam stella.*

Conductus a dues veus. Música i text desconeguts fins ara. Hu presenta aquest conductus amb notació mensural-modal ben conseqüent. És dels pocs conductus a veus que tenim anotats així. Aquesta composició demostra com el copista de Hu tenia davant seu una rica col·lecció de polifonia anotada segons totes les exigències paleogràfiques de la notació mensural-modal. Aquesta col·lecció — o potser col·leccions — contenien una sèrie de motets i de conductus amb la versió autèntica i primitiva de les peces. El fet que tan sovint se'ns presentin motets desfigurats, és segurament obra exclusiva del copista poc escrupulós a respectar el repertori clàssic i desitjós de retocar i modernitzar segons el gust propi, ço que tothom havia respectat fins aquells dies.

El present conductus musicalment és d'una claredat corprenedora; en ambdues estrofes el cantus prius factus del tenor, al tercer vers, es repeteix la melodia del primer, com si volgués recordar un rondeau o bé un virolai amb la coda final, a manera d'un refrany lliure. Hi és ben característica la cauda final després de cada verset; és, però, més xocant aquesta insistència del compositor a fer cantar les veus amb sèries de quintes paral·leles, com si es tractés d'un exemple de l'organum incipient.

N.º 92, f. 94. Tr. [607a] *Splendidus regis t[hr]onus solaris.*
Mot. [607b] *Leo, bos et aquila regalis.*
Tenor [*Kyrie*].

Motet XI. Doble motet, a tres veus. Text desconegut fins al present. La melodia del tenor és emprada al *Liber Gradualis*, n.° 10; *Graduale Romanum*, n.° XII, *Kyrie Pater cuncta.*



Així com Montpeller conté set tenors emprats als tropus de Kyrie, i Ba sols dos, Hu només ofrena el present cas. Entre els onze motets primers del recull de Hu, aquest és l'únic que es presenta com a doble motet amb text diferent a cada veu.

MANUSCRITS. — El Ms. de Mo dóna un motet amb aquest Kyrie a la quarta inferior al f. 123', que no té res a veure amb el nostre; en canvi, Ba posa aquest Kyrie com a tenor del motet n.° 85 amb el Tr. *O miranda Dei karitas* i el Mot. *Salve, mater salutifera,* on les veus superiors fonamentalment duen música semblant a la nostra. Val a dir que a Ba les veus arriben canviades; ço que a Hu és el motet, allí és el triple; ço que a Hu és el triple, allí és el motet. Així mateix, Munic lat. 5539, f. 75, duu el motet *Salue, mater salutifera,* que musicalment s'avé també amb el motet de Ba esmentat. Posat això, ens trobem que el motet de Hu és només un contrafàctum del de Ba; tal com arriba a Hu, no sembla pas probable que el motet de Ba sigui un contrafàctum del de Hu. Cal, però, remarcar que la part del motet, com la del triple, a Hu van força retocades; principalment el motet, per mor d'encabir-hi el text que a Hu és més llarg, hom hi alterna el modus sisè amb el primer; en canvi, a Ba, ambdues veus canten de dalt a baix amb primer modus.

VERSIÓ MUSICAL. — Malgrat els creuaments de veus, el motet, generalment, canta amb tessitura més elevada que el triple; ho deixem respectant l'original de Hu.

Triplum : Compàs 1, la binària *fa mi* actualment presenta il·legible l'opposita proprietas que segurament duia el Ms. original, com duen les restants binàries i conjunctures; 7, el primer *do* hauria d'ésser *re,* segons la repetició del compàs 15, on sona molt millor amb *re.* El *si* de les cadences el deixem a posta sense ♭, encara que sembli que el tenor el reclama.

Motet : Compàs 4, el segon *sol* longa fou corregit conforme en brevis; 7, ambdós *sol* primerament eren longues i el copista va corregir-los rectament en brevis. Aquest cas és molt important, per assenyalar com el copista coneixia bé la notació mensural; és el mateix cas dels compassos 12 i 15, on trobem excepcionalment també aquest passatge amb sisè modus entremig del ritme de primer.

N.º 93, f. 94'. Mot. [317] *O quam sancta quam benigna.*
Tenor [*Et gaudebit*].

Motet XII. És a dues veus. Ens trobem davant un altre motet conegut arreu al segle XIII i que Hu el dóna només parcialment, i al qual posa un tenor retocat ad libi-

tum. Donat que el tenor original prové del verset al·leluiàtic «Non vos relinquam orphanos», que hem reproduït al motet n.° 10, i que coneixem també la clàusula musical font d'aquest motet, podem reconstituir bé la seva evolució històrica.

MANUSCRITS. — Ludwig el va estudiar primer a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, (1905-06), VII, pp. 521, 525 i s. Aubry, *Cent Motets*, III, pp. 97 i s., resumia les dades de Ludwig. En el seu *Repertorium*, I, 1, pp. 82, 116, 136, 194, 199, i encara en el I, 2, donava Ludwig les fonts musicals conegudes d'aquest motet i esmentava les diferents versions. Més recentment, Ludwig publicava fragments de les diferents versions a *Handbuch der Musikgeschichte*, de Guido Adler, 1924, pp. 200 i s.; ²1930, pp. 234 i s. Per tal, doncs, de situar bé la versió de Hu i heure'n concepte clar d'aquests retocs del copista, donem una síntesi de l'evolució d'aquest motet.

Les fases musicals històriques d'aquesta composició són així : 1.ª Damunt els mots «Et gaudebit» de l'Al·leluia citat, hom va escriure una clàusula musical a dues veus, que es troba a la gran col·lecció de clàusules primerament usades a la litúrgia i alternades amb el cant gregorià, com és Flo, n.° 130, f. 161'. Aquesta mateixa la trobem també al n.° 15 de Sant Víctor, f. 289', repertori, ja més curt, de clàusules copiades ací, no precisament com a fórmules polifòniques litúrgiques, sinó com a fonts musicals de motets francesos ja profans. 2.ª París, Bibl. Arsenal 3518, n.° 8, f. 117 (Ars B) pren la música d'aquesta clàusula i el presenta, a dues veus, amb el motet [315] *Velut stelle firmamenti*. Flo, f. 411' i 412', afegeix al motet esmentat el triple [316] *Ypocrite, pseudopontifices*,. Aquesta versió ofrena el present motet com un exemple dels motets més antics amb dos textos a les veus superiors. 3.ª Tot seguit trobem Ma, el qual al foli 132 el dóna també a tres veus, com Flo, però Ma, bo i servant el text i música del triple, canvia el text del motet i escriu [317] *O quam sancta, quam benigna*. Encara trobem Ba, n.° 74, que repeteix la versió de Ma. 4.ª Ara ve Mo 3, 36, f. 64, accepta la versió de Ma i de Ba, hi canvia el text llatí del triple, i en lloc d'aquest posa el text francès [318] *El mois d'avril*. 5.ª W_2 3, 2, ff. 195-196', posa la versió ja completament francesa amb el [318] *El mois d'avril*, per triple, i amb el motet [319] *Al cor ai une alegrance*, en comptes del text llatí. Aquest motet, *Al cor* — segurament una cançó provençal amorosa en temps vells —, l'assenyalava ja al marge de la clàusula com a motet aplicable a aquella música, el còdex de Sant Víctor. 6.ª També W_2 2, 74a, f. 187'-188', el dóna, a dues veus, amb el motet [320] *Memor tui*. 7.ª Encara W_2 2, 74b, f. 189, també a dues veus, amb el motet [321] *Virgo uirginum*. 8.ª Hu dóna la versió primitiva del motet *O quam sancta* del Ms. de Ma que trobem també a dues veus a Londres, B. M. 30091 (Lo C), n.° 7. Però el col·leccionador de Hu només cerca motets per a cantar al temple, és per ço que el copista, bo i tenint davant segurament un model com el de Ma, es queda només amb el motet i es pren la llibertat d'adaptar-hi el tenor, el qual retoca fins a desfigurar-lo completament.

El còdex de París, Arsenal 6361, amb els textos francesos del Ms. perdut del marquès Noblet de la Clayette, l'apunta en el n.° 42. No sabem amb quin triple el duia el n.° 9 de la col·lecció de motets perduda i avui servada per la taula de textos a Besançon, 716. Encara París, B. N. f. frç. 2193, i Vatic. Reg. 1490 porten el text sense música.

El Pseudo Aristòtil, Coussemaker, *Scriptores*, I, 278, i l'Anònim VII Coussemaker *Scriptores*, I, 379, el citen amb el text *O quam sancta*. Vegeu encara Coussemaker, *L'Art Harmonique*, p. 156. D'entre totes les versions d'aquests motets, la més coneguda fou aquella amb el text marià *O quam sancta*, adés a dues, adés a tres veus, que com

remarca Ludwig, arriba en deu Mss. i en dues cites de teòrics. Ja és curiós que el Ms. més antic amb aquest text sigui precisament un Ms. peninsular, el de Madrid, i que Hu el segueixi en l'aplicació de tal text.

EDICIONS. — *Text* : «O quam sancta», Mone, II, 410; AH 42, 71, que només cita un missal del s. XV. Chevalier 13546. «Ypocrite» i «Velut stelle», a AH 21, 201 i s., on no cita Ma; Chevalier 27870 cita l'«Ypocrite». «Memor tui» a Flacius, n.° 64, i AH 49, 236. «El mois d'avril», Raynaud, I, n.° 18, p. 31. «Al cor» a Stimming, *Die altfranzösischen Motette*, n.° 5, p. 80. Encara ací mateix, p. 131 i s., hom pot veure la reconstrucció provençal ideada per Suchier. *Música* : Aubry, *Cent Motets*, n.° 74, versió de Ba; Ludwig, *Handbuch der Musikgeschchte* citat (²1930), pp. 234 i s., amb fragments de totes les versions.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Aquest Ms. el presenta a dues veus, amb el text marià «O quam sancta», que és la versió més coneguda en temps vells, com acabem de dir. Hu dóna només els trenta-cinc compassos primers de la versió primitiva. Hu serva fidelment la melodia del motet; només al compàs 28 encabeix dos compassos de l'original; això encara ho fa per avenir-se amb el tenor que ell ha corregit. El copista de Hu va desfigurar, en canvi, el tenor de repertori gregorià, servat com cal en tots els Mss. Es veu clar que el susdit copista tenia la mania d'ornar les notes llargues del tenor primitiu; ell no estava ja pels tenors tan característics formats pels grups regulars de dues simplices i tres ligatae, com es presentaven aquí; ell volia bellugar-se més, i és per ço que bo i intentant el modernitzar-los, els desfigurava. El fet de no acabar-lo, va obeir potser al mateix cansament que li va causar aquest desig de separar-se del camí traçat pels clàssics del motet. Els seria tan difícil cantar aquest tenor allunyat així del ritme tradicional, que el copista es veié obligat a escriure alguns mots del motet : *aula, angelorum, audi,* per tal de donar bon guiatge al tenorista. Aquest, en trobar-se en tals passatges, havia de mirar de coincidir exactament amb el motetista quan digués tals mots. Cal tenir en compte que els .... anotats davall de les notes d'aquest tenor, no tenen cap significat. També cal tenir present que les pauses d'aquest tenor no són sempre mensurals, i que són molt irregulars.

A més de la versió de Hu, donem la clàusula de Sant Víctor, idèntica a la de Flo, i les versions de Flo, Ma i W_2. No col·lacionem les variants de Mo i de Ba, si bé anotem el text que els correspon a cada Ms., per tal de no enfarfegar massa l'edició. Prescindim de donar també les altres dues versions a dues veus de W_2 amb el motet [320] *Memor tui creatoris* i amb l'altre [321] *Virgo uirginum regina,* donat que la música no varia. D'altra banda, la publicació esmentada de Ludwig és prou a l'abast de tothom, i encara que no sigui completa, dóna idea prou justa de l'evolució del present motet. Si hom compara el tenor d'aquestes versions, veurà com es manté fidel en les diferents fases; amb aquest tenor al davant, és cosa senzilla seguir les notes fonamentals que restaren escurçades a Hu.

N.° 94, f. 95. Tr. i Mot. [953] *Honor triumphantis | Ecclesie.*
Tenor.

MOTET XIII. Motet a tres veus. Música i text desconeguts i inèdits. No hem pogut identificar el tenor, que segurament no prové del repertori gregorià i potser sí del popular.

MANUSCRITS. — Ma, f. 133′, dóna aquest motet a dues veus, amb el text i la melodia quasi il·legibles; però pel poc que es pot llegir, es veu clar que tant el motet

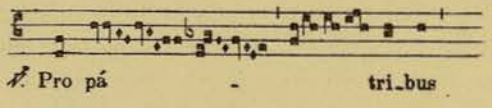
com el tenor són iguals a Hu. De bell nou ens trobem que Hu presenta un motet conegut només per Ma, si bé Hu el porta amb un triple afegit. Pel fet de trobar-se al Ma i pel caire de la peça, es tracta d'un motet del repertori antic.

VERSIÓ DE HUELGAS. — *Triplum* : Compàs 5, posem hipotèticament un ♯ al *fa*, pel fet de trobar-nos en el mateix cas del motet VII, compàs 3, on l'original el marcava amb ♯; 9, cal remarcar que mentre que el triple escriu 𝅘𝅥𝅮 el motet escriu 𝅗𝅥; això dóna a comprendre que, segons el copista, la ternària ací era igual a 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. Per aquest motiu, al compàs 15, fem *sol* com a longa simplex seguida d'una ternària amb semibreus en comptes de considerar-la com a una quaternària; és el mateix cas dels 17 i 18.

Tenor : Sovint duu les ternàries i binàries sense la perfectio; aquesta cauda no té significat de plica.

N.º 95, f. 95′. Tr. i Mot. [910] *Patrum sub inperio* | *Status stat ecclesie.* Tenor.

MOTET XIV. Motet simple, a tres veus. No hem pogut identificar aquest tenor de Hu. Coneixem el tenor de la clàusula original; aquest provenia del verset «Pro patribus» del Gr. «Constitues eos principes» *Liber Gradualis* [81]; *Graduale Romanum*, pp. 339 i 469.



tuis nati sunt tibi filii; propterea populi confitebuntur tibi.»

MANUSCRITS. — Ludwig, *Repertorium*, p. 72, citava la clàusula «patribus» M. 30 de Flo, f. 121′, i de W_2, f. 81, sense assenyalar cap motet provinent d'aquella. El present motet de Hu està calcat damunt la música d'aquesta clàusula. Aquest motet era només conegut per Ma, f. 134′, que dóna una versió a dues, amb motet i tenor idèntics a la font primera de la clàusula.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Una altra vegada Hu va juntament amb Ma; Hu, però, canvia el tenor original i n'escriu un altre que es mou amb grups de tres ligatae i s'assembla als tenors clàssics; Hu, a més, afegeix un triple que no es trobava ni a la font musical de Flo ni al motet de Ma. Text i música eren inèdits fins ara. Quant al text de Ma, el lector ja comprendrà que per un lapsus hom ha escrit «[P]atrum *sum*» en comptes de *sub*.

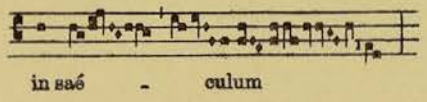
És digne de remarcar el fet d'un motet que prengui una part de la cauda. En el cas present, veiem com Hu i Ma accepten una part de la cauda de la clàusula primitiva i deixen, en canvi, els seu cinc sons darrers. És un fet molt curiós que rarament es troba en el repertori dels motets. La transcripció d'aquesta cauda — que ja no és modal — tant en la clàusula com en el motet, resta una mica dubtosa.

Triplum : Compàs 3, la plica *do* salta de tercera ascendent, com hem vist altres vegades; 7, *mi re* amb l'oposita proprietas, en comptes de dur la proprietas simplement. Cal remarcar la forma 𝅗𝅥 final que hom no pot transcriure igualment pel tenor i per les veus superiors.

Motet : Compàs 7, *do* final era longa i fou encertadament corregida en brevis.
Tenor : Sense raó, va sovint mancat de la perfectio en els grups de tres ligatae. Aquest tenor, com hem vist, no té cap relació amb el tenor de la clàusula.

N.º 96, ff. 96-96'. Mot. [197] *In omni frat[r]e tuo | Non habeas.*
Tenor. [*In seculum*].

Motet xv. Motet a dues veus. El tenor «In seculum», de M 13, citat al *Repertorium*, p. 81, prové del verset «Confitemini Domino quoniam bonus : quoniam



misericordia ejus» del Gr. «Haec dies» de Pasqua, *Liber Gradualis*, p. 216, i *Graduale Romanum*, p. 203. Les clàusules de Flo, ff. 156'-157, no són pas la font d'aquest motet.

Manuscrits. — Per capir a bastament la versió de Hu, ens toca parlar també de les altres versions d'aquest motet que no pertany ja al fons primitiu. Cf. Ludwig, *Repertorium*, I, p. 262; I, 2, p. 399, etc., i *Sammelbände der IMG*, V, 191. Com a Mss. més vells a dues veus i anotats amb notació quadrada, cita el de Londres, B. M. Egerton 274, f. 54', que ell assenyala com a Lo B, i el del B. M. Addit. 30091, f. 4', també del segle XIII, i ja amb notació mensural del vell estil, que ell assenyala com a Lo C. A dues veus, assenyala, també, el Ms. de Boulogne s.|M 148 (119), citat més amunt, i el qual va anotat amb neumes messins, n.° 5. Una versió així la cita encara l'autor del «Discantus positio vulgaris», Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 96. El donen a tres veus, Mo 3, 37, f. 66', amb el triple [196], *Mout me fu griés*, i el motet [197] *In omni fratre tuo*. Es trobava, també, a tres veus, a la col·lecció perduda de La Clayette, n.° 27. Encara el duu a tres Ba, n.° 47, el qual és igual al citat de Mo. La col·lecció de Besançon, perduda, que hem citat altres vegades, donava una versió així al n.° 13b. És molt curiós el cas de Mo 7, 265, f. 292, motet a tres veus, on el triple [297] *Mout me fu grief li departir* dóna fragments musicalment iguals al triple de Mo 3, 37.

Edicions. — *Text* : «In omni fratre», Chevalier 8713; AH 21, 200. «Mout me fu griés», Raynaud, I, n.° 19, p. 33, i Stimming, n.° 25, p. 33. *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° 7 de Mo 3, 37, i n.° 28 de Mo 7, 265. El n.° 7 el dóna ple de incorreccions; així comença el tenor dels compassos 1-4 (1-2 nostre), amb primer modus; del 5 en avant, malgrat fer-ho ja amb segon modus, el compàs que duu pausa el transcriu amb primer modus en les tres veus en comptes de continuar-ho amb segon. Transcriu malament les conjuncturas, aplica malament el text en el motet, etc., etc. O. Koller, «Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie», en *Vierteljahrschrift für MW*, (1888), IV, p. 33, posava equivocadament el tenor d'aquest motet amb quart modus. És per ço que l'autor dubtava si tanmateix la cita de l'autor del «Discantus positio vulgaris», es referia al present motet o a altra versió. La versió de Ba, Aubry, *Cent Motets*, n.° 47. Vegi's també Ludwig, *Repertorium*, I, 2, 432; Gennrich, *Rondeaux, Virelais*, II, p. 89 pel de Mo 7, 265.

Versió de Huelgas. — Ens trobem en el mateix cas que havem descrit al n.° 5. Hu presenta aquest motet anotat amb una grafia aparentment com si fos de tercer modus, essent així que en realitat l'anota amb ritme binari. D'entre els Mss. citats, és

l'únic que el modernitza així. Ludwig remarca una relativa modernitat d'aquest motet en la versió de Mo. És curiós el fet de Hu : El copista va tenir com a model potser una versió a tres veus; aquesta versió, però, duia ja un triple profà amb text francès; per la seva finalitat religiosa, només li interessava el motet llatí. Es trobava que aquest només li arribava copiat amb segon modus, i potser una part amb el ritme de tercer, ritme que ell no amava gaire. Tal com ho havia fet abans en el n.° 5, ara, per deseixir-se'n, canviava radicalment el ritme primitiu. Així com Bamberg ofrena només dos motets amb ritme binari, els n.s 35 i 86, Huelgas, ultra el 5 i el 15, encara presenta així els n.s 33, 44, 48.

Motet : Cal notar les dues breus unisonals en comptes d'una longa. 21, la ternària *re mi re* anotada amb dues semibreus «cum opposita proprietate», seguides d'una breu, en comptes de fer-ho com al 44 ; 38-39, *mi re do* lligades i sense la perfectio final, foren corregides malament; 47-76, els anota amb tercer modus rítmic, com a Lo C; encara que sigui així, donat el tarannà de la versió de Hu, i també atenent a què, segons els casos, hom pot transcriure lliurement el tercer modus amb ritme binari, hem preferit continuar amb el mateix ritme fins a la fi de la peça; 82, = del compàs següent; 94, com el 82. Les caudae del 21, 82, 88, 94, 105 i restants similars, semblen afegides.

Tenor : Els dos Mss. de Londres i el de Boulogne escriuen el tenor només una vegada; Mo i Ba, el repeteixen com a Hu. Cal tenir en compte la grafia del tenor de Hu; ella ens aclareix la idea que el copista tenia de les dues breus unisonals seguides. Si ens fixem una mica, veurem com a les repeticions, en comptes d'escriure dues breus, escriu una longa, de manera que camina amb perícopes de tres simplices, prova clara que en escriure al començ — com al n.° 5 — longa, dues breus unisonals, longa, no intentava més que significar tres longae. Per tal que el tenorista no es perdés, el copista li donava encara guiatge escrivint alguns mots, els més sortints del motet, davall de les notes corresponents, del tenor. Cal fixar-se en la construcció rítmica d'aquest tenor.

No existeix una font musical d'aquest motet; és per ço que ajuntem només la versió de Mo i de Lo B i C. És digne de remarcar el fet de Lo C que s'aparta de Mo i de Lo B al *Nullo modo credas te*; Mo i Lo B prenen el modus sisè, per retornar al segon en *Note sunt hominibus*. El tenor dels compassos 7-9 de la pàgina 173 no és clar com cal en Lo B i Lo C; és per ço que seguim la versió de Mo, la qual aquí és molt justa i s'avé amb les veus superiors. Els compassos finals rítmicament no resten clars en la notació dels diferents Mss.

N.° 97, ff. 97-97'. *Crucifigat omnes | Domini crux altera.*

Conductus a dues veus.

MANUSCRITS. — W_1, ff. 78'-79, a tres veus, només la primera estrofa, i seguida — amb altra tinta i amb lletra més petita — de dues estrofes que no tenen res a veure amb el text nostre (AH 20, n.° 296); Flo, ff. 231'-232, només la primera i segona estrofa, amb música a tres veus a la primera solament; W_2, f. 46', a tres veus (incompleta, per mancar-hi el foli següent); encara als ff. 138'-139, a dues veus, només la primera estrofa; Oxford Rawlinson C 510, del s. XIII, només el text, als ff. 13'-14; Troparium del s. XIII, provinent de Weingarten, ara a Stuttgart, Landesbibl. H B I Ascet. 95, f. 33, només la primera estrofa i amb neumes; Codex Buranus, Munic, Staatsbibl. lat. 4660

de finals del s. XIII, f. 13, sense la música; Cambridge, Jesus College 18 (és un fragment d'un còdex dels ss. XIV-XV, amb música a veus de Notre-Dame), ff. 3-3', només fins al mot *mundus* del vers catorze, amb música a tres veus i amb notació quadrada. Aquest fragment no l'hem pogut consultar; l'hem vist només citat per Hilka-Schumann a *Carmina Burana*, que esmentem a continuació.

EDICIONS. — *Text* : Flacius Illyricus *Pia quaedam ... poemata*, edició del 1552, n.° 124; A. Schmeller, *Carmina Burana*, p. 25; Milchsack n.° 131; AH 21, 161; Chevalier 3987; A. Hilka und O. Schumann, *Carmina Burana*, I, n.° 47, pp. 92 i ss., i II, pàgines 97 i ss.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Les versions musicals conegudes són a tres veus; Hu el dóna a dues, que corresponen al tenor i al duplum d'aquelles. Hu conserva fidelment la música d'aquestes dues veus, encara que, com de costum, les adorna una mica amb noves pliques. Hu és l'únic Ms. conegut que el duu copiat amb notació mensural-modal. Per aquest fet, Hu ens dóna la clau certa per transcriure també la versió de W_1, i de Flo que afegim; W_2, f. 46', s'avé amb W_1 i Flo, si bé el triple canvia bastant. Els compassos 5-6 que manquen a W_1, també manquen a W_2. Ací també sense ♯ el *fa*. W_2 arriba només fins a la primera part del compàs 15, per mancar-hi el foli següent al f. 46, com ja hem remarcat. La versió de W_2, ff. 138'-139, a dues veus, és sencera i duu el tenor i el duplum igual a W_1 i Flo; no porta tampoc cap ♯ al *fa*.

Donem les versions de W_1 i Flo, per tal de situar bé la versió de Hu i per mor de poder comparar la fixesa de la part musical del tenor, veu fonamental de la composició, i potser algunes vegades — com en el present cas — preexistent a les veus restants. Cal remarcar el *fa* ♯ que presenta Flo i que no es veu en cap altre Ms. No sabem quin criteri seguirien en tota la llargada de la peça en presentar-se una altra veu que digués *fa*. És clar que el tenor cantaria sempre naturalment; és massa característic aquest *fa* del tenor, perquè pogués ésser canviat. En canvi, és arriscat de dir què farien en els compassos 13 i 17 del duplum; no gosem a afirmar si preferirien avenir-se amb el triple, o bé si més aviat preferirien prescindir del ♯ en cas de dualisme així frapant.

Dissortadament, d'entre tot el repertori de conductus a veus, són molt rars els conductus purament sil·làbics. Aquests conductus traspuen una gràcia admirable; de tenir-ne gaires, arribats així de l'època de l'escola de Notre-Dame de París, serien per nosaltres, fins en els temps moderns, d'una emotivitat encisadora. És ben de notar que l'anònim anglès suposi que aquests conductus sine cauda, eren preferentment usats «inter minores cantores», quan avui els veiem encara molt dignes d'ésser executats «inter majores cantores». Com remarca H. Spanke, «Studien zur Geschichte des Altfranzösischen Liedes II», a l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 156, p. 221, aquest conductus, malgrat que vagi sense repetició d'una divisió donada, s'acosta ja a la construcció de seqüència. Cal només fixar-se amb la música on guarden una certa semblança i simetria els compassos 1-2 amb els 3-4, 5-6 amb els 7-8, 9-10 amb els 11-12; 13-16 idèntics als 17-20, etc.

Duplum : Compàs 9, Hu escriu ⌐ en comptes de cum opposita proprietate; 10, longa brevis i sense pausa, que allarguem per la simetria del conjunt; 18, en comptes de *mi* escriu *do*, malgrat que al custos hagués escrit *mi*. Hu canta generalment com W_1 i Flo; no obstant, se n'allunya del tot als compassos 9-10, 18, 22-27 i restants. És curiós com Hu defuig l'acord *do fa* dels restants Mss., al compàs 13, 18, etc.

Tenor : Compàs 9, ◆ en comptes de ⌊; 10, longa brevis i sense pausa, que allarguem, com hem ja remarcat. El tenor s'avé del tot amb la línea melòdica de les

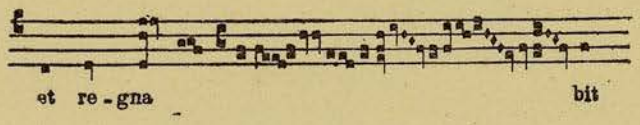
Biblioteca de Catalunya

altres versions. Cal remarcar el fet que sovint, quan es tracta de petites variants, Hu segueix la melodia de Flo, com passa en aquesta veu. La melodia del tenor és deliciosa i tira a cançó trobadoresca.

N.º 98, f. 98. Mot. [310a] *Ad celi sublimia* | *Et promissa gaudia.*
Tenor : [*Ta*].

Motet XVI. Motet a dues veus.

Manuscrits. — Fins ara era només conegut per Ma, f. 105′, que no escriu el tenor, malgrat deixar-hi l'espai en blanc. El tenor ve de l'Al·leluia «Judicabunt sancti nationes et dominabuntur populis



illorum rex in aeternum», de la festa de Tots Sants, que no trobem al *Graduale Romanum* i que copiem del *Graduale Sarisburiense,* p. 199. Ludwig, *Repertorium,* 132, parla de la font musical d'aquest motet de Ma, i pregunta si aquesta versió podria dar-nos peu per suposar que va existir una altra versió a tres veus. Així com en el n.º 3 i 14, davant un cas semblant, podíem presentar la versió a tres de Hu, ara Hu el duu només a dues veus, i s'avé en tot a la clàusula. La font musical d'aquest motet la trobem a W_1, n.º 64, f. 58 *Ta* (de M 23), igual a Flo, f. 133′ *Na,* n.º 2 (de M 42) i W_2, f. 87 *Na.* Ens trobem, doncs, davant d'un motet de l'època antiga dels motets del segle XIII.

Versió de Huelgas. — El text, com la música, eren inèdits fins al present. La nostra versió és ara ben autèntica i no s'aparta mica de la clàusula de París. Les petites brodadures del motet no desdiuen gens del tarannà general de la composició.

Motet : Compàs 6, manca la pausa al manuscrit.

Tenor : Compàs 3, el *sol,* darrera nota de les tres ligatae, anava sense la perfectio, i hom va esborrar, com calia, la cauda; en canvi, es va quedar al grup de tres següent; els restants grups, estan ben copiats. Al compàs 31 escriu *si sol do* en comptes de *do la do* dels altres Mss.

N.º 99, ff. 98′-99. Tr. i Mot. [12a] *Aue, caro, splendida* | *Plus quam solis radius.*
Tenor [*Omnes*].

Motet XVII. Motet simple, a tres veus.

La melodia del tenor és emprada al Gr. «Viderunt *omnes* fines terrae», de Nadal, *Graduale Romanum,* 31, que sovinteja tant en el repertori de motets. Aquest tenor es presenta ací ornat amb moltes pliques, cosa rara en els tenors clàssics; primerament n'escriu més, tant, que canten juntament amb les veus superiors; després ja és més parc en pliques. En els motets n.ˢ 45, 51 i 53 de Hu, trobem aquest mateix tenor sense adornar.

VERSIÓ MUSICAL. — Els motets n.ˢ 51 i 53 de Hu són a tres veus i tractats com a motets dobles, amb doble text; la música d'aquests és fonamentalment la mateixa del motet 17, que ara estem comentant, si bé amb variants infinites. Als n.ˢ 51 i 53 la trobem un punt abaixada; encara el triple del n.° 17 fa de motet als 51 i 53. La música d'aquesta composició té una mica de retirada amb el doble motet 90 de Ba : Tr. «Je m'en vois, ma douce amie» i Mot. «Tels a mont [= mout] le cuer hardi», (= Mo, ff. 118'-119) que, com es veu, va ja amb text francès. Donat que aquesta música era tan amada pel col·lector de Hu que en el present recull ens la dóna tres vegades, ben mirat sembla que el n.° 17 representa la primera fase; la segona la trobem als n.ˢ 51 i 53, i la tercera, amb moltes més variants, a Ba. No sembla pas ací probable que la versió de Hu sigui un contrafàctum de Ba. El fet que Ba la doni més parca en notes, prové del fet de les pliques i altres ornaments, conseqüència del tipisme ja descrit del Hu.

N.° 100, ff. 99'-100. Tr. [761a] *Virgo parit puerum* | *Integro pudore.*
Mot. [761b] *Noua salus hominis* | *Nata nobis hodie.*
Tenor [*Benedicamus Domino*].

MOTET XVIII. Motet doble, a tres veus. Text i música desconeguts fins al present. El tenor procedeix del Benedicamus, de cinquè modus, de segones Vespres «In Festis Solemnibus», *Liber Antiphonarius*, p. 49*, que hem vist al motet 3.

VERSIÓ MUSICAL. — És un dels motets que recorda potser el repertori hispànic d'aquest gènere. Cal remarcar el text que duia l'original en els compassos 14-16 i 19-20, per dar-nos compte del poc que entenia el llatí el copista de Hu; sembla cosa palesa que el copista del text seria diferent del copista de la música. El fet que el tenor es presenti repetit vuit vegades és un cas rar en el repertori antic de motets.

Triple : Compàs 12  ; 19, *fa mi* brevis longa en comptes de longa brevis, com anotem ja al marge de la transcripció.

Motet : Compàs 13, *sol la* binària amb cauda sense ésser plica.

Tenor : Algunes de les ternariae ligatae, sense la perfectio, malgrat que la cauda no tingui significat de plica.

N.° 101, ff. 100'-101. Tr. [805a] *Salue* [*Ave*], *uirgo regia,* | *Mater clemencie.*
Mot. [804] *Aue, gloriosa* | *Mater saluatoris.*
Tenor [*Domino*].

MOTET XIX. És a tres veus. Ens trobem una altra vegada davant un motet que té història llarga. Encara que no aparegui a les fonts més antigues del repertori de motets, el tenim ja d'època ben vella. El tenor empra la melodia al Benedicamus *Domino* de primeres Vespres «In Festis Solemnibus», *Liber Antiphonarius*, p. 48*.

MANUSCRITS : Ludwig, *Repertorium*, I, p. 180, i I, 2, pp. 392 i s., parla llargament de la música i del text «Ave, gloriosa» d'aquest motet. Aubry, *Cent Motets*, III, p. 57, assenyalava ja alguns dels Mss. que el presentaven. H. V. Hughes, *Early English Harmony*, II, 33, repeteix les dades de Ludwig. Aquest suposa que la composició a veus més antiga, amb
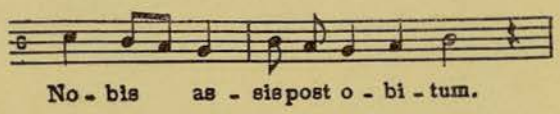
el text «Ave, gloriosa», la proporciona W_2, f. 140, en forma de conductus a dues veus. Aubry, en canvi, esmenta també aquesta versió de W_2, que la prenia — sense cap raó de pes — com a un *motetus triplex*, on les dues veus superiors cantaven el mateix text, i a les quals mancava el tenor. En estudiar Ludwig l'origen de la melodia inferior del conductus «Ave, gloriosa», citava dues possibilitats : o bé que la melodia fos ja preexistent, i cantada a una veu, o bé que fos creada de bell nou per al conductus en qüestió, característica pròpia dels conductus. Ludwig, bo i afirmant que la qüestió és de difícil solució, es decantava per la segona hipòtesi. Cf. *Sammelbände der IMG*, v, 190.

Sigui com sigui, aquesta melodia, alhora amb el mateix text, la trobem en un bell rengle de Mss. com a motet a dues i a tres veus. És coneguda la versió de Mo 4, 53, ff. 89'-90, que ofrena aquesta música a tres veus. Igual a Mo, la presenta Ba, n.° 1. La col·lecció parenta de Ba, avui coneguda només per la taula de Besançon, 716, n.° 14, es presenta també a tres veus. A dues veus la trobem a Munic, lat. 5539 (= Mü C), f. 74; París Bibl. Mazarine, 307 (536), f. 205'; Arsenal 3518 (= Ars B), n.° 7, f. 117. Darmstadt, n.° 13, el presenta en forma de conductus desfigurat, a dues veus. Ací, bo i servant la melodia del motet esmentat, el tenor del motet ha estat canviat en veu inferior d'un conductus. Sobre totes és curiosa la versió del Br. Museum Harl., 978, f. 9', on es posa, amb el text «Ave, gloriosa Mater», notació quadrada, i amb forma musical mixta, a tres veus. La veu principal que feia de motet a Mo i a Ba la trobem ací al mig; li ha estat afegit un triple totalment nou; el tenor es presenta primer en forma de conductus i com a veu inferior d'ell. Al final de la composició el trobem en forma de tenor de motet, amb les tres ligatae de consuetud. Aubry, seguint Coussemaker, es va enganyar quan creia que aquesta versió era a quatre veus; ell havia suposat que la quarta veu només doblava la melodia del tenor. Aquesta hipòtesi, però, va restar ben esfumada amb la publicació i esmena del citat Hughues. Encara a la versió anglesa, al davall del text primitiu, hom va afegir un text francès, [8c6] *Duce creature, Virgine Marie.*

A totes aquestes versions podem avui afegir la nostra de Hu. Aquesta s'avé en tot amb la versió de Mo i Ba, que vénen després de la de W_2 i són anteriors a la de Londres, malgrat que aquest Ms. la doni encara amb notació quadrada.

Edicions. — *Text* : «Salue [Ave], uirgo regia», Mone II, 406; AH 21, 190; Chevalier 2237. «Aue, gloriosa», Mone II, 59; AH 20, 184; Chevalier 1827. *Música* : Coussemaker *L'Art harmonique*, n.° 17, dóna la transcripció de Mo. En el tenor del compàs 11 s'equivoca volent seguir fidelment Mo, que escriu longa brevis, brevis brevis, en comptes de longa brevis, longa brevis. Compàs 18, tenor, el Ms. escriu  , que Coussemaker transcriu  , i així en els llocs similars. Ja no parlem de les pliques que ell tampoc va encertar en llur transcripció. Aubry, *Cent Motets*, n.° 1, la dóna amb transcripció bona si exceptuem alguns detalls, com la transcripció de les semibreus, conjunctures, etc., que Coussemaker havia ja confós. Aubry fa encara un abús excessiu de la semitonia subintellecta. El compàs darrer que Ba anota el motet com Hu, ha de transcriure's, poc sa poc lla, tal com el donem nosaltres, malgrat que el *la* darrer del triple en el penúltim compàs els Mss. Mo, Ba i Hu el presentin com a una brevis. Ací Coussemaker tampoc el va encertar. Wooldridge, *Early English Harmony*, I, pl. 20 i 21, dóna el facsímil del Br. Mus. Harl. 978. H. V. Hughues, *ibidem*, II, pp. 29-33, transcriu com cal la versió de Londres. Sobre aquesta versió, vegeu encara les remarques que hi feia Ludwig, a *Die Quellen der Motetten*, pp. 275 i s.; *Sonderdruck*, p. 40 i s. Cf. Spanke, *Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur*, 51, 108.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas s'avé amb Mo si deixem de banda el fet de les pliques i d'altres petites variants. Ba és igual a Mo. La versió de Hu és correcta als compassos 56-57 del triple; si bé és més bona la versió de Mo i Ba que escriuen:



En canvi, als dos compassos darrers, Hu dóna una versió, que se separa de Mo i Ba. Seguint el principi observat sempre a Hu, d'anotar els motets amb partitura quan les dues veus superiors són amb un sol text, i d'escriure el triple primer que el motet, quan va amb dos textos, trobem que aquí, per excepció, Hu copia primer el motet que el triple. Nosaltres, per la claredat de l'edició, i per seguir la versió autèntica de Mo i Ba, hem canviat les veus. El triple es presenta amb la notació , que, per cert, és ben especial i que s'avé amb la del triple «O Maria, uirgo» del n.° 104. Aquesta grafia de la notació no té cap significat ni melòdic ni rítmic. Igual valor de breus tenen tant si duen aquesta cauda descendent (només dues vegades és ascendent) a l'esquerra com no. És una grafia que no hem vist en cap Ms. de motets de l'Ars antiqua; ni cal pas confondre-la amb la «plica brevis descendens» que admet com a bona, sense raó fonamentada, el teòric Dietricus. (Vegi's J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I, 238). Aquesta forma de brevis amb cauda descendent a l'esquerra que equival a simplement brevis, es troba en alguns Mss. posteriors amb obres de Machaut. (Vegi's F. Ludwig, *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke*, II, 12*, per exemple). Encara, per tal de facilitar la justesa del cantor que cantava el triple, amb la veu del motet, el mateix copista va escriure alguns mots del motet en el lloc corresponent del triple. Quan el motetista cantava aquests mots, el discantista del triple havia de coincidir-hi. Això prova que els seria difícil de cantar un sisè modus en el triple i avenir-se amb un primer del motet i amb el cinquè del tenor.

Per donar una idea de les variants principals que dóna Hu relacionat amb Mo i Ba, apuntem ací les següents:

Triple : Les finals de frase — compassos 5, 8 i similars — hom escriu brevis en comptes de longa; en canvi, al *mi* del compàs 50, ja l'anota com a longa.

Motet : Compàs 15, *sol* longa corregida com cal en brevis; 19, *mi fa* de Ba correspon al *mi fa* de Hu, que ací va amb plica; 22, Mo i Ba doble *fa* amb plica descendent, *re*; 25, Mo i Ba *re si re re*; 41, Mo i Ba *la fa la sol.*

Tenor : Compassos 29-30, Mo i Ba diuen *mi do la*; 37-38, Mo i Ba potser no tan correctes, *fa sol mi, re mi*; 39-40, Mo i Ba *fa mi re, do re*; 53-54, Mo i Ba *fa sol fa, mi do*; 55-56, *re mi re, do re*; 59-60, Mo i Ba *sol re mi, fa sol*; 61-62, Mo i Ba *fa re mi, re do*; 63-64, *la do re, do re.* Ja és estrany que amb tantes de variants en el tenor no trobem més variants en les veus superiors.

Afegim el conductus de W_2, per tractar-se d'un cas curiosíssim d'una composició que primer la trobem com a conductus, que després es presenta com a motet i que després la tornem a trobar — com en el Ms. de Londres — de bell nou com a conductus. El penúltim compàs, en comptes de la quaternària amb semicorxeres, pròpiament hauria d'ésser un treset, amb les dues primeres com a semicorxeres i les altres dues com a corxeres :  .

N.º 102, f. 101'. *Nouus miles sequitur* | *Viam noui regis.*
Conductus a dues veus.

MANUSCRITS. — La música d'aquest conductus dedicat a sant Tomàs de Cantorbery, la trobem per primera vegada a Flo, ff. 230-230', a tres veus. A dues veus, amb música igual a Flo (sense, però, el triple) la trobem a Ma, f. 139, que és la darrera peça del Ms. Ma duu només la primera estrofa de les tres que trobem a Flo. Val a dir que Flo només duu música a la primera estrofa; la segona i la tercera es cantaven amb la mateixa de la primera. És un altre dels conductus sine cauda que el col·lector va mirar d'encabir entre els motets i va deixar els altres amb cauda per al quadern de conductus.

EDICIONS. — *Text* : AH 21, 90, de Flo i de Ma; Chevalier 12390.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Aquest Ms. el dóna com el Ma, només a dues veus, i deixa de copiar la segona i la tercera estrofa. Hu de bell nou s'avé amb Ma. Ja és ben significatiu el fet d'aquests conductus a veus. Així com difícilment trobem organa, seqüències, etcètera, a veus, que donin un duplum igual en dos Mss. diferents, en el cas dels conductus polifònics guarden una fidelitat admirable adés en la veu inferior, adés en el duplum i en el triplum. Cal només fixar-se en les versions de Flo i de Ma úniques conegudes al costat de Hu i que reproduïm conjuntament. Hu tan pròdig en pliques, ací és més parc que els altres Mss. Fins al compàs 16, les variants de Hu amb Flo i Ma són ben insignificants, i encara motivades per tal que les veus puguin encaixar bé amb el triple afegit. Ma s'avé amb Flo, si bé en el cas de les pliques Ma es relaciona amb Hu. Sobre aquest punt cal tenir en compte, encara, el fet de Ma, tan pròdig en pliques, que sembla assenyalar la tendència hispànica a fer sovint floritures àdhuc en els cants més austers. Els compassos 17-18 i primera part del 19, són per excepció ben diferents entre Hu d'una part, i Flo amb Ma de l'altra. Quant al ritme, Hu ritma diferentment l'últim vers de la composició; Hu el comença amb una brevis anacrúsica seguida de longa i de pausa; Flo i Ma segueixen més naturalment la simetria de les frases que les acaben amb pausa i les comencen a la primera part del compàs. Segurament la pausa que trobem a Hu després del *totum*, havia d'ésser al final del vers anterior, i la brevis longa del *totum*, havia d'ésser longa brevis. Ens hem limitat, però, a donar l'original.

Duplum : Compàs 6, *mi* longa seguida de *fa* plicada, en comptes de *mi fa*, sense plica, breus. Encara en comptes de ; 13, sobra la cauda del *la* donat que és una binària «cum opposita proprietate»; 20, en comptes de .

Sovint , de Flo i de Ma, equival a de Hu. Aquest, al mot darrer *orientem*, deixa un espai en blanc entre les dues síl·labes finals, que el copista pensava omplir en cabint-hi una cauda llarga; Flo i Ma acaben naturalment, sense deixar cap espai en blanc.

N.º 103, f. 102. Tr. [836] *O Maria, uirgo regia,* | *Tu stella clara, rutilans.*
Mot. [837] *Organica cantica* | *Nostra psallat musica.*
Tenor [*Amen*].

MOTET XX. Motet doble, a tres veus. Aquest tenor *Amen* recorda la melodia del Benedicamus de segones vespres «In Festis Solemnibus» (*Antiphonale*, p. 49*), i també el tenor «In perhenni» del motet 46 de Ba, que estudia H. Villetard a la *Revue Gré-*

gorienne (1929), XIV, 164 i ss. A Hu el trobem eixamplat amb un afegiment nou que va des del compàs 17 al final. L'afegiment de Hu s'allunya ja del tenor clàssic.

MANUSCRITS. — La música d'aquest motet es coneixia fins ara només pel motet 8 de Ba. El triple aquí comença «Stirps regia, virgo Maria» i el motet «Armonizans cantica».

EDICIONS. — *Música* : Aubry, *Cent Motets*, n.° 8. Remarquem de passada que Aubry, quan es trobava amb dues notes a la primera part del compàs en un modus tercer, ell la transcrivia com a longa brevis, com si fos de primer modus, en comptes de fer brevis longa, per mor d'acostar-se al segon modus emparentat amb el tercer. El ♯ que ell posa a les sensibles cadencials, no respon pas a la pràctica tradicional d'aquells dies.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Fins al compàs 14 Hu segueix com Ba. Compassos 17-24, manquen a Ba. Aquesta coda *cum Domino* és un afegiment al motet original. Aquests eixamplaments vingueren més tard, com hem insinuat abans i veurem encara després.

Triplum : Compàs 6, el *sol* era longa i fou corregida com cal en brevis; 7, la ⌝ no la considerem aquí com a plicada; 9, Ba, potser millor, diu *sol la fa*.

Motet : Compàs 11, la binària *la sol*, 𝅗𝅥 en comptes de 𝅝; el *fa* fou corregit bé de longa en brevis; 14, binària *si la* 𝅗𝅥, en comptes de 𝅝; 15, 𝅘𝅥 la cauda a l'esquerra fou afegida com a senyal de brevis.

Tenor : Ja hem vist anteriorment, que Hu estima repetir les notes unisonals del tenor; així, en lloc d'escriure *do* longa *re* brevis com Ba, Hu escriu *do do re*.

N.° 104, ff. 102'-103. Tr. [449] *O Maria, uirgo dauitica.*
Tr. i Mot. [448] *O Maria, mari*[*s*] *stella.*
Tenor [*Veritatem*].

MOTET XXI. És un altre dels motets tan coneguts al segle XIII; els teòrics el citaven com a model de motet amb primer modus. Quant a aquest tenor, Aubry i Gastoué, en *Recherches sur les 'Tenors' latins dans les motets du treizième siécle*, p. 13, fan derivar aquesta melodia del Gr. «Propter veritatem» *Graduale Romanum*, p. 518. Dom Beyssac, en el seu estudi «Motets et tenors» de *Rassegna Gregoriana* (1908), col. 10 i s., bo i negant aquesta identitat, admesa per Aubry i Gastoué, no assenyalava cap altra procedència. Ludwig li va posar tanmateix aquesta mateixa font, que ell assenyala com a M 37, seguint el fons de clàusules de Notre-Dame. A la p. 20 del seu *Repertorium* i llocs paral·lels, hom trobarà citats aquests fragments polifònics del Gr. esmentat. És clar que Dom Beyssac tenia raó en comparar aquest tenor amb la melodia del Graduale, donat que aquí només es trobaven les notes inicials; si mirem, però, les versions del tenor tal com el posen les clàusules de W_1, Flo i W_2, ja s'assemblen més amb el nostre. De totes maneres, cal advertir que cap de les clàusules que arriben amb aquest text del tenor han servit com de font musical a la present composició.

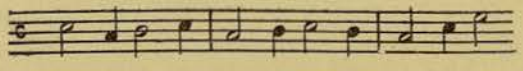
MANUSCRITS. — Els còdexs vells presenten aquest motet amb quatre versions diferents. La més vella es troba com a motet a tres veus, amb un text sol llatí per a les veus superiors; més tard arriba en motet doble amb un triple nou, amb el mateix motet i amb text llatí diferent a cada veu; conjuntament ve una versió musical com la primera, però ja amb text francès. La versió de Hu és molt curiosa : la presenta d'un cop

amb dos triples, que posa com de recanvi a triar l'un o bé l'altre, a gust dels cantaires, alhora amb el mateix tenor i amb el mateix motet. Encara al f. 124' el presenta de bell nou, però ja a tres veus, que veurem després.

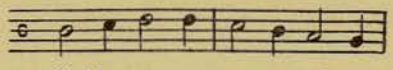
Ludwig parla d'aquest motet a *Sammelbände der IMG*, v, 188 i 191, i vii, 523; *Repertorium*, i, 108, 178 i s.; i, 2, p. 392; etc. Aubry, *Cent Motets*, iii, 98 i s. Gennrich tria algunes de les dades donades per Ludwig, que dóna a la *Zeitschrift für MW* (1929), xi, pp. 268 i ss. Besseler, *Archiv für MW*, vii, el presenta com a model de combinacions rítmiques.

La versió més vella, a tres veus, la dóna Flo i, 25, f. 397', amb el text [448] *O Maria maris stella*. Amb idèntica música i igual disposició de les veus, el trobem a W_2 i, 3, f. 125. Aquest mateix Ms. la presenta amb música igual i amb text francès, [450] *Glorieuse Deu amie*, al f. 135, n.° 14 del fascicle primer. Encara es troba, a tres veus, com a doble motet, però amb altre triple, amb el text [449] *O Maria, virgo davitica*, i amb altra música, a Mo 4, 52, f. 88'. Aquest mateix el trobem a Ba, n.° 75. També als fragments de Darmstadt, n.^{s} 3317, 3471 i 3472, n.° 2, el trobem a tres veus. Encara es trobava a tres veus a la col·lecció coneguda només per la taula de Besançon, 716, n.° 19. Com a Mss. que el duen a dues veus, són Cambrai 410 (386), motet n.° 4 dels deu que conté; París, Bibl. Arsenal 135, n.° 2, i Arsenal 3517-18, n.° 3.

Ultra aquestes versions, el citen els següents teòrics : «Discantus positio vulgaris», Coussemaker, *Scriptores*, i, p. 96, on trobem que l'autor escriu així : «Aliquando vero tenor constat ex notis omnibus longis, sicut tenor motheti : *O Maria, maris stella*». Petrus Picardus, en la seva *Musica mensurabilis*, Coussemaker, *ibídem*, p. 139, el cita sense anotar la música, com a exemple de primer modus. L'anònim iii : «Quinque sunt modi secundum magistrum Franconem, quorum primus constat ex una longa et altera brevi, vel ex omnibus longis, ut hic patet:



que, com es veu, duu tonada diferent. (Coussemaker, *l. c.*, p. 324.) Robertus de Handlo, en les seves «Regulae» dóna l'incipit d'aquesta tonada, sense el text. (Coussemaker, *ibídem*, p. 401.) L'«Art de déchanter», encara el dóna així:



(Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie*, p. 273.) Pel triple de Mo i Ba i pel segon triple de Hu, *O Maria, uirgo dauitica*, recordem que el cita Franco (Coussemaker, *Scriptores*, i, p. 127) com a exemple de cinquè modus, en el sentit de sisè modus nostre. Encara el Pseudo Aristòtil dóna l'incipit a Coussemaker, *ibídem*, p. 280.

Com a cosa curiosa escau el recordar que aquest motet viu encara a començament del s. xv, quant al text solament; el tenor és ja un altre, i la música es presenta com a motet isorítmic. Així, a Bologna, Liceo Musicale 37, f. 233', i Munic, Staatsbibl. Mus. 3232a, f. 56'. Encara l'*O Maria maris stella* del Ms. de Strassburg 222 C 22, cremat durant la guerra del 1870, f. 119, n.° 211, el començ de la veu superior assenyala relació amb el motet vell. Vegi's F. Ludwig, *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke*, ii, 39*, nota 1.

EDICIONS. — *Text* : «O Maria, maris stella», Mone, II, 409; AH 20, 188; Chevalier 13194. «O Maria, uirgo dauitica», Chevalier 13227. «Glorieuse», Stimming, n.° 1 (Cf. *Repertorium*, I, 1, 178 i s.). *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° 8, de Mo, amb algunes incorreccions al penúltim compàs; Koller, en *Vierteljahrschrift für MW* (1888), IV, p. 60 i ss., també de Mo; Aubry, n.° 75 de Ba; Gennrich, a la *Zeitschrift für MW*, XI, pp. 269 i s., dóna les dues versions de Hu i les dues de W_2, que, en rebre-les nosaltres, les teníem ja impreses. Gennrich va llegir malament el final del compàs 11 que Hu anota com cal; el compàs 15 del triple no resulta tampoc exacte. Ludwig, *Repertorium*, I, p. 106, transcriu els quatre compassos primers del motet «O Maria, maris stella».

VERSIÓ DE HUELGAS. — Donat que Hu presenta conjuntament les dues versions del triple, el publiquem segons el Ms. Cal recordar ço que escrivim a l'edició : que aquest motet és a tres, però amb un triple de recanvi, ço és, unes vegades es podrà cantar amb el triple primitiu que es canta amb el mateix text del motet, i altres amb el segon triple «O Maria, uirgo dauitica», més modern. En el primer cas, Hu recorda la versió autèntica de Flo i W_2, f. 125; en el segon, Hu s'avé amb Mo i Ba. La melodia del motet s'avé en tot amb Flo; les variants són tan petites, que ni val la pena d'esmentar-les. En el cas de les pliques, adés és Flo que en posa on Hu en prescindeix, adés és Hu que en duu on Flo no en donava; altres vegades s'avenen àdhuc en aquest punt. Cal remarcar el compàs penúltim, tal com el posen Mo, Ba i Hu d'una banda, i Flo i W_2 de l'altra. En canvi, quant al triple, tot d'una es veu que Hu dóna un triple totalment diferent de Flo i de W_2; aquest triple és composà de nou, com tan sovint veiem al Ms. de Hu. Qui fou aquest compositor que es va entretenir a retocar el triple a Hu? Va ésser potser el Johannes Roderici que surt allí algunes vegades com a compositor? Gennrich, *l. c.*, ho afirma com a cosa probable. Nosaltres no ens atrevim a admetre-ho ni com a cosa probable. Els retocs de Joan Rodrigues són generalment de poca traça; si ell retoca un tenor, el desgracia totalment; àdhuc les composicions que arriben com escrites de mà pròpia de Rodrigues, no tenen pas gaire gràcia. Aquí, en canvi, ens trobem d'una banda que el tenor i el motet són servats integralment, i que el triple afegit, assenyala la mà d'un mestre ben versat aquells dies en l'art de la variació. Per convèncer-nos, cal comparar, a més, el motet n.° 52 del present recull, en el qual Hu, bo i servant el mateix tenor i el mateix motet que ara posa al triple, afegeix una altra veu diferent del triple del motet n.° 21. El Joan Rodrigues no hauria tingut enginy de variar tant una mateixa composició i no s'hauria conhortat de deixar el tenor primitiu tal com als restants Mss.

Si atenem al segon triple que Hu afegeix com de recanvi, és en tot idèntic al de Mo i Ba; per tal que hom pugui comparar-lo, el donem al motet n.° 52 de la col·lecció nostra. Això prova que el col·leccionador estimava les correnties modernes de la polifonia contemporània; era un triple compost potser de poc temps aquells dies, i el copista de Hu l'admetia plenament. ¿Com és que el copista admetia aquest triple sense fer-li cap retoc, i en canvi es va atrevir a deixar el triple autèntic de Flo? ¿És que l'escola castellana coneixia primerament aquest motet només a dues veus sense no haver vist mai el triple aquell de Flo, el més antic dels que ens arriben avui?

Triple I : Compàs 7, no anotem la plica perquè no sona bonic amb el *do* inferior; 13, els dos *do* sembla que foren corregits a l'original i el segon es va quedar amb la cauda sense esborrar; Gennrich, per un lapsus calami, escriu *do re*; 15, el *la* de la ternària *si la sol*, havia estat escrit una mica més amunt de la ratlla pròpia; el copista la va repetir més avall, i va oblidar l'esborrar la primera; encara sobra la proprietas opposita a la binària *la si*; 26, manca l'opposita proprietas a la binària *fa sol*.

Biblioteca de Catalunya

Motet : Compàs 2, deixem a posta la plica del *re*, la qual no es troba als Mss. més vells.

Triple II : Arriba anotat amb la grafia del n.° 101, comentat suara. Aquí com allí, fem les notes cadencials com a longues, encara que el Ms. les anoti com a breus. També com allí, hom escriu els mots del motet que corresponen al lloc on s'escriuen del triple. Compàs 3, deixem la plica del darrer *do*; 4, el *re* semibrevis fou retocat i duu cauda afegida posteriorment; 20-23, no es veu clar si la cua de la semibrevis primera de cada compàs fou escrita originàriament o no; 30, *fa mi* semibreus en comptes de breus; 31, *do do* breus en comptes de semibreus.

Per tal de posar al lloc que li pertoca la versió de Hu, donem conjuntament la versió primitiva de Flo i de W_2, f. 125. La versió de W_2, f. 135, varia molt poc de la del f. 125; per evitar confusions en el poc espai que tenim, no les hem anotat. Encara al motet 52 (n.° 137) d'aquesta col·lecció, donem la versió de Mo, que s'avé amb la de Ba.

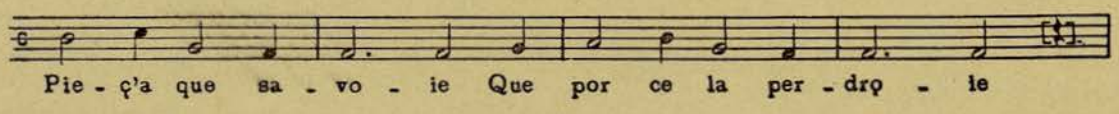
N.° 105, ff. 103'-104'. *Parit preter morem | Creata creatorem.*

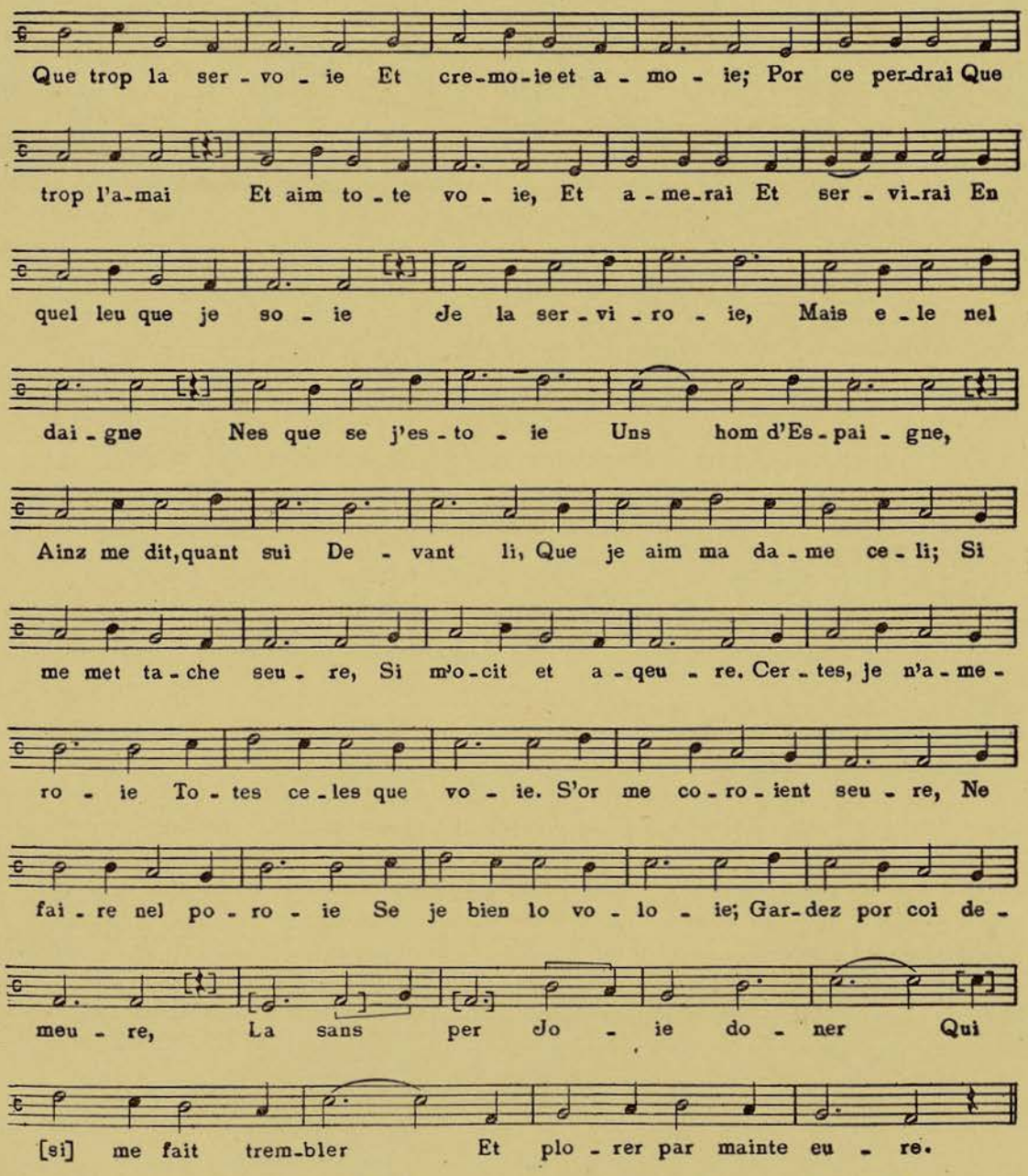
Conductus a dues veus.

MANUSCRITS. — El trobem a tres veus a Flo, ff. 232-233; a dues veus a Ma, f. 123; encara Oxford Rawl. C 510, del s. XIII, el duu sense música. Hu i Ma donen només la primera estrofa de les dues que donen Flo i Oxford. La segona estrofa de Flo — sense música — arriba només al vers 19. Ludwig cita aquest conductus en el seu *Repertorium*, pàgina 135.

EDICIONS. — *Text* : AH 20, 64; Chevalier 14580. Recentment, H. Spanke, «Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes II», a l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 156, pp. 222 i ss., publica el text llatí i la música d'aquest conductus del Ma, segons la versió que li férem nosaltres. Cal remarcar que avui, després d'un estudi detallat sobre aquesta versió, donem amb cinquè i primer modus els compassos 17-25, que llavors vàrem donar amb primer. Ací canviem encara el ritme dels compassos 47-52. Spanke ha pogut comprovar que el Ms. 20050 (anc. Saint-Germain frç. 1989) de la B. N. de París, f. 48', dóna l'original francès d'una imitació rítmica d'aquest conductus. Ell en parla encara en la introducció del seu estudi «Das lateinische Rondeau» a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1929), LIII, p. 113. Donat que quan imprimíem la música no coneixíem aquest detall, ens plau de reproduir ací la melodia del Chansonnier de St. Germain, que transcrivim del facsímil publicat per P. Meyer i G. Raynaud en 1892.

Spanke remarca com el text francès que hom va aplicar seguint la música, estilísticament duu regust de la forma *Estampida*, forma emparentada amb la seqüència. Cal només fixar-se una mica en la melodia, per donar-se compte com la frase musical es repeteix cada un, cada dos o cada tres versos. La melodia és idèntica a la del conductus de Hu, Flo i Ma. Ja fa una mica estrany que una melodia tan escaient hagi pogut ésser inventada directament per aquest conductus. En el present cas, ens semblaria molt natural d'admetre aquesta melodia com a preexistent al mateix conductus. La melodia de Saint-Germain, seguint el ritme de Huelgas, canta així:





Versió de Huelgas. — Huelgas presenta aquest conductus amb notació mensural; ell dóna la clau per transcriure com cal la versió de Flo i Ma, que s'avenen totalment amb la de Hu. Hu és a dues veus, com la de Ma. El discant i el tenor de Hu segueixen les versions de Flo i de Ma amb molt poques variants. Flo afegeix un triple; això ens fa dubtar si la versió primera seria ja a tres veus i, per tant, si Ma i Hu són només una reducció de Flo. Si entre la versió de Flo, d'una banda, i la de Ma i Hu, de l'altra, no hi ha cap buit, és ben clar que la versió de Flo representa la forma original.

Duplum : Compàs 6 i 25,  ; f. 104, pautat 5 de l'original, *do si* longues inutilitzades; el custos del pautat anterior era també un *do*; 31-32, *do re* manca a l'origi-

nal; 38  ; 39, a la binària *si la* li sobra la proprietas; 48, el *do* no és pas plicada, com hem vist als compassos 6 i 25; 49, *re* brevis en comptes de longa; 50, la ternària *fa sol fa*, oblidada potser primer, sembla que fou afegida més tard.

Tenor : Compàs 23, *fa sol* brevis longa, en comptes de longa brevis; 33, *la* longa corregida com cal en brevis; 48, *sol la* brevis longa, en comptes de longa brevis; 50, *si do* brevis longa en comptes de longa brevis.

N.º 106, f. 105. Tr. [741] *Benedicite. Dominus.* | *Gustate et uidete.*
Mot. [740] *Benedicite.* [*Dominus.*] *Edent pauperes.*
Tenor [*Aptatur*].

Motet xxii. És un motet doble, a tres veus.

Manuscrits. — Conegut fins ara només pels fragments de Darmstadt, n.ˢ 3317, 3471 i 3472, composició n.° 11. Ludwig en parla a *Die Quellen der Motetten*, en *Archiv für MW* (1923), v, p. 203, i *Sonderdruck*, p. 19. Sobre la possibilitat que aquest motet es trobés a Roman de Fauvel, vegi's Besseler a l'*Archiv für MW*, vii, 177, i viii, 178. La correcció del mot *Dominus* per *Domino* que proposa Besseler, no ens sembla bona.

Versió de Huelgas. — Huelgas no assenyala la font del tenor; Darmstadt, en canvi, escriu *Aptatur*. Es refereix a l'*Aptatur* de O 46* seguint la classificació de Ludwig. El motet aquest és ja més modern; segurament no va existir mai clàusula musical de cap mena com a fonament d'ell. La versió de Darmstadt és ben igual a la de Hu, i rítmicament la dóna també amb tercer modus. Hu escriu al lloc del motet ço que naturalment hauria d'ésser el triplum segons la tessitura, i, en canvi, al lloc del triplum escriu ço que naturalment hauria d'ésser el motet. Per tal de facilitar la lectura, hem canviat la disposició original de les veus, malgrat que la versió de Darmstadt s'avingui, àdhuc en aquest punt, amb la de Hu. És clar que a dreta llei hauríem, i potser devíem, seguir el Ms. com ho hem fet en el motet del n.° 92, en el qual el motet generalment va amb tessitura més alta que el triple.

Triplum : Els compassos 3-6, 9 i passatges similars del Tr. i Mot., donaven la sensació com si el copista de Hu l'hagués volgut en compàs binari, com hem vist en els motets 5 i 15; 7, *mi* brevis en comptes de longa; 21, *re* brevis en comptes de longa.

Motet : Compàs 11, sobra un *re* brevis; 17, *do* brevis en comptes de longa.

N.º 107, ff. 105'-106. Tr. [582] *Res noua mirabilis,* | *Virgo semper.*
Mot. [583] *Virgo, decus castitatis,* | *Virgo regia.*
Tenor [*Alleluia*].

Motet xxiii. Motet doble, a tres veus. El tenor que a Hu no es classifica i que coneixem pels altres Mss., no sabem pròpiament a quina peça gregoriana fou emprat. Aubry i Gastoué, *Recherches sur les 'Tenors' latins*, ja esmentat, p. 15 (per un lapsus escriuen Montpeller, f. 268, en comptes de f. 97, com ja va remarcar Ludwig), i Ludwig, *Repertorium*, i, 2, p. 394, tampoc assoliren l'identificar-lo.

Manuscrits. — Es tracta del motet força conegut al s. xiii i que cita l'autor del «Discantus positio vulgaris» (Coussemaker, *Scriptores*, i, p. 96); en coneixem diferents

versions iguals a la de Hu. La versió més vella de les reduïdes a dues veus, és la del Brit. Mus. Add. 30091, n.° 9, f. 5′, *Virgo*. En Mss. més joves que aquest, la trobem a tres veus. Així a Mo 4, 58, f. 96′, la qual s'avé amb la de Ba, n.° 95, que segueix plenament Hu. Encara París, Arsenal 3517-18 (Ars.), n.° 1 (triplum) i n.° 11 (motet), amb versió igual a les esmentades suara. Ludwig assenyala la versió a dues, de Boulogne s/M 148 (119), n.° 6, copiada amb neumes messins del 1264; és l'única versió que no hem pogut heure. Munic lat. 16444, n.° 18, dóna un fragment a tres veus, igual a les versions citades. Aquí hom anota el tenor «Alleluia Maria, Maria», el qual a Mo, Ba i Londres C es titulava senzillament «Alleluia», i resta sense assenyalar, com a Hu, al Ms. de l'Arsenal i a Boulogne, com ja remarca Ludwig a *Die Quellen* citat, 193 i 9, respectivament. Pel present motet, vegi's encara *Sammelbände der IMG*, v, 190.

Edicions. — *Text* : «Res nova», AH 46, 193; Chevalier 17337; «Virgo», Chevalier 21758. *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° 6, dóna la versió de Mo. Aubry, *Cent Motets*, reprodueix la de Ba. Wooldridge, *The Oxford History of Music*, I, p. 376 i ss., dóna també la de Mo. Aubry, *Cent Motets*, III, pl. 5, reprodueix el facsímil del n.° 11 del Ms. citat de l'Arsenal. La versió de Coussemaker és bona si exceptuem les conjuncture, semibreus, etc., com hem anotat en altres motets.

Versió de Huelgas. — Ens limitem a reproduir la versió de Hu, que ara és prou autèntica i no és necessari comparar-la amb les restants.

Triplum : Compàs 17, *re* longa corregida com cal en brevis; 20, la ternària *fa mi re* duu cauda ascendent al *re*, segurament afegida més tard.

Motet : 25, 26 i 29, les ternàries pròpiament haurien d'anar amb la perfectio.

Tenor : Algunes binàries i ternàries van sense la perfectio, en comptes de dur-la.

Cal fixar-se en el cas d'aquest motet. Acabem de veure com la versió de Hu és idèntica a la de Mo, Ba, Boulogne i Munic. Malgrat això, el copista, bo i avisant que per cantar aquesta peça hom l'assagi bé, donat que «ex inprouiso fallitur omnis homo», afegeix «pero (?) yo [he] acordado esto [el triple] et aun este otro [el motet de la pàgina següent] con su tenura». Llavors, què significa aquesta afirmació del copista? Quin arranjament va fer-hi? És que es refereix a l'afegiment de pliques i a la disposició gràfica? En tot el restant no veiem cap diferència; fins el vocalís del motet als compassos 25-26 i 29-30, característics dels motets d'època posterior, la trobem als restants Mss. copiats potser abans que el de Hu.

N.° 108, ff. 106′-107. Tr. [727] *Salue, uirgo uirginum,* | *Salue, lumen luminum.*

Mot. [729a] *O dulcissima* | *Virgo, Mater Domini.*
Tenor [*Aptatur*].

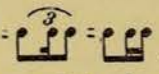
Motet xxiv. És un motet doble, a tres veus; el text del triple és només una paràfrasi de la Salve regina. Sobre aquest tenor *Aptatur*, tan amat en els motets del s. xiii, que Ludwig assenyala com de l'O 46*, parla llargament Aubry, *Cent Motets*, III, p. 72.

Manuscrits. — No coneixem cap clàusula de la qual pogués provenir aquest motet. Les versions que es coneixen d'aquesta composició les anota Aubry, *l. c.*, i encara més justament Ludwig, *Repertorium*, I, 2, p. 435. Hu és l'única versió que presenta el text «O dulcissima» al motet. Les versions més antigues donen la part de motet amb el text

francès. Així, Mo 7, 268, f. 295', el presenta amb el triple de Hu i amb el motet [728] *Est il donc ainsi*, que trobem igualment al n.° 33 de Ba, amb el triple esmentat. Encara es trobava a Besançon 716, n.° 12. El còdex de Turin, Reale Bibl., Mus. Vari 42, procedent de St. Jaume de Liége, n.° 3, s'avé amb els citats. En canvi, el còdex de Munic lat. 5539, ff. 78 i ss., el dóna amb el triple conegut i amb el motet [729] *In Gedeonis uellere*. Cf. Besseler, *Archiv für MW*, VIII, 162 i 174.

EDICIONS. — *Text* : «Salue, uirgo uirginum», a Mone, II, 213; Chevalier 18315. «Est il donc ainsi» a Raynaud, *Motets*, I, n.° 224, p. 229, i Stimming, n.° 15, p. 21. *Música*: Aubry, *Cent Motets*, de Bamberg. Pel refrany *Aymi, aymi Diex! aymi! qu'amouretes m'ont trahi*, del motet francès que donem de Mo, vegi's Gennrich, *Rondeaux, Virelais...*, II, pp. 25 i ss.; també Besseler, *Archiv für MW*, VIII, 174.

VERSIÓ DE HUELGAS. — No es veu clar què vol dir el copista de Hu quan escriu: «Bueno so yo, mas los cantores dubdan en mi et aun me yerran e no con O dulçissima.» Per què aquest motet es feia tan difícil de cantar, que els cantors dubtaven en la seva execució i àdhuc s'hi perdien? Per què, en canvi, cantat amb «O dulcissima» no era així? No encertem pas a aclarir-ho, puix que la melodia d'aquest text és la mateixa de les versions autèntiques. El copista encara hi afegeix «A mi cantatme con la tenura que Johan Rodrigues me enmendó». On és aquesta tenura? La que s'hi copia és la tradicional. Segurament ací no es va escriure la versió de Johan Rodrigues, que seria una versió infeliçment modernitzada.

La versió musical de Hu s'avé totalment amb la de Mo; només hi trobem retocada la forma  . Aquesta forma entra per primera vegada al Roman de Fauvel en els motets i cants francesos i llatins encabits ací per Chaillou de Pesstain en 1316, com conta Ludwig, en *Die Quellen der Motetten*, a l'*Archiv* esmentat, pp. 278 i ss., i *Sonderdruck*, p. 43 i ss. El Ms. de Hu no és pas més vell que el Ms. de París, B. N. f. frç. 146, que dóna la versió de Roman de Fauvel esmentada. Aquesta grafia del f. 106' la trobem també al f. 117. Ambdues vegades la forma original era ; la cauda a la darrera nota fou afegida uns anys més tard, com hom pot remarcar a simple vista. Cal només fixar-se que la ternària aquesta abunda molt i sense cua; és per excepció que trobem aquesta cua, i quan la trobem, és afegida posteriorment. Les anotacions marginals castellanes, foren escrites, potser, quan hom va afegir aquestes cues per modificar el sentit rítmic de la ternària? Potser en expressar la dificultat d'aquest motet el copista de Hu volia referir-se a l'execució d'aquesta ternària modificada així?

El nostre motet presenta el triple amb primer modus sovintment alternat amb el sisè. També trobem que la part de motet va en primer modus, i que després alterna amb el sisè. Ludwig, *l. c.*, creu, amb raó, que la versió de Mo i de Ba amb el motet amb text francès és més arcaica que la de Munic amb text llatí. Seria curiós si un dia pogués-sim esbrinar d'on va treure la seva versió llatina el copista de Hu. Potser sí que Castella tenia col·leccions de motets exclusivament religiosos i amb text llatí, i, per tant, potser Castella coneixia ja aquesta versió de Hu molt abans que la de Mo i de Ba.

Triple : Compàs 36, *fa* primer longa, corregit com cal en brevis.

Motet : Compàs 3, la ternària *si la sol* mínimes amb significat de semibreus (les cues foren segurament afegides més tard); 19 i 26, el primer *do* mínima en comptes de semibrevis. Com a contrast amb el triple, hom pot veure com les ternàries no duen cua ascendent a la tercera nota, sinó que resten amb la forma primitiva.
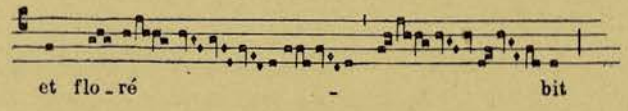
Tenor : La ternària lligada i seguida de la binària van generalment ben copiades. Hom escriu alguns mots del motet al lloc corresponent del tenor per tal de facilitar l'execució.

Quant a les altres versions, donem les dues variants conegudes d'aquest motet i representades per Montpeller i Munic. Ja hem dit, més amunt, que Mo s'avé amb Ba; cal tenir en compte, però, que el triple de Ba varia força del de Montpeller, Munic, Turin i Huelgas. El motet, en canvi, duu una tonada deliciosa, com si, tanmateix, originàriament hagués vingut del folklore o almenys del repertori trobadoresc; aquesta melodia es conserva igual en les diferents versions.

N.º 109, f. 107'. Mot. [526a] *Et florebit lilium* | *Flos Libani.* [Tenor *Et florebit*].

Motet xxv. Huelgas no copia el tenor malgrat d'haver-hi deixat espai per anotar-lo. Una altra vegada hom hi va escriure una nota que diu : «La tenura fallesce aqui; e nosotros acordados estamos que Johan Rodrigues nos acordó. Mas sin tenura non valemos mas que valen las campannas sin cabdiello o tanto.» A què es refereix aquest «nosotros acordados estamos»? Es refereix, potser, al motet i a la tenura original que «fallesce aquí», o bé al motet original i a la tenura reformada per Rodrigues? El motet és melòdicament igual als coneguts; el fet de mancar-hi la tenura, ens fa sospitar que adonant-se a temps que no hi anava gaire bé, el mateix copista la deixaria sense escriure. Aquest cas prova, una vegada més, que la gran reforma de Johan Rodrigues consistia només a espatllar els tenors, bo i pretenent el modernitzar-los.

Manuscrits. — En veure que el motet restava com als altres còdexs, hi hem aplicat el tenor «Et florebit», conegut per les restants versions. Ludwig, *Repertorium*, pàgina 29, assenyala com a origen d'aquest tenor, el tenor de la clàusula M 53 del f. 61' de W_1, i de Flo, f. 141. Aquesta clàusula no fou, però, utilitzada com a font musical del nostre motet. És el mateix «et florebit» de l'Alleluia «Justus germinabit sicut lilium:
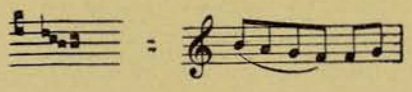


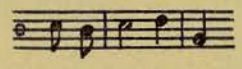
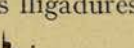
que trobem al *Graduale Romanum*, p. [36].

Huelgas és l'únic Ms. que presenta aquest motet amb text llatí. Fins ara hom coneixia només diferents versions amb el motet francès [526] *Chascuns qi de bien amer*, de Richard de Fournival, que cita Raynaud, *Bibliographie*, n.° 759. Així, W_2 4, 3, f. 216', el presenta a dues veus. A una veu, com de melodia trobadoresca, el trobem a París, Arsenal 5198, pp. 224-225. També a la B. N. f. frç. 845, f. 108'; frç. 846, f. 31; frç. 847, f. 64. Encara a una veu, a Modena, AR 4, 4, f. 229'. Llegiu *Repertorium*, 1, 1, p. 207.

Edicions. — *Text* : «Chascuns qi de bien amer», Jeanroy, *Origines de la poésie lyrique* (^{2}1904), p. 472; Stimming, *Die altfranzösischen Motette*, n.° 9, p. 83. Beck, *Le Chansonnier Cangé : Manuscrit français n.° 846 de la B. N. de Paris*, II, n.° 77, pp. 70 i s. *Música* : Beck, *Die Melodien der Troubadours*, p. 89, el començ, de París frç. 846. Aubry, *Le Chansonnier de l'Arsenal*, només el facsímil, donat que la transcripció va arribar solament a la p. 75. Beck, *Le Chansonnier Cangé* esmentat, I facsímil i II, p. 70, la transcripció musical. La resolució de les pliques adoptada per Beck, desgracia la línea melòdica.

Al compàs 28, final, llegeix:

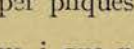


D'on surt aquest *si*? Al compàs 15, Cangé escriu :  . Fora del compàs 15 que, com veiem, Cangé dóna el *re do* primers amb semibreus anacrúsiques del compàs anterior, i que per mor d'avenir-les amb el tenor hem fet longa brevis, seguim fidelment aquest Ms. Les lligadures obliqües plicades  de Hu, no tenen aquí significat de plica;  .

Afegim la versió francesa de W_2 i la de tres Mss. de París, per tal de presentar el cas de Hu amb un motet llatí contrafactum del text francès, si és que tanmateix, en aquest cas, el motet llatí no va precedir el francès com ens inclinem a admetre. Tenim motius per creure que el copista de Hu sovint copiava d'altres Mss. hispànics segurament anteriors al mateix de W_2. El motet de Hu es presenta ací ben fidel.

N.º 110, ff. 108-108'. Mot. *Ydola* | *Dum subdola* | *Mens sequitur.* Tenor (manca).

Motet xxvi. Es copia només la veu del motet. Text i música desconeguts. El copista, de bell nou fa lloança d'aquest motet, quan escriu : «yo soy muy fermoso, mas non me saben todos cantar e no tonus florebit». Per què, essent tan formós, com el copista afirma, no el sabia cantar tothom? On radicava la dificultat? La dificultat radicava segurament en l'aplicar-hi el tenor «[Et] florebit». Confessem ingènuament que malgrat d'haver intentat aplicar-hi aquest tenor, no ens ha estat pas possible; segurament Rodrigues l'estrafeia, i per ço els era difícil l'aplicació d'aquest tenor que el copista ja no va encabir ací.

El text arriba molt desfigurat, i no sabem fins on hem reexit de donar-lo com cal. És ben de doldre que textos així coneguts solament per Huelgas, ens arribin sovint tan desgraciats; en canvi, passa que els textos que es troben ja en altres manuscrits generalment arriben més fidels. Les notes es presenten sovint retocades; es veu que el copista va corregir algunes de les notes copiades primer, o bé perquè no li plavien, malgrat representar elles la versió autèntica, i que ell les canviava ad libitum, o bé perquè el copista havia pensat d'afegir-hi un tenor novell que després no li va reeixir. Quant a la grafia musical, es presenten les lligadures obliqües plicades que hem vist anteriorment, i que ací tampoc no prenem per pliques. Al f. 108' trobem que la plica acaba amb cabota més gruixuda, grafia estranya i que no coneixem sinó per Hu. Aquesta grafia  recorda algunes lligadures també així,  , que veiérem al *Matutinarium* dels ss. xiii-xiv que es guarda a Las Huelgas. Encara trobem en aquest motet les formes  .

Compàs 2, la binària *la sol* amb plica, primer anava amb l'oposita proprietas, i fou corregit correctament; 38, *fa mi* anava ben copiat, i fou corregit malament, afegint-hi l'oposita proprietas; 40, *re mi* finals  ; 52, *do si*  on es veu que el copista va esborrar la cauda del podatus i va afegir aquestes cues; 55, *la si* plicada sense significat de plica.

N.º 111, f. 109. Mot. *Tres sunt causae conferendi* | *Bonum in ecclesia.* Tenor.

MOTET XXVII. És a dues veus. Text i música desconeguts. El motet surt ja del repertori pròpiament religiós, donat que, com veiem, s'hi bescanten les falles eclesiàstiques d'aquell temps.

No hem pogut identificar el tenor d'aquest motet, que sembla emprat al fons gregorià. Aquest començar el tenor amb duplex longa és un cas rar en el repertori del motet medieval clàssic; aquest fet i el melisme del motet al compàs 41 final, assenyalen que el present motet no és del fons antic. El copista recomana que abans d'executar-se aquesta composició, hom l'assagi bé : «primero me confirmat que me cantedes». És ben de remarcar que les notes marginals afegides potser més tard, vinguin així seguides i precisament en la secció on s'encabeixen els motets coneguts només per Huelgas.

Motet : Compàs 3,  i similars, que no considerem com a pliques; 8, al *la si* els sobra l'oposita propietas (ha d'ésser longa brevis en comptes de dues semibreves); 16, la lligadura quaternària ha d'ésser només ternària; 25, binària *si la* plicada sense significat de plica.

Tenor : Al començament duu algunes ternàries sine perfectione en comptes d'anar amb la perfectio.

N.º 112, f. 109'-110. Mot. *Virgo uirginum,* | *Salus hominum.* Tenor.

MOTET XXVIII. És a dues veus. Text i música desconeguts. Segons la nota marginal, Johan Rodrigues va esmenar aquest motet : «cantat me sin miedo que Johan Rodrigues me enmendo». Tal esmena va abarcar, en més o menys, tota la peça i especialment — ja ni cal insinuar-ho — el tenor; és per ço que aquests tenors retocats així es fan de difícil identificar. El motet fou també força corregit, com ho palesen els raspats que es veuen damunt el pentagrama original. Rodrigues va retocar per força encara algunes pauses, per mor d'encabir-lo al tenor reformat per ell. El tenor és certament del repertori gregorià. S'assembla una mica al *docebit* de l'Alleluia «Paraclitus Spiritus Sanctus, quem mittet Pater in nomine meo, ille vos *docebit*» del W_2, f. 74' i ss., que avui no es troba ja al *Graduale Romanum.* Per l'antífona amb aquest text, cf. *Antiphonale,* p. 439.

¿D'on va treure el copista de Hu aquest rengle de motets a dues veus que serien segurament del fons hispànic antic i que va desfigurar així? Des del moment que Rodrigues els esmenava, senyal que existien des de temps i amb versió genuïna. És curiós de veure que aquests motets arriben seguits a la col·lecció de Hu com formant nuclis a part en la mateixa col·lecció.

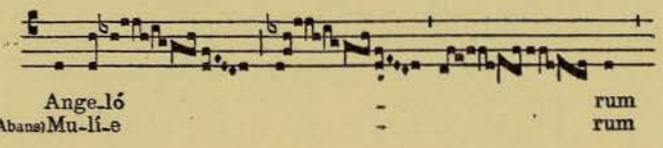
Motet : Compàs 10, el *si* final era longa, i fou corregit bé en brevis; 22, el *re* corregit com cal de longa en brevis; 30, primer *si* de longa fou corregit rectament en brevis.

Tenor : Els pautats es veuen molt raspats, i hom hi va escriure altres notes damunt; així, les onze simplices primeres potser restaren com eren originàriament; la dotze deia *si,* i fou corregida en *do.* Les pauses sovint són indecises, pel fet de no arribar ben anotades, tant en el tenor com en el motet.

Biblioteca de Catalunya

N.º 113, f. 110. Mot. [373] [*M*]*ulierum hodie* | *Maior natus oritur.* Tenor *Mulierum.*

Motet XXIX. És a dues veus. El tenor *Mulierum* és emprat a la clàusula M 29, segons la numeració de Ludwig. Aquesta clàusula es troba al f. 53 de W_1 i al f. 164 de Flo. La susdita clàusula és a dues veus, i musicalment és igual en ambdós Mss.; ella, però, no és la font musical del nostre motet. Aubry, en *Recherches sur les 'Tenors' latins,* pàgines 12-13 i 20, i en *Cent Motets,* III, p. 89, parla amplament sobre la melodia d'aquest tenor que ell reprodueix del Ms. 411 de la Bib. Mazarine de París. Aquest Ms. dóna la versió melòdica que hauria vist el compositor de motets del s. XIII. Es tracta de l'Alleluia «Inter natos mulierum», que des de segles ha caigut ja en desuetud; els nostres Graduals del s. XIV ja no el duen. L'antífona de Laudes del dia de sant Joan «Inter natos mulierum», que porta el *Liber Antiphonarius,* dóna una melodia ben diferent. Al *Graduale Romanum* actual, p. [194], encara trobem la melodia primitiva, però amb el verset «In conspectu



Manuscrits. — Ludwig, *Repertorium,* p. 105, assenyala les diferents versions d'aquest motet. La versió més antiga la dóna Flo 1, 17, f. 392', a tres veus, com a motet simple amb el text [371] *Prodit lucis radius.* La part motet de Flo, musicalment és igual amb W_2 2, 65, f. 184, on va ja amb el text [372] *Prima cedit femina.* Ba 60 la dóna com a motet a tres veus, amb el text del Mot. [373] *Mulierum hodie* i el Tr. *Prima cedit femina.* La música de Ba s'avé amb la de Flo. Encara al Br. Museum Add. 27630, f. 59' (Lo D), ja més tardà, el trobem a dues veus, amb música totalment, diferent, amb el Mot. [1179] *Mulierum hodie* i amb el tenor *Inter natos* etc., que duu altra melodia. Si passem a les versions franceses, el primer Ms. és W_2 4, 5, f. 217', a dues veus i amb el text [374] *En grant esfroi sui sovent*; la música s'avé amb Flo. També trobem a París, B. N. frç. 844, n.° 14, i París, B. N. frç. 12615, n.° 37, que donen aquest motet també amb la versió esmentada de W_2. Montpeller 5, 83, folis 122'-123, el dóna ja a tres veus, amb el motet francès igual al suara citat, i amb el Tr. [375] *Sovent me fait souspirer.* La música és igual a Flo i a Ba. Vegi's *Repertorium,* I, 194, 207; I, 2, 366, etc.

Edicions. — *Text* : «Mulierum hodie», Mone, III, 55, i Ba, 60; Chevalier 11737. «Prodit lucis», AH 49, 248; Chevalier 15542. «En grant esfroi» i «Sovent me fait», a Raynaud, I, n.° 39, p. 59. *Música* : Aubry de Ba, n.° 60, amb transcripció bona, si exceptuem la interpretació de les semibreus seguides. Aubry, *Cent Motets,* III, pl. 7, reprodueix el final del Ms. 844 de París. Pel refrany del motet [374] de Mo, *Bele, aiés de moi merci,* que pròpiament hauria d'anar amb cursiva a la nostra edició, vegi's Gennrich, *Rondeaux, Virelais...,* II, p. 153.

Versió de Huelgas. — Huelgas presenta aquest motet a dues veus, com a W_2 2, 65, però amb el text com el motet de Ba. Segurament, doncs, el copista tenia davant una versió a tres com la de Ba, que ell va reduir a dues. D'haver tingut una versió a tres com a motet simple igual a Flo, segurament hauria estat amb el mateix de Flo. El fet que trobem aquest text de Hu a Lo D a dues veus, no contradiu el que acabem de dir,

donat que la versió de Lo D és molt diferent i més jove, com ja hem remarcat. El que frapa de Hu, és el fet que aquest motet que tots els Mss. vells i els de notació mensural, com Mo i Ba, el donen com de segon modus, Hu el presenti com de primer. De bell nou veiem com Hu no estima el segon modus. La nota que apunta Hu : «Tenura de *Mulierum* et cantasse *por natura*», vol dir, segurament, que aquest tenor ha d'ésser cantat amb primer modus. Segons Hu, doncs, el primer modus seria un cant *por natura*. La versió de Hu musicalment és idèntica a Flo, quant al motet i quant al tenor; el donar-la amb ritme diferent, fa que la música apareixi també com si fos diferent, bo i essent fundamentalment la mateixa.

Per tal de situar bé la versió de Hu, ajuntem les versions antigues de Flo, W_2, f. 184, i Mo, que ofereixen les versions cabdals de les conegudes fins ací.

Motet : La notació no es presenta pas retocada; el copista, quan anotava aquest motet, ja l'apuntava com de primer modus, fos perquè el model ja anés amb aquest ritme, fos perquè ell el canviés; en aquest últim cas, hauríem de concedir que el copista de Hu ací hi va tenir molta de traça.

Tenor : Com de consuetud, en aquest i en altres Mss., les ternariae ligatae sovint es presenten sense la perfectio a la tercera nota. No sembla pas que aquest tenor hagi estat mica corregit.

N.º 114, f. 110'. Mot. [369] *Mulieris marcens uenter dum uirescit.* Tenor.

Motet xxx. És també a dues veus. El tenor, que originàriament era el de la clàusula *Mulie*rum (M 29), n.° 1, i del qual hem parlat en el nombre anterior, a Hu es presenta completament nou. Mentre que el motet hi arriba igual a les versions originals, si bé apujat a la quinta, com si hagués estat arranjat per a cantar-se a veus blanques, el tenor arriba tot capgirat i fugint ja dels motllos tradicionals. Al Ms. es veu com el tenor original fou força esborrat i canviat; el transportar la peça seria obra anterior; el desnaturalitzar el tenor seria obra del conegut Rodrigues.

Manuscrits. — Coneixem les versions primitives d'aquest motet; podem, per tant, comparar-les amb la versió de Hu, sense gaire esforç. El tenor se serveix de la mateixa melodia gregoriana que hem vist al motet anterior. Les versions originals, allí el ritmaven en segon modus, Hu en primer; ara trobem aquell mateix motiu gregorià ritmat en cinquè modus. La font musical primitiva d'aquest motet la trobem en la clàusula de W_1 n.° 65, f. 58; Flo, f. 120', i W_2, f. 75', de les quals parla Ludwig en el *Repertorium*, pp. 114, 188, etc. Els tres Mss. donen aquesta clàusula amb música idèntica. Aquesta clàusula, convertida ja en motet, la trobem primerament a Flo 2, 23, f. 406', amb el text *Mulieris marcens uenter*, com a Hu. És la mateixa versió que trobem a W_2 2, 42, f. 174. Tot seguit es presenta amb el text ja en francès [370] *A la revenue dou tens qi s'esclere*, i amb música idèntica a les versions citades, a W_2 4, 21, f. 222'.

Edicions: Text: «Mulieris marcens», Flacius, n.° 139; AH 49, 247; Chevalier, 11735. «A la revenue», Stimming, n.° 13, p. 86.

Versió de Huelgas. — Primitivament s'avenia en tot a la versió de Flo — prescindint de la tessitura apujada —, com dèiem suara. El tenor fou retocat, tant, que no hem pas gosat a titular-lo com a eixit del motiu gregorià del *Mulie[rum]*. Aquest tenor

defuig ja el moviment de ternàries i binàries simples o lligades, i camina sense seguir cap llei preexistent; això fa que el motet, malgrat que melòdicament sigui el mateix del de la versió clàssica de Flo, apareixi sovint canviat de ritme per mor de doblegar-se com cal al tenor reformat. Així, veiem, per exemple:

Motet : Compàs 17, aquest *mi*, segons els altres Mss., hauria d'ésser un *fa*, i llavors consonaria millor amb el *si* del tenor. L'hem deixat com a l'original, donat que la nota anterior és *la* i canta molt millor aquest salt de quinta que l'altre de sexta, malgrat haver-hi pausa entremig. El *re* d'aquest compàs sembla que havia estat escrit equivocadament com un *mi*; el mateix trobem al *fa* del compàs 19 que primer era un *sol*.

Tenor : Compàs 3, el *la* primerament era duplex longa; 13, la pausa arriba molt borrosa a l'original; 16, a posta hem prescindit de la pausa; 30, duplex longa en comptes de longa simplement.

Donem la clàusula dels tres Mss., que la presenten exactament igual; només el *si* del compàs 27, va amb el *si* ♮ a la clàusula de W_2. Afegim els motets de Flo i W_2.

N.º 115, f. 111. Mot. [478a] *Diuinarum Scriturarum | Latens tegmine.* Tenor [*Filia*].

Motet xxxi. És també a dues veus. Text i música inèdits. El tenor ve del M 37 Gr. «Propter veritatem» del *Graduale Romanum*, p. 518, «℣. Audi



No coneixem cap clàusula del repertori de Notre-Dame que hagi servit com de font musical del present motet.

Manuscrits. — Aquest motet era només conegut pel còdex de Ma, f. 135, a dues veus. És la cinquena vegada que trobem Hu amb Ma en motets coneguts només per aquestes fonts hispàniques. La construcció clàssica del tenor i del motet i el trobar-lo en el còdex de Madrid, ens permet de considerar-lo com de repertori antic.

Motet : Compàs 10, el segon *do* era longa i fou corregit correctament en brevis; 21-22, aquestes binàries amb cauda final no les considerem com a plicades.

Tenor : A Hu tot són simplices.

N.º 116, f. 111. Mot. [913] *Omnipotens fecit grandia | Mirabilia.* Tenor.

Motet xxxii. També a dues veus. No hem pogut identificar el tenor.

Manuscrits. — Només a Ma, f. 136'. La versió de Ma és idèntica a Hu; el tenor va també sense classificar a Ma. Una vegada més insistim que quan el copista de Hu ha deixat la còpia fidel del patró que copiava, Hu presenta, doncs, una versió ben genuïna. És molt de remarcar el fet que Hu s'avingui amb Ma fins en les incorreccions del text, com, per exemple, *serui* per *serue* i *lati* per *lacte*.

Motet : Compàs 20, Ms. escriu *fa* longa, *mi re* cum opposita proprietate; nosaltres transcrivim *fa mi re* com a una ternària de breus.

Tenor : Les tres ligatae van sovint sense la perfectio, en comptes de dur-la.

N.º 117, f. 111'. Mot. *Tu, clauiger etheris,* | *Magister ceteris.*

Motet XXXIII. Es un motet dedicat a sant Pere del qual es copia només una veu — donat que la tenura fou esborrada en el Ms. — Text i música desconeguts.
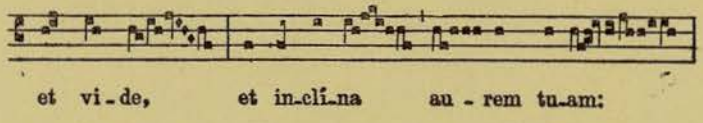
Versió musical. — És un altre dels motets que arriben amb el ritme binari. El tenor es presenta esborrat, com en els casos dels motets 28 i 30, que també hem vist canviats de ritme. No es distingeix bé si primerament duia el tenor clàssic i si les notes raspades que es veuen provenen del tenor corregit segons el tarannà dels tenors de Johannes Rodrigues. Els custos s'avenen bé amb la grafia de les notes del motet, i sembla que provinguin de la primera versió del tenor. Hem cercat en debades el tenor apropiat. Encara que el motet arribi amb ritme modal de tercer modus ben conseqüent, el deixem amb ritme binari, per tractar-se d'un motet relativament jove, o almenys modernitzat.

Compàs 21, el *fa* era longa i fou corregit com cal en brevis; el mateix trobem al *re* del compàs 27, al *fa* del 33 i 36 i al *mi* del compàs 40.

N.º 118, f. 112. Tr. [481a] *Laus tibi,* | *Salus hominum.*
Mot. [481b] *Laus tibi,* | *Vi[r]go uirginum.*
Tenor [*Et uide* etc.].

Motet XXXIV. Motet a tres veus.

Manuscrits. — Coneixem les diferents versions d'aquest motet per a refer-ne la història. El tenor *Et vide,* que resta, com de costum, sense especificar a Hu, el dóna assenyalat correctament només el Ms. de St. Victor de París, B. N. f. lat. 15139. W_2 el titula falsament : *Et super;* Mo : *Et videbit,* i Ba : *Alleluya,* com remarquen Aubry, *Cent Motets,* III, p. 76, i Ludwig, *Repertorium,* p. 148. La melodia del tenor prové del Gr. «Propter veritatem» del dia de l'Assumpció, el verset del qual, *Graduale Romanum,* p. 518, diu així : «Audi filia



Damunt d'aquest tenor (M 37), hom va composar la clàusula a tres veus n.° 1, que coneixem només per St. Victor, f. 288, font musical del nostre motet. St. Victor, anota encara al marge l'incipit del text francès d'aquest motet. W_2 3, 15, f. 208, el dóna ja com a doble motet francès, amb el Tr. [479] *Dex! je fui ja pres de joir,* i el Mot. [480], *Dex! je n'i puis la nuit dormir.* Vegeu Ludwig, *Repertorium,* I, pp. 155, 201, 309; I, 2, 386; també a *Sammelbände der IMG,* V, 197, i a l'*Archiv für MW,* V, p. 202; etc. Segueix Ba, el qual al n.° 28 posa la mateixa versió de W_2, ja amb notació mensural. Oxford Bodl. Douce 308, n.° 14, anota només el text del motet. Com a fase més tardana trobem la de Mo 2, 29, f. 44', el qual afegeix el quadruplum [481] *Diex! mout me fet sovent fremir,*

i deixa les veus restants com a W_2 i Ba. Ludwig, *l. c.*, p. 155, remarca com el poeta ha escrit el text del motet com a «Motet enté», en el qual el refrany «*Dieus, je n'i puis* la nuit dormir» del començament, clou amb «*Li maus d'amer* m'esveille» del final; el començ d'aquestes ratlles del refrany és igual, melòdicament, i per ço ell ho considera com «vert» i «clos», mots clàssics per aquesta mena de composicions. El fragment de Vaticana Regina Lat. 1543, f. 1′ (vegeu *Archiv* esmentat, v, p. 202), dóna un fragment d'aquest motet amb el triple ja llatí.

EDICIONS. — *Text* : els francesos a Raynaud, I, n.° 12, p. 19 i s., i Stimming, n.° 13, p. 18. *Música* : Coussemaker, *Histoire*, pl. 27, n.° 3, de St. Victor. La reproducció del triple ha d'ésser amb clau de *do* en primera, i no de *do* en segona, com allí s'apunta. També Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° 48, de Mo. La transcripció s'ha de fer de nou. A més de les faltes de costum en Coussemaker, al compàs 9 nostre, eixampla massa el triple, i per ço des d'ací totes les veus van coixes i descentrades, degut al fet d'anar un compàs més avançades que el triple. El text va també aplicat malament; al darrer compàs estiragassa les veus inferiors, per tal d'avenir-les amb el triple i finir les veus juntament. Koller, en *Vierteljahrschrift für MW* (1888), IV, pp. 50 i ss., amb la versió de Mo que compara amb el de St. Victor. La transcripció d'ambdós Mss. és molt defectuosa. Aubry dóna la transcripció de Ba com cal, si prescindim del cas de les semibreus seguides. Pel refrany *Diex! je ne puis*, Gennrich, *Rondeaux, Virelais...*, II, p. 215.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas dóna una versió com la del fragment de la Bibl. Vaticana. Hu, junt amb aquest altre Ms. copiat amb notació mensural, són els únics Mss. coneguts fins ara que donen aquest motet amb el text llatí. Si sabéssim certament que Hu és el primer Ms. hispànic que contenia aquest motet, podríem afirmar que la versió francesa fou primer que la llatina. Hu, però, suposa sempre un altre Ms. més antic, i si el copista es va limitar a copiar aquest, la versió de Hu és sempre molt fidel. En el cas present, el copista no va afegir ni va treure res; només va retocar el penúltim compàs. És per ço que la versió musical de Hu s'avé amb la música de la clàusula i la de les versions restants. Els Mss. són uniformes a anotar aquest motet a la quinta inferior de la tessitura de la clàusula. Hu segueix encara els Mss. dels motets en aquest punt.

Per tal que el lector pugui ben comparar les diferents versions, donem conjuntament la música de la clàusula, la del motet segons W_2 i Mo, i la versió de Hu. Això ens estalvia de baixar en altre comentari més detallat. La versió del Vaticà comença al compàs 7 i s'avé a Hu inclús en el cas de la tessitura. Les variants principals d'aquest Ms., la versió del qual ens va proporcionar Ludwig, comparat amb Hu, són:

Triplum : Comença a la segona meitat del compàs 7. $8_{4\text{-}6}$, *re* longa, *mi* brevis; $9_{1\text{-}2}$, *re do re* semibreus i breu; 9_3, *do* brevis; $10_{1\text{-}2}$, *do* longa; $12_{1\text{-}3}$, *re mi do* breus; 13_6, *mi re* amb plica; 15, com Mo.

Motet : Comença al compàs 7. Compàs $7_{1\text{-}3}$, *sol la si* ♭ breus; 10_3, *la* brevis; $11_{1\text{-}2}$, *fa mi fa* semibreus i breu; 11_6, si ♭; 12_6, sense pausa; $13_{1\text{-}3}$, *do* longa; 15, com Mo.

Tenor : Va sencer. Compàs 15, com Mo.

Les inconseqüències més sortins de Hu són:

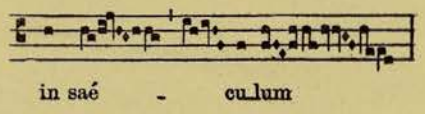
Triplum : Compàs 5 i 9  .

Motet : Compàs 6,  ; 12,  ; 13,  .

Tenor : Compàs 1, la cauda del *sol* no té significat; 4, el *la* plicat sense significació de plica; ídem al primer *sol* del compàs 7; algunes binàries i tres ligatae amb cauda final sense significat rítmic ni melòdic.

N.º 119, f. 112'. Tr. [210a] *In seculum Artifex seculi.*
Mot. [210b] *In seculum, supra mulieres.*
Tenor [*In seculum*].

Motet XXXV. És un motet doble, a tres veus. Text i música desconeguts. El tenor prové del Gr. «Haec dies» de la diada de Pasqua, *Graduale Romanum*, p. 203, «℣. Confitemini Domino, quoniam bonus : quoniam



si bé se n'allunya al final. No coneixem cap clàusula que hagués servit de model del present motet. La de Flo, ff. 108-108', no és pas igual a la música de Hu. Aquest cantar de les veus superiors, barrejant el sisè modus amb el primer i, per excepció, amb el cinquè, dóna força gràcia i s'allunya del procediment del repertori primitiu dels motets. Com pot veure's, Hu tendeix sovint a allargar les notes del penúltim compàs dels motets.

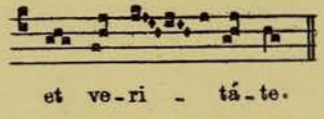
Triple : Compassos 5 i 7, 𝅘𝅥 en comptes de 𝅗𝅥.

Motet : Compàs 1, *do si do* seria més bonic si fos com al compàs 3 i similars, amb dues semibreus i una breu; 11, sobra la cauda del *fa* a la binària *mi fa*.

Tenor : El punt que el copista va escriure damunt de la primera nota de les tres ligatae, no té significat especial. Algunes de les lligadures són sense la perfectio, en comptes de dur-la. Compàs 11, *mi* plicada sense significat de plica.

N.º 120, f. 113. Tr. [644] *Gaude,* [= *Salve*] *uirgo nobilis,* | *Maria.*
Mot. [645] *Verbum caro factum est.*
Tenor *Et ueritate.*

Motet XXXVI. Doble motet, a tres veus. El tenor *Et ueritate* — Mo escriu *Verbum* — fou estudiat amplament per Dom G. Beyssac a la *Rassegna Gregoriana* (1908), VII, col. 14-18. Dom Beyssac dóna el responsori «Verbum caro factum est» de Nadal com a font melòdica d'aquest tenor, segons la següent versió que ell va trobar en quinze Mss. alemanys, un dels premonstratenses, un altre de benaventà i *dos de catalans.*



Ludwig assenyala el tenor *Verbum* de Mo com de O3.

Manuscrits. — Mai no ha existit cap clàusula com a font musical d'aquest motet. Les versions musicals ja com a motet, conegudes fins al present, són : la de Mo 7, 284, f. 322', «Salue, uirgo» i «Verbum». Aquesta versió és igual a la de Ba, n.º 98. Encara París, B. N. lat. 11266 — conegut com el Ms. del Pseudo Aristòtil —, n.º 1, f. 35', el presenta a tres veus, amb música igual a Mo i Ba. La col·lecció perduda de Besançon 716, n.º 8, copiava també aquest motet, poc ça poc lla, amb música igual al n.º 98 de Ba. El

Ms. de Florència Naz. II, I, 212, f. 73, dóna el triple d'aquest motet; triple que trobem encara a Munic lat. 5539, f. 79'. Arsenal 8521, n.° 6, duu només el text del motet. Vegi's *Repertorium*, I, 2, p. 445; *Sammelbände der IMG*, V, 218, i Besseler, *Archiv* citat, VIII, 178.

EDICIONS. *Text* : «Gaude, uirgo», Chevalier 18289; «Verbum caro», ibídem 21348. *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° XIII de Mo; F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, V, 252, copia un fragment de Coussemaker; Aubry de Ba, n.° 98.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Aquest motet és relativament jove. La construcció de la part motet amb els melismes dels compassos 18-20 i 31-36 ho palesa prou. Donat que Hu presenta una versió igual a les conegudes de Mo i de Ba, no hem cregut del cas d'encabir-hi la música de cap altre Ms. Fixant-nos en la grafia de la notació de la part motet tal com apareix a Mo, al Pseudo Aristòtil, etc., ens plavia, de primer antuvi, de transcriure aquesta composició amb ritme binari. L'hem deixat en ritme modal de tercer modus, per seguir estrictament la notació del triple.
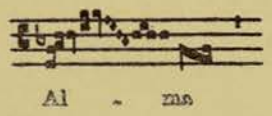
Triplum : Compàs 3, el Ms. escriu *re* en comptes de *do*; 6 i 8, 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥; 34, 𝅘𝅥𝅘𝅥 en comptes de 𝅘𝅥𝅘𝅥 .

Motet : Compàs 21, 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 .

Tenor : Copiat tres vegades; va dividit en sis períodes cada una.

N.° 121, f. 113'. Tr. [770] *Aue, regina celorum,* | *Aue, domina.*
Mot. [771] *Alma Redemptoris mater, que peruia.*
Tenor [*Alma*].

MOTET XXXVII. Motet doble, construït a base de dos textos d'antífones marianes. El tenor *Alma* (de O 48*) és l'incipit de la coneguda melodia de «Alma redemptoris», una de les antífones marianes més antigues que coneixem. Text i música provenen del monestir de Reichenau, com a obra probable de Hermann Contractus († 1054), autor de la Salve regina. Cf. AH 50, 308 i ss. Blume, «Reichenau und die Marianischen Antiphonen», a *Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungschrift zur zwölfhundersten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters* 724-1924 (München, 1925), II, pp. 821 i ss. Sobre aquest tenor i el seu ús dins la polifonia dels ss. XIII-XVI, veure Aubry, *Cent Motets*, III, pp. 60 i ss. El *Liber Antiphonarius de Solesmes* (1897), p. 51, l'anotava encara una quarta més baixa, en *do*. L'edició vaticana actual, *Antiphonale*, p. 54, l'anota igual a la versió del motet present:

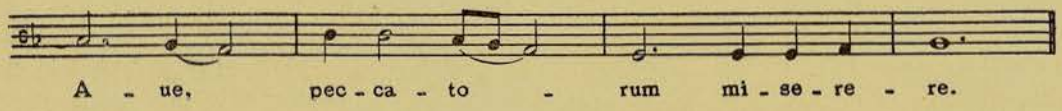


MANUSCRITS. — Aquest motet no prové de cap font musical. És de la segona meitat del s. XIII. Fins ara coneixíem només la versió de Mo 7, 285, f. 323', que descriu Ludwig, *Repertorium*, I, 2, p. 446, i la de Ba, n.° 5. Cf. Besseler, *Archiv für MW*, VIII, 177.

EDICIONS. — *Text* : «Aue, regina», Chevalier 2070. «Alma», AH 50, 317; Chevalier, 861. Ambdues antífones es troben arreu dels cantorals antics i llibres litúrgics moderns. *Música* : Aubry, *Cent Motets*, n.° 5, de Bamberg. H. Besseler va publicar a l'*Archiv für MW*, VIII, p. 242, un motet doble Tr. «Anima mea» i Mot. «Descendi» amb el tenor «Alma» de Montpeller 7, 282, ff. 321-321', en el qual només el tenor s'adiu al nostre; *ibídem*, p. 243, publica el doble motet Tr. «Regina celi» i Mot. «Ave, regina celorum» amb el tenor

«Ave», de París, Arsenal 135, f. 317, tot altre de Hu. Per les antífones gregorianes, cf. *Revue du Chant Grégorien*, II, 87 i ss., i IX, 177 i ss.; *Musica Divina* (1928), 39 i ss.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas s'avé en tot a les versions de Mo i de Ba. Les petites variants que conté són de poca importància. A Hu, com als altres dos Mss., s'anota amb tercer modus. Cal tenir en compte ço que adverteix Ludwig, *l. c.*, quan diu : que tractant-se d'un motet amb dos textos nats independentment, es fa necessari, de tant en tant, la introducció de petits eixamplaments melismàtics, per tal de fer possible alhora llur declamació. Són els passatges melismàtics amples que retrèiem en el motet anterior. Cal tenir, encara, en compte, que Mo i Ba anoten així els compassos 37 i ss. de la part motet:



Triple : Compàs 2 i 6, ; 7, 15, 17, 24, 26 i 38, de Ba, com si Hu pretengués fer-ho amb ritme binari. Passa el mateix al motet; 22, sobra la cauda del *do*; 39, la binària obliqua *fa re* duu la falsa proprietas en comptes de la proprietas; escriu malgrat que ací es tracti clarament d'un tercer modus.
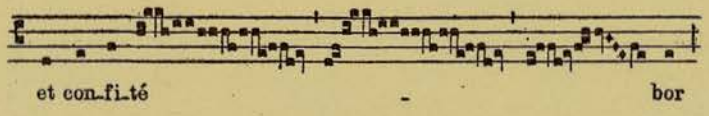
Motet : Compàs 9 ; 25, sobra la plica del *sol*; 38 .

Tenor : El copia dues vegades, de les quatre que el repeteix.

La versió de Hu fou executada a Barcelona en una conferència-concert a honor de l'Exposició d'Art Litúrgic de la tardor de 1928.

N.º 122, f. 114. Tr. [113a] *O Maria, decus angelorum,* | *Subleuatrix.*
Mot. [112] *De uirgula, ueris inicio,* | *Irrigua.*
Tenor [*Et confitebor*].

MOTET XXXVIII. Motet doble, a tres veus. El tenor ve de M 12, *Et confitebor*, n.º 9, que trobem al verset al·leluiàtic «In Dedicatione Ecclesiae», «Adorabo ad templum sanctum tuum:



del *Liber Gradualis*, p. [70], i *Graduale Romanum*, p. [64].

MANUSCRITS. — La clàusula musical com a font d'aquest motet, és el n.º 72 de Flo, f. 154', que cita Ludwig, *Repertorium*, p. 81 i 186. Fins ara coneixíem només el motet [112] *De uirgula, ueris inicio*, que es troba a W_2 2, 24, f. 157, a dues veus. Encara aquest Ms. anota al marge els mots d'un motet francès, [113] *Laiu te't en mai*, que serien d'un motet perdut, contrafactum de l'anterior. Hu és la primera versió que es presenta a tres veus. Com pot veure's, el tenor i el motet de Hu són iguals a la música dels suara esmentats de W_2. La música del motet la trobem encara al motet n.º 58 (n.º 143) de Hu; ací, però, va anotada com de sisè modus. Segurament la versió original del motet que ara comentem la dóna W_2. Aquesta, a dues veus, s'avé amb la música de la clàusula de Flo. Hu afegeix, doncs, un triple, i certament no per obra del conegut Johan Rodrigues. Es curiós

el fet de la clàusula amb la seva cauda, que el motet no va adoptar; cosa rara en la pràctica dels motets, com podem veure en el n.° 88 (motet 8), per exemple, i que, amb tot, l'hem vist practicada en part en el n.° 95 (motet 14). Ambdós textos i música inèdits.

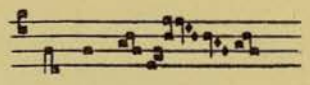
Triplum : Compàs 9, ♩=♩ ; 21, *do* longa corregida com cal en brevis; 30, la binària ♩ en comptes de 𝅗𝅥; 33 i 45, ♩.♪; 39, la ternària ♩ en comptes de ♩.; 48, 𝅘𝅥𝅯 per 𝅘𝅥𝅰.

Motet : Compàs 9, el *mi* primer, és *re* a la clàusula i a W_2; 10, el *si* és *do* a la clàusula i a W_2; al 11, el *do* és *si*, ídem, ídem; 12, el *re* és *do* a la clàusula i a W_2; etc., etc. Unes altres vegades aquestes variants ajunten Hu amb Flo, i altres Hu amb W_2; 14 ♩ per 𝅗𝅥; 29 i 37, ♩ per ♩; 41, el *do* era longa per brevis; *si la* ♩ per 𝅗𝅥.
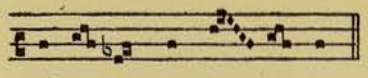
Tenor : Huelgas el repeteix dues vegades.

N.° 123, f. 114'. Tr. [723] *Psallat corus in nouo carmine,* | *Organico.*
Mot. [724] *Eximie pater egregie,* | *Rector pie.*
Tenor [*Aptatur*].

Motet xxxix. Motet doble, a tres veus. El tenor *Aptatur* l'hem vist ja al n.° 106, motet 22, i el veurem encara més endavant. És el tenor que es presenta dues vegades a Mo i onze a Ba. És significatiu que no surti cap vegada a W_2, ni a Flo, ni a W_1. Aubry parla d'aquest tenor a *Cent Motets*, III, p. 72. Dom Beyssac l'estudia a *Rassegna Gregoriana* citada, col. 12, i afirma que l'



dels tenors medievals es troba, quant a la melodia, als responsoris de l'Ofici de sant Nicolau, «℟. Beatus Nicolaus



Ludwig l'assenyala com de O 46*.

Manuscrits. — No existeix cap clàusula com a font musical del present motet. Les úniques versions que d'ell coneixíem fins ara, eren la de Mo 4, 60, f. 98'; la de Ba, n.° 30, i la de Darmstadt, n.° 4. Totes aquestes versions a tres veus, musicalment s'avenen a la de Hu; solament que aquesta es presenta una quinta més baixa que la versió dels Mss. citats. Encara en la col·lecció de textos de l'Arsenal 8521, n.ˢ 14-15, es copien les lletres d'aquesta composició. És el mateix motet que cita Franco (Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 120), en el seu tractat. Ludwig parla d'aquest motet al *Repertorium*, I, 2, p. 395, i a *Sammelbände der IMG*, V, 189, on prefereix escriure *et regie* per *egregie*.

Edicions. — *Text* : «Psallat chorus», Chevalier 15693. «Eximie pater» ibídem, 5673. *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° 18, de Mo. La transcripció de Coussemaker és aquí molt defectuosa. Ell no es va adonar que es tractava d'un ritme

de tercer modus; sovint encara queda trencat el ritme natural de la transcripció en el triple i en el motet. Per tal d'estalviar espai, no podem retreure totes les faltes d'aquesta transcripció; cal només comparar-la amb la d'Aubry i amb la nostra. Aubry, n.° 30 de Ba, el transcriu bé, si exceptuem quan troba dues notes a la primera part del compàs en ritme de tercer modus, que la fa longa brevis en comptes de brevis longa. No hem tingut a mà la *Révue de la musique* de Danjou (1846), II, p. 402, on es publica el triple d'aquest motet, que hom transcriu de Mo.

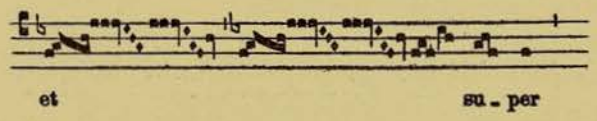
Triplum : Compàs 1, *sol* longa corregida en brevis; 3 i 15, la binària en comptes de ; 14 i 28, per ; 30, per .

Motet : Compàs 5, per ; 11, per ; 14, per ; 20, *fa* brevis en comptes de longa; 26, com el 14 i 28 del *Triplum*.

Tenor : Anotat només una vegada amb la remarca *iterum*.

N.° 124, f. 115. Tr. [552] *Celi domina,* | *Quam sanctorum agmina.*
Mot. [553] *Aue, uirgo virginum,* | *Aue, lumen luminum.*
Tenor [*Et super*].

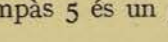
MOTET XL. Motet doble, a tres veus. El tenor *Et super* de M 66*, que trobem cinc vegades a Mo i una vegada a Ba, l'hem vist ja al motet 6 de Hu. Aquest tenor prové del verset al·leluiàtic de la Dominica «V. post Pentecosten». *Liber Gradualis,* p. 306, i *Graduale Romanum,* p. 283, «Domine, in virtute tua laetabitur rex:

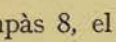


MANUSCRITS. — Segurament mai no ha existit cap clàusula que hagués pogut servir com a font musical d'aquest motet. Les versions més velles que coneixem, a tres veus, arriben ja amb text francès. Així, W_2 3, 14, f. 207, la presenta amb el Tr. [549] *Noine sanz amor,* i f. 207', Mot. [550] *Moine* (el Ms. escriu N per M) *qi a cuer jolif.* Aquesta versió de W_2 s'avé amb la de Mo 5, 110, f. 152'. París, Arsenal 6361, amb còpia dels textos francesos del Ms. musical perdut La Clayette, el dóna encara a tres veus, seguint els Mss. esmentats, en els n.^{s} 18-19. S'ha perdut la versió a dues veus del Chansonnier du Roi de París, B. N. f. frç. 844. Aquest Ms. duria segurament una versió igual a la que trobem avui al Chansonnier de Noailles, París, B. N. f. frç. 12615, n.° 14, [551], *Novellement m'a sorpris.* Com a contrafactum de les versions anteriorment citades, el trobem amb text llatí a tres veus, Tr. [552], *Celi domina,* i Mot. [553], *Aue, uirgo,* a Ba. n.° 4. Encara el trobem així a Darmstadt, n.° 7. A dues veus, amb el text del motet *Celi domina,* el dóna el Ms. de l'Arsenal de París 3517, n.° 2, f. 2'. Ludwig fou qui primer va referir aquesta gama de les versions musicals, al *Repertorium,* I, 1, p. 201; II, 1, p. 370, etc.

EDICIONS. — *Text* : «Celi domina», Chevalier 3486; Mone el reprodueix in extenso, II, 408. «Aue, uirgo», Mone, II, 407; Chevalier 2260. «Nonne» i «Moine» a Raynaud I, n.° 66, 90. *Música* : Aubry, n.° 4 de Ba.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Aquesta s'avé amb la de Ba i Darmstadt. Ja sabem que Hu era una col·lecció de motets per a ésser cantats al temple de Huelgas; es comprèn, doncs, que el copista refusés les versions amoroses franceses i prengués aquesta amb text llatí.

Triple : Compassos 3, 5, 8, 9, 13, 15, 16, 18, etc.  per  . Cal tenir en compte que el *mi* blanca del compàs 5 és un *fa* a Ba; aquest *fa* sona millor; 11,  . Sembla que el copista de Hu escriu  per  , si són descendents;  , si són ascendents. Aubry allarga massa el compàs 20 nostre.

Motet : Compàs 8, el primer *mi* és un *fa* a Ba; 13 i 17,  . Per situar la versió de Hu donem encara la versió de Mo i la de París. Donat que en el volum de la transcripció musical no hem donat les variants de W_2, per no confondre massa el text, a continuació donem les principals d'aquest Ms. relacionat amb Mo.

Triple : Compàs 1_6, *re do*; 2_6, *mi re*; $5_{1\text{-}2}$, *fa mi* sense plica; $7_{4\text{-}5}$, *re mi re*; 9_6, *mi re*; 10_6, *mi fa mi* sense plica; $11_{1\text{-}2}$, *re* longa; des del 15 al final canvia força.

Motet : Compàs $1_{4\text{-}5}$, *la si*; 4_3, *mi re* sense plica; $4_{4\text{-}5}$, *do* blanca; $6_{1\text{-}2}$, *re do* plicada; $7_{1\text{-}2}$, *sol fa*; $12_{1\text{-}2}$, *mi re mi*; des del 15 al final canvia molt.

Tenor : Arriba només fins al compàs 8.

N.º 125, f. 115'. Tr. [784] *Aue, lux luminum,* | *Aue, splendor.*
Mot. [783] *Salue, uirgo rubens rosa,* | *Sola Xpisti.*
Tenor [*Neuma*].

Motet XLI. És un motet doble, a tres veus. El tenor és emprat a un neuma de primer to. Els neumes aquests es troben insinuats encara en diferents tonaris. Aubry, *Cent Motets*, III, p. 103, suposa que aquest neuma és el citat per Walter Odington (Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 219). L'antífona *Adesto*, que cita el mateix teòric (*ibidem*, p. 221), i que avui no conservem al repertori litúrgic actual, hi tindria també bona retirada.

Manuscrits. — No existeix cap clàusula d'on pugui derivar la música d'aquest motet. Ens trobem de bell nou davant un motet molt conegut en el s. XIII. Aubry, *l. c.*, esmentava només quatre Mss. que duien aquest motet. En canvi, Ludwig, *Repertorium*, I, 2, p. 394, dóna el conspectus clar de l'àrea geogràfica d'aquest motet. Així, Mo 4, 56, f. 93', el dóna amb música igual, però canviades les veus; ço que a Hu és el motet, a Mo és el triple; ço que és el triple a Hu, a Mo és el motet. Ba dóna una versió igual a Hu en el motet n.° 84. La col·lecció emparentada amb Ba, avui perduda i assenyalada a Besançon, en el n.° 11b contenia també aquest motet amb la versió segurament semblant a Ba. Al fragment de Darmstadt 3472, n.° 8, el trobem només des de la meitat del compàs 11 fins a la meitat del compàs 20. Encara a la Bibl. de l'Arsenal de París 3518, n.° 4 i 10, trobem aquest mateix motet. També a Munic, lat. 16444, n.° 8, es dóna aquesta composició a tres, amb les veus posades segons l'ordre de Mo; el «Salue uirgo», truncades les notes del començament, arriba fins al compàs 26; el «Aue lux» fins al «nobis» del compàs 23. A dues veus el trobem a l'Arsenal, 135, n.° 3, f. 291; a Cambrai, 410 (386), n.° 3; a Bologna, Liceo Musicale, Q 11, f. 7', on el tenor s'escriu en estil de conductus. Fora de Mo i de Munic, tots els Mss. restants posen com a part de motet, el «Salue uirgo» tal com va a Hu.

Edicions. — *Text* : Chevalier 35581 i 18295, respectivament. *Música* : Aubry, n.° 84 de Ba. La transcripció és com cal; cal recordar, però, el procediment no prou correcte de l'Aubry, de longa brevis en comptes de brevis longa a la primera part del compàs, amb

ritme de tercer modus, ja retret anteriorment, i el transcriure les pliques sense distingir-les de les notes restants. Aubry, *Cent Motets*, III, pl. 5, dóna la reproducció de la primera part de la «Salue, uirgo rubens rosa», del Ms. de l'Arsenal 3518.

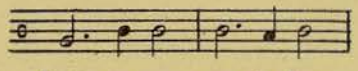
VERSIÓ DE HUELGAS. — Donem només la versió de Hu, per ésser quasi igual a les esmentades. Cal recordar que el vers «Cantu, dulcis prosa», dels compassos 18-20, és més correcte que a Mo i Ba, on hom escriu «Cantus dulcis prosa»; Munic escriu «cantu dulci prosa».

Triple : Compàs 11, *do* longa seguida de *mi do* breves i *re* longa, en comptes de *do* brevis *mi* longa i *re* brevis (aquest passatge el cita Franco a Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 120); 12, *si* brevis en comptes de longa; 13 i 27, *do* brevis en comptes de longa.

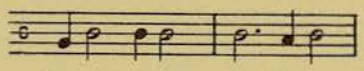
Motet : Compàs 9 i 21,  en comptes de  ; 22, *do si*  per  ; Ba escriu *do* amb plica.

Tenor : Compassos 9 i 23, Hu repeteix el *mi* com Mo, en comptes d'escriure duplex longa com Ba.

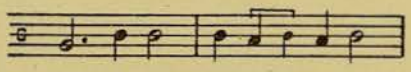
El compàs 15 del triple a Mo va així:



A Ba així:



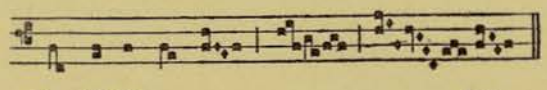
Munic escriu així:



Al compàs 25, Mo (triple) i Ba (motet), el segon *mi* va sense plica.

N.º 126, f. 116. Tr. [653] *Claustrum pudici[ti]e,* | *Virginis triclinium.*
Mot. [654] *Virgo uiget melius* | *Dum peperit.*
Tenor [*Flos filius*].

MOTET XLII. Motet doble a tres veus. El tenor *Flos filius*, o bé *Flos*, i altres vegades *Ejus*, fou conegudíssim al s. XIII; els Mss. amb motets d'aquell temps el repeteixen sovintment. És del verset del responsori «Stirps Jesse», text escrit per sant Fulbert de Chartres († 1028) i música atribuïda — sense prou fonament — al rei Robert II de França († 1031). Es troba al *Processionale Monasticum*, p. 186. Sobre aquest R7. vegi's Dom R. de Sainte-Beuve a *Revue Grégorienne* (1928), XIII, pp. 121-128 i 168-174. — H. Villetard, *ibídem* (1924), IX, pp. 58 i ss.

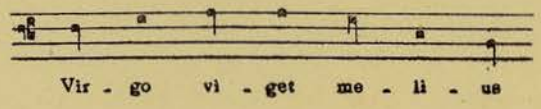


MANUSCRITS. — Podem seguir l'evolució històrica d'aquesta composició tan coneguda en els temps vells per les dades següents, que Ludwig reuneix en el seu *Repertorium*, I, pp. 61, 115, 182, 200, 291, i 1,2, pp. 383, etc., etc. Després de conèixer la melodia gre-

goriana, font musical del tenor, fonament d'aquest motet, per sort nostra podem assenyalar una clàusula a tres veus, del repertori de Notre-Dame, que fou la primera fase musical del nostre motet. Aquesta clàusula la dóna el primer fascicle de Flo, f. 11. Hom hi aplicava tot seguit un text llatí a alguna de les veus superiors, i n'eixia el doble motet, que ofrena el mateix Ms. de Flo, f. 409', amb el Tr. [647] *Stirps Jesse progreditur* i el Mot. [648] *Virga cultus nescia.* La mateixa música de la part del motet es cantava aviat amb el text [649] *Candida uirginitas,* que trobem, com a motet a dues veus, a W_2 2, 3, f. 145', i al Brit. Museum Additional 30091 (Lo C), n.° 2. Tot seguit els cantors es valien d'aquesta música per aplicar-hi text francès. Així el trobem a W_2 3, 13, f. 206', també com a motet doble, a tres veus, amb el Tr. [650] *Quant revient et fuelle et flor* i el Mot. [651] *L'autrier jouer m'en alai,* el començ del qual hom apuntava al marge de W_2, f. 145' esmentat. Amb text francès, a tres veus, com a motet doble, el repeteixen encara París, B. N. frç. 844 (Chansonnier du Roi), n.s 12-13, f. 206', i ibídem frç. 12615 (Chansonnier de Noailles), n.s 35-36, f. 186, seguint exactament el W_2 citat. Ara trobem com aquesta versió francesa, contrafactum de la versió llatina de Flo, s'eixampla, i arriba Mo 2, 21, f. 26', amb el quadruplum [652] *Plus belle que flor,* deixant el motet i el triple com a les versions franceses susdites. *Sammelbände der IMG,* v, 197.

Com a versions franceses perdudes, cal esmentar encara el n.° 31-33 de La Clayette, i el d'Oxford, Bodl. Douce 308, n.° 4, que conté només el text del motet. De bell nou el trobem amb altres textos llatins contrafacta dels primers coneguts amb el Tr. [653] *Castrum pudicicie* i el Mot. [654] *Virgo uiget melius* a Ba, n.° 97. Aquesta versió és la que trobem a Hu. Ludwig assenyala encara Bologna, Liceo Musicale, Q 11, f. 8, *Virgo uiget,* que només dóna el motet i que no hem pogut consultar. Cambrai 410 [386], n.° 12, posa a dues veus el motet *L'autrier jouer* citat, i sobre el qual, amb lletra més petita, escriu de recanvi el text *Virgo uiget* de Ba, n.° 97 i Bologna citats.

Quant als teòrics, cal dir que el cita Franco, Coussemaker, *Scriptores,* I, pp. 119-120 : «Si vero longam sequitur brevis, hoc est multipliciter, quoniam sola vel plures. Si sola, tunc longa est duorum temporum, et dicitur imperfecta, ut hic:



Coussemaker anota allí mateix una altra versió d'aquest motet amb tonada diferent. Com pot veure's, la tonada de Franco s'avé amb la versió de Hu, inclús en el *sol* amb plica. Encara Coussemaker, *ibídem,* p. 132, posa de nou aquest motet amb el tenor *Flos filius.*

Pel refrany de virelai francès d'aquest motet, usat, música i text, per Guillaume d'Amiens, cal llegir *Repertorium,* p. 201, i Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (Halle a. S., 1918), p. 24 i ss. i també en *Rondeaux, Virelais...,* que citem a continuació. Ací, bo i estudiant els rondeaux i virelais del Ms. de Roma, Vaticana, Reg. Christ. 1490, cita el refrany del f. 136c d'aquest Ms., que va reproduir H. M. Bannister en *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina* (Leipzig, 1913), taula 100b.

EDICIONS. — *Text* : «Stirps Jesse», de Flo, a AH 49, 242; Chevalier 19518. Els textos francesos «Plus bele», «Quant revient» i «L'autrier jouer», a Raynaud, I, n.° 4, pp. 5 i ss. «Claustrum (Castrum) pudicicie» i «Virgo uiget», a Ba, n.° 97. *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique,* n.° 51, de Mo. Si exceptuem les dues semibreus seguides, el transcriu passablement; cal notar que el triple sovint surt coix de ritme, com al compàs 2 nostre, que fa

els 3-4 de Coussemaker, i els compassos antepenúltim i penúltim on eixampla massa totes les veus. Aubry de Ba, n.° 97, transcriu com cal, menys el cas de les dues semibreus seguides, que allarga sense necessitat la segona, fent que d'ambdues n'esdevingui un treset. Encara el cas de les pliques que transcriu amb nota d'igual grossària que les notes ordinàries, i, per tant, és impossible de distingir-les en l'edició. Per la versió de Cambrai i de Bologna, vegi's Ludwig, *Archiv für Musikwissenschaft*, v, pp. 212 i 220. Sobretot cal veure la transcripció musical del refrany de les versions llatines i franceses dels diferents Mss. a Gennrich, *Rondeaux, Virelais...*, II, pp. 32-35.
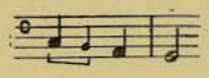
VERSIÓ DE HUELGAS. — Dèiem que Hu s'avé amb Ba. Les úniques variants que hi trobem són les següents:

Triple : Compàs 2_3, *fa*; 4_6, *fa* amb plica descendent; 6_6, *si*; 7_3-8:



que canta millor que Hu; 13_3, *do si*; 16_{1-2}, *do* amb plica descendent; 18_3, *la* sense plica; 18_6, *la si* sense plica; 20_{1-2}, *do* longa, més correcta la versió de Hu; 20_{4-5}, *do*, i 20_6, *la*; 21_{1-2}, *do si* amb plica descendent; 22_6, *sol* i ritmat com a Flo.

Motet : Compàs 2_{1-2}, *sol fa*, sense plica; 3_{1-2}, *sol fa*, sense plica; 10_{1-2}, *la sol*, la versió de Hu és més conforme; 10_6, *sol*, sense plica; 11-12,



més conforme Hu; 14_3, *do*, sense plica; 14_6, *do*, plicada; 15_{1-2}, *la sol*; 20_3, *mi*; 24, com a Flo.

Quant a la notació de Hu, les falles principals són:

Triplum : Compàs 16_{1-2}, *do* brevis en comptes de longa; 22_{4-6}, *mi re* breus en comptes de longa breu.

Motet : Compassos 2-3, el *sol* plicat és poc llegible a l'original; 6_{4-5}, *la* plicat sense significació de plica; 11, *sol* brevis en comptes de longa.

La versió de Hu queda ben comparada amb les versions que donem de Flo (clàusula i motet), de W_2, f. 145'. Lo C, n.° 2; W_2, f. 206', i Mo. Les versions de París que no hem pogut encabir al text, no varien mica el fons musical de la versió de W_2, f. 206'; les principals variants del París, f. frç. 12615 i f. frç. 844 són:

Triple : Compàs 3, segueixen Mo; 6, segueixen W_2; 8, *si* ♭ com Mo; 11, segueixen Mo; 12_3, *si la sol*, el R duu el *si* ♭; 14_3, *do*; 18, N com W_2, R tercer i quart *la* amb plica ascendent; 20, segueixen Mo; 21_{1-2}, *si do si*; 22_3, *sol*; 22_{4-5}, *fa mi re*; 23, *sol la*.

Motet : 2, segueixen W_2; $N2_3$, *fa mi*; 2_6, *mi fa*; 3_{1-2}, *sol*; 3_3, N *fa mi*; 5, segueixen W_2; 6_{1-2} N, *do* plicada; 6_3, *la sol*; 10_3, N segueix W_2; 11_{1-2}, N *mi*; 11_3, N *fa sol* sense plica; 12_{4-5}, *fa mi fa*; 15_3, N segueix W_2, R segueix Mo; 17_3, N sense pausa; 18_{1-2}, N *re* amb plica ascendent; 19_3, segueixen W_2; 20 R com Mo; 20_1, N *mi*.

N.° 127, ff. 116'-117. Tr. [732] *Amor uincens omnia* | *Potencia.*
Mot. [733] *Marie preconio* | *Deuocio.*
Tenor [*Aptatur*].

MOTET XLIII. Motet doble, a tres veus. El present motet és un dels més interessants del repertori antic, perquè bo i semblant dels millors temps clàssics del s. XIII,

obra el camí del motet isorítmic, que trobarem al s. XIV i fins al s. XV. Quant al tenor *Aptatur*, n'hem parlat ja al motet n.° 39 del present recull.

No es coneix cap clàusula com a font musical del present motet. Sobre el seu origen escriu l'Aubry, *Cent Motets*, III, p. 91. «L'origine de ce motet est une prose ayant même *incipit*, qui se trouve dans différents prosaires du diocèse de Paris, entre autres, dans le ms. lat. 1107 f. 374v° de la Bibliothèque Nationale.»

«Le motet fait trope sur le texte de la prose et, quand il reproduit un vers de l'original, il en conserve également la mélodie. Seule, la première moitié de la première strophe de la prose a été utilisée par l'auteur du motet.»

MANUSCRITS. — Com de costum, hem d'acudir als estudis de Ludwig, el qual a *Sammelbände*, V, pp. 217 i ss., i al *Repertorium* I, 2, p. 444, parla d'aquest motet. Ço que n'havia assenyalat Aubry, *l. c.*, era ben poca cosa, comparat amb l'estudi que en fa el mestre alemany. El trobem a tres veus i amb text llatí, com a Hu, a Mo 7,283, f. 321' (o 319', si s'esmena la foliació original). També al Pseudo-Aristòtil, París, B. N. lat. 11266, n.° 3, f. 37. Encara a tres veus, amb versió idèntica, a Ba, n.° 59. La col·lecció perduda que contenia 57 motets, uns amb text llatí i altres amb el text francès, coneguda només per la taula de Besançon 716, posa com a n.° 7 el present motet. També a tres veus, es troba a Flo, Nazionale II, I, 122, f. 144' que no hem pogut consultar. Com a versions a dues veus, es coneixen només la de París, Arsenal 135, n.° 4, f. 291' i la de Londres, Br. Museum Additional 27630 (Lo D), f. 61', Ms. ja del s. XV.

Entre els teòrics medievals, coneixem només la cita del Pseudo-Aristòtil suara esmentat, el qual, parlant del modus «seu maneries», cita el «Marie preconio» com a model del tercer modus, segons la seva teoria; de segon modus segons la teoria admesa arreu. (Vegeu Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 279.)

EDICIONS. — *Text* «Amor uincens», Chevalier 1008 «Marie», ibídem, 11162. *Música*: Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° 12, de Mo, amb transcripció bastant fidel. Hem d'esmenar-li la darrera nota de cada frase, que ell la transcriu com a longa a totes les veus, en comptes de fer-la com a brevis, tal com dóna el Ms., que segueix fidelment el segon modus. També el Ms. anota amb ♭ el *si* del motet en algunes ratlles que Coussemaker oblida per complet. Cal remarcar que a la transcripció nostra, des del compàs 5 del motet fins al final, el ♭ de la clau ha d'anar amb parèntesi.

Coussemaker, al compàs 27-28 del triple — numeració seva — llegeix *mi re do si la*, en comptes de *mi fa mi re do*, com escriu ben clar l'original. Al compàs 19_1 del motet, ha d'ésser *fa* i no *mi*, com ell escriu; 32_3, *fa* i no *sol*; 41-42 i 44-46, compareu amb la transcripció nostra. 53_3 *mi* i no *fa*. Fétis, *Histoire générale de la Musique*, V, 258 i s., copia la transcripció de Coussemaker; Aubry, n.° 59 de Ba.

Ludwig remarca com el motet és un tropus del començament de la tan coneguda seqüència de Chevalier, n.° 11162, a la qual el motet empra els quatre primers versos i la melodia; ho havia primerament remarcat l'Aubry, com resta indicat. Encara ens fa fixar Ludwig com aquest motet de segon modus, amb resolucions melismàtiques del valor de la longa, acompanyat del triple que guarda generalment també el segon modus, dóna la impressió d'un motet dels clàssics vells del s. XIII. Ben mirat, però, no és així, sinó que ens trobem davant un motet que és el primer que presenta per primera vegada la *Isorhythmia*, ço que vol dir que àdhuc les veus superiors són construïdes amb períodes iguals; construcció musical que domina més tard en els motets del s. XIV i fins al s. XV. Aquesta disposició regular dels períodes musicals no es troba pas en els motets de l'època antiga.

És ben de remarcar la construcció interna de les veus construïdes totes isorítmicament. Així el tenor repetit tres vegades, i encara començat una quarta vegada, assenyala ja els períodes en què es divideix la composició; el triple dóna 3 + 2 + 3 compassos que van separats per una pausa; el motet traspassa cada vegada el període i dóna 3 + 2 + 4 compassos; 2 + 2 + 4, i 2 + 2 + 6. Hom pot remarcar com les pauses generals als compassos 3 i 5 retornen després a cada període. Cf. *Repertorium*, I, 2, p. 444 i s.; *Sammelbände der IMG*, V, p. 217; Besseler, a l'*Archiv für MW* (1926), VIII, 168, nota 5, i 179. Per la isorítmia dels motets de Machaut, vegi's Ludwig, *Guillaume de Machaut Musikalische Werke* (Leipzig, 1929).

VERSIÓ DE HUELGAS. — La versió original de Hu era fidelíssima. Ja hem vist com el copista (o potser el corrector algunes vegades) avorria el ritme modal de segon modus. Aquí ens trobem en un altre cas frapant. El corrector va intentar de modernitzar en compàs binari aquest motet tan característic de segon modus. El corrector es trobaria amb dificultats, i per això desistiria de corregir-lo sistemàticament.

Per comprovar la fidelitat de Hu en aquest motet, donem, a més, les versions de París, B. N. lat. 11266, Mo i Br. Museum Additional 27630. Mo s'avé en tot a Ba, fins en les variants dels compassos 12-13, per exemple. Londres el dóna ja modernitzat amb compàs binari, com hem vist que feia Hu en el motet 5 i 15. Les inconseqüències principals de Hu, són així:

Triple : Compàs $1_{5\text{-}6}$ *do re* anaven ben escrites, i hom va afegir-les sense cap raó l'opposita proprietas; $2_{5\text{-}6}$, *re si*, hom va esborrar la proprietas escrita com cal, i va afegir-li, desfigurant-les, l'opposita proprietas; $6_{5\text{-}6}$, *fa mi* primer anaven amb la proprietas, fou esborrada, i escrita l'opposita proprietas; $8_{2\text{-}3}$, *mi re* amb l'opposita proprietas, afegida, com hem vist, a l'anterior; $9_{5\text{-}6}$, *sol la* anaven escrits bé, i fou afegida l'opposita proprietas; $10_{5\text{-}6}$, *si do*, opposita proprietas afegida sense raó; $12_{5\text{-}6}$-13_1, *re mi sol fa* semibreus, en comptes de *re mi* semibreus, i *sol fa* breus; $14_{5\text{-}6}$, *fa mi* amb l'opposita proprietas afegida, i esborrada la proprietas; $15_{5\text{-}6}$, *do re* amb l'opposita proprietas afegida; ídem, al *re mi* del 17; $18_{5\text{-}6}$, *mi* breu en comptes de longa; $22_{5\text{-}6}$, *re mi* amb l'opposita proprietas afegida; $23_{2\text{-}3}$, *sol fa*, amb l'opposita proprietas afegida i esborrada la proprietas; ídem al *mi re* següents; ídem, al *la si* del $25_{5\text{-}6}$ i *re mi* del $26_{2\text{-}3}$ i en canvi, en el *fa re* fou afegida la proprietas.

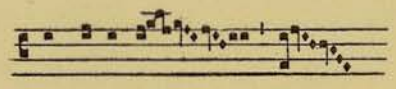
Motet : Compàs $1_{2\text{-}3}$, *do si* no tenia l'opposita proprietas, fou esborrada la proprietas i afegida aquella; 3, la cua del *sol* és afegida; 4, el *mi* era longa i fou corregida, sense raó, en brevis; $6_{5\text{-}6}$, *si do* amb l'opposita proprietas afegida; ídem, al *do si* del compàs següent i al *do re* del 8; 10_6, el *do* era brevis i fou corregida en mínima; ídem, el *mi* del 12; 14_5, la longa fou corregida, sense raó, amb brevis; $15_{2\text{-}3}$, al *do re*, els fou afegida l'opposita proprietas; el *mi* original fou corregit equivocadament en *sol*; 17, la cua del *si*, afegida; ídem, al *si* primer del compàs 18; 18_5, el *si* longa estava bé, i fou corregida en brevis; 19, *re mi* amb l'opposita proprietas afegida; el segon *mi*, longa, sobra; 20, el segon *do* és brevis en comptes de longa; $22_{5\text{-}6}$, *fa mi*, amb l'opposita proprietas afegida; 23_1, *re* longa en comptes de brevis; el *si* de la ternària *re do si* era brevis i fou corregida en mínima; el *la si* final amb l'opposita proprietas afegida; 24_6 el *sol* mínima en comptes de brevis; $25_{5\text{-}6}$, la ternària *re mi re* corregida malament; 26, *la do* duia l'opposita proprietas, i fou esborrada sense raó. Com al triple, hom hi va afegir, per orientar, les lletres *a b c d e.*

Tenor : Va copiat dues vegades : una amb el triple, una altre amb el motet. El tenor va quedar escrit com cal, donat que el corrector de les veus superiors el va deixar intacte; només hi va afegir les lletres *a b c d*, com a senyals orientadores per avenir-se amb el triple i amb el motet.

Biblioteca de Catalunya

N.º 128, ff. 117'-118. Tr. [483] *Ex semine Abrae | Diuino.*
Mot. [484] *Ex semine | Rosa prodit spine.*
Tenor [*Ex semine*].

Motet xliv. Motet doble, a tres veus. El tenor «Ex semine» prové de la clàusula M 38, segons la numeració de Ludwig. Es tracta del verset al·leluiàtic «Solemnitas gloriosae Virginis Mariae,



Abrahae ortae», etc. de la festa del Roser del primer diumenge d'octubre — avui traslladada al 7 d'octubre — *Liber Gradualis*, p. 556, i *Graduale Romanum*, p. 539, que antigament es cantava per a la Nativitat dela Verge Maria, «Alleluia. Nativitas gloriosae...»

Manuscrits.—Coneixem bé l'origen i l'evolució d'aquest motet. En parlen amplament Aubry, *Cent Motets*, iii, pp. 15 i 76; i Ludwig, *Repertorium*, i, 1, pp. 34, 113, 179, 182, 213, 216, i 1, 2, p. 395; etc. Sabem que damunt el tenor copiat suara, Perotin va construir una clàusula a tres veus, segons ho testimonia l'Anònim iv de Coussemaker, *Scriptores*, i, p. 342. Aquesta clàusula la trobem a tres veus a W_1, f. 11; Flo, f. 32; W_2, f. 17, i Mo, f. 10. A dues veus, es coneix només per Flo, f. 129'. Servint-se de la música d'aquesta clàusula a tres veus, hom hi va aplicar el text [483] *Ex semine Abrahe*, per fer el motet simple a tres veus que trobem a Worcester, fragment xviii, amb notació quadrada i amb partitura. Una reducció de la clàusula la trobem en el motet a dues veus i amb el mateix text llatí, a Flo 2, 14, f. 403', i a W_2 2, 5, f. 146'. La música de la clàusula a tres, la trobem integralment igual amb el text llatí esmentat al motet, i altre [484] *Ex semine rosa* al triple, a Mo 4, 62, f. 100'; a Ba, n.° 29, i a Hu. Amb música idèntica, però ja amb text francès [485] *Se j'ai amé*, que hom troba ja anotat al marge de W_2 2, 5, f. 146', es veu encara a W_2 1, 15, f. 136, on s'anota amb partitura com a Worcester. Una reducció a dues veus, amb text francès, la dóna encara W_2 4, 77, f. 247, *Se je ai amé*; una segona versió, amb el text [486] *Hyer mein trespensis*, l'ofrena W_2 4, 46, f. 233'.

De no tenir la clàusula de Perotin, en veure els melismes dels quatre compassos primers d'aquesta composició, ens creuríem que es tracta d'un motet relativament jove, potser com de la segona meitat del s. xiii. El Ms. de Worcester és preciós per veure l'evolució del nostre motet. Ell demostra com els cantors cantaven la part organum d'aquesta composició, amb música a tres veus damunt els mots *Alleluia, Nativitas gloriose Virginis*, i en arribar als mots *ex semine*, es continuava el cant ja en forma de motet fins a la fi de la composició. La clàusula amb altre text, a W_1, f. 42, i W_2, ff. 17' i 19'.

Edicions. — *Text* : «Ex semine Abrae» Chevalier, 26283; junt amb «Ex semine Rosa» a Ba 29; «Se j'ai amé», a Stimming, n.° 2 de l'Apèndix, p. 78; «Hyer mein», *ibídem*, n.° 18 de l'Apèndix, p. 89. *Música*: Aubry, *Cent Motets*, iii, pl. 1, dóna la fotografia de W_1, f. 11. Ací mateix, pl. 2, dóna la primera pàgina de Worcester. Encara publica la versió de Ba, n.° 29. Hughes, en *Worcester Mediaeval Harmony*, pp. 80-81, parla de l'organum d'aquest motet, i reprodueix la part de la clàusula de Worcester que Ludwig esmenta encara al *Die Quellen der Motetten*, a l'*Archiv für MW*, v, 192 i 274.
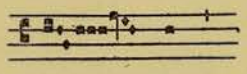
VERSIÓ DE HUELGAS. — Presenta aquest motet avenint-se a la versió de Mo i de Ba. Hu posa, però, per triple ço que a la clàusula i a les altres versions és el motet; al motet posa ço que en els altres Mss. va com a triple. Per tal de seguir bé l'evolució d'aquest motet, encabim la música de la clàusula segons la versió dels diferents Mss. Donat que la composició original de Perotin és més llarga, deixem el fragment de clàusula que no fou emprat pel motet. No hem tingut a mà la fotografia íntegra de la versió de Worcester per poder assenyalar ací les variants; per la mostra que ofrena Aubry, *l. c.*, veiem com aquesta versió duu el text davall el tenor i les tres veus són posades en partitura, cantant-se en l'estil dels conductus. La música s'avé integralment amb Mo i Ba amb poques variants; al compàs 14 Hu trenca el ritme general per haver suprimit la pausa del tenor i escurçat la valor de les notes de les veus superiors. Conjuntament donem les versions llatines i franceses dels Mss. que hem citat suara. Aquestes versions segueixen amb poques variants la clàusula de Perotin. És curiós que els Mss. s'allunyin tant de la clàusula en els compassos 21, 23 i 27-28; en canvi, W_2, f. 136, és l'únic Ms. en el qual la part motet s'assembla més a la clàusula en els compassos 21-23 i 27. Hu segueix en tot el ritme del motet autèntic, si exceptuem el compàs 14, on el tenor fou copiat seguit sense la pausa, i el copista es veié obligat a reduir les valors de les notes de les veus superiors. En els melismes del començament, Hu aplica el text diferentment dels altres Mss.

Triple : Compàs 1, Hu escriu 𝄾 en comptes de 𝄽, que escriuen els restants Mss.; 4, el *mi* amb plica, sense significat de plica; 17 i 25, 𝅗𝅥 en comptes de 𝅘𝅥.

Motet : Compàs 23, el *re* plicat sense ésser plica; ídem, al *fa* del compàs 28.

N.º 129, f. 118'. Mot. *O, planga[n]t nostri prelati*: | *Rebus suis uiduati.* Tenor [*Omnes*].

MOTET XLV. Motet simple a dues veus. Text i música desconeguts. El tenor *Omnes* es repeteix ací vuit vegades, de les quals Hu només en copia dues. La melodia d'aquest tenor és emprada al Graduale de la tercera missa de Nadal : «Viderunt
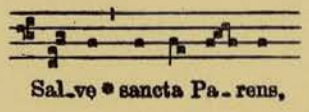


del *Graduale Romanum*, p. 31. Aquest tenor, que Mo el dóna quinze vegades, Ba vuit i Hu cinc, el cita l'anònim IV, susdit de Coussemaker, *Scriptores*, 1, p. 358 : «Et dicitur *Omnes* secundum quod extrahitur a *Viderunt omnes*, et sic per repetitionem bis, vel ter, vel pluries sufficit quoad tenorem...» Vegeu ço que en dèiem al motet n.° 17, p. 258.

VERSIÓ MUSICAL. — Aquest motet ja no és del repertori antic. La notació és igual a la del triple del motet 86 de Bamberg, també amb breus i semibreus; com a unitat de moviment es pren ja la semibreu. El motet, bo i no avenint-se amb les divisions periòdiques del tenor, dóna 8 + 2; + 8 + 2; + 8 + 2 + 2. El text bescanta el servilisme medieval de la jerarquia eclesiàstica al poder civil. Per tractar-se d'un motet així modern, traduïm la ternària amb 𝅗𝅥𝅮𝅗𝅥𝅮𝅗𝅥𝅮, en comptes de 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮, com ho fem en els del repertori antic.

N.º 130, f. 119. Tr. *Salue, porta regni glorie,* | *Lux gracie.*
Mot. *Salue, salus gencium,* | *Maria, fidelium.*
Tenor *Salue sancta parens.*

Motet XLVI. Motet doble, a tres veus. Text i música desconeguts. El tenor prové de l'introit
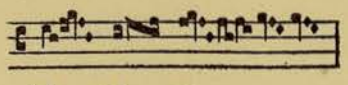


de les festes de la Mare de Déu, *Graduale,* p. [87]. Cal tenir present que el tenor dels motets antics en el repertori de Notre-Dame mai no va emprar la melodia dels introits; els primers motets que es coneixen amb tenors emprats als introits són ja del s. XIV. Això vol dir que el present motet, de dimensions tan reduïdes, tampoc pertany al repertori vell, cosa, d'altra banda, que es palesa prou per la construcció del tenor.

Triplum : Compàs 5, *la* brevis en comptes de longa; 11, la plica del *sol* no té significat de plica.

Motet : Compàs 4, manca la pausa; 11, manca la falsa proprietas al *do la*; el *do* segon d'aquesta quaternària ha d'ésser brevis en comptes de longa.

N.º 131, f. 119. Mot. [131] *Deo confitemini,* | *Qui, sua clemencia.*
Tenor [*Domino*].

Motet XLVII. Motet simple, a una veu. El tenor *Domino* és emprat al verset del Gr. «Haec dies, quam fecit Dominus exultenus et laetemur in ea. ℣. Confitemini



de la «Dominica Resurrectionis», *Graduale Romanum,* p. 203.

Manuscrits. — La clàusula musical a dues veus que hom va compondre valent-se d'aquesta melodia, la trobem a Flo, f. 108′, i W_2, f. 71′. No s'ha servat a W_1 pel fet de mancar-hi els folis 51-52, en els quals es trobaria. Els motets servats a W_1 són molt rars; el «Deo confitemini» és un d'aquests. Això prova que el present motet pertany al repertori vell dels motets primitius. La versió de W_1, f. 107, a tres veus, com a motet simple i amb l'estil de conductus, la trobem encara idèntica a Flo 1, 6, f. 383; a Ma, f. 106, i a W_2, 1, 4, f. 126. Amb text ja francès, també com a motet simple, a tres veus, el porta W_2 1, 16, f. 136′ [132] *Mout est fous qui fame croit.* Una reducció a dues veus amb el mateix text llatí suara esmentat, la tenim a W_2 2, 4a, f. 146; amb el text *Mout est fox,* a W_2 4, 58, f. 238. La versió de Hu és una reducció, a dues veus, seguint la clàusula original i W_2, f. 146. A W_1 i a Ma, després del «Deo confitemini», segueix el motet [140] *Laudes referat,* com si fos una mateixa composició. Aquest *Laudes referat* segueix fidelment la continuació de la clàusula. A Flo, en canvi, el «Deo confitemini» va com a motet

separat del següent «Laudes referat». Ludwig parla del present motet al seu *Repertorium*, pp. 40, 104, 179, etc.

EDICIONS. — *Text* : «Deo confitemini» Flacius, n.° 35; Milchsack, n.° 149, que l'ajunta amb el «Laudes referat», per seguir massa fidelment W_1; AH 49, 224; Chevalier 4356. «Mout est» Stimming, n.° 3 de l'Apèndix, p. 78. *Música* : Wooldridge, *Oxford History of Music*, I, p. 366, reprodueix el final de Flo, i pp. 363-364, transcriu la versió de Flo. Aquesta transcripció és bona, si exceptuem el triple del compàs 17 — 9 dels nostres — i el motet del compàs 24 — 13 dels nostres — que els fa de segon modus, sense cap raó.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Com dèiem, Hu presenta una versió reduïda a dues veus. Aquesta melodia del motet s'avé exactament al duplum de la clàusula que adorna amb petites notes de pas com a floritures, seguint el costum de Hu, de fer pliques arreu. Per tal de situar la versió de Hu, donem la música de la clàusula segons Flo i W_2; encara adjuntem les versions del motet llatí de Flo, Ma i W_2 i també les dues versions franceses de W_2. El donar aquestes transcripcions, ens estalvia de baixar a detalls i comentaris més llargs. Hom pot veure com la versió de Hu és ben fidel. La mà de Johannes Rodrigues no es va atrevir a retocar aquest motet, malgrat d'ésser un dels més antics del repertori.

Motet : Compàs 11, el *fa* amb plica brevis ascendent no el considerem com a plicat.

Tenor : La ternària s'anota tres vegades «sine perfectione» en comptes de dur-la.

N.° 132, ff. 119'-120. Tr. *Ex illustri nata prosapia,* | *Catherina...* | *Sponsa.*
Mot. *Ex illustri nata prosapia,* | *Catherina...* | *Et nobilis.*
Tenor.

MOTET XLVIII. Motet doble, a tres veus. Text i música desconeguts.

VERSIÓ MUSICAL. — Duu ja la semibrevis com a unitat de moviment. Hom hi pot veure una mena d'isorítmia a totes les veus; és clar que aquesta isorítmia ja no té la gràcia de la del motet 43; el tenor s'allunya també del tenor clàssic. S'hi veuen també canvis de veus. Aquest i el motet n.° 45 són dels més joves del recull. No hem pogut identificar el tenor, que sembla ésser del fons popular. Si preníem el text del motet com a una continuació del text del triple, tindríem un motet que canta — inclús en el tenor — talment com un conductus.

Triple : Compàs 6, el segon *si* duu una petita cua ascendent a l'esquerra, que no té cap significat de plica ni de mínima; el mateix veiem al *si* del compàs 9, 10, 17 i al *mi* del 18. També al *re* segon del compàs 25 i al *si* del 26, segon *sol* del 27, *si* del 29, segon *si* del 30, *la* del 31, *si* del 33 i 34, segon *sol* del 35 i *si* del 39.

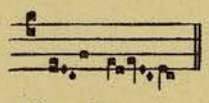
Motet : Amb més regularitat que al triple, trobem ací la forma  en comptes de  . 29, no sabem per què ací es trenca el ritme general de les veus superiors.

Tenor : Es repeteix cinc vegades; es copia només dues.

N.° 133, ff. 120'-121. Tr. [699] *Jam nubes dissoluitur.*
Mot. [700] *Jam nouum sidus oritur.*
Tenor [*Solem*].

MOTET XLIX. Motet doble, a tres veus. El tenor *Solem* és emprat al O 19 segons la numeració de Ludwig, i es troba a Flo, f. 179. La melodia original d'aquest tenor la trobem al responsori «Solem justitiae» del *Processionale Monasticum*, p. 185, «In Nati-

vitate B. Mariae». Sobre aquest ℟., text de sant Fulbert de Chartres, vegi's Dom R. de Sainte - Beuve a *Revue Grégorienne* (1928), XIII, pp. 121 i ss. Hom hi va emprar només el primer incís musical:



que es repeteix quatre vegades subdividit en cinc períodes cada vegada. El tenor del motet canta *re fa* i no *re mi*, com diu el començament d'aquest responsori al *Processionale* esmentat. La resta és seguida fidelment. Aquest tenor està construït amb rigorós ritme modal.

MANUSCRITS. — Es un altre dels motets que ja no prové d'una clàusula musical preexistent. Les versions que en coneixem, les enumera Ludwig, *Repertorium*, I, 2, p. 438. Així, es conserva a tres veus com a Hu, a Mo 7, 275, f. 307′; ací el trobem truncat per mancar-hi el foli 308. Turin, R. B. Mss. Vari 42, n.° 5, f. 6′, també a tres veus. Encara Br. Museum Add. 27630 (Lo D), f. 50′, igualment a tres. No hem tingut a mà l'altra versió a tres que es troba a Trier 322 (426), 1994, f. 214′. Amb el mateix text i a tres veus, però ja amb música més jove, l'hem vist al Ms. d'Oxford, New College, n.° 362, f. 83.

EDICIONS. — *Text* : AH 45b, 45, on ajunta falsament aquests dos textos en un. Blume va copiar aquest text del Collectaneum del s. XV, servat a Trier 322, que hem citat suara; «Jam novum sidus», Chevalier 38325. *Música* : Gerbert, *De Cantu*, II, 129, reprodueix, sense transcriure, la versió de Lo D, i es deixa, sense raó, el tenor *Solem*. Ludwig parla amplament, *l. c.*, de com canten les veus i de les característiques d'aquest motet ja relativament jove. Per aquest tipus novell de motet, tan semblant al *Salve virgo* de Mo 7,300, vegi's Besseler, a l'*Archiv für MW*, VIII, pp. 180 i s.

VERSIÓ DE HUELGAS. — A més de Hu, donem la de Turín, la de Londres i el fragment de Mo. Hom pot notar tot d'una la diferència de lligadures en els diferents Mss. El *jam* segon del començament del triple i del motet només es troba a Hu. Quant a l'aplicació del text, tampoc no van sempre uniformes els Mss. Hu adés segueix Turín, adés Londres, adés Mo. En el tenor, divideix rítmicament la duplex longa en dues longues. Les veus superiors de Hu són idèntiques a les dels restants manuscrits.

No cal remarcar la importància d'aquest motet que pertany a la producció relativament moderna. Els melismes al començament del triple i del motet, traspassen encara l'amplada dels melismes d'alguns altres motets que hem vist en el present recull. Les veus es mouen amb bonic contrapunt, sempre amb ritme modal adés de sisè, adés del primer, i altres vegades amb cinquè modus. El fet de les pauses alternades en el motet i en el triple mentre una veu canta, el fet de repetir insistentment aquest *jam* arreu com a record llunyà d'un hochetus, contrasta amb la repetició estrictament igual del tenor i fa que aquest motet sigui sumament interessant en molts detalls d'aquesta novella forma de motet. A aquest motet hom troba encara el canvi de veus que semblen imitacions; aquests canvis no surten pas en els motets més antics.

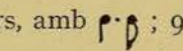
Triple : El punt que es veu afegit damunt o al costat d'algunes lligadures o notes simples, al triple i al motet, no té cap significat rítmic.

Motet : Compàs 13, el *re* és brevis en comptes de longa.

Tenor : S'escriu només una vegada amb la remarca «quatuor uicibus dicatur», i cada vegada es divideix en cinc períodes de dos compassos cada un.

N.º 134, ff. 121'-122. Duplum *Casta catholica* | *Cantent connubia.*
Tenor *Da, dulcis domina,* | *Dulcoris dulcia.*

Doble conductus, a dues veus. Text i música desconeguts. És el primer conductus conegut fins ara que es presenta amb dos textos cantats simultàniament pel tenor i pel duplum formant un conductus doble. En aquesta composició les veus canten meravellosament. Després de començar amb l'estil de conductus, segueixen uns canvis de veus, talment com si fossin imitacions canòniques. Així, veiem com els compassos 5_7-9_2 de la veu inferior, són repetits exactament pel duplum en els compassos 10_7-14_2. Els compassos 4_4-9_2 del duplum van repetits per la veu inferior al compàs 9_4-14_2; els compassos 14_3-18_2 del duplum són iguals als 18_3-22 de la veu inferior. Els 14_4-15_4 de la veu inferior els veiem repetits als compassos 18_4-19_4 del duplum. Al compàs 23, en començar *Amen* la veu inferior, ve un hochetus, seguit d'un contrapunt florit de les veus, que s'allunya de l'estil musical característic dels conductus sil·làbics, bo i recordant el cant florit de les veus dels conductus melismàtics que veurem més avall. Aquest conductus suposa una mà mestra en el maneig de les veus. ¿Qui seria aquest mestre que per primera vegada adoptava el conductus doble allunyant-se ja de l'estil musical dels conductus i barrejant ja el compàs ternari amb el binari? Certament sembla que no seria el conegut Johannes Rodrigues.

Duplum : Els punts marcats damunt les notes no tenen cap significat rítmic. Les lletres *a b c* són per guiar el cantor, i s'avenen amb l'*a b c* de la veu inferior. Compàs 3, transcrivim la forma  ,  i similars, amb  ; 9 i similars, la ternària  .

Tenor : Compàs 3 i similars, la ternària  ; 6, el *sol* primer va sine perfectione en comptes de dur-la; ídem, al tercer *sol* del 14 i al tercer del 16; 15, *sol* plicat sense significació de plica; 16, el *sol* primer duu plica sense ésser-ho; 18, el *re* primer no és plica malgrat marcar-la; 30, *sol* plicat sense tenir significat de plica; ídem, al *la* del 30.

N.º 135, ff. 122'-123. Tr. *Aue uerum corpus natum.*
Mot. *Aue, uera caro Xpisti.*
Tenor.

Motet l. Motet doble, a tres veus. Música desconeguda. No hem pogut identificar el tenor.

Edicions. — *Text* : «Aue uerum», AH 54,257; Chevalier 2175. «Aue, uera caro», Chevalier 35762. *Música* : «Variae Preces» de Solesmes, varen divulgar l'«Aue uerum». També A. Gastoué, en el seu *Ordinarium Salutationum,* el publica amb dues melodies, la primera igual a la de *Variae Preces* i l'altra com a «alius tonus Hispaniensis», del s. xiii. Ni l'una ni l'altra s'assemblen mica a la tonada del triple d'aquest motet. Gastoué titula aquesta composició com a «Sequentia papae Innocentii, xiii s.». El trobem encara al motet n.° 53 del present recull; ací va amb tonada diferent i va posat a la part del motet. El text aquest l'hem vist ja al Sanctus del n.° 19 del nostre recull; vegi's p. 132.

Versió de Huelgas. — Els melismes que trobem al final d'algunes frases del triple i del motet, assenyalen prou bé que es tracta d'una composició relativament

moderna. De totes maneres, és la primera versió musical a veus que coneixem del popular «Ave verum». Malgrat tot, el tenor està encara concebut seguint els motllos del tenor clàssic, aquí compost de quatre períodes iguals i amb una coda final.

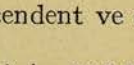
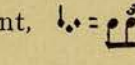
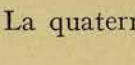
Triple : Compàs 12 i 24, el *do* va sense la perfectio.

Motet : Compàs 7, el *si* va sense la perfectio; 13, el *do* va sense la perfectio; 14, el *re* plicat sense significació de plica; 19 segon *do* no és plica; ídem, el *do* del 20 i el *re* del 26 malgrat la cauda anexa.

N.º 136, ff. 123'-124. Tr. [12a] *Aue, caro, splendida | Plus quam solis radius.*
Mot. [12b] *Salue salus redemptorum | Tuo, Xpiste, sanguine.*
Tenor [*Omnes*].

Motet li. Motet doble, a tres veus. Sobre aquest tenor, ja n'hem parlat als motets 17 i 45. Ara el trobem repetit set vegades i mitja; el Ms. l'escriu només dues vegades.

Versió musical. — Text i música del triple és igual a la veu motet del motet 17, si bé ací va una segona més alta; també musicalment és igual al triple del motet 53. La música del motet és també semblant a la del motet 53. Ambdós textos són inèdits.

En aquesta composició les veus superiors es presenten ornades de pliques i de tresets. Ja és curiós aquest cas del col·lector de Hu lligant diferents melodies d'altres motets per a fer-ne un de nou. De totes aquestes versions, resulta per ara que no sabem quina seria la primera, donat que aquestes es coneixen només per Hu. La construcció del motet recorda encara, però, els motets del repertori clàssic, i les veus superiors canten a meravella. Cal remarcar que la ternària descendent ve escrita així :  ; en canvi, la ternària ascendent,  . La quaternària  .

N.º 137, ff. 124'-124². Tr. [448] *O Maria, maris stella, | Plena gracie.*
Mot. [448a] *O Maria, Dei cella, | Splendor glorie.*
Tenor [*Veritatem*].

Motet lii. Motet doble, a tres veus. El text i la música d'aquesta composició l'hem vist al motet 21 del n.º 104. Allí hem dit com aquest motet fou un dels més estimats del s. xiii, i hem vist com els teòrics del s. xiii. el citaven com a model. Ara Hu canvia els papers; ço que primerament havia estat el motet, ell ho posa al triple; ço que havia estat el triple, ara ho posa al motet. Donat que la melodia dels motets sempre es conservà més intacta que la dels triples, veiem ací com la melodia del triple es conserva ben igual a la del motet del n.º 21. Ara la tal melodia es presenta encara més arcaica i sense l'abundor de pliques que veiem al n.º 21. La part motet d'aquest n.º 137 és ja totalment escrita de nou i no s'assembla mica amb el triple que trobàvem al motet 21 del n.º 104. Aparentment s'assembla una mica al triple de la versió de Flo i de W_2 que transcrivíem al n.º 104; però, ben mirat, és música totalment diferent.

EDICIONS. — Text : «O Maria, maris» AH 20, 188; Chevalier 13194; el «O Maria, Dei cella» és inèdit fins ara. *Música* : Coussemaker, *L'Art Harmonique*, n.° 8, de Mo amb les incorreccions de consuetud. Aubry, n.° 75, de Ba amb música igual a Mo. O. Koller, *Vierteljahrschrift für MW*, IV, pp. 60 i ss., el dóna transcrit de Mo. Si exceptuem les dues semibreus seguides, el transcriu força bé; al compàs 31, en canvi, hi fa un gros embolic, allargant-hi tant les notes, que resta desfigurat per complet aquest final. Gennrich, a la *Zeitschrift für MW*, XI, pp. 269 i següents, publica la present versió de Hu.

VERSIÓ DE LES HUELGAS. — Suposem que és per comoditat de la lectura comparada que Gennrich hi canvia l'ordre de les veus deixant-les segons l'ordre original dels altres Mss. que és l'autèntic. Al compàs 13 del triple (motet nostre), llegeix *re mi sol*, en comptes de *mi fa sol*; al compàs 15 de la mateixa veu llegeix : *mi re do si do si do* en comptes de *do si la sol do si do*, com diu el Ms. nostre, i segons exigeix el bon cant.

El copista és ben fidel en la present composició; inclús escriu sempre com cal les notes «cum opposita proprietate» i no usa mai les dues semibreus, com hem vist en altres composicions. El compàs penúltim que al n.° 104 l'escrivia diferent dels restants Mss., ací ja es presenta segons la versió autèntica.

Motet : Compàs 6, deixem la plica del *mi*, donat que no hi sona bé; 32, la binària *re do* es presenta sense la proprietas i sense la perfectio; per tractar-se del final de la peça, la transcrivim com li escau brevis longa, en comptes de longa brevis.

Tenor : Compàs 24, el *fa* que es presenta ara com a brevis, primerament ja era longa com cal. Al final es veu que el copista l'havia copiat massa llarg i fou esborrat.

N.° 138, ff. 124²'-125. Tr. [12a] *Aue, caro, splendida,* | *Plus quam solis radius.*
Mot. [12c] *Aue uerum corpus natum.*
Tenor [*Omnes*].

MOTET LIII. Motet doble, a tres veus. El coneixem ja pels motets 17 (n.° 99) i 51 (n.° 136). La música va a una segona alta al motet simple a tres veus del n.° 99. El motet duu el text del triple del motet 50 amb la música igual al motet 51 del n.° 136. De bell nou ens trobem que aquesta composició dóna com a música del triple, ço que al n.° 99 trobàvem com a melodia del motet. Val la pena de comparar les tres versions musicals, ço és, la del motet del n.° 99, la del triple del n.° 136 i la present per veure com els antics sabien retocar les melodies corresponents dels motets. La melodia del motet d'aquest n.° 138 no s'assembla en res a la melodia del triple del n.° 99. És molt de remarcar la melodia del motet : fins al compàs 15 s'avé — sempre amb variants — a la melodia del motet del n.° 136. Des del compàs 15, en canvi, donat que el text «Aue uerum» no allarga tant com el «Salue, salus redemptorum», l'arranjador del motet d'aquest n.° 138 que ara comentem, es veié obligat a escriure de bell nou passatges molt melismàtics, per tal de poder fer arribar el text estiragassat de l'«Aue uerum», fins al final. Això ens palesa clarament que es tracta d'una versió modernitzada.

Hem parlat ja sobre el text de l'«Aue uerum», al n.° 135, motet 50. Sobre la música de la composició del n.° 138 que ara comentem, cal tenir en compte que es tracta segurament d'un motet compost a la península. La versió més antiga aparentment seria la que presenta el motet n.° 17, on les veus superiors canten un mateix text i estan concebudes en estil de conductus. És clar, però, que el fet de presentar-se allí el tenor amb

Biblioteca de Catalunya

pliques assenyala també que el tenor susdit fou retocat pel col·lector de Hu. No sabem si la tessitura original seria en *fa*, com el motet n.° 51 i 53, o bé en *sol*. De les cinc vegades que trobem el Tenor *Omnes* en la present col·lecció de motets, dues vegades la trobem en *sol* i tres en *fa*. No ens ho pot determinar la melodia gregoriana autèntica, donat que aquesta va una quinta damunt del *fa* i una quarta damunt del *sol*. Cal dir que Bamberg presenta aquest tenor vuit vegades en *fa* i una en *sol*, i que la tessitura en *fa* és més natural i potser la genuïna.

La notació és correcta; només al *re* primer del compàs 24, s'hi posa una plica sense significat de plica. Com al n.° 136, el tenor es repeteix set vegades i mitja de les quals només va escrita dues vegades, i la ternària es presenta sovint sense la perfectio.

N.° 139, ff. 125'-126. Mot. *O plena gracia,* | *Dum beneficia.*
Tenor [*Omnes*].

Motet liv. Motet a dues veus. Text i melodia desconeguts. Hem parlat anteriorment d'aquest tenor; pel seu origen gregorià, vegi's el motet 45 al n.° 129 de la present col·lecció. El tenor es repeteix ací dotze vegades i mitja; el Ms. el copia només dues vegades.

Edició musical. — Anotem tot el motet amb compàs de 9/4, per tal de presentar amb més claredat la seva construcció i la divisió periòdica del tenor. Aquest començar amb anacrusi és un cas rar en el repertori dels motets; això fa que no calgui encabir-hi tantes parts d'espera com passa generalment en els motets. Ja és xocant aquest cas d'un tenor que es repeteix tan devall de la veu superior que sap bellugar-se sempre amb melodia nova; aquest, encara més que altres motets concebuts així damunt el tenor tan repetit, és un bon exemple dels predecessors medievals del *basso ostinato*. Aquest motet pertany encara al període antic, almenys és concebut amb la traça del vell repertori. És un altre dels motets segurament d'origen peninsular, on abunden les pliques i els tresets. A propòsit de les pliques, ja hem dit, de passada, que la plica pot sovintment transcriure's també amb la tercera inferior en comptes de la segona, segons assenyali la corba melòdica del cant donat. Així, al compàs $24_{7\text{-}8}$ del present motet, podríem molt bé cantar *re si*, en comptes de *re do*, ja que la melodia s'hi presta bé. És un cas que l'hem practicat en altres composicions i que havíem escatit amb el Prof. Ludwig com hem ja anotat abans.

N.° 140, ff. 126-127. Mot. [451] *In ueritate comperi,* | *Quod sceleri.*
Tenor [*Veritatem*].

Motet lv. Motet a dues veus. Sobre aquest tenor gregorià, vegi's ço que hem dit al motet n.° 21.

Manuscrits. — El manuscrit de Hu ofrena de bell nou un motet dels més antics. El fet de trobar-se també al fascicle primer de motets en el Ms. de Flo, ho assenyala a bastament. Encara que no coneixem cap clàusula determinada com a font musical de la present composició, podem seguir pas per pas la seva evolució. Aubry, *Cent Motets*, iii, p. 84, i Ludwig, *Repertorium*, i, 1, pp. 108, 183, 253 i ss., i 1, 2, p. 394; etcétera, etc., citen les diferents versions d'aquest motet.

La versió més antiga es presenta a Flo 1, 26, f. 398, com a motet simple a tres veus. Aquesta versió arriba només al començament del compàs 75, donat que queda trencada sobtadament al final del foli 398'. És per això que hi manca el tenor, ja que Flo sempre anota els tenors al final del motet. Segueix la versió a dues veus amb text i amb música igual del motet, a W_2 2, 9, f. 149, amb el tenor *In ueritate.*

Com a tercera fase, es presenta a tres veus, amb un triple diferent del de Flo i amb el text [452] *In saluatoris nomine* i amb el mateix motet de Flo, a Mo 4, 57, f. 94', a Ba, n.° 45, i al Brit. Museum Egerton, 274 (Lo B), ff. 50-54'. Sobre la versió del Lo B, Aubry, *l. c.*, remarca que el Lo B «semble faire du triple et de la partie de motet deux compositions separées, ayant chacune leur tenor *a*) [*In Salvatoris nomine*], au f. 51, et *b*) [*In veritate*], au fol. 52v°». En canvi, Ludwig, *Repertorium*, p. 261, en retreure la hipòtesi de l'Aubry, escriu categòricament «stimme ich nicht bei», donat que és evident que es tracta d'una mateixa composició; encara que el copista del Lo B hagués copiat primer el triple amb el tenor, separat del motet, que també el fa seguir del mateix tenor. Cal només comparar el Lo B amb Mo i Ba citats.

No hem pogut consultar el fragment que cita W. Meyer en els seus *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik*, 1, 329, vagament quan escriu : «In einem Fragment in München wird Flacius 7 In veritate comperi als motetus episcopi Wilhelmi Parisiensis angeführt». Ludwig, *Repertorium*, p. 253, confessa encara que tal fragment li és també només conegut per la cita de W. Meyer.
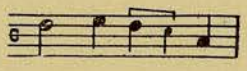
Aquest motet és un plany amarg sobre la davallada de costums de la clerecia del segle XIII; alhora s'hi bescanta fortament la jerarquia eclesiàstica, com ja hem vist en altres motets. Sobta certament que composicions així poguessin ésser cantades dins el temple, majorment en cases de religioses claustrades. Però el còdex de Huelgas no menteix; el seu repertori abraça només composicions pròpies per a ésser cantades en aquella catedral del Cistell, i al bell mig de les composicions sagrades trobem aquests motets copiats sense fer-hi cap distinció. Això vol dir clarament que en dies donats — potser en funcions extralitúrgiques — serien també cantades aquestes altres composicions que pel fet d'ésser «motets» hom s'hi prenia la llibertat de cantar-hi lletres molt lliures tan sovint.

Com un cas rar, podem assenyalar quasi amb certesa l'autor del text d'aquest motet *In ueritate comperi*. Ludwig, *l. c.*, p. 253, creu que no es tracta pas del bisbe Wilhelmi Parisiensis «Guillaume de Seignelay», bisbe d'Auxerre els anys 1207-1220 i bisbe de París els anys 1220-1223, sinó que es tracta del cèlebre teòleg-filòsof i poeta Guillaume de París, conegut també com a Guillaume d'Auvergne, des del 1228 bisbe de París, qui morí en 1249, i fou el gran rival del canciller de París Philippus († 1236), l'autor del text *Agmina milicie celestis omnia*, que hem vist al motet n.° 9.

EDICIONS. — *Text* : «In ueritate» Flacius, n.° 7; Delisle, *Anuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France* (1885), p. 122; AH 21, 203; Chevalier 28148. «In saluatoris nomine», AH 21, 189; Chevalier 8747. *Música* : Aubry, n.° 45 de Ba. Remarquem, una vegada per sempre, que Aubry transcriu la plica  del triple i similars com a  ;  ; les semibreus  ; les conjunctures no sempre li fan bonic; així,  ell fa  ; nosaltres fem  ; final del triple  fa  en comptes de  . Ja no parlem del cas de les dues semibreus seguides. Encara el mateix Aubry, *Cent Motets*, III, pl 9, reprodueix els folis 52'-53 del Lo B, que abraça només la part de motet.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Hu dóna aquí una versió ben fidel. Unes vegades la melodia s'avé amb la versió de la part motet de Flo; altres, amb la de W_2, Mo, Ba i Lo B; altres, en canvi, se separa de totes les versions conegudes. Val a dir que les variants no tenen, però, gaire importància; són petits detalls melòdics que no afecten mica al fons musical. Per tractar-se d'un motet que prové del repertori més antic que hem conservat dels vells, i el qual duu un text d'autor conegut, donem conjuntament tota la gama de les diferents versions conegudes. Quant a la versió del Lo B, només ens interessava la part de motet; és per ço que no hem col·lacionat les variants del seu triple. Per un lapsus en l'edició, assenyalem aquestes variants relacionant-les amb Flo i W_2, en comptes de relacionar-les amb les de Mo, com de dret li pertocaria. Tampoc no donem les variants de Ba, donat que l'edició de l'Aubry està a l'abast de tothom.

Triple : Compàs 1, sembla que la plica longa del *fa* estava bé originàriament, i que fou corregida en plica brevis; 8, manca la perfectio al *sol*; 15, la plica del *si* sembla afegida posteriorment; 36, el punt que es troba damunt de el *do* primer i damunt d'altres longues perfectes que segueixen, no té significat especial, com hem vist en altres composicions anteriors; 66, sobra la «proprietas opposita» de la ternària *re mi re*; 67, el Ms. escriu

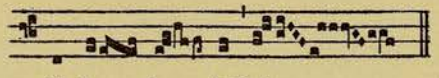


79, sobra la «proprietas opposita» de la ternària *si do si*.

Tenor : El Ms. l'escriu integralment les tres vegades que es repeteix. Així com els altres Mss. dónen les tres longues del tenor lligades sempre, Hu les anota com a simplices de dalt a baix. Compassos 46-47 hom va esborrar el *fa* per corregir-lo al pautat següent; després, però, va oblidar d'escriure les tres longues *la fa sol*.

N.º 141, f. 127'. Mot. *Clama, ne cesses, Syon filia.*
Tenor *Alleluya.*

MOTET LVI. Motet a dues veus. Text i música desconeguts. La melodia del tenor era primerament «Alleluia. Laudate Dominum», que avui no es troba a la litúrgia actual. Com a melodia, usada avui encara dins de la litúrgia, que recorda una mica la del jubilus del verset al·leluiàtic «Surrexit Christus» de la Feria V post Pascha del *Liber Gradualis*, p. 229; *Graduale Romanum*, p. 214:



que es troba també a Mo, f. 268.

VERSIÓ MUSICAL. — L'argument d'aquest motet és una continuació de l'anterior; el clam contra les malvestats espirituals d'aquell temps és aquí encara més verinós i més sangonent. El tenor es repeteix cinc vegades, subdividit en quatre períodes cada vegada. El caire d'aquest motet és també ben antic, i fa l'efecte que la melodia de la veu superior seria composta per cantar un altre text, donat que els compassos 2, 5 i 8 es queden amb tres síl·labes malgrat que les notes n'exigeixin quatre. Aquestes ternàries i binàries

que resten soles sense text, originàriament es cantarien amb text; no es comprèn que d'haver escrit el compositor aquesta música pel text que avui trobem, deixés aquestes notes així penjades.

Motet : Compàs 11, el *re* era longa i fou corregit com cal en brevis.

Tenor : Només s'escriu dues vegades de les cinc que es repeteix. Tractant-se d'un jubilus, no calia que es repetís el mot «al·leluya» en repetir la melodia. Com altres vegades hem vist en altres tenors, la tercera nota de les tres ligatae, es presenta incorrectament sense la perfectio.

N.º 142, ff. 127'-128. Mot. [839] *Homo miserabilis,* | *Tu nunquam.*
Tenor *Brumas est mort.*

MOTET LVII. Motet a dues veus. La versió de Hu amb els mots «Brumas est mort» donen un aclariment al text aquest del tenor que fins ara resultava sempre tan fosc. Els mots «est mort» semblen provençals, com encara podrien també ésser catalans. La melodia d'aquest tenor seria segurament una cançó que començaria amb els mots apuntats o potser els prendria com de refrany.

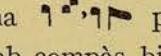
MANUSCRITS. — Les úniques versions conegudes fins ara d'aquest motet eren la de Ba, n.° 37, amb el Tr. *Homo, luge* i Mot. «Homo miserabilis», que trobem a Darmstadt 3317, n.° 21, també com a doble motet a tres veus i amb el tenor escrit amb els mots alemanys : «*Brumas e mors, brumas ist tod, o we der not.*» Es tracta d'un motet compost probablement a la meitat del segle XIII, com creu Ludwig, a la *Zeitschrift für MW*, V, p. 439.

EDICIONS. — Degut a aquests mots alemanys, els únics que fins ara s'han trobat en el repertori de motets, hom ha parlat molt d'aquest motet els darrers anys. Moser era el primer de mencionar especialment aquest tenor amb mots alemanys, que coneixia per comunicació privada de Ludwig, a la seva *Geschichte der deutschen Musik* (1921), I, p. 337. Venia després W. Gurlitt, i el donava en els seus concerts de «Musik des Mittelalters», a Karlsruhe, el dia 25 de setembre del 1922, segons transcripció del Ms. de Darmstadt feta per Ludwig; allí Ludwig refeia les incorreccions de la transcripció de l'Aubry. En aquest programa «Musik des Mittelalters, Badische Kunsthalle Karlsruhe 2. 26. September 1922», es posava el text d'aquest motet afegint la variant del tenor segons Darmstadt i posant com a colofó l'incipit del tenor d'aquest Ms. Ludwig en parlava encara en la crítica i estudis de les composicions d'aquest concert, a la *Zeitschrift für MW* (1922-23), V, pp. 439 i ss. Ací confessava que restava fosc el sentit de Brumas (o Brumans) i parlava de les incorreccions del Ms. de Ba. Més tard en parlava en *Die Quellen der Motetten*, a l'*Archiv für MW* (1923), V, pp. 203 i ss.; *Sonderdruck*, pp. 19 i ss.; ací l'estudiava més en detall i hi transcrivia la música i els mots alemanys d'aquest tenor. Encara va remarcar la importància que prenia aquest motet per la història de la música a Alemanya, al *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. Adler (1924 i 1930), pp. 223 i 258, respectivament. Cf. Besseler, *Archiv für MW*, VIII, 177 i s. Frere, *Report of the fourth Congress of the IMS* (Londres, 1912), p. 128, fragment. H. Halbig, *Geistliche Musik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts* a *Musikalische Formen in historischen Reihen*, de H. Martens, volum 5 (Berlín, 1930), pp. 3 i 29, dóna el facsímil i la transcripció de Darmstadt.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Com ja hem remarcat, ara, amb la versió de Huelgas,

els mots «Brumas est mort» resten clars. La versió de Hu és una simplificació de la versió a tres veus. La melodia del tenor es repeteix cinc vegades; Hu la copia cada vegada sense els compassos 11-12 a la segona i els 41-42 a la cinquena vegada. La versió de Ba passa també per alt els compassos 21-22 del triple; és per això que al final sobren els compassos 40 i 41. Aquesta fou la causa que la transcripció de l'Aubry anés tota coixa des del compàs 20. De tot ço resulta que de les tres versions conegudes, la de Darmstadt és musicalment la més perfecta i l'única que copia tot el text del tenor. Per aquest fet, ajuntem ací també la versió de Darmstadt com orientadora, i segons la còpia que ens va prestar el mateix Ludwig.

Comparant la veu superior de Hu amb la part motet de Darmstadt, ens donem compte de com Hu, per cantar bé a dues veus, ha d'encabir-hi moltes variants, principalment als compassos 5, 20, 29-30 i des del 31 fins al final. La versió de Ba, musicalment no varia de la de Darmstadt. Com seria la versió de la qual el copista de Hu en va treure còpia? Seria a tres veus? Segurament es tracta d'un motet originàriament ja a tres veus.

Motet : Està ben copiat; només la forma  pel ritme de tercer modus ens recorda la dels motets 5 i 15 que Hu dóna amb compàs binari, i el 22 que l'hem deixat amb ritme de tercer modus.

Tenor : Ba l'anota amb les ternàries lligades; Hu com a longa simplex seguida de dues breus simples.

N.º 143, ff. 128-128'. Mot. [113b] *Ecclesie princeps et domine.*
Tenor [*Et confitebor*].

Motet lviii. Motet ad ues veus. Text desconegut. La música, en canvi, l'hem trobat ja, i amb ritme de tercer modus, al motet 38 del n.° 122. Allí hem parlat de la melodia del tenor i hem transcrit la clàusula musical de Flo a dues veus.

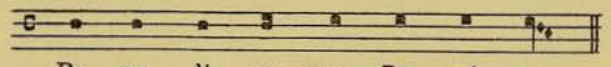
Versió musical. — Encara que la música d'aquest motet sigui originàriament amb tercer modus, com ho demostra la clàusula de Flo, Hu el presenta amb sisè modus. Tinguem present que el sisè modus es troba al triple d'alguns motets, ja posteriors, barrejat sovintment amb el primer; la part de motet amb sisè modus ja és un cas més rar; tot un tenor amb sisè modus encara és més rar. Cal advertir que algun motet es presenta també amb sisè modus al triple i amb fragments de sisè al motet, com per exemple els n.° 47 i 48 de Ba. Encara al n.° 54 de la mateixa col·lecció trobem el tenor que canta tot en francès i ritmat amb primer modus, i fragments de sisè. També al motet n.° 6 de la nostra col·lecció encabim la versió de W_2 i de Mo amb la clàusula de Sant Víctor, on el tenor repeteix el motiu amb sisè modus. Sigui com sigui, aquesta versió del motet 58 de Hu, és simplement una modernització del n.° 38 de la mateixa col·lecció.

N.º 144, ff. 129-131. *Benedicamus Domino.*

És el Benedicamus, n.° xix. Va a tres veus. Després de la sèrie de motets ve ara una sèrie de conductus. Entremig dels uns i dels altres s'encabeix aquest Benedicamus com a entrada a les composicions de l'escola de Notre-Dame, que segueixen a continuació dels motets. Els divuit Benedicamus amb tropus i sense tropus que hem trobat al comen-

çament, en general no tenien res a veure amb els del repertori francès esmentat. Ara, en canvi, ens trobem amb aquest Benedicamus que és un dels més clàssics d'aquella escola parisenca. Per convèncer-nos, cal només dir que Hu presenta amb molt poques variants la versió del Benedicamus que trobem a W_1, ff. 12-13, que és igual a la de Flo, f. 40', n.° 1, i W_2, f. 27, n.° 1. La versió de Hu va tan plena de pliques, que, de servar-les totes, desfiguraríem aquesta composició. El criteri que hem seguit ha estat el conservar les pliques més escaients que trobéssim ja a W_1. Cal remarcar, però, que als compassos 30-31, 35-37, W_1 i W_2 presenten altres pliques que no es troben a Hu. Aquestes, com un cas especial, les hem encabit dins un claudàtor, en la nostra transcripció, per l'escaients que hi són. Quant a l'aplicació del text, Hu no segueix fidelment la versió de Notre-Dame i presenta un exemple falsejat de com s'aplicava el text en aquestes composicions amb un tenor organal. Tenint en compte que el lector podrà consultar el facsímil de Hu, hem preferit de copiar-hi el text seguint l'aplicació que fa W_1, que és igual a Flo i a W_2. La còpia de Hu arriba amb notació modal, no sempre prou conseqüent. Sigui com sigui, Hu ens ha donat guiatge bastant segur per transcriure aquest *Benedicamus* que coneixíem només amb notació quadrada pels altres tres Mss. citats. Cal tenir en compte el cas del *fa* ♯ al triple damunt del *si* ♮ del duplum, que a W_2 es presenta constantment des del compàs 105 fins a la fi.

La melodia gregoriana d'aquest Benedicamus és tan simple, que és fa difícil de comparar-la amb cap altra del repertori actual; només s'adiu una mica amb el tonus simplex del final de les *Hores menors* que hom pot veure al *Liber Usualis Missae et Officii* (Desclée et Socii 1923, pp. 245, 278, etc.).



Els *Benedicamus* llargs així, segurament serien cantats només a Vespres. És encara més llarg que el present el que dóna W_1, f. 11' = Flo, f. 41', i W_2, ff. 28-30, on el tenor gregorià és la melodia de cinquè modus transportat que dóna el *Liber Antiphonarius*, p. 49* «In II. Vesperis», i la clàusula polifònica del qual hem vist al motet n.° 3 *Alpha boui*. Per a cantar una composició d'aquestes dimensions es necessitava llarga estona. Segurament per aquells dies un cant així a les Vespres de les festes solemnes seria un gros esdeveniment. No és arriscat el suposar que la veu organal del tenor, bo i essent cantada, seria, a més, reforçada per una nota tinguda de l'orgue o d'altre instrument. El mateix fet de copiar els Mss. aquests tenors amb notes tingudes, demostra que les notes organals eren ben aguantades; d'ésser-hi admeses les intermitències, hom hi hauria anotat almenys petites pauses indicadores dels passatges aptes per respirar-hi la veu.
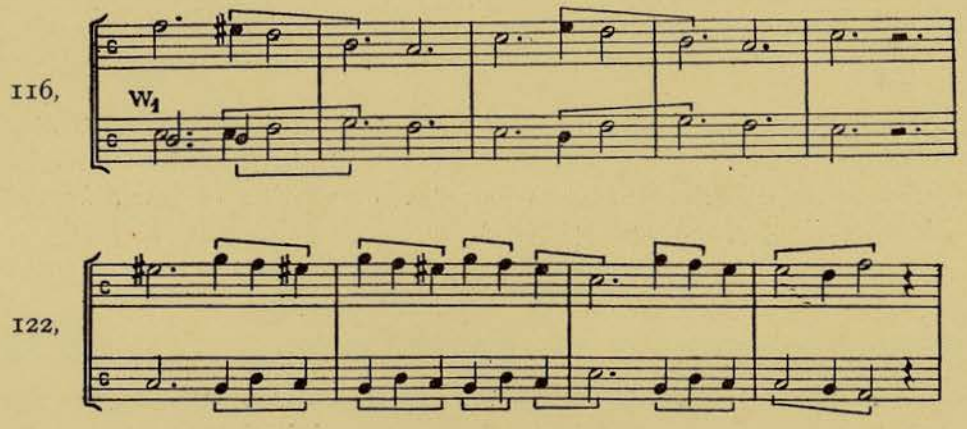
Versió de Huelgas. — Les coses més dignes a remarcar del Ms. de Hu són:

Compassos 26-29, el Ms. pròpiament assenyala ritme de segon modus; ritme que d'altra banda s'acosta al ritme de tercer modus que els precedeix en els compassos 24-25; atenent, però, que tot seguit retorna el primer modus, transcrivim els 26-29 ja amb ritme de primer. Els compassos 6-10 són iguals a l'1-5 (deixant la primera nota de cada veu), amb canvi de veus; el duplum repeteix el triple i aquest el duplum. Idem als compassos 20-21 = 22-23, amb l'intercanvi de veus. Encara 30-41 = 42-53, amb les veus canviades. Cal remarcar la poca uniformitat dels Mss. en el cas de les pliques a les repeticions dels mateixos fragments melòdics. Cal tenir també en compte que els compassos 56-57 són iguals

als 58-59; ací sense el canvi de veus. 71-72 = 73-74, amb l'intercanvi de veus. 84-87 es repeteixen en part als 88-91, sense canvi de veus. 97-98 = 99-100, sense el canvi susdit. Unes altres vegades es repeteix un compàs tres cops seguits com en els compassos 101-103; passen uns 27 compassos sense repetir-se, i vénen els 131 = 136; etc., etc.

Per tal de no cansar el lector, anotem només les variants principals de W_2, que s'avé amb W_1 i Flo:

Triple : Compàs 2_6, *mi* com a W_1; 16_{1-2}, *do* sense plica; 18_{4-6}, *mi*; 23_1, *do* plicat; 26-27, *fa mi, re mi fa, fa mi re* lligades, pausa, *re do* lligades, pausa; 28_{1-6}-29, *do re mi, re mi*. Les pliques de W_1 afegides al compàs 30 i 35 són també a W_2; 39_4, *la* plicat; 44_1, *la* sense plica; 46_4 i 47_4, *do* amb plica ascendent; 49_4, *fa* amb plica descendent; 50_1, *fa* sense plica; 50_4, *sol* plicat; 52, sense pausa; 55_{1-4}, *fa mi re*, pausa, *re do*, pausa; 61_1, *do* sense plica; 64_4, *mi* sense plica; 64_6, *mi re*; 67_1, *do* plicat; 69_1, *do* amb plica; 80_4, *mi* plicat; 86_4-87, *mi fa sol*; 90_1, *mi* plicat; 106_5, *fa* ♯; 108, des d'ací entra el *si* ♮; 118, manca pausa; 119_1, *fa*. Des del 105 *fa* ♯ al triple, i *si* ♮ al duplum fins al final de la peça.



Duplum : Compàs 9_3-10, *mi fa, fa mi re do, do*; 24 manca un *do*; 28-29, *fa mi, fa mi re*, pausa, *re do*; 34_4, *do* amb plica ascendens; 42_{1-4}, *fa, fa sol* amb plica descendens; 46_4, *mi* plicat; 49_1, *la* sense plica; 51_1 *sol* sense plica; 51_3-52, *sol la* amb plica descendens, *fa la* sense pausa; 54-55, *fa, sol la si*, pausa, *si do*; 57_1, *fa* plicat; 59, *fa* plicat; 61_1, *mi* sense plica; 62 *mi plicat*; 64_3-65, *do si* sense plica, *do*; 77_1, *si* sense plica; 94-95, *re, re mi* amb plica descendens, pausa, *re*; 125-126, *sol la, si do*, pausa; 85_{5-6} *sol*; 131 el duplum una segona més baixa; 150_{7-9} *re mi, mi do*. Les pliques afegides segons W_1 = Flo i W_2.

LA MÚSICA DELS CONDUCTUS MEDIEVALS I ELS CONDUCTUS DE LAS HUELGAS

De tots els problemes de la música polifònica medieval, el capítol sobre els conductus — en castellà medieval «condutz» —,[1] és el que resta menys explorat fins ara. S'explica bé el cas, si atenem que els conductus, adés els a una veu dels temps antics, adés els polifònics del temps de Notre-Dame, han romàs sempre com a terra incògnita quant a llur ritme musical. El Ms. de Huelgas presenta una petita col·lecció de conductus a veus, la majoria dels quals provenen de l'escola de París; és per ço que ells tenen per nosaltres un interès màxim. El fet que el copista de Huelgas els presenti amb notació mensural força conseqüent, és el que dóna actualitat i importància a aquesta petita part del còdex castellà. Tinguem en compte que els conductus polifònics que coneixíem fins avui com a procedents de l'escola de Perotin, arribaven sempre copiats amb notació quadrada. Clar que el Ms. de Montpeller H. 196, f. 1, dóna el «Deus in adjutorium» a tres veus[2] amb notació mensural, que trobem després a Bamberg Ed. IV 6, f. 62', i Turin, Reale Bibl. Mss. Vari 42, sempre amb modus 1; encara Turin dóna el «Parce, virgo, spes reorum»,[3] a tres veus, on combina el 1 modus amb el II; Huelgas, però, és el primer manuscrit que ofrena un rengle de conductus a veus, de l'escola de París, sistemàticament copiats amb notació mensural. Val a dir que Anglaterra ha servat també conductus polifònics amb notació mensural, però provenen sempre de manus-

1. Vegi's la nota marginal del copista en el conductus XII (n.º 151), f. 140' del manuscrit de Huelgas. Fora d'aquesta nota marginal, no coneixem cap altra cita amb el mot «Condutz», «Conduit», «Conduis» o Conductus, en tota la literatura castellana i catalana medievals.

J. RIBERA, *Origen árabe de voces románicas relacionadas con la música* fa venir el mot «conductus» d'una paraula aràbiga que significa «marcha combinada del canto, con las alternativas armónicas del instrumento; es decir, las alternativas armónicas dentro de la tonalidad de una canción»; potser li costaria de provar. Vegi's *Disertaciones y opúsculos* (Madrid, 1928), II, p. 148. En *La Música de las Cantigas*, p. 42, fa referència a l'acompanyament instrumental dels àrabs.

2. Reproduït i transcrit per COUSSEMAKER, a *L'Art Harmonique*, n.º III; la versió de Bamberg la dóna P. AUBRY, *Cent Motets*, II, n.º CI.

3. Text a *Analecta hymnica*, 20, 169, que el transcriu d'aquest còdex de Turin provinent de Sant Jaume de Liége.

Biblioteca de Catalunya

crits fragmentaris; el cas del Ms. de la Catedral de Worcester Addit. 68 amb fragments de conductus a veus, del segle XIII, i altres que van eixint per Anglaterra, tenen també al costat dels de Huelgas valor grossa per a la solució rítmica dels conductus de Notre-Dame. Huelgas és el primer cas, conegut per nosaltres, que copia també conductus de l'època d'or, en els quals el ritme ternari es combina ja amb el ritme binari en alguns passatges. Huelgas dóna encara un conductus amb doble text — doble conductus — *unicum* conegut fins al present. Com si això no fos prou interessant, el còdex de Huelgas ofrena conductus simples (a una veu), que lliguen el nostre còdex amb els «conducti simplices» del Ms. de Florència provinents de l'escola parisenca, i també amb els exemples que duen els Carmina Burana; Huelgas brinda també unes mostres de conductus dedicats a la mort de reis castellans i altres personatges, els quals vénen a augmentar el nombre de melodies profanes que hem esmentat a les pàgines 25 i ss., i els exemples musicals de planys dels segles XII-XIII, coneguts pel còdex de París, B. N. lat. 5132 procedent de Ripoll, i els altres coneguts pel còdex de Florència. És per tots aquests aspectes que ens interessa ací l'apuntar unes notes aclaratòries sobre l'aspecte musical dels conductus segons la coneixença que per avui tenim d'ells.

Ens apressem a dir que el capítol musical dels conductus creixerà molt, el dia que en tinguem un bon rengle de publicats com cal. Els conductus polifònics de l'escola de Perotin traspuen una gràcia deliciosa i un optimisme musical sempre fresc i ple de joventut encisadora. Principalment els conductus sil·làbics de caràcter religiós es presten avui encara a retornar al temple com a preat record dels vells compositors que tant es delien per dur una més grossa solemnitat musical en diades assenyalades. Àdhuc les parts melismàtiques dels conductus amb les *colores* i *pulchritudines* dels vells, s'avenen bé amb l'ambient de l'encens místic i de la pregària oracional del temple.[1] El conductus polifònic, és clar que no tingué vida tan llarga com el motet, però va dur al temple obres dignes que mai no varen produir escàndol ni distracció perillosa als executants ni menys als oients. Els conductus per a una i per a diverses veus, amb text religiós o amb text profà, són la mina inesgotable de troballes que els romanistes ens reserven per l'avenir. Els romanistes que s'han dedicat modernament a la mètrica llatina medieval ens han demostrat palesa-

1. És ben conegut el text del decret de visites d'Odó, arquebisbe de Rouen, des del 1248 al 1269 : «In festo S. Johannis et Innocentium nimia jocositate et scurrilibus cantibus utebantur (moniales monasterii Villaris) utpote farsis, *conductis* et motulis; praecepimus quod honestius et cum majori devotione alias se haberent» (citat per DU CANGE). No es veu clar de quina mena de conductus es parla aquí; segurament fa referència als conductus monòdics que entraven dins els drames litúrgics. De totes maneres aquest text no afebleix la força de la nostra afirmació quan diem que el cant dels conductus polifònics religiosos no desdiu del temple si el comparem amb el cant dels motets. N'hi ha prou a fixar-se en el repertori de textos i en el tarannà de la música.

ment com en el repertori de conductus monòdics llatins anteriors a l'escola de París, i en el repertori de conductus a una veu obra de Perotin i dels seus deixebles, es troben les mostres més primitives del rondeau, de la ballade i del virelai; àdhuc s'hi troben mostres amb la forma típica del lai i de la seqüència. És per ço que llur estudi interessa de cada dia més, adés pel romanista i el llatinista, adés per l'historiador de la música medieval.

Quant a l'abast literàrio-musical dels conductus, potser no és cosa ben definida encara. Musicalment, el mot «conductus» té, doncs — després de les troballes dels especialistes en la mètrica medieval —, una amplada grossa; hi cap des de la forma d'una melodia simple composta de nou, que es repeteix igual a totes les estrofes a manera d'un himne, d'una cantio o d'un rhythmus medieval, i passant per la forma de melodia de rondeau, de virolai i balada, i per la forma melòdica seqüencial, fins a la forma musical a dues, tres o quatre veus, «que canten amb igual ritme damunt un mateix text, generalment poètic, servint-se d'un tenor inventat també de bell nou». Com veurem tot seguit, aquesta és la definició clàssica dels conductus polifònics de l'estil de Notre-Dame segons els teòrics medievals.

Els autors moderns que han parlat dels conductus en llur aspecte musical, no s'han acabat de posar d'acord, donat que en estudiar l'abast del mot conductus, l'amplada d'aquests ha crescut a mida que els estudis novells li han obert nous camins. Coussemaker, que fou el primer que va estudiar els teòrics medievals en aquest punt dels conductus polifònics de Notre-Dame, a fi de comptes trobava que en aquesta qüestió els teòrics no eren prou clars; encara afegia que els espècimens coneguts per ell de conductus a veus, tampoc no ofrenaven una idea justa de ço que serien.[1] Tinguem en compte, però, que ell no havia arribat a conèixer els Mss. del fons de Notre-Dame, i, per tant, que els conductus que li havien servit d'estudi eren massa migrats perquè poguessin donar-li una idea justa de llur essència musical. Afegim a això, que per ell va restar fosca l'àrea dels conductus a veus, i més encara la qüestió de llur ritme musical. W. Meyer va entrar ja més endins de la qüestió. Ell, davant els còdexs amb el repertori de Notre-Dame, ja trobava que el contingut històric de molts de conductus demostrava que ells servien també de «Festcantaten», i remarcava que molts conductus haurien estat pels poetes i pels músics, com de «Bravourstücken». Fixant-se en la forma dels textos, afirmava que eren regulars : eren versos i formes estròfiques coneguts arreu a l'Edat mitjana. Tot afirmant això, però, remarcava algunes particularitats que hi trobava. Així ell s'adonava de bona hora, que alguns conductus apareixien com a himnes i cançons, només amb música a la primera estrofa, música que es repetia igual

1. *L'Art Harmonique*, p. 66.

a totes les estrofes restants; altres poesies que no eren seqüències, duien estrofes iguals amb melodia diferent a les estrofes impars, a manera de seqüències; altres conductus, en canvi, duien una poesia d'estrofes iguals que cantaven amb melodia variada fins al final. Encara es va fixar en el fet que el mateix *Dum sigillum*, conegut com a obra de Perotin, malgrat que anés amb text d'estrofes iguals, arribava amb polifonia diferent de dalt a baix.[1] H. E. Wooldridge, en 1901, va mirar d'aclarir en què consistia la música dels conductus. Bo i estudiant els teòrics medievals sobre aquesta qüestió, va transcriure el «Pater noster commiserans» a dues veus, el «Dum sigillum» de Perotin, també a dues, el «Salvatoris hodie» a tres, també de Perotin, i el «Vetus abit littera», conductus quadruplex, tots seguint el còdex de Florència. També va transcriure petits exemples de conductus a dues i a tres veus del Brit. Museum Harl. 524, Arundel 248, i encara de Cambridge, Univ. Lib. MS. Ff I 17.[2] Val a dir, però, que malgrat el seu esforç i el bon intent que hi posava, les transcripcions que ens brinda són molt poc reeixides.

Quant a l'aspecte antic dels conductus monòdics anteriors a Notre-Dame, el fundador d'*Analecta hymnica*, G. Dreves, en 1907, per definir el conductus així va escriure : «Conductus és una cantio que es cantava dins la funció litúrgica mentre el capellà o els levites es movien d'un lloc a l'altre, per exemple, quan el diaca, acompanyat del Cortège, s'atansava a la trona per cantar l'evangeli. El conductus, per tant, és emparentat amb l'himne processional. Entès així, l'exemple més vell que coneixem de conductus el tenim en els *Versus ad portandum evangelium*, de Hartmann, de St. Gall; la qualificació de conductus, però, ve molt més tard, i és usada a França».[3] Com veurem després, aquesta definició de Dreves s'avé substancialment amb la que donen els musicòlegs i romanistes d'avui; àdhuc el «Sacrata libri dogmata» de l'abat de St. Gall, Harmannus, mort en 925, és encara avui considerat com el conductus més antic dels emprats dins la litúrgia. Tinguem present que Dreves, ja en 1895, havia publicat els volums 20-21 de l'*Analecta hymnica* amb textos i diferents exemples musicals d'un bell rengle de conductus dels Mss. clàssics amb el fons de l'escola de París, servint-se especialment del còdex de Florència; encara copia el text de conductus de tota mena, en altres volums de les *Analecta* esmentades. Ell mateix, en el volum 17 de la mateixa obra, havia publicat, ja en 1894, també els textos de tots i la música d'alguns dels conductus que trobem al Calixtinus de Compostela. En el volum 20, pàgina 6,

1. *Der Ursprung des Motetts*, pàgines 327 i següents.

2. *The Oxford History of Music*, 1901, pàgines 245 i ss. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, I, 2, pp. 210 i ss., parla dels conductus = organum seguint Grocheo

3. En *Kirchliches Handlexikon*, de Michael BUCHBERGER, München, 1907. Cl. BLUME es fa seva aquesta definició de Dreves en la 2.ª edició del *Lexikon für Theol. und Kirche*, ara en curs de publicació, segons hem pogut veure per la prova que la casa Herder s'ha dignat prestar-nos.

prenia el mot conductus («conduit» en francès) com a una «Cantio en veritat parenta del tropus, però que de cap manera podia dir-se tropus». Així mateix, Cl. Blume, el coautor i continuador de l'*Analecta hymnica*, en 1905, ens donava una idea justa de l'essència dels conductus monòdics usats dins la litúrgia medieval, quan per fer veure l'abast dels tropus així va escriure : «El Graduale i l'Evangelium, per exemple, són textos litúrgics, són cants litúrgics. Quan per solemnitzar els oficis a l'Edat mitjana hom introduïa entre aquests dos textos un conductus o bé una seqüència o els «Versus ante evangelium canendi», tinguérem amb això vertaderes interpolacions entre dos cants litúrgics, tinguérem intercalacions dins la litúrgia; però aquestes interpolacions encara que siguin emparentades amb els tropus, no eren pas cap tropus, donat que no eren cap interpolació dins un mateix text litúrgic. El mateix val pels himnes processionals. Totes aquestes menes de poesia són cants *independents*, que per si sols ja es basten; ací rau la diferència essencial que va entre aquests càntics i els tropus. Ambdós grups tenen de comú que són com amplificacions intercalades dins la litúrgia : així tenim les seqüències, conductus, himnes de processó que formen un grup de cants a part i són una mena d'afegiments *independents*, inclusions, intercalacions entre diferents textos litúrgics; l'altre grup, pròpiament tropus, que són ja *dependents* d'un text litúrgic, al qual s'uneixen com a interpolacions complementàries i eixamplaments i formen un tot amb el text tropat; de tal manera formen un tot, que els tropus sense el text litúrgic al qual pertanyen, no tenen cap sentit.»[1]

Cal no oblidar que molts anys abans dels autors de *Analecta hymnica*, J. d'Ortigue, ja en 1860, en el seu *Dictionnaire de plain-chant*, després d'examinar ço que s'havia dit sobre el significat primitiu del mot conductus, bo i refusant la interpretació llavors admesa, escriu el següent : «Nous pensons que la signification vraie de ce mot était que le *conductus* était chanté lorsqu'on *reconduisait* un personatge soit dans la représentation des mystères, soit dans les cérémonies bizarres tolérées dans l'Église au moyen âge. Le *prose de l'âne* était un *conductus*. Elle était intitulée : *Conductus ad tabulam*. Le mystère de Daniel... donne, suivant nous, une grande clarté au mot *conductus*... Notre interprétation nous semble pleinement justifiée par les formules applicatives qui se trouvent entre les diverses scénes du mystère : *Conductus reginae venientis ad Regem, Conductus Danielis venientis ad regem...*»[2]

No cal dir com Ludwig es va preocupar també de la música dels conductus en estudiar el contingut musical dels còdexs amb el fons de Notre-Dame. En escriure el seu *Repertorium* va esgotar la matèria en tot ço que per-

1. *Analecta hymnica*, 47, 9.

2. J. d'ORTIGUE, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique, de plain-chant et de musique d'église au moyen-âge et dans les temps modernes*, a la *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, de MIGNE (París, 1860), col. 432.

toca als organa primitius, i principalment en tot ço que ateny als motets; però la qüestió dels conductus no entrava de moment en el seu pla.[1] És per ço que parlava d'ells, només ocasionalment quan trobava conductus en els manuscrits que estudiava, limitant-se encara a anotar la literatura publicada que li venia a tomb. Per primera vegada Ludwig va esmentar la petita sèrie de conductus del Ms. d'Engelberg 314, de la segona meitat del segle XIV, sense aprofundir gaire el seu anàlisi, ja a l'any 1908.[2] En el treball macís *Die Quellen der Motetten*, fa menció dels manuscrits que contenen conductus a veus, però tampoc era el seu intent baixar en detalls en la part dels conductus medievals. En canvi, en l'estudi sintètic que sobre tota la monodia lírica religiosa i profana — no gregoriana — i la música a veus de l'Edat mitjana va escriure pel *Handbuch der Musikgeschichte* de G. Adler en 1924, ens donava un resum de tot ço que fins llavors s'havia trobat en l'estudi musical dels conductus. Ací pren el mot genèric de conductus, àdhuc pels cants lírics llatins dels segles XI-XIII, i en fer-ho, confessava que la denominació «conductus» no restava encara aclarida. Ludwig allí parla — si bé no detallant gaire — dels conductus a una veu que no procedeixen del repertori de Notre-Dame i dels conductus polifònics i dels monòdics del repertori de París. També hi remarca com en el drama de Daniel del Ms. de Beauvais, de la primera meitat del segle XIII, avui servat a Londres, Brit. Museum Egerton 2615, els cants d'entrada o sortida de personatges s'assenyalaven amb el mot «conductus». Per tal de donar unes notes sobre els conductus a veus i sobre els conductus simplices del repertori de Notre-Dame, resumeix alhora la teoria dels mestres medievals.[3] Tot fent això, cal notar que Ludwig deixava la porta oberta a tots els problemes : què hem d'entendre pròpiament amb el nom de «conductus», el seu abast, la seva música, el seu ritme, el seu repertori, la seva importància, etc.

J. Handschin ha estudiat directament també el fet dels conductus. En 1925 va presentar al Congrés de Musicologia de Leipzig, una bellíssima comunicació «Notizen über die Notre Dame-Conductus»,[4] en la qual tractava científicament sobre la música dels conductus de l'escola de París. Després d'examinar els escrits dels teòrics medievals sobre d'aquest punt, es fixava en els conductus a una veu dels drames de l'Officium de Cap d'any de les catedrals de Beauvais i de Sens, de començaments del segle XIII.[5] Els títols d'aquests conductus «ad tabulam», «ad subdiaconum», o també «conductus subdiaconi ad epistolam», «conductus ad evangelium», etc., li donaven peu per escriure

1. Vegi's *Repertorium*, p. 39.
2. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1908), XXI, pp. 48 i ss.
3. *Handbuch der Musikgeschichte*, de G. ADLER (any 1924), pàgines 137, 141 i 154 i següents.
4. Vegi's *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig* (1926), pp. 209 i ss. Cf., també, *Zeitschrift für MW* (1923-24), VI, 551, nota 2, i 558.
5. *Repertorium*, pp. 229 i ss.

que el conductus era com un cant d'entrada d'un personatge o acció litúrgica. Encara el Ludus Daniel del Ms. de Beauvais del 1140, li donava el mateix sentit. Com a manuscrits no francesos, va citar el fragment de St. Gall, 1397, de la primera meitat del segle XIII, amb dos conductus nadalencs a una veu; també va esmentar els a una i a diverses veus de Compostela, de Cambridge Univ. Lib. Ff I 17, i els del Tropari-Prosari de Madrid, B. N. Mss. 289, copiat vers la meitat del segle XII, al reialme de Sicília, segons Dom G. M. Beyssac. Tots aquests materials li donaven encara força per admetre la significació dramàtica dels conductus en llur origen, com a cant d'introducció i de pas dins l'acció litúrgica. En estudiar els Mss. procedents de St. Martial de Limoges de finals del segle XI i del XII, s'adonava que hom no hi esmenta el mot «conductus», bo i trobant-s'hi composicions ritmades que no són ni tropus ni seqüències i que tenen el caire de vertaders conductus en el sentit exposat. Com pot veure's, la idea que en treu del mot conductus, s'avé, poc ça poc lla, amb la mateixa idea de Dreves que hem exposat suara i amb la que encabia d'Ortigue en el seu *Dictionnaire* esmentat. Handschin retreu el mot «cunductus» del repertori anglès perdut i conegut només per una taula del Brit. Mus. Harl. 978,[1] i el «canductus» del Ms. d'Engelberg 314[2] que hem recordat en parlar dels estudis de Ludwig sobre els conductus. Handschin remarca, a més, que el Ms. dels Agostins de Seckau, del 1345, avui a Graz, Univ. B. II 756, dóna barrejats els mots «conductus» i «conductum», al costat de «carmen». Encara afirmava que alguns tropus lliures de Benedicamus que es troben a Compostela, Sens i Beauvais, els quals no vénen assenyalats com a conductus, podrien també ésser-ho. Després de parlar dels conductus ja del repertori de Notre-Dame amb els assenyalats «cum cauda» i els altres «sine cauda», «cum littera» i els «sine littera», remarca que els diferents estadis de l'evolució del conductus testimonien el canvi d'una usança litúrgica a una concepció musical-poètica. Després del període de Notre-Dame, la idea de conductus es profanitza, hom la troba citada pels trobadors com a «conduis», mentre que en altres manuscrits resta encara exclusivament dins el repertori religiós. Quant a la qüestió del ritme dels conductus de Notre-Dame, poca cosa va poder presentar com a definitiva; la mateixa transcripció que ofrena en el seu interessantíssim estudi, no és pas ben reeixida. En 1928, Handschin retorna de bell nou al cas dels conductus en el seu treball sobre la polifonia del Ms. d'Engelberg citat, i afirma que les introduccions a les lliçons, encara que es considerin com a tropus, «sind Conductus im eingentlichen Sinne dieses Terminus».[3] Remarca ací, com en aquest Ms. d'Engelberg del 1372, el conductus ja no té el sentit primer de cant d'entrada o de pas dins l'escena

1. *Repertorium*, 273.
2. LUDWIG, *Die Quellen*, p. 304.
3. *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1928), p. 78.

litúrgica, sinó que és conductus en el sentit del segle XIII, ço és : «Com a una peça més o menys fastuosa, amb text poètic lliure, que en part continua encara relacionat amb la festivitat religiosa de l'Església.»[1]

El conegut historiador de la litúrgia i del seu art, el Pare J. Braun, en definir el conductus, pren el mot conductus, o «condictus», en el sentit general de composició a veus del segle XII-XIII, en la qual totes les veus canten alhora el mateix text.[2] Com es veu, doncs, el savi jesuïta ja ni fa esment dels conductus monòdics anteriors als de Notre-Dame i que havien nascut i s'havien desenrotllat més íntimament dins la mateixa funció litúrgica. Encara que el mot conductus va entrar més tard, Gastoué el pren com a una composició que va perdurar des del segle XI al XIV, i diu que és una composició en la qual damunt un cant escollit o inventat pel compositor, hom posava una segona veu, i més tard una tercera i una quarta, fent sentir una harmonització damunt els mateixos mots, i seguint quasi nota contra nota el cant original, «qui semblait ainsi conduire les autres».[3]

H. Spanke, en 1928, va aclarir el concepte musical del conductus dient: «és una cançó a una o a diverses veus, de construcció agradosa, cantada dins la litúrgia — sense, però, formar part d'ella —, musicalment lliure i de cant novell». Spanke accepta encara el concepte de conductus en el sentit de «Geleitgesang», adduït primerament per Ludwig, quan parlava del Ludus de Daniel del Ms. de Beauvais, si bé remarca Spanke, que originàriament l'expressió aquesta prové de la litúrgia de l'ofici i de la missa. Spanke acabava el seu interessant estudi amb els següents mots, aquells dies tan prometedors : «Wenn ich nicht irre, ist fast die gesamte Kantionen-Lyrik auf den so aufgefassten «conductus» zurückzuführen».[4] Els treballs de Spanke obren un camí ample per l'estudi de les melodies medievals amb text llatí i especialment en el cas dels conductus. Les seves troballes en l'evolució de les formes de la lírica provençal i francesa, comparada amb la llatina medieval, li fan trobar pastourelles franceses amb rítmica igual de motets i de conductus llatins;[5] encara troba conductus llatins amb construcció literària idèntica als jeux-partis;[6] no cal dir el bell rengle de conductus llatins que estudia en parlar de les «Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling»,[7] on referma l'existència real de relacions, adés en la mètrica adés en la música

1. *L. c.*, pp. 79 i s.

2. *Liturgisches Handlexikon*, Regensburg, (^{2}1924), p. 70.

3. *Concert vocal historique. Pièces choisies de polyphonie religieuse du IX^e au XV^e siècle. Première sèrie*, p. 4 de la introducció.

4. Vegi's el seu estudi *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik* a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Band* (1928), LI, pp. 166 i s.

5. Vegi's l'estudi anterior, pp. 112 i ss.

6. *Zur Geschichte des altfranzösischen Jeuparti*, a la *Zeitschrift* esmentada (1929), LII, pàgina 41.

7. A la *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLIX, pp. 191 i ss.

dels Minnesinger, amb la lírica llatina i provençal. Tan belles coses troba en els seus estudis, que en parlar del segon volum de F. Gennrich, *Rondeaux, Virelays und Balladen*, arriba a afirmar que la forma primitiva del rondeau ha de cercar-se potser en el cant responsorial de la litúrgia.[1] Spanke, bo i estudiant els lais francesos imitats de les seqüències, es fixa també en els conductus de Philippe de Grève continguts al fascicle 10 de Florència, per mor de fer veure com alguns duen forma de seqüència i altres duen forma de lai. A més dels conductus de Notre-Dame i dels de Carmina Burana amb forma de seqüència, estudia els del Ms. de Stuttgart H. B. I. Ascet. 95, i principalment els de St. Martial de Limoges, per tal de descobrir el tipus primer del lai. Cal recordar la seva dita : que vers el 1100, a St. Martial, hom fa evolucionar el tropus antic vers la forma de conductus «der in seinem metrisch-melodisch Bau (talment com el tropus predecessor seu) sich teils vom Hymnen, teils der Sequenz als abhängig erweist».[2] Ja no cal dir com eixampla el camp dels cants llatins medievals en el seu formós estudi «Das lateinische Rondeau». Ací estudia l'essència mètrica-musical del rondeau llatí relacionant-lo amb la història de les formes del Lied llatí del segle XI. El conegut «Parit preter morem» conductus a tres veus del Ms. de Florència, de Madrid, etc., mètricament i musicalment, el fa idèntic a una estampie francesa; tot seguit examina la font rica de rondeaux llatins servats al fascicle 11 de Florència, els que es troben a Londres, Brit. Mus. Egerton 274, un conductus a tres veus que surt també a Wolfenbüttel, Helmstad 628 i els del còdex de Tours 927. Per la història de la forma rondeau, troba fils que el duen a l'himne i a la seqüència. Puja al repertori de St. Martial, als drames litúrgics amb l'obra de Hilarius, fins al gran Abelard de París.[3] Encara recentment ha escrit, que els conductus amb forma de rondeau de l'escola de Notre-Dame, eren certament destinats per a la dansa. Així com en l'estudi esmentat suara havia afirmat que el rondeau profà — el francès — era més vell que el rondeau llatí, ara bo i retractant-se, escriu que el rondeau musical «ist eine von der vielen grossen Schöpfungen des frühen 12. Jarhunderts» bo i advertint, que de moment no es pot assegurar si el text fou primerament el francès o bé el llatí, o potser ambdós igualment antics.[4] Es ací encara on recorda ço que ha demostrat ja en altra banda, que les Cantigas del rei N'Anfós el Savi, jutjades musicalment, en llur majoria, són «nichts anderes als *Rotundelli*».[5] En corregir les proves d'aquestes ratlles, ens envia

1. A la *Zeitschrift* suara citada, p. 288. Cal remarcar els punts de vista que sobre d'aquest punt dóna D. SCHELUDKO a l'*Archivum Romanicum* del 1928, XII, pp. 118 i ss.

2. Vegi's, d'ell mateix, els seus *Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes*, I i II, inserits a l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, volum 156, pàgines 75 i ss.

3. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1929), LIII, pp. 113 i ss.

4. *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, a les *Neuphilologische Mitteilungen* (1930), 154 i s.

5. *Ibidem*, p. 161. Sobre aquest punt, cal llegir el seu estudi sobre la teoria de J. RIBERA

Biblioteca de Catalunya

el seu bellíssim treball «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik»,[1] on tanta llum dóna sobre la usança dels conductus al migdia de França, vers el 1100, amb St. Martial per centre. Ell no té inconvenient d'adoptar el mot «conductus» àdhuc per les composicions curtes, anomenades «Versus», en els manuscrits, les quals mètricament i musicalment són emparentades amb el tropus de Benedicamus, i que ja al segle X eren tan amats a St. Gall. Tot estudiant els Mss. de St. Martial servats a París, B. N. lat. 1139, 3549, 3719, i a Londres, Brit. Museum Add. 36881, troba una pila de conductus que caldrà estudiar musicalment en tot detall.

És per tots aquests estudis, dels de Spanke principalment, que Ludwig, en 1930, recordava el significat primitiu dels conductus com a «tropischen Geleit-Gesängen», introduïts dins la litúrgia en funcions donades, i afirma que encara no resta aclarit el fet de la transmissió d'aquest nom a tota la poesia llatina cantada dels segles XI-XII, que no tingui forma de motet, tant si es refereix a cants litúrgics o simplement religiosos, tant si són cants de reprehensió, com polítics i de poesia profana en general; però, ell confessa, que els predecessors del gran repertori de conductus de finals del segle XII resten per ara ben desconeguts.[2]

Posats tots aquests antecedents indispensables per tal d'aclarir el concepte que ens mereixen els conductus que trobem al repertori de Huelgas, ens toca ara fixar-nos especialment en els conductus que presenta amb polifonia, per ésser l'únic manuscrit que els ofrena amb notació mensural. Els altres conductus simplices provinents de Notre-Dame, i els altres cants a una veu, amb les notes aclaratòries que acabem de sintetitzar, rebran també llum esclaridora. Per mor de donar una idea justa dels conductus a veus que ofrena el còdex de Huelgas, i per tal de situar-los com cal, val la pena d'exprémer, una vegada més, les idees que sobre els conductus de Notre-Dame exposen els teòrics dels temps vells. Tinguem present que tota la música a veus que hom va escriure abans del «Perotinus magnus», era coneguda amb el mot genèric de «organum». És sabut que Perotin regia el cant «in choro Beate Virginis Majoris ecclesie Parisiensis», vers el 1200,[3] i que la seva activitat com a clergue organista i precentor de Notre-Dame de París, poc ça poc lla, va entre els anys 1180-1236. Amb Perotin varen entrar — per alternar amb els organa —

en el cas de les Cantigas del rei Savi, al *Volkstum und Kultur der Romanen*, III, pp. 258 i ss.

1. *Zeitschrift für französischen Sprache und Literatur* (1930), LIV, pp. 282 i ss.

2. G. ADLER, *Handbuch* citat (1930), p. 167. Sobre les relacions que hom troba entre la lírica musical de l'Edat mitjana i el repertori gregorià, cf., sobretot, F. GENNRICH, a *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwis, und Geistesgesch.* (1931), IX, 284 i ss.; *ibidem* (1930), VIII, 187 i ss., etc.

3. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 342. Sobre la personalitat de PEROTIN, cal llegir els treballs de LUDWIG, principalment *Die liturgische Organa Leonins und Perotins* al *Riemann-Festschrift*, p. 203. També a l'*Archiv für MW*, III, 365 i ss., i els treballs de J. HANDSCHIN i R. FICKER.

els conductus i els motets. Si hem vist gran la figura de Perotin com a creador dels organa, tripla i quadrupla, i després de les «clausule» dupla i tripla d'un llevat musical tan fecund, com vèiem més enllà, ara el veiem també com el colós en la composició dels conductus. Els conductus de Perotin i els dels seus deixebles, tingueren renomenada grossa; tanta, que aviat s'escamparen arreu de França, i arribaren fins a Anglaterra i a Espanya; així, veiem com a l'escola de Toledo s'introduïren de bona hora, segons ho testimonia el còdex de Madrid; a l'escola de Burgos, també ben aviat se'n feien ressò; el còdex de Huelgas, si bé més tardà, és prova que s'hi coneixerien des de temps. Les mostres escadusseres copiades al segle XIII del còdex 97 de la catedral de Tortosa que hem esmentat més amunt, i el còdex de París, B. N. lat. 5132, provinent de Ripoll, amb el conductus «Cedit frigus hiemale», copiat a començ del segle XIII, proven també que a Catalunya els conductus de París foren coneguts potser ja abans que a Castella. Cal recordar que aquest darrer manuscrit conté encara, amb música a una veu, el conductus «Salve, virgo regia»; doncs bé, aquest i el «Cedit frigus» citat, són una de les mostres musicals més velles del *virelai* llatí dins la nostra península, com recentment ens va comunicar per lletra l'il·lustre Spanke i ho hem recordat a les pp. 53 i ss.

La producció de conductus dels temps clàssics de l'escola de París, s'ha perpetuat gràcies al bon record que els dedica l'anònim anglès, i especialment gràcies als monuments que hem servat d'aquell repertori. L'època d'or d'aquests conductus polifònics s'escau al darrer quart del segle XII i primer terç del XIII. És molt de remarcar que l'anònim anglès que ens conta dels volums amb polifonia usats al cor de Notre-Dame de París, no parli dels volums de motets, i en canvi parli tant dels volums de conductus. El susdit anònim detalla el fet dels sis volums que allí es guardaven amb música a veus, i els especifica, deixant la frase oberta : «Et plura alia volumina». Doncs bé, dels sis volums que cita amb polifonia, tres els suposa plens de conductus;[1]

1. «Est quoddam volumen continens quadrupla, ut *Viderunt* et *Sederunt* que composuit Perotinus magnus, in quibus continentur colores et pulchritudines.

Est et aliud volumen de triplicibus majoribus magnis, ut *Alleluia Dies sanctificatus* etc., in quo continentur colores et pulchritudines cum abundantia. Et si quis haberet servitium divinum sub tali forma, haberet optimum volumen istius artis.

Tertium volumen est de *conductis triplicibus*, caudas habentibus, sicut *Salvatoris hodie*, et *Religantur ab arca*, et similia, in quibus continentur puncta finalia organi in fine versuum...

Est et aliud volumen de *duplicibus conductis* habentibus caudas, ut *Ave Maria*, antiquum, in duplo, et *Pater noster commiserere*, vel *Hac in die regi nato*, in quo continentur nomina plurium conductorum et similia.

Est et quintum volumen de *quadruplicibus* et *triplicibus* et *duplicibus* sine cauda, quod solebat esse multum in usu inter minores cantores et similia.

Est et sextum volumen de organo in duplo, ut *Judea et Jerusalem* et *Constantis*...

Et pluria alia volumina reperiuntur, sed in diversitatibus ordinationum cantus et melodie, sicut *simplices conducti laici*; et sunt millia alia plura de quibus omnibus in suis libris vel voluminibus plenius patet.» (COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 360).

ço vol dir el preu gran que aquell temps tindrien dins el temple parisenc. Segons ell, molts d'aquests conductus tenien «caudas» i «puncta finalia organi» i altres anaven «sine cauda», per tal que els poguessin cantar els «minores cantores». Altres teòrics del segle XIII parlen també amb interès gran dels conductus. Així l'autor de la *Discantus positio vulgaris*, obra escrita entre el 1230 i el 1240, parla sobre l'organum, el conductus i el motet, i anota : «Conductus autem est super unum metrum multiplex consonans cantus, qui etiam secundarias recipit consonantias», amb el qual assenyala ja que el conductus és un *cant a veus* damunt un text *poètic i únic*.[1] Això vol dir, d'una banda, que amb el conductus ja no es cantava text-prosa seguint molts al·leluia de la missa o responsoris de l'ofici — com veiem en les composicions gregorianes que serviren de fonament pels organa primers de Notre-Dame —, sinó que el text era ja *poètic*. Donat que en temps de l'autor s'estilaven ja els motets en els quals s'exigia almenys dos textos, com hem vist més amunt, és per ço que el teòric suara esmentat exigeix un text únic per a totes les veus del conductus.[2] Dissortadament l'autor es limita a la part del text i ens deixa a les fosques quant a la mena de música que entrava en els conductus i quant a llur ritme musical. Per heure'n notícia més clara, hem de baixar ja al Franco de Colònia, de la meitat del segle XIII. En el seu *Ars cantus mensurabilis* trobem el següent : «Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam littere equipollet. Cum littera et sine, fit discantus in *conductis*, et discantu aliquo ecclesiastico qui improprie organum appellatur. Et nota quod his omnibus est idem modus operandi, excepto in *conductis* : quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet, et ab ipso ortum habet. *In conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus.*»[3] Amb això tenim que el conductus és una composició a veus «cum littera et sine», en el sentit que és un cant que duu fragments amb text i altres fragments que van sense text. Aquests passatges sense text hom els pot veure, per exemple, en els conductus VI, VII, VIII, IX, XI, XIII, XIV, etc., del nostre recull, al començament i al final de cada vers, i especialment al final de tota la composició. Els passatges, tan florits de melismes, fan pensar en l'allargada rica, no ja dels melismes gregorians, sinó que àdhuc recorden els melismes amples dels cants de la litúrgia visigòtica amb els quals tan s'embadalien els oients fidels.

Pel que apunta el susdit Franco, veiem també que la diferència essencial entre la forma conductus i les altres formes musicals usades aquells dies, consistia : que el conductus podia tenir solament un text igual a totes les veus

1. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 96.

2. El dubte de J. HANDSCHIN de si seria possible l'entendre «super unum metrum» també en el sentit mensural (Vegi's *Bericht* del Congrès de Leipzig del 1925, p. 215), no el compartim pas.

3. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 130.

i que tan el cant fonament musical de la peça com les veus que hom hi afegís al damunt, havien d'ésser obra d'un mateix compositor. Fins ara havíem vist que adés en l'organum adés en el motet dels segles XII-XIII, la veu inferior era un «Cantus prius factus», que hom podia triar-lo entre el repertori gregorià, i més tard — pel motet — àdhuc en el fons popular. És per això que la composició dels conductus va obrir camins tan amples per la fantasia del compositor. És la primera vegada, en la història de la música, que el compositor pot eixamplar les ales de la seva inspiració i llançar-se — a ple aire i amb fantasia lliure — a l'escriptura d'una obra seguint en tot la seva genial inventiva. És un punt no prou estudiat encara i valdrà la pena d'estudiar-lo com cal a mesura que passin els dies.

El Pseudo-Aristòtil recorda els fragments dels conductus rics amb coloratures quan escriu : «sine littera, ut in neumatibus conductorum»[1] en el sentit dels passatges melismàtics que tan sovint veiem als conductus. Johannes de Garlandia, el gran teòric anglès d'origen, nat potser vers el 1195, deixeble d'Oxford i de París, els anys 1229-1232, professor a la universitat de Tolosa, vers el 1272, qui sap si mestre a París encara, escriu : «sine littera, ut in caudis vel conductis»,[2] potser en el sentit de «in caudis conductorum», donat que el passatge més ric i més melismàtic d'alguns conductus el trobem a la cauda final. Són en certa manera els «colores et pulchritudines cum abundantia», que l'anònim anglès cita parlant dels organa a tres veus de l'escola de París; són els «puncta finalia organi in fine versuum» de què parla el susdit anònim quan recorda els conductus a tres veus «caudas habentibus». Així mateix, podem entendre el passatge susdit de Franco, en el sentit dels conductus sil·làbics i «sine cauda» tan usats «inter minores cantores» i que avui resulten encara tan encisadors; cal només mirar els conductus n.º II, III i IV de la col·lecció que publiquem avui. Així com a l'organum i al motet hom pressuposa sempre l'existència d'una veu — el tenor —, de la qual neix la composició, en els conductus no és així, «sed fiunt ab eodem, cantus et discantus». Aquest és el tret característic dels conductus en els quals el compositor inventa la melodia fonamental i n'aixeca el discant, el triple i el quàdruple. Malgrat la regla general, trobem casos rars on el compositor va triar una melodia ja existent per a escriure un conductus. Franco, tan explícit sempre, ara va també més enllà i dóna la regla clàssica per a compondre un conductus : «Qui vult facere conductum, primum, cantum invenire debet pulchriorem quam potest». És la regla que després repeteixen els teòrics posteriors a Franco. El cant donat es posava sempre a la veu inferior; és per ço que aquesta veu sovint és tan bonica en el repertori dels conductus, principalment dels sil·làbics, i els fragments sil·làbics dels conductus melismàtics.

1. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 269. 2. COUSSEMAKER, *ibidem*, 177.

Cal, però, remarcar el següent : per mica que el lector es fixi, veurà com en els conductus de Huelgas, àdhuc en els que vénen de París, hom no troba pas que els compositors hagin guardat sempre aquesta regla tan essencial de Franco. En els conductus que es presenten amb floritures i passatges melismàtics, el tenor canta també molt florejat, avenint-se a les veus superiors; en aquests casos es fa difícil creure que el compositor hagués escollit ja un tenor talment melismàtic; ho demostra el mateix fet del contrast fort que guarden aquestes parts melismàtiques, amb les parts sil·làbiques dins un mateix conductus. Sens dubte que les tals parts sil·làbiques o quasi sil·làbiques duen el tenor, que canta ben bonic, i que, com a veu sola, no s'avé pas amb el tenor de les restants parts, que són ja melismàtiques. Si reduïm a una melodia les parts sil·làbiques del tenor, canta bellament; si la fem cantar d'una tirada de dalt a baix, prescindint de les veus superiors, veurem com es fa difícil el suposar que el compositor l'hagués escrit de bones a primeres tal com la trobem. Tot ço vol dir que amb el temps potser s'aclareixi que quan trobem un tenor amb parts melismàtiques, resulti que aquestes foren eixamplades i florejades pel compositor a mesura que anava posant la veu o les veus superiors, i que el cant inventat i que els servia com a fonament fos sempre bonic i força sil·làbic, avenint-se almenys al gust de l'època de la lírica profana. Segons Franco, una vegada trobat aquest cant, el compositor «deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum, ut dictum est prius». De manera que el cant trobat servirà de tenor per trobar un discant apte, i així seguint la regla clàssica en tota polifonia medieval, per trobar-hi un triple, hom ha de mirar el tenor i el discant, fent que el triple, si discorda amb el tenor, concordi amb el discant, i al revés; encara mirarà que el triple novell s'avingui amb moviment ascendent o descendent, adés amb el tenor, adés amb el discant.[1] És la mateixa teoria que exposa, més tard, un autor del segle XIV.[2]

El Johannes de Garlandia,[3] parlant del «color» que és «pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam», diu que la coloratura es pot fer : «aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetione ejusdem vocis vel diverse». I en parlar de la florificació diu que el «color» es fa «ut commixtio in conductis simplicibus».[4] Aquest és el testimoni

1. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 132.

2. «Cum littera et sine sic discantatur, ut in conductis et discantu acuto ecclesiastico qui proprie organum appellatur. Nota quod his omnibus idem est modus operandi exemplo musice; quia in omnibus aliis primo accipitur cantus prius strictus [scriptus?], secundum aliquem modorum mensuratus, qui tenor dicitur, eumdem discantum tenet, et ab ipso tenore ortum habet discantus. In conductis vero non sic; fiunt ab eo[dem] cantus et discantus ... Qui vult ergo conductum facere, primo cantum invenire debet, deinde uti debet pro tenore super quo fiet discantus ut dictum est». (COUSSEMAKER, *Scriptores*, III, 361.)

3. Per la biografia i l'obra de J. de GARLANDIA, vegi's L. J. PAETOW, *Morale Scolarium of John of Garland (Johannes de Garlandia)* (University of California Press, 1927), 77 i ss.

4. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 115.

més antic dels conductus a una veu de l'escola parisenca. Més tard, testimonia llur existència l'anònim d'Anglaterra ja esmentat, quan, parlant del magister Perotinus, diu que «Fecit etiam triplices conductus, ut *Salvatoris hodie*, et duplices conductus, sicut *Dum sigillum summi patris*, et *simplices* conductus cum pluribus aliis, sicut *Beata viscera*,[1] *Justitia*, etc.».[2] El mateix anònim conta com els organistes usaven en llurs llibres de polifonia uns pautats musicals de cinc ratlles, menys en el tenor, que l'escrivien amb quatre «quia semper tenor solebat sumi ex cantu ecclesiastico notato quatuor regulis», i afegeix, que, en canvi, altres discantistes escrivien sempre els pautats amb cinc línies «sive procedant per modum discantus, sive non», i com a exemple, cita «velut patet inter conductos *simplices*, duplices, triplices et quadruplices si fuerint».[3] Això dóna bé a comprendre que aquests discantistes darrers ja palesaven, amb llur pràctica d'escriure els pautats amb cinc ratlles en els conductus, que en ells mai no adoptaven el cant gregorià com a cant prius factus, àdhuc en la hipòtesi que — fent excepció a la regla general — prenguessin un tenor ja existent en escriure un conductus.

Walter Odington, en el seu *De speculatione musice*, posa el rondell al costat del conductus, i estudia la diferència que es guarden l'un amb l'altre: «Habet quidem discantus species plures. Et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est rotabilis vel circumductus.» De manera que per ésser *rondell*, un cant es divideix en tants fragments com veus conté, en dos si és a dues veus, i en tres si és a tres. Les veus no fan sinó repetir-se mútuament fins al final, servint-se sempre del cant primerament inventat. Es comprèn així que els rondells fossin sempre composicions relativament curtes i molt amades pel poble senzill aquells dies. El lector trobarà exemples de rondells en els n.s 23, 24, 40, etc., del còdex de Huelgas. Odington parla a continuació del conductus, i diu : «Si vero non alter alterius recitet cantum», «sí, però una veu no repeteix el cant de l'altra», «sed singuli procedunt per certos punctos» «sinó que cada veu camina amb cant propi», «dicitur *conductus*, quasi plures cantus decor conducti», «llavors s'anomena conductus, per tractar-se talment de diferents cants conduïts bellament».[4] A continuació afegeix : «conducti sunt compositi ex plicabilibus canticis decoris, cognitis vel inventis, et in diversis modis ac punctis iteratis, in eodem tono vel in diversis»,[5] amb el qual Odington sembla significar que, àdhuc en els conductus, el cant bell que ha de servir de fonament per la composició pot

1. Aquest conductus amb text del canciller de París PHILIPPUS DE GRÈVE i amb música de PEROTIN seguint l'estil de chanson francesa de refrain i el de la ballade, la transcriu LUDWIG—amb ritme modal—al *Handbuch* de l'ADLER esmentat, primera edició, pàgina 156, i segona, pàgina 187.
2. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 342.
3. COUSSEMAKER, *ibidem*, 350.
4. COUSSEMAKER, *ibidem*, 245.
5. COUSSEMAKER, *ibidem*, 247.

ésser o bé ja conegut o bé inventat de nou, cosa que no s'adiu pas amb el manament de Franco seguit per l'anònim que hem citat suara.

Johannes de Grocheo coneix també el conductus a una i a diverses veus, però en sentit diferent del que hem trobat en els altres teòrics anteriors. Els conductus a una veu els pren simplement com a una cançó trobadoresca, i diu que «cantus coronatus [ab] aliquibus simpliciter *conductus* dictus est», i afegeix que aquest cant, «delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate et ex omnibus longis et perfectis efficitur».[1] El conductus a veus el pren com a una mena d'organum que es basa damunt un cant profà, «qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari, et ex his nomen, appropriato nomine, conductus, appellatur».[2] Com es veu, les definicions i la idea que Grocheo ens dóna dels conductus, ultra separar-se dels teòrics vells, no ens dóna un concepte clar de la composició que ell en diu conductus.

El Jacobus autor de l'*Speculum musice* — fins ara atribuït al Johannes de Muris — parla també dels conducti, si bé no brinda cap idea nova; el seu testimoni és, però, de vàlua, per quan ens confirma que al segle XIV hom ja no executava els conductus, si bé ell en parla com de cosa encara existent.[3]

L'autor — molt conservador — se les heu contra alguns cantors moderns que tenien com a «cantors rústecs i idiotes, insipients i ignorants», a aquells que no sabien de l'art novell del segle XIV, o bé no cantaven segons aquest art novell, sinó que volien seguir encara amb l'art dels antics. El susdit Jacobus els tira en cara diferents raons per bescantar de llur orgull contra dels antics. Ell es plany que els moderns només usin «motetis et cantilenis», que omplenen d'ochets. Després de doldre's que els moderns deixin els cants vells en llur forma primitiva, com l'organum «purum vel duplum de quo forsan pauci sciunt modernorum», afegeix que també deixen : «Item conductos, *cantus ita pulchros in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales et delectabiles* : duplices, triplices et quadruplices.» Encara afegeix que els vells es delectaven també — alhora amb els motets — amb els organa, els ochets i els conductus. «In his antiqui cantores alternatim cantibus vacabant, ... in his delectabantur, non in solis motetis aut in cantilenis.»[4]

Aquestes afirmacions i aquests planys del Jacobus de Liége són preciosos per nosaltres. La còpia del còdex de Huelgas i l'adveniment de l'*Ars nova*

1. Edició de J. WOLF, a la *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, I, p. 91.

2. *Ibidem*, p. 107.

3. «Dividitur autem discantus simpliciter in discantum truncatum, qui hoketus dicitur; in discantum copulatum, qui copula vel velox discantus dicitur; in discantum simpliciter prolatum; et hic discantandi modus locum habet in discantibus ecclesiasticis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in *conductis*, in motellis, in fugis, in cantilenis vel rondellis. Item discantuum aliqui sunt cum littera eadem vel diversa... Cum littera et sine fit discantus in *conductis* et aliquo cantu qui improprie organum vocatur». (Cf. COUSSEMAKER, *Scriptores*, II, 395 i 428, on diu «moderni ... quasi solis utuntur motetis et cantilenis.»

4. COUSSEMAKER, *Scriptores*, II, 428 i s.

s'escauen poc ça poc lla en el mateix temps; resulta, doncs, clar, que mentre el copista de Burgos es complavia encara a apuntar diferents conductus de l'art antic, per tal de poder-los cantar dins l'església de Huelgas, en molts llocs de l'estranger i potser de la península aquests conductus havien ja caigut en desús.

Hom ha afirmat sovint que la caiguda de la polifonia de l'Ars antiqua la va motivar la Butlla del Joan XXII del 1324-25. Després de ben mirar el cas amb els documents musicals al davant, no creiem que aquesta afirmació sigui certa en tota la seva amplitud. Precisament el més blasmable de l'art vell era la part dels motets, i aquests veiem com perduren tot el segle XIV, i ningú no negarà que, com a música sagrada, són tant o més blasmables que els mateixos del segle XIII. Quant a la part emotiva religiosa de la música dels predecessors immediats i dels temps primers de l'Ars nova, és més vituperable que la mateixa dels conductus i la dels organa de l'art antic. Fins que arriben les misses i els himnes de l'escola d'Avinyó, la polifonia religiosa continua ben mancada d'esperit religiós, àdhuc després de la butlla del papa Joan XXII. L'art antic va decaure senzillament — ho demostra bé el Jacobus de Liége —, perquè es féu de moda tot d'una la polifonia de l'art novell.

De tot això es dedueix que els conductus a veus duen sempre la melodia nova al tenor; les veus només canten un text, i generalment és un text poesia, i compost també de nou; el text s'aplica davall el tenor, al qual segueixen les veus superiors, quant al ritme i quant a la dicció del text. Cal només mirar els exemples de conductus a veus de Huelgas i les versions respectives dels Mss. de Notre-Dame, per veure que si el tenor és sil·làbic, les veus superiors canten també sil·làbicament; algunes vegades podran desfer una blanca del tenor, en dues negres o dues corxeres i una negra a les veus superiors, però adaptant-se sempre al ritme de la veu inferior. Mirant els exemples esmentats, hom es dóna compte que si el tenor és melismàtic, les veus superiors van també molt florejades. Tot llegint aquests conductus, talment melismàtics, hom no veu clar si el cant donat del tenor era així ja quan fou inventat, o potser, més probable, que fos brodat posteriorment, com insinuàvem abans. Encara el lector pot veure com d'entre els conductus clàssics, alguns es mantenen com a sil·làbics de dalt a baix; en canvi, mai no trobem un conductus melismàtic des del començ a la fi; àdhuc és cosa rara el trobar un vers cantat amb melismes de l'un cap a l'altre. Com a cosa més natural, trobem que els melismes són al començament i a la fi dels versos; en arribar el mot final de l'estrofa, llavors ve una gran cauda, com si l'artista hagués pretès el fer un apoteosi del darrer mot de la peça. Aquesta cauda que, segons els manuscrits clàssics, es cantava damunt la síl·laba final de l'estrofa, a Huelgas, potser equivocadament — encara que de segur copiat amb tot intent —, va damunt de la síl·laba penúltima. Després de ben remirar els conductus que presenta Huel-

Biblioteca de Catalunya

gas, i donat que sabem prou que es destinaven a l'església d'aquell monestir, no creiem que les parts melismàtiques de tals conductus fossin mai executades allí instrumentalment. En aquesta mena de composicions creiem simplement que les «colores» i «pulchritudines» dels teòrics eren prou boniques encara que fossin executades per les veus soles.

És xocant el cas dels conductus a veus dins els diferents Mss. del fons de Notre-Dame. Aquests conductus són generalment ben conservats; el que passa és que sovint algun Ms., com el de Madrid — i Huelgas el segueix —, donen els conductus reduïts de nombre de veus. Quan vénen reduïts, la reducció es fa prescindint de la tercera veu o de la segona; en canvi, es deixa sempre intacta la veu inferior, que és, com hem dit, el cantus prius factus.

Quant a la construcció del text, s'hi troben totes les formes, com hem dit també de la part melòdica; des d'una cançó senzilla, passant pel virelai, ballade i rondeau, fins a la rica forma literària de la seqüència. Si exceptuem alguns conductus polifònics que sabem que són composicions de Perotin, segons testimoniança de l'anònim anglès, els restants, que són la generalitat, arriben com a composicions anònimes; així passa també en el cas del text. Sembla talment com si els autors que escrivien pel temple durant els dies de l'Edat mitjana, s'haguessin imposat ja per tradició el que llurs noms restessin ben amagats; ço que passa amb les melodies gregorianes de segles anteriors, passa també ara en els conductus polifònics, com en els organa i motets de l'època de Notre-Dame i com en els organa de l'escola de St. Martial i d'altres anteriors i posteriors. Si exceptuem unes quantes poesies del conegut Philippus de Grève, el canciller de París, mort en 1236, les restants són també anònimes. Hom troba conductus escrits lliurement tant en el text com en la música, i d'altres que segueixen una llei donada. Dels conductus polifònics i dels a una veu, en trobem encara alguns que duen relació amb la lírica dels trobadors provençals i francesos, amb els Carmina Burana i amb els Minnesinger, com hem vist en parlar dels estudis de H. Spanke.

Si volem donar un cop d'ull als manuscrits amb conductus, hem de distingir els conductus a una veu anteriors o contemporanis de Notre-Dame, i els conductus a una, dues, tres i quatre veus escrits per Perotin i els seus deixebles. Pels primers, hem servat una infinitat de manuscrits encara no inventariats ni col·lacionats en llur aspecte musical. El bell rengle de manuscrits gregorians que servem amb cants monòdics, adés sagrats adés profans, i que pròpiament s'allunyen del repertori estrictament litúrgic, i del repertori dels tropus, poden ofrenar-nos una pila de sorpreses boniques a desdir, àdhuc per la part musical. Els Mss. procedents de St. Martial de Limoges, al present guardats a París, B. N. lat. 1139, 3549, 3719 i el de Londres, Brit. Museum Add. 36881 estudiats recentment per Spanke, en són una prova ben rica, la

qual segurament quedarà com a mostra la més clàssica. Alhora cal esmentar els pocs exemples de conductus coneguts només pel còdex Calixtinus de Compostela, i els altres dels manuscrits que hem citat abans, en parlar principalment dels treballs de Handschin i de Spanke. Els conductus del repertori de París es troben primerament a Wolfenbüttel, Helmstadt 628, el qual ha conservat una quarantena de conductus a veus i d'altres a una veu. El Ms. tan conegut de Florència, segons Ludwig, en conserva uns 267; d'aquests, més de cent vuitanta són a dues i a tres veus, encara tres a quatre veus, i més de vuitanta a una veu. Els conductus polifònics de Florència van des de l'any 1186 al 1233, poc més poc menys; alguns d'ells es troben encara al Ms. citat de Wolfenbüttel. Dels a una veu, per l'argument que duen, alguns poden datar-se, principalment els escrits pel susdit Felip de Grève. El Ms. de Madrid serva més de seixanta conductus, sovint reduïts a dues veus, malgrat que originàriament fossin a tres. El cas del còdex castellà, de posar tan bell rengle de conductus al costat dels motets i dels organa que relativament queden en petita minoria, s'explica només pel fet que ell arriba molt incomplet al començament i a la fi. Segueix el Ms. de Wolfenbüttel, Helmstad 1099, amb uns quaranta conductus a dues i a tres veus, i pocs a una veu. Encara se'n troben alguns a Stuttgart H. B. I Ascet. 95, que *Analecta hymnica*, vol. 47, assenyala com a «Trop. ms. Wingartense?, s. XIII»; en canvi A. Hilka i O. Schumann, seguint K. Löffler, el donen ja com del monestir de Weingarten.[1] Aquest manuscrit els classifica com a «conductus», «conductum» i àdhuc «carmen». El Ms. del s. XIII, Oxford, Bodl. Rawl. 510, conté una sèrie de textos que abarquen tota la gama dels conductus de París servats a Florència, des dels simplices, als quadruplices. Caldrà també, sobretot, tenir en compte el bell rengle de fragments de manuscrits dels segles XIII-XIV que van eixint a Anglaterra, amb conductus polifònics sovint anotats encara mensuralment; els fragments de Worcester publicats per Dom A. Hughes en 1928, i els altres exemples que havia donat a conèixer fa anys H. E. Wooldridge, en *Early English Harmony*, suposen una grossa florida dels conductus a Anglaterra. Són ja també clàssics els exemples de «Carmina Burana», coneguts també com a «Beurener Lieder», servats a Munic, lat. 4660, de finals del segle XIII, amb un bell rengle de conductus anotats amb neumes sense línies, que no permeten de transcriure'ls justament.[2]

Els conductus publicats a una i a diverses veus, anteriors i contemporanis o posteriors a la producció de l'escola de París, són en bell rengle. Cal tenir en compte els reproduïts per Coussemaker en la seva *Histoire de l'Har-*

1. Vegi's *Carmina Burana* (Heidelberg, 1930), I, p. X.

2. Vegi's l'edició dels *Carmina Burana*, on el lector trobarà una mina rica de conductus religiosos i profans de l'Edat mitjana, i veurà citats els manuscrits amb conductus i una escollida bibliografia. Cal recordar la crítica d'aquesta edició que H. SPANKE en fa a *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* (1931), n.ˢ 3-4, col. 112-120.

monie del 1852, trets del còdex lat. 1139 de la B. N. de París, i que després va ampliar F. Raillard. Aquest, per tal d'esmenar la plana a Coussemaker, va publicar el seu conegut *Recueil de 32 Chants religieuxs extraits d'un manuscrit du XI^e siècle*, on transcrivia vint-i-cinc composicions del còdex esmentat de Saint Martial, però ni ell ni Coussemaker havien remarcat que molts d'aquests exemples fossin conductus «in sensu stricto». Dreves en va publicar diferents models a una i a diverses veus, que donava deixant ad libitum el ritme, a *Analecta hymnica*, vol. 17, del 1894; allí edita el text dels «Carmina Compostellana» del Calixtinus de Santiago, i en transcriu quinze exemples musicals; en els vols. 20 i 21, 1895, dóna exemples a dues, tres i quatre veus del recull del còdex de Florència, de Madrid, del Brit. Museum Egerton 274, i altres a una, i a dues de diferents manuscrits. H. Villetard, encara que no s'endinsés mica en la qüestió dels conductus, va posar a l'abast dels especialistes, materials rics per l'estudi dels conductus a una veu, diferents dels de Notre-Dame de París, amb la publicació de l'*Office de Pierre de Corbeil* del 1907.[1] Dom G. M. Beyssac va contribuir també, quan, en comentar l'obra del susdit Villetard, es va fixar en els conductus monòdics del còdex de Madrid, B. N. Mss. 289. Segons ell, aquest manuscrit fou copiat vers la meitat del segle XII, al reialme de Sicília; i ell en va transcriure algunes mostres de conductus monòdics, que va publicar a la *Rassegna Gregoriana*.[2] Més tard, l'Aubry va publicar el facsímil del *Roman de Fauvel*, i amb aquesta edició va proporcionar als estudiosos un bell rengle de conductus a una veu, que van ja amb notació mensurada. Però, prescindint d'alguns conductus que arriben allí anotats amb la notació mensural que dóna el ritme modal, altres, ja amb notació posterior, no serveixen pas per heure'n el ritme que escau als conductus de Notre-Dame i als d'estil anterior.

Més cap ençà, Ludwig n'ha reproduït mostres a una veu de la producció de París, al *Handbuch der Musikgeschichte* de G. Adler; J. Handschin, especialment, s'ha esforçat a donar-ne alguns exemples a veus del repertori de París;[3] A. Gastoué recentment n'ha publicat també diferents mostres de transcrits, en diverses publicacions seves, amb transcripcions sovintment poc serioses;[4] fa poc temps, P. Bayart, en publicar l'edició facsímil i crítica del Ludus

1. Vegi's *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision) Improprément appelé «Office des Fous». Text et chant. Publiés d'aprés le Manuscrit de Sens (XIII^e siècle). Bibliothèque Musicologique* (París, 1907), IV.

2. Vol. VII (1908), col. 310 i ss. Fou gràcies a aquesta publicació que HANDSCHIN, en 1925, pogué citar els conductus del Ms. de Madrid. Cf. pàgines 81 i s. d'aquest volum.

3. Cf. *Zeitschrift für MW*, VI, 554-558, amb el «Dic Christi veritas» a tres veus. (Cf. GENNRICH, *Zeitschrift* citada XI., 325 i ss.) «Pater noster commiserans» a dues veus, potser de PEROTIN, a la *Zeitschrift* susdita X, 19-22, etc., etc.

4. Vegi's *Collection des maîtres polyphonistes du XII^e au XV^e siècle*, amb el «Viderunt Emmanuel» a dues veus, i el «Concordi letitia» a tres; també el seu *Concert vocal historique* amb el «Rorant celi» a dues, el «Vetus abit littera» de PEROTIN a quatre veus, el «Custodi nos Domine» a tres, i l'«Ave Maria» també a tres veus. Vegi's encara el seu estudi «Le Motet», a l'*Encyclopédie de la Musique*, de LAVIGNAC, pp. 3017 i ss., especialment 3029 i s., on dóna fragments de conductus a dues i tres veus.

d'Adam de la Bassée, ens ha ofrenat una sèrie de conductus a una i a diverses veus, que caldrà tenir en compte, si bé deixant de banda la seva transcripció generalment poc justa.[1] Pel rengle publicat per Wooldridge, vegi's p. 308.[2]

Els conductus de Las Huelgas

En classificar les composicions a una veu del còdex de les Huelgas, hem preferit adoptar el mot conductus, àdhuc que fós *in sensu lato*, per totes aquelles composicions que no fossin tropus gregorians. En la col·lecció de Huelgas, trobem disset conductus a veus i quinze a una veu; dels polifònics, quinze són a dues veus, i dos a tres; dels quinze a dues veus, un es presenta com a doble conductus, *unicum* conegut fins ara. Els conductus a veus que provenen de Notre-Dame, són els següents : II, «Crucifigat omnes»; III, «Nouus miles sequitur»; IV, «Parit preter morem»; VII, «Quod promisit ab eterno»; VIII, «Flos de spina»; IX, «Columbe simplicitas»; X, «Soli nitorem»; XIII, «Dum sigillum»; XIV, «Aue maris stella, Virgo decus»; XV, «Mater patris»; XVI, «Ergo agnus». Es coneixen només per Huelgas els restants : I, «Surrexit»; V, Duplum : «Casta catholica», i Tenor : «Da dulcis domina» (és el doble conductus); VI, «De castitatis thalamo»; XI, «Parens patris»; XII, «O gloriosa»; XVII, «Aue Maria». Com es veu, de disset conductus polifònics, els onze són dels fons de Notre-Dame i els sis restants són coneguts només per Huelgas. Cal remarcar el fet que els conductus arriben tots seguits, si exceptuem els cinc primers que els trobem entremig dels motets. La col·lecció de Huelgas assenyala prou que a la nostra península els conductus polifònics de Notre-Dame foren ben conreats fins ben entrat el segle XIV. No podem de moment aclarir si alguns dels exemples que coneixem només per Huelgas provenen ja d'altre recull més vell o bé foren escrits de nou imitant l'estil dels antics provinents de París. El conductus XVII assenyala com a autor el Johannes Roderici, i presenta fragments amb el ritme binari, i altres on trobem el ritme de modus II. Ens fa molt estrany que aquest conductus sigui original del Johannes Rodrigues; jo m'inclinaria a creure, encara, que ell no va fer res més que retocar-lo i modernitzar-lo com hem vist en alguns motets, que, malgrat l'arribar amb el seu nom, ell només n'havia estat un desventurat arranjador. El V, doble conductus,

1. Adam de la Bassée († 1286), *Ludus Super Anticlaudianum d'après le Ms. original conservé à la Bibl. Municipale de Lille*. Lille, 1930.

2. Pels conductus publicats del repertori de Notre-Dame, vegi's, encara, Ludwig, *Repertorium*, pp. 101 i s. Els petits fragments de conductus que transcriu W. H. Frere, a *Key-relationship in Early Mediaeval Music* al *Report of the Fourth Congress of the International Musical Society* (London, 1912), pp. 122 i ss., ni cal esmentar-los; en canvi, cal recordar el fragment del «Vetus abit littera», que Riemann transcriu de Wooldridge, però amb ritme binari. Vegi's el seu *Handbuch der Musikgeschichte*, I, 2, p. 211.

és una composició totalment nova, i ja no té res a veure amb el repertori dels conductus del període clàssic; és, però, una composició molt curiosa, i la qual demostra en el seu autor un enginy admirable a saber dur les veus. Els conductus a una veu arriben tots de rengle. Dels quinze, només set provenen del repertori de Notre-Dame, que els posa també a una veu, tres dels quals es troben encara en els *Carmina Burana*. Dels altres vuit, un «Audi, pontus», apareix a Montpeller 6 i a Karlsruhe 504, el «Veni redemptor» només al Tropari de Tortosa com a tropus de Hosanna, amb el text sencer i tonada diferent; els sis restants només a Huelgas. D'aquests, dos són com a antífones oracionals, i quatre són planctus. D'aquests planys, un «Rex obiit et labitur Castelle», va dedicat a la mort del rei N'Anfós VIII, mort en 1214; altre «Plange, Castella misera», a la mort de Sanxo III (1157-1158);[1] altre «Quis dabit capiti meo» es refereix a un descalabre de guerra que de moment no hem pogut identificar; l'altre «O monialis concio», va dedicat a la mort de Dona Maria Gonzàlez, abadessa de les Huelgas, morta després del 1335. El lector els trobarà estudiats i ben situats en els n.ˢ 169-172 de Huelgas.

Cal confessar que una de les parts del repertori de Huelgas que per transcriure-la més o menys aproximadament ens ha fet rumiar força, ha estat el recull de conductus a veus. Per primera vegada ens hem trobat davant un manuscrit que ofrenava amb notació mensural els conductus polifònics adés en les parts sil·làbiques, adés en les parts melismàtiques; per primera vegada ens trobàvem davant de conductus que, bo i essent del repertori clàssic, arribaven ja — en fragments donats — amb la rítmica binària, tan novella els dies de la còpia del manuscrit. Després de molts dies d'estudi sobre llur transcripció, ofrenem al lector una versió, que si no és la genuïna, creiem que almenys s'acosta força a la transcripció autèntica dels conductus polifònics de Notre-Dame. Davant d'aquestes transcripcions, podem avui ja assegurar, que la rítmica modal val també i escau justament pel repertori polifònic dels conductus de París. Hom es convencerà que una versió modal així, no fou ni podia ésser inventada pel copista de Huelgas; la seva còpia responia a la realitat d'execució. La nostra afirmació es corrobora amb els casos parcials de conductus anotats amb notació mensural-modal dels còdexs de Montpeller, de Bamberg i de Turin. Aquestes transcripcions de Huelgas palesen com el I modus combinat transitòriament amb el V — en ambdues veus o bé en una veu sola, mentre que l'altra es mou amb el I —, domina la rítmica dels tals conductus. Al conductus XI hom troba el III modus combinat amb el I. El XV (n.º 154) comença

1. No té raó Ph. Aug. BECKER quan fent la recensió de *Le Chansonnier Cangé* editat per J. BECK sosté que es tracta d'un planctus dedicat a la mort del rei Sanxo IV († 1295), i que l'altre planctus és dedicat a la mort del rei N'Anfós XI († 1350). Vegi's *Volkstum und Kultur der Romanen* (1928), I, pp. 192 i ss. Sobre la hipòtesi de Becker, cf. encara les pp. 354 i 359 i s.

amb III modus; és en aquest conductus que trobem el cas curiós que mentre que la versió de Madrid — allí reduïda a dues veus — serva el ritme modal autèntic fins al final, Huelgas introdueix ja el compàs binari. En fer això, el copista prou es donava compte que la tal novetat xocaria als ulls dels executants, i per ço va tenir cura d'anotar damunt les notes del tenor els mots significatius «manera francesa», per donar a entendre que en el tal passatge volia que se seguís la moda de França de cantar amb ritme binari; moda que es va introduir al segon decenni del segle XIV, àdhuc dins la polifonia de Notre-Dame. Es més curiós el cas, donat que el nostre copista, tan enemic del ritme de II modus, ara el vol conservar per tal que alterni amb el ritme binari; i en fer-ho, té compte d'apuntar que els cantors segueixin en cert passatge la «[manera] hespanona», sinònim segurament de «tradicional» en sentit de ritme modal. Aquest fet ens demostra palesament que Espanya va seguir llargs anys la tradició musical del ritme modal i que el cas del Ms. de Huelgas, de presentar motets clàssics retocats amb ritme binari, fou només una excepció maniàtica del col·lector o retocador de la col·lecció de Huelgas. El conductus XVI va amb ritme de III modus combinat amb el V i fragments de I.

Per tal que el lector pugui comparar la fidelitat musical i rítmica de Huelgas, hem encabit diferents versions de W_1, Florència i de Madrid. Una vegada més el Ms. de Madrid es presenta com a company del de Huelgas, reduint el nombre de veus d'alguns conductus. Quan Madrid o bé Huelgas redueixen les veus, sempre serven les dues inferiors; això passa encara en altres manuscrits, que en reduir les veus a una han servat la inferior, o sigui el cantus prius factus. Huelgas es presenta més fidel en la part dels conductus que en la part dels motets, cosa que es palesa de seguida, comparant les versions dels manuscrits clàssics. La nostra col·lecció demostra que en els conductus polifònics, una vegada adoptat un ritme, només pot trencar-se ocasionalment; el modus mixte que alterna periòdicament amb I i II modus per exemple, és cosa rara. Cal tenir ben present aquest fet que no s'avé amb la pràctica de diferents versions que corren d'organa i de conductus, en les quals el transcriptor modern s'ha pres la llibertat d'alternar massa sovint la combinació de ritmes dins un mateix compàs, i àdhuc de combinar massa sovint el ritme adoptat, en l'interior de les peces; aquesta pràctica trenca certament la tranquil·litat i beatitud de la polifonia medieval. Huelgas encara demostra que àdhuc en la música monòdica, com la de seqüències, una vegada adoptat el ritme de I modus per exemple, hem de seguir-lo fins en acabar la composició. És clar que trobem el repertori de les Cantigas del rei N'Anfós el Savi, on sistemàticament els copistes assenyalen el modus mixte àdhuc en un mateix compàs. És cert també que les proses del Ms. lat. 1343 de la B. N. de París, anota les seqüències sovint amb passatges de ritme mixte i encara de ritme

ja no modal. Però ço que coneixem fins ara com a llei general dins els organa com en els motets, i els conductus polifònics, és que hom ha de servar sempre el ritme inicial, almenys en fragments amples, ritme que no pot combinar alternant-lo sistemàticament.

Quant al ritme dels conducti simplices (a una veu) de l'escola de París, si arriben amb melismes amples, és de difícil solució per ara. El mateix *Beata viscera* de Perotin que suara esmentàvem, i que Ludwig va transcriure, resta amb solució ben dubtosa en arribar el refrany amb melisme tan ric; la composició guanyaria molt si deixàvem aquests passatges florits que cantessin lliurement. És per aquesta raó que, en arribar a la transcripció dels conducti simplices del repertori de Huelgas, no hem dubtat mica en deixar-los amb ritme lliure, tant els que provenen de Notre-Dame com els que són inventats de nou. Els cants melismàtics a una veu són massa flexibles per a ésser encabits entre barres de compàs; per tombs que hom vulgui donar-hi, a fi de comptes es convencerà que únicament reïxen quan es deixen cantar lliurement a manera de cants al·leluiàtics i responsorials del repertori gregorià. Cal encara tenir en compte que Huelgas dóna sovint els conductus monòdics molt adornats de melismes; àdhuc els provinents de Notre-Dame, els adorna més. Per aquesta raó seria molt arbitrari de voler-los encabir entre barres de compàs. Dues vegades, en el n.º 162 i 163 del nostre recull, hem tantejat de transcriure la versió original de París amb ritme modal; per fer-ho, encara en el n.º 163 ens hem vist obligats a deixar el melisme inicial amb ritme lliure. Fora d'aquests dos casos, ni la versió francesa es presta pas a doblegar-se al ritme mesurat ni menys al modal. Cal observar, també, que Huelgas dóna aquests conductus a una veu, només molt fragmentàriament, talment com si el copista els hagués considerat com a antífones senzilles; és per això que en els conductus monòdics de Huelgas, si no coneixíem la versió sencera de Notre-Dame per altres manuscrits, mai no podríem trobar-hi la forma de virolai ni de rondeau, molt menys la forma musical de seqüència.

En els conductus polifònics de Hu, hom troba passatges on les veus s'imiten i s'escarneixen mútuament, bo i restant pur canvi de veus, com en el conductus XII (n.º 151) i altres; hom troba diferents mostres d'ochet arreu; entre altres, el conductus XV n'és un bon exemple, i el XII esmentat igualment. Els fragments amb ritme binari dels compassos 50 i següents del conductus XV (n.º 154), ens fan ja pressentir la música de mitjans del segle XIV, i àdhuc recorden de lluny el repertori d'Avinyó de la segona meitat del segle XIV; el contrapunt s'hi obra camí i hom hi fibla tot seguit passatges imitatius, moviments paral·lels i moviments contraris; moviments iniciats per una veu, que són recordats per una altra veu després d'una pila de compassos, etc., etc. Els passatges amb ritme binari del conductus XV recorden força el conductus XVIII, compas-

sos 65 i següents. Aquest conductus s'atribueix a Johannes Roderici; ja hem dit que ell potser en fou només l'arranjador. Si per cas ell en fou l'autor, ¿és que Rodrigues, en escriure aquest conductus, volgué imitar els passatges binaris del n.º XV? Però potser millor, ¿demostra que fou ell qui va arranjar els fragments binaris del conductus XV? El conductus XVI és un bell exemple d'un tema com de baix obstinat, que la veu superior va harmonitzant i comentant, i amb això sembla ja veure's l'art de la variació incipient. Els canvis de veus, sovint produeixen efectes bonics de passatges imitatius, que consisteixen només en què les veus es donen mútuament el tema, com per exemple en els compassos 28 i següents del conductus VII del n.º 146. Cal també mirar com sabien els antics aconseguir el que totes les veus dels conductus cantessin finament; tant, que preses isoladament sovint semblen cançons. Per treure la monotonia rítmica de les veus que canten sempre amb I modus per exemple, el compositor té els trucs d'introduir passatges amb ritme de V modus a una de les veus, mentre que l'altra segueix amb el ritme de I modus; seguint un anàlisi detallat trobaríem coses insospitades. Davant el conductus XIV, que prové del repertori de Notre-Dame, hom queda perplexe per l'exuberància de melismes que trobem a totes les veus. És possible que aquest tenor «prius factus», quan el compositor el va inventar, fos ja ric i florit així? Sembla més natural que el compositor l'hagués anat florint a mida que anava eixamplant totes les veus de la composició. En la polifonia dels conductus és on trobem desenvolupada la genialitat del compositor; hi trobem com ell sabia imposar-se ja aquells dies, àdhuc passant per damunt de tota llei, si calia. Els conductus es presenten sovint amb sèries de quintes paral·leles; principalment el copista de Huelgas, sembla com si hagués tingut, per aquestes, una predilecció especial. Hom pot notar, per exemple, com en el conductus VIII (n.º 147), Huelgas canta sempre amb sèries de quintes, àdhuc en els fragments que els altres manuscrits els anoten amb sèries de terceres. Hom ha repetit que els compositors medievals no usaven les sèries ascendents o descendents de terceres seguides; cal només fixar-se en els fragments que transcrivim dels manuscrits clàssics en la crítica del conductus esmentat per veure com les sèries de terceres eren força practicades.

Hem repetit que el recull de Huelgas és principalment una col·lecció pràctica; és per això que el copista no sempre transcriu els conductus integralment; ell s'acontenta copiant només ço que li plau per al repertori de la seva capella. Així, al n.º XIII *Dum sigillum,* tan conegut com a obra de Perotin, el copista — segurament per no allargar massa les funcions — en dóna només la primera estrofa.

Quan tinguem ben editats el recull de conductus a veus dels segles XII-XIII, veurem com els antics ja es prenien el plaer d'escriure música per fer música. Sovint en els conductus, el text, per ell sol, diu poca cosa; malgrat tot,

Biblioteca de Catalunya

l'artista hi aixeca una polifonia per aquells dies grandiosa, i enlairadora com de cantata medieval. Totes les veus hi fan brodadures indescriptibles damunt una vocal donada; brodadures interminables que semblen com si el compositor cerqués l'èxtasi dels seus oients i el dels seus cantaires.

LA NOSTRA EDICIÓ

N.º 145, ff. 131-131'. *De castitatis thalamo | Ventrem uirginalem.*
Conductus a dues veus. Text i música desconeguts.

VERSIÓ MUSICAL. — Comença amb llargs melismes damunt del primer mot; segueixen les dues estrofes amb cant sil·làbic i acaba amb llarga cauda damunt de la síl·laba *qua*. El manuscrit es presenta amb notació mensural conseqüent; les pauses no sempre van ben anotades. Aquest conductus, encara que no es trobi al repertori de Notre-Dame, estilísticament segueix l'escola de París.

Duplum : Compàs 15, darrer *la*, era longa i fou corregida com cal en brevis.

Tenor : Compàs 12, la binària obliqua amb l'«opposita proprietas» va plicada sense significat de plica; 13, el *re* la considerem com a plica real.

N.º 146, ff. 132-134. *Quod promisit ab eterno | Die soluit hodierno.*
Conductus a dues veus.

MANUSCRITS. — El coneixem, a dues veus, pels Mss. que serven el repertori de Notre-Dame : W_1, ff. 139'-140'; Flo, ff. 300'-301; Ma, f. 76'-78, i W_2, f. 111-112'. Stuttgart H. B. I., Ascet. 95, f. 30', duu només la tercera estrofa «Olim fuit argumentum» amb neumes a una veu.

EDICIONS. — *Text* : Milchsack, 1, 193; AH 20, 83; Chevalier 16909. Ludwig en parla al *Repertorium*, pp. 175, 319 i s., etc.

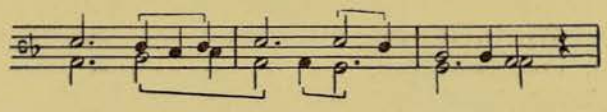
VERSIÓ DE HUELGAS. — *Duplum* : Compàs 5, Hu va esborrar com calia la cauda del *fa*; 8 i 24, a la ternària *mi re do* hom escriu sense fonament la proprietas opposita i la perfectio; 12, manca la cauda al *mi* donat que ha d'ésser «sine proprietate»; 26-27, grafia musical imperfecta; 43, sovint Hu escriu dues longues en comptes de la duplex longa; 84-85, les ternàries duen la proprietas opposita que no la considerem com a tal; Hu assenyala el *si* ♮, des del compàs 137 fins al final.

Tenor : Compàs 26 manca la proprietas al *si*, i sobra la perfectio al *sol*. Des del compàs 125 fins al final, assenyala el *si* ♮.

Per donar una idea de les versions restants, vagin ací les variants més sortints:

Duplum : Compàs 4, el *do* primer duu també plica — que l'hem deixat — a W_1, Flo, Ma i W_2; 6, el *sol* del duplum dóna plica descendens a Hu; a W_1 és una duplex longa amb plica ascendens; a Flo, Ma i W_2 s'escriu dues vegades la longa *sol* amb plica ascendens; 7, el *la* del duplum amb brevis longa a W_1, amb duplex longa a Flo, amb simplex a Ma; el *fa* del tenor i el *la* del duplum, amb duplex longa a W_2; 11, el *la* amb plica a W_1, Flo, Ma i W_2; 13, W_1 *la sol, sol fa sol*; ídem a Flo i W_2; 22, *sol la* com epiphonus a W_1; com salicus a Flo; Ma com Hu; *sol* amb plica a W_2; 25, el *mi* plicat a W_1, Flo, Ma i W_2; 26, el *re* primer amb plica a Flo, Ma i W_2; el *re* darrer
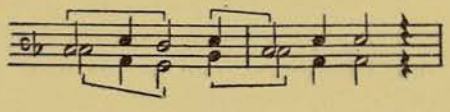
amb plica a Flo, Ma i W_2; 39_6-40, *la fa* a W_1, Flo, Ma i W_2; 41_{1-3}, *si la sol sol la* a W_1, Flo, Ma i W_2; 43_1, *mi* amb plica; 44_{4-6}, *mi do* a W_1; *mi* plicat a Flo, Ma i W_2; 48, sense pausa a W_1; 48-50, W_1, Flo, Ma i W_2:
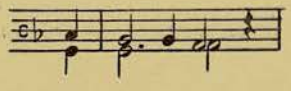


El segon *la* del 50, manca a W_1; el *fa* manca a W_2; 51, *sol* doblat amb plica al tenor i duplum a W_1, Flo i Ma; W_2 *sol sol fa*; 53_6-54_{1-3}, manca el *mi re* a Ma; 55_6, *la* real a W_1; els restants Mss. com a Hu; 62, ambdós *si* sense plica a W_1 i Ma; 63, W_1, Flo, Ma i W_2:



aquest segon *re* és duplex longa plicada a W_1 i W_2; 67_1, W_2, *fa* plicat; 67_{4-6}, W_1 *mi re do*; 69, el *do* del duplum sense plica a W_1, Flo, Ma i W_2. Donat que les variants de W_1, Flo, Ma i W_2 s'assemblen quasi sempre en els fons, des d'ací — per no allargar massa — anotem només les principals de W_1. 70_6, W_1, *sol*; 71_1, *si*; 71_4, el *la* sense plica; 72_4, *si* sense plica; 79_7, *la*; 82, *la sol*; 83-86, és tot diferent; Flo, Ma i W_2 diferents de W_1; 88, el *fa* plicat; 90, sense pausa; 92_6, *si*; 93_1, *sol* plicat; 101, sense pausa; 105_4, plica ascendent sense pausa; 106, *la sol la si*; 112, *sol* plicat; 113, ambdós *re* amb plica; 117_6, pausa en comptes del *sol*; 124, a Hu manca:

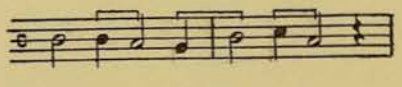


126_1, el *do* sense plica; 133, *do* pausa, *re* pausa; 134, el *si* sense plica; 135, *la* pausa, *sol* pausa; 138, sense pausa; 140, sense pausa; 145,



146, fins al final, canvia; Flo, diferent de W_1; Ma i W_2, com Flo en ambdues veus.

Tenor : Compàs 7, el *la* del cantus escrit amb dues longues, — la segona amb plica — a W_1, Flo, Ma i W_2; 12, el *la* escrit amb dues longues — la segona plicada — a W_1, Flo, Ma i W_2; 43_1, doble *la* amb plica a W_1, Flo, Ma i W_2; 66_1, W_1 i Flo *si*. 67_{4-6}, W_1 *la* longa perfecta; 71_4, *fa* sense plica; 75, *la* sense plica; 79_4, *fa*; 90, doble *do* amb plica; 101, sense pausa; 102, *si* ♮; 107, *do do*; 113, *sol* amb plica; 115_6, *sol* 117_4, segon *re* també amb plica; 119-120,



121, fins al final *si* ♮ en W_1, Flo, Ma i W_2 en ambdues veus.

N.º 147, ff. 134-136'. *Flos de spina procreatur |Et flos de flore fecundatur.* Conductus a dues veus. Es també del fons de Notre-Dame.

MANUSCRITS. — W_1, ff. 161-162; Flo, ff. 304'-305'; Ma, ff. 74'-76'. *Sequentiarium Praedicatorum,* s. XIII. Cod. Sangallen. 383, p. 138, Gràcies al bon servei de J. Handschin, que ens ha enviat la seva còpia, hem pogut comparar la versió de St. Gall amb la de Hu. Aquests quatre manuscrits la copien també a dues veus.

EDICIONS—*Text* : AH 20, 122; Chevalier 6404. *Música* : P. Wagner, *Revue d'histoire et de critique musicale* (1902), II, pp. 301 i ss., que no hem tingut a mà, reprodueix la versió de St. Gall amb notació quadrada. Handschin, *Festschrift für Guido Adler,* p. 57, n.º 5, transcriu els compassos 53-65 de W_1 i Flo. Cf. Ludwig, *Repertorium,* pp. 101, 131, etc.
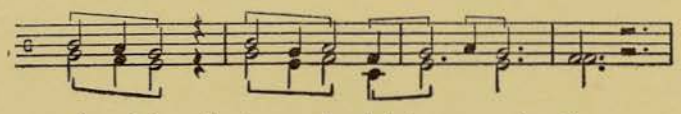
VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas arriba amb notació mensural molt poc fixa. Sigui com sigui, Hu dóna la clau per a transcriure aquest conductus rítmicament difícil de transcriure si hom es basa solament en els restants manuscrits. Les inconseqüències més sortints de Huelgas, són:

Duplum : Compàs 1, dues longues en comptes de duplex longa; 2, manca la perfectio al *do* que ací no considerem com a plicat; 45, el primer *mi* era longa i fou corregida com cal en brevis; el mateix al *re* del tenor : cosa xocant en aquesta composició on tan sovint es presenten anomalies i inconseqüències en la notació, i que no sempre foren corregides; 102, en aquests passatges florits, com en altres indrets del present conductus, no és possible seguir fidelment la grafia de la notació de Hu. 144, suplim segons W_1; 158-160, manca la perfectio a aquestes ternàries; 161, el *si* ha d'ésser més petita, donat que en el manuscrit és plica.
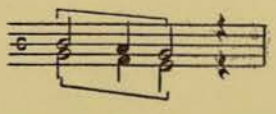
Tenor : Donat que les inconseqüències són ara tan freqüents en el manuscrit, deixem d'anotar-los per no fer-nos cansadors; hom pot bé fixar-se en el facsímil. Compassos 146-147, els suplim seguint W_1; 149_1, el *sol* duu plica.

Seríem també cansadors si volguéssim anotar totes les variants dels altres Mss.; és per aquest motiu que donem només les de W_1. D'altra banda, Flo i Ma s'avenen quasi sempre i varien poc de W_1. Del Flo i del Ma, anotem només qualques de les variants cabdals. En corregir aquest treball, rebem la versió de St. Gall i ella s'avé amb la W_1, Flo i Ma amb variants de poca importància.
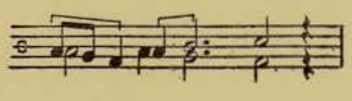
Compàs 1, *fa sol sol sol sol* plicat; 3, segon *re* amb plica; el *la* del tenor és duplex longa; Flo i Ma van iguals i se separen de W_1; 4_1, *sol* plicat; el *la* d'ambdues veus, manca; 8:
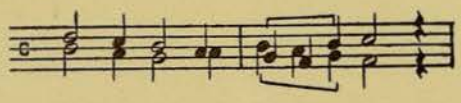


14, el *la* és plicat; 15, el *sol* és plicat; 17, *la* del tenor amb plica; 20:



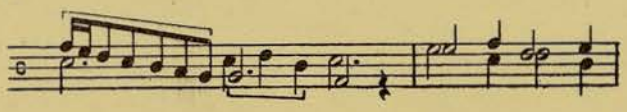
ací com al compàs 8 veiem com mentre que Hu canta amb quintes descendents, W_1 ho fa amb terceres; Flo, Ma i St. Gall s'avenen amb W_1; 25_{4-6}, *re* duplex longa al cantus; 26,



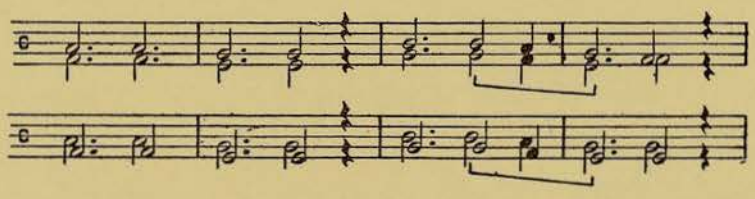
27_3, la binària *re mi*, manca; 30,



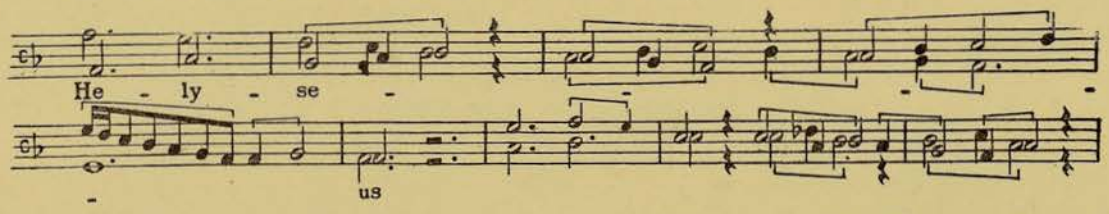
Flo, Ma i St. Gall com W_1; 35, el *la* i el *re* del duplum amb plica; 36_{1-3}, manquen; 38_{1-3}, *sol fa* al duplum; 44,



Flo, Ma i St. Gall com W_1; 50_{4-6}, *mi re*; 51, el *do* del tenor va amb plica; 53,



Flo, Ma i St. Gall com W_1; 66, des d'ací el cantus dóna el *si* amb ♭, fins al final; també Flo i Ma, però Ma fins al compàs 82 només el posa al cantus, després en ambdues veus; St. Gall no escriu cap ♭; 68_{1-4}, *mi fa re* al duplum; 70_1, *fa* al cantus; 72_1, *mi* plicat; 74, *do* duplex longa al tenor; 75, *mi fa sol* plicat, *re do re* al duplum; des d'ací s'escriu el *si* ♭ al duplum i va fins a la fi; 77_3, *re do*; 79, *do, re, re do la* plicat al duplum; *la sol fa, fa* al tenor; 81, el *la* del duplum amb plica; 86_{4-6}, *sol la si* plicat al duplum; 104,



Aquest fragment que acabem de transcriure de W_1, ens assenyala bé com a la quarta estrofa, Hu deix el to de *sol* i agafa el de *re* baixant la tessitura de la composició a una quarta més baixa que la segueix fins a la fi. Flo i Ma s'avenen en tot amb W_1. Fora d'això, Hu segueix W_1 amb petites variants que per no cansar deixem d'anotar-les. Cosa rara, W_1 ara és més ric amb pliques que el mateix Hu; Flo i Ma assenyalen sovint amb notes reals algunes pliques de W_1. Cal remarcar també, que per seguir la tessitura, W_1, Flo i Ma escriuen el *mi* amb ♭, el qual correspon al *si* ♭ de Hu. Donat que Hu mai no presenta el *mi* ♭, aquest transportar de sobte la peça a una quarta més baixa, ¿hauria pogut obeir a la idea d'evitar aquest *mi* ♭? St. Gall, copia aquesta estrofa seguint quasi sempre W_1.

N.º 148, ff. 137-138. *Columbe simplicitas | Fel horret malicie.*

Conductus a dues veus. Pertany encara a l'escola de Notre-Dame.

MANUSCRITS. — Es coneixia, també a dues veus, només per Flo, ff. 328'-329.

EDICIONS. — *Text* : AH 21, 138; Chevalier 3675 només de Flo. Cal tenir en compte que Dreves fa una mateixa composició del *Soli nitorem*, que veurem al nombre següent
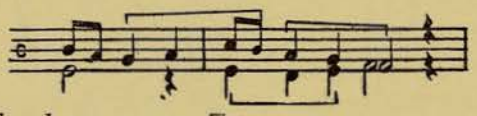
i del *Columbe simplicitas*, que ara comentem. La confusió de Dreves va venir potser, de veure que el *Columbe simplicitas* acabava amb un *Benedicamus*. Nosaltres, seguint Hu ben clar en aquest punt, les considerem com a dues composicions.

VERSIÓ DE HUELGAS.—La notació mensural del manuscrit és ací força conseqüent i dóna la clau per transcriure també la versió de Flo. Cal advertir que les pauses a Hu, són ben irregulars. Les inconseqüències principals són les següents.
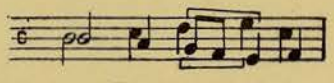
Duplum : Compàs 13, la cauda del *do*, aquí, no la prenem com a plica; idem al *la* del compàs 19 i al *sol* del 69. Els casos restants, van assenyalats amb la +.

Tenor : Compàs 37, no prenem per plica la cauda del *sol*; 39, el *re* plicat no té significació de plica.
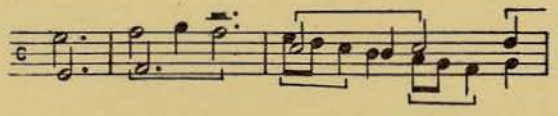
La versió de Flo s'avé amb Hu; les variants més sortints són : Compàs 2, el *do* és nota real i va amb la ternària *do si la* d'aquest compàs; 3, el segon *mi* amb plica descendent; 5, el *re* amb plica descendent; 6,



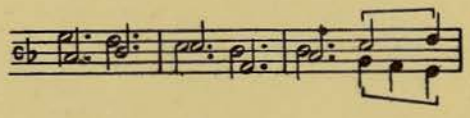
9_{3-4}, *do la* al duplum i *fa la* al tenor; 10,
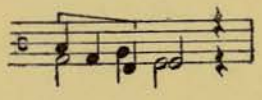


El text el corregim seguint Flo; 14,



19, el *re* sense plica; 26_{4-6}, tenor *do si*; 27, el *la* amb plica; 30,



39, al duplum : *fa sol sol fa mi re, pausa, re mi re do si la*, etc.; 43, el *mi*, sense plica; 45-47, al duplum, sense cap pausa; 53_2, el *re* segon és nota real; 53_4, *si* al tenor; 55, Flo escriu rectament *ducunt*; 65_1, *si* sense plica al duplum; 65_{4-5}, *la si* reals; 65, manca el cantus; 66, *la* sense plica al duplum; 67,



69_1, *re* sense plica; 73, sense pausa al duplum, i canvia una mica fins al compàs 76; 79, duplum *mi mi re mi, mi re do si la, si*. Flo acaba la composició amb el «Benedicamus» que incloem al text musical corresponent.

N.º 149, ff. 138-139'. *Soli nitorem, equori | Pugillum a[d]do laticis.*
Conductus a dues veus. Prové també del repertori de Notre-Dame.

MANUSCRITS.—El coneixíem a dues veus, per Flo, ff. 327'-328' Flo copia primer aquesta composició, que allí va seguida del *Columbe simplicitas* que hem vist anteriorment.

EDICIONS. — *Text* : AH 21, 138; Chevalier 33585, on el cita només de Dreves.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas l'anota amb notació mensural sovintment inconseqüent. Les lligadures no sempre són ben copiades i sovint algunes simplices, per poder-les transcriure bé, les hem d'ajuntar amb altres grups melismàtics, que ja arriben lligats. Les pauses no són sempre mensurals. Les inconseqüències més sortints del Hu, són:

Duplum : Compàs 9, en comptes d'escriure duplex longa, escriu dues longues, com ja hem vist en altres llocs; 10, el *fa* longa ha d'unir-se amb la quaternària següent per fer una quinària; el *do* longa ídem amb la quinària següent, per mor de formar una sisenària; 26, encara que hom vagi mirar d'esborrar la cauda del segon *sol*, prenem les dues longues *sol* com a duplex longa; la ternària *mi re do*, millor considerar-la amb la propietas i sense la perfectio. 27, Hu ja dóna bé les notes, però desfigura les lligadures que li escauen i que Flo assenyala bé.

Tenor : Compàs 9-10, Hu sovint eixampla molt la duplex longa, segurament per omplir més el pautat i per tal de fer més bonic a la vista; 27, Hu sovint escriu els grups melismàtics amb semibreus, potser per indicar el moviment viu del passatge melòdic; ací, però, hem de destriar aquests grups fent longa ço que el manuscrit dóna com a semibreu; $46_{1\text{-}3}$, sobra la cauda a l'esquerra d'aquesta ternària.

Hu s'avé amb la versió de Flo; les variants cabdals de Flo són les següents:

Compassos 1-8, sense pausa ni al duplum ni al tenor; 7_4, el *do* amb plica; 9, el *sol* del duplum amb plica seguit de pausa; *sol* longa al tenor seguit de pausa; 10, Flo escriu correctament el *li* del mot *Soli* tal com anotem nosaltres; $11_{4\text{-}6}$, *si* amb plica descendent; 12_3, *si sol* al tenor; 12_6, al *si* hom escriu el ♮, i, com a Hu, el *si* ♭ ja no es troba més en tota la peça; 16, el *mi* també plicat com a Hu; 21_1, *mi* amb plica descendent al duplum, i *do* amb plica descendent al tenor; 22, *do* amb plica descendent al tenor; 23_1, el *si* amb plica descendent al duplum; 26, el *sol* superior amb plica descendent; 29, *fa* sense plica; 36_6, pausa; 38_1, el *do* amb plica descendent; 40_1, *do* amb plica descendent; 42, *fa mi re do si la si do* seguides de pausa al duplum; 44_4, *do*; $45_{4\text{-}6}$, són quaternàries a Flo; 49_4, *mi* amb plica descendent; 50_1, *mi* amb plica descendent al cantus; 50_6, *si*; $52_{1\text{-}2}$, duplum *do si*; 52_3, *la* al duplum i *si* sense plica al tenor; 53_3, *mi re* sense plica al tenor; 53_4, *si* al duplum; 54_1, *si* plicat al tenor; 55, la síl·laba *lum* que Hu posa aquí, Flo no l'escriu fins al final, com pertoca; 59, *si* al tenor; 62_1 *fa* al duplum; 76, *sol* seguit de pausa al tenor; 87, Hu acaba ací, en canvi Flo afegeix encara deu compassos, que ajuntem amb nota al text musical.

N.º 150, ff. 139'-140'. *Parens patris, natique filia, | Virgo mater.*

Conductus a dues veus. Tant el text com la música eren desconeguts fins ara. Malgrat que aquest conductus no el tinguem dins els Mss. de W_1, Flo i Ma, segurament prové de l'escola francesa; podria ésser també que es tractés, encara, d'un conductus escrit a la península seguint l'estil dels de França. Hu, tan mirat en el donar composicions amb el ritme de tercer modus, ací presenta aquesta composició, en la qual alterna el ritme de tercer amb el de primer modus.

VERSIÓ MUSICAL. — Huelgas, com de costum, l'escriu amb notació mensural, sovintment no conseqüent. El *go* del mot *Virgo*, al compàs 59, l'hem deixat seguint l'original; pròpiament hauria d'anar al final, com ja hem remarcat en altres conductus donat el cas que el nostre provingués també del repertori de Notre-Dame.

Duplum : Compàs 4, el *la* va sense la perfectio, com als compassos 6 i 14. Donat que sovint ja hem marcat aquest cas amb una + a la transcripció, per assenyalar que no era plica, anotarem només els casos que per mor de no enfarfegar l'edició hem deixat sense aquesta senyal; 9, la quaternària *do si la sol* hauria d'ésser sense la proprietas opposita; 17, el *mi* del porrectus anava amb la proprietas i fou esborrada com calia; 19, sobra la proprietas de la ternària *si la sol*; 72_4, el Ms. separa massa el segon *re* plicat del *re* longa anterior; 79, el *sol* de la septenària pròpiament hauria d'ésser semibrevis, com les notes anteriors; Hu, però, generalment l'anota com a brevis, i altres vegades com a brevis amb una cauda a la dreta per treure-li la perfectio; 81, la binària *mi re* hauria de tenir la perfectio, i duu el *re* plicat que no el prenem pas com a plica.

Tenor : Compàs 36, al cantus com al duplum, hom va esborrar una brevis que sobrava escrita davant la longa; 37, el *sol* va sense la perfectio; 44, com al compàs 36, hom va esborrar, en ambdues veus, una brevis que sobrava; 63, el *sol* no duu la perfectio.

N.º 151, ff. 140'-142'. *O gloriosa Dei genitrix | Virgo semper Maria.*

Conductus a dues veus. Text i música desconeguts fins ara. Chevalier 13077 no és el mateix de Hu. És ben curiosa la nota marginal contemporània; ella demostra clar com no tots els cantors eren prou destres per poder cantar composicions així difícils. «A los que poco sabedes, en mí non cantedes, si non errar me hedes, que yo so *condutz* e fuerte de cantar; e los que me non saben, ayna me erraran; mas, primero, me aprendet, que ex improuiso fallitur omnis homo.» D'això sembla desprendre's que els conductus així melismàtics serien per ells molt difícils. La recomanació era del tot necessària, perquè, ultra ésser difícil la composició, es presentava per primera vegada, en els conductus del repertori de Hu, un passatge amb ritme binari, cosa no usada en els vells conductus de Notre-Dame. El present conductus, per tant, cas d'ésser del repertori antic, fou modernitzat en el nostre Ms., com veurem tot seguit d'algun altre conductus que segueixen.

VERSIÓ MUSICAL. — El manuscrit el copia amb notació modal no sempre perfecta. Algunes vegades la notació original fou corregida, potser per mà posterior. Donat que moltes de les notes, aparentment pliques, ja les anotem amb +, a continuació assenyalem només les lligadures que equivocadament van sense la perfectio, i que tampoc són pliques.

Duplum : Manca la perfectio al *sol* del compàs 7 i al *fa* del 8; 7-8, hom va esborrar notes anteriors i en va escriure d'altres; 10-17, el Ms. es presenta molt retocat; hom va esborrar notes anteriors, en va retocar d'altres i hi va afegir les cues a les semibreus. En la transcripció considerem ja  =  ; 11, la ternària *re mi fa* pròpiament hauria d'anar amb la proprietas i sense la perfectio; 14_3, el *do* era plicat, i hom va esborrar la plica; 17_{1-3}, el *si la* amb obliqua plicada, la prenem com sense la proprietas i sense la plica; 26_1, el *sol* va sense la perfectio; 37-38, l'original fou també corregit; 53_7, sobra la cauda del *la*; 55_2, el *sol* hauria d'anar sense la perfectio; 81_{4-6}, sobra la proprietas opposita; 85, dues longues *sol* equivalen al *do* duplex longa del cantus; 86_{4-6}, sobra la proprietas opposita i la perfectio; 89-139, el Ms. adopta aquí evidentment el compàs binari; 96, els punts afegits damunt les notes no tenen cap valor rítmic; 116_{5-6}-117, el Ms. escriu aquestes notes una segona massa baixa; en comptes de *la sol fa, fa* per tal de seguir el Ms., hem transcrit *si la sol sol*; pròpiament seria més conforme *fa la sol sol*; 140, retorna palesament el compàs ternari.

Tenor : Compàs 1, el Ms. fou corregit correctament; 7 Ms. corregit; 11, el *fa* brevis, en comptes de longa; les binàries següents, per servar el ritme de primer modus, les transcrivim així, avenint-se amb el duplum; 14, el Ms. va corregit; 16, ja és comprèn que el punt de *la* és un lapsus per comptes d'escriure pausa; 17, hom va afegir la cauda al *la* en comptes d'afegir-la al *sol*; 36, el *sol* anava correctament amb la cauda, i hom la va esborrar; 55, ací, com altres ternàries i binàries anteriors i següents haurien d'anar sense la proprietas; 63, la cauda ascendent del *mi*, no és plica; 107, com anotem al marge de l'edició, el Ms. escriu clau de *do* amb tercera, en comptes de *do* en quarta (el custos del pautat anterior ho declara prou); 139, la clau de *do* en tercera del Ms. ha d'ésser igualment amb quarta (el custos anterior ho indica clarament).

N.º 152, ff. 143-144'. *Dum sigillum summi patris* | *Signatum diuinitus.*

Conductus a dues veus. Prové també del repertori de Notre-Dame.

Es tracta de l'únic conductus que coneixem com escrit pel gran Perotin, organista de Notre-Dame, a començos del s. XIII. Cal només recordar les paraules de l'Anonymus IV de Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 342, el qual ens en dóna testimoni quan diu : «Et nota quod Magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus Organista, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando; et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abreviavit eumdem, et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat et melior quam Leoninus erat... Fecit etiam triplices conductus, ut, Salvatoris hodie; et duplices conductus sicut *Dum sigillum summi patris*, et simplices conductus cum pluribus aliis, sicut : Beata viscera, Justitia etc.»

MANUSCRITS. — Ja és estrany que tractant-se del famós conductus escrit pel mateix Perotin no es coneixi per gaires manuscrits. El tenim, per ara, també a dues veus, només a Flo, ff. 344-346, que posa dues estrofes, de les quals Hu dóna només la primera. Dreves cita encara el «Cod. Londinen, Reg. 7 A VI», dels segles XIV-XV, que no hem tingut a mà i que ni sabem si només conté el text o també si va amb música.

EDICIONS. — *Text* : AH 20, 88; Chevalier 5020. *Música* : Wooldridge, *The Oxford History of Music*, I, pp. 272-91, on publica la música d'ambdues estrofes de Flo. La transcripció de Wooldridge duu moltes incorreccions rítmiques, principalment en el duplum. El cantus està ja més conforme, si bé sovint també l'allarga massa, per tal de subjectar-lo a la veu superior que estiragassa abusivament. Parlen d'aquest conductus W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, II, p. 323, i especialment Ludwig, *Repertorium*, p. 101.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas dóna només la primera estrofa com hem indicat suara. Pel que hem vist en altres composicions, el copista de Hu intentava de presentar un recull pràctic. Quan, doncs, les peces eren massa llargues, en copiava només la part que a ell li interessava. El fet que Hu presenti solament la primera part d'aquest conductus amb notació mensural — encara que no sigui servada fidelment — ens dóna ja la clau per poder presentar una transcripció autèntica més o menys aproximada. Les incorreccions principals de Hu les anotem a continuació. Cal tenir en compte que moltes finals de lligadura que semblen pliques i no ho són, a l'edició les assenyalem amb +.
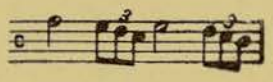
Duplum : Compàs 3, el Ms. el copia amb segon modus, malgrat que el cantus que hem de soplir i que és igual al del primer compàs, el doni amb el ritme de primer. Això

Biblioteca de Catalunya

vol dir que Hu copia aquí les lligadures no prou exactament. Segons Flo, el duplum d'aquest compàs s'assembla també al del primer i pròpiament hauria d'ésser:
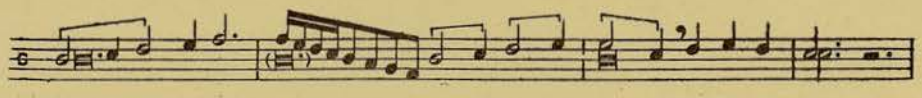


o bé una mica més lliure



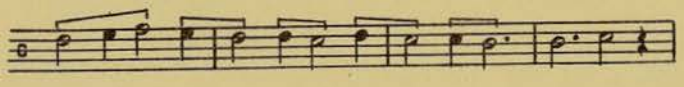
Però la forma que dona Hu no permetia fer-ho així; 13, el *mi* de l'obliqua, hauria d'anar sense la proprietas; 18, el *re* hauria de tenir la perfectio, donat que no és plica; $27_{4\text{-}5}$, l'obliqua *si sol* hauria de dur la proprietas; 28, ja hem advertit altres vegades que aquests passatges melismàtics arriben sempre escrits molt lliurement; 34-35, no sabem com podrien executar aquests conductus que sovint els Mss. — sense excepció — els donen amb compassos truncats en les veus (el fet de deixar-se compassos era cosa molt explicable, donada la riquesa melimàstica d'alguns passatges que anaven sense text); 49-51, sembla que el ritme original seria el que dóna Flo; 60, el Ms. repeteix, sense raó, el *la* plicat; 59-69, encabim la versió de Flo, que s'adiu més autènticament a l'original; 78-79, la veu superior i la inferior canten excel·lentment amb sisè modus, tal com ho assenyala el manuscrit.

Tenor : Compàs 17, el repetir dues vegades el *do* longa, és només per omplir el pautat; 27-28, ací, com al 17, 39, 57, 59, 61 i 102, Hu escriu la duplex longa plicada sense cap significat de plica; 63-69, Hu va oblidar d'escriure el text que no és ací possible d'aplicar-lo exactament seguint Flo, donat que les lligadures són diferents; 66, el *re* plicat no el considerem com a tal.
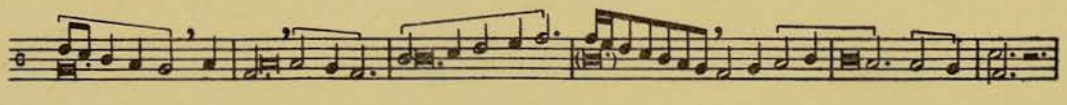
Les variants principals de Flo comparat amb Hu, són : Compàs 2, *la* amb plica descendent al cantus; 7, *re sol do* plicat, *la* al duplum; 11_4, *fa* amb plica descendent; 12_4, també com Hu, amb el *si* plicat; 15, sense pausa; 16, el *la* també, com Hu, amb plica descendent; 16_9, amb pausa; 17,



20_4, *fa* al tenor; 21_4, segon *mi* amb plica descendent; 23-26, el tenor igual ; el duplum



27-29,



31_6, pausa també al duplum; 32_4, *si* amb plica descendent al tenor; 33_1, *mi* amb plica descendent; 33_1, *si* al tenor; 36_6, pausa només al duplum; 38_6, pausa a les dues veus; 39_3, pausa a les dues veus; 39_7, només un *la*; 41_4, *mi* amb plica descendent; 43_4, *la* al tenor; 45, la plica *mi* del duplum és nota real; 47_4, *la* amb plica descendent; 48-51, donem la variant de Flo al text musical; 54_4, el *do* del tenor sense plica; 55_4, el *si* del cantus sense plica; 56_4, el *la* del tenor sense plica; 57_4, només un *sol* al duplum; 59-69, encabim al

text musical la variant de Flo; 70, *fa* sense ♯ ; 70_6, al duplum *mi*; 71_4, *re* sense plica; 75, pausa al final; 77_4, manca el *sol* al duplum; 78,



81, sobra un *re* al duplum; 84_1, *la* amb plica descendent al tenor; 88_5, la plica *mi* és nota real; 89_3 i 89_6, pausa; 92_4 i 93_4, *la* amb plica ascendent al duplum; 94_4, *mi* amb plica descendent al tenor; 98_6 *re* al tenor; 99_4, *fa* amb plica descendent al cantus; 100_3, pausa al duplum; 101_3, manca el *do* del duplum; 101_{7-9}, *do re, mi fa*; 102_{4-6}, *la* al duplum; 102_{7-9}, manca al duplum. Flo dóna encara l'estrofa segona *Dum humanum osculatur*, on la música segueix el mateix taranná de l'estrofa primera, amb fragments molt melismàtics, i d'altres sil·làbics. L'estil melismàtic, però, domina a la segona estrofa, com podem veure de la primera. Les variants que acabem d'assenyalar de Flo són quasi sempre de poca importància. Tot això demostra que el conductus polifònics de Hu, generalment són més fidels que alguns dels motets.

N.º 153, ff. 145-147. *Aue, maris stella, | Virgo decus uirginum.*
És un conductus a tres veus. Prové també del repertori de França.

MANUSCRITS. — Es coneixia, a tres veus, per W_1, ff. 71-72; Flo, ff. 221-221'. A dues veus, es coneixia només per Ma, ff. 113-114.

EDICIONS. — *Text* : Milchsack, I, 162; Chevalier 1901.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas és la versió més jove de les que hem conservat. Per tal de demostrar de com Hu ens ajuda per poder transcriure el ritme modal bastant aproximadament, i per poder donar una idea de com Hu conserva, amb petites variants, els conductus de Notre-Dame, transcrivim conjuntament les versions de W_1, Flo i Ma. El poder comparar el lector les quatre versions, ens estalvia de tot comentari. Hom notarà que les variants obeeixen o bé a diferències de lligadures o bé a pliques (que uns Mss. les escriuen i altres en prescindeixen, o bé, encara, que les escriuen com notes reals), a pauses que Hu sovint afegeix, a petites variants melòdiques o rítmiques, etc. El cantus o tenor generalment es manté més fidel en tots els Mss. No és estrany si recordem ço que escrivia Franco de Colònia parlant dels conductus : «Qui vult facere conductum, primum, cantum invenire debet pulchriorem quam potest; deinde uti debet illo, ut de tenore, faciendo discantum ut dictum est prius. Qui autem triplum voluerit operari, respiciendum est tenorem et discantum, ita quod si discordat cum tenore, non discordat cum discantu, vel converso; et procedat ulterius per concordantias, nunc ascendendo cum tenore, vel descendendo, nunc cum discantu...» (Vegi's Coussemaker, *ibidem*, I, p. 132).

Si el compositor, per escriure conductus, primer havia d'inventar un cant el més bell que pogués, i, una vegada trobat, s'hi havia de basar per escriure el discant, i encara devia atendre bé al tenor i al discant per escriure el triple, es comprèn bé que el tenor dels conductus es mantingui ben fidel en els Mss. És digne de remarcar el fet de W_1. Aquest manuscrit — el més fidel i el més venerable de tot el grup de Mss. que hem servat del repertori de Notre-Dame — canvia les dues veus inferiors als compassos 36-41 i 57-61. Així trobem que W_1 escriu com a tenor ço que Flo, Ma i Hu donen com a duplum, i al revés, W_1 dóna com a duplum ço que els altres tres Mss. donen com a tenor. Encara neq

pel fet que el tenor sovint puja i es creua amb el discant, és difícil algunes vegades definir en alguns passatges si tanmateix les veus són o no canviades, en el present cas, sembla que la versió fidel és la dels tres manuscrits i no la de W_1.

Les coses més remarcables de la grafia de Hu són :

Triple : Compassos 10-13, hom va corregir les notes originals que, segons sembla, s'avenien exactament amb el triple de W_1, Flo i Ma, i hi va introduir una variant, que no canta pas tan bé com la melodia original (aquestes correccions de bell nou recorden la mà poc mirada del Johannes Rodrigues); 20, el *do* plicat no té cap significat de plica; 24-25, el Ms. els repetia i hom els va esborrar correctament; 80, el *re* equivocadament va sense la perfectio; ídem al *re* del 99. El petit hochet dels compassos 95-97 està ben copiat rítmicament i ens ajuda a transcriure aquest passatge dels altres manuscrits.

Duplum : Compàs 10, no es veu clar si el Ms. duia primerament la versió dels altres Mss., que fou esborrada; ídem, als compassos 15-16; 46, Hu és l'únic Ms. que escriu el *fa* ♯. Fins ara havíem trobat que Hu — seguint els altres Mss. — usava el *fa* ♯ només damunt el *si* ♮, mai damunt del *si* ♭; és que ací el *si* el feien ♮ ?; 67, ací trobem un ♯ escrit damunt la ratlla del *mi*, que no sabem pas on ha d'anar; tanmateix sembla que ha d'anar amb el *mi* o el *fa* de la ratlla següent; 91, el Ms. escriu un ♯ damunt la binària *re si* i no es veu clar si el ♯ va amb el *si*; a la ratlla següent no segueix cap *fa* amb el qual s'hi pugui relacionar; 103_1, primer hom havia escrit un *do* i fou corregit, com cal, en un *si*.

Tenor : Compàs 6_1, el manuscrit escrivia *si* plicat; 10, sembla que primer duia *re* amb plica ascendent, com els altres Ms. i fou esborrada la plica; 44, sobra aquest *fa* ♯; val el mateix que hem escrit pel compàs 46 del duplum.

Per no cansar massa, deixem de col·lacionar les petites deficiències gràfiques dels altres tres manuscrits que transcrivim fidelment.

N.º 154, ff. 147-150. *Mater patris et filia, | Mulierum leticia.*

Conductus a tres veus, usat com a ofertori per la diada de l'Assumpció de la V. M. Prové encara del repertori de Notre-Dame; o almenys és compost a imitació d'aquells.

Manuscrits. — Amb música a dues veus, la coneixem per Ma, ff. 117'-118. El Prosarium Fratrum Minorum dels ss. XIV-XV, París, B. N. lat. 1339, ff. 11'-12, el dóna a una veu amb tonada diferent i amb estil de seqüència; Troparium de St. Martial del s. XI, afegit al s. XIV, París, B. N. lat. 1139, f. 130, «ad Magnificat», el posa com antífona a una veu i amb altra tonada. AH 49, 331 citen Trop. Sammaglorianum del s. XII, París, B. N. lat. 13252, afegit al s. XIV, que hem buscat en debades. Barcelona, Biblioteca de Catalunya M. 705, Antiphonarium s. XIV, f. 81, i Biblioteca de Catalunya, M. 911, Troparium s. XV, f. 169', el donen com a «De Bta. Maria Antiphona» i amb tonada a una veu fonamentalment igual a la de St. Martial . Aquestes melodies no s'assemblen gens a la de Huelgas.

Edicions. — *Text* : AH 45, 26 que copia el text del Troparium de St. Martial. AH 49, 331, on com a Mss. més antics cita només el còdex de Ma que allí encara assenyala «Cod. Matriten. Tolet. 930 (33-23)», el Trop. Sammaglorianum al·ludit, i el Pros. Fratrum Minorum que acabem de veure; el dóna com a ofertori rítmic. Chevalier 11349. Ludwig, *Repertorium*, p. 133. *Música* : *Cantus varii romano-seraphici*, Desclée 1902, transcrit del Ms. 1339 de París, que hem citat abans.

Versió de Huelgas. — Per l'exposat suara quant als Mss., resulta que, després de Ma, la versió més vella és la de Hu; les altres versions són sempre posteriors i encara

a una veu. Per fer ressortir la versió de Hu, donem també la de Ma. Cal remarcar bé el fet de Ma, el qual dóna els conductus generalment només a dues veus. De no haver vist altres conductus anteriors, que essent primer a tres, Ma els donava a dues, podríem ací dubtar si la versió original era un conductus doble o triple. En els conductus 2 (97), 3 (102), 4 (105) i 14 (153), hem vist també com Ma i Hu eren els únics Mss. que els presentaven reduïts a dues veus, i com, per fer-ho, prenien el tenor i el duplum i deixaven el triple. En els Mss. podem comparar com els conductus serven més fidelment el nombre original de veus que els mateixos motets, els quals patiren tantes transformacions. Això que passa generalment en els conductus dels Mss. de W_1 i de Flo, veiem com en el Ms. de Ma passa al revés; ací sempre es redueix el nombre de veus dels conductus. Aquesta excepció de Ma obeïa, potser, a un fi pràctic. Sobre la reducció de veus dels conductus de Ma, en parla Ludwig, *Repertorium*, pp. 133 i 138; vegi's, encara, ibídem, p. 175.

El present conductus ofrena un caire molt interessant. La versió de Hu s'avé quasi sempre amb la de Ma, on es dóna només el tenor i el duplum de Hu. Hu, bo i servant la materialitat de les notes, en canvia sovint el ritme i tot el sentit musical. Ma conserva el motllo primitiu; Hu, en canvi, el modernitza per complet en alguns passatges. Els compassos 30-36 i 50-130, que Ma els dóna amb ritme modal ternari, a Hu es presenten ja amb ritme binari i la notació ja no és modal. Hu, en fer aquest canvi, des de la darrera part del compàs 30, per orientar el cantor, escriu «manera francesa». Això sembla significar que el copista de Hu coneixia bé la novella pràctica de l'escola de França, de cantar ja amb ritme binari emprant la notació mesurada no modal. Cal recordar que els primers documents musicals que hem servat de França amb la manera novella, no pugen més amunt del començament del s. XIV, època en què foren afegits diferents motets llatins i francesos al *Roman de Fauvel*. Aquests afegiments foren fets en 1316 per Chaillou de Pesstain — probablement un servidor noble de la Cort de París —, damunt d'aquell text escrit per Gervais de Bus els anys 1310 al 1314. Per la música del Ms. de la B. N. de París, f. frç. 146, publicat en facsímil i amb una introducció per l'Aubry, en 1907, als ff. 1-45, i sobre els motets d'aquesta col·lecció publicats per J. Wolf, i encara sobre les edicions i crítiques del text, vegeu Ludwig, *Die Quellen der Motetten*, pp. 278 i ss.; Besseler, «Studien zur Musik des Mittelalters», a l'*Archiv für MW* (1925), VII, pp. 176 i ss.

Si a aquestes dades afegim que Hu fou copiat després del *Roman de Fauvel*, primer monument musical francès que ha servat la pràctica de la novella usança, podrem dir certament que Hu és el primer monument hispànic que presenta l'adaptació de tal pràctica francesa a la polifonia anterior a la de l'*Ars nova*. Així com sembla clar que els mots «manera francesa» es refereixen al ritme ja no modal d'aquests passatges, els mots «[manera] hespanona» del compàs 37 semblen assenyalar que mentre que la manera musical francesa seguia la correntia novella, la manera hispànica continuava fidel a la tradició antiga del ritme modal. És curiós, a més, aquest punt, pel fet que Hu, que, com hem vist, no estimava la pràctica del ritme modal de segon modus, ací el serva escrupulosament, tot advertint «[manera] hespanona», sinònim segurament de «[manera] hespanola = espanola». Hu bo i conservant les notes de Ma, hi introdueix canvis forçats pel nou ritme, com són pauses noves, etc.

Triple : Com a les veus inferiors, les pauses no són exactament mensurals. Compàs 26_4, hauria d'anar sense la proprietas; 29, sobra la cauda del *do*; 29_6, sobra el primer *fa*; 31, trobant-nos amb el ritme binari, adoptem ja la ternària  en comptes de  que hem adoptat generalment; 32_3, sobra la cauda del *do*; ídem al *re* del 33, al *re* del 34, al *fa*

i al *re* del 35; 36_1, el *sol mi* hauria d'anar amb la proprietas opposita; 48_{4-6}, amb notació rítmicament incorrecta; 64, el ♯ del *fa* anterior continua segurament fins al 66; 85-88, el manuscrit els copia amb notació modal, que deixem, per continuar amb el ritme binari, que sembla ací el preferit pel copista; les dues longues de la final d'aquesta frase — al compàs 88 — aclareixen prou l'intent del col·lector; 93, manca el canvi de clau de *do* en segona; el custos *do* assenyala que el pautat següent fins al compàs 99_3, segueix encara amb clau de *do* en segona i no amb clau de *do* en tercera, com allí s'assenyala.

Duplum : Compàs 25_{7-9}-26, per continuar amb el ritme de primer modus, ho transcrivim així; 31, el copista, amb bon encert, va esborrar la cauda d'aquesta ternària; 33, *sol* longa en comptes de breu; ídem als dos *re* del 35; 46_{1-3}, aquesta ternària hauria d'ésser sense la proprietas i sense la perfectio; 85, *sol* longa en comptes de brevis; 85-88, tingui's en compte ço que dèiem al triple.

Tenor : Compàs 10, sobra la proprietas de la binària *do si*; 23-24, 26, 29, etc., la duplex longa plicada és només un gust del copista; 31-36, encara que el manuscrit escrigui totes les veus com a notació modal, s'ha de transcriure amb ritme binari, com ho indiquen els mots «manera francessa», i com ho demostren els compassos 50 i ss.; 64_4 el *do* petita és un lapsus, el Ms. l'assenyala com a notal real; 85-88, com hem dit abans.

N.º 155, ff. 150'-151'. *Ergo agnus ueri Dei,* | *Magne magnus dator spei.* Conductus a dues veus del repertori de Notre-Dame.

MANUSCRITS. — El present conductus es troba, també a dues veus, a W_1, ff. 173-173'; Flo, ff. 343'-344; Ma, ff. 96-96'. La versió del fragment d'Oxford, Madgalen College Ms. 100, f. a^v, és una altra cosa. Com hem vist en altres ocasions, Hu dóna només un fragment d'aquesta composició, que es troba sencera a W_1, ff. 172-273'; Flo, ff. 342'-344, i Ma, ff. 94-96'. Es tracta d'un tropus del *Sursum corda* del prefaci, en el qual s'ajunten els tres *Sanctus Sanctus Sanctus* tropats i seguits de l'*Hosanna in excelsis* i l'*Agnus Dei* fins al *dona nobis pacem* tropat. Hu deixa les quatre estrofes primeres i copia només les dues darreres, que Dreves, AH 20, 21, pren, sense raó, com a peça diferent.

EDICIONS. — *Text* : G. Milchsack, *Hymni et Sequentiae*, I, p. 204, reprodueix el text de W_1; Chevalier 19939. A. Hughes, *Worcester Mediaeval Harmony* (1928), p. 42, copia el text íntegre de Ma. *Música* : A. Hughes, *l. c.*, p. 55, dóna el facsímil del fragment d'Oxford que transcriu a la p. 43. Aquest fragment anglès, encara que sigui també un tropus del *Sursum corda*, dóna una altra mena de música. Ludwig, *Repertorium*, p. 131, cita aquest conductus del Ma.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Tenim ací un altre dels models del bell rengle de conductus servats de Notre-Dame. Per tal de situar bé la versió de Hu, donem també la versió de W_1, Flo i Ma. Cal només comparar-les per veure com Hu conserva integralment la versió autèntica. Cal remarcar el fet que des del compàs 72, W_1 segueix diferent de Hu; en canvi, aquest s'avé del tot amb Flo i Ma. De tots els conductus que avui publiquem, és l'únic que repeteix exactament la línea melòdica del tenor; així, el tenor del compassos 1-25, és igual al tenor dels compassos 26-49, que es repeteixen fragmentàriament encara als compassos 72-85. Les inconseqüències més sortints de Hu són:

Duplum : Compàs 1, el *re* brevis en comptes de longa i la ternària *si la re* hauria d'estar sense la proprietas; 6, sobra la proprietas al *mi fa*; 7, *fa*, brevis en comptes de longa; 12, el *re* inicial d'aquesta lligadura hauria d'anar sense la proprietas; 18, dues longues del

duplum igual a la duplex longa del tenor; 22, el *mi* duu incorrectament la proprietas; ídem el *do* del 25 i el *fa* del 26, el *la* del 29, el *do* del 31 i el *la* del 34; 38, sobra la proprietas al *re*; 49, *do* longa en comptes de duplex longa; 52 sobra la proprietas al *mi re*; ídem al *mi re* del 63 i al *si* del 70; 75 i ss., el manuscrit assenyala el modus tercer (malgrat tot, continuem amb el primer donat, que es tracta de petits fragments, que de fer-los amb tercer modus, trenquen la tranquil·litat del primer combinat amb el cinquè); 84 el *do* ha d'ésser sine proprietate; així mateix el *si* del 88 i 90, i el *mi* del 98, i *fa* del 101; 105, ambdós *do* brevis en comptes de longa; 107-108, pròpiament ja no són escrites mensuralment.

Tenor : Compàs 3, el *do* hauria d'ésser sine proprietate; ídem el *si* del 7 i el *do* del 9, el *do* del 12, el *do* del 25, el *do* del 28, 34, 49 i el *si* del 51; el *la* del 52, *si* del 55, *la* del 56, *re* del 60, segon *si* del 71, *si* del 78, *do* del 80 i 83, *fa* del 87 i 91, *mi* del 95 i 99, *la* del 105. Al *do* del 106, manca la perfectio.

N.º 156, ff. 151'-152'. *Aue Maria, gracia plena, Dominus tecum.*

Conductus a dues veus compost — com assenyala el Ms. — per Johan Rodrigues.

No té cap relació amb el conductus «Aue Maria» que cita l'anònim anglès : «Est et aliud volumen de duplicibus conductis habentibus caudas, ut "*Ave Maria*", antiquum in duplo, et "Pater noster commiserere", vel "Hac in die regi nato", in quo continentur nomina plurium conductorum et similia.» Vegi's Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 360. El conductus «Ave Maria», citat per aquest tractadista anglès, es troba a W_1, ff. 145-145'; Flo, ff. 284'-285; Ma, ff. 59'-60, i W_2, ff. 114'-115'. Ludwig parla del conductus de l'escola de París, al *Repertorium*, pp. 41, 102, 130 i 175. Donat que aquest conductus no serva cap relació musical amb la versió del conductus «Aue Maria» de Rodrigues, hauria estat potser fora de lloc reproduir-lo al costat de Hu, i per ço n'hem prescindit.

El començament d'aquesta composició de Hu, recorda l'incipit de la melodia gregoriana de l'ofertori «Ave Maria» de la Dominica IV d'Advent, *Graduale Romanum*, p. 21. És per ço que de primer antuvi dubtàvem si la nota a esmenar del començament del conductus era el *fa* del duplum en *sol*, o millor el *sol* del tenor en *fa*. Rodrigues prou s'esforça ací per servar l'estil vell de Notre-Dame, fent-hi els fragments cum cauda — melismàtics — i els sine cauda. És, però, ben lluny d'assolir aquella corba melòdica de les veus en la versió antiga servada en els Mss. citats; encara l'emoció que produeix la versió de Rodrigues, comparada amb la que dóna la versió primitiva, és en veritat molt minsa. Rodrigues, com hem vist anteriorment, ja no tenia la finor artística dels vells organistes. Ell s'enamorava de les correnties novelles del compàs binari incipient en la polifonia d'aquells dies; els compassos 66-76 testimonien com li plavia d'introduir aquests fragments de ritme binari en mig del ternari. És ço que vèiem suara en el conductus XV (n.° 154), segurament retocat i modernitzat pel mateix Rodrigues; és ço que primer haviem vist en els motets 5, 15 i altres.

VERSIÓ DE HUELGAS. — *Duplum* : Compàs 5, el *si* és breu en comptes de longa; 13, per seguir el ritme natural de primer modus alternat amb el cinquè, deixem en primer totes aquestes binàries que pròpiament vénen anotades com de segon modus; 55, hom va esborrar les notes primeres i va escriure aquestes que s'avenen amb les del tenor; 61_3 l'original escriu *si*; per un lapsus ens ha passat a l'edició un *la* en comptes d'un *si*; 61, primerament el canvi de clau es feia ací, i fou esmenat com cal portant-la més avant; 68, aques-
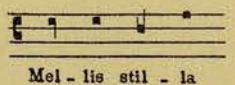
ta notació recorda la dels motets v i xv, reformats segurament, com ja hem dit abans, per la mateixa mà de Rodrigues.

Tenor : Compàs 13, tingui's en compte ço que dèiem al duplum; 29, el segon *sol* hauria de tenir la perfectio; 55, el *do* era longa i fou corregit bé en brevis.

N.º 157, ff. 166-166'. Tr. i Mot. [808] *Mellis stilla,* | *Maris stella,* | *Rosa primula.*
Tenor [*Domine*].

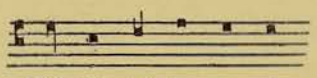
Motet lix. És un motet simple, a tres veus. El fet que trobem el tenor d'aquest motet al f. 152' amb la remarca «Esta tenura es de mellis stilla» i la mateixa disposició dels plecs, ens dóna peu per posar ací aquest motet com al lloc que primitivament tindria en el còdex. És el criteri que seguim en les composicions següents. Donant com donem el facsímil, és ben lògic el procediment. Davall la tenura del f. 152', hom escriu també: «Johannes Roderici me fecit.» No es veu, però, clar, si encara fa referència al conductus «Aue Maria», o bé al motet «Mellis stilla», que seguiria a la pàgina següent. Així mateix, al f. 166, davall el motet, es repeteix aquesta inscripció. Ens ajudarà a esclarir fins on arriba la veracitat d'aquesta remarca» el fer una mica d'història del motet.

Manuscrits. — Ludwig, *Repertorium,* i, 2, pp. 401, 405, etc., i també a *Die Quellen der Motetten,* pp. 211, nota, i ss., dóna detalls i clarícies sobre aquesta composició; hom hi pot eixamplar les que primerament insinuava l'Aubry, a *Cent Motets,* iii, pp. 90 i ss. El tenor que Hu repeteix dues vegades, assenyalat com a *Domine* a Mo, i que Ba i altres Mss. assenyalen com a *Domino,* no l'hem pogut identificar, per ara. Les fases musicals del motet són les següents: Segurament sense passar per la fase d'una clàusula musical, que hem vist en altres motets més antics, trobem una versió a tres veus, amb el Tr. [809] *O Maria mater* i el motet susdit *Mellis stilla,* a París, B. N. latin 11266, f. 40'. Amb altre triple, [810] *Virginis preconia* | *Cum melodia* i el mateix *Mellis stilla* per motet, a Ba, n.° 58. Ja amb un triple en francès, [807] *Par une matinée el mois joli,* i amb el mateix motet esmentat, a Mo 3, 40, f. 72', que seria igual a la col·lecció perduda de La Clayette, n.° 24. No se sap amb quin triple aniria a la col·lecció de motets, també perduda i que feliçment coneixem per la taula del Ms. 716 de Besançon, n.° 2. El còdex dels Miracles de Notre-Dame de Gautier de Coincy, avui a París, Bibl. de l'Arsenal 3517, n.° 5 (Ars B), dóna aquest motet amb versió a dues veus i amb el motet *Mellis stilla.* A dues veus el trobem encara a Cambrai 410 (386), n.° 2, a l'Arsenal 135, n.° 1 (Ars A) i a Munic latin 5539, f. 73, ací sense classificar el tenor. El trobem també a una veu, a Boulogne s./M. 148 (119) n.° 2. A l'Arsenal 8521, n.° 16 es dóna solament el text. Citen aquest motet els teòrics medievals; així, en la *Histoire de l'Harmonie,* de Coussemaker, p. 277, es copia el tractat «Quaedam de arte discantandi», provinent de St. Victor, avui a la B. N. de París, latin 812. L'autor anònim, quan parla de la plica longa i de la brevis, escriu : «Plica longa est cujus dexter tractus longior est sinistro» i copia:



Esmenta també aquest motet l'anònim II de Coussemaker, *Scriptores,* i, p. 307, quan, parlant dels modi, escriu : «Modi secundum magistrum Fr̀anconem sunt quinque, licet

secundum antiquos sint plures. Primus procedit ex omnibus longis, ut hic patet», i posa el motet *In Bethleem*. «Vel ex una longa et brevi, ut hic:



La prosa a una veu que trobem a París, B. N. lat. 1107, f. 369, «Mellis stilla, maris stella | Cuius dulcor uincit mella | Cuius splendor sydera», i a dues en diferents manuscrits anglesos, musicalment no té res a veure amb el nostre motet.

De tot ço que acabem d'exposar, es veu ja clar que el present motet no pot provenir del repertori musical de Notre-Dame. La cosa resta clara, si atenem que el Ms. més vell conegut fins ara que ofrena aquest motet és el de Mo 3, 40. Recordem que aquest fascicle presenta ja motets amb el triple amb text francès, que es mou seguint les correntie noves, i de mica en mica va alliberant-se del ritme modal. Ve tot seguit el Ms. de Ba, on el triple encara va amb llatí, i la música és ben igual al de Mo. Tot ço vol dir que les versions a dues veus dels restants Mss. no són potser més que reduccions de la versió a tres. Aquella nota «Johannes Roderici me fecit» no es refereix, doncs, al tenor del motet que es conserva fidel al dels restants Mss., sinó més bé a les veus superiors. La música del triple és totalment nova, i segurament obra del susdit Rodrigues. Els petits retocs del motet són segurament també d'obra de la seva mà. És remarcable aquest fet del revolucionari i modernitzador dels motets antics. Rodrigues, que l'havíem vist primerament retocant els tenors dels motets, per tal de fugir del motllo clàssic, i àdhuc retocava les veus superiors, que reduïa a ritme binari algunes vegades, ara ens conserva fidelment el tenor i el ritme modal de les veus superiors; en canvi, el triple que s'obria ja camí amb ritme novell, ara Rodrigues el refusa, i vol continuar amb un triple que canti regularment en l'estil de conductus, i amb el ritme estrictament modal.

EDICIONS. — *Text* : «Mellis stilla», Chevalier, 29583, només de Coussemaker; també a l'edició de Ba, n.° 58. «Par une matinée el mois joli d'avril», a Raynaud, *Recueil des motets*, I, p. 37. *Música* : Aubry, *Cent Motets*, n.° 58. La transcripció és bona, si bé, com sempre, transcriu les pliques sense distingir-les de les notes ordinàries, i en les dues semibreus seguides, que ell dobla la segona. Compàs 21 nostre (36-37 seu), segueix fidelment Ba, que escriu cinc semibreus seguides de brevis, en lloc de fer-ho com escriu Mo, que copia quatre semibreus seguides de dues breus, cosa més natural, i que nosaltres hem conservat seguint-lo. Aubry transcriu malament el compàs 31 dels nostres, que eixampla massa, essent així que la notació de Ba com la de Mo són ben explícites.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Per tal que el lector pugui comparar, ultra la versió de Hu, donem la de Mo i la de Mü C. El motet de Hu s'avé — salvant petites variants — amb el de Mo; Mü és també igual a Mo, si bé dóna encara més variants que Hu.

Cal remarcar la ternària  , que transcrivim  i no  , pel fet de dur la cauda a la tercera nota; cauda, d'altra banda que sembla posada posteriorment. El triple de Hu, que quasi sempre canta davall del motet, com hem dit més amunt, és obra posterior afegida pel Rodrigues, segurament. Els detalls paleogràfics principals a remarcar són:

Compàs 31, és curiós el cas de les quatre corxeres del triple que s'avenen exactament amb el triple de Ba. En el motet, *mi do* longues; per expressar aquest *do* longa, ho fem amb el  .

Biblioteca de Catalunya

Si comparem Ba amb Mo, Ba té les variants següents : *Triple* : Compàs 3_1, tres *do* semibreus; 6_{1-2} *re*, longa seguida de pausa; 11_1, *si la* semibreus; 14_{1-2}, *mi* longa seguida de pausa; 21, cinc *fa* semibreus, *sol* brevis, cinc *mi* semibreus, *fa* brevis; 25_{1-2}, *fa mi re mi* semibreus; 26, *do do* semibreus, *si* breu, *re re re do* semibreus, *do si* breus; 29_6, *re* amb plica descendent; 31_{1-2}, *do* longa seguides de pausa; 31_{4-6}, *mi re do si la, do si* semibreus, *la sol* breus.

Motet : Compàs 5_3, *mi*; 10_{1-2}, *do* longa sense plica; 15_3, *mi* amb plica descendent; 17_{4-5}, *do* longa; 18_1, *re* amb plica descendent; 22_{1-2}, *re* longa sense plica; 25_6, *do*; 26_2, *sol* amb plica ascendent; 31_{4-5}, *mi* amb plica descendent; 31_6, *do* longa.

N.º 158, f. 167. *Si uocatus ad nupcias,* | *Aduenias.*

Conductus a una veu.

Manuscrits. — Es troba també a una veu, a Flo, ff. 420'-421'; encara a Darmstadt 2777, f. 3'; ací, entre els «dicta cancellerii Parisiensis»; Còdex Buranus, Munic, Staatsbibl. lat. 4660, f. 3, «De correctione hominum»; Bruselles Bibl. roy. II 2556, s. XIII, f. 193', on s'assenyala com a prosa; segons una taula índex del s. XIV, es trobava encara a Oxford, Bodleiana Add. A. 44 del primer quart del s. XIV, en folis avui perduts. Només Flo i Hu donen la música; per la de Flo, vegi's més amunt, p. 355.

Edicions. — *Text* : Schmeller, *Carmina Burana*, n.º VII, p. 6 del còdex de Munic. F. W. E. Roth, *Romanische Forschungen* (1888), VI, p. 446 i s., de Darmstadt. AH 21, 104, el transcriu de Flo i de Schmeller. Flacius Illyricus, *Pia quaedam vetustissimaque poemata*, segona edició, Marburg 1552, n.º cxiiij. A. Hilka und O. Schumann a *Carmina Burana*, I, n.º 26, pp. 45 i ss., i II, pp. 38 i s. Chevalier 22341. Tots els Mss. copien les quatre estrofes d'aquesta composició, la primera «Ad cor tuum convertere». Flo dóna la quarta estrofa «Ergo vide» com formant un tot amb la tercera, si bé escriu l'«Ergo vide» amb inicials grosses. Dreves segueix Flo i copia les estrofes tercera i quarta com a una sola. Flo posa melodia diferent des del començ fins al final de la composició. El «Si uocatus» de Flo és més parc en floritures; el seu cant és sempre sil·làbic o semisil·làbic; només el mot «es» de l'últim vers duu nou notes; malgrat tot, substancialment s'avé amb la melodia de Hu.

Versió de Huelgas. — Copia només la tercera estrofa talment com si es tractés d'una mena d'antífona; la quarta estrofa la dóna com una composició independent, al n.º 168, que veurem tot seguit i que seguint el Ms. deixem separades.

Com hem remarcat a la introducció general dels conductus, deixem aquestes composicions a una veu — n.ˢ 158-172 de la col·lecció de Hu — amb transcripció lliure; és l'única solució que hi hem trobat, fins ara, que sigui acceptable. Amb el facsímil al davant, podem estalviar-nos de donar en detall les característiques i inconseqüències d'aquesta notació que ací es copia simplement com a quadrada.

N.º 159, f. 167. *[O]mnium in te, Xpiste, credencium* | *Terge sordes.*

Conductus a una veu.

Text i música desconeguts. No es veu quin ordre voldria seguir el copista de Hu en la sèrie d'aquests conductus religiosos a una veu. No sabem tampoc d'on treuria les còpies d'aquestes melodies tan estiragassades que surten ja del marc de les melodies del repertori gregorià antic; guarden, però, el caire dels conductus a una veu del repertori de Notre-Dame.

N.º 160, f. 167-167'. *In hoc ortus occidente | Sol emergens de torrente.*
Conductus a una veu.

MANUSCRITS. — Es troba a Flo, f. 417'-418, a una veu; Darmstadt 2777, f. 3', que el dóna entre els «dicta cancellarii Parisiensis» i sense música; Cambridge, Univers. Libr. Ff I 17, f. 298', a una veu. Ludwig, *Repertorium*, 263 i 328, parla de la versió de Darmstadt i de Cambridge. Com es veu, el text és obra del canciller de París Philippus. Vegi's H. Spanke, en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 156, 75.

EDICIONS. — *Text* : Flaccius n.° 112; F. W. E. Roth, «Mitteilungen aus latein. Handschriften», a *Roman. Forschungen* esmentades (1888), VI, p. 446, el publica de Darmstadt; AH 20, 53 publica les sis estrofes d'aquests conductus; Dreves cita, a més, Cambridge Ff I 17, «add. saec. 13» que no hem pogut consultar, i el qual duu només quatre estrofes; Chevalier 8624.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas dóna només el text i la música de l'estrofa primera; Flo la copia en forma de seqüència, amb tres versos dobles, que formen les sis estrofes amb melodia diferent cada dues. La versió de Flo s'avé del tot amb la de Hu; com sempre, però, Flo duu una melodia més sil·làbica; per excepció, al «et defectus» canta set notes al «et» i cinc a la segona sil·laba de «defectus»; encara al mot «terminat», la primera síl·laba canta setze notes.

N.º 161, f. 167' i 157. *Audi, pontus; audi, tellus; audi, maris.*
Conductus a una veu.

MANUSCRITS. — Es tracta de la primera estrofa de la celebèrrima «Cantio» de l'*Epistolarium* de l'abadia d'Aniane del s. X servat avui a Montpeller 6, add. saec. 10-11. D'aquest *Abecedarium* es coneixia només la versió esmentada i la del còdex 504, f. 26', de Karlsruhe, Ms. del s. XI, que dóna també només la primera estrofa, com el Ms. de Hu. La versió de Karlsruhe és pròpiament un tropus del «Libera me, Domine», i per això canvia força de la de Montpeller. La de Hu, en canvi, s'avé quasi del tot amb la versió del monestir d'Aniane. Ja és ben significatiu que aquest cant ja aquells dies vell de més de tres segles, i el qual no sembla que fos ja usat als ss. XII-XIII, el trobem copiat al s. XIV a Huelgas.

EDICIONS. — *Text* : Aquest *Abecedarium* de 218 versos fou descobert en 1838 i ha estat estudiat diferents vegades. Paulin Blanc, bibliotecari de Montpeller, en va donar un estudi completíssim aquells dies, i en va publicar el text sencer i també en facsímil, que titulava : «Nouvelle prose sur le dernier jour», al tercer volum de *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*, en 1847, pp. 451-509. Encara en 1863 reeditava el seu estudi com a fascicle separat, que titulava «*Prose de Montpellier ou chant du dernier jour composée pour l'an mille*». No cal dir com el mot «prose» no era pas el just per a classificar aquesta composició. Mone I, n.° 294, va publicar l'estrofa de Karlsruhe, bo i presumint l'existència d'una altra poesia anterior més llarga, en dies que Blanc havia ja publicat la de Montpeller, sense ell heure'n esment. AH 49, 369 i ss., reediten de bell nou les vint-i-quatre estrofes d'aquest *Abecedarium*, que Blume pren justament com a una *cantio*. Chevalier 1489. Tesson «*Prose de Montpellier*» (París, 1863). J. d'Ortigue, *Dic-*

tionaire du plain-chant a la *Nouvelle Encyclopèdie Théologique*, de Migne (París, 1860), col. 1313 i s. Gastoué, *Revue du Chant Grégorien* (1893), III, p. 97. Encara F. Raugel, a *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier* (segona sèrie, vol. VIII, 1918), on conta com en el 21 de març de 1916, Gastoué en féu executar la versió musical al «Concert Spirituel donné en l'Église de N. D. des Tables de Montpellier»; Gastoué el féu de la segona meitat del s. XI i el prenia com a «Conductus-Versus de ultimo die». *Música*: P. Blanc, *l. c.*, reprodueix en facsímil tota la composició i adjunta la transcripció de la primera estrofa, donat que totes les estrofes restants es canten amb la mateixa melodia. Aquesta transcripció és obra de F. J. Fétis, que la va transcriure amb compàs de 3/4. Fétis havia fet primerament l'estudi de la notació, que va publicar en el seu «Préface historique d'une Dissertation inédite sur les notations musicales de moyen-âge et particulièrement sur celle de la prose de Montpellier», a la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, de M. Danjou, 1 juillet 1845. En la seva *Histoire générale de la Musique*, IV, 248, Fétis estudia encara aquest cant de Montpellier i en reprodueix la primera estrofa que transcriu a la pàgina 253. Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie*, pl. VII, reprodueix un facsímil de les cinc estrofes primeres i començament de la sisena; després en dóna una transcripció amb notació quadrada gregoriana. AH, *l. c.*, p. 376, transcriu també la música de la primera estrofa, amb ritme lliure.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La versió de Hu dóna una tonada completament diferent de la de Montpeller. La de Hu punyeix més, però és més melismàtica i no es prestaria tant al diàleg de solista i responement del poble en una tirada llarga de vint-i-quatre estrofes. Hu posa només la primera estrofa, que canvia una mica en el text, la qual es cantaria igual com les restants, que el copista ja no va copiar. Hu és, doncs, el Ms. més jove que reprodueix aquest cant de terror per l'edat mitjana. La notació de Hu, encara que presenti notes romboides i altres amb la «proprietas opposita», és completament quadrada, i per això la transcrivim amb ritme lliure. La mateixa tonada de Montpeller, sillàbica com és i amb fragments purament de recitat, no es presta pas al ritme mesurat ni menys al ritme modal.

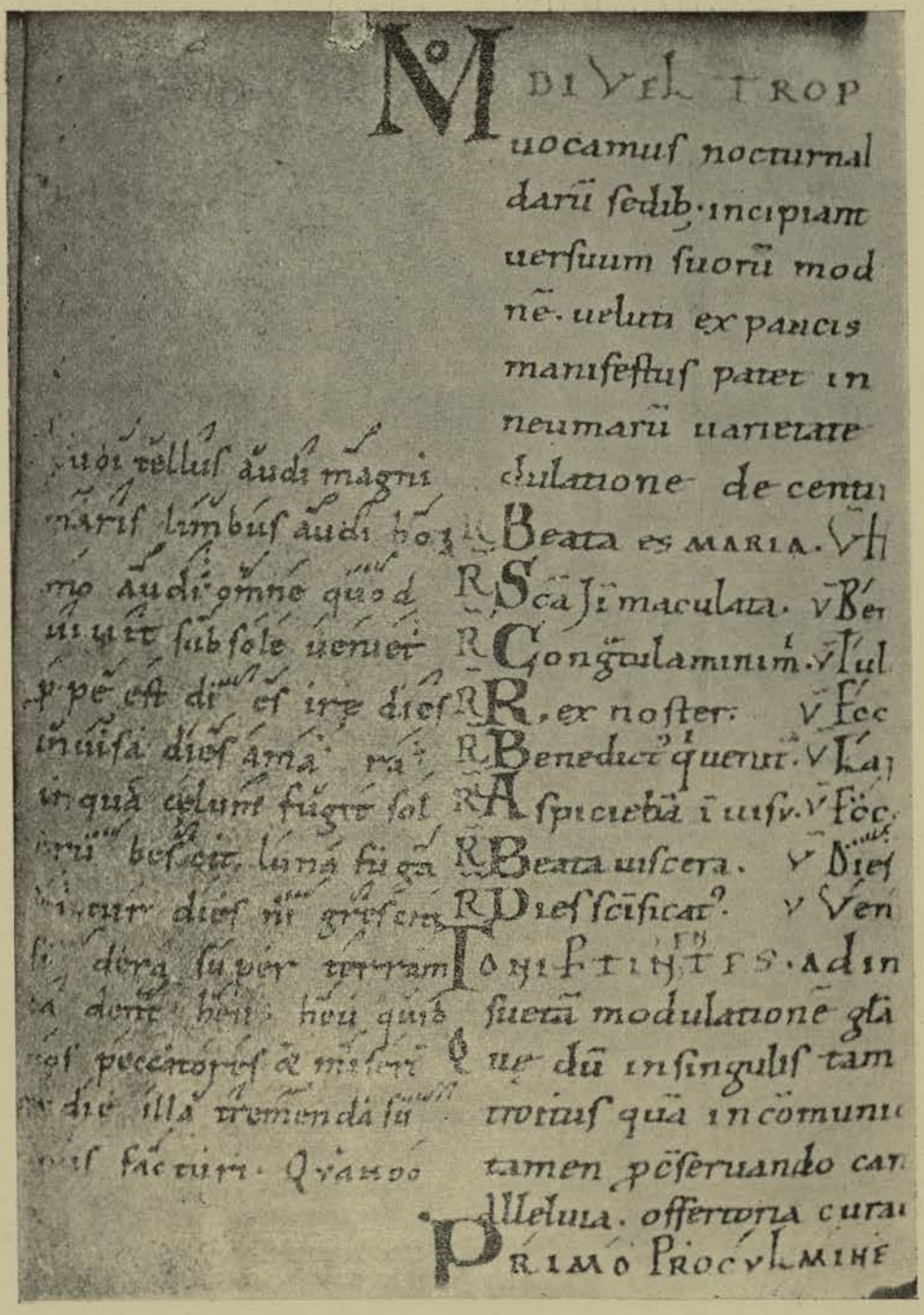
Donem la reproducció de Karlsruhe, que ens va proporcionar el Dr. O. Ursprung, i que agraïm com es mereix. Com es veu, no es pot pas transcriure melòdicament.

N.º 162, f. 157-157'. *Bonum est confidere | In dominorum Domino.* Conductus a una veu.

MANUSCRITS. — Es troba al còdex Buranus, Munic, Staatsbibliothek lat. 4660, ff. 3-3', «Item», sense música, amb el text de les estrofes primeres. També a Flo, ff. 430-430', que dóna tres estrofes; Darmstadt 2777, f. 3', entre els «dicta cancellarii Parisiensis». També sense música, a Oxford, Bodl. Add. A. 44, f. 62' «De spe ponenda in domino, et de die iudicii», segons es descriu a la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1885), XLV, pp. 582 i ss.

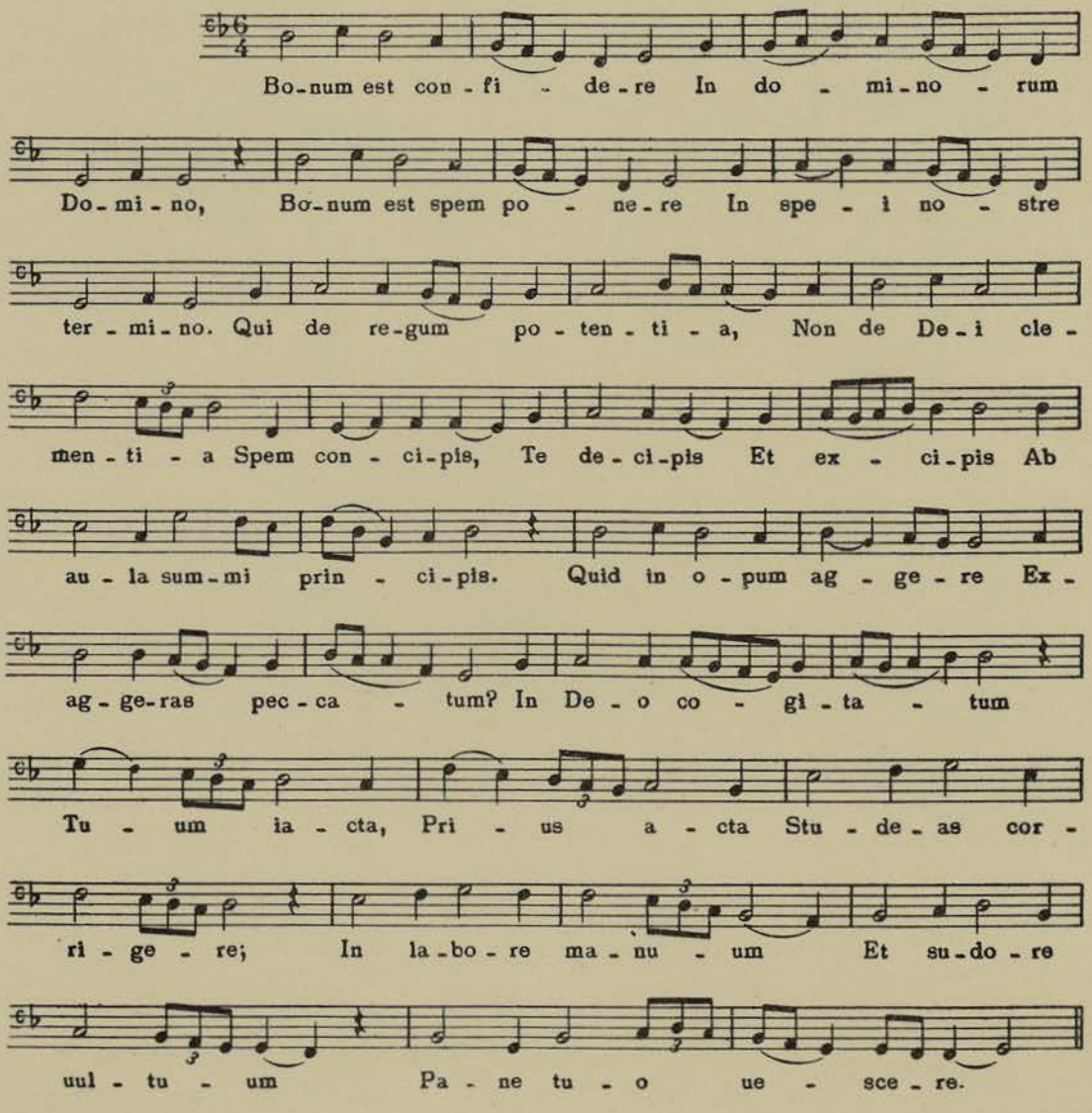
EDICIONS. — *Text* : Schmeller, *Carmina Burana*, p. 6; F. W. E. Roth, a *Romanische Forschungen* (1888), VI, p. 447, de Darmstadt; AH 21, 122, amb les tres estrofes de Flo; Chevalier 2504. Flacius, edició del 1552, n.º CXV. A. Hilka und O. Schumann, *Carmina Burana*, I, n.º 27, p. 46, i II, pp. 40 i ss.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Va amb tonada molt diferent de la de Flo. Com sempre, Hu dóna només la primera estrofa de les tres que es troben a Flo. No és possible



Karlsruhe, Landesbibliothek, n.º 504, f. 26′

transcriure la versió de Hu amb ritme modal, degut al gran rengle de melismes que duu en algunes cadències. En canvi, la melodia de Flo es presta bé al ritme mesurat. Per tal que el lector pugui comparar, la reproduïm ací transcrita modalment. Es comprèn tot d'una que la versió de Hu és més moderna que la de Flo; almenys molt modernitzada. Flo posa melodia diferent a cada una de les tres estrofes, i sempre es presta a ésser transcrita amb ritme modal. Com es veu, la nostra melodia no s'assembla mica a la del Graduale de la Dominica XIV post Pentecosten (*Graduale Romanum*, p. 306), ni a la segona antífona de les Laudes de Dominica IV. in Quadragesima (*Antiphonale*, p. 339).
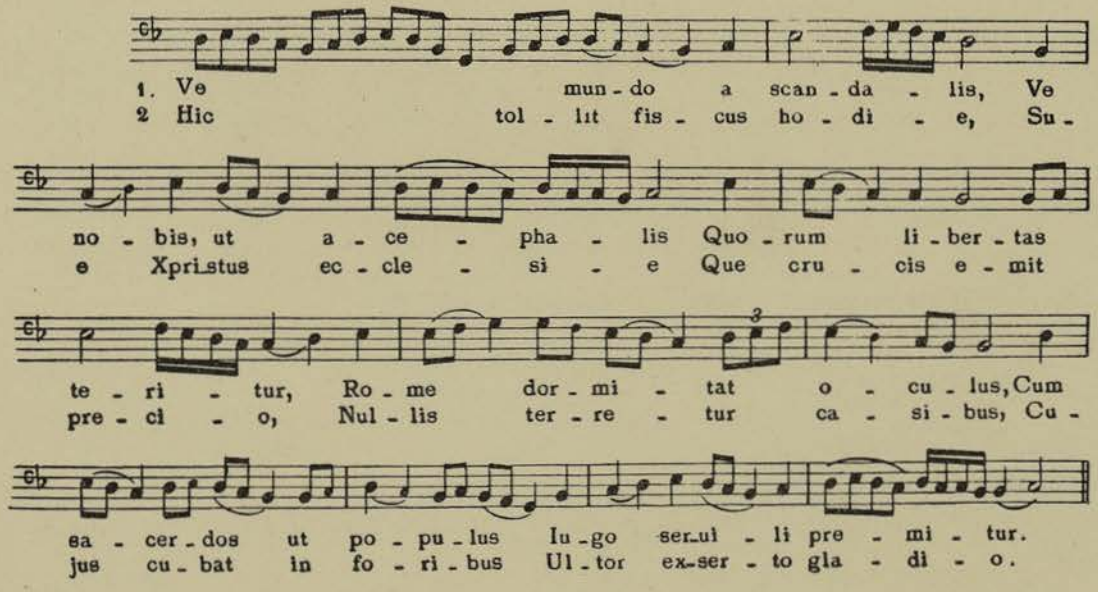


N.º 163, f. 157'-158. *Ve mundo a scandalis, | Ve nobis, ut acephalis.*
Conductus a una veu.

MANUSCRITS. — W_1, f. 185-185'; Flo, ff. 426-426'; Tours n.° 927, del s. XIII — segons el catàleg de M. Dourange —, f. 19', on, malgrat l'haver deixat espai per a la música, el copista no la va escriure pas; Darmstadt 2777, n.° 6. El text és de Philippus de Grève, el canciller de París († 1236). En el *Repertorium* es parla d'aquesta composició i de les obres de Philippus de Grève, a les pp. 41, 123 i s. i 243 i s. També AH 50, 528 i ss. Flo dóna sis estrofes; W_1 tres; Tours i Darmstadt deixen des de la quarta estrofa «Ve qui gregi deficiunt»; aquesta, en canvi, es troba al Roman de Fauvel (París, B. N. f. frç. 146), f. 6', com a motet a quatre veus. Aquest motet fou editat al facsímil de l'Aubry, i fou encara transcrit per J. Wolf, a la seva *Geschichte der Mensural-Notation*, vols. II i III, n.° 7. La melodia canvia cada dues estrofes a W_1 i Flo; és per això que el Ms. de Flo no repeteix la tonada a les estrofes segona, quarta i sexta i W_1 ni posa el text d'aquestes.

EDICIONS. — *Text* : Milchsack, n.° 227; AH 21, 148; Chevalier 34297; F. W. E. Roth a *Romanische Forschungen* (1888), IV, p. 449 de Darmstadt. V. Luzarche, *Office de Pâques ou de la Résurrection* (Tours, 1856), p. 67, dóna el text de Tours; encara L. Delisle va reeditar aquest text de Hu, seguint el Ms. de Tours, a *Romania* (1873), II, p. 93.

VERSIÓ DE HUELGAS. — La melodia s'avé amb la de l'estrofa primera de W_1 i Flo. Aquesta melodia pertany, per tant, al fons musical dels «conductus simplices» de Notre-Dame. La donem amb ritme lliure; donat, però, que els melismes no hi són tan amples com en els anteriors, podria transcriure's també amb ritme modal. Afegim, transcrita així, la versió de Flo, en la qual deixem els melismes inicials «ad libitum». És curiós aquest fet que Hu escurci tan sovint les composicions. Aquest conductus no podia pas cantar-se amb la mateixa tonada, donat que les estrofes primera i segona tenen només sis versos, i la tercera i quarta en tenen vuit. Encara que així fos, el copista de Hu escrivia només la primera estrofa. W_1 i Flo la donen com a seqüència. No encabim les melodies de les estrofes, per no allargar massa. La tonada de W_1 és quasi igual a la de Flo.



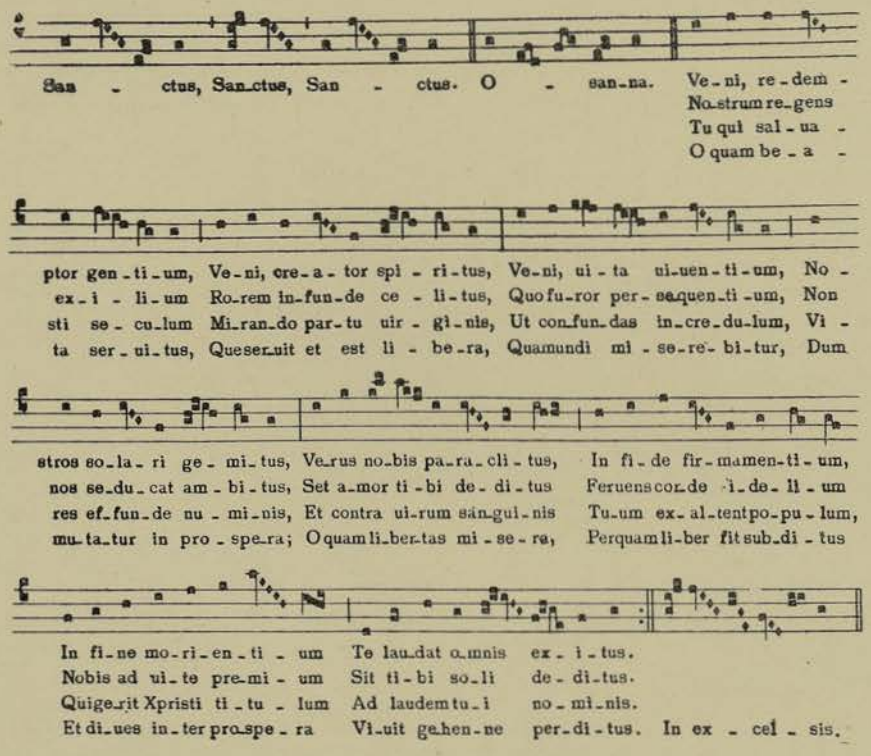
N.º 164, f. 158. *Veni, redemptor gencium,* | *Veni, creator spiritus.*

Conductus a una veu.

MANUSCRITS. — De moment coneixem només l'altra versió que dóna el Troparium de Tortosa del s. XIII, f. 26-27, «In Pentecosten», on es dóna com a tropus d'Hosanna. És remarcable aquesta peça: fins ara, els tropus de Sanctus i d'Hosanna que hem donat al començament, canviaven de tonada a cada dues estrofes com a les seqüències; ara, en canvi, el prosari susdit presenta aquest tropus, que canta sempre amb la mateixa tonada totes les quatre estrofes talment a manera d'una *cantio* o d'un himne.

EDICIONS. — *Text* : AH 21, 55 copia les quatre estrofes de text, només del Tropari de Tortosa; Chevalier 34392 cita solament AH esmentada.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas només dóna la primera estrofa de les quatre que trobem a Tortosa, i presenta aquesta peça entremig dels conductus simplices. La deixem amb ritme lliure, única solució acceptable. Per tal de fer ressortir més la versió de Hu, ajuntem la de Tortosa amb notació gregoriana. Allí, després del Sanctus IV del *Graduale Romanum,* segueix:



N.º 165, f. 158-158'. *Fontis in riuulum* | *Sapor ut defluit.*

Conductus simplex a una veu.

MANUSCRITS. — Flo, ff. 418-419; Oxford, Bodl. Add. A 44, f. 62, sense música, i f. 123', segons la descripció de la *Bibl. de l'École des Chartes,* XLVI, pp. 582 i següents; Zurich C 58-275, f. 148, la qual, segons ens comunica J. Handschin, va també sense

melodia i Darmstadt 2777, f. 3', entre els «dicta cancellarii Parisiensis», així mateix sense música.

EDICIONS. — *Text*: F. W. E. Roth, a *Roman. Forschungen* esmentades, p. 450, on publica el text de Darmstadt; AH 21,146 només de Flo; Chevalier 26742. Vegi's, encara, AH 50, 528 i ss., on aquest text s'atribueix també a Philippus de Grevia i H. Spanke, a l'*Archiv für des Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 156, 75.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas, com de costum, copia només la primera estrofa; Flo, en canvi, en dóna deu. La melodia de Hu és idèntica a la melodia de la primera estrofa de Flo; àdhuc en els melismes el segueix quasi fidelment. Això demostra que Hu copiava d'una col·lecció autèntica dels conductus simplices de l'escola de París. Flo dóna melodia igual per a les tres estrofes primeres, una altra melodia per a les estrofes 4-6 i melodia pròpia per a cada una de les estrofes següents. Flo, doncs, presenta la primera part d'aquesta composició com a una mena de seqüència; i la segona part l'anota de dalt a baix amb melodia diferent.

N.º 166, ff. 158' i 161. *Homo, natus ad laborem | Tui status.*
Conductus a una veu.

MANUSCRITS. — Flo, ff. 415-415', a una veu; Darmstadt 2777 del s. XIII, provinent de Sant Jaume de Liége, f. 3, sense música; també sense tonada a Oxford, Bodl. Add. A, 44 f. 127.

EDICIONS. — *Text*: Flacius Illyricus, *Varia doctorum ... poemata*, edició del 1754, 64; F. W. E. Roth, *Romanische Forschungen* (1891), VI, pp. 29 i 444 i ss., de Darmstadt, entre els «dicta cancellarii Parisiensis», el conegut Philippus de Grevia; F. Madan assenyala l'incipit dels vuitanta-cinc textos llatins del còdex d'Oxford, a la *Bibliothèque de l'École de Chartes* (1885), XLVI, pp. 582 i ss.; encara B. Haureau va publicar, com a anònim, les concordances de cinquanta-vuit dels textos d'Oxford, entre els quals es troba el present, a la mateixa *Bibliothèque de l'École de Chartes* (1886), XLVII, pp. 88 i ss.; AH 21, 115 [cal tenir en compte que aquest text no va citat a la taula-índex] només de Flo; Chevalier 7975. Vegi's H. Spanke, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 156, p. 75. Cal recordar també que l'«Homo natus ad laborem | Et avis ad volatum» del Brit. Mus. Egerton 274, f. 42', copiat per AH 21, 197 i Chevalier 7976, és una altra cosa.

VERSIÓ DE HUELGAS. — Huelgas dóna només la primera estrofa de Flo; Flo, en canvi, posa quatre estrofes a les quals canvia la melodia a cada dues. La melodia de la primera estrofa de Flo és igual a la de Hu, àdhuc en els melismes; només al final els melismes de Flo són encara més amples que els de Hu. Per aquests detalls ja es comprèn que Flo la presenta com a seqüència.

N.º 167, f. 161. *Ihesu clementissime, qui in diluuio.*

Conductus a una veu. Text i música desconeguts. Es tracta d'una mena d'antífona gregoriana *pro defunctis*, que no es troba dins la litúrgia actual. Transcrivim aquesta deliciosa melodia, seguint el ritme lliure del cant gregorià.

Biblioteca de Catalunya

N.º 168, f. 161'. *Ergo uide, ne dormias,* | *Set uigilans.*
Conductus a una veu.

MANUSCRITS. — És la quarta estrofa de Flo, f. 420'-421', «Ad cor tuum conuertere», que hem vist al n.º 158 i que ací Hu la dóna encara com a composició independent; també a Darmstadt 2777, f. 3'; Codex Buranus i altres que hem descrit més amunt.

EDICIONS. — *Text* : *Carmina Burana,* p. 6; AH 21, 104, que el transcriu de Flo.; F. W. E. Roth, *l. c.,* p. 447, de Darmstadt. Per no repetir ací, vegi's el n.º 158 de Hu.

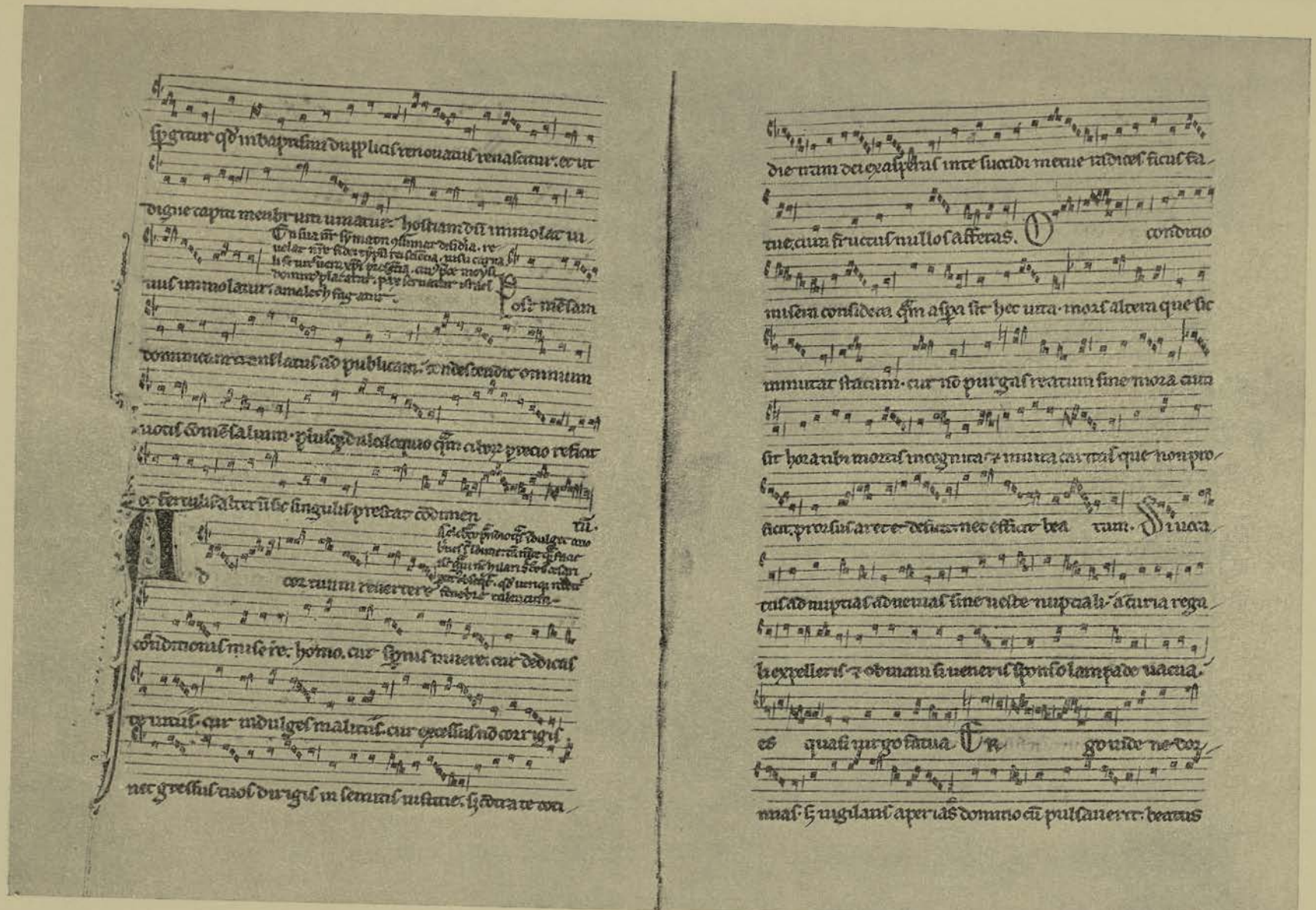
VERSIÓ DE HUELGAS. — Aquesta part completa el n.º 158, del qual hem parlat suara.

N.º 169, ff. 161' i 159. *Rex obiit* | *Et labitur Castelle gloria.*

Conductus a una veu, escrit com a planctus per la mort del rei Anfós VIII de Castella (1158-1214). Era desconegut fins ara, quant al text i quant a la música. Donat que només tenim la versió de Hu, no podem dir si aquesta és incompleta. Atenent, però, al tarannà de Hu, que dóna tants de textos incomplets, ens decantem a creure també que el present és encara incomplet; cosa que, d'altra banda, sembla deduir-se del seu text. Tinguem present que el Ms. de Hu té per nosaltres un interès gran per la qüestió dels planys a la mort de reis i altres personatges medievals. A més de fer-nos conèixer aquest plany, dóna encara l'altre, dedicat a la mort de Sanxo III (1157-1158) de Castella, i que veurem tot seguit. Aquesta mena de cants del repertori de Castella restaven ignorats fins ara entre nosaltres. Huelgas, a més, dóna un planctus per la mort de Dona Maria Gonzàlez, abadessa de les Huelgas. Si a aquests planys afegim el dedicat a la mort del rei Ferran II de Leon (1157-1188), servat només a Flo, ff. 451-451', ens trobem que, aquesta branca fins ara inexplorada a la península i que ja hem esmentat a la introducció general d'aquest volum, pren una grossa volada entre nosaltres.

Ph. Aug. Becker, en fer la recensió de l'edició de *Le Chansonnier Cangé,* de J. Beck, suposa que aquest *planctus* va dedicat a la mort del rei Anfós XI († 1350), i que l'altre del n.º 172 de Hu va dedicat a la mort del rei Sanxo IV († 1295). Mira de fer caure aquests cants dins aquestes dates, per poder preguntar si el Johannes Roderici de Huelgas no podria ésser el mateix poeta-músic Joan Ruiz, arxiprest de Hita, mort abans del 1351. (Vegi's *Volkstum und Kultur der Romanen* (1928), 1, pp. 192 i ss.)

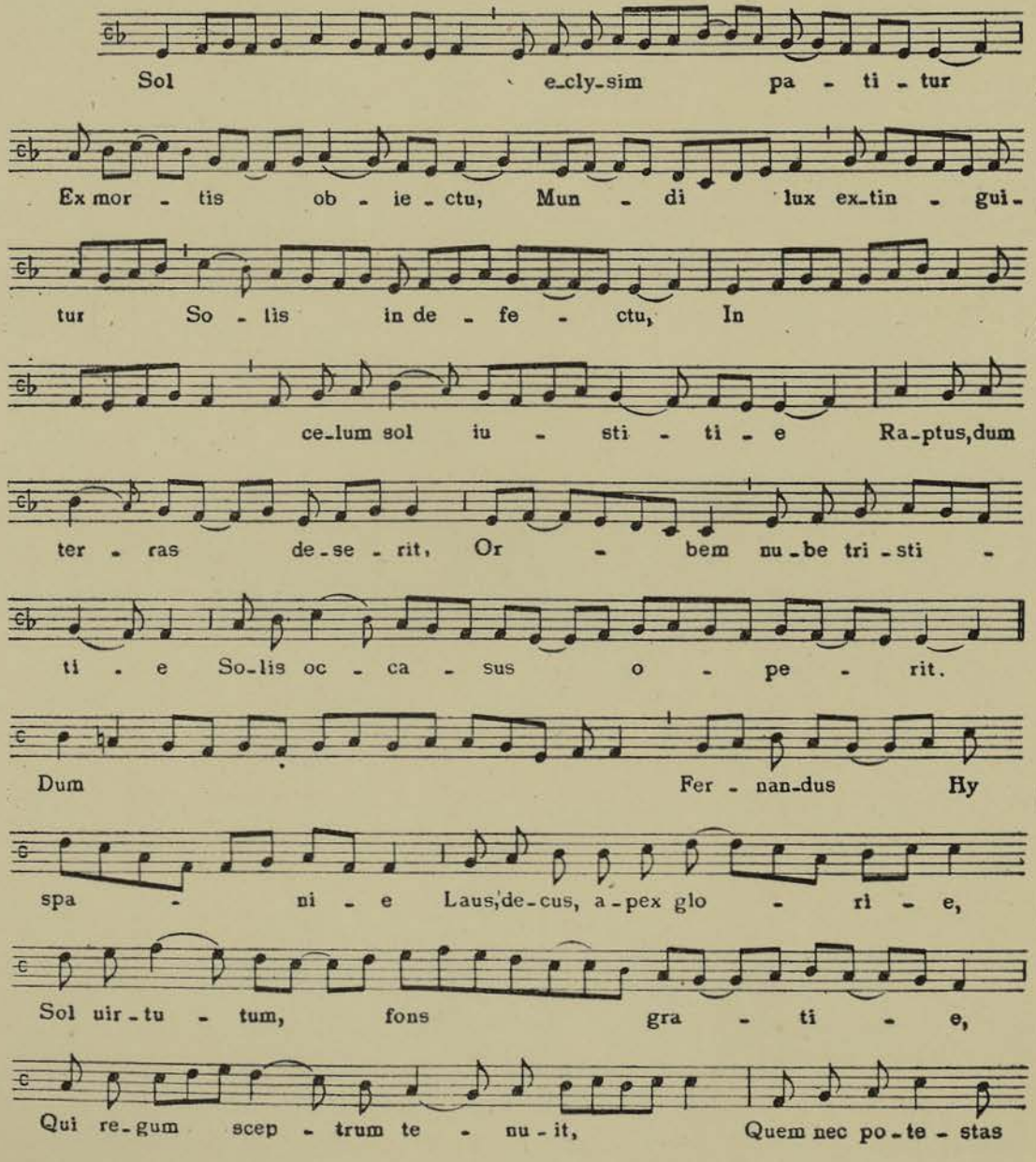
Pel fet del present *planctus,* no creiem que es pugui tractar d'altre personatge que del rei Anfós VIII de Castella, anomenat el Noble o també el de Las Navas. Fill de Sanxo III, el *Desitjat,* i de Dona Blanca de Navarra, restà orfe els tres anys no complerts. Regnà des del 31 d'agost de 1158 al 5 d'octubre de 1214. Casat amb Dona Elionor d'Anglaterra, fou el fundador del monestir de Las Huelgas, i va dotar la universitat de Palència, la precursora de la de Salamanca. Donat que el còdex de Huelgas conté una col·lecció de cants a servir per l'ús litúrgic d'aquell temple, hom hi va afegir aquesta complanta escrita un segle abans, la qual es guardaria en altre còdex anterior. Així el col·leccionador — potser mogut per les religioses d'aquell monestir — retia homenatge al bon nom de l'il·lustre fundador de les Huelgas, Anfós VIII, que està enterrat al costat de la reina Elionor d'Anglaterra, a la nau central que presideix el cor de les religioses. Cal recordar que la seva filla, la reina Berenguela, l'havia fet enterrar primer a la capella «de las Claustrillas»; allí restà fins al 1279, que la infanta D.ª Berenguela el féu traslladar al lloc actual on «dos pregones de las alabanças deste rey nin los podrá ama-

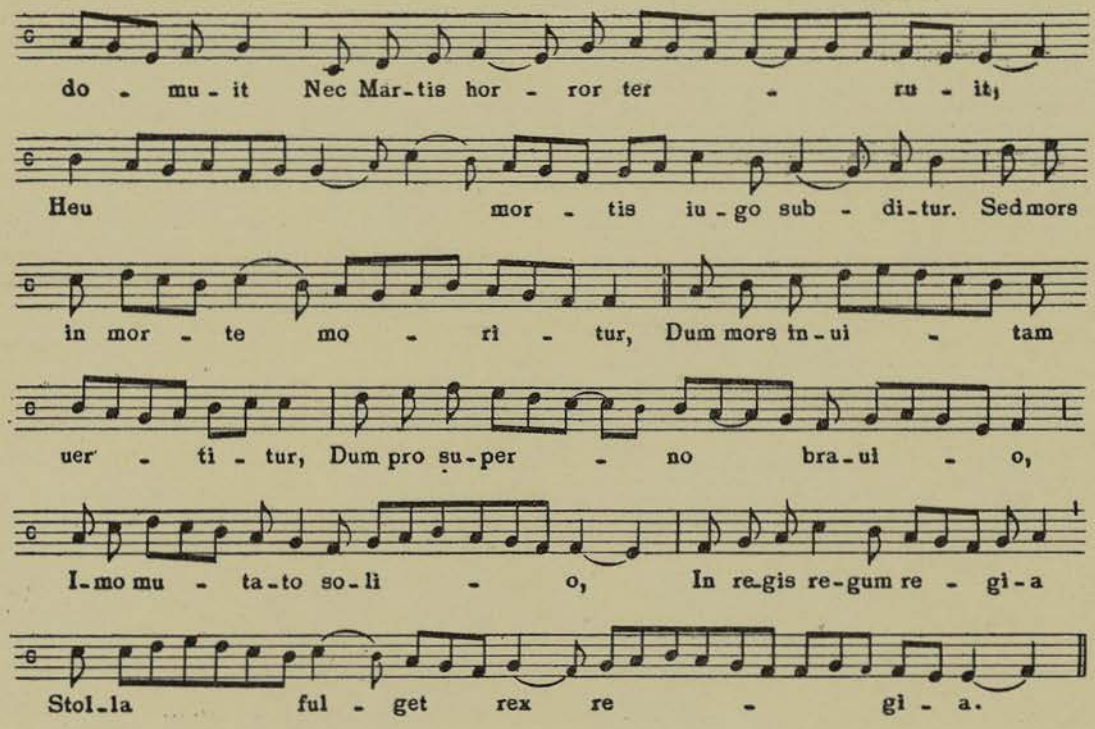


Florència, Bibl. Laurenz. pluteus 29, còdex 1, f. 420′-421

tar envidia nin olvidança» (*Estoria de España*, cap. 1024). A més d'aquests fonaments històrics, cal només fixar-se en la grafia musical i literària d'aquesta composició, i també en el caire de la música, per convèncer-se que es tracta d'un cant dedicat a un personatge anterior en molt de temps al rei Anfós XI. Vegi's A. Ballesteros, *Historia de España y su influencia en la Historia Universal* (Barcelona, 1920), II, pp. 264 i ss., on se cita la literatura més cabdal sobre el nostre personatge.

A continuació reproduïm el cant dedicat a la mort del rei Ferran II de Leon. El text d'aquest conductus fou publicat en 1895 per G. M. Dreves, a AH 21,179. La fotografia que no havíem rebut a temps de Florència, f. 451-451', ens la va enviar gentilment el doctor K. Jeppessen, de Copenhague; vulgui acceptar el nostre agraïment.





N.º 170, f. 159. *Quis dabit capiti meo aquam, | Et occulis meis.*
Conductus a una veu, copiat per altra mà.

El text i la música eren desconeguts fins ara. Es tracta d'un plany per la mort d'un personatge (o potser pel fet d'una guerra), que resta ignorat per nosaltres. El «Quis dabit capiti meo aquam», de Chevalier 32569, que cita com a «Lamentatio Virg. Mariae juxta crucem», d'un missal d'Utrech, del s. XV, és totalment diferent.

VERSIÓ MUSICAL. — Encara que la notació sembli a primera vista mensural, hem de tenir en compte que ni les semibreus ni les lligadures amb la «proprietas opposita», ni les altres a les quals manca la perfectio, no tenen cap valor rítmic especial; es tracta, doncs, de notació pròpiament quadrada, i per això la deixem amb ritme sense acompassar. Aquests conductus tan melismàtics no tenen ja la gràcia i la gentilesa d'aquells planys gregorians com el «Vox in Rama» de la diada dels Innocents (*Graduale Romanum*, p. 39), etc., etc., però tenen un preu incalculable per la lírica musical antiga. Si comparem aquests planys llatins amb els planys dels trobadors provençals i francesos, hi trobarem una relació íntima per la dolor que tots traspuen.

N.º 171, f. 159'. *O monialis concio Burgensis, | Plange filiam.*
Conductus a una veu.

Text i música desconeguts fins ara. Va dedicat a la mort de Maria Gonzàlez, abadessa de les Huelgas. No hem pogut aclarir bé l'any exacte de la seva mort. Florez, *España Sagrada*, XXVII, col. 584, la posa abadessa els anys 1333 al 1368;

ho va treure del catàleg d'abadesses de Las Huelgas de M. Curiel, que el copia ja de Manrique; ell mateix refuta aquestes dades, *ibídem*, col. 597 i ss., on anota «D. Maria Gonzàlez I. 1335-1339» i «D. Maria Gonzàlez II. En el 1367». Aquestes dades certament no coincideixen amb la documentació de l'Arxiu d'aquell monestir. A. Rodríguez Lòpez, *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey* (Burgos, 1907), I, pàgina 169, posa Maria Gonzàlez com a successora de l'abadessa dona Maria Gutiérrez, morta entre el 1282-1285; com a successora de Gonzàlez hi troba dona Berenguela Lòpez, el nom de la qual surt per primera vegada el 7 de febrer de 1292. Aquests anys no concorden amb els de la cronologia de les abadesses de Las Huelgas que el mateix autor copia, *l. c.*, II, pp. 337 i ss., on entre les llistes de les abadesses perpètues, posa com a n.° 14 «Maria Gonzàlez [des del 5 d'agost de 1326] hasta agosto de 1332». Segons un catàleg manuscrit que es guarda en aquella casa sobre les abadesses de Las Huelgas, veiérem que dona Maria Gonzàlez havia estat abadessa des del 1286 al 1313. Allí es remarca que la tal abadessa era descendent d'una de les cases més il·lustres d'Aragó de part del seu pare. Fou, segons aquest catàleg, l'abadessa n.° II i va ésser elegida per segona vegada els anys 1319-1333.

Al Ms. de Huelgas trobem que el present planctus fou escrit a honor i a bona recordança:

> «De dompna Maria Gundissalui de Aguero, abbatissa,
> et nobilissima super omnes abbatissas»

aquella que visqué en el susdit monestir durant els anys de prova del regnat de Sanxo IV (1284-1295) protector de Las Huelgas, i principalment durant els anys de Ferran IV (1295-1312) i Anfós XI (1312-1350); és per ço que interessa el mirar si trobem rastre de les petjades d'aquesta abadessa dins l'arxiu de Las Huelgas. El susdit historiador Rodríguez, *l. c.*, I, pp. 218 i ss., dóna detalls preciosos per a la vida de Maria Gonzàlez, durant els dies de la seva prelatura. Tinguem en compte que aquesta abadessa regí aquell monestir segurament dues vegades; solament així podem conciliar les diferents dades que posen els autors pertocant a aquesta abadessa. Del primer regnat conta el susdit Rodríguez, que el nom de Maria Gonzàlez surt en un privilegi rodat del rei Sancho IV, datat a 20 de març de 1285, amb el qual el rei confirma la donació de l'«Hospital del Rey» per al monestir de Las Huelgas. Durant aquest abadiat de Maria Gonzàlez, la il·lustre família dels Mendoza va fundar el monestir de religioses del Cistell de «Nuestra Señora de Barrià», prop de Vitòria, que fou posat sots la jurisdicció de Las Huelgas. De moment no podem assenyalar altres detalls; en canvi tenim més clarícies de les gestes del segon abaciat de la nostra abadessa.

Maria Gonzàlez, successora de dona Urraca Alfonso, morta vers el 1325, convisqué amb els dies amargs de la infanta Elionor, germana d'Anfós XI de Castella, senyora de Las Huelgas. Es tracta d'aquella Elionor educada a la Cort d'Aragó, al palau de Jaume II. qui la volgué casar amb el seu primogènit Jaume; hom recorda prou com just celebrades les bodes a Gandesa i no finida la missa, l'infant nuvi desapareixia misteriosament per entrar de religiós a l'Orde militar de sant Joan de Jerusalem. Dona Elionor, retirada a Tortosa, entrava a Las Huelgas vers el 1321, i allí restava fins al 1328, que es casà amb Anfós III de Catalunya-Aragó. Maria Gonzàlez, ajudada de dona Elionor, hagué de batre's fortament contra les pretensions dels prohoms de Burgos, que volien mermar els drets del monestir reial. Maria Gonzàlez fou qui preparà les grans festes per a la coronació d'Anfós XI al temple de les Huelgas. Fa emoció el llegir el capítol 101 de la Crò-

nica del rei Anfós XI, on es descriu la cerimònia d'«armar cavallers» als rics homes i gent jove de la noblesa castellana, al mateix temple de Las Huelgas, dos dies després de la seva coronació. Entre els joves cavallers hom troba «Pero Gonzàlez de Aguero» — segurament de la família de l'abadessa esmentada, el nom del qual surt sovint en la Crònica de Pere I el Crudel, fill d'Anfós XI. Per la carta-privilegi d'Anfós XI, dirigida a l'abadessa de Las Huelgas, Maria Gonzàlez, a 13 d'agost del 1332, com a agraïment per les festes de la seva coronació, vegi's A. Rodríguez, *ibídem*, I, p. 229. Maria Gonzàlez fou la dona forta i enèrgica els temps de prova pel monestir; ella sabé vèncer les pretensions dels enemics d'aquella casa, i sabé fer prevaler el seu dret de superiora de l'Hospital del Rei; encara, a 4 de maig del 1331, augmentà generosament les hisendes de les Huelgas. Cal recordar també que durant el seu abadiat va prendre possessió del senyoriu del monestir la infanta dona Maria, filla de Jaume II d'Aragó i muller de l'infant Pere, mort a la vega de Granada i sepultat en el temple de Las Huelgas. Aquesta infanta havia entrat vers el 1328, després del matrimoni de la seva filla dona Blanca amb don Pere de Portugal, i la seva presència al monestir no fou pas origen de pau i de protecció com les monges estaven acostumades amb les restants infantes.

Segons els pergamins servats en aquell arxiu, Maria Gonzàlez encara vivia al 1335; segurament moriria abans del 1340. Maria Rodríguez de Rojas fou la seva successora. Seria curiós de poder seguir pas per pas les gestes glorioses d'aquesta abadessa. Precisament el seu segon regnat s'escau en els dies de la còpia del còdex polifònic. Qui sap si ella hi hauria tingut intervenció i qui sap si aquest planctus fou escrit pel mateix Joan Rodrigues que hem retret tant en la secció dels motets.

VERSIÓ MUSICAL. — La notació, escrita també per altra mà posterior, és ben quadrada, malgrat les aparències de certes lligadures, que semblen mensurals. L'amplada melismàtica de certes frases no permet que la peça sigui transcrita amb un compàs donat, i menys amb el ritme modal. Dissortadament sembla que el text no sigui pas complet.

Sobre el text d'aquests i dels altres planys que trobem al còdex Huelgas, vegeu J. Beck, *Le Chansonnier Cangé*, II, p. [37].

N.º 172, f. 160. *Plange, Castella misera, | Plange pro rege Sancio.*

Planctus a una veu, dedicat a la mort del rei Sanxo III (1157-1158), segons es desprèn dels mots «Qui etate tam tenera | Concusso regni solio | Cedes sentit et uulnera». El text no sembla tampoc que sigui sencer. El copista és ací diferent de l'anterior, i potser d'època més recent.

El susdit Becker, *l. c.* — vegeu el n.° 169 del present recull de Hu —, suposa que aquest *planctus* fou escrit per la mort del rei Sanxo IV († 1295). Encara que el còdex de Hu presenti aquest cant amb còpia ja més tardana, és cosa clara que es tracta del rei Sanxo III, el *Desitjat*, que havem citat suara. Recordem que en morir Anfós VII a 21 dies del mes d'agost de 1157, anomenat l'*Emperador*, va deixar el regne de Leon per al seu fill Fernando, i Castella per al seu primogènit Sanxo III. El còdex de Florencia, citat tantes de vegades per nosaltres, hem vist ja que guarda un *planctus* dedicat a la mort del rei Ferran II de Leon (1157-1188); ara, doncs, Hu presenta aquest altre plany escrit per la mort de Sanxo III de Castella, el germà gran del citat Ferran de Leon. Si atenem que aquest Sanxo va regnar justament un any (1157-1158), entendrem bé els mots «etate tam tenera», que canta el planctus en qüestió. No pot pas tractar-se del rei Sanxo IV, l'*Ardit*

(el *Bravo*), fill del rei Anfós X el Savi, puix que sabem prou que Sanxo IV va succeir al seu pare en 1284 i va morir tuberculós, sembla, a 25 dies del més d'abril del 1295; no podem, per tant, dir que morís «etate tam tenera». (Vegi's Ballesteros, *l. c.*, II, pp. 263 i ss., etc., etc.)

Així resulta que els tres cants dels ss. XII-XIII que coneixem fins ara com a planys dedicats a la mort de reis de Castella, són dedicats a Sanxo III i als seus dos fills Anfós VIII de Castella i Ferran II de Leon. Vol dir això que aquests cants foren escrits per algun músic de la capella d'aquests reis? És cosa molt possible; el dia que tinguem dades sobre la capella d'aquests reis, podrem respondre a aquesta qüestió.

Aquests planctus s'escauen ésser del temps mateix que feren tan bella florida planys semblants a França i a Anglaterra; el còdex de Florència n'és una bella prova. *Analecta hymnica*, 21, reprodueix el text d'aquests cants. Hom hi troba cants dedicats a la mort d'Enric II i de Ricard, reis d'Anglaterra; un a Godofredus, duc de Bretanya († 1186); altres a Enric I († 1181) i Enric II († 1197), comtes de Champagne. Encara hom hi troba, entre altres personatges il·lustres, el dedicat a Ottó IV (1218), i Felip August, «regis Galliae» († 1223). Recordem, així mateix, com en la lírica provençal surten diferents complantes dels ss. XII-XIII, dedicades a la mort de reis o de gent ennoblida protectors dels poetes-músics.

VERSIÓ MUSICAL. — Malgrat la grafia d'algunes notes i lligadures, que aparentment semblen de l'art mensural, hem de prendre aquesta notació com a quadrada. L'amplada d'alguns melismes fa que no poguem encabir-la en cap mesura determinada.

N.º 173, ff. 160' i 162. *Benedicamus Sane per omnia;* | *Non est res.*

Aquest Benedicamus a una veu, amb tropus, és obra de Johannes Rodrigues, segons anota el manuscrit.

VERSIÓ MUSICAL. — S'hi copia la música dues vegades. Donat que el text no és prou igual a la repetició, la música també varia una mica. A l'edició anotem aquestes petites variants. La notació és molt imperfecta i molt «sui generis» Les lligadures sense la perfectio, les semibreus, les mínimes, etc., no tenen cap significació rítmica. La deixem lliurement.

N.º 174, ff. 162-162'. *In hoc festo gratissimo* | *Corde letemur intimo.*

Benedicamus a dues veus, amb tropus. Com l'anterior, és obra de Joan Rodrigues.

VERSIÓ MUSICAL. — La notació és molt irregular i arbitrària; s'assembla a l'anterior. Al f. 162 trobem només grups de quatre semibreus, que al f. 162' van escrites com a mínimes. La cauda d'aquestes mínimes no fou, però, escrita pel mateix copista, sinó que fou afegida més tard. El fet que tal notació es presenti amb tantes d'imperfeccions, ens dóna fonament raonat per dubtar que el copista fos el mateix Rodrigues. La notació, certament, no és modal; és, però, mensural i farcida d'inconseqüències. L'única transcripció acceptable que hem trobat és la que donem amb compàs de C. Donat que la notació és presenta molt indecisa i tan poc constant, l'hem unificat en les repeticions seguint els llocs paral·lels més regularitzats. Com pot veure's, es tracta d'una composició de quatre compassos, on les veus es repeteixen mútuament fins en acabar la peça i sense cap riquesa de valor musical.

N.º 175, f. 165. *Benedicamus Sane per omnia;* | *Non est res.*

Benedicamus amb tropus, a una veu. La notació ja no pertany a la vella guisa; és presenta tan borrosa, que, en veritat, es fa molt difícil de llegir justament. Hem preferit donar solament el text que hem trobat ja al n.° 173. Aquesta melodia duu avinença amb la del n.° 11. Al final de la pàgina es veuen encara tres ratlles que són difícils de llegir.

N.º 176, ff. 165' i 153-154. *Credo.*

És a tres veus. Recordem que les misses completes escrites per un mateix autor no arriben fins a la segona meitat del segle XIV. El col·lector de Hu havia reunit diferents Kyrie, un Glòria, una sèrie de Sanctus, una altra d'Agnus i un bell rengle de Benedicamus per a ésser cantats a la missa. No hi tenia encara cap Credo. El Credo, per ésser centre i puntal del dogma, no es va cantar amb música a veus fins temps tardà. És al s. XIV que els compositors varen trencar la consuetud aquesta, i varen començar a escriure polifonia àdhuc per la part «Credo» de la missa. Un dels primers, potser, que es va composar seria aquest. Les diferents versions que es conserven proven a bastament que el nostre Credo tingué renomenada grossa. Aquest Credo canta encara amb l'estil de conductus; la música, però, és ja totalment diferent de la de les composicions per l'«Ordinarium Missae» que hem vist al començament del recull de les Huelgas. La música d'aquest Credo ens acosta ja al repertori de l'escola d'Avinyó de la segona meitat del segle XIV. Cal tenir en compte que, després de la butlla de Joan XXII, donada els anys 1324-25, sembla que els compositors de música religiosa, en escriure peces per al temple, es varen limitar a composar només les parts de l'«Ordinarium Missae», motets, himnes, etc. Com remarca Ludwig, en el *Handbuch der Musikgeschichte*, de Guido Adler (²1930, p. 293), al s. XIV ja no es va inventar cap estil nou de l'«Organum» litúrgic; per a l'organum de l'Ordinari de la missa hom es va limitar a escriure simplement amb l'estil de les cinc formes principals de la música profana d'aquell temps : conductus, motets, balades, madrigal i caccia. Així, doncs, el nostre Credo té un preu gros per nosaltres, puix que ell ens demostra que l'estil novell que anava obrint-se camí per a les funcions de la litúrgia havia entrat ja de bona hora a la nostra península.

MANUSCRITS. — Tournai, Catedral, fons Voisin, n.° IV, ff. 30-31', que classifica les veus com a «triplum», «motetus» i «tenor»; Apt, Biblioteca capitolar, ff. 42'-45. Per la col·lació dels manuscrits ens hem servit solament de la còpia que ens havia prestat el professor Ludwig en 1928.
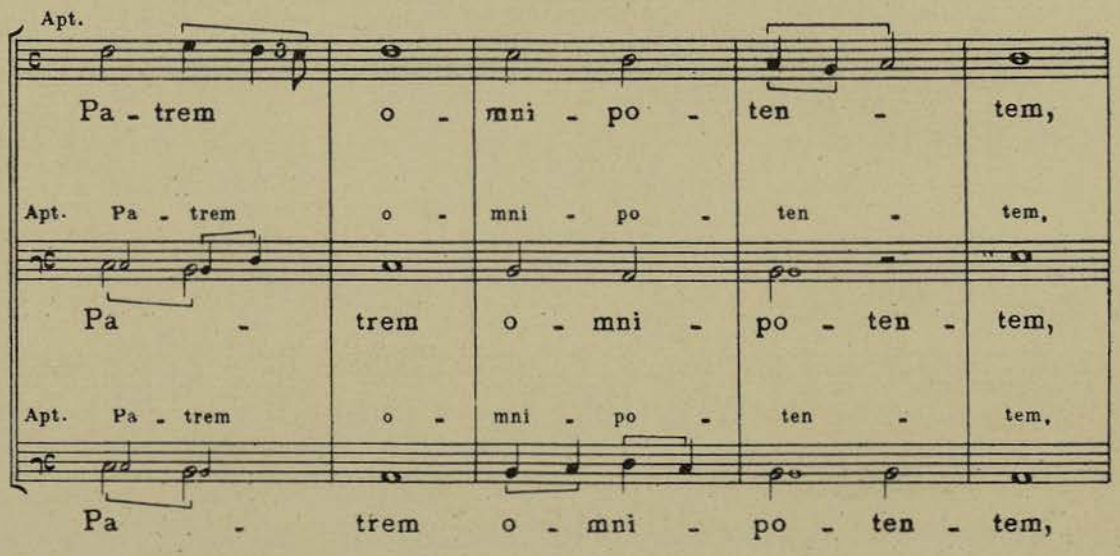
EDICIONS. — Coussemaker, *Messe du XIII^e s.*, primer al *Bull. de la Soc. hist. et lit.* de Tournai, VIII, p. 100, i amb tiratge a part en 1861. Sobre aquesta missa, vegi's Ludwig, *Archiv für MW* (1923), V, p. 220 i s., *Zeitschrift für MW* (1923), V, p. 440, nota 2, i Besseler *Archiv für MW* (1925), VII, p. 194; ací mateix, p. 420, Ludwig en parla de nou.
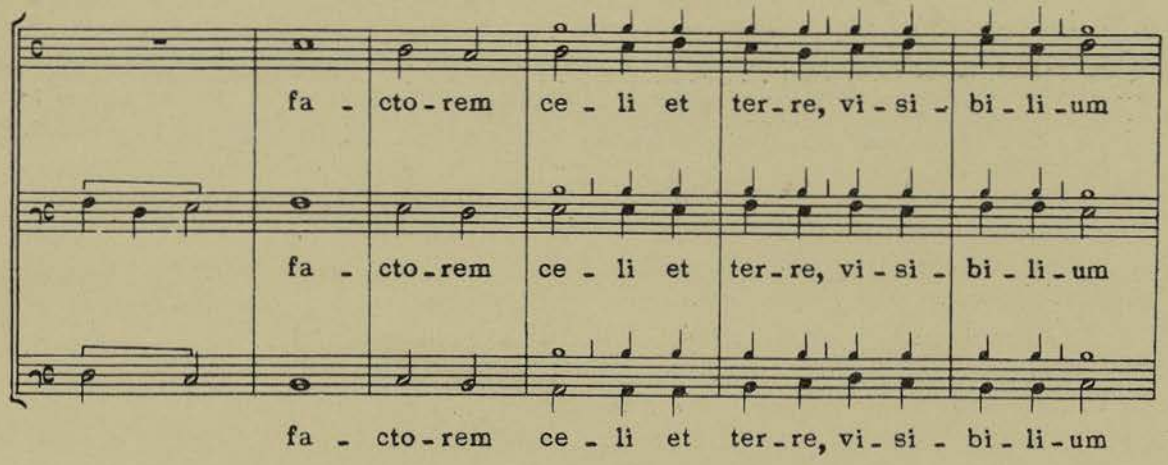
VERSIÓ DE HUELGAS. — És un fet molt curiós el d'aquest Credo : el Ms. de Tournai i el d'Apt escriuen el text també davall el motetus i el tenor. Aquest fet prova que ambdues versions no reflecteixen potser ben bé l'estil original de la composició. Sembla una
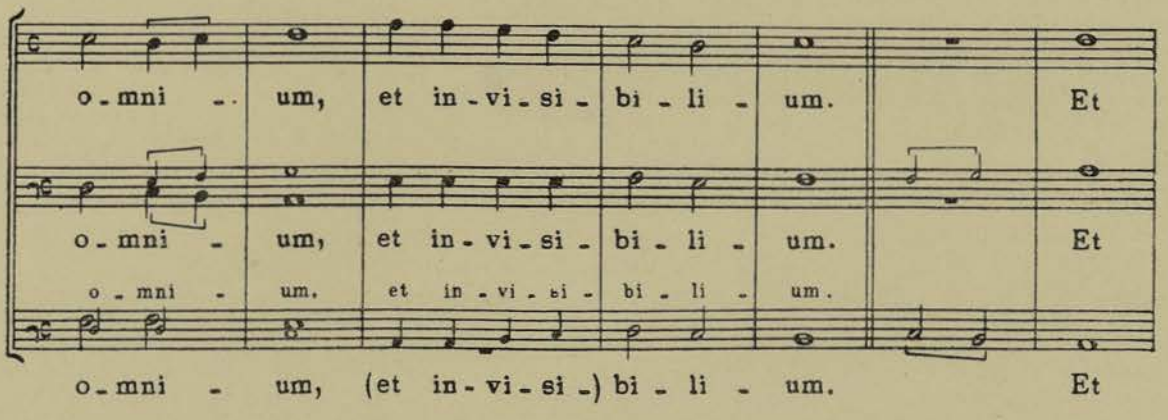
Biblioteca de Catalunya

cosa clara que originàriament el text només aniria a la veu superior, com assenyala Hu; cal només fixar-se que si hom vol seguir Tournai i Apt i aplica el text àdhuc a les veus inferiors, les notes d'aquestes veus han de tenir el mateix valor que les notes de la veu superior; essent així, les lligadures resten desfetes. Malgrat el desfer les lligadures per mor d'aplicar-hi text, àdhuc resten paraules truncades per una pausa intermèdia, com al mot *omnipoten | tem* del motetus. A Tournai i Apt el final de frase resta sovint sense text a les dues veus inferiors que canten soles un compàs. Aquest fet significa potser que quan més tard es cantava aquest Credo amb text a les tres veus, les veus inferiors serien reforçades per instruments que quedarien sols en venir els compassos esmentats. Sembla natural que de grups de notes amb lligadures, hom pugui reduir-los a notes simples; no sembla tan natural que de notes simples hom pugui fàcilment reduir-les a lligadures. Així, no sembla probable que el copista de Hu hagués transcrit per a veus instrumentals ço que el manuscrit patró donava per a veus vocals; al contrari, no és cap temeritat el suposar que els copistes de Tournai i d'Apt haguessin transcrit per a veus ço que trobaven escrit per a instruments. Encara més, la notació de Hu és més arcaica que la de Tournai. N'hi ha prou a fixar-se en les conjunctures de tres notes en el mot *Patrem* per exemple; Tournai escriu la tercera amb una cauda superior,  , Hu és manté encara com en la notació vella que anava sense la cua en casos similars  . Ho hem vist en alguns motets en els quals les cues eren allí escrites posteriorment.
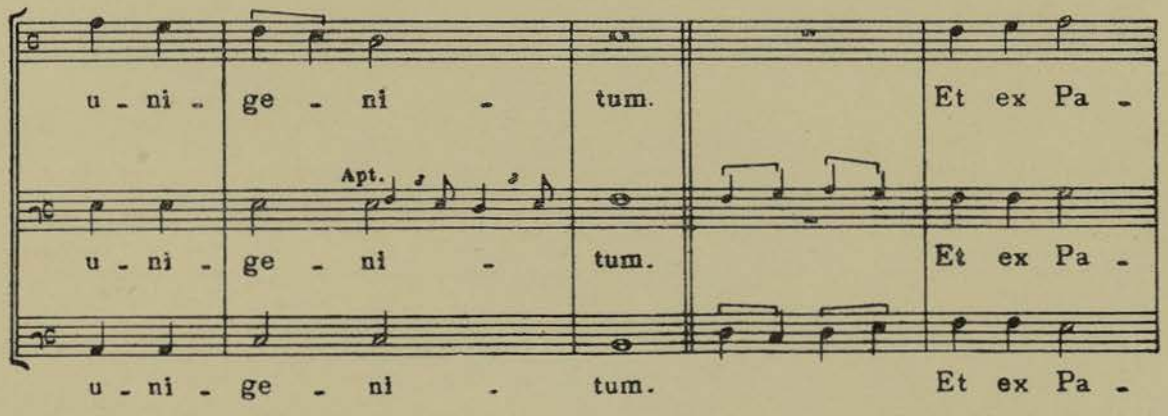
Per tal de demostrar que la versió de Hu amb les dues veus inferiors com a instrumentals és més autèntica que la de Tournai i Apt, encabim el començament d'aquests dos manuscrits. Cal fixar-se com en els compassos 1-4, Tournai aplica malament el text en el motetus i en el tenor; encara, en el compàs 4, hom escriu una síl·laba davall una pausa de brevis; en els compassos 9-11, Apt s'aparta de Hu i de Tournai; en el 14, Tournai escriu *et invisi* de «et invisibilium», davall pausa; en els compassos 14 i 17, Apt escriu notes al tenor i al motet, respectivament, mentre que Hu i Tournai fan callar aquestes veus.







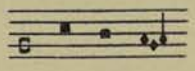
Valgui també el fragment que segueix — compassos 24-28 —, per fer veure com Apt afegeix notes a la versió original del motetus als compassos 25 i 27:



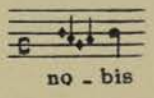
De totes maneres, ja fa ben estrany que Hu presenti una versió més primitiva. El Credo ens acosta ja al repertori d'Avinyó, que trobem tan escampat per Catalunya, i del qual, en canvi, no hem trobat quasi rastre, per ara, a Castella. D'on vindria la versió de

Hu? Segurament vindria de França. Encara que Hu dugui la versió més primitiva, no podem pas creure que això sigui prou per dir que l'obra hagués estat escrita a Espanya. Recordem l'intercanvi dels músics de la cort del papa, amb els nostres d'Aragó, i segurament amb els de Castella, per convèncer-nos que no seria estrany que aquest Credo hagués estat importat des d'Avinyó a la nostra península, ja de bona hora. Hu s'avé essencialment amb la versió de Tournai i d'Apt; els petits detalls no canvien en res la composició. Cal remarcar que alguns dels ♯ de Hu semblen afegits posteriorment. Les variants principals dels Mss. Tournai i Apt, són:
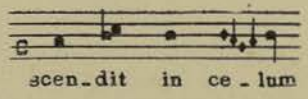
Triplum : Compàs 4_3, *si* semibrevis sense lligar a Tournai; 9_1, Apt *do* longa; 11_3, Apt *mi* longa; 24_1, Apt *mi* longa; 29_{3-4}, *fa* brevis a Tournai i Apt; 37, ambdós Mss. *do* sense ♯; 39, Tournai *do* ♯; $49_{-5-6-}50_1$, *mi re* semibreus i *mi* breu lligades; 64_1, Apt *la* longa; 69_{3-4}, *sol* brevis; 71, Apt *do* sense ♯; 72_{3-4}, *mi fa*, i 73, *sol fa* semibreus i *mi* breu com a tres ligatae; 74-75, *mi re mi* a Tournai; en comptes de *re do re*; 79_{3-4}-80_1, Tournai:



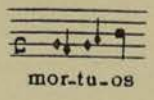
80_{3-4}-81, Apt:



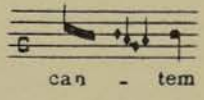
84, Apt *do* sense ♯; 90, *fa* ♯ a Tournai; 94 *do* sense ♯ a Apt; 100_{3-4}, *re mi* a Tournai; 100, Apt:



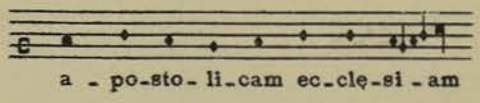
105_{1-2} *mi* brevis a Tournai; 105, *do* sense ♯ a Tournai i Apt; 114_3, Apt:



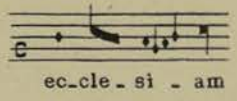
118_{5-6} *mi* brevis i 119, *do* brevis a Tournai i Apt; 127_{3-4}, *re do* semibreus a Tournai; 127, Apt:



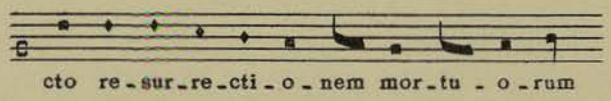
131_{1-2}, *mi* brevis a Tournai i Apt; 146, *do* sense ♯ a Tournai i Apt; 148-149_{1-2}, *mi* longa i *sol sol fa* semibreus amb el text *Et in unam* a Tournai i Apt; 152, Tournai:



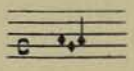
153_4, Apt:



160, Apt *sol* brevis en comptes de longa; 167, Tournai:



170_{3-4}, Apt:



179, *si* sense ♭ a Tournai; 183_{3}-185, lligadura. L'Amen a Apt, amb lligadures diferents de Tournai.

Les variants del motetus i del tenor són encara més nombroses, degut que aquests dos manuscrits s'esforcen a aplicar text davall les notes de les veus inferiors. Deixem d'anotar aquestes variants originades pel destriament de les lligadures i divisió de la longa i brevis, i anotem només les altres més importants.

Motetus : 22, Tournai *do*; 29_{3-4}, *si la* a Tournai i Apt; 31_{1-2}, *si la*; 34, *si la* semibreus i *la* breu a Apt; 40, *la, la, si, si* a Tournai i Apt; 44, *do si, la sol* semibreus a Apt; 45_{1-2}, *sol mi* breus a Tournai i Apt; 49_{1-4}, *si, la, la, sol* a Apt; 49_{5-6}, *fa* longa a Tournai i Apt; 58, les síl·labes *salu*(tem) davall la pausa a Tournai; 61, *mi fa* semibreus, *sol* breu a Tournai; *mi* breu, *fa sol* semibreus a Apt; 63, pausa a Tournai; *sol, la, si la sol* a Apt; 71, Tournai *mi*; 72, *la, si* breus a Tournai i Apt; 76, a Tournai pausa; a Apt, *do si, la sol* semibreus; 77, *la, sol* breus a Apt; 81, Tournai *sol*; 83_{1-2}, *re, do* a Tournai; 88, *si do, si la sol* a Apt; 90_{3-4}, *la* breu a Apt; 92_{1-2}, *fa* breu a Apt; 98, *fa sol, la sol* a Apt; 101, a Tournai pausa, i davall escriu *in ce*(lum); a Apt *re re* breus; 102, *do* longa a Tournai i Apt; 104_{1-2}, *la sol* ídem; 109_{1-2}, *fa sol* semibreus a Tournai; 111_{3-4}, *sol* a Tournai; 113, a Tournai pausa amb el text escrit davall, *la* breu, *si si* semibreus a Apt; 115_{1-2}, *la* breu a Tournai; 119, *sol* breu a Tournai i Apt; 123_{3-4}-124_{1-2}, pausa a Tournai; *si, sol* semibreus a Apt; 126, *mi, mi, mi, mi* a Tournai; *fa, sol, fa, mi* a Apt; 127, *re* breu a Apt; 128, *do* longa a Apt; 131_{3-4}, *la sol fa sol* a Apt; 141, pausa a Tournai, i el text escrit davall; *si, si, si, si* a Apt; 148, *la sol, la si* a Apt; 149, *do* longa a Apt; 151, *la, sol* breus; 152, *la* breu, *sol sol* semibreus a Tournai, i *la* breu, *sol fa* semibreus a Apt; 154_{1-2}, *fa* breu a Tournai, *fa mi* semibreus a Apt; 155, pausa, amb el text *Confi*-(teor) davall, a Tournai; Apt *sol la*; 160, Apt *do* breu; 167, *sol* breu, *sol sol* semibreu a Tournai; 179-180, lligadura *si la* breus, *sol* longa a Tournai, i *sol fa* breus, *sol* longa Apt; 184, pausa de longa a Apt; 189-191, lligadura *do* longa, *si la* breus, *sol* longa a Tournai i Apt; 192_{1-2} *fa re* a ambdós manuscrits.

Tenor : Compàs 20_{3-4}, *la la* semibreus a Apt; 23, a Tournai pausa amb el text (fili)*um De*(i); Apt *do re* semibreus, *fa* breu; 31_{1-2}, *mi fa* a Apt; 32_{1-2}, Apt *sol fa*; 34, *re fa, sol fa* semibreus a Apt; 36, pausa a Tournai i el text *de Deo*; *re* breu, *re, mi* semibreus a Apt; 37_{3-4}, Apt *fa* breu; 44, *fa sol* semibreus, *fa mi re* semibreus a Apt; 44 bis, *fa, la* breus; 47_{3-4}, Apt *mi fa* semibreus; 48_{1-2}, Apt *mi*; 48_{3-6}-49_{1-2}, Tournai pausa i el text del triple escrit davall; Apt canvia el ritme de Huelgas; 57, *la, fa* breus a Apt; 60, Tournai davall la pausa, el text corresponent; Apt *mi, re, do, re* semibreus; 61_{1-2}, Apt *mi* breu; 72_{1-2}, *sol fa* semibreus; 79, *sol sol* semibreus, *fa* breu a Tournai i Apt; 80_{1-2}, *la* breu ídem; 82, Tournai pausa amb el text corresponent; Apt *do* breu, *re mi* semibreus; 83, *sol, sol* semibreus, *fa* breu a Tournai i Apt; 82_{1-2}, Tournai i Apt *fa mi*; 90, Apt sense ♭ al *si*; 101_{1-2}, Tournai i Apt *la*; 104, Tournai i Apt *re mi fa fa* semibreus; 107_{1-2}, Apt *sol*; 109, Tournai pausa, amb el text corresponent; Apt, *mi, re,*

do, do semibreus; 110_{1-2}, Apt *re re*; 115-117, Tournai i Apt diferent de Huelgas; 119, Apt *do do* breus; 122, Tournai pausa, amb el text corresponent; Apt *do* brevis, *re mi* semibreus; 123_{3-4}, Apt *mi fa* semibreus; 124, Tournai i Apt *sol* breu; *sol sol* semibreus; 126, Apt *re, mi, fa, sol* semibreus; 127, Tournai i Apt *fa* longa; 128, *sol fa, mi re* ídem; 130, *re, mi, fa, sol* semibreus ídem; 131, *la, sol* ídem; 132_{3-4}, *sol fa mi* a Apt; 135, Tournai pausa, i davall el text *cum Pa*(tre); Apt *fa mi* breus; 141_4, Apt *re*; 148, Apt *re mi, fa mi re*; 149, Apt *do* longa; 149 bis, Tournai pausa, amb el text corresponent; Apt *do* brevis, *re mi* semibreus; 150_{1-2}, Tournai *fa sol*, Apt *fa mi*; 159, *re, mi, fa, sol* a Apt; 164, Apt *fa mi, re do*; 165, Apt *re* longa; 166, Tournai pausa, amb el text corresponent; Apt *sol* breu, *fa mi re* semibreus; 167, Apt *do* longa; 170, Tournai i Apt *sol, fa* breus; 177, Tournai i Apt longa; 186, *fa mi* semibreus, *re* brevis; 192_{1-2}, Tournai *la* breu.

N.º 177, f. 154'. *Solfeig a dues veus.*

Primerament havíem dubtat sobre el títol d'aquesta peça; ben mirada la cosa, no hem trobat altre títol més escaient. Es tracta del solfeig potser més antic que hem conservat a dues veus. Aquesta composició interessa sobrerament, per la qüestió de la solmisació medieval. Per dissort la peça arriba incompleta. La veu inferior es veu clarament que no és sencera, pel fet que al final escriu un custos que assenyala que la composició seguia a la pàgina següent. Quant al duplum, no és tampoc complet, puix que hom troba que hi manca el verb que aniria amb el mot «musicalia». El sentit del text resta un xic fosc. Vegeu J. Beck, *Le Chansonnier Cangé*, II, p. [37].

N.º 178, f. 155. *Benedicamus O quam sanctum.*

Va a una veu.

El manuscrit l'atribueix a Johannes Roderici. No té res d'especial quant a la música, que, bo i essent gregoriana, fuig ja de la finor de les melodies clàssiques del repertori gregorià. Quant als textos d'aquests tropus de Benedicamus, signats per J. Rodrigues, no sabem qui seria llur autor.

N.º 179, ff. 155'-156. *Iste est Johannes.*

Tropus de Benedicamus. Text i música desconeguts. La música és encara més deixatada que la composició anterior. Aquests melismes tan estiragassats assenyalen una mà dels temps de més postrament del cant gregorià.

N.º 180, f. 156. *O speculum monachorum.*

Tropus de Benedicamus dedicat a sant Benet. No l'hem pogut veure en cap altre manuscrit. La música, a una veu, és il·legible.

N.º 181, f. 156'. *Benedicamus O quam preciosum lignum.*

Tropus de Benedicamus dedicat a la creu del Crist. Sembla que el text sigui també inèdit. Música a una veu, il·legible.

N.º 182, f. 163. *Iste est Iohannes.*

Tropus de Benedicamus. La música és a una veu; tampoc no es pot llegir.

N.º 183, ff. 163'-164. *Benedicamus Virgini matri.*

Benedicamus tropat, a dues veus. Obra de J. Roderici.

VERSIÓ MUSICAL. — La notació mensural és ben conseqüent. Cal remarcar:

Duplum : Compàs 7, *la* plica que deixem; 12, *mi* duplex longa que considerem com a longa; 25, *la* amb plica; 30, *mi* duplex longa que la fem longa, com al 12.

Tenor : Compàs 2, *re* i *do* amb plica que deixem; el *re* del 3, el *fa* del 6 i el *fa* del 7 són pliques i les deixem; 12, el *sol* sembla que primer era semibrevis com al compàs 30, i fou després retocada en longa. Deixem les pliques del segon *mi* del compàs 17, la del *re* i *do* del 20, la del *re* del 21, la del *fa* del 25, la del *sol* del 28 i la del segon *mi* del 35.

N.º 184, f. 164. *Benedicamus O quam preciosum lignum.*

La melodia d'aquest Benedicamus amb tropus és només una adaptació de la música de les proses 6 (n.° 55) i 26 (n.° 75), estrofa segona, una mica modificada i estiragassada al final. El text és com el del n.° 181.

VERSIÓ MUSICAL. — Ve també anotada amb notació mensural, no conseqüent. Compàs 1_6, el *la* ha d'ésser nota real; 3, sobra un *do* brevis; *la sol* haurien d'ésser semibreus; 4, *sol la* brevis-longa en comptes de brevis brevis com va al compàs 1; 5, deixem la plica del *sol*; el *la* longa en comptes de brevis; el *fa* brevis en comptes de longa; 6, *re mi* breus en comptes de semibreus; el segon *do* amb plica sense significat; 8, el podatus *fa sol* hauria d'ésser amb semibreus; 9, al *do si* manca l'opposita proprietas; 10, la quinària va escrita lliurement amb plica, a la final, que la deixem; 12, el *fa* brevis en comptes de longa.

N.º 185, ff. 164' i 168. *[P]erhibentur cunctis rerum.*

Benedicamus amb tropus, a una veu. Música, amb melismes llargs, ja de l'Ars nova. Donat que musicalment sembla poca cosa i que la notació no és sempre prou clara, la deixem sense transcriure.

N.º 186, f. 168. *Benedicamus Hic est enim precu[r]sor.*

Benedicamus amb tropus, a una veu; estil com a l'anterior. Text ja vist al n.° 36; música no prou clara per poder-la transcriure com cal.

ADDICIONS I ESMENES

Pàg. 16. — Ratlla 8, diu : Ferran I; ha de dir : Ferran III.

Pàg. 17. — Per la cultura general de Ripoll als segles X-XI, que aclareixen una vegada més l'ambient musical del gloriós cenobi català, cf. J. Millàs Vallicrosa, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya Medieval*, vol. I, a la *Sèrie monogràfica dels Estudis Universitaris Catalans* (Barcelona, 1931), i Dom Anselm Albareda, *L'Abat Oliva Fundador de Montserrat* (Montserrat, 1931).

Pàg. 24. — Recentment hem pogut consultar personalment el còdex fragmentari amb neumes mossaràbics, provinent de Sant Joan de la Penya, que es guarda a la Universitat de Saragossa, Facultat de Dret (no Facultat de Filosofia i Lletres, com hom ens havia dit) i sense signatura. Es tracta d'una plec de música de quatre folis dobles (quaternió), en pergamí, de 34'1 × 27'2 cms. i 28 × 19 de caixa. El marge superior és tallat; els marges inferiors i els del costat són molt amples. El còdex era preciosíssim; les vinyetes són en vermell, groc i blau fosc; les rúbriques, amb vermell i blau. Les caplletres petites van copiades alternant les vermelles amb les blaves. El foli 1.r està tot esborrat; hom va escriure damunt amb lletra del s. XVIII : «Libro de San Voto : contiene Historia de los Santos Voto y Fèlix confesores. Su autor, Machario, monge de San Juan de la Peña, y a su continuación diferentes privilegios y donaciones (Cax. 16). Lig. 1.ª.» Dins del plec musical hi van dos plecs — quaternions —en pergamí, lletra del s. XIII. El primer conté una vida dels sants Voto i Feliu i després segueix un fragment d'un Cartolari de Sant Joan de la Penya; concorda, per tant, amb l'anunciat de la coberta. Ultra aquests fragments, en la mateixa cartera es guarda un Cartoral visigòtic, provinent també del susdit monestir.

El fragment que reproduïm al text és el foli 4 r, que conté quinze ratlles amb neumes, de les quals en reproduïm només les onze inferiors. El f. 8 v., que també contenia música, al present no es pot llegir.

Pàg. 25. — Quant al còdex visigòtic de la catedral de Còrdova, servat allí, sembla, sense signatura, no hem pogut fins ara heure'n cap fotografia. Esperem una avinentesa per poder estudiar personalment aquest i altres còdexs gregorians posteriors que es guarden en aquell temple. El poc temps que se'ns va concedir el 1929 per fullejar aquell manuscrit visigòtic, no ens va permetre de veure si tanmateix es tractava d'un segon còdex amb les obres de l'Alvarus Cordubensis, o bé si era el mateix que va servir al P. Flórez per l'edició de les obres del citat Alvarus, i del qual parlen els moderns paleògrafs. El manuscrit que veiérem a l'Exposició de Sevilla, no recordem que contingués res del cant de la Sibil·la com duu el còdex conegut; la pàgina amb notació — a tota amplada de pàgina — era un foli verso cap al final del volum. En canvi, a l'interior de la coberta del començament i del final, es troben fragments d'un tropari amb notació aquitana, el qual potser podrà certificar-nos de la pràctica de les proses medievals a la catedral de Còrdova.

Ibídem, ratlles 28-29, diu : «d'Erich de Friaul, del 799; el "Mecum Timavi", de Carlemany, vers 814, i el...»; ha de dir : «d'Erich de Friaul, del 799, que comença "Mecum Timavi"; altre és el de Carlemany, vers 814, titulat : Planctus Karoli...».

Biblioteca de Catalunya

Pàg. 26. — P. Ewald i G. Loewe, en l'obra *Exempla scripturae visigoticae* taula XXII, reprodueixen una pàgina del Còdex de San Millan 8 (F 194) de l'Academia de la Historia de Madrid, copiat l'any 946. Allí trobem un carmen acrostichum també amb signes quantitatius; aquests, però, tenen un altre aspecte dels que reproduïm del còdex d'Azagra.

Pàg. 28. Pels instruments de música descrits per sant Isidor, cf. Gérold, *Les Pères de l'Église et la Musique* (París, 1931), pp. 180 i ss.

Pàg. 31. — En el còdex e. ij. 1 de la Biblioteca de l'Escorial (és un *Boetii de Consolatione*, del segle XI), f. 100-100', es copien amb neumes una mena de cants escolars. No l'hem volgut citar, donat que es tracta d'un còdex copiat a l'Anglaterra.

Pàg. 41. — Sobre la part activa dels instruments en la música religiosa medieval, ultra l'obra citada de Gérold, vegi's, com a obres recents : Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, a la *Musikpädagogische Bibliothek*, dirigida per Leo Kestenberg. *Heft* 10 (Leipzig, 1931), pp. 9 i ss. També Leo Schrade, *Die handschriftliche Ueberlieferung der ältesten Instrumentalmusik* (Lahr, Baden, 1931).

Pàg. 43 i s. — Pels instruments dels *Beatus*, vegi's encara W. Neuss, *Die Apokalipse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel Illustration*, I-II, del 1931.

Pàg. 47. — Pel fet de la pràctica de la música a veus a Catalunya, és molt interessant el document que fa poc que ens va notificar el director de l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona i canonge arxiver d'aquella Seu, l'il·lustre amic Sanç Capdevila. En el Necrologi de la Catedral susdita, copiat al s. XV, hom llegeix : «Idus julii mclxiiii obiit Lucas canonicus hujus ecclesie, *magnus organista*». Els mots *magnus organista*, assenyalen, sens dubte, que allí es practicava la música a veus ja en temps ben primitius. El Lucas de Tarragona, doncs, viu en els dies que la polifonia es practica ja ben esplendent a la catedral de Compostela. ¿Qui és aquest Lucas, *magnus organista*, que moria quan Leoninus just havia començat a dirigir la música a veus al temple de París? El nostre Lucas rep el nom de *magnus organista* molts anys abans que hom conegués el Perotinus *magnus* de Notre-Dame de París. La notícia ens obra camins amples per explorar la història de la polifonia a Catalunya; confiem que ella no restarà isolada a Tarragona i que trobarem altres centres en els monestirs i catedrals catalanes.

Pàg. 72 i ss. i 93. — Donat que allí parlem tant del cèlebre hochetus, obra musical d'un mestre hispànic, val la pena que hom llegeixi l'estudi *Der Hochetus*, de Marius Schneider, a la *Zeitschrift für MW*, XI, 390 i ss., si vol tenir una idea justa sobre la naturalesa de l'hochetus en els temps medievals.

Pàg. 75. — F. Gennrich publica, amb transcripció, la cauda final del conductus a dues veus «Dic Christi veritas», del còdex de Madrid, B. N. Mss. 20486 (a. Hh. 167), f. 114, patró del conductus «Bulla fulminante», de Londres, Br. Mus. Egerton 274, f. 33'; també el «Procurans hodium», a dues veus, del f. 124. Vegi's la *Zeitschrift für MW* (1928-29), XI, pp. 326 i ss.

Pàg. 86. — Fa poc temps poguérem estudiar el fragment del conductus «Lux illuxit», a dues veus, de Madrid, B. N. Mss. 6528 (a. R. 139). Es tracta d'un manuscrit *Ars grammatice Prisciani Cesariensis presbiteri* del s. XIII. A la darrera coberta — part interior — hi ha un full en pergamí, enganxat damunt la coberta de fusta i posat de cap per avall. El fragment comença al primer vers de la segona estrofa «[In] qua forma speciosus», i arriba fins al final del vers quatre de la tercera estrofa, que és l'última : «David de fructu posu[it]»; en arribar al *su* que precedeix el melisme de la cauda final, resta truncat per mancar el foli següent. El manuscrit del qual prové aquest foli seria molt bonic; la notació s'assembla a la del de W_1. La pàgina avui llegible és el verso; de segur que al recto es conté també música. És de doldre la pèrdua d'aquest manuscrit, que potser sí que contenia el repertori hispànic autèntic que avui ens manca.

Ibídem, ratlla 8. Diu : «AH 20, 105»; ha de dir : «AH 20, 185».

Pàg. 97, nota 7. — C. A. Moberg es decanta per la teoria de Wagner en aquesta qüestió, en el seu estudi «Eine vergessene Pseudo-Longinus-Stelle über die Musik», a la *Zeitschrift für MW* (1929-1930), XII, pp. 220 i ss.; en canvi, J. Handschin retorna al seu punt de vista en un altre treball que publica al *Philologus* (1930), volum LXXXVI, pp. 55 i ss.

Pàgs. 103, 227 i ss., etc. — De cada dia relluu més el paper que Anglaterra ha jugat en l'evolució de la música a veus medieval. J. Handschin dóna llum nova sobre d'aquesta qüestió, en la seva molt interessant i detallada recensió que fa de l'obra *Worcester Mediaeval Harmony of the 13th and 14th centuries* de Dom A. Hughes, a la *Zeitschrift für MW* (1931), XIV, pp. 54 i ss., que rebem impreses ja aquestes *Addicions*.

Pàg. 104. — Ratlla 18, diu : Munic 157, donat que Dreves assenyalava així el Graduale de Mosburg al *Gregorius-Blatt* del 1888 i a AH 20, 22; ha de dir : Munic 156.

Pàg. 105. — Per la publicació de melodies de tropus a una veu, Dom J. Jeannin en publica algunes del tropari del s. X de París, B. N. lat. 1118, a la revista *Santa Cecilia* de Turin, n.° IV, de 1929, i n.° I-II del 1930. Aquest estudi *Nuove osservazioni sulla ritmica gregoriana* el publica encara amb tiratge a part. Consignem el fet, no entrant, però, mica en les seves teories rítmiques.

Pàg. 108. — Cal remarcar l'afirmació que fèiem sobre l'existència, a la catedral d'Osca, de dos Troparis dels segles XII-XIII, provinents de Sant Joan de la Penya. Aquesta afirmació — rectificada ja a la pàgina 161 — venia de l'estudi de Ricard del Arco a la revista de Saragossa, *Universidad* (1929), VI, p. 350. Però en la recerca que férem suara a la Catedral d'Osca, poguérem comprovar que a Osca solament s'ha servat un Tropari del s. XII. L'afirmació de del Arco fou deguda a una confusió poc fonamentada; ell mateix hagué de confessar-nos-ho lleialment. El Tropari esmentat, que tenim en fotocòpies a la Biblioteca de Catalunya, conté 153 folis; és en pergamí, de 24'2 × 14'7 cms., i va sense signatura. La foliació, amb llapis, fou posada per Dom M. Sablayrolles. Ultra aquest còdex i el preciós *Hymnarium* del s. XI, conegut per les notes que en donà Sablayrolles en el seu *Iter Hispanicum*, poguérem estudiar els següents manuscrits, que val la pena de retenir:

3. Còdex n.° 2 : *Matutinarium-Antiphonale*. És del s. XII, en pergamí, de 33'3 × 23'3 cms., de 190 folis. Notació aquitana damunt una línea. Als folis 130' i ss., sovint, després dels responsoris, escriu : «Prosa» en el sentit de «Verbeta». És el Proprium de Tempore.

4. Còdex n.° 25. *Matutinarium-Antiphonarium*. Segle XIII, pergamí, 285 folis, de 44 × 32'2 cms. És el Proprium de Sanctis. Notació aquitana. Conté alguna prosa i diferents *verbeta*.

5. Còdex n.° 5. Fa pendant amb l'anterior. És un *Matutinarium-Antiphonarium* de Tempore; del s. XIII, en pergamí, 194 folis, de 48 × 32'7 cms. Notació aquitana. Conté també alguna prosa.

6. Còdex n.° 6. *Matutinarium*. És dels ss. XII-XIII, en pergamí, 157 folis, de 41'4 × 29'5 centímetres. Notació aquitana damunt línea seca. És el Proprium de Tempore i comença per Pasqua. Després del responsori IX de Maitines, escriu sovint «Prosa» en el sentit de «Verbeta».

7. Còdex n.° 32. *Lectionarium*. És dels ss. XII-XIII, en pergamí, 226 folis, de 41'2 × 30 centímetres. Notació aquitana damunt línea seca, als folis 27'-28 que donen els versus sibillins, i als folis 103' i ss. que copien les Lamentacions.

8. Còdex n.° 19. *Matutinarium*. És del s. XIII, pergamí, 100 folis, de 42'4 × 30 cms. Notació aquitana damunt dues línees, una de vermella i altra de groga. Als folis 40-40', «Audite quid dixerit», que són els versos de la sibilla amb tonada igual a la de l'anterior; ff. 48' i ss. «Tractus. Descendit de celis Deus...», seguit de : Prosa. «Descendit verbum tuum Xpiste rex», etc., etc.

Tots aquests còdexs servats a Osca tenen un preu gran per nosaltres; alguns d'ells, provinents de Sant Joan de la Penya, altres potser copiats a Osca mateix, demostren que l'Aragó tingué una cultura musical forta els segles XI-XIII; l'escola de copistes anotadors hi fou esplendent; els còdexs d'Osca lliguen l'escola musical catalana amb l'escola d'Aragó i ens relacionen amb els grans centres de Castella.

Pàgs. 111, 137 i 140. — En la secció d'Agnus amb tropus, encabim els n.s 26, 27 i 28, no sols pel fet de trobar-se entremig dels Agnus i dels Benedicamus, sinó també per llur construcció musical que s'adiu plenament a l'alternança amb el cant gregorià d'aquesta part de

l'Ordinarium Missae. Encara que en sentit ample hauríem pogut potser prendre'ls com a conductus, hem preferit titular-los i deixar-los simplement com a Agnus. I diem una vegada per totes, que en estudiar cada una de les composicions del nostre recull, tret d'algun cas especial, amb tot intent, no hem volgut eixamplar més el nostre comentari anotant-hi tots els models de formes líriques que cercant-les de prop hom pot trobar-hi.

Pàg. 113. — Ja es comprèn que la signatura del còdex de Cambridge, Univ. Library, que allí — com a la pàgina 115 — el tipògraf ens féu assenyalar Ff., f. 17, ha de dir : Ff I 17, com hem escrit arreu.

Pàg. 114. — Al *Missale Tirassonense,* ms. del 1466, avui a Taraçona, catedral, sense sign. i sense foliar, hem vist també els tropus del Kyries Cunctipotens, text sol. Línies 45-46 : Cal suprimir : «Vic, Catedral, Troparium ss. XI-XII, f. 51 i ss. donat que és repetició de l'anterior.

Pàg. 115. — A. Schering, en la seva recent *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig, 1931), n.° 9, pàgina 6, reprodueix la versió de Milà d'aquest Kyrie, sense esmenar les falles que allí esmentem.

Pàg. 117. — Línia 18. Al començament manca l'anunciat : MANUSCRITS:

Pàg. 118. — Al Missale Tirassonense esmentat suara, hem vist també els tropus del Kyrie fons bonitatis sense la tonada.

Pàg. 119. — En parlar del *Et in terra ... Spiritus et alme,* un canvi de paraules ens ha fet dir que l'«Et in terra», a tres veus, de Worcester, reproduït per Hugues a *Worcester Mediaeval Harmony,* n.° 3, duu el mateix tenor de Huelgas, en comptes de dir que va amb un tenor diferent. L'única relació que té amb el de Huelgas és perquè també arriba amb l'estil de l'Ars antiqua.

Pàg. 120. — Al Missale Tirassonense del 1466, hem vist els tropus d'aquest «Et in terra»; van sense la melodia.

Pàg. 122. — N.° 12, diu : f. 8'; ha de dir : ff. 8'-9.

Pàg. 125. — La foliació del còdex de San Millan, 51, diu ff. 244'-244; ha de dir: ff. 244'-245.

Pàg. 132. — Sobre l'Ave verum que Dreves copià d'un «Directorium chori Illerdensis saec. XV. Cod. Capit. Illerdensis 13», després d'una recerca detallada en aquell arxiu, podem dir que el manuscrit que veié Dreves fou, sens dubte, el còdex n.° 9 de Roda «[Capitula et Orationes Missae et Officii]», del s. XV. Al final, afegit amb apèndix, es troba l'Ave verum en qüestió. No creiem que l'autor d'*Analecta hymnica* es refereixi a la «Consueta Illerdensis», que duu la sign. 13 dels còdexs provinents de Roda. Aquesta Consueta, també del s. XV, dóna la tonada de tots els himnes de l'any; no hem tingut, però, la sort de trobar-hi ni el text ni la melodia de l'Ave verum.

Pàg. 136. — Línia 27. Diu : W_1, f. 94'; ha de dir : W_1, f. 94.

Pàg. 137. — F. Gennrich, a la *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (1931), IX, pp. 302 transcriu el tenor del «Christi patientia», de Huelgas, que dóna com a exemple per a aclarir la idea de la *Laissenstrophe.* Allí mateix, p. 307, en parlar de la *Retrouenge,* transcriu el tenor de l'«Exultet hec concio» del n.° 28.

Pàg. 141. — Cal afegir, que el Ms. lat. 1139 de París, presenta els dos primers versos amb una melodia molt melismàtica, que tot d'una sembla que sigui la part del discant; en canvi, als versos següents dóna la melodia igual al tenor de Huelgas. Això significa, segurament, que a St. Martial aquesta melodia serviria també pels dos primers versos com a Huelgas, i que el discant que apareix al començament, seria el mateix per a tota la peça. Si fos així, aquesta composició seria, doncs, no a una veu com allí diguérem, sinó que seria a dues. Els melismes doblats que hom hi llegeix al començament, al mot *Catolicorum,* fan l'efecte que foren escrits dues vegades per tal d'aclarir la línea inferior que resultava borrosa. Per la semblança que el tenor de St. Martial duu amb el de Huelgas en els versos tercer i següents, no creiem que la versió de St. Martial pugui prendre's que vagi amb un tenor organal, el *re,* que duri pels dos primers versos, i que als següents es cantés a una veu sola, o bé amb el mateix discant de la primera part.

Pàg. 145. — Wooldridge-Hughes, *Early English Harmony*, pl. 27, reprodueixen el «Verbum patris» a dues veus, de Cambridge. Cf., encara, Ludwig, *Repertorium*, I, I, p. 329.

Pàg. 148. — Al n.° 45, diu : *Graduale Romanum*, p. 16; ha de dir : p. 16*.

Pàg. 161. — D'entre el bell rengle de missals manuscrits en pergamí que hem vist recentment a la catedral de Taraçona, contenen seqüències:

1. «Missale Tirassonense» del 1471; sense sign. Conté unes sis seqüències.

2. «Missale Tirassonense» del [MCCCC]LXVI, també sense sign., en conté unes vint-i-cinc. Ambdós les duen sense melodia.

Línia 24, diu : «per ça i per lla en els Mss.»; ha de dir : «per ça i per lla en els Mss. de l'Escorial:».

Pàg. 164. — Per veure si sortien inventaris amb assenyalaments de prosaris, hem fullejat, entre molts d'altres, els documents dels segles IX-XII de Galícia publicats a la *Revista de archivos, museos y bibliotecas* (1873-1874), III-IV, de la primera sèrie, amb resultat negatiu

Pàg. 166. — Pels missals vells de Sevilla — pròpiament *sacramentaris* — vegi's l'estudi «Sahagun und Toledo», de L. Fischer, a les *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Erste Reihe*, 3. Band (1931), pp. 286 i ss.

Pàg. 169. — Per la influència dels monjos cluniacencs de Sahagun, a la introducció de la litúrgia romana a Castella, cal llegir l'estudi esmentat de Fischer, pp. 295 i ss.

Pàgs. 172 i ss.. — El mateix A. Gastoué, el 1912, va exposar encara més clarament la seva idea sobre d'aquest punt de la mensurabilitat de les seqüències. En la seva obra *L'Art grégorien*, p. 94 i s., remarca que si un hom canta les seqüències tal com primitivament arriben copiades en els manuscrits, és clar que hom haurà de cantar-les lliurement. «Mais nous savons que la poésie romane rythmée et rimée, avec la musique qui s'y rattache, est très nettement *mesurée* : or, à la première époque de cet art, la notation proportionnelle n'était pas encore inventée, et on y suppléait par les régles des *modes* rythmiques ou *maneries*, basées sur l'allongement des "accents métriques". Ainsi, à partir du XIV^e^ siècle, le *Mittit ad virginem*, comme toutes les piéces de ce genre, est noté avec l'alternance perpétuelle d'une *bréve* et d'une *longue* (d'une noire et d'une blanche). Au XIII^e^ siècle, bien qu'on ne notât pas encore de cette façon, et que les notes fussent en apparence égales, nous savons pertinemment que les *proses* ou *séquences* composées en vers rimés et rythmés étaient déjà soumises à ces régles des "modes rythmiques". Mais, au XII^e^ siècle, en était-il déjà de même? Il semble qu'il n'y ait pas raison d'en douter, mais la question est loin d'être tranchée.»

J. de Valois va provar també — seguint Gastoué — de mesurar la seqüència «Veni sancte Spiritus», que Aristòtil Beda, vers el 1240, donava ja amb el primer modus nostre (Cf. Coussemaker, *Scriptores*, I, 279), a *La Petite Maîtrise*, del 1930, n.° de maig. Més recentment, Dom Jeannin, mensuralista acèrrim, coneguts pels seus atacs sistemàtics i sovint poc fonamentats contra de l'escola de Solesmes, acaba d'editar, amb fascicle a part, *Les Rapports de l'Accent latin et du Rythme musical au moyen âge*, aparegut primer a *La Musique d'Église*. Com a apèndix, afegeix un petit estudi sobre les seqüències anteriors a Adam : «Appendice sur la mensuration des Séquences antérieures a l'apparition de l'"Ars Mensurabilis"», de St. Victor. Jeannin dóna ja com a cosa admesa arreu, que les proses del susdit Adam serien cantades mensuralment. Ell, però, com a cosa també ben natural, suposa que les seqüències primitives — com a silàbiques que eren — serien també executades amb ritme acompassat. Jeannin es funda en el fet que el Pseudo-Aristòtil com a exemple de primer modus rítmic segons la seva teoria, l'incípit de la seqüència «Sancti spiritus adsit nobis gratia» (AH 53, 119), que hom considera com a obra de Notker.

Recentment, A. Schering en la seva *Geschichte der Musik in Beipielen*, no cal dir com ritma mensuralment les seqüènciesanteriors a St. Victor, i àdhuc les de Notker. Ell adopta generalment la teoria rítmica de Riemann en part practicada per E. Bernoulli a *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, ja en 1898, àdhuc per les seqüències transcrites de còdexs alemanys.

Pàgs. 176 i ss. — J. Beck a *Die Melodien der Troubadours* (1908), no va tractar directament d'aquesta qüestió; recentment, però, parlant d'aquest punt, ens manifestava que el manuscrit de Limoges 2 (17), citat per Blume, *Analecta hymnica* 54, 343, com a un "Grad. ms. Fontisebraldense saec. 14.", duu també les seqüències amb notació mensural. No l'hem pogut consultar. Al bell rengle de manuscrits amb proses a veus, ja no cal dir com en els fragments de Worcester que A. Hughes retreu en la seva obra esmentada, es troben alguns que presenten seqüències també a dues veus.

Pàgs. 184. — A. Schering en la seva *Geschichte* citada, n.° 10, pàgina 6, reprodueix la versió de Douai 90 (124), [no 24 com ell erròniament assenyala] coneguda ja des de Coussemaker. — J. Beck recentment ens contava, que el manuscrit de Limoges 2 (17), duu aquesta seqüència amb notació mensural amb ritme de II modus. Val la pena de retenir aquest fet del ritme de II modus que Huelgas pretereix per sistema, i que França el practicava àdhuc en el cant de les seqüències, com hem vist en el Ms. lat. 1343 de París.

Pàg. 192. — Al n.° 63, cal afegir que A. Schering, a la citada *Geschichte der Musik in Beispielen*, n.° 6, pàgina 4, dóna la seqüència *Victimae paschali laudes*, ritmada diferentment de com la donem nosaltres.

Pàg. 215. — J. Beck tot de passada per Barcelona, fa poc que ens va assabentar que l'anunciada edició anglesa del manuscrit de Wolfenbüttel, Helmstad. 628, en facsímil, és ja finida. Dissortadament no hem pogut tenir a mà aquesta edició feta a cura de la University Press d'Oxford, donat que encara no s'ha posat a la venda.

Pàg. 225. — J. Handschin ha publicat recentment el seu formós estudi «Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte», al que en part havia llegit al Congrés de Musicologia de Liége del 1930, vol. v del *Schweizerisches Jahrbuch für MW*. Allí aporta materials i proves noves per demostrar el paper que va jugar Alemanya en la música primitiva a veus i especialment en la dels motets. Per proves que addueix, es decanta a creure que el mateix còdex de Bamberg fou copiat a Alemanya.

Pàg. 237. — Pel cas dels dos *tenors* del motet I de Huelgas, escau recordar el senyalament de *Primus Tenor* i *Secundus Tenor* del fragment anglès de Worcester, del qual parla Ludwig a *Die Quellen der Motetten* pp. 192 i 274. Cf. també *Worcester Mediaeval Harmony*, d'A. Hughes, n.^{s} 45, 73 i 74.

Pàg. 248. — El motet *Agmina* el citen W. Odington amb el Tr. [534] *Agmina fidelium Katarine* (Coussemaker, *Scriptores* I, 248) i R. de Handlo (*ibidem*, 402).

Pàg. 260. — Handschin, *Zeitschrift für MW*, X, 510 i ss., no admet que la versió de l'«Ave gloriosa», que trobem a W_2, sigui la més antiga. Ell creu que l'obra fou escrita de bones a primeres ja com a motet, i que, per consegüent, a la versió de W_2, manca el tenor.

Pàg. 273. — Aquests tenors així modernizats del motet XXVIII i altres, cal comparar-los amb el Tenor *Alleluia* del motet *Ave magnifica Maria* del n.° 20 de la *Worcester Mediaeval Harmony*. Si comparem aquest amb la versió de Montpeller, f. 392, que Coussemaker dóna a *L'Art Harmonique*, n.° XXI, veurem com els períodes de tenors allarguen i suprimeixen pauses. Aquest cas no és igual al de Huelgas, però per això no deixa de tenir-hi una certa semblança.

Pàg. 292. — El tenor *Salve sancta parens* que trobem al motet XLVI, hom el pot veure en els motets dels n.^{s} 14 i 15 de la *Worcester Mediaeval Harmony*, de Dom Hughes.

Pàg. 295. — Per seguir l'evolució històrica d'aquests canvis de veus que trobem en el doble conductus del n. 134, en alguns motets i en altres peces de Huelgas, cal llegir Müller-Blattau, *Gründzüge einer Geschichte der Fuge*, pp. 3 i ss.

Pàgs. 324 i s. — A. Schering edita el *Quis tibi, Christe, meritas*, conductus a tres veus, de Wolfenbüttel, Helmst. 1099, f. 40'-42, amb transcripció de Thea Kappner de Berlín, feta amb el ritme modal. Handschin, ultra el *Nemo sane* a tres veus, de Florència, f. 299', al *Bericht* del Congrès de Leipzig de 1925, p. 216, i diferents exemples del Ms. d'Engelberg que va donar al *Schweizerischer Jahrbuch für MW* del 1928, més recentment publica la primera

estrofa del *Redit etas aurea*, a dues veus, de W_1 i Flo, amb ritme binari, a la *Beispielsammlung zur Musikgeschichte* d'A. Einstein (Leipzig, 1930), n.° 6.

Pàg. 336. — Línea 15, diu : "Chevalier 13077"; ha de dir : "Chevalier 13037.

Pàgs. 336, 341, etc. — Sobre el fet que Huelgas dugui els motets v, xv, xxxiii, xlv i xlviii, i diferents fragments dels conductus xii (n.° 151), xv (n.° 154) i xvii (n.° 156), amb ritme binari, cal remarcar una vegada més que la cosa és molt important. Nosaltres, seguint Huelgas, hem adoptat també el compàs binari en diferents tropus i seqüències, i hem vist com cantaven justament. Una notació semblant a alguns d'aquestes parts binàries de Huelgas i del n.° 177 del mateix recull, la trobem al facsímil *Salve sancta parens* del n.° 14 de la *Worcester Mediaeval Harmony* citada; és per això que nosaltres hauríem transcrit aquest motet de Worcester també amb ritme binari i potser algun fragment amb el ritme modal. Dom Hughes va transcriure amb ritme binari el n.° 72 de la seva col·lecció i en altres peces que no transcriu els assenyala també el ritme binari. És una llàstima que a manca de facsímils no poguem comparar la relació que serven els fragments de Worcester amb les composicions citades de Huelgas. L'anglès W. Odington del s. xiii, qui confessava que «Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora, sic[ut] in metris; sed postea ad perfectionem ducitur, ut sit trium temporum ad similitudinem beatissime trinitatis que est summa perfectio» (Coussemaker, *Scriptores* i, 235, A. M. Michalitscke, *Zeitschrift für MW*, viii, 103 ss. i Handschin ix, 320), en altre lloc ja dóna a entendre que en el seu temps hom usava també del ritme binari. (Cf. Coussemaker, *ibidem*, 245).

Pàg. 337. — Per al conductus "Dum sigillum", vegi's encara Müller-Blattau *l. c*, p. 7, i l'exemple 3 de l'*Anhang*, on reprodueix un fragment de la versió de Florència.

Pàg. 342. — Línea 23 diu : W_1, ff. 172-273'; ha de dir : W_1, ff. 172-173'.

ÍNDEX DE NOMS I DE MATÈRIES[1]

A solis ortu, planctus Karoli, 25.
ABAD I LASIERRA, M., 17, 160.
ABADAL, R. d', 169.
Abecedarium, 347.
Abeliare, llibres litúrgics del monestir d' (any 927), 17.
ABELLA, M., 160.
Abolició del cant mossaràbic, 14 i ss.
Ad Carmen populi flebile cuncti, planctus a la mort del comte Borrell 33.
ADAM DE LA BASSÉE, 325.
ADAM DE ST. VICTOR, 153, 163, 171 i s., 174, 184, 194, 373.
ADAN, trobador gallec, 70.
ADLER, G., 26, 75 i s. i passim.
AGUIRRE, cardenal, 66, 94.
AIRARDUS VICILIACENSIS, 63.
ALBAREDA, Dom A., 369.
ALBERICUS, archiepiscopus Bituricensis, 63.
ALBERTUS, magister Parisiensis, 63.
Alcobaça, monestir del Císter, 109.
ALCUÍ, 36.
AL-FĀRĀBĪ, filòsof, 21 i s.
Alleluia piis edite laudibus, himne mossaràbic amb neumes, 14.
ALMANZOR, 42, 66.
Altenryf, monestir, 135.
ALVARUS CORDUBENSIS († vers 861), 11 i s., 369.
ALVÍTEZ. — Cf. PETRUS DE COMPOSTELA, 69.
AMADOR DE LOS RÍOS, J., 13, 23, 33, 42, 69, 164.
AMBROS, A. W., 184.
AMOR, Simó d', mestre de cant de València (s. XIV), 94.
ANDREAS, *princeps cantorum* de Mertola en 525, 10.
ANFÓS II, rei d'Aragó, 76.
ANFÓS III, rei d'Aragó, 358.
ANFÓS VI, rei de Castella, 58.
ANFÓS VII, rei de Castella, 67, 70, 359.
ANFÓS VIII, rei de Castella i de Leon, 34, 41, 47 i s., 51 i s., 326, 354, 360.
ANFÓS IX, rei de Leon, 47.
— Música a veus al seu palau, 47.
ANFÓS X *el Savi*, rei de Castella i de Leon, 38, 50 i ss., 168, 360.
ANFÓS XI, rei de Castella, 326, 354, 356, 358 i s.
Aniane, abadia d', 347.
ANONYMUS (COUSSEMAKER, *Histoire)*, 344.
ANONYMUS II (COUSSEMAKER, *Scriptores*, I), 344.
ANONYMUS IV (C. *S.* I), 92 i s., 103, 208, 337, 343.
ANONYMUS VII (C. *S.* I), 252.
Antealtares, monestir, 67.
Antifonarium, 16.
Antiphonale Barcinonense (s. XII), 157.
ANTOLÍN, G., 87.
ANTONIO, N., J.
Apt, : *Bibl. Capitular :* Ms., 100, 361 i ss.
ARCO, R. del, 161, 371.
ARNALDUS DE MONTE, monjo de Ripoll, (s. XII), 60 i ss.
ARNAU DE VILANOVA, 22 i s.
Ars nova, 320.
Ars nova a Catalunya, 94 i s.
ARTIGARUM, J., 171.
Assís:
— *Bibl. Comunale*, Ms. 695, 176, 183.
ATO, episcopus Trecensis, 63 i s.
AUBRY, P., 1, 56, 71, 75, 93, 172, 210, 212, 246-249, 252, 253, 259, 262 i ss., 268 i ss., 274, 278, 280, 283, 284, 287, 288, 290, 298 i s., 301, 345, i passim.
Autors catalans de fórmules litúrgiques visigòtiques, 8 i s.
AVERROES, filòsof, 22.
AYRAS (ARIAS) NUÑEZ, trobador gallec, 70.
AZAGRA, Miquel Ruiz, 25.
— Còdex d'Azagra, 11, 25.
— Cf. Madrid, B. N. Mss. 10029.
AZNAR, F., 44.

BÄUMER, S., 8.
BÄUMKER, W., 154, 192.
Balada (Ballade), 322, 361.
BALDUIGI D'ERCÀVICA, bisbe (s. VII), 10.
BALLESTEROS, A., 11, 17, 44, 356.
BALUZIUS (BALUZE), E., 33.
Bamberg:
—*Staatsbibliothek:* còdex III, 20, 25.
Còdex IV 6, 93, 180, 192, 220 i ss., **225** i ss., 234 i s., 248 i s., 252 i s., 255, 259 i ss., 262 i ss., 269 i s., 274, 277 i ss., 280, 283 i s., 286, 288, 290, 299, 301, 305, 326, 344.
Ms. P VI 19 (Theol. 74), 123.
BANNISTER, H. M., 3, 10, 20, 80, 97, 99, 101, 128, 154, 177, 202, 225, 228, 286.
BARALLI, R., 2, 97, 99.
BARBIERI, F. A., 49, 80, 159.
Barcelona:
— *Arxiu de la Corona d'Aragó:*
Ripoll 42, 18 i ss.
Ripoll 99 *(Miracula beati Jacobi)*, 60 i ss.
Ripoll 139, **90**, 135.
Sant Cugat, còdex 46, 150, 171.
— *Biblioteca de Catalunya:*
M. 40, 192.
M. 853, 95, 120.
M. 911, 108, 114, 118, 120, 132, 135, 150, 170, 181, 184, 189, 192, 195, 197, 199, 340.
M. 946, 95.
M. 1147, 126, 132.
Mss. 619, 118.
— *Catedral:*
Cantorale n.° 29, 114, 118, 120.
Consueta (s. XIV), 160.
Lectionarium (s. XIV), 160.
—*Convent dels Franciscans:*
Codex S. Gervasii (s. XIII), 158.
— *Museu Diocesà:*
N.° 750, 135.
N.° 1087, 114, 118, 120, 123, 126, 150.
Fulla s. XIV, s. s., 120.
— *Orfeó Català:*
Ms. 1, 59, **76** i ss., 108, 114, 120, 122, 124, 126 i ss., 161, 180, 185.
Ms. 2, 95.

1. Cal advertir que, en citar les biblioteques, el nombre que segueix el fons respectiu indica la signatura que els correspon; les altres xifres porten a les planes. Els nombres impresos en negretes signifiquen les planes on es tracta especialment dels respectius manuscrits.

BARGE, M., 118, 123, 143, 184.
BARRAQUER, C., 76.
BARTSCH, K., 154, 194.
Basso ostinato, 298.
BAUR, L., 21.
BAYART, P., 39, 324.
Beata viscera, conductus simplex de Perotin, 328.
Beatus, instruments a les miniatures dels, 40, 43 i ss., 370.
BECK, J., 2, 140, 145, 172 i ss., 247, 271, 354, 359, 366, 374.
BECKER, Ph. A., 326, 354.
BÉDIER, J., 62.
BEER, R., 17 i s., 34, 86.
Bellelay, abadia, 116.
Benedicamus Stirps Jesse, motet el més primitiu, 211.
BENET, sant, 366.
BERCEO, Gonzalo, 45.
BERENGUELA, emperadriu, 41.
BERENGUELA, infanta de Castella, 354.
BERENGUELA, reina de Castella, 51, 354.
BERENGUELA LÓPEZ, abadessa, 358.
BERENGUER I, bisbe de Compostela (s. XII), 69.
Berlín:
— *Preuss. Staatsbibl.:* Cod. germ. 190, 104. Mus. ms. 40580, 104, 114, 117, 140. Z. 78, 153.
Berna:
— *Stadtbibliothek:* Còdex 394, 25.
BERNARDUS, bisbe de Toledo (1086-1124), 37, 49, 67.
BERNARDUS, canonge de Compostela (s. XII), 67.
BERNAT, bisbe de Compostela (s. XII), 67.
BERNAT, cantor de Toledo (ss. XI-XII), 67.
BERNAT II, comte de Besalú, 169.
BERNOULLI, E., 154, 171.
Beromünster, monestir, 113, 117.
Besançon:
— *Bibl. Episcopal:* N.° 716, **225**, 249 i ss., 260, 264, 279, 288, 344.
BESSELER, H., 2, 21, 95, 211 i s., 214, 222, 264, 268, 280, 289, 301, 341, 361.
Beurener Lieder, 323.
BEYSSAC, G. M., 81, 118, 210, 263, 279, 311, 324.
BLANC, P., 347 i s.
BLANCA, reina de França, 51.
BLANCA, reina de Portugal, 359.
BLANCA DE NAVARRA, reina de Castella, 354.
BLANCO, P., 69.
BLUME, Cl., 12 i s. i passim; 308, 347.
Bobadilla, monestir de, 30.
BOETIUS, 18.
BOFARULL, P., 33.
BOHIGAS, P., 3.
Bologna:
— *Liceo Musicale:* Ms. 37, 264. Q 11, 176, **226**, 284, 286.
BONILLA SANMARTÍN, A., 21, 34 i ss.
BONVIN, L., 171.
BORRELL, comte de Barcelona, 33.
Boulogne s./M.:
— *Bibl. Municipale:* Ms. 148 (119), **226**, 255, 269, 344.
BRAULI DE SARAGOSSA, sant, 7 i s., 27.
BRAUN, J., 312.
Breslau:
— *Universitätsbibliothek:* Ms. 1, n.° 446, 104.
Breviarium Carthaginense (s. XII), 160.
Breviarium de La Seu d'Urgell, del 1487, 160.
Breviarium de Segorb, del 1556, 160.
Breviarium de Sevilla, del 1563, 160.
Breviarium de Musica del monjo Oliva de Ripoll, 19.
Breviarium ms. S. Cucuphatis, 157.
BRIZ, Pelai, 32.
Brussel·les:
— *Bibliothéque royale:* II 2556, 346.
Burgos:
— *Parròquia de Sant Esteve: Prosari*, s. s., **90** i s., 100, 120, 164, 192.
BURNEY, Ch., 1.
BURRIEL, A. M., 34 i s.

Caccia, 361.
CALIXTE II, papa, 62.
CALLAGHAN, R. O', 82.
Cambrai:
— *Bibl. Municipale:* Ms. 410 (386), **226**, 264, 284, 344.
Cambridge:
— *Corpus Christi College:* Ms. 473, 97.
— *Jesus College:* Ms. 18, 257.
— *Univer. Library :* Ms. Ff 1 17, 113, 144, 308, 311, 347, 372. Add. 710, 113, 114, 116, 118, 120, 192, 185, 195.
Cançoners galaico-portuguesos, 70.
Cant romà a Catalunya, 15.
Cantatarium, s. XIII, 228.
Cantigas de Santa María, 32, 51, 53 i ss., 168, 178, 313, 327.
— Miniatures de les, 44.
— Models musicals predecessors, 53 i ss.
Cantio, 308, 347.
Cantors de la catedral de Compostela (ss. XI-XIII), 67 i ss.
Cants dels jueus i sarraïns peninsulars, 52 i s.
Cants francesos a Catalunya (ss. XIV-XV), 207 i s.
CAPDEVILA, Sanç, 370.
Cardeña, monestir de, 20.
CARLEMANY, emperador, planctus de, 25, 369.
Carmen, 311.
Carmen de nubentibus, 28, 42.
Carmina Burana, 306, 313, 322, 326.
CASANOVA, C., 228.
CASIODOR, escriptor, 6, 21.
CASTRILLO, G., 33.
Càtedra de música a Salamanca i a Palència, 38, 52.
Cauda, 311.
Cedit frigus hiemale, conductus de Ripoll, 54, 315.
CID *el Campeador*, 16, 32.
CIPRIÀ, arxiprest de Còrdova († 890), 11.
CIROT, G., 39.
Cítara, 43, 45.
CIXILA, bisbe de Toledo (s. VIII), 7, 11, 17.
CLARK, Ch. U., 25, 31.
Clausule (de Perotin), 102, 210, 214 i ss., 217, 220 i passim.
CLÉMENT, F., 145, 153, 192, 194.
CLIMENT V, papa, 52.
Cluny, monestir, 62.
CODAX (CODAZ), Martín, trobador gallec, 70.
Codex Buranus, 256, 346, 354.
Còdexs musicals hispànics amb preces, 13 i s.
— de transició entre el cant mossaràbic i el romà, 23.
COLLET, H., 49.
COLOCCI-BRANCUTI, cançoner de, 70.
COMPARETTI, D., 35.
Compostela, 15.
— *Catedral : Codex Calixtinus*, 33, **59** i ss., 101, 113, 141, 146, 308, 324.
Compostela, La seva cultura eclesiàstica i musical (ss. XI-XIII), 66 i ss.
CONANTIUS, bisbe de Palència, 7.
Concilis:
— d'Alcalà, del 1345, 94.
— de Braga, del 561, 10, 162.
— de Compostela, del 1056 i 1060, 66.
— de Coyanza, del 1050, 66.
— de Girona, del 517, 9.
— de Tarragona, del 516, 9.
— III de Toledo, del 587, 10, 29.
— IV de Toledo, del 633, 9, 162.
— de Trento, 120.
Conductus (Conduis, Conduit, Condutz), 72, 82, **305** i ss. i passim.
— *simplices*, 306 i passim.
— *doble*, 295, 306.
— de Las Huelgas, **325** i ss.
— de Ripoll, 53 i ss.
Congaudeant catholici (primer conductus a tres veus), 59 i s.
CONSTANTÍ KOPRÒNIM, emperador, 40.
Contrafacta, 219 i s.
Còrdova:
— *Catedral :* sign. 1 (olim 72; també 271). *Homiliarium* (s. X), 31. Altre (?) còdex visigòtic, 24 i s., 369.
Còrdova, església de, 11 i s.
COUSSEMAKER, Ch. E. H., 1, 19 i s. i passim, 348, 361.
Covarrubias, Infantado de, 164.
Credo (el primer amb música a veus), 362 i ss.
Crimina tollit, agnus tropat, 80.
Cronicon Isidori Pascensis, 11.
CUGAT, himne de sant, 9.
Cuixà, monestir de, 18.
CURIEL, M., 358.
Cymbala, 45.

CHAILLOU DE PESSTAIN, 227, 270, 341.
Chansonnier d'Arras, 226.
Chansonnier Noailles, **224**, 283.
Chansonnier du Roi, **224**, **226**, 283.
Chansons franceses, 53.
Chanzones medievals, 46.
Chartres:
— *Bibl. Municipal:* 130 (148), 59, 97. 109, 97.
CHINDASVINTHUS, rei dels visigods, 26 i s.

CHINDASVINTHUS, *Planctus* de, 26.
CHRISPIANUS d'Urgell (s. X), 17.

DANIEL, H. A., 153.
DANJOU, J. L. F., 1, 100, 348.
Dansa de la mort (text, s. XI), 32.
Dansa religiosa, 95.
Darmstadt:
— *Landesbibl.*: n.ˢ 3317, 3471 i 3472, **225**, 235, 260, 264, 268, 282 i ss., 301.
N.° 2777, 346 i ss., 351, 353 i s.
DAVID, Dom L., 105.
DECHEVRENS, A., 171.
DELISLE, L., 299, 351.
DENIFLE, H., 82, 84.
Dialogus Odonis, 98.
Discantistes hispànics, 92 i s.
Discantus positio vulgaris (C. S. 1), 218, 255, 268, 316.
Disticon Filolemaicum, 27.
Douai:
— *Bibliothèque Municipale:* 90 (124), 176, 183 i s., 274, 374.
DREVES, G. M., 59, 72, 75, 212 i passim, 356, 308.
DRINKWELDER, O., 153.
DROARDUS, magister Trecensis, 64.
Dum pater familias, himne del *Calixtinus*, 33.
Dum sigillum, conductus de Perotin, 308, 329, **337**.

EGIDIUS DE MURINO, teòric, 218.
EGIDIUS ZAMORENSIS. — Cf. JOHANNES EGIDIUS, 168.
EGUREN, J. M. de, 16.
EINSTEIN, A., 374 (?).
EISERING, G., 96.
ELIAS SALOMONIS, teòric, 146.
ELIONOR D'ANGLATERRA, reina de Castella i de Leon, 354.
ELIONOR, infanta de Castella, 358.
Engelberg:
— *Stiftsbibl.*: n.° 314, 103, 117, 129, 135 i s., 140, 310 i s.
ENRIC I, comte de Champagne, 360.
ENRIC II, comte de Champagne, 360.
ENRIC II, rei d'Anglaterra, 360.
Epitafion Nicolao, del Còdex d'Azagra, 27.
ERICH DE FRIAUL, planctus per la mort de († 799), 25, 369.
ERLANGER, Baron R., 22.
ESCALONA, P., 17.
Escobaça, monestir, 168 i s.
Escola filosòfica de Toledo, 21.
Escola musical d'Avinyó, 361.
— de Còrdova (s. IX), 11 i s.
— de Ripoll (ss. X-XI), 17 i s.
— de Saragossa (s. VII), 7 i s.
— de Sevilla (ss. VI-VII), 6 i ss.
— de Toledo (s. VII), 7 i s.
Escorial:
— *Biblioteca del Monestir:*
a-I-13, 30.
a-II-9, 13.
e. ij. 1, 370.
J-II-9, 34.
L. III. 4, 161.
L. III. 10, 161.
B. II. 1, 161.
R. II. 7, 161.
L. III. 4, 161.
R. ij. 14, 69.
J. b. 2, 53, 57.
T. j. b, 53.
T. j. 12, **87** i s.
Ms. n.° 906 (aràbic), 22.
ESLAVA, H., 49.
Estampida, 266.
Estany, Santa Maria de l', Graduale-Tropar., s. XV, s. s., 120.
ESTELLA, E., 50.
Estudis de Palència, Salamanca i Valladolid, 38.
Et in terra, primera música a veus de l', 100, 372.
EUGENI, sant, 7 i s., 12, 27.
EULÀLIA, himne de santa, 9.
EULOGI, sant), 11 i s.
EXIMENIS, fra Francesc.
— *Libre de les dones*, 208.

FARMER, H. G., 34 i s.
Fases dels motets, 218 i ss.
FEIJÓO, B. G., 34 i s.
FELIP V, rei d'Espanya, 81.
— *Biblioteca*, 80, 159, 161.
FELIP AUGUST, rei de França, 360.
FELIP DE VITRY, 227, 237.
FÈLIX, escriptor († 700), 7.
FERNÀNDEZ-GUERRA, A., 33, 59.
FÉROTIN, M., 5 i s., 30, 49.
FERRAN I, rei de Castella i de Leon, 66, 70.
FERRAN II, rei de Leon, 34, 354, 356, 359 i s.
FERRAN III, rei de Castella i Leon, 16, 51, 369.
FERRAN IV, rei de Castella, 358.
FERREIRA, J. A., 10.
FERREIRO, J. A., 162.
FERRER, Pere, 170 i s. — Cf. PETRUS FERRERIUS.
FERRERES, J. B., 120, 160 i s.
FÉTIS, F. J., 115, 226, 280, 348.
FICKER, R., 2, 64, 115, 213, 314.
FISCHER, L., 373.
FITA, F., 33, 52, 59, 168.
FLACIUS ILLYRICUS, M., 85 i s., 212, 239 i ss. passim, 299, 346 i s., 353.
FLEISCHER, O., 171.
Fleury, monestir, 18, 99.
FLEURY, A., 171.
FLORANES, R. de, 38.
Florència:
— *Biblioteca Laurenziana*: pluteus 29, còdex 1, 71, 85 i s., 102, 112, 121, 148 i s., 207, 215 i ss., **220** i ss., 223, 233 i s., 239 i s., 247 i ss., 252, 254, 256 i ss., 262, 264, 266 i s., 271, 274 i s., 281, 286 i s., 290, 292 i s., 296, 299 i s., **323**, 330 i ss., 337 i ss., 342 i s., 346 i ss., 351 i ss, 374.
— *Bibl. Nazionale*: II, 1, 212, 145, 184, 212, 227, 280.
II, I, 122, 184, 227, 288.
FLÓREZ, E., 12, 16, 357, 369.
Fórmules mossaràbigues, llur antiguitat, 6.
FORTUN - GARCÉS, rei de Pamplona, 29.
FRANCESCO LANDINI, 216.
FRANCO DE COLÒNIA, teòric.
— *Ars Cantus mensurabilis*, 213, 216, 222, 242, 282, 286, 316 i ss., 339, 344.
FRERE, W. H., 2, 97 i ss., 105, 136, 246, 301, 325.
FRICTOSUS (= FREITOSO), miniaturista (s. XI), 66.
FULBERT DE CHARTRES, sant, 285, 294.
FULBERTUS, episcopus karnotensis, 63 i s.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, M., 51,
GARCIA, rei de Navarra, 41.
GARCIA VILLADA, Z., 20, 30.
GASPARI, G., 20.
GASTOUÉ, A., 2, 32, 38, 40, 97, 102, 132 i s., 154, 172, 192, 210, 216, 223, 263, 295, 312, 324, 348, 373.
GATARD, Dom J., 142.
GAUTIER, L., 104, 130, 141, 155.
GAUTIER DE COINCY, 174, 239 i s., 344.
GAUTERIUS DE CASTELLO RAINARDI, 63.
GELMÍREZ, Didac, bisbe de Compostela (s. XII), 67 i s.
GENNRICH, F., 2, 33, 155, 174, 211 i s., 247 i s., 255, 264 i s., 270, 274, 278, 286, 297, 314, 324, 370, 372.
Gènova:
— *Biblioteca de la Universitat*: A VII 3, 157, 159, 166, 186 i ss., 197, 199, 200, 202.
GERARD DE CREMONA, filòsof, 22.
GERARDUS (o GERALDUS), premicer de Compostela (s. XII), 67.
GERBERT, M., 1, 10, 19, 28, 36.
GÉROLD, Th., 370.
GERVAIS DU BUS, 227, 341.
GIRALDUS (GERARDUS), capiscol de Toledo (s. XI), 37 i s.
GIRALDUS, monjo de Moissac, després bisbe de Braga (ss. XI-XII), 37.
GIRBERGA, romera flamenca (s. XII), 62.
Girona:
— *Catedral*: Còdex 3 P, *Breviarium Gerundense* (ss. XIV-XV), 157, 199.
Pontificale (s. XII), 160.
Consueta, del 1360, 160.
— *Col·legiata de Sant Feliu:*
Còdex 7, 192.
Còdex 9 (33), 161, 194.
Còdex 11 (12), 161.
Còdex 15, 161, 194.
Còdex 20, *Antiphonarium* (s. XI), 157.
Troparium (s. XV), s. s., 114, 118, 123, 132, 150, 192.
GIRONA, D., 208.
GODOFREDUS, duc de Bretanya, 360.
GÓMEZ MORENO, M., 17 i s., 40.
GONZÀLEZ, F. A., 29.
GONZÀLEZ, Pelai, cantor de Compostela (s. XII), 69.
GONZALO, arquebisbe de Toledo (s. XIII), 48.
GOSLENUS, episcopus Suesionensis, 63.
GOSLERIUS, episcopus Suessionis, 64.
Graz:
— *Universitätsbibl.*: Ms. II 756, 135, 311.
Ms. 456, 188.
Ms. 479, 189.
Ms. 1584, 189.
GREGORI I, papa, 8.
GRÖBER, G., 155.

GROSSMANN, W., 21.
GUIDO D'AREZZO.
— *Micrologus*, 36, 97 i s.
GUIDO DE COMPOSTELA (segle XII), 69.
GUILLAUME D'AUVERGNE, bisbe de París, 299.
GUILLAUME DE MACHAUT, 216.
— Cf. MACHAUT.
GUILLAUME DE SEIGNELAY, bisbe de París, 299.
GUILLEM DE GODIN, cardenal llegat de Joan XXII, 53.
Guitarra latina, 46.
Guitarra morisca, 46.
GUNDESINDO, canonge de Compostela (s. XII), 62.
GUNDISALVUS, ardiaca de Segòvia i de Toledo (s. XII), 21 i s.
— *De divisione philosophie*, 21.
GURLITT, W., 301.

HABERL, F. X., 71.
HALBIG, H., 60, 301.
HAMMERICH, A., 153.
HANDSCHIN, J., 2, 26, 36, 40, 60, 74, 80 i s., 96 i ss., 113, 116 i s., 120, 123, 136 i s., 140, 146, 155, 178, 184, 189, 212, 217, 222, 227, 310 i ss., 316, 324, 332, 352, 370 i s., 374 i s.
HARTEL, W. von, 19 i s., 25, 27.
HARTMANN, abat de St. Gall, 309.
HAUREAU, B., 353.
HEINE, G., 34.
Henchiriadis de Armonica Institutione, 19.
HERMANN CONTRACTUS, 280.
HILKA, A., 257, 323, 346, 348.
HILL, A. G., 41, 46.
HILPISCH, S., 170.
Himnari de Moissac, 25.
Himner, 164.
HIPÒLIT, missa de sant, 9.
Història de la música hispànica, 4 i ss.
Hochetus (ochetus, hochet, ochet, hoket, hoquet), 72 i ss., 93, 239, 328, 370.
Hochetus *In seculum*, 72 i ss., 93.
HOUDARD, G., 171.
HUCBALDUS, teòric, 18.
Huelgas, Las:
— s. s. *Consueta* (s. XIV), 109 i ss.
— s. s. *Matutinarium* (segles XIII-XIV), 119.
— s. s. *Antiphonarium* (segles XIII-XIV), 119.
HÜBNER, E., 10.
HUGHES, Dom Anselm, 75, 81, 96, 99 i s., 123, 154, 183, 192, 290, 323, 342, 371 i ss.
HUGHES, H. V., 259 i s., 372.
HUGHES-HUGUES, Aug., 117, 141, 176 i s.
HUGO CANDIDUS, llegat apostòlic, 14.
HUGO CLEMENS, degà de París, 213.

IGNOSCENT IV, papa, 120.
IKILANUS, abat (s. X), 13.
ILDEFONS, sant, 6 i ss., 27.
Imnorum, llibre, 16.
Innsbruck:
—*Universitätsbibl.*: Ms. 457, 104, 117.
INSTITUCIÓ PATXOT, 76.
Instruments medievals, 28 i ss., 41.
— a Espanya, 43 i ss.
Inventari de llibres litúrgics, 16 i ss.
ISELIN, D., 36.
ISIDOR, sant, 6, 21, 28, 40, 369 i s.
Isorhythmia, 288 i s.
IVARS, A., 208.

JACOBSTHAL, G., 1, 212.
JACOBUS DE LIÉGE, teòric, 21.
— *Speculum Musice*, 21, 214, 221, 320 i s.
JAUME I, rei d'Aragó, 16, 207.
JAUME II, rei d'Aragó, 358 i s.
JEANNIN, J., 171, 371, 373.
JEANROY, A., 271.
JEPPESSEN, K., 3, 356.
JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, arquebisbe, 16. — Cf. XIMÉNEZ.
JOAN XXII, papa, 53, 94, 207, 321, 361.
— Conseqüències de la seva butlla *Docta sanctorum* a Espanya, 93 i s.
JOAN, bisbe de Saragossa († 631), 7 i s., 27.
JOANES, *primicerius et cantor maior* de Ferran I, rei de Leon i Astúries (s. XI), 46.
Joglars, 32.
JOHAN DOMÍNGUEZ, cantor (s. XIII), 50 i s.
JOHAN GIL, xantre d'Astorga (s. XIII), 50.
JOHAN MARTIN, cantor (segle XIII), 50.
JOHANNES AEGIDII ZAMORENZIS (Gil de Çamora), 20, 39, 157.
— *Ars musice*, 20.
JOHANNES DE BICLARA, bisbe de Girona (s. VI), 8, 10.
JOHANNES DE GARLANDIA, teòric, 218, 242, 317 i s.
JOHANNES DE GROCHEO, teòric, 226, 320.
JOHANNES DE MURIS, teòric, 21, 214, 216.
JOHANNES DE PERGAMO, 19.
JOHANNES LEGALIS, 63.
JOHANNES RODRIGUEZ, cantor de Compostela (segles XI-XII), 67.
JOHANNES RODERICI (RODRIGUES), compositor (ss. XIII-XIV), 112, 232, 239, 265, 270 i s., 273, 277, 281, 325, 329, 340, 343 i ss., 354, 360, 366 i s.
JULIÀ, bisbe de Toledo, 7 i s., 13.

KAPPNER, Thea, 374.
Karlsruhe:
—*Landesbibliothek*: Ms. 504, 326, 347 i ss.
St. Peter, Pm 16, 104.
KEHR, P., 15, 24, 169.
KEHREIN, J:, 153.
KILWARDY, R., 21.
— *De ortu et divisione philosophie*, 21.
KOLLER, O., 209, 255, 278, 297.
KROYER, Th., 49.
Kyrie amb tropus, la seva música a veus primitiva, 96 i ss.

LABBEI, F., 94.
LA FAGE, A. de, 120.
Lai des Hermins, 174.
Lais francesos, 174.
Laissenstrophe, 372.
LAMBERT, teòric, 226.
La música litúrgica a Catalunya (ss. VI-VII), 8 i s.
— a Portugal (s. VI), 9 i s.
Laudi, 46, 54, 227.
LAURENZO, joglar de cantigas, 39.
LAVIGNAC, A., 4.
LEANDRE, bisbe de Sevilla, 6, 8.
LEICHTENTRITT, H., 210.
LEODEGÚNDIA, reina de Pamplona (s. IX), 29.
Leon:
— *Catedral. Antiphonarium* (s. X), 8, 10, 13 i ss., 20.
LEON, P. de, organista de Burgos (s. XIII), 38.
LEONINUS (LEONIN), mestre de Notre-Dame de París (s. XII), 101, 370.
— *Magnus Liber organi de Gradali et de Antiphonario*, 101 i s., 214 i ss., 172, 208.
LEOVIGILDUS DE CÒRDOVA (s. IX), 11 i s.
LÉROQUAIS, V., 26.
LE ROY, A., 118.
Les complantes més antigues, 25.
Lex Romana, 14.
Lex Toletana, 14.
Libri organorum, 213.
Libro de Alixandre, 45.
Lièbana, monestir de, 20.
Lied medieval acompanyat (s. XIII), 219, 224.
Limoges, 31.
— *Bibl. Municipal*: Ms. 2 (17), 176, 183, 374.
— *St. Martial*, monestir, 12, 18, 58, 60, 62, 99, 169.
Lira, 45.
Lírica religiosa llatina, 219.
Lisboa:
— *Torre do Tombo*, còdex 149 (a. 242), 168.
LOEWE, G., 19 i s., 25, 27.
Londres:
— *British Museum*: Arundel, 176, 248, 308.
Burney 357, 176.
Calig. A. XIV, 113 i s., 117, 192.
Cotton, apèndix XXIX, 177.
Cotton, Titus A. XXI, 176.
Egerton 274, **224**, 248, 313, 353, 370.
Egerton 945, 176, 204.
Egerton 2615, 114, **224**, 248, 310.
Harley 524, 85, 308.
Harley 978, 100, 103, 185, **224**, 229, 260.
Reg. 7 A. VI, 337.
Royal 2. B. IV, 114, 116, 118.
Sloane 1210, 177.
Additional 23935, 182.
Additional 27630, 104, 117, 123, 140, 177, 209, 227, 274, 288 i s., 294.
Additional 30091, **226**, 252, 255, 269, 286.
Additional 30845, 162.
Additional 30848, 23, 157.
Additional 30849, 157.
Additional 30850, 162.
Additional 30851, 23.
Additional 31924, 115, 118.
Additional 36881, 60, 100, 124, 128, 141, 178, 314, 322.
LÒPEZ DE PISUERGA, M., arquebisbe de Toledo (ss. XII-XIII), 50.
LÒPEZ FERREIRO, A., 39, 52, 59 i ss.

LORENZANA, F. de, 16, 26 i ss., 37, 49.
LORENZO (LAURENZO), organista de Compostela (s. XIII), 38 i s., 70.
LORIQUET, M., 153, 176, 192, 194.
LUCAS DE TARRAGONA, *magnus organista* († 1164), 370.
LUCAS DE TÚY, bisbe (segles XII-XIII), 47.
— *Chronicon Mundi*, 47.
Lucca, 99.
— *Bibl. Capitular*: Ms. 603, 99.
Ludus Daniel, 310 i ss.
LUDWIG, F., 2 i passim.
LUZARCHE, V., 351.

Lleida:
— *Catedral*: Roda, n.° 8, 189.
Directorium chori (s. XV), 132, 372.
Orationale Missae et Officii, Roda, n.° 9, 372.
Consueta Illerdensis, Roda, n.° 13, 372.
Psalterium de Roda, 155 157.

Llibres de cant del Císter, peninsular, 118 i s.
— de cant litúrgic a Castella i a Catalunya (segles VIII-XI), 16 i s.
— litúrgics de temples hispànics (ss. IX-XII), 17.
LLOVERA, J., 3, 187.
LLUÍS, sant, rei de França, 51.

MACHABEY, A., 39.
MACHAUT, G., 102, 237, 261, 289.
MADAN, F., 353.
Madrid:
— *Academia de la Historia:*
San Millan 30, 42.
San Millan 44, 42.
San Millan 45, 23.
San Millan 51, 23, 108, 124 i ss., 128, 372.
Colección Abad y Lasierra, sign. 27-4-122, 17, 163.
— Sign. A 6-23-1, 31.
Colección Villanueva 64 = (12-19-4), 159.
— *Archivo Histórico Nacional*:
Legajos Pergaminos, signatura A. 122, T. 3.ª, Leg. 3, 120.
— *Biblioteca Nacional*:
M. 1361, **87**, 108, 114, 116, 118, 120, 126, 128, 150.
Mss. C. 131-6, 114, 118.
Mss. C. 132, 108, 114, 157.
Mss. Bb. 150, 168.
Mss. Bb. 154, 39.
Mss. R 230, 22.
Mss. códex X 161, 19.
Mss. 288 (a. C. 151), 108, 114, 116, 161.
Mss. 289 (a. C. 153), 108, 114, 116, 311, 161, **81** i s., 128, 145 i s.
Mss. 1005 (Hb. 60) (olim Toledo 35-1) 14, 28, 41 i s.
Mss. 6463, 34.
Mss. 6528 (a. R. 139), 86, 370.
Mss. 9088 (a. A. a. 53), 19 i s.
Mss. 10029 (a. Toledo 14.22), (Còdex Azagra), 25 i ss.
Mss. 10034 (a. Toledo 37.13), 114, 118.
Mss. 10069, 53, 55 i s.
Mss. 13011 (a. Dd-30), 34.
Mss. 13413 (a. Toledo 42.35), 49.
Mss. 13596 (a. Toledo 41.43), 19, 49.
Mss. 13630 (a. Toledo 41.46), 49.
Mss. 13830 (a. Toledo 41.45), 49.
Mss. 19421 (a. C.-88), **80** i s., 108, 114, 116, 118, 128, 145 i s., 159, 189, 191.
Mss. 20486 (a. Hh. 167), 59, **71** i ss., 85, 98, 102, 207, 213, 215 i ss., 221, **223**, 233 i ss., 240, 244 i s., 248, 252 i ss., 258, 262, 266 i s., 276, 292, **323** i s., 327, 330 i ss., 339 i ss., 370.
Mss. s. s., Códex de Roda (ss. X-XI), 31.
Madrigal, 361.
Maigrauge, monestir, 135.
Mallorca:
— *Catedral, Consueta* del s. XIV, 160.
Consueta del 1511, 160.
— Cf. *Missale*.
Manera francesa, 327, 341.
Manera hespanona, 327, 341.
MANITIUS, M. 36.
MANSI, J. D., 94.
MARCA, Petrus de, 17.
MARCHETTUS DE PADUA, teòric, 216.
MARIA GONZÀLEZ DE AGUERO, abadessa de Las Huelgas, 326, 354, **357** i següents.
MARIA GUTIÈRREZ, abadessa, 358.
MARIA RODRÍGUEZ DE ROJAS, abadessa, 359.
MARTENS, H., 60, 301.
MARTÍ, sant, bisbe de Braga, 9.
MARTÍ I, rei de Catalunya-Aragó, 207.
MARTIN, organista de Sanxo IV, 50.
MARTIN CODAX, trobador gallec, 33.
MARTÍNEZ SANZ, M., 38.
MARTINHO, fra (s. XII), escriptor, 109, 168.
MARTORELL, F., 3.
MASSÓ I TORRENTS, J., 46.
Mecum Timavi, planctus, 25, 369.
Medrazas, escoles superiors dels àrabs, 37.
MELIKI (s. X), dóna llibres, 17.
MENDOZA, família dels, 358.
MENÉNDEZ PELAYO, M., 13, 70, 168.
MENÉNDEZ PIDAL, R., 12, 16, 32 i s., 37, 39, 43 i ss., 51, 70.
Mentem meam ledit dolor, planctus a la mort de Ramon Berenguer IV 34.
MÉRIL, E. de, 55, 86.
MEYER, Kathi, 97.
MEYER, W., 1, 12 i ss., 71 i s., 85 i s., 155, 209 i s., 212, 266, 299, 307, 337.
PETRUS MICA (MICHA), escriptor (s. XII), 69.
MIGNE, 6 i ss., 21, 348.
Milà:
— *Bibl. Ambrosiana*:
Ms. 17, 97, 113.
Ms. D 75 i_4, 146.
MILCHSACK, G., 153, 212, 293, 339, 342, 351 i passim.
MILLARES CARLO, A., 15, 32.
MILLÀS, J., 369.
MILLET, L., 94.
Minnesinger, 54, 313, 322.
MIRET I SANS, J., 169.
Miserationes, 14, 107, 161.
Missale Barcinonense (segle XIV), 160.
Missale Barcinonense (segle XVI), 160.
Missale Barcinonense del 1521, 158.
Missale de Calahorra del 1531, 145.
Missale de Còrdova del 1525 201.
Missale de Lleida del s. XIV, 160.
Missale de Mallorca del 1506, 158.
Missale de Montserrat del 1521, 158.
Missale d'Osca i de Jaca del 1504 (?), 158.
Missale de Saragossa del 1485, 159, 197.
Missale de Saragossa del 1495, 189.
Missale de Segòvia del 1500, 143.
Missale de Tortosa del 1485, 194.
Missale de Tortosa del 1524, 120.
Missale d'Urgell del 1396, 160.
Missale Hispalense del 1393, 160.
Missale Hispalense, c. 1500, 159, 197, 201.
Missale Hispalense del 1507, 181, 186 i ss., 201.
Missale Hispalense del 1534. — Cf. Sevilla.
Missale Majoricense (s. XV), 160.
Missale Mixtum de Toledo del 1512, 159, 201.
Missale Mori (ss. XII-XIII). Madrid, Acad. Historia, San Millan 45, 23.
Missale Valentinum, del 1417, 189.
Missale Valentinum, del 1509, 157, 160.
MISSET, E., 78, 80, 153, 158, 188, 193 i ss., 197, 200 i ss.
MITJANA, R., 4, 29, 33, 35, 44, 164.
MOBERG, C.-A., 36, 39, 153, 155, 174, 182, 184, 189, 197, 371.
Modena:
— *Biblioteca Estense*: AR 4, 4, 271.
Moià:
— *Arxiu Parroquial*: còdex 4, 114, 120, 123.
Moissac, monestir de, 18, 38, 99, 169.
MONE, F. J., 153, 204, 260 i passim, 347.
Monochord, 19.
MONSALVATJE, F., 169.
Montblanc:
— *Santa Maria*: *Antiphonarium* (s. XV), i *Troparium* (s. XIV), 118.
Cantorals (s. XIV), 119.
Montecassino:
— *Monestir*: Còdex 99 (Homiliarium, s. XI), 32.
Montpeller:
— *École de Médicine*: Ms. 6, 326, 347.
H. 196, 93, 207, 210, **221** i ss., 234 i s., 241 i ss., 249, 251 i ss., 255, 259 i ss., 264, 269 i s., 274, 277 i ss., 282 i ss.,

286, 288, 290, 294, 299, 305, 326, 344, 374.
Montserrat:
— *Monestir*: Ms. 1, *(Llibre Vermell)*, 32, 46, 54, 92, **94** i s.
Ms. 73, 108, 114, 126, 189.
— Monestir de Santa Cecilia, 18.
MOREL, G., 153.
MOREL-FATIO, A., 45.
MORELOT, E., 1, 100.
MOSER, H. J., 301.
Motet, 72, **206** i ss., 351.
— a Alemanya, 225, 227, 374.
— a Anglaterra, 224, 226, 228 i ss.
— a Espanya, 212 i ss., 223, 235 i ss.
— a França, 223 i ss.
— a Itàlia, 227.
Motete, 46.
MÜLLER, H., 209.
MÜLLER-BLATTAU, J. M., 374.
MÚNERA, J., 9.
Munic:
— *Staatsbibliothek*: lat. 705, 115 i s.
lat. 2542, 120.
lat. 2643, 117, 120.
lat. 4242, 184.
lat. 4660, 256, 323, 346, 348.
lat. 5539, 104, 115, 136, **227**, 260, 270, 280, 344.
lat. 6419, 104.
lat. 9508, 117.
lat. 10075, 184.
lat. 11764, 104, 117 i s.
lat. 14926, 117.
lat. 16444, **224**, 244, 284.
lat. 17212, 129.
lat. 21237, 132.
lat. 23286, 104, 114, 117, 120.
lat. 23287, 181, 184.
Mus. 3232 a, 264.
germ. 101, 182 i s., 184.
germ. 716, 184, 204.
cod. hisp. 127, 132.
—*Universitätsbibliothek*: còdex 156, 104, 136, 184, 371.
—*Convent dels Franciscans: Breviarium Franciscanum* del 1255, 117.
MUÑIZ, Pere, bisbe de Compostela (s. XIII), 68.
Música aràbiga peninsular, 18 i ss., 55 i ss.
Música a veus, començament, 97.
— dins els temples medievals hispànics, 46 i s., 58 i ss.
Música a veus a la catedral de Toledo (s. XIII), 48.
— a la cort de Castella i de Leon (s. XIII), 51.
— a Compostela (s. XII), 59 i ss.
— a Tarragona (s. XII), 370.
Música de les Cantigas, 4 i s., 18 i s,. 53 i ss.
Musica Enchiriadis, 36, 97.

Narbona, església de, 9.
NEALE, J. M., 153.
Nens cantors a Compostela (s. XIII), 68.
NEUSS, W., 43, 370.
NICOLAU D'OLWER, L., 33 i s., 36, 55 i ss., 60 i ss., 86.
NIEMANN, W., 242.
NIKEL, E., 37.
NOBLET DE LA CLAYETTE, manuscrit de, **225**, 242. — Cf. París, *Arsenal*, 6361.
NONITUS, bisbe de Girona, (s. VII), 9.
Nostra Senyora de Barrià, monestir, 358.
Notacions mossaràbigues, 15 i següents.
NOTKER de St. Gall, 13, 177, 373.
Notre-Dame de París, passim.
Notteln (Münster), *Graduale* del 1420, 195.

OCTAVIO DE TOLEDO, J. M., 49, 74.
ODÓ, arquebisbe de Rouen, 306.
ODO DE SULLY, bisbe, 213.
OLIVA, abat de Ripoll (s. XI), 18.
OLIVA, monjo de Ripoll (segle XI), 19.
— *Breviarium de Musica*, 19 i s., 36.
OLMEDA, F., 3, 33, 59.
Ordinarium Missae, música a veus primitiva, 96 i ss.
— música a veus del s. XIV, 361.
Ordinarium Barcinonense del 1569, 32.
Ordinarium Sacramentorum de Girona de l'any 1550, 32.
Ordinarium Urgellinum del 1548, 31 i s.
ORDONYO I, rei d'Astúries, 29.
Organar, 45.
Organum, 96 i ss. i passim, 206, 361.
— ciència de l', 36.
Organum ensenyament a l'escola de Còrdova, 34 i ss.
— ensenyament a l'Estudi General de Salamanca (s. XIII), 38 i ss.
— ensenyament a Salamanca i Palència (s. XIII), 52.
Orgue a la península, 40 i ss.
ORTIGUE, J. d', 309, 311, 347.
Osca:
— *Catedral:*
Hymnarium (s. XI), s. s., 371.
Matutinarium (s. XIII), còdex n.° 2, 371.
Matutinarium (s. XIII), còdex n.° 5, 371.
Matutinarium (s. XIII), còdex n.° 6, 371.
Matutinarium (s. XIII), còdex n.° 25, 371.
Troparium (s. XII), s. s., 114, 118, 155, 192.
OTTÓ IV, emperador d'Alemanya, 360.
OVIEDO I ARCE, E., 67.
Oxford:
— *Bibl. Bodleian*: 257, 228.
Douce 308, 224, 244, 227, 286.
Rawlinson C 510, 85, 256, 266, 323.
Rawlinson Liturg. 13, 182.
30151 = Add. A 44, 346, 348, 352 i ss.
— *Corpus Christi College*: Ms. 86, 228.
— *Maddalen College* : Ms. 100, 342.
— *New College*: n.° 362, **228** i ss., 294.

PAETOW, J., 318.
PALEA (PALLA), trobador gallec, 67, 70.
PALOMARES, F. X. de S., 34.
París:
— *Bibl. de l'Arsenal*:
Ms. 135, 114, 116 i s., 120, 128, 134, 136, 138, 184, 188, 192, **226**, 264, 284, 288, 344.
Ms. 2631, 248.
Ms. 3517-18, **226**, 243, 248, 252, 260, 264, 269, 283, 344.
Ms. 6361, **225**, 252, 283, 286.
Ms. 8521, 145, **227**, 280, 282, 344.
— *Bibl. Mazarine*:
Ms. 307 (536), 260.
Ms. 411, 274.
— *Bibliothèque Nationale*:
lat. 705, 184.
lat. 778, 14, 117, 120, 126, 128, 150, 184, 192.
lat. 812, 242.
lat. 813, 20.
lat. 830, 195, 199.
lat. 840, 123, 184.
lat. 871, 123.
lat. 887, 150.
lat. 903, 114 i s., 123.
lat. 904, 117, 145, 184, 192 i s., 195, 199.
lat. 1086, 117, 184, 199.
lat. 1107, 120, 123, 184.
lat. 1118, 371.
lat. 1132, 184.
lat. 1134, 114.
lat. 1139, 60, 100, 113 i s., 124, 128, 141, 146, 178, 192, 199, **216** ss., 314, 322, 340, 372.
lat. 1154, 25, 26, 31.
lat. 1240, 26.
lat. 1309 (Breviar. Gerundense), 155, 199.
lat. 1339, 199, 340.
lat. 1343, **178** i ss., 204, 327, 374.
lat. 1351, 145.
lat. 3549, 60, 100, 114, 117, **177**, 192, 314, 322.
lat. 3639, 181 i s., 182.
lat. 3719, 60, 100, 117, 124, 172, **178**, 314, 322.
lat. 5132 (de Ripoll), 54, **86**, 306, 315.
lat. 5247, 178, 204.
lat. 9430, 113.
lat. 9449, 114.
lat. 10580, 114, 116 i s.
lat. 10511, 114, 117.
lat. 11266, **226**, 279, 288, 344.
lat. 11632, 25.
lat. 12063, 129, 184.
lat. 13252, 114, 116, 340.
lat. 14452, 180.
lat. 15139 (a. St. Victor 813), 71, 215, 221, **223**, 233, 244, 247 i ss., 252, 277.
lat. 16823, 114, 184.
lat. 17716, 117.
nouv. acq. lat. 495 (Trop. de Girona), 109, 114, 150, 158, 160, 170.
nouv. acq. lat. 1177, 84, 128, 184.
nouv. acq. lat. 1235, 114.
nouv. acq. lat. 1871, 114, 184.
nouv. acq. lat. 2194 (de Silos), 114, 120, 123, 184.
frç. 146, **227**, 270, 324, 341.
frç. 844, 224, 226, 248, 274, 283, 286.

frç. 845, 224, 271.
frç. 846, 271.
frç. 847, 271.
frç. 1530, 239.
frç. 1533, 239.
frç. 1536, 239.
frç. 2193, 239.
frç. 12615, 224, 241, 243, 274, 283, 286.
frç. 20050 (a. St. Germain frç. 1989), 266.
frç. 22928, 239.
frç. 25408, 32.
frç. 25532, 239.
PEDRELL, F., 31, 38, 49.
PELAGIUS, cantor de Compostela (s. XII), 67.
PELAGIUS, joglar gallec, 70.
PELAGIUS, ofici de sant, 13.
PELAI GONZÀLEZ, cantor de Santiago (s. XII), 67.
PELAI RAIMÚNDIZ, bisbe de Santiago (s. XII), 67.
PERE, infant de Castella, 359.
PERE I, rei de Castella, 359.
PERE I, rei de Portugal, 359.
PÉREZ, J. B., 25.
PÉREZ SEDANO, F., 49.
PÉREZ DE URBEL, J., 9, 14, 28.
PEROTIN, PEROTINUS MAGNUS, mestre de Notre-Dame, 102, 206 i ss., 213 i ss., 217, 290, 306 i s., 314 i s., 319, 322, 370.
Perugia:
— *Bibl. Capitular*: Còd. 30, 188.
PETRUS, bisbe de Lleida (ss. V-VI), 8.
PETRUS, copista de còdexs (s. XI), 66.
PETRUS, diaca de Toledo (s. VIII), 11.
PETRUS COMPOSTELANUS, escriptor (s. XII), 69.
— *De consolatione rationis*, 69.
PETRUS DE CRUCE, teòric, 221 i s.
PETRUS FERRERIUS, monjo compositor de St. Cugat del Vallès († 1231), 170 i següent.
PETRUS GALENSE, cantor (s. XII), 67.
PETRUS MARTIN, cantor de Compostela (s. XIII), 70.
PETRUS PICARDUS, teòric.
—*Musica mensurabilis*, 242.
PHILIPPUS DE GRÉVE, canciller de París, 174, 224, 247, 313, 319, 322, 347, 351, 353 i s.
PICAUD, Aimeric, donador d'un Calixtinus a Compostela, 62.
PIERRE DE CORBEIL, bisbe, 81.
PIPf, rei de França, 40.
PIRRO, A., 36.
PIUS V, papa, 120.
Planctus, 25 i ss., 33 i ss., 326, 354 i ss.
Plica, la seva interpretació, 246 i passim.
Poblet, monestir, 170.
Poema del Mio Cid, 45.
Poema de Alfonso XI, 46.
POTHIER, Dom J., 33, 105, 115 i s., 120, 123, 153, 204.
PRADO, G., 5, 10 i ss., 15 i ss., 30, 162.
Praga:
— *Bibl. Universitat*, Cod. XIV H 27, 121.
Preces, 12, 23, 107, 161.
Presser, 163.
PROFUTURUS, bisbe de Braga (s. VI), 162.
Proprium Missae, amb música a veus, **96** i ss.
Prosa (Seqüència), 12, 152 i ss. passim.
Prosers (*Prosaris*):
— a Catalunya (ss. X-XI), 163.
— a Castella, 162 i ss.
Proses dels còdexs peninsulars, 152 i ss.
— als missals de Sevilla, 166.
— de Huelgas, 164 i ss.
— servades amb música a dues veus, 176 i ss. — Cf. *Seqüència* i *Ritme*.
PROTASI, bisbe de Tarragona (s. VII), 8.
Psalterium, 16.
PSEUDO-AGUSTÍ, 31.
PSEUDO-ARISTÒTIL, teòric, 226, 252, 264, 279, 280, 317, 373.
PSEUDO-LONGINUS, 371.
PUJOL, F., 32.
PUJOL, P., 17, 163.
PUYOL, J., 47.

Quadruplum, 216.
QUIRICUS, bisbe de Barcelona (s. VII), 9.

Rabé, 46.
RAILLARD, F., 105, 146, 324.
RAIMUNDUS, arquebisbe de Toledo, 49 i s.
RAMON LULL.
— *Ars canendi*, 23.
RAMOS DE PAREJA, B., teòric, 38, 40.
RAUGEL, M., 32.
RAYNAUD, G., 174, 212, 239, 250 i ss., 266, 345.
RECESVINTHUS, rei dels visigods, 26 i s.
RECIBERGA, muller del rei Recesvinthus, planctus, 26.
Refrains, 211 i s., 219, 221.
Refrany, 143, 181, 187, 197.
Regnum, tropus, 106, 109.
— amb música a veus, 103.
Reichenau, monestir de, 18.
REINERS, A., 104 i s., 153, 155 i s., 184.
REINERIUS, premicer de Compostela (s. XII), 67.
REISS, G., 153.
Reminiscències mossaràbigues,
— a Catalunya (ss. XI-XII), 15 i s.
— a la península (ss. XII-XIV), 16, 23.
Repertori musical d'Avinyó (s. XIV), 363.
Repertori dels tenors, 223.
Retrouenge, 372.
RIAÑO, J. F., 71, 80 i s.
RIBERA, J., 4 i s., 16, 18, 37, 42, 44, 53 i ss., 305, 313 i s.
RICARD I, rei d'Anglaterra, 360.
RICHARD DE FOURNIVAL, trobador, 271.
RIEMANN, H., 2, 38, 115, 171, 308, 325.
RIPOLL, J., canonge de Vic, 108.
Ripoll, monestir, 20, 38, 53 i ss., 60 i ss., 86, 99, 108, 169 i s., 315, 396.
— la seva escola de música (s. XI), 17 i s. (s. XIII), 53 i ss., etc.
Ritme amb modus mixte, 327.
— binari en els conductus, 326, 328 i s.
— mensural de les proses d'Adam de St. Victor, 172 i ss.
— mensural de les proses anteriors a St. Victor, 373.
Rítmica musical dels motets, 221 i ss.
Ritu del Císter, no admetia les proses, 170.
Ritu toledà a València, 16.
RIUS, J., 24.
ROBERT II, rei de França, 285.
ROBERTUS DE HANDLO, teòric.
— *Regulae* (C. S. 1), 264.
Roda, catedral, inventari de llibres litúrgics (s. XII), 17.
RODERICUS TOLETANUS, 37, 48. — Cf. XIMÉNEZ DE RADA.
RODRÍGUEZ LAPA, M., 67, 108, 162, 167 i s.
RODRÍGUEZ LÒPEZ, A., 358.
RODRIGO, abat (s. XII), 67.
RODRIGO II, arquebisbe de Santiago, (s. XIII), 52.
ROGATUS DE BAEZA, bisbe (s. VII), 10.
ROGER BACON, 209.
ROJO, C., 5, 10, 15, 17, 30, 90, 133.
Roma:
— *Angelica*: 435, 114, 118.
— *Procura dels Dominics*: 67-89, 114.
—*Bibl. Vaticana*: 2854, 177.
Vatic. 3087, 202.
Vatic. 4743, 180, 187.
Ottob. Lat. 3025, 64, 101.
Palat. 965, 158.
Regina 586, 99.
Regina 592, 99.
Regina 1490, 226, 252.
Regina 1543, 225, 278.
Regina 2049, 118, 120.
Regina 2052, 114, 118, 120.
Urbino 602, 114.
Roman de Fauvel, 227, 270, 324, 341. — Cf. B. N. de París, frç. 156.
Rondeau, 54, 57, 219, 322.
Rondell, 147, 319.
Rondellus, 136, 142.
ROSENTHAL, L.
— Catal. 121, n.° 805, 117, 123.
Rota, 46.
ROTH, F. W. E., 346 i ss., 351, 353.
Rotulus musical de Brussel·les, 227.
Rotundelli, 313.
Rouen:
— *Bibl. Munic.* 277 (Y 50), 176.
ROWBOTHAM, J. F., 34.
RUBIO, F., 49.
RUBIÓ, J., 3, 82.
RUBIÓ I LLUCH, A., 82.
RUDESINDUS I, bisbe de Mondoñedo (s. IX), 66.
RUIZ (ROIZ), Joan, arxiprest de Hita, 46, 354.

SABLAYROLLES, Dom M., 5, 49, 60 i ss., 84, 108, 143.
Sacramentarium Gallicanum 13.
Sahagún, monestir. llibres litúrgics (any 960), 17.
St. Gall, monestir de, 18.
— *Stiftsbibliothek*:
Ms. 381, 25.
Ms. 383, 85, 332 i ss.
Ms. 546 (114) H., 114, 117, 189.
Ms. 1397, 311.
Saint - Germain - des - Près, monestir, 18.

St. Magloire, monestir, 99.
Saint Víctor de París, monestir, 167.
St. Zeno, monestir, 224.
SAINTE-BEUVE, Dom R. de, 285, 294.
SALINAS, F., 38.
Salteri, 46.
SALVADOR, Lluís, arxiduc, 32.
Salve, virgo, regia, conductus de Ripoll, 54 i 56.
SALVUS, abat d'Albelda († 963), 11 i s.
SAMSON, abat († vers 890), 11 i s.
SAMUEL, cantor († 862), 17.
SÀNCHEZ ALBORNOZ, Cl., 43.
SANDOVAL, P. de, 15.
Sant Benet de Bages, monestir, 40 i s.
Sant Cugat del Vallès, monestir, 66, 170 i s.
Sant Florian, monestir, 167, 172.
Sant Jerònim de la Murtra, monestir, 92.
Sant Joan de la Penya, monestir, 14 i s., 18, 20, 24, 38, 99, 169 i s, 371.
Sant Millan de la Cogolla, monestir, 14 i s., 18, 20, 38, 66, 99, 169.
Sant Miquel de Cuixà, monestir, 170.
Sant Pere de Camprodon, monestir, 169.
Sant Pere de Soto, o Casares, monestir, 43.
Sant Salvador de Proma, llibres litúrgics del monestir (any 960), 17.
Sant Vicens d'Almerizo *(da Graña)*, monestir, 66.
Sant Víctor de Marsella, 169.
Santa Clara d'Allariz (Galícia), monestir, 69.
— prosari del monestir, 164.
Santa Maria d'Arlés, monestir, 169.
Santa Maria de Cubières, abadia, 169.
Santa Maria de l'Estany, monestir. 115.
— *Graduale-Troparium* (segle XV), 115.
Santa Maria d'Obona, llibres litúrgics del monestir (any 780), 17.
Santa Maria la Real (=Monestir de les Huelgas), 110.
Santes Creus, monestir, 170.
Santiago de Compostela:
— *Bibl. Universitat : Liber Ferdinandi* (s. XI), 66 i s.
— *Bibl. Catedral : Còdex Calixtinus*, 59 i ss.
SANXA, reina de Leon i Galícia, 66.
SANXO I, rei d'Astúries i Leon, 17.
SANXO III, rei de Castella, 34, 326, 354, 359 i s.
SANXO IV, rei de Castella i de Leon, 39, 50, 168, 326, 354, 358 i s.
Saragossa:
— *Universitat :* Facultat de Dret, s. s., Còdex mossaràbic (s. X), fragment, 24, 369.
SARMIENTO, P., 34.
Scala Dei, monestir de la Cartoixa, 47, 58, 76, 91.
SCHELUDKO, D., 313.
SCHERING, A., 370, 372 i ss.
SCHMELLER, A., 257, 346.
SCHNEIDER, M., 370.
SCHNÜRER, G., 38.
SCHRADE, L., 370.
SCHUBIGER, A., 115, 153, 177, 192.
SCHUMANN, O., 257, 323, 346, 348.
SCOTUS, Michael, 21.
Sens:
— *Bibl. Munic. :* còdex 46, 145.
Seqüència, 12 i s., 322. — Cf. *Prosa*.
Seqüències copiades amb notació mensural, 172 i següents.
— en els còdexs mossaràbics, 162.
SERRANO, L., abat, 13, 17, 38, 40 i s., 43, 47, 164.
SERRANO FATIGATI, E., 44.
Seu d'Urgell, La:
— *Catedral : Consueta* del s. XIV, 160.
— *Església de la Pietat:* s. s., *Missale Mixtum* del 1380, 161, 192 i ss., 195.
Sevilla:
— *Bibl. Colombina : Missale Hispalense*,
Sign. BB Tab. 148, N 2 (82-4).
Sign. BB 149-2.
Sign. BB 149-11.
Sign. BB 149-12.
Sign. BB 149-13 (84-1).
Sign. BB 149-15 (84-1).
Sign. BB 149-18.
Sign. 149-19 (84-1). Per a tots, vegi's 155, 159, 166 i s., 373.
Missale Hispalense del 1507, 155, 159, 167.
Sign. 5-2-25 (teòrics musicals), 29, 218.
Varios, tomo 4, 39.
— *Catedral : Consueta* del 1552, 160.
Sibil·la, el cant medieval, 31 i s.
SIGERedo, canonge de Compostela (s. XII), 62.
SIGL, M., 118.
SILO, rei d'Astúries (s. VIII), 11.
Silos, monestir de Sto. Domingo de, 15, 20, 24, 49.
SIMONET, F. X., 17.
SOLALINDE, A. G., 45.
Solesmes, monestir, 3, 49, 152, 185.
Solfeig a dues veus, 366.
SORIANO-FUERTES, M., 4, 34.
SPANKE, H., 2, 45, 54 i ss., 62, 94 i s., 105, 128, 141, 155, 174, 178, 257, 266, 312 i ss., 322 i s., 353.
SPERAINDEO, abat († abans del 856), 11.
Spiritus et alme, tropus marial, 100, 119 i ss., 372.
STAMMLER, W., 32.
STEINHARD, E., 97.
STIMMING, A., 212, 239 i ss. passim.
Stirps Jesse florigeram, Benedicamus de St. Martial (s. XII), en forma de motet, 217.
STRAETEN, E. van der, 33, 59.
Strassbourg:
— *Bibl. Univers :* 222 C 22, 264.
Stuttgart:
— *Landesbibliotheh :* H.B.I. Ascet. 95, 85, 113 i s., 117, 129, 256, 313, **323**, 330.
SUCHIER, H., 253.
SUNYOL, Dom G. M., 5, 57, 94, 158, 176.

TAFALL, S., 27, 33, 60.
TAMAYO, T., 157.
Taraçona:
Catedral : s. s., *Missale Tirassonense* del 1466, 195, 372 i s.
Ibidem, s. s., *Missale Tirassonense* del 1471, 194 i s., 373.
Tarragona:
— Còdex *Veronensis*, provinent de, 8.
— *Arxiu Episcopal :* Ms. 12, **91**, 161, 203.
— *Biblioteca Provincial :* còdex n.° 136 *(Graduale* s. XIII), 119.
Missale Elnense del 1511, 120.
— *Catedral, Museu Diocessà :* Cantorals de Poblet (s. XVII), 119.
Tàvara, monestir de, 20.
TEJADA I RAMIRO, J., 7, 9 i s., 15, 29, 52 i s., 66, 94.
Tenor, 214, 216, 232 i ss., passim; 374.
— acompanyat, 219.
— organal, 100, 141, 151, 217.
Tenura (=*Tenor*), 74, 236, 275, 344.
Teòrics musicals hispànics, 19 i ss.
Text dels motets antics, 222.
TIRS, sant, 11.
Toledo:
— *Catedral, Biblioteca:*
Còdex 35.10, 48, 108, 114, 118, 155, 157, 192 i s.
Còdex 39.3, 23.
Còdex 44.1, 48.
Còdex 44.2, 48.
— *Catedral*, 9 i s., 13, 20.
— Còdexs neumàtics, 15.
— Inventaris dels Còdexs, 49.
— Música medieval, 49 i ss.
— *Scriptorium*, 48.
— *Biblioteca Provincial*, còdex miscelani visigòtic (s. XI), 32.
Tolosa:
— *Catedral :* Sign. 8 i 9, 120. Sign. 98, 182.
Tortosa:
— *Catedral :* C. 97, 84 i ss. 213.
C. 133, 84, 180.
C. 135, 82 i ss., 103, 108, 114, 118, 120, 126, 129 i ss., 136, 139, 150, 155, 161, 170, 180 i s., 183 i s., 193, 197 i ss., 352.
Tournai:
— *Catedral :* fons Voisin, n.° IV, 100, 361 i ss.
Tours:
— *Bibl. Municip. :* n.° 927, 313, 351.
TRAGGIA, J., 160.
TRAUBE, L., 11 i s., 25, 27.
TREND, J., 27, 33, 60.
Trier:
— *Stadtbibl. :* Ms. 322 (426), 1994, 294.
Triple novell del motet antic, 221 i ss.
Triplum, 216 i passim.
Troper, 163.
Troperium (Troparium), 80.
Tropi Antiphonales, 106.
Tropi Graduales, 106.
Tropus, la seva pràctica a Espanya, 106 i ss.
Trouvères, 54.
TUOTILO, monjo, 115.
Turín:
— *Reale Bibl.*, Mss. Vari 42, 220 i s., 226, 270, 294, 305, 326.
TURPÍN, arquebisbe, 62.

URRACA, reina de Leon, 41.
URRACA ALFONSO, abadessa 358.
URSPRUNG, O., 32, 94, 135, 195, 240, 348.

València:
— *Catedral*:
sign. 90 (91), 189.
sign. 91 (92), 161, 189.
sign. 112, 161.
Breviarium, ms. del 1460, 160.
Consueta del s. XV, 160.
Setmana Santa del 1533, 160.
VALMAR, marquès de, 56 i ss.
VALOIS, J. de, 373.
Vall d'Aran:
— *Graduale* (ss. XI-XII) avui a Barcelona, biblioteca privada, 14.
Valldonzella, Císter de, 170.
VALLEJO, canonge de Toledo, 38, 40 i s., 48 i ss., 94.
VALLS TABERNER, F., 30.
VENANTIUS FORTUNATUS, 28.
Verbeta, 107, 160, 371.
Versi de domna Leodegundia regina, 29 i ss.
Versus ad pueros, del 1082, 42.
Versus Pauli Apostoli, del còdex d'Azagra, 25.
Versus Vincentii, del còdex d'Azagra, 25 i ss.
Vic:
— *Catedral* : còdex XXXI, 108, 143, 150, 155, 161.
Còdex C, 157.
Còdex CVI, 157.
Còdex CXI, 108, 114, 143, 150, 155, 161, 192.
Còdex CXVII, 157.
Consueta (s. XIII), 160.
Consueta (s. XV), 160.
— *Museu Episcopal*, nombre 4163, 115.
VIDAL DE BLANES, bisbe de València (s. XIV), 93.
VIGILIUS, papa, 162.
Vihuela de péndola, 46.
VILLANUEVA, P., 76, 106, 120, 159 i ss.
VILLETARD, H., 105, 123, 145, 172, 262, 324.
VINCENTIUS, de Còrdova (s. IX), 11.
VIOLANT, sor, cosina del rei Martí, 207 i s.
VIOLANT D'ARAGÓ, casada amb Anfós *el Savi*, 50.
Virelai, 54 i ss., 219, 315, 322.
Virolai, 143.
Virga de Iesse prodiit, prosa de Gil de Çamora, 39.
VIRGILIUS CORDUBENSIS:
— *Philosophia*, 34 i ss.
WAGNER, P., 1, 5 i s., 8, 10, 13, 24, 36, 39, 49, 60, 81, 90, 97, 99, 104 i s., 115, 118, 121, 123, 135, 146, 155, 173, 192, 332.
WALTER ODINGTON, teòric:
— *De speculatione musice*, 284, 319, 375.
WEALE, W., 80, 153, 158, 188, 193 i ss., 197, 200 i següents.
WIDMANN, B., 184, 192.
Winchester Troper, 97 i s., 113, 116 i s.
WINTERFELD, P. von, 155.
WOLF, J., 2, 38, 40, 104, 118, 140, 145, 210, 248, 261, 320, 351.
Wolfentbüttel:
— *Herzog-August-Bibl.*: N.º 677, olim Helmstad. 628, 71, 74, 80, 85 i s., 100, 102, 113, 116 i s., 121 i s., 136, 148 i s., 176, 183 192, 207, 215 i ss., 221, **223** i s., 239 i s., 256 i s., 258, 271, 275, 290, 292, 309 i s., 313, **323**, 327, 330 i ss., 339, 342 i s., 351, 374.
Wolfentbüttel:
— Wolfentbüttel 1206, olim Helmstad. 1099, 71, 85 i s., 102, 121, 148 i s., 183, 207, 215 i ss., **219** i ss., 223, 233 i ss., 239 i ss., 248 i s., 254, 256 i ss., 260, 264, 273 i ss., 277, 281, 283, 286 i s., 290, 292, 296, 303 i s. **323**, 330 i ss., 339 i s., 374.
WOODWARD, G. R., 130, 145.
WOOLDRIDGE, H. E., 2, 85 i s., 98 i s., 115, 176, 184, 208, 210, 242, 269, 323, 325, 337, 372.
Worcester:
— *Cathedral* : Ms. 160, 113 i s., 116 i s., 120, 136.
Ms. Addit. 68, XIX, 100, 119, 306.
Ibidem, fragment XVIII, 226, 290.

XIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, arquebisbe de Toledo, 50.

ZARCO DEL VALLE, M., 49.
Zurich:
— *Zentralbibliothek*:
C 58-275, 252.
ZURITA, J., 15.

TAULA GENERAL DE L'OBRA

Volum I

	Pàgs.
Al lector	VII
Bibliografia	XI
Índex d'aquest volum	XXIX
Introducció	1
La cultura musical hispànica des del segle VI al XIV	4
Manuscrits amb polifonia de l'Ars antiqua servats a la península	58
La música a veus de l'«Ordinarium» i del «Proprium Missae» i els organa de Las Huelgas	96
Les Proses dels còdexs peninsulars i les de Las Huelgas	152
La música dels motets medievals i els de Las Huelgas	206
La música dels conductus medievals i els de Las Huelgas	305
Addicions i esmenes	369
Índex de noms i de matèries	377

Volum II

El monestir de Las Huelgas	V
El Còdex musical de Las Huelgas	XII
Taula del contingut del Còdex musical de Las Huelgas	XXIII
Facsímil	folis 1-169

Volum III

Advertiments	V
Taula de les composicions musicals transcrites en el present volum	VII
Taula dels textos	XIII
Correccions	XVI
Transcripció	1-411

Aquesta obra, estampada en els Tallers gràfics de la
Casa de Caritat, fou finida el 21 de desembre
de MCMXXXI. Manuel Valls i Aureli Cortiella
tingueren cura especialment de la part
tipogràfica; els germans Estorch, de les
fotografies; les cases Antoni Missé
i A. Boileau Bernasconi, del
facsímil i del gravat mu-
sical, respectivament

Preu de l'obra (I, II i III vols.) : **300** ptes.