

Difusió en català de l'obra de J. Bermudo a l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569

MARIA A. ESTER-SALA*

Introducció

L'*Ordinarium*¹ ha estat centre d'interès, molt de tant en tant, per part de la investigació musicològica. Atenció que s'ha encaminat a estudiar el citat llibre litúrgic com a dipositori d'una important documentació bàsica per a la comprensió del cant popular religiós en text llatí i català.

Després que F. Pelay y Briz oferís el text i la música del «Cant de la Sibilla», serà F. Pedrell qui iniciarà una investigació sistemàtica de l'*Ordinarium* de la província Tarraconense com a font de primera mà que recull aquesta antiga monodia².

*Amb aquestes breus línies voldria expressar el meu agraïment al pare Francisco de P. Sola S.I. per haver-me mostrat l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569, punt de partida d'aquest treball, i donar-me totes les facilitats per consultar-lo i reproduir els exemples musicals.

¹ Així defineixen l'*Ordinarium* els següents autors que han abordat l'estudi d'aquest ritual des de prismes diversos: H. ANGLÉS, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona 1941: «Rituales (libros de ceremonias litúrgicas)», p. 69; Adalberto María FRANQUESA. «El ritual Tarraconense». *Litúrgica* 2 (1958) pp. 249-298: «Es sabido que la palabra «ritual» para designar el libro que contiene todo lo que atañe a la administración de los sacramentos y otras ceremonias que pueden ejecutar los simples sacerdotes es relativamente moderna [...] *Ordinarium*, se llaman así todos los rituales del siglo XVI». Més endavant afegeix: «Nuestros rituales, como ya hemos dicho, no solamente describen los ritos y ceremonias de los sacramentos, etc., sino que dan la doctrina acerca de los mismos, consejos y reglas para su ejecución», pp. 255 i 290; i J. BAUCELLS i REIG, «El cant de la Sibilla a la catedral de Barcelona. (edició dels textos i estudi de la segona època de la representació: ss. XV-XVI)», *Revista Catalana de Teologia* 6 (1981) pp. 175-208: «(Llibres litúrgics) que contenen la instrucció pràctica de la celebració dels sagraments i de benediccions diverses, entre altres temes, per a ús dels sacerdots responsables de la cura d'ànimes a les diòcesis de Catalunya». p. 185.

² F. PELAY Y BRIZ, *Cançons de la terra*, Vol. IV, Barcelona 1874, pp. 259-61, F. PE-

Posteriorment, H. Anglés descobrirà en aquests llibres litúrgics un altre nou material musical de gran vàlua per al coneixement del cant religiós a Catalunya, en donar a conèixer uns «cantos de rogativas» extrets de l'*Ordinarium Urgellensis* de 1548³.

Si bé la musicologia, d'una banda, ha posat en relleu i estudiat, —parcialment— aquests manuals en funció del cabal de melodies recopilades («Cant de la Sibil·la» i «Canto de rogativas») i que eren cantades pel poble en determinats actes religiosos, d'altra banda ha insisitit menys en els materials recollits sobre teoria musical. Voldríem, doncs, al llarg d'aquest treball, donar a conèixer un breu i petit tractat de cant pla redactat en llengua catalana i que es conserva en un dels manuals litúrgics editats a Barcelona al segle XVI, època i àrea geogràfica en què se circumscriu aquest article. Per sortir-se dels objectius escollits en aquesta ocasió, deixarem de banda els tractats de cant pla en llengua castellana i impresos amb entitat pròpia.

Pistes sobre el tema ens les indica ja H. Anglés a través de la seva ingent i no superada labor musicològica. Aquestes són les cites que ens portaran al punt de referència del nostre treball. L'any 1921 escrivia: «En Francesc d'Urries (1534-1551) féu imprimir l'*Ordinarium Urgellinum* en 1536, importantíssim per a la història del cant pla i cant mesurat a casa nostra»⁴. Vint anys més tard, en fer la descripció de les *Consuetes* i els *Rituals* conservats a la Biblioteca de Catalunya, diu sobre l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569: «Este *Rituale*, en cuanto a la música que contiene, reviste un interés especial por algunas melodías típicas, no romanas, que presenta y, por el tratado musical»⁵. I segueix assenyalant camins a l'entorn de la teoria musical en sintetitzar les fonts conegudes sobre tractats de cant pla relacionats amb Catalunya, i escriu: «Per no allargar la llista, deixo d'anotar altres tractats i llibres de cant impresos a València, Saragossa i Barcelona; diré només que en

DRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. 2 vols. Barcelona 1908-9, vol. I., pp. 215-19. Entre altres importants treballs sobre la cançó «Al jorn del judici» o «Juicio fuerte será dado», v. H. ANGLÉS, «El Cant de la Sibil·la». *Vida Cristiana* 5 (1917), pp. 65-72; M. AGUILÓ, *Catálogo de obras en lengua catalana, impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid 1923, reed. Barcelona-Sueca 1977; H. ANGLÉS; *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona 1935. pp. 288-300; *id.*, *La Música de las Cántigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols. Barcelona 1958, pp. 61 ss.; i J. BAUCCELLS i REIG, *op. cit.*

³ H. ANGLÉS, «El canto religioso popular en los manuales litúrgicos de la Tarraconense», *Anuario Musical* XVIII (1963), pp. 103-108.

⁴ *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Transcripció i notes històriques i crítiques per F. PEDRELL i H. ANGLÉS. Barcelona 1921, p. 8; M. AGUILÓ, *op. cit.* p. 64, per a la rectificació de la data d'impressió del citat *Ordinarium*.

⁵ H. ANGLÉS, *op. cit.* Barcelona 1941, p. 72.

els mateixos llibres litúrgics de cant, durant els segles XVI-XVII, s'imprimia moltes vegades un breu tractat de cant pla per orientar la clerecia⁶. Dins el tema que ens ocupa i, més concretament, dins els segles XV i XVI, F. Pedrell, de forma específica, iniciarà el camí amb l'estudi i l'edició d'un tractat de cant pla en llengua catalana conservat en un *Cantorate* del segle XV⁷; investigació prosseguida per H. Anglés i represa per K.W. Gümpel amb els seus erudits treballs dedicats a la documentació manuscrita⁸.

Davant la carència de tractats de cant pla impresos en català durant el segle XVI, el fet de passar desapercebut el descrit per H. Anglés sobre l'*Ordinarium Barcinonense* i de no haver-se reprès, fins al present, l'estudi de les fonts teòrico-musicals impreses recollides en alguns llibres litúrgics de la Tarraconense, semblava oportú donar a conèixer el petit tractat de cant pla que s'adjunta en l'esmentat *Ordinarium* de 1569. Una altra dada fonamental que ens va portar al seu estudi i a la seva edició va ésser que justament aquest «tratadico» serví a Francesc Valls de punt de partida, junt amb l'obra de Miguel López *Isagoge o Introducció a la música*, per a la redacció del capítol de la teoria modal, en la seva important obra conservada manuscrita, el *Mapa Armonico*. Ens diu F.J. León Tello,⁹ en parlar del compositor i teòric català: «Valls se opone a la confusión entre modo y tono, aunque atribuye a este término solamente la significación de intervalo, no la de modo transportado; para la distinción entre ambas palabras se apoya en el *Isagoge o Introducció a la música*, del P.M.F. Miguel López, benedictino de Montserrat, en los tres tomos que escribió y que quedan manuscritos en aquel santuario

⁶ *Ibid.*, «Un tractat de cant pla d'autor anònim del segle XVI», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* 1/21 (1963) pp. 277-93. Article bàsic per a una aproximació a les fonts manuscrites conservades sobre la teoria musical a Catalunya i en llengua catalana, on es recopila tot el que es coneix des de l'Edat Mitjana fins al segle XVI, amb la corresponent bibliografia sobre el particular.

⁷ F. PEDRELL, *Recull de textos antics*, Barcelona 1912. Manuscrit M. 1327 de la Biblioteca de Catalunya.

⁸ K.W. GÜMPEL, «Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* 24 (1968), pp. 257-336; *ibid.* 27, «Das Enchiridion de principis musicæ discipline des Guillermus de Podio», (1973) pp. 359-96, i *ibid.* «Eine Katalanische version der mensurallehre des Guillermus de Podio», *Orbis Musicae-Studies in Musicology*, vol. II. núm. 3-4 (1973-74), pp. 41-52. *Ibid.* «Cantus Eugenianus-Cantus melodicus». Report of the Twelfth Congress Berkeley, 1977. Kassel, 1981, pp. 407-413.

⁹ F.J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid 1974, p. 554. Para la obra de F. Valls: A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)», *Anuario Musical* XXXI-XXXII (1976-77) pp. 157-93; Lothar SIEMENS, «Contribución a la bibliografía de las fuentes de la cuestión Valls», *Anuario Musical* XXXI-XXXII (1976-77) pp. 194-223. Y los diversos artículos de J. LÓPEZ-CALO en *Tesoro Sacro Musical*.

y el Ordinario de este obispado de Barcelona impreso el año de 1569 en un tratadico de canto llano que trae el último».

Altres estudiosos no vinculats a la musicologia han elaborat estudis específics sobre aquest *Ordinarium*. A.M. Franquesa¹⁰ treballa en aquest article els rituals de la Tarraconense des d'una perspectiva religiosa i de revaloració pastoral d'aquests manuals litúrgics. La monografia de Joan Bada¹¹ és dedicada a investigar sobre els bisbes Jaume (1546-1561) i el seu nebot Guillem Cassador (1562-1570). Aquest darrer, bisbe de Barcelona, és qui organitza i decideix l'edició de l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569. Comprensiblement, ambdós investigadors defugen el tema que ens ocupa, és a dir, el contingut teòric-musical del llibre sisè de l'*Ordinarium*. J. Bada, en explicar la temàtica de cada un dels sis llibres del ritual manat imprimir per G. Cassador, diu del llibre sisè, després de transcriure un paràgraf de l'epígraf: «Aquestes paraules serveixen de pòrtic al llibre sisè, que conté, com ja hem anunciat, un tractat sobre el cant, amb profusió de gravats i quadres sobre notes i tons, per dedicar les darreres pàgines a les entonacions més comunes i freqüents en la vida litúrgica de l'Església».

Ordinarium Barcinonense de 1569

Esbossada la trajectòria recorreguda per alguns musicòlegs respecte a la documentació musical que aporten alguns *rituals*, i ordenades les cites de caràcter general extretes de l'obra de H. Anglés sobre els tractats de cant pla a l'*Ordinarium*, potser sigui el moment d'entrar a descriure el breu manual imprès en llengua catalana.

El portador del breu compendí de teoria musical és l'*Ordinarium/Barcinonense/Guilielmi Cassadori Episcopi ius/su aeditum & in sex libros digestum, quibus ea/continentur, quae potissimum ad/parochi munus spectant*. (Escut d'armes del Bisbe) *Barcinone/Apud Claudium Bornat. Anno 1569*¹². Obra dividida en sis llibres, el darrer dels quals duu adjunt un promptuari dedicat

¹⁰ A.M. FRANQUESA, «El ritual Tarraconense», art. cit. n. 1

¹¹ J. BADA, *Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI*, Barcelona 1970, p. 86.

¹² Per a la descripció bibliogràfica de l'*Ordinarium*, V. el valuós treball de M. AGUILÓ, *op. cit.*, pp. 47-50. Del seu llibre sisè transcriu l'epígraf del petit tractat i el contingut del capítol VIII: *Dels generos de musica*. Cabria precisar que l'observació que fa M. Aguiló sobre «La complicada figura que ocupa casi toda una página» del començament del promptuari, no és altra que aquella que recull tots els temes bàsics del cant pla a manera de recordatori, i que oferim en transcriure el text català. Clares i exactes són les anotacions que fa el catalogador sobre «Al jorn del judici», del qual la transcripció del text català clou la descripció del llibre sisè i últim del ritual litúrgic. També A. PALAU I DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, t.

a exposar les més elementals regles del cant pla, normes que han d'ajudar l'eclesiàstic en l'execució de les melodies que al final de l'exposició teòrica es compilen. Així s'encapçala el darrer llibre: *Ordinarii Barcinonensis liber sextus/quo agitur de institutione cantus, & intonationibus/quibus Ecclesia Barcinonensis utitur*.

Aquest sisè llibre comprèn els folis 246 a 286 de l'*Ordinarium*. Es va imprimir a dues tintes, negra i vermella. La notació és quadrada sobre quatre línies roges. I les explicacions foren redactades en català. El contingut és tal com segueix: ff. 246r-253r, (*Breu compendi de cant pla*), dividit en tretze capítols que editem en aquest treball; ff. 253r-254r, cap. XIV, «De modo intonandi Domine labia & C. & Deus in adiutorium ad matutinum, & ad alias horas»; ff. 254r-257v, cap. XV, «De modo intonandi, & cantandi invitatoria»; ff. 257v-263v, cap. XVI, «De modo intonandi hymnos»; ff. 263v-265v, cap. XVII, «De modo intonandi psalmos»; ff. 265v-266r, cap. XVIII, «De modo cantandi versiculos»; ff. 266r, cap. XIX, «De modo cantandi capitula ad matutinum»; ff. 266r-268r, cap. XX, «De modo cantandi lectiones, & homilias»; ff. 268r-269r, cap. XXI, «De modo cantandi Gloria patri in fine responsorium»; ff. 269r-269v, cap. XXII, «De modo intonandi, & cantandi canticum Te Deum laudamus»; ff. 269v-270r, cap. XXIII, «De modo cantandi capitula ad laudes, & ad reliquas horas»; ff. 270r-270v, cap. XXIV, «De modo intonandi canticum Benedictus, & Magnificat, & Nunc dimittis»; ff. 270v-271r, cap. XXV, «De modo cantandi orationes ad omnes horas»; ff. 271r-272v, cap. XXVI, «De modo cantandi Benedicamus Domino»; ff. 272v-274r, cap. XXVII, «De modo cantandi responsorium Christe fili Dei vivi ad primam»; ff. 274r-276v, cap. XXVIII, «De modo cantandi responsoria ad tertiam, sexta, nonam»; ff. 276v, cap. XXIX, «De modo cantandi orationes in missa»; ff. 277r-278v, cap. XXX, «De modo canendi prophetias»; ff. 278v-279v, cap. XXXI, «De modo canendi epistolam»; ff. 280r-281r, cap. XXXII, «De modo canendi evangelium»; ff. 281v, cap. XXXIII, «De modo canendi capitulum ad completorium, & intonandi converte nos Deus»; ff. 282r-283r, cap. XXXIV, «De modo cantandi asperges ad completorium»; ff. 283r-284v, cap. XXXV, «De modo intonandi An[tiphona] O virgo virginum, Hodie intacta virgo, Regina coeli, & Salve Regina»; ff. 283 (285r)-285v, cap.

onzè, Barcelona 1958, dona notícia en el fonamental repertori bibliogràfic de l'esmentat *Ordinarium*, però sense especificar l'aportació musical del llibre sisè, fet que sí que posa de manifest en altres llibres litúrgics. L'errada d'impremta que equivocadament anota com a data d'edició de l'*Ordinarium* 1509, en lloc de 1569, induïx Palau i Dulcet a relacionar alguns d'ells de manera equivocada. I, per últim, per tenir notícia exacta de tots els *Ordinaria* impresos a la diòcesi de Barcelona fins el 1520, V. l'insuperable treball de F. J. NORTON, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal. 1501-1520*, Cambridge-London 1978.

XXXVI, «De modo cantandi officia divina tempore interdicti»; ff. 285v, cap. XXXVII, «De la manera de cantar al jorn del judici a les matines de Nadal»; ff. 286r, (lletra en català de l'anterior cant) «Laus Deo Ordinarii Finis».

Qui va ser el promotor i inductor de l'*Ordinarium*? L'home que decidí posar en marxa a la diòcesi de Barcelona l'*Ordinarium*, fou el bisbe de la ciutat comtal Guillem Cassador, personalitat fortament vinculada a les sessions del Concili de Trento.

Per delegació del seu pare (Carles V), Felip II prepara la *Llista de preladós de España a quienes su Magestad mando apercibir para la ida al Concilio de los que mando partir a los XV o XX de agosto de 1561*¹³. Al costat dels designats arquebisbes de València i Tarragona, i els bisbes d'Osca, Sorb, Lleida, Girona, Tortosa i Vic, ens trobem també amb el de Barcelona (escollit en qualitat de canonista) Guillem Cassador, editor de l'*Ordinarium Barcinonense de 1569*. Aquest prelat que assistí directament, i per espai d'uns tres anys (sur de Barcelona el 24 d'octubre de 1561), a les sessions del Concili de Trento (es clausura el 4 de desembre de 1563), just als cinc anys de la seva arribada a la ciutat comtal (14 de febrer de 1564) mana imprimir l'*Ordinarium*.

Per a G. Cassador, l'escassetat de rituals «i els que resten són dolents»¹⁴ seran dos motius, entre altres, per preparar una edició que compleixi amb els requisits adequats per portar a terme la «reforma general de la vida diocesana».

Segons l'opinió d'A.M. Franquesa¹⁵, un motiu comú promou la impressió dels rituals: «La instrucció religiosa del pueblo es su máxima preocupaci6n».

Al *Proemium* de l'*Ordinarium Barcinonense*, G. Cassador justifica la inclusió del llibre sisè dedicat a la música des de criteris diversos de tipus religi6s, pastoral i musical, com més endavant assenyalarem.

Fonts

Aquest reduït compendi és una versió en llengua catalana dels onze primers capítols de l'*Arte Tripharia* (Osuna 1550) de J. Bermudo¹⁶; capítols

¹³ Les dades utilitzades sobre el bisbe de Barcelona G. Cassador s'han extret de la monografia de J. BADA, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴ *Ibid.* p. 79.

¹⁵ A.M. FRANQUESA, *art. cit.*, p. 290

¹⁶ S'han utilitzat fotocòpies de l'exemplar conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid. V. H. ANGLÉS i J. SUBIRÁ, vol. II, p. 222, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Ma-*

que són pràcticament tots una traducció literal, en una altra llengua, del treball del teòric andalús. Però quan confrontem l'apartat dotze del text català comprovem que en aquest s'aparta de les normes seguides en les divisions anteriors. En lloc de mantenir el sistema de la literalitat textual, abans mencionada, opta per resumir en un llenguatge més assequible els temes abordats per J. Bermudo en alguns paràgrafs de la *Declaración de Instrumentos Musicales*¹⁷ (Osuna 1555). I la introducció i el capítol tretze amb què finalitza la versió catalana, des de la nostra perspectiva, és una aportació personal del traductor que, com a bon coneixedor de la teoria musical i dels costums de l'Església de Barcelona, obre i tanca el petit tractat oferint unes concises normes per entonar els cants litúrgics en aquest centre religiós. L'altra font manejada per a l'elaboració del llibre sisè de l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569, encara que la seva presència sigui molt reduïda en comparació amb el corpus teòric de J. Bermudo, serà el tractat de G. de Podio (=Despuig), *Ars Musicorum*, (València c. 1495). F. Valls no identificà tampoc les fonts d'aquest compendi, que fins al present havien passat desapercebuts¹⁸.

La comparació detallada dels tretze capítols de l'imprès català amb els catorze de l'*Arte Tripharia* i els corresponents de la *Declaración de Instrumentos Musicales*, així com amb l'*Ars Musicorum*, vindrà indicada a les notes a peu de pàgina que acompanyen la transcripció paleogràfica catalana. Quan J. Bermudo afegeix algunes frases a la *Declaración...* que no es troben a l'*Arte...*, comprovem que aquests paràgrafs addicionals tampoc no es reproduïxen a la versió catalana, fet que ens inclina a pensar que el punt de partida del traductor fou l'*Arte Tripharia*, tot i que conegués i utilitzés en ocasions la *Declaración de Instrumentos Musicales*.

Dins el tema de les concordances a l'obra de J. Bermudo seria pertinent comparar les monografies de Robert Stevenson¹⁹, F.J. León Tello²⁰ i Howard Mayer Brown²¹ per situar al seu lloc just tots els punts en comú, matisos i omissions que el teòric franciscà mateix, va poder dur a terme.

drid, 3 vols. Barcelona 1946-51.

¹⁷ De la present obra hem fet servir, l'edició facsímil editada per M. S. KASTNER, Basel 1957, i el també facsímil publicat a Madrid 1981, que inclou els vuit primers folis no incorporats a la primera.

¹⁸ Recentment s'han estampat edicions facsímils impreses a Bolonya (1975) i a Madrid (1976) de l'esmentada obra de G. de Podio. Justament, ja al segle XV trobem una traducció al català de G. de Podio. Cf. K.W. GÜMPEL, *art. cit.* a la n. 8. Consulteu també la n. 9.

¹⁹ R. STEVENSON, *Juan Bermudo*. The Hague 1960, pp. 3-5 i 40-43.

²⁰ F.J. LEÓN TELLO, *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid 1962, pp. 248, 380-96 i 458-61.

²¹ H. MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600*. Cambridge-Massachusetts

Traducció Catalana

Enllaçant amb línies anteriors veiem les possibles raons que es van haver de formular per acompanyar d'un annex musical la resta de llibres de l'*Ordinarium Barcinonense*. Arguments religiosos induiran G. Cassador a introduir una breu normativa sobre el cant pla que serveixi per interpretar millor les entonacions i melodies que s'utilitzen a les celebracions litúrgiques, i donar així major ornament al culte diví; la seva preocupació pastoral el farà decidir per la llengua catalana com a vehicle de comunicació més apropiat per a tots aquells eclesiàstics de la seva diòcesi poc versats en el llatí. Per a ells, i per facilitar-los la lectura de les instruccions litúrgiques i musicals, redacta el manual religiós en català.

Quant al tema musical, la novetat de l'*Ordinarium* que estem estudiant radica en el fet que, dins la tradició dels rituals de la Tarraconense, és en aquest on, per primera vegada, es pren la decisió d'adjuntar un petit tractat de cant pla per facilitar la pràctica musical i oferir els rudiments de la teoria musical als eclesiàstics.

Consultats els *Ordinarium* de 1501, 1508 i 1532²² del bisbat de Barcelona, anteriors del de 1569, no trobem cap rastre de promptuari de cant pla. Cap conjunt homogeni de teoria musical s'inclou en anteriors edicions. Només ocasionals referències teòriques es poden anar expurgant d'entre els *Ordinaria* del XVI a la Tarraconense fins arribar a l'editat per G. Cassador. El camí l'inicien, en adequar els aspectes bàsics del *tonale*, els *Ordinaria* d'Urgell (1548), Girona (1550) i Vic (1568)²³. En els dos primers es redacten breus paràgrafs sobre els modes, a més a més de copiar algunes melodies culturals. I en el de Vic es tendeix a ampliar la informació teòrica i a exposar-la ja en català. A cada un d'ells (Urgell, Girona i Vic) la música forma un grup comú que s'adjunta al principi o a la fi del llibre litúrgic. Ens cal arribar a l'*Ordinarium* de 1569 per trobar-nos amb l'especificitat d'un bloc de normes ordenades i homogènies sobre teoria musical.

1967, pp. 163-64. Atenció amb algunes errades d'impremta quant a la foliació.

²² V. els repertoris bibliogràfics de la n. 12.

²³ Agraeixo al pare X. Altés, de la comunitat del monestir de Montserrat, la valuosa informació transmesa sobre els diversos *Ordinaria* de la Tarraconense i les facilitats donades per consultar alguns d'aquests rars exemplars. Per estudiar l'origen dels intonarís, consulte el fonamental treball de M. HUGLO, *Les Tonaires. Inventaires, Analyse, Comparaison*. París 1971. El *Inonario general para todas las iglesias de España*, Saragossa 1548, és un bon exemple per comprendre les propostes i els criteris establerts per unificar els cants de les Esglésies d'Espanya. A la introducció es van exposant molt breument alguns aspectes de la teoria musical del cant pla.

Ja a l'epígraf que encapçala el llibre sisè es posa de manifest, de forma directa, i no ja sobre la base de judicis religiosos i pastorals, la necessitat d'una instrucció musical més àmplia de l'estament eclesial. En conseqüència, la introducció del promptuari es deu al fet que, dins la formació dels eclesiàstics, una de les matèries que cal conèixer és la interpretació del cant pla: «Considerant que entre les coses que lo ecclesiàstich deu saber, una de les principals sie cantar lo cant pla rectament». I per això proposa una concisa exposició teòrica amb les primeres nocions del cant pla, perquè serveixi d'assequible instrument de treball al major nombre de sacerdots, i poder així comprendre i manejar aquest petit tractat: «escriure aquest breu compendi y en nostre llengua materna, perquè fàcilment tots lo entenguen». Objectius que vol que estiguin ben assimilats i que s'obtinguin amb certa rapidesa: «En lo qual se trobarà tot lo necessari per a encaminar un principiant a ben cantar, y ab brevetat y prou facilitat». Finalitats que també es posen en relleu als tractats de cant pla d'altres autors espanyols conservats a la Península, i que coincideixen amb els apuntats per J. Bermudo al seu «Prologo epistolar del author» a l'*Arte Tripharia*: «Como a sobrina desseays (pues ha de ser monja) que en breve tiempo supiesse cantar para el servicio del officio divino [...] Acorde de hazer tres artezicas breves, una de canto llano [...] Todo quanto se pudieron abreviar se abreviaron, suficientes son para dar en alguna manera noticia de la música mayormente a religiosas [...] Y por que tanto mejor es el bien, quanto es mas comunicado, trabaje de imprimirlos para el provecho de nuestra España».

Com dèiem, amb l'edició de l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569 s'ofereix, per primer cop, a l'eclesiàstic barceloní l'oportunitat de tenir en un mateix llibre —que, a més a més, era fonamental per a la seva activitat eclesial— tant els resos i les formalitats de cada cerimònia religiosa com les normes teòrico-musicals imprescindibles per al cant dels cants litúrgics. No li feia falta recórrer a llibres de teoria musical.

Compartim les tesis de J. Bada, estudiós de la figura de G. Cassador, en afirmar que: «El pontificat de Guillem [Cassador] fou marcat evidentment, pel concili de Trento i per la reforma que aquest suscità»²⁴. I afegiríem que la inclusió d'aquest breu compendi musical en llengua catalana va poder ser molt bé fruit de posar en pràctica les idees tridentines del bisbe a la seva diòcesi, promovent una més àmplia formació i instrucció religiosa i musical dels

²⁴ J. BADA, *op. cit.*, p. 155. Sobre els objectius apuntats pot ser clarificadora la lectura del Pròleg de L'*Ordinari o Manual per als curats*. Vic 1568, antecedent directe del de Barcelona.

seus eclesiàstics i facilitant-los en un sol manual les dades necessàries.

L'explicació teòrica del cant pla la dissenyà J. Bermudo, tant en l'*Arte Tripharia* com en la *Declaración de Instrumentos Musicales*, a partir del progressiu desenvolupament de la «figura» que il·lustra el començament de la transcripció del text català; il·lustració que recull els principals elements del cant pla i que els redueix a una sèrie de dibuixos i esquemes que serveixen de recordatori de la teoria musical al principiant de música o a l'eclesiàstic. Idèntic plantejament metodològic segueix la versió catalana; és a dir, l'exposició està sempre redactada en relació amb la tal figura que més endavant reproduïm. Excepcions al que hem dit són la breu introducció al compendi i el capítol XIII, textos que només es troben al llibre sisè de l'*Ordinarium*...

Quan el traductor deixa de seguir al peu de la lletra els escrits de J. Bermudo (com són els casos més evidents del capítol V, en ometre la cita de Franchino (Franchino Gaffurio), del capítol VI, en matisar i en part dissentir de la interpretació de les disjunctes, i del capítol VIII, en suprimir la cita del gènere semicromàtic) ho fa per adoptar un llenguatge més clar, sintetitzar els continguts en funció estricta de la funcionalitat del promptuari català i estendre's en algun tema. Constatem altres canvis als capítols III i XII: decideix, al tercer apartat, ampliar tota la descripció de les figures pròpies del cant pla i interpola un llarg paràgraf de G. de Podio, perquè li sembla més complet i adient amb els seus criteris musicals; i, finalment, en el tema de les conjunctes o alteracions tractades al capítol XII, l'actitud adoptada és la d'ordenar el tema de diferent manera, i més concretament el reinterpreta i l'exposa en un llenguatge més directe i pedagògic segons fragments recollits a les fonts impreses de J. Bermudo. En definitiva, el traductor, coneixedor de la teoria musical, tendeix a suprimir tot raonament especulatiu i es decideix a oferir una guia pràctica i didàctica a l'eclesiàstic²⁵.

Autors

L'autor del breu compendi de cant pla en llengua catalana no és indicat a cap pàgina, però no hi ha dubte que l'autor-guia és J. Bermudo. La comparació d'ambdós textos (castellà i català) ens posa en evidència la font principal de l'escrit català. Davant de tal confirmació cabria preguntar-se si es tracta

²⁵ Entre d'altres llibres que ressalten l'aspecte didàctic d'aquests breus tractats de cant pla (*ar-tezicas breves* en paraules del mateix J. Bermudo), v.: I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Los tratados de canto llano de España, Martínez de Bizcarqui y Molina*, Madrid 1978; J. J. REY MARCOS, *Portus Musice de Diego del Puerto*, Madrid 1978; i S. RUBIO, *Historia de la música española. Desde el «ars nova» hasta 1600*, Madrid 1983, pp. 245-63.

d'un nou *patchwork*²⁶, o plagi²⁷ d'algun dels llibres del teòric franciscà. Des del meu punt de vista, ja que el promptuari es presenta sense nom d'autor ni de traductor i, per tant, ningú no pretén suplantar la veritable identitat de J. Bermudo, parlo sempre de traducció o versió i no de plagi.

Certament, se silencia l'autor bàsic, i això podria interpretar-se com un emmascarament del veritable autor; però davant d'aquesta omisió, els mòbils concrets de la qual són difícils de precisar, ningú no s'erigeix en fals tractadista. Resta en l'anonimat quelcom que originàriament i en llengua castellana fou escrit en la seva major part per J. Bermudo. Potser en oferir només en llengua catalana alguns dels capítols de l'*Arte Tripharia* i de la *Declaración de Instrumentos Musicales* i no l'obra completa es va preferir no donar cap mena de referència del seu origen. Probablement sigui el moment oportú per plantejar la qüestió de quan es va poder començar a organitzar l'*Ordinarium Barcinonense*. G. Cassador torna del concili de Trento el 14 de febrer de 1564²⁸ i el *Ritual* surt a la llum el 1569. Fou en aquest espai de temps quan es van posar en funcionament tots els mecanismes adequats per la impressió del manual litúrgic. Si acceptem la hipòtesi de R. Stevenson²⁹, que proposa l'any 1565 com el de la mort de J. Bermudo, una possible raó de la no aparició del seu nom podria ser la impossibilitat de rebre el seu permís o d'entaular contacte amb alguna persona que pogués resoldre l'afer.

Si bé els escrits del teòric andalús són la base del text musical de l'*Ordinarium*, no s'ha d'oblidar que també G. de Podio, encara que en menor mesura, ha estat autor traduït al català en el mateix compendi, i que el traductor, amb tota seguretat, va ser qui redactà la introducció i el darrer capítol. Davant d'aquesta confluència de procedències no és d'estranyar l'absència de cap nom, perquè en definitiva, com bé s'escriu al llibre sisè es tracta d'oferir un *breu compendi*, és a dir, un extracte d'un tractat, o una selecció de textos.

Els arguments per afirmar que J. Bermudo és l'autor serien: a) les dates d'edició de l'*Arte Tripharia* (Osuna 1550) i de la *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna 1555) són anteriors a la de l'*Ordinarium*; dins el tema de les dates el plagi de Martín Tapia Numantino, *Vergel de Música especulativa y activa*, és un any posterior a la versió catalana que avui estudiem; b) la confrontació paraula per paraula dels escrits en castellà i català posa de manifest la literalitat de la versió catalana respecte a la lletra i continguts de

²⁶ R. STEVENSON, *op. cit.*, p. 6.

²⁷ F.J. LEÓN TELLO, *op. cit.*, pp. 313-35

²⁸ J. BADA, *op. cit.*, p. 167.

²⁹ R. STEVENSON, *op. cit.*, p. 2.

J. Bermudo, i c) mentre les obres de J. Bermudo formen un conjunt homogeni d'escrits de gran envergadura teòrica i d'un considerable nombre de pàgines, el compendi de cant pla, que centra avui aquest article, es concreta a resumir, seleccionar, de manera directa, els temes fonamentals de la pràctica del cant pla.

Traductor

Tampoc no s'escriu qui va poder ser el traductor català de l'annex teòricomusical adjuntat a l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569. Davant la manca de notícies al respecte, es poden plantejar les següents hipòtesis.

a) Si tretze anys (10 de gener de 1556 i 30 de gener de 1556) abans de la publicació de l'*Ordinarium* comprovem documentalment³⁰ que a la catedral de Barcelona es va reunir una comissió per iniciar l'*Ordinarium*, *Breviarium* i *Processionarium*, podem suposar que una tal convocatòria, anys més tard, la va poder dur també a terme el bisbe G. Cassador per a la organització de l'*Ordinarium* que ell manà imprimir el 1569.

b) Amb tota seguretat el bisbe nomenà per a una tal comissió les personalitats més ben preparades en cada una de les matèries que directament afectaven la redacció de l'*Ordinarium* (no s'ha d'oblidar que el llibre sisè es dedica al cant pla). Això no exclou que també pogués demanar assessorament a persones acostades als seus cercles eclesiàstics i d'amistats.

c) Si tenim en compte l'antecedent de l'*Ordinarium Sacramentorum Urge-llensis* de 1548, on participà directament en la part musical —tal com s'anota al títol— l'organista de la catedral Pere Mulner³¹, per analogia i situats anys després a Barcelona, va poder repetir-se un cas semblant.

Davant els precedents exposats, veiem alguns dels pressupòsits amb què comptem en el cas concret de l'*Ordinarium Barcinonense* de 1569, fet realitzat sota els auspicis i directrius del en aquell temps bisbe de Barcelona G. Cassador. En la nostra opinió, un dels experts prop de la catedral per assistir a qualsevol tipus de comissió en què la música fos tema a debatre, havia d'ésser l'organista i compositor de l'esmentat centre religiós, que aleshores era el famós Pere Alberch i Vila i que, a més a més, era canonge del centre. Una dada curiosa i a valorar en el nostre raonament és que tant el músic (Vic 1517-1582) com el bisbe (Vic 1510-1570) eren fills de Vic, circumstància que encara pogué relacionar més directament ambdues personalitats de la vi-

³⁰ J. MÁZ, «Notas documentales de libros antiguos a Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VIII (1915-1916), pp. 448-49.

³¹ H. ANGLÉS, *op. cit.* a n. 4, p. 15.

da barcelonina del segle XVI. Per bé que en camps molt diversos, van poder col·laborar estretament i, en el cas concret que ens ocupa, pogueren confluïr interessos comuns d'ordre pastoral, religiós, musical i d'amistat.

La nostra hipòtesi aniria encaminada a identificar, com un dels més possibles assessors musicals del bisbe G. Cassador, el conegut organista de la catedral Pere Alberch i Vila³², bé a través d'una comissió, bé per una amistat personal, bé per la proximitat professional d'ambdues personalitats. La traducció catalana denota que va ser feta, o revisada en profunditat, per un coneixedor de la temàtica musical i dels costums de la catedral de Barcelona. El traductor, a més de traduir a una altra llengua una sèrie de capítols de l'obra de J. Bermudo i algun tema de l'obra de G. de Podio, també aporta els seus criteris musicals en prendre part activa en la redacció catalana.

L'altra pregunta que sorgeix és per què es va escollir en la seva major part l'obra teòrica de J. Bermudo per a aquesta ocasió. Els meus arguments es dirigiran en aquesta línia de treball. L'arribada a Barcelona dels llibres de J. Bermudo hagué de tenir un evident destinatari i un segur intermediari en la figura de Pere Alberch Vila. J. Bermudo, quan parla en la seva *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna, 1555), però no en la seva anterior publicació *Arte Tripharia* (Osuna 1550), dels millors tocadors de la Península cita, entre altres, Vila: «Excelentes tañedores llamo a Don Juan racionero en la yglesia de Malaga, al racionero Villada en la yglesia de Sevilla, a Mosen Vila en Barcelona, a Soto y Antonio de Cabeçon tañedores de su magestad, y a otros semejantes que por no congnoscerlos en este no señalo³³». Cal admetre que el teòric franciscà coneixia i admirava l'obra de l'organista català, i que amb tota seguretat es devien escriure per tractar temes generals de música i de la producció concreta de Vila, segons es desprèn del *Prologo segundo para el piadoso lector* de l'edició de 1555, on escriu: «A penas ay

³² Per a més dades sobre Pere Alberch Vila, v. *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Vegeu n. 4, pp. 34, 39 i 42; MATEO FLECHA, *Las ensaladas*. Transcripció i estudi d'H. Anglés, Barcelona 1955, p. 36; Luys VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela. La Música en la corte de Carlos V*. 2 vols. Transcripció d'H. Anglés. Barcelona 1944, 2^a ed. 1965; PERE ALBERCH VILA, *El Bon Jorn*. Transcripció i estudi de Josep M^a Gregori. Barcelona 1983. Documentació que s'haurà de confrontar i ampliar amb el laboriós treball que realitza Josep M^a Gregori.

³³ La cita és tretada del l. 4, cap. I, f. LX. Així s'expressa J. Bermudo a l'*Arte Tripharia* sobre els millors tocadors: «La que al presente podeys poner sea de Don Joan, de Gregorio Silvestre musico de tecla en Granada, de Villada racionero en la iglesia de Sevilla, de Antonio Cabeçon musico de su magestad, de Bernardo Figueroa maestro de la capilla real de Granada, de Christoval de Morales maestro de capilla de mi señor el duque de Arcos, y de Gomberth. Musica de otros tañedores y cantores avra buena para tañer, que por no congnoscerlos, o no aver visto su musica en este no señalo». Cap. XXV, f. XXIV. V.R. STEVENSON, *op. cit.*, pp. 41 i 48.

musico en España, y fuera della que personalmente, o por sus obras no lo aya comunicado, y del deprendido, y assi tenido por maestro. Pues de las palabras y obras excelentes de los tales hize una recapitulación de siete libros [...] Acabando de imprimir estos libros los embiare a otros hombres doctos en la facultad (que por estar distantes, y no ser yo mio no los he podido ver, y tomar antes de la impresion su parecer) para que por su decreto y determinacion se lea en la republica christiana. Ni en los tales ha sido falta el no escrevir porque estavan ocupados en otras practicas de las quales yo mucho deprendi». Acceptant aquest possible, i tan segur, intercanvi d'idees i de llibres entre J. Bermudo i P.A. Vila, no seria arriscat aventurar que l'intermediari, la persona que decidí incorporar el text de J. Bermudo prop del bisbe G. Cassador, fos el reconegut músic català P.A. Vila.

Va ser P.A. Vila el traductor material de l'obra, o només l'inductor que proposà la idea d'adjuntar una part del text de J. Bermudo, donà les línies mestres de la versió catalana i hi introduí les modificacions? Contestar amb exactitud cada un d'aquests interrogants és, de moment, complex. Una altra nova documentació podrà servir per refermar els nostres arguments, o modificar-los.

Conclusions

A manera de conclusió, i al marge d'algunes hipòtesis anteriorment traçades, destacarem una sèrie de fets que sobresurten en anar reflexionant sobre el tema específic d'aquest article, i que globalment ens ajudaran a sintetitzar el camí recorregut.

La incorporació d'un promptuari de cant pla, amb tot el que això comporta de conjunt estructurat de normes teòrico-musicals per a la interpretació del cant pla a l'Església, va representar una innovació musical i temàtica dins la tradició de l'*Ordinarium* de la diòcesi de Barcelona durant el segle XVI. Novetat que permetia l'eclesiàstic de tenir en un mateix llibre tant el cerimonial dels sagraments com la teoria musical, i li evitava la necessitat de recórrer, si li calia, als manuals teòrics dedicats al cant pla. Aquest projecte d'unificar criteris i temes (pastorals, religiosos i musicals) en un únic llibre d'ampli ús entre el clergat d'aquella època, ens indueix a interpretar-lo com un intent per part dels artífexs de l'*Ordinarium* de revaloració del fet musical, bé exigint una major instrucció a l'eclesiàstic, bé oferint majors facilitats per llur formació musical a un major nombre d'ells. Actituds fruit, potser, d'una anterior decadència de la música en la clerecia, o d'una nova manera d'apropar-se als estudis eclesiàstics, com a conseqüència de les idees marcades al concili de Trento sobre la formació gramatical i musical dels

eclesiàstics³⁴. En un altre àmbit del llenguatge sonor, qualsevol que sigui l'imprès que es llegeixi destinat a la música pràctica o a la teòrica del segle XVI espanyol, en tots ells s'insisteix en la major demanda social de la música, i en la necessitat d'acostar a músics, aficionats o principiants, la pràctica musical.

Aquest únic cas conegut fins al moment i durant el segle XVI de traducció al català d'un escrit sobre teoria musical en castellà, pogué dur-se a bon terme a causa de la vitalitat d'aquella llengua per emprendre la tasca d'apropar-se a uns textos musicals i a l'arrelament del català com a vehicle de comunicació i de coneixement entre els eclesiàstics de la diòcesi de Barcelona, per descomptat, en detriment del llatí.

La decisió d'oferir una versió catalana d'alguns dels capítols que J. Bermudo assigna a l'explicació del cant pla, ens posa en evidència la vigència del tractadista franciscà a Barcelona, anys després de l'edició de les seves obres a Osuna (1550 i 1555), així com l'acceptació de l'*Arte Tripharia* com a bon llibre de «text»³⁵ per aprendre amb rapidesa la pràctica musical del cant pla entre l'estament religiós (monges i eclesiàstics). Al mateix temps, obre el camí a un fet interessant, com és el del possible intercanvi (si s'accepten les hipòtesis exposades en l'apartat dedicat a la traducció d'aquest compendi) i coneixement —directe o indirecte— entre el quefer d'un músic circumscrit a Andalusia i un altre a Catalunya. També l'*Ars Musicorum* de G. de Podio (=Despuig) hagué d'ésser un llibre de gran arrelament entre els músics del XVI quant a temes específics del cant pla. I, per últim, amb aquest treball esperem haver identificat les fonts d'un text català imprès a la Barcelona del segle XVI, i del qual, fins al moment, només es coneixien esporàdiques referències i cap dada concreta. Si bé devia ser un llibre molt difós entre els músics catalans, segons la referència que ens transmet Francesc Valls al *Mapa Armonico* (1742).

³⁴ EDITH WEBER, *Le concile de Trente et la musique. De la réforme a la contre-réforme*. París 1982.

³⁵ L'opinió de H. ANGLÉS, *La música en España*. Apèndix de la *Historia de la música* de I. WOLF, Barcelona 1934, p. 365: «Fue (Tovar) la obra de texto en los centros musicales docentes de Barcelona», potser hauria de matisar-se a la vista del document avui ofert i de la cita de F. Valls.

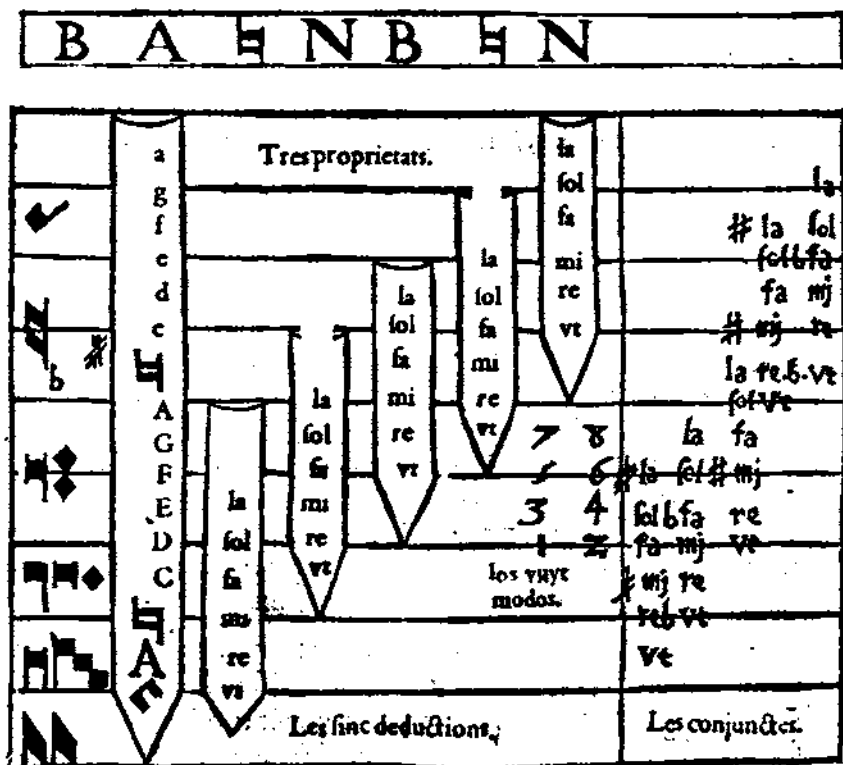
Apèndix

(Foli 246r) Ordinarii Barcinonensis liber sextus/quo agitur de institutione cantus, & intonationibus/quibus Ecclesia Barcinonensis utitur¹.

Considerant que entre les coses que lo ecclesiastich deu saber, una de les principals sie cantar lo cant pla rectament, ans de posar lo que en esta sexta part tenim proposat pus son coses se han de cantar, escriure, primer aquest breu compendi, y en nostra llegua materna, perque facilment tots lo entenguen. En lo qual se trobara tot lo necessari pera encaminar (foli 246v) un principiant a ben cantar, y ab brevetat y prou facilitat, lo que ses pogut fer, per ser cosa tant necessaria al ecclesiastich. Y per evitar prolixitat y dar principi a la obra, sels posa la següent figura prou ingeniosa, y dotze capitols en declaracio de aquella.











¹ El criteri seguit és el de reproduir el text tal com s'imprimí al segle XVI; només s'ha intervingut en els signes de puntuació i en les abreviatures. L'exemplar utilitzat és el que es conserva a la Biblioteca Balmes. D'ara endavant citarem les dues fonts bàsiques amb les sigles AT=*Arte Tripharia* i DIM=*Declaración de Instrumentos Musicales*.

FIGVRA PER LA PRESENT OBRA.





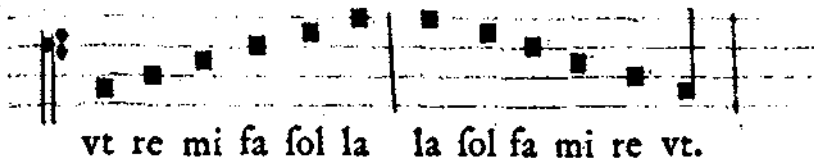
² Aquesta figura, que de manera abreujada il·lustra l'art del cant pla, és la mateixa que trobem a l'AT, ff. VI i XIV, i DIM l. 2, cap. I, f. XXV i l. 3, cap. XIX, f. XLI. L'única diferència que s'aprecia és que, mentre J. Bermudo reproduïx dos cops la mateixa figura i en la segona només explica les conjunctes, el traductor català ho unifica tot en una única il·lustració; al costat dels temes recollits de l'original castellà afegeix en el marge esquerre les figures del cant pla segons el text de G. de Podio i en el marge dret dissenya les conjunctas de la mateixa manera que J. Bermudo. Així encapçala aquesta primera il·lustració J. Bermudo en l'edició de 1555: «En la figura infrascripta esta abreuiada el arte de canto llano, y en los doze capitulos siguientes declarada». Quan només s'indica el text d'AT és que la DIM és igual que el primer. En cas de haver-hi alguna variant entre l'edició de 1550 i la de 1555 es posarà de manifest.

De les lletres y signes de cant pla (Cap. I)

Les lletres que en cant pla se troben, no son mes de setze, es a saber (*gama*)  A.  C. D. E. F. G. a.  c. d. e. f. g. a. y per no exir dels limts de cant pla, sols estes lletres abasten: les quals se poden partir en dos parts: ço es en vuyt greus, y en vuyt agudas. Les greus son.  . A.  C. D. E. F. G. Las agudas son. a.  c. d. e. f. g. a. Totes aquestes lletres son differentes en la figura, y axi matex en la musica. En la demostrada figura, trobaran les dites lletres debaixo de aquesta A. Ab aquestes lletres y ab sis veus se ordenen los XVI signes següents, que son. (*Gama*) ut. Are.  mi. Cfaut. Dsolre. Elami. Ffaut. Gsolreut. alamire.  fa  mi. csolfaut. dlasolre. elami. ffa. gsol la. Aquestos signes se dividexen en dos parts. Los vuyt estan en regla, y los altres vuyt en espay, segons en la sobredita figura podran veure. (*Gama*) ut. en regla. Are. en espay.  mi. en regla. Cfaut. en espay: y axi dels altres³.

De les veus (Cap. II)

Les veus que lo cant pla y tot cant usa son sis, ço es *ut. re. mi. fa. sol. la* (4) repeteixense sinc voltes, segons en los sinc canons de la figura les podran veure. Aquestes sis veus se partexen en dos pars: las tres per muntar, y les altres tres per devallar. Dels setze signes sis ni ha que no tenen sino una veu y son (*gama*) ut. Are.  mi. ffa. gsol. ala. Altres sis qui tenen dos veus y son Cfaut, Dsolre. Elami. Ffaut. Bfa  mi. Elami. aguts. Los altres quatre tenen tres veus, ço es Gsolreut. Alamire. Csolfaut. Dlasolre. De una veu ab altre se forma la especie ques diu *To*, excepto *Fami*. qui forma *Semito* cantable³. Y perque sapia lo principiant entonar las sis veus, que havem dit, posam aquest exemple.




Notaran que en qualsevol cant pla se ha de mirar en quin signe comença. Y si te una veu, aquella se ha de pendre. Y sin tindra dues, y lo cant baxara, se pendrà la primera de tal signe. Y si munta se pendrà la segona. (Foli 247v). Algunes voltes en *ffaut*. nos guarda aquesta regla, perque muntant lo cant nos pren *ut* sino *fa*. Nunca









³ J. BERMUDO, a la DIM, 2, cap. I. f. XXv, conclou aquest capítol amb la frase següent: «Todos los nones estan en reglas, y los pares en espacio».

⁴ J. BERMUDO, AT, cap. II f. Vlv: «Las bozes que el canto llano usa son seys». La traducció catalana, a diferència de l'original de J. Bermudo, autor que delimita el camp d'estudi en cada un dels seus diferents llibres, escriu sempre la generalització «Y tot cant...».

⁵ *Ibid.*, AT: «Una boz con otra forma la consonancia que se dize tono, excepto fa con mi y mi con fa que forma semitono menor. El semitono tiene menos de la mitad de el tono. Para saber entonar...» En el text català es tradueix sempre la terminologia *semitono menor* per *semitò cantable*. El mateix teòric andalús en

en aquest signe se pendra lo *ut*, sino quant en *bfa*  *mi* se ha de dir *fa*. Quant lo signe tindra tres veus, sempre la segona veu es de *bmoll*. Y pertant comunament en los tals signes se tindra compte ab la primera y tercera, pus la del mig no si pot entremetre, sino per algun cas particular, lo qual en cant pla no es trobat sino per error de escriptor, o inadvertencia de componedor⁶.




Dels senyals que usa lo cant pla (Cap.III)

En lo cant pla usem de sis senyals. Lo primer se diu clau y son dos: la una de tres punts, que es la de aquesta manera  y diuse clau de *ffaut*; y l'altra te dos punts, que es desta manera  y diuse clau de *csolfaut*. Per aquestes claus se regex tot lo cant de que tractam. La linea en que estara la primera clau es *ffaut*, y la linea en que estara la segona clau sera *csolfaut*. Lo segon senyal es quatre o sinc lineas, sonc posat lo cant en dites quatre o sinc lineas perque ab major facilitat fos escrit y cantat, que abans ab sola una linea se escrivia. Solen comunament los escriptors posar la clau en la linea del mig si son sinc, sino per necessitat de muntar lo cant, o baxar, que les hores se posa en la mes prop linea, ço es si lo cant pla puja estara la clau en la linea mes basa de la del mig, y si devalla en la linea mes alta⁷. Lo tercer senyal es los punts pera muntar y baxar lo cant, ha ni (ha) de sis maneres de aquestes figures. La primera es longa  . L'altra es breu  . La tercera semibreu  . La quarta se diu alpha  . La quinta es ligadura  . La sexta uncus  . La propietat del dit uncus es, que si te puntes per amunt denoten, que sa de cantar, no sols lo punt del signe hont esta notat, mes encara lo del mes prop de damunt, y si tindra les puntes per avall se dira per avall lo dit punt. Los punts, o notes, en que se ha de posar letra sempre que no sera lligats son la longa y lo breu, y si seran lligats no sen ha de posar sino en lo primer. En los semibreus no si posa lletra, ni en las alphas, sino algunas voltas y en lo punt primer. Tots estos punts per al principiant, encara que en lo nom dells y en la figura denoten valer uns mes que altres, no y fara sino un compas en cada hu. Empero al versat cantant de cant pla no sera axi, que la llonga es per lo accent llonch, y lo breu per lo accent breu, y las lligaduras y semibreus son per a la neuma, y axis deu cantar a la mesura dels accens. Advertiran los curiosos, que no sens molta raho los benaventurats sancts Gregori y Ambrosi posaren

la seva DIM, l. 4, cap. XII f. LXVIr esclareix la similitud d'ambdós termes: «Los que cantaron solamente el genero diatonico, porque en el tenian semitono que cantavan, y era al menor, y al semitono mayor no lo cantavan: al menor pusieron cantable y al mayor incantable». Cf. F. J. LEÓN TELLO. op. cit., p. 390.

⁶ A continuació transcriu els dos redactats d'aquest darrer paràgraf en l'AT i la DIM, els quals difereixen de la versió catalana: «Quando el signo tuviere tres bozes, siempre es la segunda boz de bmo. Para los casos particulares que esta boz sirve, adelante se dira. Luego comunmente en estos signos de tres bozes ternan cuenta con la boz primera y tercera, haziendo cuenta que son signos de dos bozes». AT, cap. II f. VIIr, J. BERMUDO redacta així l'anterior explicació a la DIM, l. 2, cap II f. XXIr: «Quando el signo tuviere tres bozes siempre es la segunda boz de bemol siendo las dos para subir. Y si las dos son para descendir la primera es de bemol. Para los casos particulares que esta boz sirve adelante se dira. Luego comunmente en estos signos de tres bozes ternan cuenta con la boz primera y tercera, o con las dos ultimas haziendo cuenta que son signos de dos bozes excluyendo en esta consideracion la boz de bemol». L'ampliació del tema es pot seguir al l. 3, cap. III, f. XXXII.

⁷ *Ibid.*, AT, cap. III f. VIIv: «La segunda señal es cinco reglas. Para mayor facilidad pusieron el canto llano en cinco reglas, el qual solia estar en una. Suelen poner la clave comunmente en la regla de en medio, y si ay necesidad de mudarla de dicha regla deve ser puesta en una de las mas cercanas a esta de en medio». I a la DIM suprimeix a partir de: «y si ay necesidad...».

en ses cantories (Foli 248r) tanta neuma, que sonc per poder meditar ab aquella detensio de notes sobre una vocal, lo misteri que la lletra contenia, y axi nos veuran dites neumas en cantoria alguna, sino es alli hont la lletra toca misteri algu, si la cantoria sera ordinada per qui entenga estes perfectiones⁸. Lo quart senyal es unes ralles que travessen la pauta, y dividexen uns punts de altres: son dites virgulas, y son pera dividir les parts de la lletra y solfa. Lo quint senyal es guio, asenyaes desta manera . aquest se posa a la fi de cada pauta, per demostrar en la subsegüent lo punt venidor. Lo sise senyal es per saber quant farem *b cayre*, o *b moll*. Lo de becayre es de aquesta figura , y lo de bemoll de aquesta . Esdeve moltes voltes un punt que pot esser de la una propietat y de l'altra, y per llevar tal ambigüitat, lo

⁸ JUAN BERMUDO, AT I DIM: «La tercera señal es los puntos. Para subir y bajar en el canto inventaron los puntos. Aunque con diversas figuras en canto llano sean señalados todos tienen un mismo valor, excepto el que tiene dos plicas que ha de valer dos compases. Plica llamo un rasgo que descende del punto. Unas vezes esta la plica a la mano derecha, y otras a la izquierda del punto, pero siempre descendiente en canto llano». Higiní ANGLÉS, *op. cit.* a nota 1, en finalitzar la descripció de l'*Ordinarium Barcinonense* acaba amb aquestes paraules: «Emplea la nota *plicada* que, según el f. 247, se llamaba *uncus*, en el sentido de neuma de dos notas». En aquesta *tercera señal*, on s'enumeren i expliquen amb rapidesa les figures del cant pla, el traductor català s'allunya de l'obra de J. Bermudo. La funcionalitat eminentment pràctica i didàctica del breu compendi escrit en català, fa que en aquest s'hagi de resumir tot el tema del nombre de les figures i la seva finalitat en el cant pla en aquest únic paràgraf, mentre que J. Bermudo ho pot matisar i ampliar en la resta del seu corpus teòric. Això porta el traductor català a ser precís i, en breus línies, descriu les indicacions pràctiques i bàsiques suficients perquè els eclesiàstics sàpiguen interrelacionar correctament les figures musicals amb la paraula. Encara que succint, en la seva exposició, l'autor es fa resò amb les seves paraules d'un tema candent en la seva època, com era el de la relació entre música i text en el cant gregorià. El manuscrit (Ms. 1345) de la Biblioteca Nacional de Madrid escrit per GÓMEZ DE HERRERA, *Advertencias sobre la canturia eclesiástica* (redactat després de 1580) és elucidatiu de la problemàtica sorgida després del concili de Trento sobre la manera de conjuntar el text i la música en el cant gregorià. Cf. H. ANGLÉS i J. SUBIRÀ, *op. cit.* vol. I, p. 176 a nota 16 i Francisco José LEÓN TELLO *Op. cit.* pp. 289-92 a nota 20. A més d'aquesta diversitat metodològica i funcional, en l'exposició de la *tercera señal* se n'observa una altra de més significativa respecte les fonts utilitzades. El text base per a l'exposició de les figures serà: G. de PODIO (=DESPUIG). *Ars Musicorum*. (València c. 1495), L. 5, cap. XXXI f. XLV. Edicions en facsímil editades a Bolonya, 1975 i a Madrid, 1976. V. F. J. LEÓN TELLO, *op. cit.* pp. 422-24, on resumeix les figures del cant pla a l'*Ars Musicorum*. És oportú destacar la similitud d'aquest text de G. de Podio amb el manuscrit català datat al segle XV i transcrit per F. PEDRELL, *op. cit.* a nota 7 i àmpliament estudiat i comparat a d'altres fonts per K. W. GÜMPEL, *art. cit.* a nota 8. Així diu l'anònim català sobre les figures: «Nota que en el cant pla ay cinch figures es a saber, longa, breu, semibreu, uncus et tocus ut infra: Item nota que aquestes raelis de estos dos signes, es a saber, uncus et tocus, valen per migs punts: la hu en pujar e l'altre en devallar. E aço es en la proliacio o detencio de la veu perque en devallar devallan un punt entegre e muntan altre». Dins la línia de semblances, sobre el tractament donat a les figures del cant pla amb el text que avui oferim, afegirem una altra font conservada a la Biblioteca de Catalunya, Ms 1325 f. 21v, manuscrit intítulat *Arte de melodia sobre canto lano* [sic] y *canto d'organo*, vegeu el capítol de *ocho figuras mayores y principales de canto lano*. Veg. nota 8 anterior, pp. 407-413.

En resum, l'enumeració dels anteriors textos manuscrits i impresos ens posa en evidència una font comuna d'àmplia divulgació als segles XV i XVI a Catalunya i València. Al segle XVIII un altre autor català, BERNARDO GOMES i PUIG, en la seva obra *Fragmentos musicos*, Barcelona 1739, parlant de les figures al cant gregorià i la seva aplicació amb el text, descriu les figures ja esmentades als documents anotats en aquestes línies. Concordances que ens limitem a posar en relleu i que no elaborem per sortir-se del marc del nostre treball. Altres obres sobre la personalitat de G. de Podio són: RAFAEL MITJANA, *La musique en Espagne*, vol. IV de *Histoire de la Musique*, París 1920, p. 1954; R. STEVENSON, *Music in the Age of Columbus*. The Hague 1964 reprint, pp. 69 i 73-82; i H. ANGLÉS, «La notación musical española de la segunda mitad del siglo XV. Un tratado desconocido de Guillelmus... de Podio», *Anuario Musical II* (1947), pp. 151-73.

componedor asenyala ab lo hu destes dos sa voluntat. Totes estes coses trobaran en la figura baix de la lletra B.

De les deductions y propietats (Cap. IV)

En aquesta reductio de lletres y abreviat compendi ha sinc deductions. En lo signe que ya ut es principi de la deductio, y aquestos signes son sinc; ço es (*gama*)ut, *Cfaut*, *Ffaut*, *Gsolreut* y *Csolfaut*. Y pertant les deductions son sinc⁹. Cada qual destas deductions trobaran en la figura dels sinc canons, y debaix de aquells ha un titol que diu, *Les cinc deductions*. Y aquestes se canten per tres propietats, ço es, *bcayre*, *Natura* y *bmoll*. Sobre la deductio de *bcayre* esta en la figura aquesta lletra quadrada \square , y sobre la de natura aquesta *N*, y sobre la de *bmoll* aquesta *b*. Debaix de aquestes lletres esta un titol que diu, *Tres propietats*. Les veus que son contengudes en lo primer y quart cano se cantan per la primera y quarta deductio, y per la propietat de *bcayre*. Las que estan en lo segon y quint cano son la de la segona y quinta deductio, y de la propietat de natura. Les del tercer cano son de la deductio y propietat de *bmoll*. Aquesta deductio y propietat encara que tinguen resabi de accidentals, son per tots los qui entenen musica posadas en lo genero diathonic y natural, per desterrar la disonancia del *trito*, y *semidiapenthe*, intervalls prohibits a tot cant ben ordenat¹⁰.

De les mudances (Cap. V)

Sempre que la cantoria munta, o baixa mes de les sis veus, se fa mudança. Mudança es dexar una veu que no pot mes muntar o baxar, y pendren altra en lo matex signe, y ab la matexa sonoritat de la que dexa, la qual veu es de atra deductio y propietat. (Foli 248v) Y per tant mudança no seria altra cosa sino muntar o baxar de una deductio y propietat en altra¹¹. La veu que pera fer mudança se ha de pendre en la sobredita figura se pot veure. Si una veu de qualsevol dels canos no pot muntar, o baxar mes, pendran la que esta en laltre cano en dret de la que ha de dexar, acceptantne comunament la veu de *bmoll*. Trobaran en los canons de la matexa figura, com cantant per la clau de *ffaut*, lo *sol* se converteix en *re*, y lo *la* en *mi*, debaix de la

⁹ J. BERMUDO, AT. Cap. IV, f. VIII: «En esta arte breve ay cinco deduciones. En el signo que hallare des ut es principio de la deducion, y todas las seys bozes es la deducion. Cinco son los signos que tiene ut, conviene a saber gamaut, cafaut...».

¹⁰ *Ibid.*, AT: «Esta deducion y propiedad no son al proprio accidentales, y por esto quantos hablan en Musica las ponen con las bozes de el genero diatonico y natural. Este es el camino trillado de todos los musicos. Crean los principiantes en Musica que han tenido los musicos practicos grandes razones para poner estas bozes de la tercera deducion con las de el genero diatonico, y algunas hallareys en mis libros». El teòric andalús, en editar la seva DIM i adjuntar-hi la seva anterior publicació *Arte Tripharia*, tendeix a fer alguns retocs; en aquesta ocasió cal ressaltar el matís operat entre «accidentales» per «constituídas por división de tono».

¹¹ El paràgraf que copiem a continuació, tret de l'AT i DIM, s'omet en la traducció catalana: «Quiero dezir que las dos bozes de la mutança regular tres contrariedades tienen. La primera en la deducion, la segunda en la propiedad, y la tercera en el subir o abaxar. Quando viniere mutança que ambas bozes fueren de una propiedad como puede acaecer en las bozes de las conjunctas o ambas bozes fueren para subir o baxar, assi como puede venir ayuntandose alguna boz de *bmol* en alguno de los signos que traen tres bozes, quiere Franchino que la tal mutança se llame irregular. Tractamos pues en esta diffinicion de las mutanças regulares. La boz que en mutança aveys de tomar en la sobredicha figura puede ser vista». Cap. V, f. VIIIv. Juan Bermudo suprimeix en la seva DIM tot el paràgraf que exposa com i on cal fer les mudances a partir de la il·lustració que encapçala l'AT.

clau; pero si es per amunt, lo *sol* se muda en *ut*, y lo *la* en *re*; y si cantaran per la clau de *Csolfaut* es per lo contrari, que lo *sol* se muda en *ut* debaix de la clau y lo *la* en *re*, y per amunt de la clau lo *sol* se muda en *re* y lo *la* en *mi*. En los signes de una veu no ya mudança, y per lo de dos veus pendra aquest avis. Si la veu primera de qualsevol signe no pot muntar, pendran la segona, y si la segona no pot mes baxar pendran la primera. En los signes de tres veus tindran compte ab la primera y tercera, com ja en altra part esta dit, perque la del mig es sempre de *bmoll*, y de *bmoll* a *bcayre* no y pot aver mudança en cantoria ben feta. Y aço quant a las mudanças succinctament abastara¹².

De les disjunctas (Cap. VI)

Tres disjunctas tenim en lo cant pla, ço es *sexta*, *septima* y *octava*; y poden esser sinc perque la *quarta* y la *quinta* algunes voltes son disjunctas y altres no. Disjuncta es sempre y quant la una veu es de una deductio, y l'altra de altra, y per ço la *quarta* ni la *quinta*, y alguna volta la *sexta*, no son disjunctas¹³.

La *disjuncta* es dita mudança virtual. Pera fer estas disjunctas facilment pendran aquest avis, ara sia la disjuncta de *sexta*, o *septima*, o de *octava*, o de qualsevol de les altres, pres lo punt primer de la distancia, que en la tal disjuncta sera, imaginaran si hagues punts gradatim en mig, en quina veu vindria lo darrer punt, que aquèlla se ha de dir venint de salt. Y per millor intelligencia de totes se dona lo següent exemple¹⁴.

Sexta q̄ es
disiuncta.

Exemple del auis diēt
re. mi. fa. re. mi. fa.

re fa.

¹² J. BERMUDO, AT: «Con los signos que tienen a tres bozes tened en cuenta con la boz primera y tercera (siendo las dos para subir) y con las dos postreras (si tienen las dos para abaxar) con las cuales guardareys el sobredicho aviso que di para los signos de dos bozes».

¹³ Així comença Juan Bermudo el capítol en la seva AT, cap. VI f. IX: «Las disjunctas en canto llano son quatro, conviene saber: quinta, sexta, septima y octava. La quarta no es disjuncta porque se puede hazer siempre con mutança formal. Viniendo cualquiera de las quatro distancias en puntos intermedios, sino que trae el punto primero y el postrero es dicha disjuncta. No todas las vezes que vienen quinta y sexta en la forma ya dicha son disjunctas, sino aquellas que la una boz es de una deducción y la otra boz fuere de otra. Todas las vezes que estas dos distancias vinieren y ambas bozes fueren de una mesma deducción no seran disjunctas. La disjuncta es mutança virtual».

¹⁴ *Ibid.*: «Para saber hacer estas disjunctas facilmente tomad el aviso presente. Puesto en la boz primera de la tal distancia ymaginad si uviera puntos desde el dicho punto primero hasta el segundo, como hizierades aquellos puntos medios y viendo con que boz venys a parar en el punto segundo de la distancia, tal boz tomareys en el dicho punto. Todo lo contenido en este capitulo vereys claramente en los exemplos siguientes». Vegeu F. J. LEÓN TELLO, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid 1962, p. 460.

Exemple de les disjunctes totes.

Quártas q̄ no son disjunctas. Quártas q̄ son disjunctas.

Quintas q̄ no son disjunctas. Quintas q̄ son disjunctas.

Sexta no disjuncta. Sextas que son disjunctas.

Septimas q̄ son disjunctas. Octavas q̄ son disjunctas.

(Foli 249r) *Narrativa per mes declaracio de les disjunctas del pasat exemple*

La primera disjuncta de quarta es dient *re re* y del un *re* al altre es la distancia de la quarta. Y axi matex de la quinta la disjuncta primera es de *re re*, y la segona es de *ut re*, y la tercera de *mi mi*. Y dintre aquell *re* y *re* y *ut re* y *mi mi*, es compres en cada una lo intervall de la quinta. Y per conseguint les sextas disjunctas, la primera es de *re fa*, la segona de *re mi*, la tercera de *fa sol* y en cada una es la distancia de la dita sexta, encara que lo nom de les veus nou denoten. Lo matex es de les septimas, que dient les veus *re fa*, *mi sol* y *ut mi*, lo intervall es de la septima. Y axi es de les octaves, porque la primera es *re sol*, la segona *ut fa*, y la tercera *mi la*, que no obstant que lo nom de les veus sie propri de proferir una quarta, es octava. Y aço quant a les disjunctes, y declaració de aquelles¹⁵.

¹⁵ Com els exemples musicals són diferents, també els textos castellà i català segueixen camins diversos.

De les especies¹⁶ (Cap. VII)

Dotze especies principalment usa lo cant pla y tot cant¹⁷, y sont totes simples, es a saber, *unisonus*, *semito*, *to*, *semidito*, *dito*, *diatheseron*, (Foli 249v) *diapente*, *exachordio menor*, *exachordio major*, *eptachordio menor*, *eptachordio major* y *diapazon*. Y de aquestes simples multiplicades per octaves, totes les demes especies que usa lo cant dorga se formen¹⁸. Poques voltes se troben en cant pla lo *Trito* y *Semidiapente* y ab tot encara que son dissonancies prohibides se dira delles en son lloc. *Unisonus* son dos notes, o mes, posades en un signe¹⁹. *Semito* es segona menor, y es de *mi* a *fa* y de *fa* a *mi*. *To* es segona major y es de *ut* a *re*, y de *re* a *mi* y de *fa* a *sol* y de *sol* a *la*. *Semidito* es intervall de un *to* y *semito* cantable²⁰, diu se tercera menor, es de *re* a *fa*, y de *mi* a *sol*. *Dito* es intervall de dos tons, diu se tercera major, es de *ut* a *mi*, y de *fa* a *la*. *Diatheseron* conte en si dos tons, y un *semito* cantable, es dita quarta perfecta, y son tres, *re sol*, *mi la* y *ut fa*²¹. *Trito* es dissonancia que conte tres tons son intervall, y aquest es trobat del *fa* de *ffaut*, al *mi* de *bfa*mi²². *Semidiapente* es distancia que conte en si dos tons y dos *semitons* cantables, y es dita aquesta dissonancia quinta remissa, trobes del *mi* de *hmi* greu al *fa* de *ffaut*²³. *Diapente* es distancia que conte en si tres tons y un *semito* cantable, es dita quinta perfecta, y son quatre, *ut sol*, *re la*, *mi mi*, *fa fa*. *Exachordio menor* es sexta menor, conte en si tres tons y dos *semitons* cantables, trobes aquesta distancia del *re* de *dsolre* al *fa* de *bfa*hmi y del *mi* de *elami* al *fa* de *csolfaut*²⁴. *Exachordio major* conte en si quatre tons y un *semito* cantable, es dita sexta major, y trobes de *cfaut* a *alamire* y de *dsolre* al *mi* b *fa*hmi²⁵. *Eptachordio menor* es septima menor, conte en si lo dit intervall quatre tons y dos *semitons* cantables, trobes aquesta distancia del *ut* de *cfaut* al *fa* de *bfa*hmi y de *dsolre* a *csolfaut*²⁶. *Eptachordio major* conte en si cinc tons y un *semito* cantable, es dita septima major, y trobes aquesta distancia de *cfaut* al *mi* de *bfa*hmi²⁷. *Diapazon* conte en si sinc tons y dos *semitons* cantables, es dita octava perfecta, aquesta consonancia se troba de lletra a lletra semblant, y son en

¹⁶ El títol d'aquest capítol és el següent a l'AT i DIM, cap. VII: «De las consonancias».

¹⁷ V. cap. II, nota 4.

¹⁸ Aquesta darrera frase no forma part de l'original castellà.

¹⁹ J. BERMUDO, AT i DIM: «El unisonus son dos puntos, o mas yguales en un signo. Como unisonus no siendo consonancia sino principio lo ponen con las consonancias. allí lo pusse yo entre los intervalos».

²⁰ V. cap. II, nota 4.

²¹ J. BERMUDO, AT i DIM: «Diatessaron contiene dos tonos y un semitono, y es dicha quarta menor y son tres...».

²² *Ibid.*, AT i DIM: «Tritono contiene tres tonos, y es dicha quarta mayor. Esta distancia se halla desde el fa...».

²³ *Ibid.*, AT i DIM: «Semidiapente contiene dos tonos y dos semitonos y es dicha quinta imperfecta. Esta distancia [...] Esta quinta es menor que la quarta mayor».

²⁴ *Ibid.*, AT: «Exachordio menor contiene tres tonos y dos semitonos, y es dicho diapente con semitono o sexta menor. Hallareis esta distancia desde elami a csolfaut».

²⁵ *Ibid.*, AT: «Exachordio mayor contiene quatro tonos y semitono menor, y es dicho diapente con tono, o sexta mayor».

²⁶ *Ibid.*, AT: «Eptachordio menor contiene quatro tonos y dos semitonos, y es dicha diapente con semiditono, o septima menor».

²⁷ *Ibid.*, AT: «Eptachordio mayor contiene cinco tonos y un semitono, y es dicha diapente con ditono, o septima mayor». A la DIM s'ometen les frases que defineixen el tipus de *diapente*, de *Exachordio* i de *Eptachordio*.

set maneres, *ut fa, ut sol, re sol, mi mi, fa la, re la, mi la*. Y perque tot lo sobredit millor se entenga, posam lo present exemple²⁸.

Unifonus Semito To To

To To Semidito Dito

Diatheseron Trito Semidiapêthe

Diapêthe Sextas menors Sextas majors

Septimas menors Septima major Oâtuas

Oâtuas.

²⁸ La traducció catalana prescindeix del següent paràgraf que tanca el capítol VII de l'AT: «Todas las octavas no punte por ser consonancia facil de entender. Con lo dicho y con la que punte se entenderan las de-

(Foli 250r) *Dels generos de musica (Cap. VIII)*

Los generos de musica son tres, ço es *Diathonic*, *Chromatic* y *Enarmonic*. Y pus nostre intent no es sino tractar del *Diathonic* sols de aquell declararem lo necessari perque sie entes²⁹.

La manera del procehir de dit genero es per dos tons y un semito, que fan una quarta perfeta³⁰, y axi en ninguna deductio se fara quarta, que no sia perfeta, ço es de dos tons y un semito. *Diathonic* vol dir y es genero que proceheix de dos tons, y axi trobareu en la figura, que en ninguna de les deductions se trobaran tres tons, hu apres daltre. Dos tons y ha, y en qualsevol part que comencen la deductio, lo semito sempre esta enmig de quatre tons³¹.

(Foli 250v) *De la divisio dels modos (Cap. IX)*

Los modos, qui comunament son anomenats *Tons* per los qui mes noy saben, son VIII; los quatre son mestres, y los altres quatre dexebles³². Lo primer es mestre, y lo segon dexeble, y axi van tots los altres³³. Uns modos son regulars, y altres irregulars. Pera saber quin modo es regular, noten lo següent. La primera cosa, que la final sia en son signe; lo primer y segon fenexen en *Dsolre*, lo tercer y quart en *Elami*, lo quint y sise en *Ffaut*, lo sete y octau en *Gsolreut*. Aquestes finals trobaran en la figura asenyalades ab xifres de compte, debaix de les quals ha un titol que diu *Los vuyt modos*³⁴. La segona cosa es la distancia que pot tenir cada qual dels dits modos, y es pera que sien regulars deuen tenir vuyt punts, fins en deu. La tercera cosa es la composicio de un *Diapazon* ço es octava, es de notar que un *Diapazon* se compon lo modo primer, y de altre lo segon que si no fos la diferencia dels diapazons

mas. El tritono y el semidiapente son distancias defendidas en canto llano. Tengo para mi que las vezes que se hallan estos intervalos en canto llano fue yerro de puntante y no de componedor». Les dues darreres frases es van extrapolar i conclouen els capítols II i III de la versió catalana. En redactar la DIM Juan Bermudo afegeix les següents matisacions a l'anterior text: «En canto llano, y mas el tritono, pues que los musicos griegos pusieron una cuerda nueva para remediar el tritono, y no la pusieron para evitar el semidiapente. Tengo para mi [...] Los dichos dos intervalos punte entre los de canto llano, no para ponerlos en cuenta, pues que al principio del capitulo los avia excluydo, sino para que se guardasen dellos, teniendo noticia donde se pueden hallar». l. 2, cap. VII, f. XXIIr. Cf. F.J. LEÓN TELLO, *op. cit.*, pp. 385-87.

²⁹ Començament del capítol de Juan Bermudo a l'AT, cap. VIII f. XIV: «Quatro generos ay de Musica en este tiempo conviene a saber diatonico, chromatico, enarmonico y semichromatico. Este genero semichromatico que aumento es compuesto de el diatonico y de el chromatico, y es lo que ahora tañen y cantan en composición». L'exclusió del gènere semicromàtic per part del traductor obeeix a l'objectiu fonamental del petit tractat; és a dir, intentar donar unes normes pràctiques, i no teòriques, a l'eclesiàstic per poder cantar el cant pla. És per això que exclou tot allò que pugui fer referència a la música instrumental o polifònica.

³⁰ «Quarta menor» al text castellà.

³¹ Només la versió adjuntada per J. Bermudo en la DIM, l. 2, cap. VIII, f. XXIIv, finalitza amb aquesta frase: «y por esto es muy defendido el tritono en los tres generos antiguos de Musica».

³² *Ibid.*, AT, cap. IX f. XIIr: «Los tonos o modos son ocho, los quatro maestros y los quatro discipulos».

³³ AT, «Todos los nones son maestros y los pares discipulos».

³⁴ La següent frase l'afegeix J. Bermudo a la DIM, l. 2 cap. IX, f. XXIIv, mentre que no es troba en l'anterior text teòric de l'autor ni en la versió catalana: «Hallamos mas en canto llano primero y segundo fenecer en alambre, pero son irregulares. Nos qui vivimus fenecen en Gsolreut, y es segundo irregular. Los que fenecen en Cfaut tienen errada la clave. La segunda...».

no lay hauria en los modos³⁵. La quarta cosa es les clausules, que per elles tambe son diferenciats los modos, pertant que unes clausules aporta lo primer, y altres lo segon, y axi dels altres. Lo modo qui aportara totes estes quatre coses sera dit regular³⁶. De manera que si un modo primer finia en *Alamire*, o no muntara los vuyt punts sobre la final, hon muntave onze, y prenia del *Diapazon* del quart modo, y feye clausula en *Elami* seria irregular. Açò abasta perla divisio dels modos, maximament per als principiants.

De la conexensa dels dits modos (Cap. X)

Pus que los sobredits modos fenexen de dos en dos, vista la final de qualsevol dells, noy pot haver altre dubte, sino si sera mestre, o dexeble.

Pera conexer açò noten dos reglas; la primera servira per les antiphones, y la segona par tot lo demes. Miren la fi de qualsevol antiphona y compten apres quants punts abaxa fins al principi de la sequencia, y si seran tres o quatre sera dexeble, y sin muntara sinc o sis sera mestre.

Pera tot lo demes pendran altre avis, y sera mirar la final de qualsevol cant. Y comptaran de la dita final sinc punts per amunt, y si sobre los dits sinc punts munta mes que no abaixa devall de la final sera mestre, e si baixa mes de la final los quatre o sinc punts sera dexeble. Si demunt la final muntara vuyt punts, y no baxara algu, sera mestre perfet, y si baxara un punt devall (Foli 251r) la final, y muntara un altre punt sobre dels vuyt sera mes que perfet. Si demunt de la final ne muntara sinc y baxaran quatre devall sera dexeble perfet, y sin baxara hu mes dels quatre, y muntarne ha hu mes dels sinc sera dexeble mes que perfet. Si los mestres, o dexebles no abastaran, o excediran al sobredit seran justament anomenats modos imperfets³⁷.

Quant y perque se ha de cantar per bmoll (Cap. XI)

En lo capitol segon y quint havem dit que de la veu de *bmoll* no sen havia de fer compte sino en casos particulars, y veurem en aquest quant y com deuen usar della los principians en musica. Sabran que sols un cas y ha que nos pot escusar *bmoll*, y es per compliment y perfectio de algun *diatheseron*, o *diapenthe*.

Totes voltes que en la cantoria se trobaran quatre o sinc punts gradatim, o de salt, als quatre se han de donar dos tons y un semito cantable³⁸, y als sinc tres tons y un semito cantable. Aquesta regla abraça tots los vuyt modos, pus lo quint y sexto se poden cantar sens *bmoll*. Y pertant si per la propietat de *Natura* y *bcayre* no pot tenir compliment algun *diatheseron*, o *diapenthe*, en los modos quint y sise hanse de complir y perfeccionar ab la propietat de *bmoll*³⁹. Ni per lo que he dit vull que

³⁵ AT, «La tercera es la composicion. De un diapasson se compone el modo primero y de otro el segundo, son pues diferenciados los modos por el diapasson que trae».

³⁶ AT, «El modo que todas estas quatro cosas trae sera dicho regular. Por sola una de ellas que falte sera llamado irregular».

³⁷ El traductor català segueix al peu de la lletra tot el capitol X de l'*Arte Tripharia*. Però J. Bermudo, a la *Declaración de Instrumentos Musicales*, afegeix i finalitza el capitol amb aquestes paraules: «No tan solamente se entiende lo sobredicho de los modos regulares en el final, pero también de los irregulares». I. 2, cap. X, f. XXIIv.

³⁸ V. cap. II, nota. 5

³⁹ El traductor català omèt la següent frase que J. Bermudo va escriure a l'AT: «Diapente llamo cinco puntos

los qui pretenen cantar lo quint y sise per *bmoll*, entenguen quels condemne, pus tots fan una cosa en quantitat, encara que los noms de les veus sien diversos, empero lo mes cursori es lo que esta dit, y mes prest entes.

De les conjunctes, ço es veus fingides i ajustades a gamautAre⁴⁰ (Cap. XII)

Alguns dels qui han escrit en musica, volen que lo que assi diem conjunctes se diguen divisio de tons, y la una cosa y l'altra te lloch, per que la veu ajustada es aquella que es causada per divisio de to, y aquesta ne aporta sinc, y totes sis se diuen esser una conjunta⁴¹.

Son les conjunctes en aquest breu compendi sinc, de les quals multiplicades per octaves sen poden tantes fer com la musica se pot per lo matex modo estendre.

La primera es en *mi*, a imitacio de *bfa mi*. La segona en *Cfaut*. La tercera en *Elami*. La quarta en *Ffaut* y la quinta en *Gsolreut*. y perque podria dir algu que lo *fa* de *bfa mi* per esser admes en lo (*gama*) *ut Are* y (Foli 251v) genero diathonic, no deu esser posat en lo nombre de les conjunctes, o veus ajustades y del genero chromatic⁴².

La raho perque alli esta collocat en lo capitol quart es dita, es per llevar les dissonancies, ço es lo *trito* y *semidiapenthe*, y saviament sonc axi ordenat. Empero sa naturalesa y qualitat es del genero chromatic, y aquell es estada la porta y cami pera demostrar los altres intervals de que assi tractam tant necessaris a tot cant⁴².

En lo cant pla trobe que aquestes conjunctes y veus ajustades servexen a dues o tres coses. La primera per dar compliment y perfectio a qualsevol *diatheseron* y *diapenthe*, y desterrar de qualsevol modo lo *trito* y *semidiapenthe* com havem dit. La segona perque les clausules en *dsolre*, *gsolreut* y *alamire* se fassen iuxta forma naturalesa vol que sien fetes, que es venir en dites parts a la conclusio per la part mes propinca que es semito. Y axi dient per clausula *dsolre*, *re ut re*, quell *ut* encara que lo nom de la veu sia *ut* es *mi*. De manera que dient *re ut re*, es la matexa distancia que si diguessem *fa mi fa*. Asso matex deu esser entes quant se fa clausula en *gsolreut* y en *alamire*, segons la qualitat dels modos que dient *sol fa sol* o *la sol la*, es la distan-

seguidos continuados, o de salto. Y diatesaron quatro puntos con las mesmas condiciones». El mateix autor afegeix al tema un nou element quan prossegueix l'anterior paràgraf amb aquests termes, a la DIM, l. 2, cap. XI, f. XXIIv: «Si junctamente vinieren diapente y diatesaron guardarse ha el diatesaron, excepto si el diapente no vienero primero y fuere del modo. Si la sobredicha regla se diere a entender a los principiantes es bastante para saber donde haran bemol».

⁴⁰ Títol donat per J. Bermudo a l'AT i a la DIM: «De las conjuntas o divisiones de tono». Els capítols que serveixen de guia al traductor són AT i DIM, l. 2, cap. XII i l. 3, caps. XIX a XXIII, encara que la diversitat de plantejaments sobre les conjunctes per part dels teòrics queda reflectida també en ambdós textos.

⁴¹ La síntesi de l'escrit català és elaborada a partir de la DIM, l. 3, cap. XX, f. XLIV: «Algunos cantores ponen en dubda si estas bozes que fingimos seran dichas conjunctas, o divisiones de tono [...] Conjuncta quiere dezir cosa ayuntada, y division de tono es una boz que divide el tono en dos semitonos uno mayor y otro menor [...] Cada una de estas bozes fingidas, significadas por las teclas negras tiene consigo cinco bozes, y ella que son seys [...] Verdaz es que la division de tono, que es una boz, no puede estar sin las cinco, y assi parece que ambos nombres (conviene a saber division de tono y conjuncta) sean una mesma cosa, debaxo de diversas consideraciones».

Cf. F.J. LEÓN TELLO, *op. cit.* pp. 380-82.

⁴² Tots dos fragments resumeixen en un llenguatge directe i sense cap tipus de raonament teòric els aspectes abordats per Juan Bermudo a la DIM, l. 3 caps. XXII i XXIII, f. XLII i l. 3, cap. IV, f. XXXIIv.

cia de *fa mi fa*, y en tal cas lo to es convertit per la divisio de aquell en semito cantable⁴³.

La tercera cosa es, perque muntant un *diatheseron* gradatim, se ha de venir a la conjunctio de aquell per la part mes propinca, de manera que dient lo cant *re mi fa sol*, aquell *fa sol* es distancia de *mi fa*, y es tant dir *re mi fa sol* com si diguessem *ut re mi fa*, perque lo semito es format en lo *fa sol*, y tots los altres son tons, encara que lo nom que donen a les veus nou designe, perque en tal cas, *mi fa* que es nom propi de semito cantable es to, y *fa sol* que es nom propi y terme de to es semito⁴³.

En tot lloch quey hague *mi* naturalment pera senyalar la veu ajustada en aquell signe se demostra ab aquest senyal *b* y en tot lloch quey hague *ut*, o *fa*, o *sol* naturalment per amostar la veu ajustada en los tals signes sera posat aquest altre ~~✕~~.

Tots los de aquest senyal *b* son de la propietat de *b moll*, y tots los de aquesta altre ~~✕~~ son de la propietat de *b cayre*.

En *¶mi* y *Elami* posam aquest senyal *b*, y en *cfaut*, *ffaut* y *gsolreut* es aquest altre ~~✕~~. Lo efecte que fa aquest senyal *b* en *¶mi*, y *Elami*, es partir aquell to de *Are* a *¶mi*, y de *dsolre* en *Elami* en dos semitons cantable, e incantable. Lo cantable es de *Are* al *fa* de dit *¶mi*, y de *dsolre* en la veu ajustada en lo dit *Elami*, que també es *fa*. Y lo incantable es dels (Foli 252r) dits *fans* als *mins* del matex signe, y dits *fans* son tecles negres del orga y manacort. En *cfaut*, aquest senyal ~~✕~~ fa lo matex efecte de partir lo to, qui es del dit *cfaut* a *dsolre* en los dos semitons ja dits, empero differentment perque lo cantable esta de la veu fingida y ajustada a *cfaut* en *dsolre*, y lo incantable de la dita veu fingida en *cfaut* a *cfaut* del matex signe. Y axi es de totes les veus ajustades en *ffaut*, *gsolreut*, que lo semito cantable es a la part demunt ab lo signe vinent, y lo incantable a la part devall de la veu ajustada ab la veu del matex signe. Y totes estes veus son tecles negres del manacort⁴⁴. Totes estes coses trobaran en la figura sobre lo titol que diu *Les conjunctes*, y son posats en cada signe los senyals que convenen a cada hu. Y mes trobaran que sinc voltes es repetit, *ut re mi fa sol la* a imitació de les sinc deductions.

Les primeres sis veus o conjunctes, a causa del senyal de *b cayre* posat en *Cfaut* y en *ffaut*, tenen compliment, dient *ut* en *Are*, *re* en *¶mi*, *mi* en la veu fingida en *Cfaut*, *fa* en *dsolre*, *sol* en *Elami*, y *la* en la veu fingida de *ffaut*.

Les segones sis veus prenen *ut* en la veu fingida y ajustada per lo señal de *bmoll* en *¶mi*, y *re* en *cfaut*, *mi* en *dsolre*, *fa* en la veu fingida de *Elami*, *sol* en *ffaut*, y *la* en *Gsolreut*.

Les terceres sis veus prenen *ut* en *dsolre*, *re* en *Elami*, *mi* en la veu fingida de *ffaut*, *fa* en *Gsolreut*, *sol* en *Alamire*, y *la* en lo *mi* de *bfa¶mi*.

Les veus de la quarta conjuncta prenen lo *ut* en *Alamire*, *re* en lo *mi* de *bfa¶mi*, *mi* en la veu fingida per divisio de to en *csolfaut*, *fa* en *dlasolre*, *sol* en *Elami*, y *la* en la veu ajustada en *ffaut*.

Les sis veus en la quinta conjuncta prenen lo *ut* en lo *fa* de *bfa¶mi*, y *re* en *csolfaut*, *mi* en *dlasolre*, *fa* en la veu ajustada a *Elami*, *sol* en *ffa*, y lo *la* en *Gsol*.

Y pus lo sobredit basta per entendre sumariament lo que toca pera ben cantar cant

⁴³ Aquesta explicació sobre la forma de fer les clàusules i la distància de quarta té com a punt de partida la DIM, l. 3, cap. XXI, f. XLlv.

⁴⁴ La DIM, l. 3, cap. XXII, f. XLlv serveix d'exemple per anar descrivint la funció dels signes de *bmoll* i de *becaire*.

pla, farem fi en aquest breu compendi, y entrarem en la practica, la qual deu saber tot ecclesiastic complidament⁴⁵.

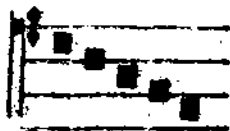
Regla pera be entonar tota cosa en lo cor (Cap XIII)

Aquest breu y profitos avis, pera be y rectament entonar les coses ques seguexen, y qualssevol altres de cant pla que en la Esglesia se canten, perque no sie dissonancia sentida, en lo seguiment y procehir de aquelles, encara que los modos sien diversos, nos ha paregut posar assi en aquest lloch, pera advertir tots aquells qui be y (Foli 252v) rectament voldran fer son offici, cantant en la Esglesia del Senyor. Y per tant com sie lo domer y cabiscol los qui donen principi en tot lo ques seguex, lo qual es forma de tot lo que en nostra Esglesia de Barcelona se canta, los advertim que vullen en tot lo quels tocara a entonar, pendre un punt acomodat, del qual totes les altres coses que apres se han de cantar, lo prenguen servant la deductio, ço es *ut, re, mi, fa, sol, la* per alcançar lo fi que es cantar seguidament les coses, sens offendre les orelles del hoints ab dissonancia. Y perque trobar se pogue aquest punt comodo pera tots, abans de entonar lo domer *Domine labia mea*, o *Deus in adiutorium*, provara en si matex de sonar lo mes baix punt que la sua veu podra, y de aquell prenent una octava amunt, ço es vuyt punts més alt, aquell sera. Lo que pera tots sera acomodat servat en tot lo que se haura de dir, la deductio de la manera seguent: ço es, que si la final del hymne, antiphona, o respons, o qualsevol altra cosa se aja cantada, sera en *ut*, y la que se ha de cantar, començara en *re* o en qualsevol altra de les sis veus, aquell *re* o les altres, se han de regir o mensurar de aquell *ut* que fonch final del que abans se era cantat. Y lo matex se ha de entendre, si la final de la cosa cantada ere *re* o qualsevol altra de les dites sis veus perque de aquell *re* o *mi* o *fa* o *sol* o *la* se ha de medir y pendre lo punt per lo ques seguex.

Y perque aquesta regla totes voltes per esser los modos differentes ço es que los mestres munten comunament vuyt punts o mes sobre la final, y los dexebles ne baxen sinc o sis, no tindrie lloch perque lo *re* del segon modo seria alt per al *re* del primer, y per lo contrari y axi dels altres modos. Y pertant se pendra aquest avis, que si lo punt qualsevol que sie de les sis veus essent final del que se haura de cantar sera trobat ser alt o baix, y nos podra seguir, per tal raho la deductio e lo que se ha de dir, se podra acomodar per *diatheseron*, o *diapenthe*, ço es quartes o quintes, y també per sextes menors per alt o per baix, segon veuran esser necessari. Y per demostrar la practica destes coses, havent feta provacio lo domer del punt com ja es dit, y haura dit, *Domine labia mea aperies* y lo cor haura respost lo que li toque, considerara lo cabiscol, perque lo invitatori se digue submissa voce, com ferse acostume los dies dobles que aquell *mi* que dexa lo cor per final sie en *elami* y pendra un *diapenthe*, ço es una quinta mes avall de aquell, mensurant la de aquesta manera (fig. 7). Y en lo dit *re* començara lo invitatori ques seguex y procehiran aquell, per dita entonacio, fins al temps lan de alçar de punt, y per tornar-lo en sa propria deductio pendran un *diatheseron* (Foli 253r) per amunt, ço es una quarta mensurantla de aquesta manera (fig. 8). Y en lo dit *sol* pendran lo *re* del dit invitatori, y sera tornat en sa deductio natural. Y de aquesta manera, per medi de quartes o quintes, per amunt o per avall,

⁴⁵ El model per a aquest darrer paràgraf, des de «Totes les coses» fins al final del capítol, és el cap. XIII de l'AT; i, com en anteriors ocasions, la simplicitat i immediatesa en l'exposició escrita serveixen de fil conductor al text català.

podran acomodar invitoris, hymnes, antiphones, psalmodias, lissons y qualsevoi altres coses, les quals per la varietat dels modos no poden seguir la deductio natural. Y pus per al curios de saber, y desijos de fer be son offici en la Esglesia del Senyor, lo que esta escrit abastara, dexarem de donar exemples, pus tampoc aprofitarien per als altres⁴⁶.



⁴⁶ V. l'apartat sobre «Fonts». Capítol independent de la resta de temes tractats, «Un breu i profitós avís pràctic» tanca el l. 6, directament relacionat amb el medi barceloní a què anava dirigit.

