

La música religiosa en el procés de formació d'Europa

EFREM DE MONTELLÀ

El procés de formació d'Europa —concretat en el pas de l'Imperi romà a les primeres nacions europees— fou un procés de caire eminentment polític, però íntimament relacionat amb una dimensió religiosa que impregnava tots els àmbits de la vida pública i els donava una certa unitat. En aquesta transició hi tingueren un paper destacat els nombrosos pensadors cristians que, cadascú des del seu àmbit, contribuïren amb el seu pensament en aquest projecte comú que s'aniria desenvolupant a través dels segles. Un dels àmbits d'aquesta societat antiga i medieval és la música vinculada al culte religiós, la música emprada per les esglésies cristianes durant el primer mil·lenni.

Ja des de la prehistòria i en totes les cultures anteriors al cristianisme, l'element musical hi apareix d'una manera o altra. Però, si la història general comença amb l'aparició de l'escriptura, la història musical pròpiament dita no hauria de començar fins al moment de la invenció d'un sistema d'escriptura de la música realment eficaç, i en canvi, aquest no arriba fins als voltants del s. X. Així doncs, quan parlem de la música anterior a aquesta data ho fem a partir de referències escrites o representacions plàstiques en què hi apareix aquest art, la majoria de vegades de forma indirecta. Aquesta situació limitada ens fa arribar a unes conclusions que mai serien les mateixes que si disposéssim d'un fons més o menys important de partitures. Quan, més endavant, apareixerà l'escriptura musical, ho farà en un context religiós (dins els monestirs), i les primeres partitures que podem interpretar amb un mínim de garanties, ens transmeten l'estil musical propi del moment, que anomenat de forma genèrica coneixem amb el nom de *Cant Gregorià*. Aquest és l'estil emprat per l'església quan aparegué l'escriptura musical, i havia sorgit d'un substrat que durant segles havia anat sedimentant en el si de l'església i de la societat.

UNA QÜESTIÓ PRÈVIA: LA MANCA D'UN SISTEMA DE NOTACIÓ MUSICAL

El problema principal a l'hora d'estudiar la música

antiga és metodològic: fins ben entrada l'edat mitjana no hi ha un sistema que permeti transcriure-la de manera fidedigna, sense que sigui necessària la transmissió oral.

Al principi, els manuscrits que s'havien de fer servir per cantar només tenien la lletra, donant-se per suposat que les melodies s'havien d'aprendre i cantar de memòria. A mesura que anava augmentant el repertori de cants, aquesta tasca es feia cada cop més difícil, i d'aquí sorgí la necessitat de buscar una manera d'escriure la música que resolgués aquest problema. Començaren a aparèixer uns sistemes de notació que senzillament eren una ajuda per recordar al cantant una melodia que ja coneixia de memòria, i resolen el problema de forma parcial, perquè primer s'havia de saber la melodia i, si es trencava la cadena de transmissió oral, les partitures deixaven de tenir utilitat perquè no es podien llegir per elles mateixes. El primer que coneixem és la notació *alfabètica* ideada pels grecs, a partir del qual comença una llarga i lenta evolució que no donarà els seus fruits fins ben entrat el s. X.



ANTECEDENTS I ORÍGENS DE LA MÚSICA CRISTIANA

Des de quan el cristianisme ha fet ús de la música? La resposta la trobem en els mateixos evangelis, i concretament en la narració del darrer sopar en què Jesús instituí l'eucaristia: «després de cantar els salms, van sortir cap a la muntanya de les Oliveres» (Mt 26,30 i Mc 14,26). Si Jesús i els seus deixebles van cantar en el darrer sopar, no fou a causa d'una novetat sinó que senzillament seguien el costum d'una pràctica habitual entre els jueus. El judaisme i les civilitzacions antigues tenien una tradició musical molt antiga que veiem àmpliament reflectida en les fonts indirectes.



El Gran orgue de la Catedral de Notre Dame de París

A la zona de Mesopotàmia, hi ha indicis musicals des de la prehistòria. (flautes fetes amb os, diversos instruments i representacions gràfiques i fins i tot un himne sumeri escrit en una notació indesxifrable).

Pel que fa a l'*Egipte*, tenim nombroses representacions pictòriques de l'orquestra que té trets comuns amb les orquestres israelites, i també un ampli coneixement dels instruments que usà aquesta cultura, que posteriorment influiria en la grega com ja havia influït anteriorment en l'hebrea.

La música jueva està àmpliament descrita en l'antic testament. Per exemple, al llibre dels Salmes hi ha nombroses referències musicals: de tipus teòric «per al mestre de cor» (Sl 64 ,1); referents a la interpretació, «amb instruments de corda» (Sl 61, 1); altres referents a la tonalitat o a la melodia, moltes vegades manllevada de les músiques tradicionals que el poble coneixia, «a la tonada de *Taixhet*» (Sl 57, 1); i finalment el contingut de les poesies, que associen la música amb la lloança i la celebració alegre i festiva: «Canteu al Senyor les vostres melodies, canteu-les al so de les cítares; aclameu el rei, que és el Senyor, amb trompetes i tocs de corn» (Sl 98, 5-6).

A la tornada de l'exili de Babilònia (ca. 530 aC) i de la reconstrucció del temple de Jerusalem, es donen detalls de la importància de la música per al culte que allà s'hi celebrava: En general s'accepta que després de l'exili, com que la cort reial havia desaparegut, el culte al temple guanyà solemnitat amb la música, ja que els músics no tenien l'ocupació del Palau.

En temps de Jesús, el temple gaudia d'una litúrgia acompanyada de música instrumental, que desapareixeria després de l'any 70 dC amb la destrucció del temple per l'exèrcit romà. A partir d'aleshores només en restaria la música vocal, que ja existia anteriorment, i que constitueix la principal font de la música cristiana. Aquesta música vocal consistia en un sistema de cantilació — recitació semitonada — format sobre unes fórmules melòdiques tradicionals que permetien una certa dosi d'improvisació¹

1 Idelsohn (Citat per G. Reese, *Ibid.*, 28, nota 18) ha comparat les músiques que fan diferents comunitats jueves que durant segles no han tingut contacte i sembla haver provat l'existència d'un acord essencial sobre les melodies entonades. Aquestes comunitats són els jueus del Iemen a l'Àrabia meridional (que van viure en reclusió durant uns 1.300 anys), els jueus de Babilònia (que constitueixen l'assentament jueu més antic que mai ha deixat d'existir a pesar dels

També sabem que els cantors hebreus empraven la quironomia (senyals que un director de cor fa amb la mà a tall de recordatori), per tal d'interpretar els seus cants, tal com també es troba representat en algunes pintures de la civilització egípcia. Com que els jueus contemporanis a Jesús no empraven cap sistema de notació musical conegut, aquestes melodies avui en dia resten perdudes, si bé és probable que en determinats llocs haguessin perdurat durant més temps gràcies a la transmissió oral.

Com testimonien alguns fragments de nou testament, els primers cristians haurien pres part en les celebracions del temple i en les sinagogues, on haurien après el cant de les lectures, salms i himnes. Aquests primers cristians encara es veien ells mateixos com a jueus, i tenien una actitud conservadora pel que fa a la litúrgia, vetllant per tal de preservar el servei religiós jueu.

ELS PRIMERS ANYS DEL CRISTIANISME

Després de la destrucció del temple la música passa del temple a les sinagogues, i després a les reunions que la «secta cristiana» feia en privat. Les reunions que celebraven eren de dos tipus: es reunien per recitar salms com ja feien els jueus (d'on derivarà la litúrgia de les hores actual), i per «partir el pa», cosa que representa una novetat envers el judaisme (d'on en derivarà la celebració de l'eucaristia). En aquestes primeres celebracions els salms i himnes incrementaven la solemnitat de les cerimònies. Segurament foren els lectors i presidents convertits de les sinagogues qui instruíren els primers cristians en el cant, i per aquest motiu la primera comunitat coneixia les normes de la cantilació i les preservava amb el seu ús.

EL PERQUÈ DE LA MÚSICA EN LA LITÚRGIA CRISTIANA

Independentment que l'ús de la música hagi vingut per una tradició heretada del judaisme, hi ha altres motius de caire teològic pels quals els cristians continuaren amb aquesta tradició.

- l'expressió cristiana buscava de diferenciar-se dels ritus pagans, i per això no acceptaren en un principi la música instrumental;

- es donava molta importància a la dimensió comunitària, com testimonia el llibre dels Fets dels Apòstols: «La multitud dels creients tenia un sol cor i una sola ànima» (Ac 4, 32);

- les reunions comunitàries estaven presidides per un clima de joia i alegria provinent d'una disposició interna del cor, inseparable d'una manifestació externa: «Cada dia eren constants a assistir unànimement al culte del temple. A casa, partien el pa i prenien junts el seu aliment amb joia i senzillesa de cor» (Ac 2, 46);

L'EXPANSIÓ DEL CRISTIANISME I EL CONTACTE AMB ALTRES CULTURES

Ja durant el mateix segle I, el missatge cristià sortí de Jerusalem i els territoris de Sirio-Palestina per estendre's ràpidament per la conca mediterrània i cap a l'orient. A mesura que el cristianisme anava arribant a diferents llocs, es trobava amb diferents cultures que tenien una música pròpia, i aquesta entrava en contacte amb els usos musicals cristians heretats de la música jueva.

Donat que l'expansió del cristianisme es va desenvolupar més ràpidament que l'establiment d'una centralització de l'autoritat eclesiàstica, el cant litúrgic no va evolucionar de la mateixa forma a totes les àrees geogràfiques. Gairebé a tot arreu s'hi poden trobar aspectes comuns que provenien de la sinagoga jueva, units a altres elements que van agafar de les cultures autòctones. En la zona que va de Síria fins a Hispània, les músiques van ser influenciades per la música grecoromana que van trobar.

La regió de Síria, fou de les primeres a acollir el cristianisme. El siríac començà a esdevenir la llengua de l'església perquè hi havia un ric substrat de literatura en aquesta llengua quan la fe cristiana es començà a introduir en aquesta regió. Això afavorí el creixement d'un cos de literatura cristiana en llengua vernacle. El centre principal d'aquest moviment Edessa i el compositor més destacat sant Efrem (306-373), autor d'alguns textos encara en ús avui en dia. Una de les pràctiques que desenvolupà sant Efrem fou la substitució de la lletra de les cançons populars i litúrgiques

canvis de condicions del lloc), els de Pèrsia, Síria i nord d'Àfrica. Totes elles tenen els mateixos motius musicals que empenen per el Pentateuc. Alguns motius semblants els empenen també els jueus d'Alemanya, Polònia i Rússia.

per una altra de caràcter ortodox. Així, podia fer que els conversos se sentissin atrets per unes melodies que ja coneixien, i després els feia arribar les veritats de la fe a través de la nova lletra que havia substituït en la melodia original pagana. Aquesta pràctica no era una originalitat seva, sinó que es tractava d'un costum més o menys estès.

En la seva expansió el cristianisme també entrà en contacte amb la cultura hel·lenística. Els grecs havien desenvolupat un sistema d'escriptura de la música anomenat *alfabètic*, perquè cada nota musical estava associada a una lletra de l'alfabet, però s'han conservat molt pocs fragments escrits en aquest sistema². En canvi, és molt més extensa la relació de tractats teòrics que parlen d'aquest art. Aquests tractats ens permeten tenir un ampli coneixement sobre la teoria musical dels grecs, de la qual n'heretarà molts elements la música de l'edat mitjana.

Disposem de nombroses manifestacions artístiques on hi apareixen representats instruments musicals diversos (fonamentalment en ceràmica i pintura mural). Tant en les religions gregues com romanes, sempre apareix un instrument musical en les escenes en què es representa un sacrifici, generalment un *aulos*. Segurament el so de la flauta desenvolupava la «pràctica» funció d'ofegar els esgarips dels animals sacrificats, així com l'encens també ajudava a mitigar l'olor del sacrifici.

La música es cultivava a finals del s. I a tot l'Imperi romà. La música romana no era original perquè havia adoptat la teoria i la pràctica dels grecs. Amb tot, té algunes particularitats específiques. Els romans van desenvolupar més els instruments de metall com correspon a una civilització bàsicament militar: (*buccina* o *cornu*). Els darrers emperadors, a excepció feta de Vespasià, practicaven la música, i Neró va fer encunyar una sèrie de monedes en què apareixia ell tocant la cítara.

La música s'emprava tant en actes civils com religiosos, però el seu ús solia estar associat a la diversió, una diversió que els primers cristians consideraven vulgar. Cal destacar, però, que la majoria d'aquests costums de la cultura romana i grega també eren presents en la societat jueva malgrat el recel amb què se'ls miraven els primers cristians.

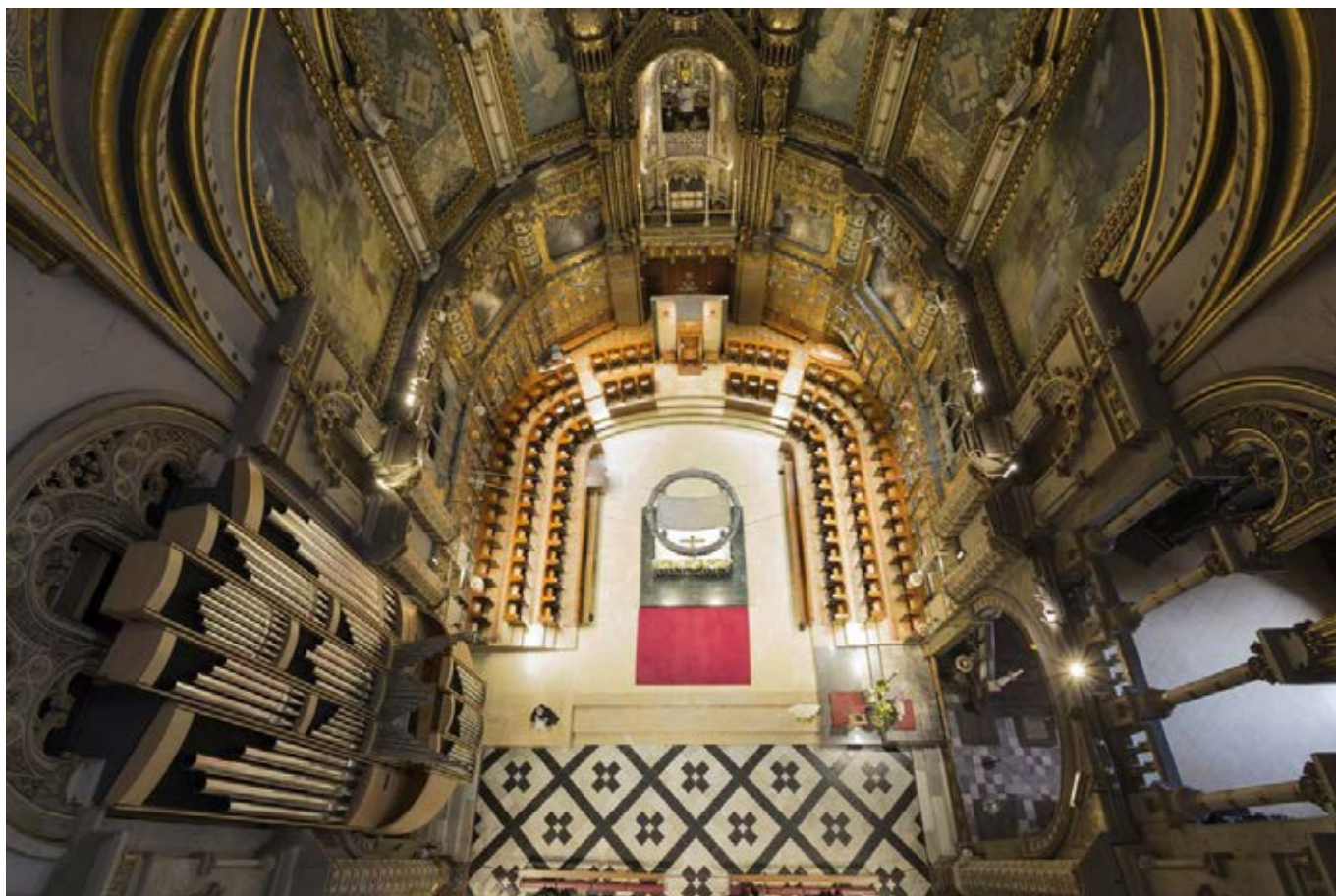
En el món grecoromà, la música s'ensenyava en l'educació secundària. Els nois de famílies altes, als 11 o 12 anys, tenien l'oportunitat de rebre una educació dins de les 7 arts lliberals: gramàtica, retòrica, dialèctica, geometria, aritmètica, astronomia i música (disciplines que durant l'edat mitjana, evolucionaran cap al *trivium* i el *quadrivium*). Aquesta és una diferència substancial amb el món jueu, on l'educació girava únicament al voltant de la Torah (la llei), i per tant es tractava d'una educació exclusivament religiosa. Boeci i Cassiodor seran els intermediaris entre la cultura antiga i la medieval.

Precisament fou en el si de l'Imperi romà —que durant els primers segles havia perseguit els cristians de manera ferotge— on es produí un esdeveniment que marcaria un abans i un després en l'evolució de la música cristiana: l'edicte de Milà (313 dC). Fins aleshores no hi havia una música pròpiament cristiana ni amb unes característiques comunes per les diferents zones, sinó que s'anava adaptant a les possibilitats de cada comunitat, tenint en compte que en el territori de l'Imperi romà el culte s'havia de desenvolupar en secret. Abans d'aquesta data els líders cristians simplement s'havien preocupat que els elements pagans no entressin a les noves grans comunitats que s'anaven formant tant a orient com a occident. Per això la majoria de Pares de l'església d'aquesta època es referiren a la música en un moment o altre de les seves obres. A partir del 313 dC s'acabaren les persecucions de cristians i el culte es començà a desenvolupar en grans basíliques. Això demanà una litúrgia més solemne, a la qual hi hauria de contribuir de manera especial la música.

ELS PARES DE L'ESGLÉSIA

L'època que va dels apòstols a l'edat mitjana, se sol conèixer com a l'època dels Pares de l'església. És un període molt viu per al cristianisme, ja que en la seva expansió, la fe cristiana entra en països que no són de cultura jueva, i per tant no esperaven el Messies. És en aquest context que els Pares de l'església han de lluitar per mantenir i promulgar els principis fonamentals de la fe cristiana. Per descomptat, els problemes que cada un dels Pares hagué de resoldre en la seva comunitat no tenien generalment res a veure amb la música, ni aquesta era la seva prioritat. Però en ser un fenomen que forma part de la societat i del culte, l'han de tractar

2 Com he dit abans, en aquest sistema es conserven uns quaranta fragments, els únics exemples musicals que ens han arribat de tota aquesta civilització, i que Reese enumera en una llista (Cf. G. Reese, *Ibid.*, 74-75). Aquests fragments s'han conservat esculpits en pedra o bé escrits en papirs, un dels quals és l'himne d'Oxirinc que he citat anteriorment (Cf. Nota 2).



Orgue de la basílica del Monestir de Montserrat

en un moment o altre dels seus ensenyaments.

Entre ells, però, hi trobem algunes contradiccions. Per exemple, encara que segons la tradició bíblica el rei David tocava l'arpa, sant Jeroni desaconsellà ferrosament l'ús dels instruments en la litúrgia, i sant Agustí no concloué el seu tractat *De Musica*. Però en canvi, el mateix sant Agustí atribuí parcialment la seva conversió a l'encant dels cants eclesiàstics.

Per ordre cronològic, aquesta és una petita mostra de fragments de literatura patristica amb referències musicals:

Climent d'Alexandria, Tertulià, Origenes d'Alexandria, Eusebi de Cesarea, Sant Atanasi, Sant Basili, Sant Jeroni, Sant Ambròs, Sant Agustí, Sant Joan Crisòstom, etc.

Tots aquests Pares i d'altres que no apareixen aquí citats, parlen del cant dels salms, himnes i càntics, però sense que estiguin del tot clares les delimitacions entre aquests termes, ja que moltes vegades es fan servir com a sinònims. Aquest problema també es detecta en el relat de la pelegrina Egèria, contemporània d'algunes d'aquestes figures, i mereixedora d'una referència especial per la importància de la informació que ens dóna.

Egèria, consagrada a Déu i de família distingida, va emprendre un pelegrinatge a diversos llocs de terra Santa entre els anys 381 i 384. La importància que té per al nostre tema aquest pelegrinatge, és la narració detallada que fa de l'ofici de Jerusalem. Menciona el costum de cantar himnes, salms i antífones a Matines, salms i himnes a les hores Sexta i Nona, i salms himnes i antífones a Vespres. En el seu relat, també hi trobem aquesta confusió entre els termes «salms», «himnes» i «càntics». És impossible saber què entén Egèria per cadascun dels termes *ymni*, *psalmi* i *antiphonae*. Hom podria dir que *hymnus* té un sentit més general, que podria englobar els altres dos termes. D'altra banda, semblaria que *psalmus* podria indicar un salm responsorial i *antiphona* un salm cantat en forma antifònica, o sigui, alternat a dos cors. Però en qualsevol cas, per la manera com els no ens permet de fer aquestes afirmacions.

Sant Benet (480-547) també té algunes referències a la música en la seva *Regla per als monjos*. Allà demana dues vegades que: «els germans no han pas de llegir o cantar tots per ordre, sinó aquells que puguin edificar els oients» [RB XXXVIII, 12]. De tots dos passatges es pot deduir la seva voluntat que aquest servei es faci seriosament, donant mostra de la importància que li

dóna a la música. Quedaria provat, doncs, que la música també ha format part de l'àmbit monàstic des de la seva fundació, seguint el costum existent entre els cristians.

ELS ANTECEDENTS IMMEDIATS DEL CANT GREGORIÀ

Quan, a partir de l'edicte de Milà, els cristians poden fer les seves celebracions de manera pública a les grans basíliques, es comencen a produir una multiplicitat de diferents litúrgies. Aquestes litúrgies aniran evolucionant de forma independent fins que a partir del segle VIII començarà un procés d'unificació i imposició del ritu romà. L'estudi d'aquestes litúrgies és important per a la història de la música perquè en cada una d'elles es desenvolupen uns cants que posteriorment interaccionaran amb el cant romà antic en la seva evolució cap al Gregorià, i dels quals en trobarem reminiscències molt posteriors en els manuscrits més antics que tenim.

Litúrgia romana antiga

La litúrgia primitiva de Roma (de l'època anterior a Gregori el Gran), continua tenint grans incògnites, ja que els manuscrits més antics que ens han arribat tenen un gran nombre d'influències gal·licanes. Entre els s. III i IV va anar canviant progressivament el grec pel llatí. Tant en la missa com en l'ofici es coneix l'ús de la música. La seva estructura hauria estat més o menys lliure en l'època en què es feia de forma privada o semiprivada, però s'aniria fixant a mesura que les celebracions anessin esdevenint públiques, sobretot amb l'arribada del monaquisme. Fou sant Benet qui féu per primera vegada una descripció detallada de l'ofici diví.

Relacionat amb aquesta litúrgia hi hauria hagut un «cant romà antic» per a la ciutat de Roma i territoris dependents. D'aquest cant romà primitiu en tenim coneixement per testimonis històrics no massa precisos. Segurament era transmès per tradició oral, si bé tenim uns manuscrits amb poques diferències entre ells que ens ofereixen el repertori cantat en algunes basíliques romanes en aquell temps.

La composició del repertori romà es remunta als segles V i VI, quan l'església no només es veié lliure de persecucions, sinó que gairebé es pot dir que l'aparell administratiu de l'Imperi romà ha passat al seu servei. Fins que el culte no es va desenvolupar

par públicament amb una certa solemnitat, el cant havia estat reservat a un solista. En el moment en què les celebracions litúrgiques se celebren en les grans basíliques, neix l'*schola cantorum*, grup format per una vintena de clergues (cantors experts i joves alumnes en procés de formació) que posaven la seva veu al servei de la celebració. Aquest grup especialitzat va elaborant durant aquells segles un repertori de música religiosa culte, formada per dues classes de peces: 1) una refosa del repertori preexistent, que abans feia un solista i ara canta l'*schola*, i que permet que les peces puguin tenir un estil més ornamentat i estar musicades de forma més complexa, i 2) una sèrie de composicions originals unides al desenvolupament i la pompa del culte als grans edificis (com per exemple el cant de la gran processó d'entrada del celebrant).

Litúrgia ambrosiana

Milà fou la residència preferida dels emperadors durant el s. IV, motiu pel qual visitaren aquella ciutat nombroses personalitats tant de l'orient com de l'occident. Allà es produí una barreja de costums d'arreu, i per això aquesta litúrgia té elements tant orientals com occidentals. Sant Ambrós (†397), degué participar en la formulació de la litúrgia que porta el seu nom, però no se sap ben bé de quina manera ni en quina mesura. Sabem que introduí el costum de cantar himnes i salms «a la manera de l'Església oriental», és a dir de forma antifonal.

Pel que fa al cant tenim notícia de l'existència d'un cant «beneventà» al sud d'Itàlia, i un cant «milanès» al nord d'Itàlia, únic que ha perdurat fins als nostres dies. L'església de Milà ha conservat la seva litúrgia pròpia vinculada al cant «ambrosià». Es conserva en uns manuscrits del s. XII.

Litúrgia mossàrab o hispànica

La denominació de *mossàrab* li ve perquè era el nom que rebien els cristians que vivien en la zona que estava sota poder musulmà, però també se la coneix per *visigòtica*. Aquesta litúrgia durà fins al s. XI, moment en què fou substituïda pel ritu romà, a excepció feta d'una capella de la Catedral de Toledo on encara avui es conserva. La litúrgia mossàrab ha pogut ser reconstruïda tal com era abans de la invasió dels àrabs, però no ha estat així amb el cant. Aquest cant «hispànic», conegut a les dues vessants

del Pirineu, s'ha conservat en un gran nombre de manuscrits d'entre els segles IX i XI. Paradoxalment, però, aquests manuscrits empen un sistema de notació il·legible per a nosaltres, ja que no indiquen els intervals melòdics. Només s'han pogut transcriure una vintena de cants que estan escrits en una notació més tardana.

Litúrgia celta

Pel poc coneixement que en tenim, sembla que es tractava d'una amalgama d'elements procedents de les altres litúrgies. No tenim coneixement d'una música pròpia associada a aquesta litúrgia, si bé foren els monjos missioners irlandesos els qui fundaren el monestir de St. Gall.

Litúrgia gal·licana

La litúrgia gal·licana, malgrat la seva curta vida, té molts detalls propis i una tendència a l'esplendor i el cerimonial que contrastava amb el ritu romà antic, més auster. Per motius polítics que veurem més endavant, aquest ritu fou el més influent. Associat a ell, hi ha un (o diversos?) cants «gal·licans» a la zona de l'antiga Gàl·lia romana. També aquesta litúrgia desaparegué abans que el desenvolupament de la notació musical pogués enregistrar la seva música, tot i que està documentada la influència que exerciria posteriorment en la música de ritus romà antic quan els dos ritus entrarien en contacte. Aquesta interacció quedarà explicada en el procés de naixement del Cant Gregorià.

EL NAIXEMENT DEL CANT GREGORIÀ

Les diferents litúrgies llatines i els cants que tenien associats, foren els estrats sobre els quals s'edificà el Cant Gregorià. Aquest estil, que deu el seu nom al papa Gregori I *el Gran*, contribuí a unificar el culte a la major part d'Europa.

Actualment es creu que la barreja entre el cant romà antic i gal·licà és la hipòtesi més probable. A mitjans del s. VIII hi hagué una aproximació entre el regne franc de Pipí *el Breu* i més tard del seu fill Carlemany, amb el papat de Roma, liderat pel papa Esteve II i els seus successors. Aquesta aproximació era fonamentalment d'ordre polític: els territoris del Pontífex sobirà vivien sota l'amenaça dels Llom-



bards, i el jove rei franc buscava assegurar una legitimitat a un poder obtingut a base de conquestes. Així doncs, Pipí es comprometé a protegir els territoris pontificis, a canvi que el papa es dirigís a França amb la seva cort per renovar la consagració del rei dels Francs (754). En aquestes circumstàncies, el rei franc veié en la litúrgia romana una manera d'assegurar la unitat religiosa del seu territori i d'aquesta manera consolidar la seva unitat política. Aleshores decretà instaurar el ritu romà en el seu regne, mesura que fou seguida pel seu fill Carlemany.

Aquesta introducció va implicar la supressió del repertori de cants gal·licans en substitució dels romans. Les cròniques ens parlen de diverses peticions a Roma perquè enviessin llibres litúrgics a la Gàl·lia, per tal de poder copiar els manuscrits. Aquestes trameses de llibres anaven acompanyades també d'un intercanvi de cantors, ja que del cant només se'n podia escriure amb seguretat la lletra, i calia aprendre la

música directament per transmissió oral. Comparant els manuscrits de la segona meitat del s. VIII de la Gàl·lia franca amb els llibres romans dels segles XI i XIII de cant Gregorià, liturgistes i musicòlegs coincideixen a defensar aquesta hipòtesi com a més probable: en trobar-se els dos repertoris, es produí una hibridació segons aquesta fórmula:

Cant romà antic + cant gal·licà → Cant romano-franc → Cant Gregorià

Però la dificultat tornava a estar en el sistema d'escriptura: el text era fàcil d'imposar però no passava el mateix amb la melodia, que no es podia escriure. Aquesta seria la causa que s'haguessin conservat elements de les dues bandes: l'estructura modal i el caràcter general del cant romà van ser admesos pels músics gal·licans, però hi afegiren una ornamentació molt diferent, que era a la que estaven acostumats.

El testimoni més antic del nou estil es troba en el tonari de sant Riquier, de finals del s. VIII, però és molt incomplet. Només indica les primeres paraules i els modes d'algunes peces del nou cant. Caldrà esperar fins al segle IX i sobretot durant el X per trobar llibres de cant que portin una notació musical que no ofereixi dificultats de lectura.

Aquest cant va suposar un cert trencament de la transmissió oral, ja que se suprimí un repertori local (gal·licà) en benefici d'un repertori estranger (romano-franc). Aquesta imposició en tot el territori occidental rebé en principi una forta oposició a la Gàl·lia, Milà, Roma i Hispània, però hi hagué dos factors que la contrarestaren:

- el «descobriment» d'un procediment d'escriptura de la melodia, que representa una revolució en la història de la música; i

- l'atribució del nou cant a un dels personatges més il·lustres de l'antiguitat cristiana: el Papa *Gregori el Gran*.

Cal no oblidar, però, que en els segles durant els quals es produïen les diferents litúrgies que contenen els cants previs al Gregorià, Europa es trobava en una època fosca culturalment parlant. La cultura es mantenia de forma molt dèbil però continuada a l'església. El saber clàssic estava gairebé oblidat i només un cert nombre d'eclesiàstics cultes tenien un ple domini del llatí. L'estudi dels autors pagans esta-

va autoritzat simplement per l'interès que tenia per tal de poder perfeccionar l'aprenentatge del llatí. A part d'aquesta ignorància general predominant, cal afegir-hi l'amenaça de l'Íslam que anava conquerint territori cap al nord. No està determinada amb seguretat la influència d'aquesta cultura en el desenvolupament de la música cristiana a la península Ibèrica³.

GREGORI EL GRAN

Mereix una menció especial la figura del papa Gregori I *el Gran*, si més no pel fet que dona nom a l'estil de música eclesial que unificarà la litúrgia durant tota l'edat mitjana. Els detalls de la seva vida els sabem per dues biografies, una escrita per un monjo de Montecassino a mitjans s. VIII i l'altra escrita a partir d'aquesta per Joan *el diaca*, per encàrrec del papa Joan VIII, a finals del s. IX. Nasqué a Roma (ca. 540) en el si d'una família noble, rebé una educació clàssica que el portà a la Prefectura de la ciutat. Cridat després a la vida monàstica, convertí la seva residència de *Monte Cælio* en un monestir i s'hi retirà, però més endavant l'hagué de deixar en ser nomenat apocrisari a Constantinoble, on hi passà uns deu anys. Tornat a Roma, des del seu monestir exercí de conseller del papa Pelagi II a qui succeí en el càrrec l'any 590. Els problemes que tingué com a papa foren la pressió exercida pels llombards i les relacions amb el patriarca de Constantinoble que es volia denominar patriarca ecumènic. Un cop resolt aquests problemes, pogué treballar per l'evangelització d'Anglaterra i

3 Al s. VIII els musulmans havien conquerit gairebé tota la Península i feien pressió cap al nord on foren frenats per Carlemany. Això no va impedir que, com hem vist, el cristianisme visqués amb l'Íslam i continués desenvolupant una de les grans litúrgies occidentals. Tant els jueus com els cristians van sobreviure, perquè Mahoma defensava que Alà és el mateix Déu dels cristians i els jueus. Això sí, aquests darrers havien de pagar impostos als musulmans, que n'estaven exempts. Per aquest motiu no interessava que hi haguessin conversions en massa a l'Íslam.

Independentment de l'evolució política de l'Íslam, culturalment sempre ha existit una unitat dins el món islàmic per la obligació de llegir el Corà en àrab. Bagdad es convertí de seguida en un focus d'irradiació cultural a tot el món de llengua àrab, que acabava en «l'occident llunyà» de Còrdova. A mitjans s. IX, els àrabs disposaven de traduccions a l'àrab de tot el saber de la cultura grega, cosa que els permeté fer noves contribucions en diversos camps del saber. Paradoxalment pels nostres dies, devem en gran part a les traduccions àrabs dels escriptors grecs el fet que arribessin certs coneixements. Per tot això, no ens és gens fàcil de determinar d'on provenen certs elements musicals, però en el camp de la música se sol atribuir als àrabs la invenció de la música mesurada i la polifonia. Cf. R. H. HOPPIN, *Ibid.*, 27-31.

escriure una sèrie d'obres que li valgueren posteriorment el títol de doctor de l'església.

Quan el papa Gregori accedí al pontificat, sembla que el corpus de melodies romanes ja estava del tot finalitzat. Certament, cap d'aquestes biografies li atribueixen la composició de melodies, però sí la compilació d'un antifonari per a l'estudi dels cantors i la fundació d'una seu per a aquests, l'*Schola Cantorum*. De seguida, però, comencen a sorgir testimonis que transformen aquestes informacions i el fan directament l'autor dels cants per a l'*Schola*. Aquests testimonis es comencen a multiplicar a mesura que els manuscrits s'anaven copiant d'un lloc a un altre. El monjo anglès Beda *el venerable* (672-735), en la seva *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, informa de l'arribada d'uns cantors procedents de Roma. Aquesta relació entre Roma i Anglaterra s'aniria prolongant en el temps, fins que arribaria un moment en què els mateixos anglesos atribuïrien al papa Gregori la composició dels cants. Així, veiem una distorsió progressiva en les informacions, que li arriben a atribuir una composició que no havia fet.

Però si a més ens fixem en la iconografia de sant Gregori, hi trobem una dada important que explicaria el perquè d'aquesta atribució llegendària. Al començament se solia representar el papa Gregori amb un colom a l'espatlla que li dictava el *Comentari al llibre d'Ezequiel*, una de les seves obres més importants. Però arriba un moment, a mitjans s. X, que en un manuscrit musical copiat al monestir de St. Gall, hi apareix la mateixa representació, però aquesta vegada el papa, escoltant el colom, dicta a un monjo uns neumes perfectament identificables, escrits en el tipus de notació que empraven en aquell monestir. Això demostra que a partir de finals del s. IX, estava estesa la llegenda que identificava el papa Gregori amb el compositor de les melodies, i això coincideix amb l'època immediatament posterior a la decisió dels carolingis de buscar la unitat del territori a través de la litúrgia: van trobar en la figura de sant Gregori l'autoritat que els feia falta per argumentar la substitució del repertori de cants en ús pels romans.

Tampoc està clar que Gregori hagués fundat una *Schola Cantorum*. El que sí que sabem és que havia legislat en contra del costum d'ordenar diaques no per la seva virtut de vida sinó per la seva bona veu. Així doncs, tan sols seria una possibilitat el fet que ell ma-

teix hagués impulsat un grup musical per diferenciar les dues funcions dintre la celebració.

La denominació *Gregoriana carmina* que la tradició ha conservat fins avui, no és res més que una apel·lació extreta una mica abans de la biografia escrita per Joan *el diaca* a finals del s. IX, i que potser els anà bé per ajudar a «convèncer» a les esglésies locals que trenquessin la tradició per adoptar el nou repertori de cants⁴.

LA NOTACIÓ DE LA MÚSICA

Per acabar parlaré del fet determinant que suposa poder escriure la música: permeté l'establiment d'un estil de cant que abracés una extensió de territori tan gran, i marcà un abans i un després en l'evolució de la música. En el decurs d'aquesta explicació ja s'ha anat mostrant de forma transversal quina fou l'evolució que seguí l'escriptura de la música fins a arribar a un sistema definitiu que permetés conservar-la al llarg dels anys. Però donada la importància d'aquest fet convé explicar-lo per ell mateix.

Els models tradicionals jueus permetien una certa dosi d'improvisació, però en el decurs del desenvolupament litúrgic, tant les esglésies orientals com les occidentals prengueren camins que feren la improvisació impossible. Aparegueren sistemes de puntuació que donaven al lector instruccions precises sobre l'afinació, com per exemple quines paraules s'havien de cantar alt, baix, etc.

A l'edat antiga es coneix bàsicament el sistema de notació musical anomenat *alfabètic*, que dóna a cada nota una lletra de l'alfabet.

Genèricament, i paral·lelament al primer cant cristià, es desenvolupen dos sistemes de notació: l'*ecfonètic* i el *neumàtic*. Amb tot, no hi ha una frontera clarament definida entre tots dos: el primer no s'emprà en la recitació dels salms i el segon té un sentit més ampli i es pot aplicar a tots dos sistemes.

Notació *Ecfonètica*: emprada per la música siríaca, consisteix en un sistema de punts que servia per indicar els diferents melismes de puntuació, i estava relacionat amb l'antic sistema de punts dels jueus. Aquest sistema s'emprà molt a l'orient, però només

⁴ Cf. per a tot aquest punt J. C. ASENSIO, *El canto gregoriano*, Alianza Editorial, Madrid 2003, 25-36.

de forma parcial i minoritària a l'occident.

Notació *Neumàtica*: sorgeix dels accents aplicats pels gramàtics alexandrins a la llengua grega. El mateix nom d'accent (en grec *prosodia*), revela ja un origen musical, per la qual cosa s'hauria de parlar d'un origen comú dels accents i els neumes. En un moment en què els cantors només disposaven de la lletra i havien de recordar les melodies de memòria, aquest sistema fou un primer ajut, consistent en un petit conjunt de símbols situats a sobre de la lletra, els *neumes*. Es desenvoluparen a partir dels accents gramaticals que indicaven l'elevació o la caiguda de la veu: la virga (/) indicava una nota més aguda, i el punctum (\ o simplement - o .) per indicar una nota més greu. Aquests signes es van anar desenvolupant a partir del s. VIII, i en el s. IX ja eren d'ús comú, arribant al seu màxim grau de complexitat al monestir de St. Gall al s. X. Aquests neumes no només són els més complexos sinó els més antics que han sobreviscut.



Cada un d'aquests sistemes es va anar desenvolupant en llocs diferents. Malgrat les característiques particulars de cada un, tots experimentaven les mateixes limitacions: aquests sistemes indicaven els moviments principals de les melodies (si pugen o si baixen), però no precisaven amb exactitud la magnitud dels intervals, ni tan sols la nota per la qual començava la melodia: era un sistema que servia per ajudar a recordar una melodia que el cantor ja sabia de memòria i havia après per tradició oral. A poc a

poc, els diferents sistemes van evolucionant i interaccionen entre si. En aquesta evolució hi compta el fet que entraren en contacte i es barrejaren amb altres sistemes, com per exemple el *quironòmic* (que indica els moviments que fa amb la mà el director del cor), o els diferents sistemes *alfabètics* que des de l'edat antiga encara convivien en determinades zones del continent.

El pas següent fou l'aparició de neumes situats a diferents altures, que indicaven els intervals amb més precisió, com el sistema *diastemàtic*. Aquest sistema es troba en les escoles beneventana d'Itàlia i aquitana, al sud de França, que evolucionaren cap a una escriptura sobre pauta. Primer es va començar a fer servir una línia (que indicava les notes d'una altura concreta, com per exemple la nota fa) o dues línies. Les notes situades en aquestes línies no tenien, però, una altura determinada, i per a saber-la feia falta l'ús d'una clau, una lletra que, situada al principi de la pauta indicava l'altura exacta d'aquella nota. Les notes que estaven per sobre eren més agudes, i les que se situaven per sota eren més greus. De seguida les línies que es van començar a fer servir d'una forma més comuna eren les que indicaven la nota do (C) i la quinta inferior, fa (F). Al començament aquestes línies només es marcaven amb un punxó sobre el pergami, i més endavant es van pintar, primer de diferents colors (normalment vermella per al fa i groga per al do). Aquest fou el començament del pentagrama actual, el qual aniria evolucionant a partir del s. X amb les aportacions que des de diferents llocs s'anaven fent. No serà fins al s. XIII que al nord de França sorgís la notació quadrada, que ja es pot considerar com una notació internacional.

**Musicòleg i monjo de Montserrat*