



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESI DOCTORAL

El cant dels goigs orals a Catalunya i a Andorra

Ester Garcia i Llop

Programa de doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Univeristat Autònoma de Barcelona

2020

Director: Jaume Ayats i Abeyà

Sumari

Agraïments	5
SÍNTESI	7
INTRODUCCIÓ	8
1. LA FORMACIÓ DEL GÈNERE 'GOIGS'	13
1.1. Els goigs a l'inici del segle XXI	13
1.1.1. Polisèmia dels goigs	14
1.1.2. El contingut narratiu dels goigs	16
1.1.3. L'estructura literària dels goigs que es canten actualment	18
Model de goigs heptasil làbics (96,5%)	18
Model de goigs polimètrics (3,2%)	19
Model de goigs pentasil làbics (0,3%)	20
1.2. I el 1474 la Mare de Déu va respondre.	26
1.2.1 La Puríssima Concepció, els Borja i la seu metropolitana de València	26

	3
1.2.2. El certamen valencià de 1474	30
1.2.3. Les danses de Barcelona i Tolosa	32
1.2.4. Els goigs del Roser i els goigs celestials	35
1.3. Dansar i gaudir abans de les Obres e trobes.	40
1.3.1. Les danses de l'infant En Pere, de Jaume II, del monestir de Ripoll i del Chansonnier Giraud. (segles xiii-xiv).	40
1.3.2. Una flor per a dansar sobre Tolosa. Els tractats poètics.	43
1.3.3. Danses canòniques i 'danses llargues'	53
1.3.4. Els septem gaudia, els gaudia caelestia i els gaudia sanctorum	61
Els septem gaudia	61
Més enllà del segle XV	65
Els gaudia caelestia	67
Els gaudia sanctorum	69
1.4. Els goigs al segle xvi. La consolidació del gènere.	70
1.4.2. Els goigs en els cançoners manuscrits i en l'obra de Pere Serafi	73
El cançoner de Riudellots	73
El llibre de cançons	77
La poesia de Pere Serafi	78
1.4.3. Els goigs dels sants	81
1.4.4. Primers fulls solts de goigs de temàtica profana	84
1.4.5. Goigs amb notació musical	85
1.4.6. Els goigs es ballaven?	95

2. LES MÚSIQUES DELS GOIGS CANTATS A CATALUNYA I A ANDORRA

100

2. 1. La mostra d'anàlisi	100
2.1.1 Els enregistraments	100
2.1.2. Les notacions	105
2.2. L'anàlisi del corpus	107

2.2.1. Les situacions de cant de goigs	107
Unitats de situació enregistrada	107
Goigs de festa i aplec	110
Goigs de Pasqua	110
Goigs dolorosos i eucarístics	112
Els «goigs d'artista»	114
2.2.2. Eines per a l'anàlisi i configuració dels models melòdics	116
2.3. Els models melòdics dels goigs a Catalunya i a Andorra	120
2.3.1. Els models melòdics extensos	120
1. El model melòdic «Roser». 97 USE (25,7% del corpus)	120
2. El model melòdic «General». 98 USE (26% del corpus)	142
3. El model melòdic «Girona» 16 USE (4,2% del corpus)	163
4. El model melòdic «Nord». 10 USE (2,7% del corpus)	166
5. El model melòdic «Ànimes». 17 USE (4,5% del corpus)	172
6. El model melòdic «Ànimes d'Urgell». 5 USE (1,3% del corpus)	180
7. El model melòdic «Roser de quaresma». 4 USE (1,1% del corpus)	181
Conclusió dels models extensos	185
2.3.2. Els models melòdics d'abast local	189
Els models melòdics locals d'autor verificat (58 USE. 15,4% del corpus)	189
Els models melòdics orals sense autor verificat (72 USE. 19,1% del corpus)	191
2.4. L'oremus	194
CONCLUSIONS	199
FONTS I BIBLIOGRAFIA	206
APÈNDIXS	224

AGRAÏMENTS

Tancar aquesta tesi ha estat com entrar a port després d'un camí de voluntats, atzars i coneixences.

A aquestes darreres dedico tot el meu agraïment:

A totes les persones amb qui he conversat durant les recerques, que m'han ofert les seues vivències i memòries, les seues veus i els seus gests.

A tots els que heu aportat informacions i enregistraments de llocs i moments que no he pogut abastar: Josep Obiols, Lluís Obiols, Albert Velasco, Guillem Dalmau, Joan Yeguas, Joan Pellissa, Roser Reixach Iris Gayete, Heura Gaya, Arnau Obiols.

A Xevi Roviró, del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, que em m'ha fet a mans els enregistraments del grup amb generositat i eficàcia.

A Cedrik Blanch per abastar-me les veus de les comarques nord-catalanes.

A Josep Mas i Silvestre Palà, que em van explicar tantes coses sobre sant Magí de Cervera.

A l'Albert Rossich, per una tarda de Glòria i paciència, que em va solucionar tants dubtes com tenia al voltant dels antics certàmens literaris.

A Carles Mas, per evocar les folies –i totes les passes que hi van darrere– que es diuen en cantar els goigs del Roser.

A Reinald Dedies, per totes les informacions sobre la Setmana Santa a Perpinyà.

A Sergi Casademunt, que em va fer conèixer el *Manuscrit Pujol* i amb qui vaig emprendre l'aventura de mirar de trobar-lo.

A Silvia Valenti i Jordi Minguell, per les traduccions dels textos llatins.

A l'Anna Costal –sempre endavant– pel suport, els ànims i la confiança.

I a Jaume Ayats, director d'aquesta tesi, per la intensitat del viatge, per una mirada sempre oberta a entendre constantment, per les observacions sobre els meus escrits plenes de criteri i d'encerts, i pel treball intens i ple d'entusiasme de cada dia.

SÍNTESEI

A mitjan del segle XIX Manuel Milà i Fontanals, que havia investigat abastament el gènere dels goigs, va concloure que estaven emparentats amb la *dansa* trobadoresca. Aquesta afirmació ha estat reproduïda –de vegades amb una visió distorsionada– a bona part de la historiografia del gènere. Amb la finalitat de reconduir el discurs i aportar-hi eines científiques d'anàlisi i crítica, hem pres com a premissa l'afirmació de Milà i Fontanals i hem concretat les relacions entre els goigs actuals i les danses dels segles XIII, XIV i XV. L'anàlisi dels tractats poètics i del repertori líric occitanocatalà de l'època ha estat clau per comprendre aquestes relacions i com l'estructura estròfica pròpia dels goigs moderns no s'hi ajusta completament en qüestions d'extensió, d'argument i del paper de la retronxa.

L'encaix perfecte cal situar-lo al final del segle XV a l'entorn literari de Bernat Fenollar i els certàmens literaris de València. La impremta va afavorir des del primer moment la difusió i la creació d'obres del nou gènere que es consolidava. N'hem resseguit les traces en cançoners manuscrits, fulls impresos del segle XVI i en les primeres notacions musicals: una de monòdica i quatre de polifòniques.

A Catalunya i a Andorra encara avui es canten diverses lletres de goigs dels segles XV i XVI i s'hi poden reconèixer alguns elements melòdics que ja eren presents a les notacions musicals d'aquells segles. L'aplec d'un corpus de mig miler goigs enregistrats en els darrers quaranta anys, complementat amb un nombre semblant de notacions escrites des de final del segle XIX fins a l'actualitat, ha permès confegir per primer cop una síntesi dels models musicals de gran extensió del país. L'anàlisi de les estructures musicals dels goigs enregistrats aporta informacions significatives sobre els mecanismes i característiques musicals orals del gènere, com ara la singular alternança dels versos melòdics, el cant a veus i l'articulació rítmica *giusto* sil·làbic. L'estudi etnomusicològic aporta una visió global del cant dels goigs a Catalunya i Andorra i, alhora, exemples i eines per a futures recerques.

INTRODUCCIÓ

L'objectiu primer d'aquesta tesi doctoral és estudiar l'oralitat cantada dels goigs a Catalunya i Andorra de manera global i des d'un doble eix:

- des de la constitució històrica del gènere alhora literari i musical que ha arribat fins al segle XX i als nostres dies amb tanta intensitat social, amb tanta difusió geogràfica i varietat d'exemples i situacions;
- i des de la configuració musical que mostren els goigs cantats oralment en l'actualitat i en les darreres dècades.

Sabiem des de bon inici l'ample abast de l'objectiu i els riscos que representa. Ara bé, disposàvem d'un estudi previ que orientava la feina: el punt de partida de la tesi ha estat el nostre treball de recerca de doctorat *'Puix que sou dels cels, Senyora i del nostre territori'. El cant dels goigs i la construcció del territori a les Valls d'Andorra* (presentat l'any 2011) en què analitzem els rituals en què s'enuncien els goigs a Andorra, un país políticament independent i amb una base cultural conservadora i catòlica. Els resultats d'aquest estudi s'orientaven d'una banda a l'anàlisi de les situacions rituals on es canten els goigs, i dels corresponents comportaments socials, un aspecte que no hem tractat en el treball de doctorat. D'altra banda, també hi estudiàvem l'enunciació musical dels goigs observant la varietat de melodies i de formulacions, aspecte que en el segon capítol de la tesi desenvolupem per a tot Catalunya i Andorra.

De manera concreta, en aquesta recerca d'escala local vam enregistrar —durant el treball de camp i en entrevistes— quaranta-vuit goigs cantats amb vint 'tonades' diferents. Hi vam observar cinc d'aquests goigs cantats en situació contextualitzada en relació amb altres rituals del dia de la festa: la veneració d'imatges i relíquies, els tocs de campanes, la benedicció del terme i les ofrenes. En aquest rituals es reproduïen gests actius que connectaven la comunitat amb els avantpassats alhora que apel·laven a la fertilitat del terme i la comunitat. A més, en l'observació del ritual de cantar els goigs —que es formula habitualment al final de la missa del dia de la festa— vam documentar detalls precisos intrínsecs al cant, relacionats amb la manera pròpia de gestionar sonorament el grup i l'estètica de les veus.

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE
Enregistraments contextualitzats	143
Entrevistes de tres o més persones	55
Entrevistes d'una o dues persones	156
Gravacions	23
TOTAL	377

La *Consueta d'Encamp* que va escriure el vicari Ignasi Coromines l'any 1696, ha resultat molt reveladora de les celebracions històriques de l'església d'Encamp en relació als goigs, que bàsicament es cantaven a les vespres del dia de festa. De les vint festes anuals que consigna amb goigs cantats, deu són festes dedicades a la Mare de Déu en què s'hi canten els *Goigs de Nostra Senyora del Roser*. A més, des de Santes

Creus de setembre a Santes Creus de maig es feien vespres cada diumenge i s'hi cantaven els goigs del Roser; i encara es tornaven a cantar els mateixos goigs a l'oració de cada dissabte a la tarda. La *Consueta d'Encamp*, doncs, aporta dades molt concretes en relació a l'alta freqüència en què es cantaven els *Goigs de Nostra Senyora del Roser* a una parròquia andorrana al final del segle XVII. Una situació que, a l'època, era molt probablement comuna a tot Catalunya, i que ens ajudarà a contextualitzar els resultats tant del capítol primer com del capítol segon d'aquesta tesi.

L'anàlisi d'alguns paràmetres de les tonades dels goigs andorrans ens va fer veure que alguns models melòdics serveixen per cantar lletres de goigs diferents i que amb altres tonades, en canvi, només es canta una única lletra. Hi vam observar una sorprenent i reveladora distinció melòdica per devocions i per situació geogràfica: una melodia és exclusiva del santuari més alt, Nostra Senyora de Meritxell, patrona de les Valls amb un santuari elevat; unes altres melodies són pròpies dels goigs del santuari de referència de cada parròquia¹ –situat a una certa altura, però inferior a Meritxell²; i un conjunt de tonades semblants serveixen per cantar els goigs dels sants patrons (generalment màrtirs) dels pobles que conformen cada parròquia.

Amb tot, totes les tonades andorranes comparteixen una segmentació semblant de la melodia –les parts de la melodia que en aquesta tesi denominem ‘versos melòdics’– i una articulació bàsicament sil·làbica. En resum, l'anàlisi de les estructures musicals amb què es canten els goigs a Andorra ens ha permès observar que tendeixen, d'entrada, a una economia de mitjans com a punt de partida, i que bona part dels exemples utilitzen pocs versos melòdics, sistemes rítmics senzills, intervals petits i

¹ Cal entendre la noció andorrana de ‘parròquia’ equivalent a la de ‘terme municipal’ a Catalunya.

² Amb l'excepció del santuari de la Mare de Déu de Canòlic, situat exactament a la mateixa altura que Meritxell. Fins al 1874 Meritxell i Canòlic eren els dos santuaris marians del país –un al nord i l'altre al sud–, sense cap altra distinció.

àmbits estrets. Alhora, les dades que vam obtenir ens han permès considerar el cant dels goigs com un sistema participatiu amb diverses possibilitats d'interacció que es reconstrueix a cada acció performativa, de manera que els goigs s'enuncien cada vegada d'una manera semblant, però mai igual. I, tanmateix, el cant dels goigs ha conservat de manera oral un sistema altament coherent i conservador dels models antics que han perdurat enmig de la transformació de les estructures musicals dels darrers segles.

A partir del 2009, i paral·lelament a la recerca andorrana, ens dedicàvem al treball de camp amb el Grup de Recerca Emergent de la Universitat Autònoma de Barcelona «Les músiques en les societats contemporànies» (SRG-2009/227, n° 1972 de la UAB) dirigit, en aquesta recerca concreta, pel professor Jaume Ayats. L'activitat del grup es va iniciar al Pallars i després es va expandir a altres indrets del Pirineu amb el projecte «Cants religiosos tradicionals a l'Alt Pirineu», amb l'ajut de l'Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya de la Generalitat de Catalunya a través del Centre d'Art i Natura del Farrera de Pallars. Aquesta experiència ens ha permès documentar un bon nombre de celebracions —i de situacions de cant de goigs— seguint els procediments de l'observació etnogràfica i, també, presenciar, en les entrevistes en profunditat, els mecanismes d'activació de la memòria relativa a les experiències i emocions a l'entorn del fet de cantar.

Uns anys més tard, el treball que vam fer al Pirineu va motivar emprendre un altre projecte de recerca promogut per Música d'Arrel de la Granadella sobre els cants religiosos de tradició oral que es va dur a terme en una cinquantena de pobles de les comarques ponentines (les Garrigues, el Segrià, la Noguera, el Pla d'Urgell i l'Urgell). Formàvem equip de recerca amb Amàlia Atmetlló, amb la direcció de Jaume Ayats, i vam continuar observant i documentant festes, celebracions i experiències personals a l'entorn del cant comunitari, amb els goigs com un element cantat més. Així com al Pirineu havíem treballat bàsicament dins el territori del bisbat d'Urgell, a Ponent entràvem i sortíem constantment dels bisbats d'Urgell, de Lleida, de Solsona i de Tarragona. Les observacions contextualitzades del moment del cant dels goigs ens han permès establir relacions molt properes amb els goigs pirinencs i a la vegada es feien evidents algunes tendències diverses en l'ús de models melòdics.

A partir, doncs, del treball de recerca de doctorat i del bagatge d'estudis en recerques posteriors, ens plantejem ara transvasar a un corpus molt més gran l'anàlisi d'estructures musicals. El marc geogràfic que hem determinat és Catalunya i Andorra, però tenint molt en compte la divisió diocesana històrica. Tot i la dificultat per trobar mapes amb la divisió històrica per bisbats, hem fet servir aquesta estructura perquè creiem —i hem pogut comprovar— que pel que fa als goigs

conforma algunes lògiques internes que ens han semblat interessants de posar de manifest. Alhora, però, cal tenir en compte que les fronteres diocesanes han estat en constant moviment i per això calia incloure a l'estudi les comarques del bisbat de Perpinyà-Elna, que fins al tractat dels Pirineus de 1659 formaven part de l'arxidiòcesi de Tarragona; igualment hi estan contemplats l'Alta Cerdanya i part del Conflent, que es van mantenir al bisbat d'Urgell fins al concordat de 1801. Pocs anys després, l'Aran va quedar annexionat al bisbat d'Urgell a canvi de les comarques nord-catalanes d'administració francesa. Per contra, no hem tingut en compte les comarques valencianes que havien format part del bisbat de Tortosa de 1954, així com la manca de documents sonors ens ha privat també de tenir en compte les comarques de la Franja de Ponent segregades de la diòcesi catalana entre 1955 i 1998, i que esperem poder valorar en futures recerques³. Cal advertir, encara, que hem tingut en compte com una sola diòcesi els tres bisbats de la província eclesiàstica de Barcelona, creada el 2004.

La tesi s'estructura en dos grans capítols que tenen com a propòsit respondre dues qüestions principals:

- Com es configura històricament el gènere comunicatiu que modernament denominem goigs i, més precisament, quan es configura aquest model a nivell d'estructura literària, que és la que condiciona l'estructura musical. Aquest coneixement permetrà bastir connexions de les estructures literàries i musicals dels goigs actuals amb les oralitats antigues.
- Quins models estructurals –tant literaris com musicals— segueix actualment el cant dels goigs a Catalunya i a Andorra i com està fundat sobre unes lògiques musicals que els cantadors coneixen i saben fer servir. En definitiva, pretenem determinar quins models melòdics orals es fan servir avui per cantar els goigs i com es distribueixen territorialment. Això pot permetre vincular l'oralitat actual amb els documents antics.

Amb la finalitat de respondre aquestes qüestions, d'una banda, a partir de l'argumentació d'Antoni Comas (1964:v. 4, 213-248), basada amb la de Manuel Milà i Fontanals, resseguirem la preceptiva a l'entorn de la *dansa* provençal –estudiada en bona manera per Anna Radaelli (2004 i 2007, 47-60)– per escatir les vinculacions formals del gènere trobadoresc amb els goigs actuals. En la mesura que sigui possible establim connexions de l'antiga preceptiva occitana amb la producció literària d'altres territoris de parla catalana i proposarem fonaments que permetin justificar la continuïtat

³ Un incipient treball de camp a la comarca de la Llitera ens ha permès enregistrar els *Gozos de santo Toribio de Baells*, cantats amb un dels models melòdics més estesos –el del «Roser»– que hem descrit en aquesta tesi.

formal des del model literari trobadoresc fins a l'establiment del gènere dels goigs com el coneixem avui.

D'altra banda, en l'estudi al segon capítol dels models melòdics bastirem un corpus de més de 500 enregistraments de goigs que analitzarem amb tècniques etnomusicològiques, tenint en compte els models i variants que presenten. No es tracta doncs d'un estudi sobre la producció de goigs de compositors dels segles XVII, XVIII i XIX dipositats en arxius i biblioteques, sinó d'una recerca sobre els goigs cantats de tradició oral, malgrat els vincles que tinguin amb la producció dels compositors. Si bé se n'han fet reculls monogràfics, la dificultat d'aquest procés rau en la molt poca presència d'estudis etnomusicològics sobre aquesta qüestió concreta, amb excepcions destacades com el volum especial que li va dedicar la revista *Ínsula*, número 8 de 2010. El treball de Lluís Romeu sobre els goigs del Roser és un dels més interessants escrits en la primera meitat del segle XX (ROMEU 1928:259-343), tot i que analitza el cant popular a partir de les lleis de l'harmonia acadèmica. Els estudis actuals sobre el *multipart singing* d'Ignazio Macchiarella, Bernard Lortat-Jacob, Enrique Cámara, Jaume Ayats, Sílvia Martínez i Joan-Jaques Castéret han aportat aproximacions imprescindibles per a l'anàlisi etnogràfica del cant a veus aplicables als objectius d'aquesta tesi. A més, també ha estat imprescindible l'anàlisi rítmica aportada pel model del mecanisme *giusto* sil·làbic, proposat per Constantin Brailoiu el 1952 (BRAILOIU 1973) i aplicat als gèneres cantats catalans per Jaume Ayats (1994).

Igualment, a mesura que avancem en les recerques i l'argumentari de cada part d'aquesta tesi, especificarem més detalladament les eines metodològiques que hem tingut en compte en cada apartat, així com la bibliografia específica utilitzada. 1. De la *dansa* de Tolosa als goigs moderns

1. LA FORMACIÓ DEL GÈNERE 'GOIGS'

1.1. ELS GOIGS A L'INICI DEL SEGLE XXI

Fa gairebé un segle que Mn. Francesc Baldelló (1887-1977) va fundar a Barcelona l'Associació dels Amics dels Goigs, dedicada en els darrers anys a la reimpressió i l'elaboració de fulls estampats de goigs. El 1932, a l'inici de la República, al *Cançoner religiós de Catalunya. Cent melodies de goigs*, escrivia (BALDELLÓ 1932, 7)

Dóna goig de veure el desvetllament esplendorós que ha assolit a casa nostra d'un temps ençà, aquesta manifestació espiritual. Fins fa poc, els goigs no eren gran cosa més que un document curiós propi d'una vitrina de museu. No servien de gran cosa més que d'aliment a la dèria dels col·leccionistes, que els amagaven avarament en les seves carpetes curulles d'exemplars que s'anaven exhaurint, sense que una mà amorosa tingués cura de la seva reimpressió.

Llur aspecte popular —única raó de llur existència— s'anava esmoreint i en alguns indrets —a ciutat sobretot— havien ja caigut en l'oblit per a donar pas a altres cants moderns, no tots d'igual valor artística, executats sense la intervenció del poble fidel.

Un moment més i els goigs, com a manifestació viva, haurien esdevingut un simple document històric.

Mn. Baldelló, que exercia a la parròquia de Santa Maria de Betlem, a les Rambles de Barcelona, constata la desafecció a ciutat del cant dels goigs i el preocupava que les tonades de goigs no estiguessin notades. I sobretot, que el cant s'hagués desvinculat del poble.

Avui els goigs encara tenen molta visibilitat dins el ritual festiu religiós —al costat d'altres tradicions que hi estan vinculades— amb diversitat de fórmules performatives: amb acompanyament instrumental o sense, acompanyats per bandes de músics o un acordió, cantats per un cor professional, per un grup reduït d'especialistes «de tota la vida» o per tots els assistents, a l'uníson o polifònicament, sempre amb el full de la lletra als dits. En alguns indrets, el capellà n'és el principal dinamitzador i en d'altres se'n manté prudentment al marge. Situats habitualment al final de la missa

major, just després de la cloenda litúrgica «aneu-vos-en en pau», motiven fins i tot la participació de persones que no van mai a missa, al marge de les seves creences.

Darrerament se n'han creat de nous o bé s'han canviat els que ja hi havia, per un canvi de gustos o per crear o renovar devocions. Paral·lelament, hi ha goigs que testimonien una llarga tradició i es canten llegint el full estampat amb la mateixa lletra prenormativa dels segles XVII o XVIII. Les persones que encara avui els canten afirmen que sempre s'han cantat d'aquesta manera –entenent que aquest 'sempre' abasta una memòria màxima d'uns vuitanta anys enrere, aproximadament.

Malgrat aquesta sorprenent presència ferma i continuada, fora de comptadíssimes excepcions, els goigs fins fa ben poc només s'han tingut en compte pel que fa a l'estudi des de la seua vessant literària, i encara sovint rebaixant-ne la vàlua per una florida esclatant en els segles XVII i XVIII: «les lletres són filles d'una època decadent» (BALDELLÓ 1932, 37). En aquest aspecte, si bé actualment es pot distingir amb prou claredat un text de goigs d'un altre que no ho és i existeix una gran quantitat de bibliografia de totes les èpoques, la qüestió musical queda molt més desdibuixada per la manca d'estudis sobre els models melòdics.

1.1.1. Polisèmia dels goigs

A l'article «Paral·lelismes musicals i situacionals entre els goigs i els 'gosos'» (AYATS 2010, 75-89), Jaume Ayats descriu de manera global però prou precisa el que anomena «la polisèmia dels goigs», cinc aspectes o maneres d'entendre'n la noció: com a objecte –el full imprès–, com a gènere literari, com a estrofisme literari, com a situació social i finalment com a expressió de significats simbòlics. Repassem aquí aquests significats i en despleguem alguns detalls i matisos per capir la complexitat que abasten els goigs encara avui:

1. Els goigs com a objecte. Els fulls impresos amb el text dels goigs es van començar a difondre en forma de plec poètics a partir del segle XVI i amb molta força durant els segles XVIII i XIX. La forma més generalitzada en aquests segles és l'infoli, el full solt estampat, dels quals Antoni Comas calcula n'existeixen uns 30.000 exemplars diferents (COMAS 1964, 213-248) i Damià Roure, 90.000 a la biblioteca de Montserrat (ROURE 2007, 179-181). Igualment, de forma contextualitzada, els gojos també són inclosos en llibres de novenaris i miracles d'una devoció concreta –*La perla del Vallès*,

Maria Santíssima, en sa miraculosa imatge de Bellulla, 1712– o en la crònica de celebracions concretes – *Goigs de Sant Ramon de Penyafort, 1601*–. Malgrat l'afany col·leccionista d'aquestes estampes, en algunes zones fins fa poques dècades va funcionar també la transmissió manuscrita, com ho demostren les nombroses fustes de goigs, amb manuscrit enganxat, que es guarden a Canillo i Encamp (Andorra). I també hi ha goigs copiats a mà en llibres d'oracions o de poemes –alguns d'humorístics i satírics– des del segle XVI.

2. Els goigs com a gènere literari. Els goigs actuals semblen configurar unes característiques formals i temàtiques comunes, a la manera que comunment s'ha anomenat un gènere. De fet, sovint hom s'ha referit a la globalitat dels goigs com a 'gènere dels goigs' o més concretament com a 'gènere literari', 'gènere poètic', 'gènere musical', 'gènere narratiu' o 'gènere popular'. En definitiva, s'ha juxtaposat a la paraula gènere un seguit d'adjectius que miren d'assenyalar algunes característiques complementàries dels goigs. Una sèrie d'etiquetes per orientar-se en allò desconegut. Sota el paraigua del gènere, amb la voluntat de determinar-lo, s'ha posat de manifest una multiplicitat de formes de goigs sovint ignorant el seu moment històric i evolutiu, els aspectes musicals i la seua forma performativa. Al capdavall, es pot caure en la temptació de creure que els goigs són qualsevol composició religiosa amb algun element de repetició.

3. Els goigs com a gènere literari. Ayats posa de manifest una tendència a aproximar-se als goigs a partir només dels estudis literaris, com una forma poètica, prescindint de qualsevol estructura melòdica, que al capdavall li és inherent.

4. La situació social del cant dels goigs, és a dir el moment en què un grup els entona, «el moment dels goigs», en què es posen en joc els tres significats anteriors. És un moment irrepetible: els gests, l'olor de l'encens o del romaní, la llum de les espelmes, la noció sonora de l'espai concret, les veus dels altres, la multitud d'estrofes que obliguen a repetir una vegada i una altra la tonada, com si s'aturés el temps. Una altra consideració important que apunta Dominique de Courcelles és que els goigs necessàriament han de ser enunciats davant d'un «cos de poder», és a dir, els emissors han de poder visualitzar el receptor de la pregària per a què sigui efectiva. Aquest cos de poder es concreta en una imatge o unes relíquies, o una estampa com la que apareix en els fulls de goigs (DE COURCELLES 2008, 209). Aquesta dimensió també amplia l'abast del camp sensible que es posa en joc en el moment del cant.

5. El simbolisme dels goigs. En el camp dels significats simbòlics, Ayats cita Dominique de Courcelles, que troba la gènesi dels goigs en la salutació angèlica «Gaude Maria». Aquesta exhortació

a l'alegria determina l'emotivitat de la Mare de Déu no només en aquest moment de l'Anunciació, sinó en tot el cicle d'Advent i Nadal –la Visitació, la Nativitat, l'Epifania i la Presentació al Temple–, en el cicle Pasqual –la Ressurrecció de Crist, l'Ascensió, la Pentecosta– i en el final de la seva vida terrenal – l'Assumpció i la Coronació. Aquest estat d'ànim transcendeix a les festes que hi estan relacionades i a les persones que hi participen.

A la llum d'aquest recorregut pels diversos significats dels goigs, centrarem aquesta tesi sobretot en l'aspecte referit a l'estrofisme analitzant-ne les formes tant des del punt de vista literari com musical, el tot indissoluble, que es posa de manifest en el moment del cant dels goigs. També dedicarem part d'aquesta tesi a destriar el contingut dels goigs de la forma, que encara comporta força confusions.

1.1.2. El contingut narratiu dels goigs

Tot i que el recompte total és superior (com hem vist en la proposta de de Courcelles), la tradició compta que la Mare de Déu va viure set moments d'alegria, en el que podríem anomenar un dogma popular. Es tracta, de fet, d'un dogma de dogmes, reconeguts o no per l'alta jerarquia eclesiàstica.

Ha creat –i encara ho fa– molta confusió la referència barrejada als 'set goigs' com a dogma o com a forma poètico-musical. Amadeu Pagès en un article de l'any 1936 assenyalava així la confusió entre el contingut i la forma: «Mais bien qu'elle [*La ballada dels VII gautz* del Llibre Vermell de Montserrat] y traite des sept joies de la Vierge, le terme de *goigs*, dans le sens donné à ce mot vers la fins du XVe siècle et surtout à partir du XVIe ne lui convient pas»⁴. Així, el simple esment als 'set goigs' en alguns textos antics ha volgut ser vist com una demostració que ja es cantaven 'goigs-gènere' des de temps reculats, quan més aviat es tracta de 'goigs-dogma'. La cerca de precedents dels goigs també ha caigut en els paranys d'un cert pristinisme, que vol situar l'origen del gènere en segles molt reculats, a força de desprendre els goigs que es canten avui d'alguns dels seus elements estructurals més bàsics amb la voluntat benintencionada de poder recular algunes dècades (o segles) el gest fundacional; amb la qual cosa, arriba el punt en què la instauració d'aquest origen remot deixa sense efecte la realitat que en motivava la cerca. Antoni Comas (1964: v. 4, 216) fa una

⁴ «Encara que [*La ballada dels VII gautz* del Llibre Vermell de Montserrat] tracta dels set goigs de la Verge, el terme *goigs*, en el sentit que es va donar a aquest mot cap a la fi del segle XV i sobretot a partir del XVI, no li convé pas».

distinció molt necessària entre fons i forma en parlar de goigs, però també en deduïm de la resta del seu discurs una certa inconcreció, sobretot en la qüestió de la forma estròfica:

La forma estròfica dels goigs prové de l'antiga 'dansa' provençal –gènere especialment cultivat pels trobadors catalans, i que de fet ha estat l'únic que ha sobreviscut en la nostra llengua. La 'dansa' formava part, juntament amb la 'balada' de les anomenades 'cançons de dansa', i la diferència entre ambdues consistia únicament en el fet que la dansa reprenia a la fi de cada estrofa alguns o tots els versos de la tornada o respost inicial, mentre que la 'balada' o 'ball rodó' intercalava aquests versos dins l'estrofa.

[...] Quan la 'dansa', a partir dels finals del segle XV o començaments del XVI es convertirà en l'estrofisme especialitzat per cantar de primer els goigs terrenals i després les altres excel·lències de la Verge i dels sants, tindrem ja els goigs.

Per mirar de resoldre aquesta confusió, a partir d'ara emprarem el terme *septem gaudia* per referir-nos a aquest cicle temàtic i reservarem el mot 'goigs' per a tot allò coincident amb els cants actuals. Igualment, farem servir el mot *gaudia* (en singular, *gaudium*) en referències més genèriques.

S'estima que Thomas Becket, a mitjans del segle XII, abans de ser arquebisbe de Canterbury, va compondre l'himne *Gaude flore virginale*, evocant els 'goigs celestials' de Maria, per contraposició als que hem citat més amunt, que van passar a anomenar-se 'goigs terrenals'. Aquests *gaudia caelestia* afirmen la puresa de la Mare de Déu des de la seva concepció i el lloc preeminent que ocupa en la jerarquia celestial, just per sota de Déu, amb els arcàngels i els sants al seu servei, disposada a intercedir pels homes. Remarquen la condició sobrenatural de la Mare de Déu. Aquest doble cicle temàtic –*septem gaudia* i *gaudia caelestia*– al voltant de l'alegria de la Mare de Déu encara persisteix en els goigs que es canten en l'actualitat. Els goigs dedicats a la Mare de Déu, però, no només són escrits a partir d'aquests cicles i existeixen goigs que evoquen la narració de la troballa d'una imatge o les seves propietats miraculoses, o bé se centren en només alguns dels seus *gaudia*.

En cert moment, l'estat de gaudi de la Mare de Déu va estendre's cap als sants, que comparteixen la glòria de Déu. La narrativa dels *gaudia sanctorum* mostra una voluntat biogràfica, construïda sovint a partir dels Flos Sanctorum, i no hi ha cap tendència a concretar-los en el nombre de set. Ara bé, en el cas dels sants màrtirs se sol fer una especial atenció al moment del martiri, de vegades sense escatimar detalls descriptius escabrosos. L'observació que en fa de Courcelles és que en el moment de la mort els sants deixen el *lacrimarum valle* i assoleixen la glòria i, per tant, es tracta d'una vivència positiva.

1.1.3. L'estructura literària dels goigs que es canten actualment

Dins el conjunt dels goigs que es canten avui a Catalunya i a Andorra en les esglésies, ermites i capelles, hem observat que una bona part d'aquests (un 65,5% dels casos analitzats) tenen unes característiques formals que permeten deduir una perllongada transmissió oral del cant.

De forma general, tots els goigs que hem analitzat (377 unitats) es formulen en: una quarteta d'entrada en què els dos darrers versos faran la funció de retronxa –resposta– a totes les cobles; un nombre indeterminat de cobles (habitualment superior a set) de vuit versos en què els dos darrers reprenen la retronxa; una quarteta d'eixida o *tornada*⁵ amb les mateixes característiques de l'entrada. En comptades ocasions, després del cant dels goigs, el capellà entona el verset i l'oremus (vegeu el capítol 2.4).

Malgrat que pugui semblar que hi ha una estricta homogeneïtat formal, actualment podem descriure tres models, que són exactament els mateixos que havia formulat Joan Amades fa més de setanta anys (AMADES 1946, vol. 1). En descrivim aquí la seva formulació bàsica diferencial, per aprofundir en els detalls estructurals en el tercer capítol. Anotem a cada model exemples d'estructures de mètrica, rima i melodia. Per a l'anàlisi musical, utilitzem la noció de 'vers melòdic' que abasta el contingut sonor d'un vers de text. Escrivim en cursiva les rimes i els versos melòdics de la retronxa. Al final d'aquest subcapítol trobareu alguns exemples de fulls de goigs.

Model de goigs heptasil·làbics (96,5%)

- Entrada de quatre versos en què els dos versos finals presenten la retronxa. Els goigs del Roser suposen una petita excepció dins aquest model, ja que la retronxa ocupa un sol vers.
- Cobles de vuit versos heptasil·làbs que contenen la retronxa en els dos versos finals.
- *Tornada* de quatre versos, com l'entrada. Pot tenir la mateixa lletra que a l'entrada o diferent; però els dos darrers versos han de contenir la retronxa.
- Tots els versos són heptasil·làbs. Les rimes s'estructuren per quartetes, que poden tenir una rima creuada o encadenada.

⁵ Distingim en cursiva la *tornada* per al significat que té aquest terme per als goigs, que representa la quarteta de sortida (com podeu veure als tres fulls de goigs del final del subcapítol). L'ús habitual del terme 'tornada' ha quedat establert només per a la repetició de versos al final d'una cobla i no al final d'una composició, com passa als goigs; per a aquest sentit fem servir el terme retronxa, que és el que recomana l'associació dels Gogistes Tarragonins.

És l'estructura literària més habitual dels goigs actuals i la que s'ha fet servir majoritàriament durant el darrer segle i mig per elaborar-ne de nous.

Ordre dels versos	ENTRADA/ <i>TORNADA</i> AMB RETRONXA				COBLA AMB RETRONXA							
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Nombre de síl·labes	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
Estructura de la rima <i>Goigs de Nostra Senyora del Roser</i>	a	b	b	a	c	d	c	d	a	b	b	a
Estructura de 4 versos melòdics. <i>Goigs de Nostra Senyora del Roser de Caregue</i>	1	2	3	4	1	4	1	4	1	2	3	4
Estructura de 3 versos melòdics <i>Goigs de Sant Jaume de Ransol</i>	1	2	1	4	1	4	1	4	1	2	1	4
Estructura de 2 versos melòdics. <i>Goigs de Nostra Senyora de la Trobada</i>	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4

Model de goigs polimètrics (3,2%)

- Entrada de quatre versos en què els tres últims presenten la retronxa. El segon vers de l'entrada (el primer de la retronxa) és trisíl·lab i la resta, heptasil·labs. El vers trisíl·lab està constituït sovint per un adjectiu o un vocatiu que apel·la la devoció venerada.
- Cobles de deu versos que contenen la retronxa en els tres versos finals. El segon vers, el cinquè i el vuitè són trisíl·labs i la resta, heptasil·labs.
- *Tornada* de quatre versos, com l'entrada. Pot tenir la mateixa lletra que a l'entrada o diferent; però els tres darrers versos han de contenir la retronxa.
- Les rimes s'estructuren en aparellats, excepte al cinquè i sisè vers de la cobla, que prenen –una cadascun– la rima dels quatre versos precedents.

Diversos autors s'han referit a aquest model estròfic amb el terme de 'codolada' (SERRA 1925; AMADES i COLOMINES 1946). Però els estudis sobre la codolada de Manuel Milà i Fontanals (1880) i d'Albert Rossich (1983) fan entendre que aquesta denominació no és convenient. En aquest estudi hem optat per designar aquest model amb una referència genèrica a la diversitat de mesura dels versos (polimètrics) per contraposició als altres dos models, que són heteromètrics amb dues possibilitats de mesura (heptasil·làbics o pentasil·làbics).

	ENTRADA/ <i>TORNADA</i> AMB RETRONXA				COBLA AMB RETRONXA									
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Ordre dels versos														
Nombre de síl·labes	7	3	7	7	7	3	7	7	3	7	7	3	7	7
Estructura de la rima. <i>Goigs de Nostra Senyora de Bellulla</i>	a	a	b	b	c	c	d	d	c	d	a	a	b	b
Estructura musical. <i>Goigs de Nostra Senyora de Bellulla</i>	1	2	1	4	1	2	4	1	2	4	1	2	1	4

Model de goigs pentasil·làbics (0,3%)

Els *Goigs de santa Magdalena de Pardines* (el Ripollès, bisbat de Girona) i els *Goigs de Nostra Senyora de la Gleva* (Osona, bisbat de Vic), fets per Josep Maideu amb lletra de Jacint Verdeguer, són els únics de Catalunya del nostre coneixement que es canten amb versos pentasil·labs. Només hem pogut enregistrar els de la Gleva, però en tenim el testimoni de la seua vitalitat també a Pardines⁶. A més, hem tingut notícia dels *Goigs de santa Magdalena* recollits a Gombren el 1915, amb una notació musical diferent de la de les Pardines, però amb la mateixa lletra, que ja apareix impresa el 1690 referida a Pardines (JUAN 1998, 133; BATLLE 1924, 96). Estimem que aquesta fomulació en els goigs podia haver tingut un cert relleu en èpoques anteriors però actualment està gairebé en desús. L'estructura dels goigs pentasil·làbics és exactament com la dels goigs heptasil·làbics però en versos de cinc síl·labes.

	ENTRADA/ <i>TORNADA</i> AMB RETRONXA				COBLA AMB RETRONXA								
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	
Numeració dels versos													
Nombre de síl·labes	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Estructura de la rima. <i>Goigs de santa Magdalena de Pardines</i>	a	b	a	b	c	d	c	d	a	b	a	b	
Estructura musical. <i>Goigs de santa Magdalena de Pardines</i> (de la notació del full de goigs)	1	2	1	4	1	4	1	4	3	2	1	4	

En resum, disposem de tres models que han mantingut vigència entre el segle XVI i el segle XXI:

⁶ El rector del poble afirma que els goigs es canten després de la missa de festa major, el diumenge següent a la Pasqua de resurrecció. Enguany, en ple confinament, no s'ha pogut celebrar.

1. Un model principal que representa un 96,5% del nostre corpus d'enregistraments, que sempre amb versos heptasil·labs s'organitza en: quarteta d'entrada, un seguit de cobles de vuit versos i



Exemple de lletra de goigs heptasil·lábics. Full dels *Goigs de Nostra Senyora de Carrasumada, de Torres de Segre*.

- una tornada o quarteta de clausura. Tant les quartetes com les cobles tenen al final una retronxa que pot ser d'un o de dos versos.
2. Un model molt minoritari (3,2% del corpus) en què les quartetes d'entrada i de clausura i les cobles alternen versos heptasil·labs i trisil·labs dibuixant una aparent extensió del model principal per desdoblament d'alguns versos.

3. Un model pràcticament desaparegut de l'oralitat actual (0,3% del corpus), amb la mateixa

GOIGS
DE LA GLORIOSA VERGE Y MÁRTIR SANTA LLÚCIA,
ARMONIA PER LO MAL DE LA VISTA.
que se sempre en lo lloch de Pails, a l'any de 1700.

<p>Prigal al teny guado, No l'entada, O l'hoia de Colas agada, O l'hoia, Frege guada, 1. He para esta veina vidi Danch corada L'hoia i l'hoia i l'hoia i l'hoia, Mostra gran arrobada, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p> <p>2. A vora mate arrobada, A d'hoia, Molt de canya i l'hoia, L'hoia i l'hoia i l'hoia, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p> <p>3. A d'hoia i l'hoia i l'hoia, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p>	<p>De l'hoia i l'hoia i l'hoia, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p> <p>4. He para esta veina vidi Danch corada L'hoia i l'hoia i l'hoia i l'hoia, Mostra gran arrobada, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p> <p>5. He para esta veina vidi Danch corada L'hoia i l'hoia i l'hoia i l'hoia, Mostra gran arrobada, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p>	<p>Guadon colas agada, Molt arada etc.</p> <p>6. A vora mate arrobada, A d'hoia, Molt de canya i l'hoia, L'hoia i l'hoia i l'hoia, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p> <p>7. He para esta veina vidi Danch corada L'hoia i l'hoia i l'hoia i l'hoia, Mostra gran arrobada, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p> <p>8. A d'hoia i l'hoia i l'hoia, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.</p>
---	---	---

ORRIS.

Arada i l'hoia i l'hoia i l'hoia, A un moment Compara el mal de veina De canya vinda drada; Molt arada etc.

Lo lloch de Pails, a l'any de 1700.

Exemple de lletra de goigs polimètrics. Full dels Goigs de santa Llúcia de Pails.

estructura del model principal però sempre en versos pentasíl·labs.
A la vista d'aquests resultats, ens preguntem des de quan es donen aquestes formulacions més o menys homogènies en el cant dels goigs.

Goigs a
Gloriosa Santa
de la Parròquia de



llaor de la
Magdalena
Sant Esteve de Pardines



Pedra molt preciosa
de celestial mena:
Ofènca, gloriosa
Santa Magdalena.

En l'edat florida
fôreu pecadora
però convertida
fervent amadora
de gràcia abundantosa
se us obri la vena:

Encar que visqueren
un temps desciadada
i a Déu ofengueren
amb vida malvada,
d'esclava us fa esposa
trencant la cadena:

Mentre predicava
Jesús per la terra
i al camí tornava
l'ovelleta que erra,
dels ulls, oh ditxosa,
us leuà la bestia:

Estant Ell us dís
assenta a l'aula
Vós allí feu via
i sens dir paraula,
als seus peus, gojosa
es leuàst, servia:

D'amor abandonada
als peus li rentàreu
i, descabellada,
els hi cissugàreu.
D'espècie clososa
fou la casa plena:

En sa passió dura
fidel el segàreu
i en la sepultura
també l'assistireu.
Sa Mare plorosa
us guaita serena:

Se us vulgué aparèixer
per gran cortesia:
Vós el vàu cosèixer
en dir-vos—Maria,
girant-vos joiosa
mentre us anomena:

Si per gent malvada
fôreu perseguida
fins ser condemnada
a perdre la vida,
la mà poderosa
de Déu us omessa:

Per tal d'allinyar-vos
de la parentela
menon embarcar-vos
en vaicell sens vela,
en la mar furiosa
sens timó ni entesa:

Així, arribàreu
al Port de Marsella,
on vos retiràreu
a una casa vella,
sent e tota cosa
temporal, agera.

Trenta anys hi visquèreu
amb gran abstinència
i allí emprengueren
rara penitència.
Vida tan piadosa
llura-us de la pena:

En aquest Boga
devoció us tenen
i en senyal de paga
capella hi mantenen,
perquè amorosa
als treieu de pena:

Mercès sospitades
als devots que us atzen
feu moltes vegades,
si amb fe vos reclamen,
i sou generosa
als qui us fan Novera:

TORNADA:
Dix gràcia abundantosa
Jesús us ofrena:
cu-ros, gloriosa
Santa Magdalena.

Vl. Elogii eam Deus et protégit eam.

Rl. In tabernaculo suo habitare facit eam.

ORFELS:

Beatus Marius Magdaleno, quoniam Domino auxilium adjuvemur: cuius precibus exoratus, quatuordecim fratrem Lazarum virum ad inferis resuscitasti. Qui vivis et regnas in saecula saeculorum. Rl. Amen.



1.2. I EL 1474 LA MARE DE DÉU VA RESPONDRE.

Els cants i composicions laudatòries a la Mare de Déu tenen una llarga tradició. Han adquirit formes i noms diversos –llaors, cobles, oracions, clamors, contemplacions, danses, goigs. També han arribat a formar part de representacions teatrals religioses. Podem establir un moment històric d'alta rellevància a partir del qual una fórmula laudatòria concreta inicia un camí que fa fortuna i que arriba a l'actualitat dins el gènere dels goigs sense pràcticament modificacions formals.

Aquest moment és el 1474 a la ciutat de València en el context d'un certamen poètic. Després de segles, ja, de lloances a la Mare de Déu, Bernat Fenollar –prevere a la catedral de València– va fer-la respondre.

Fenollar degué néixer cap a 1438 a València, de família probablement conversa. La dada seua més antiga és de l'abril de 1467, quan el capítol de la seu de València el nomenà sots-obrer, i ja figura aleshores que era beneficiat domer. En el *Libre de ores de la Seu* corresponent a l'any 1477, hi ha una nota en la qual consta que Pere Crespí il·luminà una «glòria que feren fer al venerable mossén Fenollar». L'últim any que Fenollar apareix com a sots-obrer és el 1490 (FERRANDO 1983, 171; APARISI 2020). El setembre de 1479 fou inscrit com a «escrivà de ració» i «capellà e mestre de capella del rei Ferran el Catòlic, el 23 de desembre de 1479 com a «lloctinent d'almoïner» i el gener de 1497 fundà un benefici en l'església de sant Llorenç sota l'advocació de Nostra Senyora de la Salut, del qual fou beneficiat el seu nebot Jeroni Fenollar, i al qual féu donacions Dalfina Roís de Corella, germana del gran escriptor, el mes de març de 1503. El 1510 un «mossen Fenollar, prevere» fou nomenat per a ocupar la càtedra de matemàtiques de l'Estudi General de València, no podem saber amb certesa si es tractava de l'autor o d'un nebot seu ja que en aquesta data Fenollar devia tenir una edat molt avançada. Va morir el 28 de febrer del 1516.

1.2.1 La Puríssima Concepció, els Borja i la seu metropolitana de València

Per abastar l'excel·lència de la ciutat de València i la centralitat de la imatge de la Mare de Déu en el culte cristià d'aleshores cal retrocedir unes quantes dècades. La imatge de la Mare de Déu havia estat discutida des de posicions controvertides: ¿es tractava realment d'un personatge pur, lliure del pecat original que forçosament havia hagut d'heretar per la seva condició humana? Els evangelis no

canònics presenten l'engendrament miraculós de Maria amb la casta abraçada de santa Anna i sant Joaquim davant la porta daurada de Jerusalem. Segles de discussions van polaritzar el debat al voltant de dues posicions antagòniques: la dels immaculistes –amb Lull i els franciscans– i la dels antiimmaculistes –els dominics, sobretot.

En temps del Concili de Basilea, Ferrara i Florència, el bisbe de València Alfons de Borja va publicar les constitucions derivades del sínode de 1432, en què ordenà que a totes les esglésies que s'hi cantava la missa de Santa Maria, en haver cantat el *Sanctus* de la missa s'hi cantessin els *septem gaudia* i que tots aquells que els cantessin tindrien quaranta dies menys de penitència (MONFERRER 2011, 9).

El dogma de la Immaculada Concepció fou aprovat a la 36a sessió del concili de Basilea, el 17 de setembre de 1439. La corona catalano-aragonesa hi tenia un especial interès. De fet, des del segle XII en aquest regne ja hi ha constància dels festejos en honor de la puresa de la Mare de Déu, que des del 1350 eren obligats. La notícia del nou dogma va arribar a València gairebé un any després, l'agost de 1440. Els canonges de la catedral van decidir celebrar-ho sense esperar la ratificació del papa (MIRALLES 2011, 220):

Disapte a XIII de agost dit any, feren gran alegria los frares Menors de Valencia, y ballaren per la Ciutat molt dells, la major part ab jutglas; e feren al vespre alimares, e aço per la sentència que aguanyaren al frares Pricadors, del peccat horiginal de la Verge Maria, y sa fet en lo Concili ques tinga la festa per tot lo mon», i també «a 14 de agost de dit any feren gran festa los frares menors y ballaren per la ciutat, perquè havien guanyat en el concili de Basilea que la sagrada Verge Maria no era concebuda en peccat original, y de alli en avant fon manada la festa sua.

Les notes escrites al dietari de Melcior Miralles (c. 1418-1502) –*Crònica i dietari del confessor d'Alfons el Magnànim*– també mostren fins a quin punt havia arribat la tensió i la rivalitat entre dominics i franciscans en qüestions marianes. Aquell mateix any el capítol de la catedral de València va promoure un certamen «en honor de la Concepció de Nostra Dona». Tanmateix, el papa Eugeni IV no arribà mai a aprovar el decret. No va ser fins el 1854, quatre segles més tard, que el dogma de la Puríssima Concepció fou ratificat pel papat (FERRANDO 1983, 105-108).

Quinze anys més tard dels festejos dels franciscans a València, qui havia estat bisbe de la ciutat durant aquelles celebracions, Alfons de Borja, pujà al tron de sant Pere amb el nom de Calixt III. Durant deu dies seguits es van fer processons a la Catedral de València i festejos a totes les

parròquies de València⁷. El 3 de juny d'aquell mateix any el nou papa va canonitzar un frare dominic valencià de gran fama, sant Vicent Ferrer, confessor de Pero Martines de Luna –Benet XIII–, el darrer bastió del papat d'Avinyó. A la mort de Calixt III l'any 1458, el seu nebot Roderic, a qui havia posicionat degudament al Vaticà, el va succeir al capdavant de la seu valenciana, per bé que continuava vivint a Roma. El 9 de juliol de 1492 Innocenci VIII (que moriria al cap d'uns dies) va ascendir la catedral de València a seu metropolitana, és a dir, va elevar la diòcesi de bisbat a arquebisbat, un honor que fins aleshores només posseïen les seus de Tarragona (1117) i Saragossa (1318). Roderic de Borja hi havia fet una gran tasca d'intercessió i el mateix dia el papa l'ascendí de bisbe a arquebisbe. Al cap d'un mes, Roderic de Borja, ja nomenat papa Alexandre VII, va ratificar la decisió del seu antecessor. El darrer dia d'agost, Alexandre VII traspassà l'arquebisbat de València al seu fill Cèsar de Borja, que aleshores només tenia setze anys i era bisbe de Pamplona des de l'any anterior. La connexió entre València i Roma al voltant del papat era absoluta, el papa de Xàtiva s'envoltava dels seus conciutadans i el català era una de les llengües d'ús al Vaticà. A la segona meitat del segle XV València comptava amb 50.000 habitants, mentre que Barcelona en tenia 30.000 i tota la Corona d'Aragó, 300.000. València havia esdevingut un gran centre financer, comercial i cultural (FERRANDO 1983, 127).

El 1472, vinguts de Roma a instàncies del bisbe Roderic de Borja, arribaren a la seu de València Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, pintors de les corts italianes més prestigioses⁸. Sembla que també Riccardo Quartararo hi va treballar. Tenien l'encàrrec de pintar en dos anys l'àbsis de l'altar major de la catedral, que havia quedat malmès el dia de Pentecosta de 1469 en un incendi provocat per «la Palometa», la representació de l'Esperit Sant que baixava del cimbori fent esclatar coets i bengales⁹. L'estol dels dotze àngels músics que van pintar als set panys de sostre emmarcats pels nervis de la cúpula són espectaculars: molt grans de mida, amb vestits vaporosos, de colors vius sobre la volta estelada, i tocant gran varietat d'instruments musicals molt realistes i amb gran detall

⁷ «En l'any de MCCCCLV a XXVIII de abril, vespra de sent Pere martyr, vench lo coreu, lo qual porta la nova com per mort de papa Nicolau, avien fet papa lo cardenal e bisbe de Valencia micer Alfonso de Borga, natural de Xativa. Avia pres nom Caristus. En la Seu de Valencia feren professo per X dies continuus, e gran toquar de campanes en la Seu e per totes les paroquies, e feren huna profeso a la Verge Maria de Gracia ab gran festa, promete e vota de ajudar a la ciutat de Gostantinoble. [...] Fonch elet papa a III de abril en festes de Pasqua en roma, ab bona concordia de tots los cardenals» (MIRALLES 2011, 231).

⁸ «De la pintura del cap de la Seu. En l'any LXXI, feren venir dos maestres pintós florentins molt sobtils e aptes en l'art de la pintura, per pintar lo cap de la Seu, dels àngels e de les altres coses, de pintura al fre[s]ch» (MIRALLES 2011, 136).

⁹ «Diumente a .XXI. de maig, dia de Cinquagèsima, any .LXVIII.º, lo dit dia fonc feta Palometa en la Seu de València, e en la nit, a .XI. ores, se mès foch en l'altar major de la dita Seu, hon se cremà tot lo retaule, que era d'argent, e part de la Maria e del Jesús, e .XXXIII. draps d'or que staven en la empaliada; fonch tret lo Corpus miraculosament. Lo molt gran dan e mal que ha fet lo dit foch en la Seu no.s pot stimar.» «. e la Verge Maria se cremà e.s fonch de mig loch en aval; e hun esclau negre que dien Lançalot, lo qual és de mossén Perellós, muntà damunt l'altar e prè la dita hymatga de la Verge Maria e la trech del foch» (MIRALLES 2011, 135).

(BALLESTER 2011, 193-206). Situats en rotllana, envoltaven la clau de volta –ara perduda– que representava la coronació de la Mare de Déu¹⁰. Un segle i mig més tard, en una renovació de la decoració de la catedral amb l'objectiu de facilitar la comunicació entre el presbiteri i el rerasagrari –seguint els dictats tridentins de clara exaltació eucarística–, les pintures italianes van quedar ocultes fins al 2004, quan una nova restauració va revelar l'esplendor dels àngels músics en un magnífic estat de conservació.



«Cap de la seu» de València. La volta dels àngels música pintats per Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano. Font: Viquipèdia Commons

Font: AAVV 2011.

Mentrestant, al Principat de Catalunya, entre el 1462 i 1472 les greus disputes entre Joan II i el seu fill Carles de Viana van desembocar en una guerra civil entre el rei i les institucions catalanes i entre els remences i la noblesa. El casament de Ferran d'Aragó amb Isabel de Castella el 1469 afavorit pels Borja va enflar el final de la guerra, que va deixar Catalunya empobrida i molt enfonsada demogràficament.

¹⁰ La confluència dels set nervis i els set panys de sostre a la clau de volta del «cap de la seu» fa hipotetitzar si el programa decoratiu anterior a l'incendi provocat per la *Palometa* resseguia els *septem gaudia* de la Mare de Déu.

1.2.2. El certamen valencià de 1474

És en aquest context religiós i polític que tingué lloc un esdeveniment que marcarà el desenvolupament posterior dels goigs. El dia 11 de febrer de 1474, un any després d'entrar a la ciutat de València com a virrei, fra Lluís Despuig (de l'orde de Montesa) convocà un concurs literari per lloar la Verge Maria a la manera dels certàmens literaris que organitzava des de feia un segle i mig la Sobregaya Companhia dels Set Trobadors de Tolosa de Llenguadoc. De fet, a la ciutat feia força dècades que se celebraven aquesta mena de concursos lírics. En aquella ocasió Bernat Fenollar (c. 1438-1516), domer de la seu, s'encarregà de redactar-ne la convocatòria. El premi –la joia– consistia en una peça de vellut negre suficient per fer-ne un gipó. Hi participaren alguns dels noms més remarcables de la ciutat, notaris, escriptors, bàsicament en català (quaranta obres), però també en castellà (quatre obres) i italià (una obra). També una «noble senyora», Yolant –probablement Violant d'Urrea–, que per la seva condició femenina s'hi presentà a través d'un notari i fou l'única a fer servir la tècnica de l'acròstic per exhibir el seu nom i potser assegurar-se que ningú la pogués suplantar en el certamen. Les obres presentades, així com la convocatòria i la resolució del concurs foren impreses i publicades el mateix any probablement a la impremta de Lambert Palmart¹¹, en un llibre que es té pel primer incunable de caràcter literari de la península Ibèrica¹², titulat *Obres e trobes en llahor de la Verge Maria*.

En aquest volum segurament a cura del propi Bernat Fenollar, darrere les 45 composicions presentades a concurs, ell mateix escriu d'una forma gairebé teatral una imaginada resposta de la Verge a les lloances oferides –«Los qui m desiau loar»–, encapçalada per l'anotació «Respon la gloriosa Verge Maria, presentant la sua Coronació als seus devots, per honor de la joya»¹³. La fòrmula poètica que fa servir en aquesta resposta és exactament la mateixa que la dels goigs actuals: versos heptasil·làbics, una entrada de quatre versos en què els dos darrers presenten la retronxa de cada cobla, set cobles de vuit versos i una *tornada* de quatre versos. Francesc Ribas Pontí en el mecanoscrit inèdit, *La data i l'autor dels goigs del Roser*, assenyalà aquesta composició «com a veritables Goigs a la Coronació de la Mare de Déu i com els primers goigs en català dels que positivament

¹¹ Lambert Palmart, impressor nascut a Colònia, va imprimir el llibre *Tertia pars Summae* de Tomàs d'Aquino el 1477 amb el mateix tipus que les *Obres e trobes*. Aquest indici marca l'atribució de la impressió.

¹² El *Sinodal* d'Aguilafuente, conservat a l'arxiu de la catedral de Segòvia, ha presentat dubtes sobre quin dels dos incunables es va imprimir primer. Si bé no té data, es considera fet el 1472 per Johannes Parix, ja que conté les actes i documents del sínode d'aquell any a Aguilafuente.

¹³ D'ara en endavant utilitzarem aquesta anotació com a títol d'aquesta obra de Bernat Fenollar.

consta data i autor¹⁴» (RIBAS 1963, 121). De la mateixa manera que Antoni Ferrando s'hi refereix també com «els goigs» (FERRANDO 1983: 173). La resolució del concurs també fou força curiosa: com que l'autor que més bé havia lloat la Verge, no ho hagués pogut fer tan bé sense la seua inspiració, la joia recau en la musa, la Mare de Déu (FERRANDO 1983, 339-341):

Los qui m desiau loar,
mirau quant so trihumphada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Volent me dignifficar,
mare sua, tan amada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada fuy perfeta
ans que l'esser meu no fos,
eternalment preeleta
Mare de Deu poderos.
E per ço, sola, sens par,
tan beneventurada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada fon ma vida
sobre quant virtut conte.
De tants titols ennoblida
que 'n lo mon par no tingue.
Tal me podeu contemplar
de tots bens la mes dotada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada dins lo ventre
de la mare que m pari,
perque yo fos digne centre
del Qui nou mesos porti.
Preservant me de peccar
axi fuy santificada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada en sepultura
lo cos l'anima cobrant,
ab honor sobre natura
Deu e sants, tots devallant,
axi m feu als cels pujar,
dignament acompanyada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada molt contenta
en la salvacio,
quant, humil, feta serventa
fuy, del Fill en concepcio.
E axi s volch incarnar
l'Increat dins mi, creada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada senyora,
la major del regne seu,
en tan alta gerarchia,
que no m fall sino esser Deu.
E axi m fa trihunfar
apres d'El, tan exalçada,
que, regina singular;
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada fuy partera,
perque tal no fon james,
restant verge, mare vera,
en lo part ans e apres.

Donchs, vullau me suplicar,
peccadors, com advocada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

La composició, en la distribució mètrica i estròfica dels goigs heptasil·làbics, utilitza el mot 'Coronada' com a anàfora que encapçala les set cobles, com feien els antics *gaudia*. Les dues primeres cobles fan referència a la Concepció i el Naixement de la Mare de Déu, dos aspectes força

¹⁴ RIBAS 1963, 77: «Per bé que fou reproduïda per Bulbena, és desconeguda dels tractadistes de goigs i, tanmateix, la creiem d'importància capital per a llur història, car resulten ésser els primers que en català van signats i datats».

desconeguts del programa habitual dels goigs de la Mare de Déu però que devien ser capdals per al dogma de la Puríssima Concepció. La cinquena cobla no aludeix cap escena particular més enllà d'una síntesi de vida. Les altres cobles cobles assenyalen l'Encarnació, la Nativitat, l'Assumpció i la Coronació, escenes habituals dels *septem gaudia* de la Mare de Déu.

La legitimitat de la veu de la Verge proclamada a la catedral de la ciutat estimada dels papes Borja, a la seva catedral, i difosa a través de la modernitat de la impremta, establí definitivament el motlle del diàleg i de to i l'estructura poètica que tindrien les composicions a venir dedicades a la Mare de Déu i als sants.

Aquesta translació de la dama ideal a qui lloaven les antigues composicions amoroses trobadoresques cap a la Mare de Déu, com ja hem apuntat, s'esdevenia des dels temps del Consistori de Tolosa. Es pretenia així esquivar la Inquisició, que no aprovava de cap manera les llibertats de l'amor cortès. La dama –la Mare de Déu– esdevé una figura central, poderosa. Tant és així que en una data a l'entorn de 1475, Francesc de Castellví, Narcís Vinyolas i Bernat Fenollar emprengueren un joc literari i simbòlic representat en un taulell d'escacs. L'obra poètica *Scachs d'amor* figura una partida en què cada peça de cada camp té un valor simbòlic concret. Cadascun dels jugadors –Castellví i Vinyolas– i l'àrbitre –Fenollar– prenen el nom d'una divinitat romana: Mart versus Venus observats per Mercuri. Al llarg de seixanta-quatre estrofes (tantes com caselles del taulell) es pot seguir la descripció de cada jugada. Es tracta d'una modernització dels escacs que es va produir al segle XV en què la novetat més remarcable és l'aparició d'una nova peça, la Dama o la Reina, que es podia moure en línia recta i en diagonal i que va substituir l'*alferza*, de moviments més lents i limitats. D'aquesta manera, tant és el seu poder, que «Si s'pert la Reyna, que sia perdut lo joch».

1.2.3. Les danses de Barcelona i Tolosa

Aquell mateix any de 1474 a Tolosa de Llenguadoc l'obra premiada amb un *gaug d'argent* al certamen de la Gaya Sciència va ser precisament una «dansa per refranh» de Johan Bemonys, col·legiat a sant Ramon de Tolosa –amb la mateixa estructura de *Respon la gloriosa Verge Maria* de Bernat Fenollar– adreçada a una dama i amb només tres cobles amb retronxa d'un vers:

Thesaur de gran excellensa

E solelh molt resplanden,

Datz me, si us platz, audiensa
En aquest' hora presen.

O font de tota doctrina,
 En vos ay tot mon desir;
 Le mieu paubre cor no fina
 De vos cascun jorn servir;
 Aiatz de me sovenensa,
 Doncas, vos prec humielmen,
 E fayz me d'aymar parcensa,
En aquest' hora presen

Si com le cervi dezica
 A trobar la clara fon,
 Aytal mon cor se retira
 Encers vos, coffort del mon,
 E metre ma diligensa

A vos servir lialment,
 Portan vos gran reverensa,
En aquest' hora presen.

O flor de bon' aventura,
 Vulhatx me gazardonar;
 Eysaysissetz ma rancura,
 No me layssetz enblaymar.
 Set ans ha, qu'en esta sciensa,
 Ay metut l'entendemen:
 Vos etz tota ma plazensa
En aquest' hora presen.

Signa d'honor, ma defensa,
 Sus totas may excellen,
 A vos es tota ma pensa,
En aquest' hora presen

Aquesta composició –ho veurem més endavant– respon a una de les possibilitats de la *dansa* de Tolosa segons la preceptiva que existeix des del final del segle XIII.

La gran difusió que va tenir *Obres e trobes* és indubtable¹⁵. Així, en una data anterior a 1492 el franciscà Francesc Segarra va compondre una *dansa* a la Verge Maria que fa servir en la *tornada* inicial i final la mateixa rescobla de «Los qui m desiau loar» de Bernat Fenollar de 1474 i una dotzena de cobles que utilitzen també l'anàfora «coronada» (ACG Ms. 69)¹⁶:

Christians a supplicar
 Vos cove a mi placada
 Que Regina singular
 Deu mon fill ma coronada

Coronada en la pensa
 Daquell quim predestina
 Per asser mare immensa
 De deu a qui a mi crea
 Appellant me suamada
 Axim volgue venerar
 E per mes fer triumphar
 Pel setglem feu venerada

Coronada en l'instat
 Quell preue la creatura

Estant fort com elephant
 No pero del tot segura
 Havent me laeticada
 Ans de Adam lo peccar
 E deessan limpetrar
 Sola fos altificada

Coronada en lo signe
 De tots quatra lo segon
 Per que yo fos mare digne
 Del Senyor de tot lo mon
 Qui sols per glorificar
 Com a fi nostrultimada
 Se devia humanar
 Nostra carn si fos perstada

Coronada en lo nunc
 Que primer fou percreada?
 La mianima que tunc
 Ans de pobre fou dotada
 Sense successionar
 De alguna temporada
 Nqm plau lo falç palliar
 Dun moment sser maculada.

Coronada deminent
 Justicia loriginal
 En mi repos no prenent
 Carentia gratial
 Que si en lo procrear
 Eva fou immaculada
 Principi de recrear

¹⁵ Ribas cita un full de goigs publicat per Amades amb una paràfrasi dels primers goigs de Fenollar –«Dels que us desitgen lloar»– (RIBAS 1963, 78).

¹⁶ Els versos estan encapçalats per les següents anotacions: «Altra dança feta per un trobador [afegit posteriorment i ratllat] de lorde de Sanct Francesc de observança apellat frare Francesc Segarra ~~lo nom del qual se ignore, e crec yo es [...]~~ de sant Francesc es fra Francesch Çagarra, de observança»; «Dança en honor laor gloria e reventia dla Intemerada coronatio e conceptio dla intemerada sacratissima e totstemp verge Madona sta Maria advocada dels peccadors».

Non devia ser privada	Ne ius deu algu trobar A mi sser quantificada	Vullen nols sere mancada Car los trists aconsolar Es a mi cosa innada
Coronada posseida Per lo gran possedor De la machina complida No comes algun error Per ço que fos exemptada Del maligne captivar E per mes dignificar yo sens par fos preservada	Coronada tresorera Dels tresors celestials Gloriosa penonera De totes host supernals Per ço fuy prefigurada Après deva lo peccar Que havia lacerar Lo cap de la serp malvada	Coronada Coronada Coronada excellent Pura: no purificada Mas pura sens falliment Car lo meu purificar Nol precei maculada Mas en lo meu concrear Tota pulchra fuy formada
Coronada a tan prest Que lo meu primer parent Fos creat tot pur e llest Sens algun defalliment Per tal que fos conformada A ell en lo graduar Mas gratia singular Fou a mi comunicada	Coronada no fou tal Ne james sespera sser Que lo Rey deu eternal Dins mi homes volgue fer Concorrent per astivar En lobra deificada Car pel simple passivar Mare no fora pellada	Tornada Nos lexen de mi pregar Los quim han per Advocada Pus Regina singular Deu mon fill ma coronada.
Coronadamperadriu Dels angelics esperits Com lo meu devot s escriu Dels seraphics e petits E tan beatificada Que nos pot equiperar	Coronada advocada So de tots los peccadors E so mes agratiada Als posats en greus dolors Sols que a mi supplicar	Endressa de supplicato a Jesuchrist Supplicam a vos Jesus per la vostra filla e mare Quens doneu aci dret us E apres tecum regnare.

Pere Miquel Carbonell (1434-1517), notari de Barcelona va recopilar i compondre una dotzena de *danses* en el Ms. 69 de l'ACG, conegut amb el nom d'*Adversaria*. La *dansa* de Francesc Segarra té gairebé l'estrofisme i la versificació dels goigs, entrada i *tornada* de quatre versos i cobles de vuit, tots heptasil·labs; però li falta la retronxa al final de cada cobla per tenir l'estructura pròpia dels goigs. Passa el mateix en altres *danses* del mateix manuscrit, per exemple, «Dança feta per lo discret mossen Montserrat Torres prevere en laor e honor de la gloriosa sancta Maria Magdalena». D'altra banda, aquesta tipologia és només una de les possibilitats compositives de les *danses* del manuscrit: n'hi ha d'encapçalades per un refrany de només dos versos i cobles de quatre. Així com la composició de Johan Bemonys a Tolosa se'n diu «dansa per refranh» –de només tres cobles–, l'estructura pràcticament coincident amb els goigs actuals en *l'Adversaria* es pot trobar sota el títol de «dança retronxada». És el cas de dues *danses* fetes per Montserrat Torres –a qui Carbonell anomena «trobador»–, l'una dedicada a Nostra Dona i l'altra sobre mossen Riambau (vegeu el recull de textos Apèndix F).

El manuscrit gironí és força interessant¹⁷. Es tracta d'un volum miscel·lani propietat de Pere Miquel Carbonell, notari de Barcelona. Hi recull, entre altres, els seus escrits presentats als certàmens que va guanyar. Afirmar en una anotació que té vuitanta anys –per tant devia ser el 1514– i que no dona permís per difondre la seva primera obra sinó després de mort, perquè «aquesta obra no sia axi be composta e polida com yo volria». A través d'ell podem saber, per exemple que el 17 de juliol de 1474 –ahora que se celebrava el certamen de les *Obres e trobes* a València i el de la Gaya Sciència a Tolosa– a l'església de Sant Just i Pastor de Barcelona se celebrava també un certamen per a la joia que hi havia dipositada. Carbonell hi va participar amb una 'obra' dedicada a santa Magdalena –«Ave pia magdalena»– amb set cobles (sense rimes compartides), *tornada*, endreça i dues oracions finals en llatí¹⁸. Encara que hi ha alguns dubtes sobre l'existència del certamen de 1474 a Barcelona¹⁹.

1.2.4. Els goigs del Roser i els goigs celestials

Si bé no tenim referències orals o escrites pròximes del *Respon la gloriosa Verge Maria*, una altra oració de la mateixa època dedicada a la Mare de Déu haurà de fer vibrar les veus de generacions i generacions durant més de cinc segles. Francesc Ribas Pontí va atribuir a Bernat Fenollar l'autoria de la peça més coneguda, difosa i cantada del repertori de goigs, els goigs del Roser. Tradicionalment es creia que havien estat escrits per sant Vicent Ferrer, una autoria mítica i molt poc probable, ja que no es conserva obra poètica del sant i a més sermonejaven en contra dels poetes. Ribas assenyala, però, el sermó dels *septem gaudia* i dels set dolors de sant Vicent Ferrer com un dels indicis que van propiciar una falsa atribució (RIBAS 1963, 20-23). Li fou atribuïda per primer cop el 1714 a *Abecedari Predicador del Santíssim rosari* imprès per l'estamper barceloní Rafael Figueró que inclou uns «Goigs de Nostra Senyora del Roser, per lo restant temps de l'any; fets per

¹⁷ Inclou una versió de les cobles del *Jorn del Judici* i una altra de la *Stella Splendens*, que trobem escrita pràcticament un segle abans al Libre Vermell de Montserrat; la còpia d'aquesta darrera peça és a més pràcticament coincident amb el manuscrit montserratí.

¹⁸ Títol d'inici: «Aquesta es la segona obra que yo Peremiquel Carbonell notari publicch de Barcelona he feta en lahor de la gloriosa Magdalena e per honor de la joya quis posa dins la Esglesia de sant Just de la dita ciutat Digmenge que comptavem xvii de juliol del any de la nativitat de nostre Senyor Mil CCCC Setanta e quatre». Malgrat que consigna fins a dos cops aquesta data, al final de la composició, abans de les oracions llatines, diu: «La present obra en laor de la gloriosa santa Magdalena ordena Pere Miquel Carbonell Scriva del Senyor Rey e fou coronada digmenge que comptavem 16 de febrer any 1477 (ACG Ms. 69:261v-262r) (BOFARULL 1865:339-342).

¹⁹ Queda el dubte si al 1474 només va participar al certamen sense arribar a guanyar i si en canvi al certamen de 1477, amb la mateixa obra, finalment va ser 'coronat'. El certamen de 1474 no apareix a la llista de Rossich (ROSSICH 2003:105).

Sant Vicens Ferrer, segons tradició antiga». A finals del segle XIX, el canonge de Vic Jaume Collell sospitava que no podien ser del sant i els va atribuir al seu germà Bonifaci Ferrer.

Actualment la primera referència datada dels goigs del Roser és una traducció castellana de 1495 impresa a Sevilla: *Contemplaciones sobre el Rosario de Nuestra Señora historiadas [...] Ordenadas por don Gaspari Gorricio de Novaria e tornadas en vulgar castellano por el reverendo señor bachiller Juan Alfonso de Logroño*, que inclou uns «Gozos del Roser». Les vacil·lacions entre «Roser» i «Rosero» a la part fixa de les cobles –mots d'altra banda impropis en castellà– i alguna pèrdua de contingut indiquen l'existència d'una versió catalana anterior. Sovint s'ha volgut veure aquesta versió perduda en un llibre de l'inventari de l'impressor Joan Rix de Cura, que va viure a València entre 1485 i 1490. Poc després de morir el 1490 –devia ser prou jove perquè els seus pares encara vivien– van fer l'inventari dels llibres de la seva botiga durant uns quants dies; un títol destaca per la quantitat d'exemplars que en tenia: *Psaltiri en pla*, 949 volums. Tanmateix, és probable que es tractés del *Psalteri* de Joan Roís de Corella, una versió del llibre dels salms. Entre 1396 i 1402 –sota el priorat de Bonifaci Ferrer– els cartoixans de Portaceli van traduir al català tota la Bíblia i fou impresa a València el 1478²⁰. El 1480 havia estat imprès a Barcelona per Nicolau Spindeler un *Psalteri Basat en la Bíblia Valenciana* de 1478 (MARTOS, 2013: 74, 86-87). Deduïm que l'atribució de l'autoria dels goigs del Roser ha quedat influïda per una confusió lèxica entre el *Psaltiri*, és a dir, el *Llibre dels salms*, i el *Psaltiri* de la Mare de Déu, que podria interpretar-se també com els misteris del rosari. La intervenció de Bonifaci Ferrer en la confecció de la Bíblia en pla va motivar l'atribució falsa de l'autoria dels goigs del Roser.

El treball inèdit de Ribas Pontí conclou que els goigs del Roser no són anteriors a 1484 (per l'al·lusió que s'hi fa a les indulgències als confreres del Roser) ni posteriors a 1495 (data de la primera traducció castellana dels goigs). De fet, Ribas concreta la data fins cap al final de 1487. A l'hora de determinar-ne l'autor, afirma que l'escriptor de l'època que presentava més lèxic en comú amb els goigs de Roser en els certamens de València de 1474 i 1487 era indubtablement Bernat Fenollar. Amb una gran voluntat de precisió, Ribas afirma: «Si no fos mossèn Fenollar, l'autor dels Goigs del Roser hauria d'ésser un poeta de condicions i qualitats totalment semblants a ell, desconegut fins avui i, per tant, hipotèticament poc probable»²¹.

Vostres goigs ab gran plaer

cantarem, Senyora mia,

²⁰ Els inquisidors van fer cremar les bibles en vulgar el 1498, però un exemplar del 1478 es va salvar i va anar a parar a la biblioteca reial d'Estocolm, i tanmateix quedà destruït en un incendi el 1697.

²¹ Aquesta obra de Francesc Ribas i Pontí és altament rellevant. Va guanyar el premi Alfons Bonay i Carbó que convocava l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1963. El mecanoscrit, dipositat a la biblioteca de l'IEC, mostra una gran quantitat de correccions d'editor que fan pensar en una publicació imminent, però la realitat és que ha restat inexplicablement inèdit.

puix que vostra senyoria
es la Verge del Roser.

Deu planta dins vos, Senyora,
lo Roser molt excellent,
quant vos feu merexedora
de concebre'l purament,
donant fe al missatger
que del Cel vos trametia
Deu lo pare, que volia
fosseu mare del Roser.

Del sant ventre produhida
la planta del Roser vert,
fos de angels ciruhida
hi servida ab gran concert;
e resta pur e sancer
vostre cos ab alegria,
quant paris en la stablia
lo celestial Roser.

Com los Reys devots sentiren
del Roser la gran odor,
ab l'estel ensemps partiren
per adorar lo Senyor;
e trobaren cert lo ver,
de Balaam la profecia,
com vostra merce tenia
en los braços lo Roser.

Gran delit vos presentava
vostre Fill ressuscitat,
ab cinch roses que portava
en les mans, peus y costat;
per les quals lo Lucifer,
qui dels sants l'infern omplia,
fon robat en aquell dia
que flori lo sant Roser.

Reparada la gran erra
de Adam per mort cruel,
trasplantat fon de la terra
lo Roser alt en lo Cel;
e pujant ab gran poder,
lo partir no us entrístia.
contemplant Deu com rebia
ab gran goig lo sant Roser.

No fon de menor estima
lo goig del Sperit sant,
quant vingue de l'alta cima
en vostre collegi sant;
e raga aquell planter
que lo gran Deu elegia,
per estar en companya
del celestial Roser.

Vostra vida acabada,
lo major dels goigs sentis,
com a Deu fos presentada
triumphant en Paradis,
qui, Senyora, us volgue fer
del gran ort que posseya,
collocant vos hon devia,
sots la hombra del Roser.

Tornada
Donchs, puix vos donau loguer
als de vostra confraria,
preservau, verge Maria,
los confreres del Roser.
Vuestros gozos con señal
cantaré, Señora mía,

pues que Vuestra Señoría
es la Virgen del Rosal.

Dios plantó en Vos, Señora
el Rosal muy excelente
pues fuerdes merescedora
de concebir puramente,
dando fe al mensajero
que del Cielo os embió
Dios el Padre y os mandó
fuédeses Madre del Rosero.

Del santo vientre sacada
la planta del rosal claro
fue de ángeles cercada
la que fue Nuestro Reparó,
y quedó puro y entero
vuestro Cuerpo Virginal
pariendo Vos en ostal
el Celestial Rosero.

Quando los Reyes sintieron
del Rosal el buen olor,
con el estrella partieron
por adorar el Señor,
y fallaron por entero
de Balaam la prophecía,
quanto Vós, Señora, mía
teniays el Grand Rosero.

Grand deleyte os presentó
el Fijo resuscitado
con las rosas que levó
en manos, pies e Costado
por las quales Lucifero,
que en los Infiernos fenchía,
fue robado en aquel día
que floresció este Rosero.

Reparando el gran pecado
de Adán por muerte sin duelo,
fue después por el traslado
deste Rosero en el Cielo,
y subiendo por entero,
el partir nos affligía,
contemplando recogía
con grande goxo el Rosero.

No fue de menor estima
el gozo del Spíritu Sancto,
que vino del alta cima
en vuestro colegio sancto
y rogó aquel plantero
que el grande Dios escogía,
por estar en compañía
del Celestial Rosero.

Vuestra vida ya acabada
fue el mayor gozo e consuelo
quando fuerdes presentada
con triumphos en el Cielo;
el que os quiso facer tal,
collocandos do deuía,
Vos nos dio para la guía
el camino del Rosal.

E pues Vos dáys tal señal
a los desta Compañía,
conservad, Virgen María,
los confrades del Rosal.

La datació de Ribas sobre els goigs del Roser està motivada per la impressió d'una altra obra, el *Trellat sumariament fet de la bulla o confraria del Psaltiri o Roser e cobles a lahor e gloria de la sacratissima e entemerada verge maria del roser*. La primera edició que es conserva és l'imprès de 1535 —una data prou tardana— estampat a Barcelona i que avui és a la Biblioteca Colombina; l'altra edició conservada és de 1546 impresa a València i conservada a la Biblioteca de Catalunya. S'hi recullen, entre altres, tres oracions dedicades a la Mare de Déu del Roser: els goigs del Roser—«Vostres goigs amb gran plaer»—, les llaors del Roser—«Puix de vostra carn sagrada»²²— i les cobles del psaltiri —«Puix que rosa molt suau»²³, entre altres. Els goigs i les llaors coincideixen amb l'estructura de goigs heptasil·làbics; les cobles tenen un vers més a l'entrada i a la *tornada*. Els goigs, com analitzarem al segon capítol, escara es canten actualment. Les llaors, tot i que es van difondre força dècades enllà (fins i tot a Sardenya²⁴) han desaparegut de l'oralitat; només en queda una estrofa afegida als goigs del Roser: Jeroni Taix, a la reedició de 1597 del seu llibre, va incrustar la tercera estrofa de les llaors —«Manà vostra Senyoria» al final dels goigs. Fins fa algunes dècades s'ha estat cantant una tria de les cobles del psaltiri —amb un ajustament dels versos sobrers de l'entrada i la *tornada*— com a goigs del Roser de Quaresma. Un manuscrit de la Biblioteca de Catalunya (BC Ms. 854) aplega també les tres obres —datades ja del final del segle XV— en un recull d'oracions i remeis diversos aplegats entre 1474 i 1650. Ribas estima que hi devia haver una edició prínceps del *Trellat* anterior a 1488 amb les tres oracions i centra la datació dels goigs del Roser en relació al contingut de les tres composicions.

El *Trellat*, doncs va suposar la difusió definitiva de les tres oracions cantades més decisives en la història dels goigs: els goigs del Roser. A més de les oracions rosarianes, al *Trellat* també s'hi inclouen *Les set paraules*, que ja havien estat impreses en un opuscle de 1519, unes *Llahors del glorios e benaventurat sent Vicent Ferrer patro e fill de la insigne ciutat de Ualencia* —construïdes sobre set miracles del sant— i unes *Laors i cobles de la gloriosa e benaventurada sancta maria Magdalena Apostolessa sense tornada* ni retronxa—«De Jesus sou tan amada»²⁵. El fet que els goigs de sant Vicent Ferrer es trobin en el mateix llibre i es difinguin conjuntament, pot haver propiciat el mite del sant com a creador dels goigs del Roser. Podem, doncs, considerar el *Trellat* un llibre de referència que contribuirà al sorgiment i la difusió del model modern dels goigs, tant per l'estructura com per als continguts.

²² Vegeu-ne la lletra a l'Apèndix C.

²³ Vegeu-ne la lletra a l'Apèndix D.

²⁴ Armangué (2011) menciona els escrits de Giampaolo Mele en referència a un imprès de 1712 amb els goigs que comencen «Puix de vostra carn sagrada», que identifiquem com les llaors del Roser del BC Ms. 854 —de finals del segle XV—, de les edicions impreses del *Trellat* —les edicions conservades de 1535 i 1546— i del *Manuscrit Pujol* (CEDOC 12-VII-51) —un manuscrit musical a quatre veus de 1539 que revisarem al punt 1.4.5).

²⁵ Joan Roís de Corella ja havia considerat Magdalena com a apostolessa al llibre *Història de Maria Magdalena*, perquè va anunciar als apòstols la resurrecció de Crist. A l'inventari de Ferran Colom abans de 1537 s'hi esmenta una obra amb el mateix incipit.

Una altra composició altament rellevant per al cant els goigs actuals es troba també al BC Ms. 854–datada d’entre el 1500 i el 1525, una mica més tardana– però no apareix al *Trellat*. Es tracta dels primers *gaudia caelestia* en forma de goigs, titulats *Altres set goigs de la verge maria* i comencen «En lo mon si ffos dotada»²⁶. El manuscrit del segle XV provinent de Sant Bartomeu del Grau (BC Ms. 1494, f. 8v-9) conté també una obra semblant: «En lo món pus fos dotade», i per tant permet considerar aquests goigs celestials coetanis dels goigs del Roser, les llaors del Roser i les cobles del psaltiri. Joan Brudieu el 1585 en va compondre una versió esplèndida a quatre i cinc veus. Actualment amb aquesta lletra es canten els goigs de Pasqua a les comarques del nord-est de Catalunya.

²⁶ Vegeu-ne la lletra a l’Apèndix E.

1.3. DANSAR I GAUDIR ABANS DE LES *OBRES E TROBES*.

Segons Antoni Comas (1964, 216), Manuel Milà i Fontanals fou el primer a assenyalar el vincle entre l'antiga *dansa* provençal i els goigs, valent-se d'una cita sobre la coronació d'Alfons III el Benigne amb què Ramon Muntaner clou la seua *Crònica*. Ho publicà per primer cop en alemany el 1862 a la revista *Jahrbuch für romische und englische literatur*; i pòstumament el 1890, en l'edició de les seues *Obras completas*, es va publicar en castellà a «Poetas catalanes». El 1895, en un altre volum de la mateixa obra es va publicar «Danzas», inèdita fins aleshores, en què comparava la mètrica i l'estructura de la rima d'una *dansa* amb la dels goigs²⁷.

En la cerca d'antecedents mètrics dels goigs en connexió amb la lírica trobadoresca a Sardenya, Joan Armangué fa avinents els estudis històrics i literaris al voltant dels *gosos* sards, i critica el fet que de vegades han pretès una connexió directa entre la literatura provençal i la sarda que al capdavall no és possible de resseguir (ARMANGUÉ 2010 i 2011, 88-89).

1.3.1. Les *danses* de l'infant En Pere, de Jaume II, del monestir de Ripoll i del *Chansonnier Giraud*. (segles XIII-XIV).

Al segle XIV, els reis catalans, que no patien com a Occitània la pressió cultural francesa, van conservar la poesia trobadoresca almenys en l'entorn cortesà, i fins i tot alguns la conreaven, en una llarga continuïtat de dos segles que abasta Alfons el Cast, Pere el Gran, Jaume II i Pere el Cerimoniós.

El rei Jaume II el Just (1267-1327) és tingut com el primer trobador a compondre una *dansa* en honor a la Mare de Déu, «Mayre de Déu e fylha»²⁸. Arnau de Vilanova en va fer un comentari metafòric de caire polític de cadascuna de les estrofes (PAGÈS 1936, 9) que va quedar recollit en un

²⁷ Giovanni Dore a *Gosos e ternuras* (1983, VII) associa els *gosos* sards als *kontakia* de la tradició bizantina, en un intent molt dubtós de relacionar-ho amb l'empremta que l'Imperi Romà d'Orient va deixar a l'illa entre els segles VI i IX. Hem observat els detalls d'aquesta tradició i, més enllà de la coincidència estructural que té amb uns versos inicials que, a manera de retronxa, es repeteixen al final de cada estrofa llarga, no presenta gaires més elements que es puguin relacionar amb els goigs.

²⁸ El paradoxal parentesc de Maria que argumenta en la composició –ser alhora mare i filla de Déu– és molt propi d'aquestes dècades, ja que es troba expressat d'una manera idèntica a diverses *Cantigas de santa Maria* (n. 19, 75, 169, 257, 325, 328, 335, 345, 348, 354, 366, 375 i 379), en una *Dansa de Nostra Dona* composta per Borio i premiada a Tolosa al segle XIV –«Mayres e filha sens par»– i, encara, a l'inici del cant XXXIII del Paradís de la *Divina Comedia* de Dante Aligheri, coetani de Jaume II –«Vergine Madre, figlia del tuo figlio».

manuscrit de la Biblioteca Vaticana (Wat. Lat. 3824) fet a Montpeller el 1305 i que devia ser presentat al nou papa Climent V (MONFERRER, online 1). No s'hi tracten els *septem gaudia*. Es tracta d'una composició amb una quarteta d'entrada (*respos*) i una altra d'eixida (*tornada*) i tres cobles de deu versos, el darrer dels quals rima amb el darrer vers de l'entrada, però sense retronxa i en versos hexasíl·labs (a'b'b'a' / c'd'e'c'd'e'e'e'a'). Certament, la factura de la *dansa* del rei es distancia dels goigs en molts aspectes: la mètrica, l'estrofisme, la distribució de la rima i la manca d'una *retronxa* (repetició de versos al final de les cobles). En canvi, la regularitat en la formulació estròfica, l'ús de quartetes per començar i per acabar, el tractament diferenciat de la rima dels darrers versos i el sentit de pregària a la Mare de Déu la fan més propera a les tres fòrmules de goigs que hem plantejat. Per tant, es tracta segurament de la primera vegada que una composició de *dansa* és dedicada a Maria, però les característiques formals són molt allunyades del que seran els goigs dos segles més tard.

Un altre manuscrit de la mateixa època, el manuscrit del monestir de Ripoll (ACA, Ms. 129) elaborat a començaments del segle XIV, també conté dues *danses* dedicades a la Mare de Déu. La primera –«Xi com la flor ben olen»– presenta escenes de la Nativitat i l'Anunciació. Composta tota en heptasíl·labs oxítons, el *respos* i la *tornada* són de tres versos, i les tres cobles, de set, també reprenen la rima final del *respos* (abb/ cdc dabb). La segona –«Guays e jausents xanti per fin'amor»– fa servir versos polimètrics, disposats en un *respos* i una *tornada* de quatre decasíl·labs i tres cobles de deu versos, i una alternança interessant entre rimes oxítones i paroxítones (10a 10b' 10b' 10a / 4c 4c 6d' 4c 4c 6d' 10a 10b' 10b' 10a). Tant el contingut de les escenes com l'estrofisme s'acosten lleugerament més als goigs posteriors, sobretot per la coincidència de les rimes del *respos* amb les dels versos finals de les cobles, però són composicions encara indubtablement dins del model estricte de *dansa*.

El *Répertoire métrique* d'István Frank ha permès trobar un únic antecedent pràcticament coincident amb els goigs polimètrics. Es tracta d'una peça anònima ubicada al *Chansonnier Giraud* (datat de 1270-1310) de la Bibliothèque Nationale de France (BNF/ FR. 12472m f. 28r, n. XVI), escrita amb lletra de la primera meitat del segle XIV i editada per Paul Meyer el 1871 i per Anna Radaelli el 2004. La variant lingüística que hi analitza Zufferey la situa al voltant d'Arles, a la Provença. Tracta d'un trobador que, a causa d'un amor cruel, s'estima més cantar el temps de fred i neu que la dolçor del bon temps de primavera:

L'edició de Radaelli (RADAELLI 2004, 249) resol alguns dubtes que ja planteja Meyer i proposa una nova disposició de la cobla d'entrada i la primera cobla. Meyer, malgrat que fa una deducció

semblant, prefereix obeir el manuscrit i transcriure-la com una de sola. De manera que per la disposició de la rima a les cobles i per la rima de la *tornada*, sembla evident que els quatre primers versos exerceixen la funció de *respos*. A més, es tracta de cobles capfinides, de manera que cada estrofa comença amb la darrera paraula de l'anterior, un joc que també es veu entre el quart i el cinquè vers: «vey/ Ieu vey», «lur ley/Lur ley», «fort[z] frey/ Le fortz frey» i «a barey/ A barey»; això confirma que els quatre primers versos conformen la cobla d'entrada i els altres vuit, la primera cobla. Cal dir, però, que es tracta d'una primera cobla diferent de les altres dues, que tenen deu versos; de manera que després dels quatre primers versos es passa directament als quatre darrers que rimen amb el *respos*, ometent els dos versos intermedis possiblement per descuit del copista:

Pos la dousor del tems gay,	7a	Le fortz frey mi ten jauzen,	7g
non mi play	3a	per un ven	3g
qu'ieu chant ne[que] m'e[s]baudei,	7b	miels que la fueilh' la flor,	7h
ans suy gay cant la neu vey.	7b	per c'aisi renec Amor	7h
		car secor	3h
Ieu vey que ls grans e l menut	7c	non m'an dat mas languimen.	7g
aiman tut	3c	E mais non las blandiray,	7a
s'alegro par la verdor,	7d	car ben say	3a
per qu'ieu chant de la freidor;	7d	que totz homs que lur sopley	7b
...	[3d]	son cors gieta a barey.	7b
...	[7c]		
E pos amor perdut ay,	7a	A barey son cors atray,	7a
chanteray	3a	e l dechay,	3a
pel tems qu'ieu chantar <i>ben</i> dey,	7b	totz homs que am Ley s parey,	7b
car d'aimans non sec lur ley.	7b	per qu'ieu tostems La reney.	7b
Lur ley non segray ieu ya,	7e		
car mor m'a	3e		
un cors de malvais escueilh,	7f		
per qu'ieu mais Amor non vueilh,	7f		
ans mi tueilh.	3f		
Mais amors non mi tenra.	7e		
E no m plai ab[ri]l ni may,	7a		
ans vieuray	3a		
alegre am gran cumdey	7b		
d'ivern ans lo plus fort frey.	7b		

Tot i que la peça no duu cap títol d'època i no se n'explicita el gènere, Meyer, Frank i Radaelli hi reconeixen l'estructura de la *dansa*. Tant la mètrica com l'estrofisme són coincidents amb els *Goigs de la gloriosa santa Maria Magdalena* a quatre veus, del manuscrit del segle XVI de la BC (M 747/1), si bé la *dansa* només presenta versos oxítons i els goigs només paroxítons. Pel que fa al patró de la rima hi ha una lleugeríssima diferència, un simple canvi d'ordre en la rima dels versos centrals de les cobles (cinquè i sisè). A més, els goigs reprenen els dos versos finals de l'entrada al final de cada cobla i, en canvi, la *dansa* només en repeteix la rima.

Dansa del Chansonier Giraud, segles XIII-XIV: 7a 3a 7b 7b / 7c 3c 7d 7d 3d 7c 7a 3a 7b 7b
Goigs de la gloriosa santa Maria Magdalena, segle XVI: 7a'3a'7b'7b' / 7c'3c'7d'7d'3c'7d'7a'3a'7b'7b'

Encara que es tracta d'un únic exemple, mostra l'ús d'aquesta possibilitat d'una manera prou sòlida i coherent ja entre els segles XIII i XIV, emmarcada en els paràmetres de la *dansa*. I que, per tant, l'estructura poètica, estròfica i mètrica dels dos models literaris de goigs més utilitzats actualment provenen del mateix tipus de composició i tenen els mateixos antecedents trobadorescos.

Les justes poètiques a partir del segle XIV es van regir per manuals concrets sobre l'art de *trobar*, de manera que els tractats poètics es van convertir en bons aliats per aconseguir-hi l'èxit. Milà i Fontanals remet a les *Leys d'Amors* de Guilhem Molinier per trobar recomanacions sobre la composició de *danses*. Ens hem fixat, doncs, en els tractats occitans i catalans a la recerca d'una sèrie de preceptes que, amb tota probabilitat, van influir en la composició dels goigs a partir del darrer terç del segle XV.

1.3.2. Una flor per a dansar sobre Tolosa. Els tractats poètics.

Les aportacions d'Anna Radaelli (2007, 47-60) sobre el conreu de la *dansa* a la cort de Provença són clau per entendre l'assumpció i l'evolució del gènere. Tot i ésser poc present en els cançoners, estima que la *dansa* devia ser molt popular des de la segona meitat del segle XIII i durant tot el XIV, assolint un estatus important entre les composicions dels trobadors.

El primer aplec manuscrit de *danses* és de 1250-1260, durant el regnat de Carles I d'Anjou, i a partir d'aleshores va començar a aparèixer en els tractats de versificació. Això concorda amb el fet que l'important tractat *Les Razos de trobar* de Ramon Vidal de Besalú (1190-1213), que es considera el primer tractat de poètica en llengua no llatina, no expliciti res sobre la dansa²⁹. Tampoc en parlen el *Donat proençal* d'Uc Faidit (1243), el *Vers e regles de trovar* de Jofre de Foixà (1285-1296), ni el *Mirall de trobar* de Berenguer d'Anoia (1300).

Radaelli fa un buidatge de tot allò que els principals texts preceptistes dels segles XIII i XIV –la *Doctrina de compondre dictats*, el tractat de Ripoll i les *Leys d'Amors* de Guilhem Molinier– indiquen en

²⁹ Vegeu algunes consideracions de Ramon Vidal de Besalú sobre la poesia a l'Apèndix G.

relació a la dansa. Reflectim aquí les seues aportacions i hi afegim a més tot allò referent a la *retronxa*. Igualment, hi sumem tot el que hi és relatiu del *Doctrinal de trobar* de Ramon de Cornet, del *Glossari* i del *Compendi per compondre dictats* de Joan de Castellnou i del *Torsimany* de Lluís d'Avençó, i altres detalls i circumstàncies que es desprenen d'aquests tractats i també d'*El arte de trovar* d'Enrique de Villena.

El primer tractat que aporta algun precepte específic sobre la *dansa* és la *Doctrina de compondre dictats* (1290-1300?), d'autor anònim. Hi trobem les característiques que ha de tenir (podeu llegir el text original a l'Apèndix H):

- Composició cantada i ballada amb instruments, «so plazent» i «so novell», o sigui, de nova composició.
- Temàtica d'amor («Si vols far dança, deus parlar d'amor be e plasentment»).
- Estructura: tres cobles emmarcades amb un *respòs* a l'inici i una o dues tornades al final. Les cobles poden acabar amb un «refrany semblant».
- Quan parla de *retronxa*, no queda clar si és una manera de compondre la *dansa* o si es refereix a una altra tipologia poètica. Ara bé, diu que la *retronxa* ha de tenir quatre cobles, sempre de temàtica amorosa, i que «Retronxa es dita per ço retronxa / per ço cor totes les cobles deven ser retroncades a la fi, e per ço cor refrayn de la primeryra cobla serveix a totes les altres cobles». Les característiques de la *retronxa*, és clar, ens acosten al joc estròfic dels posteriors goigs.

L'autor del tractat de Ripoll (1290-1350?) –contingut al ms. 129 de l'ACA–, igualment anònim, concreta una mica més alguns dels preceptes anteriors. La *dansa* pot tractar d'amor o bé lloar la dama. Afegeix que la diferència principal entre la *dansa* i la *cansó*, és que la segona té més cobles. Pel que fa a l'estructura, concreta que la segona part de les cobles ha de reproduir la rima i la melodia del refrany (MARSHALL 1972, 102), un aspecte que coincideix amb una part dels goigs orals actuals. (Podeu llegir el text original a l'Apèndix I).

A finals del segle XIII el model líric trobadoresc occità havia entrat en decadència. La desfeta dels albigesos a Muret (1213) havia suposat el col·lapse polític i cultural d'Occitània. La persecució intel·lectual que va exercir la corona francesa, reforçada per la Inquisició va acabar d'enfonsar el model líric conreat pels estaments benestants de la societat occitana (FERRANDO 1982:30).

És en aquest context que el dia de Tots Sants de 1323 un grup de set burgesos tolosans va fundar el Consistori de la Gaya Sciència o del Gay Saber, anomenat també «la Sobregaya Companhia dels set trobadors de Tolosa», decidits a retornar l'esplendor a la llengua i la lírica que els eren pròpies. De fet, els membres d'aquest grup acostumaven a trobar-se els diumenges per declamar les seues poesies i jutjar-les entre ells. I va instaurar un concurs literari que es va convocar per primer cop el dia 3 de maig de 1324 –dia de Santes Creus– i que premiava amb una «Violeta del aur» el millor sirventès sobre la Mare de Déu.

De seguida la «gaya companhia dels VII trobadors» va veure la necessitat de redactar unes normes de composició. Ramon de Cornet va oferir-los el mateix 1324 el *Doctrinal de trobar*, fet amb certa precipitació i amb força llacunes. L'autor l'havia dedicat precisament a l'infant en Pere. Sobre la *dansa*, diu que ha de tenir un *respòs* inicial, i que les tres cobles han d'acabar amb coincidència amb aquest respòs; a més, han de tenir una tonada de nova factura i ben alegre per ballar:

Respos deu haver dansa
 Ab gay so d'alegransa
 Novel per be dansar
 E deu hom coblas far
 Tres a la fi semblans
 Al respost fayt enans.

Així i tot, Ramon de Cornet no era prou ben vist pels prohoms de Tolosa: es tractava d'un frare que havia tastat diverses ordes i que era observat pels inquisidors. Va abastar la Violeta d'or el 1333, però no així el favor de la «companhia», que en canvi va incorporar al seu grup exclusiu Joan de Castellnou. Segons Giuseppe Tavani, Castellnou va escriure aleshores el seu *Glossari* (1341) «comentari despietat» de l'obra de Cornet i el va dedicar igualment a l'infant Pere. El que pretenia Castellnou era sobretot establir les *Leyes d'amors* de Guilhem Molinier com a tractat de referència, en detriment de l'obra de Ramon de Cornet (TAVANI 1989, 308).

Joan de Castellnou aporta preceptes molt més precisos per compondre *danses*: perfila el nombre de versos del *respòs* (entre tres i cinc), de les cobles (entre cinc i nou) i de la *retronxa* –la repetició de versos del *respòs* que hi ha al final de cada cobla– (entre un i tres); el nombre de *respòs* (a l'entrada, un), de cobles (tres) i de *tornades* (en acabar, una o dues); i la mesura dels versos (com a màxim de vuit síl·labes). Les cobles han de tenir el mateix nombre de síl·labes –per tant, cada cobla es podria cantar amb la mateixa tonada– i poden tenir un mateix tipus de rima o més d'un. Això no vol dir que tots els versos de la cobla hagin de tenir la mateixa mesura. La relació numèrica entre els versos

del *respos* i de la cobla és al voltant de la meitat –dos versos amunt o avall–, és a dir, si la cobla és de vuit versos, el *respos* en podria tenir entre dos i sis, tot i que les limitacions en els versos del *respos* fan que només en pugui tenir tres, quatre o cinc. (Podeu llegir un fragment del text original a l'Apèndix J).

Al *Compendi per compondre dictats* (1341) –escrit poc abans que el *Glossari*– Joan de Castellnou afirma que els versos (*bordos*) tenen entre quatre i dotze síl·labes i que les cobles tenen almenys cinc *bordos*, les que són de deu síl·labes com a mínim. Les cobles construïdes amb versos de fins a vuit síl·labes han de tenir almenys vuit *bordos* (al *Glossari* havia afirmat que en podien tenir entre cinc i nou). Podríem dir que les formulacions dels goigs actuals també obeeixen aquest criteri: així, les cobles d'heptasíl·labs tenen vuit versos i les de versos heptasíl·labs i tetrasíl·labs en tenen deu (podeu llegir l'original a l'Apèndix K).

Guilhem Molinier va escriure diferents versions de les *Leys d'amors*, que van regir els certàmens poètics que convocava el Consistori de la Gaya Sciència a Tolosa. Van constituir una mena d'extens llibre d'estil que havia de servir als aspirants a la joia de la Violeta (premi únic al començament) a l'hora de compondre els seus *dictatz* i també al jurat del premi per emmarcar les normes del joc. Molinier hi va recopilar tot de definicions, consells i exemples sobre gramàtica, versificació, normes de la rima i fórmules en tots els gèneres. S'estima que el mateix Molinier va escriure tres versions de les *Leys* (c.1337, c.1337-1343 i 1356) (TAVANI 1989:309-311).

L'estructura que descriu de la *dansa* no presenta gaires variacions pel que fa als tractats precedents: un *refranh* o *respos* inicial, una *tornada* final semblant al *respos* i tres cobles centrals que han d'acabar com el *respos*. Molinier és més precís en descriure la relació entre el *respos* i les cobles: el començament de la cobla ha de tenir una rima (*acordansa*) diferent a la del *respos*, encara que la mètrica (*compas*) pot ser igual o diferent; la rima del final de la cobla, en canvi, ha de mantenir una relació amb la rima del *respos* i fins i tot pot repetir-ne (*retronxar*) dos o tres versos. Els *bordos* de *dansa* són de vuit síl·labes com a màxim; si no fos així es tractaria d'una *dansa* irregular. Admet però versos més llargs amb cesura i rima interna (*bordos multiplicatius*). Pel que fa a la melodia (*so*), cal que sigui més «joiós i alegre» que no pas el del vers o la *cansó*, i que permeti de ballar. Molinier, amb recança, palesa l'abandonament del *so de dansa* en favor de tonades de la lírica francesa, en aquest cas del motet-rondó, i en fa responsables als *chantres*, que són incapaços de compondre tonades pròpies del gènere. Les músiques, doncs, presentaven els mateixos problemes de substitució que patia la llengua occitana però d'una manera potser més subtil. I tot i que no sabem si el *Consistori* hi va prendre cap

mesura, Molinier no es va estar de copsar a les seues *Leys d'amors* la consciència del canvi. (Podeu llegir el fragment del text original a l'Apèndix L).

En la definició de la *retronxa* Molinier contempla tant la composició independent com l'ús de cobles retronxades –amb repetició de versos– aplicables a diversos gèneres, per exemple a la *dansa*, que esdevindria així una *dansa retronxada*.

Finalment, Molinier encara adverteix sobre la confusió entre *bal* i *dansa*. El *bal* pot tenir deu cobles o més i el seu *so* –que precedeix la composició de la lletra– és més ràpid i més apte per a se cantat amb instruments. La *dansa* té només tres cobles, *respos* i *tornada* i un cop *trobada* la lletra, llavors se'n cerca el *so*:

Item alqu fan bals a la maniera de dansa amb un respos et am motas coblas. Pero bals es divers de dansa. quar dansa no ha may tres coblas estiers lo respos e la tornada. E bals ha .x. coblas o mays. Encaras pot haver outra diversitat. quar bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar ab esturmens que dansa. Encaras ha outra diversitat. quar hom comunament fa et ordena lo dictat de dansa. e pueysh lo entrobal so amb estrument. e pueys aquel trobat. hom fa lo dictat de bal. tractan damors o de lauzors. o d'outra materia honesta. segon la voluntat del dictayre. (p. 348-351)

Aquesta diferència en l'ordre amb què s'elaboren la lletra i la música en la *dansa* i el *bal* pot tenir al nostre entendre dues implicacions: d'una banda, que el primer element a compondre fos la part estructural de la peça –la música en el *bal* i la lletra en la *dansa*–; i de l'altra, que la possibilitat de reutilitzar una tonada fos més probable en el cas del *bal* que en la *dansa*, perquè no tenia una lletra que ho condicionés. A partir d'aquí, tenint en compte la queixa de Molinier sobre la dificultat d'interpretar cants pròpiament de *dansa*, seria plausible deduir que algunes fórmules possibles de la *dansa* haguessin estat més emprades que altres a fi d'ajustar-hi una tonada adequada –i potser aleshores fossilitzades les opcions en una de sola–, en detriment d'altres fórmules menys usuals en què calia construir de cap i de nou el discurs melòdic o manllevar-lo de la tradició francesa. Això explicaria perquè dotze de les tretze danses premiades amb un *gaug d'argent*³⁰ als certàmens de Tolosa entre 1345 i 1484 presents al manuscrit del *Registre Galhac* (GATIEN-ARNOUT 1841, v. 4 185-232) –i que seguien el text de les *Leys*–, tenen exactament la mateixa mètrica i el mateix estrofisme: *respos* i *tornada* de quatre versos i cobles de vuit versos, tot en heptasíl·labs, i rimes finals de les cobles que

³⁰ En total, el *Registre Galhac* conté quinze obres premiades amb el *gaug d'argent*; a més de les tretze danses, els certàmens de Tolosa van premiar en aquesta categoria un *Vers* i un *Sirventès am refranh*.

concorren amb el *respos* o bé en *retronxen* el darrer vers; al capdavall, aquesta és l'estructura que tan exactament coincideix amb l'habitual dels goigs heptasil·làbics, i s'estén en el temps fins exactament l'any 1474, el mateix any del *Respon la gloriosa Verge Maria*, de Bernat Fenollar a València):

1. Dansa d'amors de Nostra Dona: *La neyt e l'jorn vell cantar*, de Boneti.
2. Dansa d'amors de Nostra Dona: *Roza, sus tot valerosa*, de Guilhem de Galhac.
3. Dansa de Nostra Dona: *Flors humils, am confiansa*, de P. Malarderii.
4. Dansa de Nostra Dona fayta sobre la Conceptio: *Car etz sus totas ondrada*, d'Antonius de Jaunaco, rector de Sant Serni de Tolosa.
5. Dansa de Nostra Dona: *Ieuz vuell tostemps may servir*, de Johan de Calmo, 1451.
6. Dansa de Nostra Dona: *Verges, vos que etz complida*, de Brolio.
7. Dansa de Nostra Dona: *De vos servir e lauzar*, de Johan Gombaut, marxant de Tolosa, 1456.
8. Dansa d'amos de Nostra Dona: *A la gentil Flor mot pura*, de Peyre de Blays, estudiant, 1462.
9. Dansa d'amors am refrany: *Neyt et jorn, dins en la pessa*, de Peyre de Vilamur, batxiller en lleis, 1465
10. Dansa de Nostra Dona: *Palais de grant excellensa*, de Franciscus de Morlanis, 1466. L'anotació, en llatí, expressa que l'autor «habuit gaudium», és a dir, que va aconseguir la flor del *gauch*.
11. Dansa de Nostra Dona: *Verges, Flor d'aut excellensa*, de R. de Benedicti, batxiller en lleis, 1471.
12. Dansa per refranh: *Thesaur de grant excellensa*, de Johan Bemonys, col·legial de sant Raimon de Tolosa, 1474 (el mateix any del *Respon la gloriosa Verge Maria*, de Bernat Fenollar a València).

En la darrera versió de les *Ley*s hi podem llegir també unes cobles dedicades als *septem gaudia* de la Mare de Déu, que serveixen a Molinier per posar un exemple sobre les *coblas doblas* que fan servir les mateixes rimes i amb la mateixa disposició en un seguit d'apariats. Es tracta de vuit cobles de sis versos octosíl·labs amb *tornada* de tres, sense estar atribuïdes a un gènere concret. Cada cobla té tres rimes disposades en versos aparellats. Sense *respos* inicial, la *tornada* adopta la rima dels tres versos precedents. Els *septem gaudia* a què el *dictatz* fa referència són l'Anunciació, Nativitat, l'Adoració dels Reis, la Ressurrecció, l'Ascensió, la baixada de l'Esperit Sant i l'Assumpció i Coronació. Per aparellar les rimes entre cobles i acabar d'arrodonir un bon exemple de *coblas doblas*, s'hi afegeix una vuitena cobla amb una pregària, abans de concloure amb la *tornada*, que fa d'endrea.

Al premier gaug Dieus envieç
Langel del cel queus saludec
E dish ave gracia plena

Le Sans Esperitz qu'illumena
En te venra. pueys en vos fo.
Dieus al humil vostra razo.

Al segon le chor salegrec
 Dels angels. can de vos nasquec
 Le filhs de Dieu ses tota pena
 E remazetz pura Vergena
 Quar cel quens dec salvatio.
 Efantetz ses corruptio.

Al ters li trey rey d'orien.
 Viro lestela respanden.
 Am gaug et am joya complida
 Al hostel on Dieus es los guida
 Aur et eces offron ades
 E mirra bayzan los sieus pes.

Al quart en gran alegramen
 Torneron vostre marrimen
 Can dieus la passio fenida
 Ressucitec de mort a vida .
 Als sieus apparec en apres
 Per que lor dol en gaug tornes.

Al sinque son li joy cregut
 Can Dieus per la sua vertut
 Vas lo cel pres la drecha via
 Prezen la sua companhia
 De say vos fe Dieus remaner.

Dona per la fe sostener.

Al seyze foron percebut
 Lapostol et han recebut
 Lo Sant Esperit perque stia
 Cascus segur e may ferms sia
 Adonx lor dec plenier saber
 E saubro de la fe lo ver.

Al sete vostre gang dobbletz
 Can sus en la cort don pujetz
 De paradis on fos honrada
 Per vostre filh e coronada
 Adonx aazitz los noels chans
 Dels angels e de totz los sans.

Verges glorioza valetz
 A cels per los quals mayres etz
 Del filh de Dieu pura sagrada
 E del cel regina clamada
 Si que lor siatz ajudans
 En lors perills daquest mon grans.

TORNADA.

Flors humils e bon azurada
 Faytz dona vostres reclamans
 Daquestz. vij. gaugz participans³¹.

A la versió de les *Leys d'amors* de 1356 queda constància que el certamen de Tolosa havia ampliat el nombre de premis d'un a tres: *la violeta d'aur* que premiava el millor cant o vers, *l'ayglantina d'argent* i el *gaug d'argent*, atorgat «per dansa am gay so per dar alegransa» —emprant les paraules de Ramon de Cornet de 1324—, que fa evident que la presentació d'obres al certamen consistia en la seua interpretació cantada pública.

³¹ Gatién Arnout: *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*. Slatkine Reprints. Gènova, 1977. Reimpressió de l'edició de Tolosa 1841-1843. p. 264-267.

La intenció d'atorgar un *gaug* a la millor *dansa* és molt revelador. El mot *gaug* posseïa aleshores un doble significat –el nom de la flor (*calendula officinalis*) i el sentiment d'alegria, el goig–, que Cerverí de Girona (?<1259 — ?>1285) ja havia copsat a *Lo vers de les erbas*. La polisèmia és present encara avui en occità (*gauc*, en bearnès; *gaug/ gauges*³², en tolosà). Joan Veny, en el seu llibre *Llengua i entorn natural* estudia les variants del nom de la flor i n'analitza dues formes prevalents en català: *gojat* i *boixac*. La primera, present en diverses flexions arreu del domini lingüístic continental (*gauget*, *gaugíe*, *graugets*, *galdiró*, *gojat*, *gauja*, *gauxa*, *gauya*, *gaucha*, *gauche*), prové del *gaug* occità i més tard va derivar en la segona forma (*bojat*, *bojac*, *boixac*), sentida a la Vall de Ribes, el Vallès, el Maresme i el Barcelonès. I explica la transmissió del *gaug* occità al català a través de les grans onades migratòries de nord a sud entre els segles XIV i XVIII (VENY 2001, 121).

Sembla que ha passat força desapercibuda la semblança fonètica i de significats entre la flor del *gaug* trobadoresc i els goigs; només ho planteja Valeri Serra i Boldú (SERRA 1925, 162) sense aprofundir-hi més. Les dades ens permeten formular la hipòtesi que, en algun moment de transformació de la *dansa*, el nom de la flor va designar les composicions poètiques que premiava el consistori de Tolosa; i potser de manera més específica aquelles *danses* –potser ja ampliades a set cobles en comptes de tres– dedicades exclusivament, o principalment, als *septem gaudia* de la Mare de Déu. Des d'aquest punt de vista, el concepte 'goigs' hauria pres en aquesta avinentesa una doble connotació: d'una banda, referida al contingut i al to joiós –*gaudia*– i, de l'altra, una qüestió formal que els assimila a una estructura estròfica –i segurament melòdica– emparentada amb la *dansa*. Probablement és en els certàmens de Tolosa on coincideixen els dos principis en un mateix acte compositiu. Així, els goigs que avui es canten en esglésies, ermites, altars de carrer i processons durien ja, en el seu nom, no només una devoció, sinó també un senyal dels antics certàmens tolosans i l'aire de *dansa* i de cant joiós.

A la darrera versió de les *Leys d'amors* (1356), segons el sumari del còdex, en el volum hi haurien d'haver unes pàgines dedicades a la manera de cantar els *septem gaudia* de la Mare de Déu: «Encarnatio», «Nativitat», «Aparitio», «Ressurrectio», «Ascentio», «Trametement del sant Esperit» i «Assumptio». Per tant, del tractat de Molinier podem constatar un cop més que els *septem gaudia* eren ben coneguts i que se'n feien composicions específiques per glossar-los. El manuscrit, però, està mutilat inoportunament just a les pàgines que hi estan dedicades: passa del foli 93v al 100r, mostrant així la pèrdua del contingut dels sis folis. L'edició de Joseph Anglade de 1919 ja presenta aquesta llacuna. Anglade, que treballava sobre una còpia del manuscrit feta expressament per a la seua

³² /g'awtS/ ~ /g'awtSes/



Clamença Isaura, de Joan-Pèire Rivals. El 1678 els *capítols* de Tolosa –consellers municipals– li van encomanar aquest quadre per guarnir la primera galeria del *Capítol*. Sota un pal li ornat de creus tolosanes, la representació idealitzada de Clamença Isaura a la glòria –en actitud espectant, com si sentís una *dansa* en honor seu i acompanyada per dos angelots músics– que serva una flor de *gautz* sobre la ciutat, amb la inconfusible vista del campanar de Sant Serni. (Museu dels Agustins, Tolosa) Clamença Isaura és el nom mític que pren la dama ideal dels Jocs Florals de la ciutat des de 1549.

edició indica: «Cette lacune existait au moment où a été faite la copie moderne; voici en effet ce que dit le copiste: ‘N^a qu’il manque six feuillets au livre, sçavoir depuis le 94 jusques au 99 inclusivement’»³³. «La contemplatio dels VII gautz printipals de nostra dona» comença al foli 96; per tant hi hauria dedicat a cada goig una extensió d’almenys una pàgina sencera. La represa al foli 100r, després dels sis folis perduts, comença amb els darrers versos dedicats –suposem– a l’Assumpció:

³³ «Aquesta llacuna existia al moment en què s’ha fet la còpia moderna; heus aquí en efecte què diu el copista: ‘Nota que manquen sis folis al llibre, a saber, des del 94 fins al 99 inclòs’».

del humil verges e pura
 Flors humils tu nos razona
 am lo sieu filh liberal
 que dient que ls peccatz perdona
 Nos done joy eternal
 E dessa vida segura
 Amen³⁴

S'hi poden llegir uns versos heptasil·labs amb rimes més o menys encadenades. Potser es tracta de cobles de cinc versos en què el darrer reprèn la rima del refrany –per tant l'inici del full coincidiria amb el darrer vers d'una cobla, ababc–, però no és possible saber si aquestes cobles tenien una estructura compatible amb la *dansa* o amb una altra fórmula. És intrigant saber perquè les úniques pàgines perdudes del volum són precisament aquestes, i des de quin segle, però seria ociós entrar aquí en especulacions incertes.

Quinze anys després de la darrera versió de les *Leys*, Pere III el Cerimoniós va demanar a Jaume March –oncle futur d'Ausiàs March– d'escriure el *Llibre de concordances* (1371). El 1393, el seu fill, Joan I, va instaurar uns Jocs Florals a Barcelona i va designar Jaume March i Lluís d'Averçó com a jutges del certamen. Aquest darrer, el 1400 va escriure el *Tòrsimany* un tractat que conté reflexions exhaustives sobre els escrits Molinier. Averçó relata amb detall precís com ha de ser la *dansa* (fragment que copiem i comentem en detall a l'Apèndix M). Cal destacar-ne la descripció de com es començava a cantar una *dansa*: primer el cantant principal cantava el *respos* i tothom el repetia –no queda clar, però, si es repetia tot sencer o només els versos finals; i especifica que el *so* del *respos* és el mateix *so* que tindrà la *dansa*. Això indica que la melodia del *respos* ha de tenir tots els elements per, després, poder-se cantar les cobles. Per primera vegada trobem aquí un detall d'estructura melòdica que coincideix del tot amb l'estructura de les tonades dels goigs a partir del segle XVI, tal i com analitzarem al segon capítol d'aquesta tesi.

Entrat el segle XV, Enrique de Villena –besnét de l'infant Pere va escriure *El arte de trovar* (1433). No hi fa cap referència a la *dansa*, però repassa la seua versió de la història del certamen de Tolosa, com es va implantar a Barcelona a través de Joan I i la seua consolidació durant el regnat del seu germà, Martí I l'Humà. Villena havia presidit les festes de lliurament del premi –la joia– i coneixia de primera mà tots els fasts i el protocol de les cerimònies. En els anys que Enrique de Villena va viure

³⁴ Joseph Anglade: *Las leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*. Tome II. Imprimerie et librairie Édouard Privat. Tolosa, 1919. p. 99

a Barcelona, els certàmens havien estat dedicats a temes diversos, també a les lloances de Maria: «Algunas uezes loores de Santa María, otras de armas, otras de amores e de buenas costumbres» (SÁNCHEZ-CANTÓN 1923, 56). Hi descriu el funcionament d'aquestes diades, en què els trobadors havien de llegir les seues obres «en boz intelligible» i lliurar-les a l'escrivà «escritas en damasquines de diversos colores, con letras de oro, e de plata, e iluminaduras fermosas, lo mejor que cada vno podía». L'obra premiada rebia una autorització per a ser interpretada en públic: «era asentada en el registro del consistorio: dando authoridat i liçençia para que se pudiese cantar, e en público dezir». I el final de la festa consistia en l'exhibició pública del resultat de la justa poètica: la sortida de palau –del rei, s'entén– de la comitiva dels mantenedors del certamen, els trobadors i els ministrers, que acompanyaven el guanyador amb el premi fins a casa seua o allà on sojornava.

L'anàlisi dels tractats i de les composicions líriques que se'n deriven confirma en bona part la tesi de Milà i Fontanals, que els goigs tenen l'estructura compositiva i mètrica de la *dansa* provençal. Ara bé, l'obligatorietat de les tres cobles és el tret més disgregant entre *danses* i goigs. L'ampliació del nombre de cobles pot estar relacionat amb altres *dictatz*, com la *cançó*. I l'altra qüestió que presenta diversitat és la temàtica: els preceptes de la *dansa* indiquen que han de tractar d'amor o de lloança a la dama, que es transforma ràpidament en la Mare de Déu –Nostra Dona– tal com expressen molt bé els títols de deu de les dotze *danses* guanyadores del *gaug d'argent*³⁵. La vinculació esdevé del tot convincent.

1.3.3. *Danses canòniques i 'danses llargues'*

La literatura de certamen tolosana va influir en la poesia d'altres tradicions lingüístiques, com va passar en els territoris catalans, on es van exportar les *Leys d'amors* de Guilhem Molinier i es van convocar certàmens a Lleida, València i Barcelona, per exemple. I fins i tot en va exportar els gèneres principals, com hem pogut veure amb les *danses* de Pere Miquel Carbonell i Montserrat Torres presentades als certàmens de Barcelona de finals del segle XV i compostes gairebé a la manera de les del *Registre Galhac* premiades a Tolosa. Fora de l'ambient tolosà –els exemples de Carbonell i Torres ho corroboren– la *dansa* es transforma i s'allarga en el nombre de cobles.

³⁵ Ja a final del segle XIII, La *Cantiga de Santa Maria* n. 42 exemplifica com un a lloança a la Mare de Déu o a una dama poden ser semblants en la forma però amb conseqüències molt diferents

Amb la finalitat de localitzar obres poètiques coincidents amb la mètrica i l'estructura estròfica dels goigs, ens hem servit dels repertoris mètrics. Gairebé un segle després de les observacions de Milà i Fontanals que comparen l'estructura estròfica i mètrica dels goigs amb la *dansa* trobadoresca, el 1953 István Frank va escriure *Repertoire métrique des poésies des troubadours*, una eina magnífica per a la comparació de mètriques i de rimes de qualsevol tradició poètica amb el repertori dels trobadors. Igualment, hem revisat una desena de repertoris mètrics més d'altres tradicions poètiques, basats en el de Frank (TAVANI 1967; DE ALESSI 1971; MÖLK I WOLFZETTEL 1972; SOLIMENA 1980 I 2000; ANTONELLI 1984; PAGNOTTA 1995; BETTI 1997; GÓMEZ-BRAVO 1998; ZENARI 1999). El més significatiu per al repertori que tractem, però, és el *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* de Jordi Parramon (1992).

D'entre les 1342 obres que Parramon analitza dels segles XIII, XIV, XV i primeríssims anys del segle XVI no n'hi ha cap amb un esquema mètric coincident amb els goigs polimètrics ni amb els pentasil·làbics. N'hi ha algunes d'iguals als goigs heptasil·làbics, consignades com a *danses* o com a 'goigs'; la versió excepcional dels goigs heptasil·làbics amb un vers més a la cobla (*abab/cdcdabab*) que es canta a Ossera, però, no hi té cap correspondència. La rima de les cobles dels goigs heptasil·làbics respon a quatre combinacions possibles (PARRAMON 1992, 24), que són amb les que hem basat les cerques:

- Octaves cadeno-encadenades: ababcdcd
- Octaves creu-encadenades: abbacdcd
- Octaves cadeno-creuades: ababcdcd
- Octaves creu-creuades: abbacdcd

El repertori mètric català inclou una llista de 92 *danses* en què només 15 compleixen l'estructura formal dels goigs (deixant de banda el nombre de cobles). En podeu veure els detalls a la taula següent. D'aquestes, només n'hi ha 6 que es poden considerar canòniques –2 *danses* i 4 *danses retronxades*. En total n'hi ha 10 de retronxades, 6 de les quals sense *tornada*. Pràcticament a totes hi figura l'autor, cosa que fa pensar que podrien haver estat presentades a certàmens poètics. De les 15 que coincideixen amb els goigs, una tercera part comença amb el mot «pus», que al segle XVII esdevindria «puix» i que avui ha quedat com un arcaisme que pràcticament només es conserva en el cant i la composició de goigs. Pot sorprendre el nombre de cobles d'algunes *danses*, sobretot la de Francesc Segarra; en aquest cas està consignada així en el manuscrit del seu coetani Pere Miquel Carbonell, notari de Barcelona:

AUTOR	ÍNCIPIT	TEMA	RESPOS	COBLES	TORNADA	RETRONXA
Guerau de Maçanet	«Amors joy mi renovella»	d'amor	1	3	1	1 v.
Joan Basset	«Ab lletres d'aur per mesura»	lloança a la Verge	1	3	2	1 v.
Montserrat Torres	«Pus es guerra comoguda»	petició d'ajut a la Verge	1	3	1	2 v.
Pere Torroella	«Si volreu, enamorats»	d'amor	1	3	-	2 v.
Pere Torroella	«Pus no consent esperança»	d'amor	1	3	-	2 v.
Joan de Masdovelles	«Senyora molt singular»	d'amor	1	3	-	2 v.
Anònim	«Pus que sou de mi amada»	d'amor	1	2	-	2 v.
Anònim	«D'una vella scaxalada»	satírica	1	1	-	2 v.
Pere Despuig	«Pus que bondat neç abtesa»	d'amor?	1	5	-	2 v.
Montserrat Torres	«Plorant, planyent, passant pena»	sobre santa Magdalena	1	4	1	-
Joan Basset	«Pus avets bondat despesa»	a una dona maliciosa	1	3	1	-
Pere Tresfort	«Jovencelhs qui no [ha] aymia»	d'amor	1	3	1	-
Francesc Segarra	«Christians, a supplicar»	religiosa	1	12	4	-
Montserrat Torres	«Prothomartyr glorios»	sobre sant Esteve	1	6	-	-

Danses coincidents amb l'estructura dels goigs del *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* de Jordi Parramon, 1992

A més a més, Parramon consigna altres quaranta-vuit peces com a goigs, tots religiosos (*dansa* i goigs són categories excloents en aquesta categorització). D'aquestes, només vint-i-nou tenen un esquema de mètrica i rima coincident amb els goigs actuals, concretament amb els goigs heptasil làbics, que analitzem a la taula següent. Es tracta de: dues peces anònimes del *Cançoner de Saragossa*; vint-i-quatre del *Cançoner sagrat de vides de sants* –també anònimes–; una de Bernat Fenollar –*Respon la gloriosa Verge Maria*, que hem assenyalat com a punt de partida dels goigs moderns–; els goigs del Roser atribuïts al mateix autor –Parramon dona per bona l'atribució proposada per Ribas (1963); i una de Francesc Borgonyó. De totes, sis tenen la mateixa forma que les *danses* però amb més cobles (entre 5 i 19 cobles); d'aquestes, tres fan servir retronxa de dos versos i només els goigs del Roser en fa servir d'un vers. De fet, encara avui són els únics goigs dels cantats actualment que utilitzen una retronxa d'un sol vers.

AUTOR O MANUSCRIT	INCIPIIT	RESPOS	COBLES	TORNADA	RETRONXA
Joan de Campos, 1464 (atr.)	«Perquè molt plahent vos sia»	Sí	7	1	-
BC Ms. 854, 1475-1500	«Pus de vostra carn sagrada»	Sí	8	1	1,5 v.
BC Ms. 854, 1475-1500	«Pus que rosa molt suau»	Sí (5v.)	15	2 (5v.)	3v.
BC Ms. 854, 1500-1525	«En lo mon si ffos dotada»	Sí	7	1	1v.
<i>Cançoner de Cambridge</i> , 1502-1504	«Dins los cels ahon habitau»	Sí	7	2	1 v.
<i>Ms. perdut de sant Onofre</i> , s.d.	«Hoges nos nostra advocada»	Sí	5	-	-
<i>Huguet de Serrallonga</i> , 1448	«O Verge santa Maria»	Sí; no rima amb les cobles	4	-	-

AUTOR O MANUSCRIT	ÍNCIPIT	RESPOS	COBLES	TORNADA	RETRONXA
Bernat Fenollar	«Vostres goigs ab gran plaher»	Sí	7	1	1v
Bernat Fenollar	«Los que em desiau loar»	Sí	7	1	2v
Francesc Borgonyó	«De virtuts sou exalçada»	Sí	7	2	2v
<i>Cançoner de Saragossa</i>	«Molt humil Mare de Déu»	Sí	5	1	2v
<i>Cançoner de Saragossa</i>	«De Jesús sou tan amada»	Sí	17	1	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de la gloriosa verge Maria intitulada de Monserrat: «Puix que mare tan honrada»	Sí	15	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios sent Jordi: «Entre ls cavallers insignes»	Sí; no rima amb les cobles	14	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios sent Honorat: «Entre ls sants puix sou tan digne»	Sí; no rima amb les cobles	16	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor dels gloriosos tres reys de Orient: «Gaspar, rei de tan prudència»	Sí; no rima amb les cobles	18	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de la gloriosa senta Catharina de Çena: «Les virtuts de vós són tantes»	Sí; no rima amb les cobles	17	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del beneyt sent Loys bisbe: «Lloem vostra virtut santa»	Sí; no rima amb les cobles	14	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de la beneyta senta Lucia: «Llúcia, verge molt pura»	Sí; no rima amb les cobles	14	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de la beneyta senta Margarita: «Margarita, molt benigna»	Sí; no rima amb les cobles	16	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios sent Agosti: «Ornat sou de virtuts tanta»	Sí; no rima amb les cobles	15	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del benaventurat sent Anthoni: «Pare sou tan venerable»	Sí; no rima amb les cobles	14	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del beneyt apostol sent Bernabeu: «Puix als cels amb tanta glòria»	Sí; no rima amb les cobles	14	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios apostol sent Pau: «Puix apòstol tan insigne»	Sí; no rima amb les cobles	16	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de la beneyta senta Agnes: «Puix de Déu sou tan amada»	Sí; no rima amb les cobles	17	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del beneyt sent Gil: «Puix de tanta reverència»	Sí; no rima amb les cobles	19	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios martir sent Sebastia: «Puix del poble sou defensa»	Sí; no rima amb les cobles	14	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios sent Thomas de Aqui: «Puix molt clarament se mostra»	Sí; no rima amb les cobles	18	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	La Salve Regina ordenada en cobles: «Puix per vós, Verge Maria»	Sí; no rima amb les cobles	?	1 i oració	-

AUTOR O MANUSCRIT	ÍNCIPIT	RESPOS	COBLES	TORNADA	RETRONXA
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de la beneyta senta Marta: «Puix servés ab amor tanta»	Sí; no rima amb les cobles	17	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios sent Luch evangeliste: «Puix sou llum de la fe nostra»	Sí; no rima amb les cobles	12	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios confessor sent Domingo: «Puix sou sant tan venerable»	Sí; no rima amb les cobles	18	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de senta Maria Egipciaqua: «Reverent Egipciaca»	Sí; no rima amb les cobles	11	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios sent Blay: «Sant de molta reverència»	Sí; no rima amb les cobles	17	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor del glorios sent Johan Evangeliste: «Sant Joan Evangelista»	Sí; no rima amb les cobles	16	1 i oració	-
<i>Cançoner sagrat de vides de sants</i>	Cobles fetes en laor de la beneyta senta Tecla: «Tecla, Verge gloriosa»	Sí; no rima amb les cobles	13	1 i oració	-

‘Goigs’ semblants o coincidents amb l’estructura dels goigs del *Repertori mètric* de Jordi Parramon, 1992.

El *Cançoner sagrat de vides de sants* es conserva dividit en dos manuscrits a Barcelona i València (BC. Ms. 3 i BSMV 6519). Conté 59 composicions poètiques religioses escrites per Miquel Ortigues – notari– al final del segle XV i el començament del segle XVI (BARCELÓ 2013, 61). Les composicions del cançoner, en general, no mantenen la rima del *respos* en les cobles i no n’hi ha cap amb retronxa; només n’hi ha una que mantingui la rima, justament les cobles dedicades a la Mare de Déu de Montserrat³⁶. Presenta també una particularitat inèdita en totes les composicions: l’oració final en vers conclou amb l’*amen*, disposició ben paral·lela amb l’*oremus* llatí dels goigs.

Altres obres de l’època coincidents amb la mètrica dels goigs moderns que no són presents al repertori de Parramon són tres obres més del Ms. 854 de la BC, que conté obres des del darrer quart del segle XV sense datar. Es tracta de les llaors del Roser i les cobles del psaltiri que apareixen a les edicions que servem del *Trellat* (1535 i 1546) i els coneguts *gaudia caelestia* –«En lo mon pus sou dotada»..

La composició atribuïda al notari valencià Joan de Campos, escrita en un notarial de la seua propietat el 1464 és força sorprenent perquè al quart vers del *respos* sembla anticipar, els goigs del Roser de Fenollar. Amb un *gaudium* per cobla i la rima del *respos* represa al final de cadascuna –però sense retronxa–, s’atansa de manera molt clara al *Respon la gloriosa Verge Maria* que Bernat Fenollar escriuria deu anys més tard:

Perquè molt plahent vos sia,

³⁶ Aquestes són una raresa dins el cicle del manuscrit i de les composicions religioses de l’època: expliquen la troballa de la imatge de Montserrat i la seua veneració, un tipus narratiu molt més habitual en els goigs a partir del segle XVII. Juntament amb altres marededéus miracles cantades ja a les *Cantigas de Santa Maria* (Salas, Vauverd, Rocamadour, Vela-Sirga, Atocha, etc.), la Mare de Déu de Montserrat mostra ben aviat la translació local de la devoció única i central de la Mare de Déu.

Mare del meu creador,
cantaré ab gran amor
vostres goigs, Senyora mia.

Huguet de Serrallonga, també notari a Igualada va escriure en un notarial la composició «O Verge santa Maria»– datada de 1448. No hi ha *tornada* i, a l'igual que les composicions del *Cançoner sagrat de vides de sants*, el *respos* i les quatre cobles no tenen cap concordança comuna. Després de fer al·lusió a la Immaculada Concepció de la Verge i de la seua Coronació celestial, l'autor exposa el seu cas –«Lo senyor bisbe d'Urgell/ me té en gran stretura»– i expressa una sentida pregària perquè el bisbe tingui pietat de la seua situació (ARAGÓ 1980).

El dominic Joaquim Llorenç Villanueva va trobar un còdex al convent de Sant Onofre extramurs de València a començaments del segle XIX. El data del primer quart del segle xv i explica que va pertànyer als antics ducs de Sogorb, que el van donar a un frare del convent a finals del segle XVI. «Es breve, y por lo mismo he querido añadir unas coplas lemosinas, las cuales nunca vi hasta ahora impresas, y estan en el mismo código». Just Pastor Ferrer (1827:284-293) cita el mateix còdex–tot i que en fa recular la factura almenys fins al segle XIV– i en transcriu alguns textos, a més dels que ja havia aportat Villanueva. Afirmar que es conservava al convent de sant Onofre extramurs de València i que va desaparèixer durant la guerra del Francès. L'extensió que Ferrer hi dedica, amb descripcions molt precises sobre l'escriptura, deixa veure que n'havia copiat una part abans de la guerra i que volia difondre'n tots els detalls que coneixia per omplir el buit de la desaparició. Transcriu dues composicions coincidents amb els goigs heptasil·làbics: els *gaudia caelestia* «En lo mon si fos dotada» – que versionaria Joan Brudieu– i «una Cançó de la beneyta Verge Maria mare de Deu, è cantars al so: Si bem so mal maridada yo men he &c». La primera sembla incompleta (*respos*, una cobla i mitja, *tornada* i *endreça*) fa servir una retronxa d'un vers (com els goigs del Roser). Potser Ferrer va deixar de copiar quan es va adonar que es tractava d'una lletra prou vigent. La segona composició –«Hoges nos nostra advocada»–, amb *respos* i cinc cobles, té una estructura de la rima amb algunes particularitats (-a-a/bcbcbaba) i no fa servir retronxa. El més rellevant és l'ús de la tonada d'un cant de malcasada que havia de ser prou coneguda al seu temps per cantar una oració

a la Mare de Déu a manera de contrafacta³⁷, sense cap mena de greuge per mesclar diví i mundà; sembla que el temps de Guilhem Molinier havia quedat lluny i en aquest cas el *so* precedia el *dictat*.

Un manuscrit de la Biblioteca del Trinity College de Cambridge –el *Cançoner de Cambridge* (TCL R.14.17, f. 89-90)– fou copiat per Lluís Palau a València entre 1502 i 1504 (Martos 2008, 107). Conté una altra composició coincident, «Dins los cels hon habitau», que també podem considerar com uns goigs dedicats a la Mare de Déu amb la narració dels *gaudia caelestia*, amb *entrada*, set cobles amb retronxa d'un vers, *tornada*, *vers* (una quarteta amb la mateixa estructura de l'*entrada* i la *tornada*) i una oració en català com les del *Cançoner sagrat* sense rima (en podeu veure la transcripció a l'Apèndix N). Hi advertim la novetat en la nomenclatura del *respos* (*entrada*) i el *vers*, potser ja en una relaxació de les nomenclatures dels certàmens tolosans al començament del segle XVI a València.

En resum, del conjunt del repertori mètric de Parramon del segle XV i primers anys del XVI i altres obres de l'època que hem pogut analitzar, totes fora de l'òrbita de Tolosa, podem assenyalar:

- Vuit *danses* canòniques tolosanes amb retronxa. Consten d'un *respos* i/o una *tornada* i tres cobles retronxades (hem aplicat un criteri inclusiu pel que fa a l'absència de la *tornada*, atès que sovint els goigs cantats que no tenen *tornada* reprenen el *respos* de l'entrada al final). Són les *danses* que segueixen la preceptiva de Tolosa més properes als goigs:
 1. Joan Fogassot, notari de València durant almenys 1453-1474, «Ffins aci me 'veu », d'amor, *Cançoner Vega-Aguiló*.
 2. Guerau de Maçanet, segle XV, «Amors joy mi renovella»
 3. Joan Basset, c. 1420: «Ab lletres d'aur per mesura» *Cançoner Vega-Aguiló*.
 4. Monserrat Torres, <1492: «Pus es guerra comoguda» ACG Ms. 69.
 5. Pere de Torroella, «Si volreu, enamorats»
 6. Pere de Torroella, «Pus no consent esperança»
 7. Pere Despuig, «Pus que bondat neç abtesa»
 8. Joan de Masdovelles, «Senyora molt singular»

³⁷ Aquest recurs era prou habitual, es pot veure també al còdex 193 de l'Arxiu Històric de Tarragona, en què la composició laudatòria d'hexasíl labs «Verge humil Maria» (amb *respos* de quatre versos i onze cobles amb la rima del *respos* al darrer vers), de mitjan segle XV, duu la rúbrica «Sonus la bella verge maria/ sireu maymia» (BELTRAN 2007:315). És inexplicable que la fitxa del Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (RIALC) deixi fora la rúbrica del seu registre, de manera que el referent musical en queda extirpat: <http://www.riale.unina.it/0.148.htm> (consulta 02/04/2020).

- Vuit ‘*danses llargues*’³⁸ amb retronxa. Consten d’un *respos* i/o una *tornada* i entre cinc i quinze cobles amb retronxa d’un o dos versos. Són composicions que coincideixen exactament amb l’estructura formal dels goigs moderns. Alguns d’aquests textos encara es canten avui:
 1. *Cançoner de Saragossa*, segona meitat del segle XV: «Molt humil Mare de Déu».
 2. Bernat Fenollar, 1474: «Los que em desiau loar» *Obres e trobes en lahor de la verge Maria*.
 3. Bernat Fenollar, c. 1487: «Vostres goigs ab gran plaher».
 4. Francesc de Borgonyó, 1502: «De virtuts sou exalçada» *Oració molt devota y deprecativa de la Verge Maria de les Virtuts*.
 5. BC Ms. 854, 1475-1500: «Pus de vostra carn sagrada».
 6. BC Ms. 854, 1475-1500: «Pus que rosa molt suau».
 7. BC Ms. 854, 1500-1525: «En lo mon si ffos dotada».
 8. *Cançoner de Cambridge*, 1502-1504 «Dins los cels ahon habitau».

Així, doncs, el model que coincideix del tot amb els goigs moderns són aquestes ‘*danses llargues*’ heptasil·làbiques retronxades especialment de l’entorn de València. Efectivament, *Respon la gloriosa Verge Maria* escrita per Bernat Fenollar el 1474 és la primera composició coincident amb els goigs moderns amb data i autor. La composició del *Cançoner de Saragossa* –«Molt humil Mare de Déu»– té la forma dels goigs amb cinc cobles dedicades totes elles al cicle nadalenc; resta, però, imprecisa la datació i l’autoria. Els goigs del Roser, les llaors del Roser, les cobles del psaltiri i els goigs celestials, segons la teoria de Francesc Ribas, devien de ser escrits cap al final de l’any 1487; en tot cas, els manuscrits de la Biblioteca de Catalunya els situen al darrer quart del segle XV. Tot just encetat el segle XVI, les obres de Francesc Borgonyó i del *Cançoner de Cambridge* mostren la continuïtat formal i de contingut del nou gènere.

³⁸ Oferim aquesta denominació en contraposició a la *dansa* canònica, amb l’única diferència del nombre de cobles.

1.3.4. Els *septem gaudia*, els *gaudia caelestia* i els *gaudia sanctorum*

Més enllà de la mètrica i l'estrofisme, la lloança als *septem gaudia* de la Mare de Déu, els *gaudia* medievals, acaben de configurar el perfil que encaixa perfectament amb la lletra dels goigs que arriben fins avui. Les tres cobles de la *dansa* queden curtes per a la contemplació dels *septem gaudia* i, tan aviat com es comença a dedicar un *gaudia* per cobla, allò que l'escola preceptiva tolosana anomenava *dansa* deixa de ser-ho. I tot i que Pere Miquel Carbonell utilitza encara la denominació *dansa* en títols d'obres premiades als certàmens barcelonins al final del segle XV i fins el 1492 (potser per influència tolosana), ben aviat es comencen a emprar altres noms, que coexisteixen temporalment, com ara 'cobles', 'llaors' o 'goigs'. És interessant per a aquest treball, doncs, resseguir la traça de les lloances sobre els *gaudia* de la Mare de Déu, en sentit de declaració teològica, fins que s'empelten a l'estructura derivada de la *dansa* per prendre, ambdues alhora, la denominació moderna —almenys del segle XVI ençà— de 'goigs'.

Els *septem gaudia*

Abans del 1075 es coneixia a Canterbury una antífona atribuïda a sant Anselm que reiterava cinc vegades el mot '*gaude*' —«Gaude, Dei genitrix, Virgo immaculata». Sembla que l'oració, embolcallada amb un miracle meravellós, es va transmetre a través de les versions de la *Llegenda àuria* de Jacopo della Varazze. El nombre de set es va imposar ben aviat per raons purament simbòliques. En canvi, el rosari dominic manté els misteris agrupats de cinc en cinc; la corona franciscana —molt menys coneguda i difosa a mitjans del segle XV— es basa en les set alegries de la Mare de Déu.

La pregària llatina més reculada i més coneguda sobre el cicle dels *septem gaudia* prové de Cambrai, del segle XII, amb referències a l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania, la Ressurrecció, l'Ascensió, la davallada de l'Esperit Sant i l'Assumpció, que ocupen una estrofa cadascuna. El mot '*gaude*' encapçala cadascuna de les estrofes de tres versos (aab / ccb / etc.), amb un efecte de lletania. La mètrica i l'estructura de la rima són les mateixes que a la seqüència *Stabat Mater*:

Gaude Virgo Mater Christi
qui per aurem concepisti
Gabriele nuntio.
[...]

Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa
dum pendebat filius.
[...]

Aquesta forma de lloança letànica també es dona al salm 148, en què s'enllacen set versos encapçalats per «laudate»; el darrer salm, el 150, ho fa amb deu versos, com un colofó de lloança esclatant³⁹.

D'oracions dedicades als *septem gaudia* se'n coneixen diverses arreu d'Europa⁴⁰. Amades i Colominas (1946, vol. I, 6) indiquen la col·lecció compilada per Dreves, Blume i Bannister –*Analecta Hymnica Medii Aevi*, volums 31 i 42–, en què s'hi recullen oracions dels segles XIII, XIV i XV dedicades als cinc, set, nou, dotze i quinze goigs de la Mare de Déu. Per a Dominique de Courcelles els *gaudia* estan relacionats amb la salutació de l'arcàngel Gabriel a Maria a l'Anunciació, descrita detalladament a l'evangeli de Lluc. Per tant, sant Lluc iniciava el discurs angèlic en grec escrivint «χαῖρε», és a dir, «alegra't»; al segle IV sant Jeroni en traduir-lo al llatí a la Vulgata va adoptar un neutre «ave». Tanmateix, el sentit d'alegria va romandre en la litúrgia perquè utilitzava preferentment la fòrmula 'gaude', amb què es van vincular els *gaudia* de la Mare de Déu (DE COURCELLES 1990, 49).

Valeri Serra i Boldú afirma que Guiu Folquet (Provença, segle XII-1268) –dominic i papa Climent IV–, quan ja era papa, va escriure composició a la Mare de Déu, uns *septem gaudia* en llatí (SERRA 1925). El manuscrit, conservat a la British Library, fou dedicat a Maurinus, aquebisbe de Narbona, i per tant se'n calcula la data entre 1305 i 1317. I aquest cop l'estímul del res és l'obtenció d'indulgències: «Quicumque hec Septem Gaudia in honore beate Marie semel in die dixerit, centum dies indulgenciarum obtinebit a domino pappae Clemente qui hec Septem Gaudia proprio stilo composuit»⁴¹.

Virgo templum trinitatis!
 Deus summe bonitatis
 et misericordie,
 qui tue humilitatis dulcorem suavitatis
 vidit et fragancie,
 de que narci nunciatur,
 cum per angelum mandatur
 tibi salus gracie.
 Modum queris: demonstratur;
 dum consentis incarnatur
 confestim rex glorie [...]

³⁹ Ja en obres no llatines, es pot veure aquest recurs a la cantiga n. 40, en què reitera l'expressió «Salve-te» i al *Cantico delle creature* de sant Francesc d'Assís, del primer terç del segle XIII, fa servir una expressió lloança com a anàfora fins a nou vegades.

⁴⁰ La *Cantiga de santa Maria* n. 6 conta un miracle esdevingut a Anglaterra en què un nen que solia cantar el *Gaude Virgo Maria* va tornar a la vida després d'haver estat assassinat per un veí seu que era jueu; el cant de l'oració protegeix l'infant fins i tot després de mort.

⁴¹ «Qualsevol que digui un cop al dia aquests Set Goigs en honor de la beata Maria obtindrà cent dies d'indulgències del senyor papa Climent, que va compondre aquests Set Goigs de la seva pròpia ploma».

Els *septem gaudia* que el bisbe de València Alfons de Borja ordenà cantar a totes les esglésies on s’hi cantava la missa de Santa Maria a partir del sínode de 1432 tenien la famosa lletra de Cambrai (MONFERRER 2011, 9). A la Biblioteca de Catalunya s’hi guarda un cantoral del segle XV del convent de les clarisses de Barcelona, en què s’hi reproduïx amb notació quadrada la mateixa versió dels *septem gaudia*. Les estrofes senars es canten amb tonades diferents i les estrofes parells reprenen la tonada de l’estrofa precedent (1 1 2 2 3 3 4 4); són tonades escrites amb una notació bàsicament sil·làbica, només algunes síl·labes s’articulen en dos o tres notes:

Gaude, virgo, mater cristi
que per aurem concepisti
Gabriele nuntio.

Gaude christo ascendente
et in celum te vidente
fertur motu proprio

Gaude quia deo plena
peperisti sine pena
cum pudoris lilio

Gaude quia paraclitus
missus fuit celitus
in tuo collegio

Gaude quia oblatio
regni et devotio
exhibetur filio

Gaude que post cristus scandis
et est honor tibi grandis
in celi palatio

Gaude quia tui nati
quem dolebas mortem pati
fulget resurrectio

Ubi fructus ventris tui
per te detur nobis frui
in eterno gaudio.

A mitjan segle XIII la narració dels *septem gaudia* es trasllada a les llengües neollatines. Així, sembla que el mateix Guiu Folquet va ser el primer a escriure una composició en honor dels *septem gaudia* de la Mare de Déu en una llengua que no fos el llatí –«D’aiso messatge[s] fo fizels». Víctor Balaguer en va copiar uns altres del mateix autor d’un manuscrit provençal que comencen «Al premier gaug Dieus enviec», amb una cobla per a cada *gaudium* (SERRA 1925,166). Pocs anys després, la *Doctrina Pueril* (1270) de Ramon Llull dedicava un capítol a les contemplacions de cadascun «dels VII Goygs de Nostra Dona Santa Maria». A la mateixa època, la primera de les *Cantigas de Santa Maria* explicita: «Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria, ementando os VII goyos que ouve de seu fillo» que dedica una cobla per glossar cadascun dels *gaudium*. Juan Ruíz, «Arcipreste de Hita», va inserir diverses composicions a llaor de la Verge en el *Libro de buen amor* (1330 i 1343): «Santa Maria/ lus del dia», «Tu, Virgen, del çielo Reyna», «Madre de Dios gloriosa» i «Todos bendigamos», totes quatre dedicades a cantar els *septem gaudia* de la Mare de Déu, (la primera, amb una distribució cobla-*gaudium*). És el mateix tema que va fer servir Guilhem Molinier a les *Lays d’amor* per posar un

exemple de *coblas doblas* (amb un *gaudium* per cobla) i en els capítols perduts del manuscrit de 1356. Del segle XIV és també la composició que comença «Humil Verge de gran dolsor/ preyar-vos' vull, tot humilment, si-us plats,/ que dignament vostres vjj- goigs ojats», que es conserva al ms. 91 de la catedral de Girona (VILA 2003).



Ritual processoner probablement del convent de santa Clara de Barcelona, segle XV (BC Ms. 865).

La «Ballada dels set gotx a ball redon» del cançoner del *Llibre Vermell de Montserrat* (entorn de l'any 1400) és una altra de les composicions sobre el tema dels *septem gaudia* de la Mare de Déu, la més antiga que es conserva en català. No té cap estrofa dedicada a l'Anunciació, tot i que tenint en compte que el *respos* de totes les cobles és una part de l'*Ave Maria* en llatí, es pot considerar coberta la narració del primer goig. Durant el darrer segle ha estat exalçada com els primers goigs del gènere – i a més escrits amb notació musical –, en uns anys en què no es coneixen goigs que hi coincideixin⁴² (de fet, el gènere no es consolida fins al segle XVI). Amadeu Pagès (1936,17), però, és taxatiu: «Mais bien qu'elle y traite des sept joies de la Vierge, le terme de *goig*, dans le sens donné à ce mot vers la fin du XVe siècle et surtout à partir du XVIè, ne lui convient pas. Un *goig* est essentiellement une

⁴² És una de les composicions que Jordi Parramon consigna com a 'goigs' al seu repertori mètric.

dansa ou une forme de *dansa* à la manière des troubadours»⁴³. Amb el mateix criteri, Maricarmen Gómez no assigna cap gènere específic per a aquesta peça al seu darrer treball sobre el cançoner de Montserrat (GÓMEZ MUNTANER, 2017). En qualsevol cas, queda clar en el títol de la composició que es tracta de la forma *balada* dels trobadors i que el contingut està constituït pels *septem gaudia*, que ocupen cadascun una estrofa.

A l'arxiu episcopal de Vic se'n conserva una dels darrers anys del segle XV en què hi ha escrita la pregària en català «Alegre't, santa de Déu mare, Verge loada», també amb cinc alegries encadenades (DE COURCELLES 2008, 46).

Moltes dècades després, just abans d'acabar el segle XV, com ja hem vist, probablement Bernat Fenollar va compondre els *Goigs del Roser* sobre els *septem gaudia* marians. Les cobles del saltiri «Puix que rosa molt suau» contempnen els tres cicles de cinc misteris del rosari –goig, glòria i dolor–, en què els misteris de goig corresponen a una tria dels *septem gaudia*. A la *Història de la literatura catalana* de Riquer, Comas i Molas, es percep una notable diferència de criteri entre Martí de Riquer i Antoni Comas. Mentre Riquer no considera pròpiament uns goigs la composició de Fenollar de 1474 –no en diu res tot i la coincidència formal i temàtica–, Comas veu goigs en referències molt reculades, per exemple: «El costum de cantar goigs per implorar la protecció celestial té una llarga tradició, que ja trobem documentada en la Crònica de Ramon Muntaner».

Més enllà del segle XV⁴⁴

El missal mallorquí de 1506 en recull una altra versió (SEGUÍ 2003):

Septes gaudia in honore beate marie virginis:

Virgo templus trinitatis:

decus summe bonitatis et misericordie

Que tue humilitatis:

dulcorem suavitatis

vidit et fragantie

⁴³ Recuperem aquí i ampliem la cita del capítol 1.1, que valorem de gran importància, en què Pagès –fa pràcticament un segle– manifesta la confusió entre els termes.

⁴⁴ Tot i que hem atorgat al subcapítol 1.3 un límit temporal que no ha de traspasar el segle XV, ens permetem la llicència de fer-ho en aquest punt per poder oferir d'una tacada i sense interferències de gèneres literaris una perspectiva històrica dels *septem gaudia*.

Per a Llorenç és evident la relació entre el *Gaude virgo mater Christi* i els goigs que es cantaven aleshores, tant pel programa narratiu, el moment ritual i la disposició del cos en cantar (agenollats). I vincula l'oració i les misses dels *septem gaudia* a aquelles misses que, segons la Crònica de Ramon Muntaner, Maria de Montpeller demana resar durant tota una setmana perquè Déu li permeti engendrar del comte Pere I el futur Jaume I. Mn Antoni Llorens (1965: 127-132) va trobar un missal de la Seu d'Urgell a l'Arxiu Diocesà de Solsona imprès a mitjan del segle XVI –avui desaparegut– que contenia una missa dedicada als *septem gaudia* de la Mare de Déu: Anunciació, Nativitat, Epifania, Ressurrecció, Ascensió, Pentecosta i Assumpció. Després de la missa una inscripció donava altres detalls interessants: *Dicta post Benedicamus oratione Placeat sancta Trinitas, genibus flexis in medio altaris, septem gaudia, versiculum, et orationem Beate Marie dicat, ut sequitur*⁴⁵. En aquest punt, Llorenç aporta dades del seu temps prou valuoses: la primera és la constatació que al bisbat de Solsona, a les parròquies rurals, en acabar la missa, els capellans assistents s'agenollaven als peus de l'altar i cantaven els goigs alternant-se amb els assistents a l'ofici (no especifica si hi participen cantant el respost o en una altra variant performativa); el cant dels goigs conclouïa amb el verset i l'oració. La segona dada la hi va aportar Mn. Josep Domeque, que abans de 1936 va sentir la comunitat de Cardona cantar l'himne *Gaude Virgo mater Christi* durant les vetlles de les festes dedicades a la Mare de Déu: després de completes, il·luminats amb ciris, els «comunitaris» baixaven del «cor alt» en processó fins a l'altar de Maria Assumpta, on cantaven l'himne.

I encara el mateix missal de Solsona contenia la *Missa Beate Maria, vulgo dicta de la Rosa*, que per a Llorens es tracta de la Mare de Déu del Roser. Tot i això, no s'hi prescriu cap oració al final. A partir d'aquestes dades, Llorenç traça un primer esbós, un hipotètic camí dels *gaudia* fins als goigs: la difusió de la devoció als *septem gaudia* de la Mare de Déu a tota Europa i també a Catalunya –concretada aquí amb les misses dedicades i l'himne *Gaude Virgo Mater Christi*–, la devoció a la Mare de Déu de la Rosa i al rosari, una adaptació de l'himne, el verset i l'oració al català –que hauria comportat la composició dels goigs del Roser– i un darrer moment de generalització dels goigs a altres devocions. Però les referències preconiliars aportades per ell mateix evidencien que en alguns àmbits els *gaudia* no han estat substituïts pels goigs, sinó que formen part potser de rituals diferents.

⁴⁵ «Després del *Benedicamus* i d'haver dit l'oració *Placeat sancta Trinitas*, de genolls enmig de l'altar, els *septem gaudia*, el versicle i l'oració a Santa Maria, així com segueix».

De Courcelles dóna notícia dels manuscrits catalans amb la mateixa composició que Cambrai (BC o UB Ms. 1682 i Ms. el 671)⁴⁶. Un manuscrit únic i sorprenent del segle XVI de l'Arxiu Històric de Barcelona recull els goigs segarrencs de la Mare de Déu de Montlleó i uns *septem gaudia* amb la lletra de Cambrai. En aquell segle l'església del poble pertanyia al bisbat de Vic, tenia molt renom i havia abastat la categoria de santuari.

Els gaudia caelestia

Actualment es considera una convenció el fet d'atribuir a Thomas Becket, com ja hem avançat, la composició a mitjans del segle XII –abans de ser arquebisbe de Canterbury– de l'himne *Gaude flore virginale*, de set cobles i en llatí, que evoca els *gaudia caelestia* de Maria. Així, els *septem gaudia*., per contraposició als celestials van passar a anomenar-se «goigs terrenals». Els *gaudia caelestia* afirmen la puresa de la Mare de Déu des de la seua concepció i el lloc preeminent que ocupa en la jerarquia celestial, just per sota de la Trinitat, amb els arcàngels i els sants al seu servei, disposada a intercedir pels homes. Remarquen, doncs, la condició sobrenatural de la Mare de Déu. Però encara que Thomas de Canterbury va viure al segle XII, no hem trobat cap registre d'aquesta composició abans del segle XV (D-Mbs Mus. MS 3154 *Leopold Codex*).

Joan Berenguer de Masdovelles a mitjan segle XV en va fer una versió en català força paral·lela a l'atribuïda a Becket en set cobles de vuit decasíl·labs amb cesura, que comença «Alegre t, flor virginal incompresa». I durant els primers anys del segle XVI foren escrits en la forma habitual dels goigs al BC Ms. 854, amb un sol vers de retronxa com als goigs del Roser–«En lo mon si ffos dotada». El manuscrit perdut del convent de Sant Onofre transcrit parcialment per Joaquim Llorenç Villanueva i Just Pastor Ferrer també contenia aquests goigs. La versió d'aquests goigs del Ms. 854 està situada entre 1500 i 1525; Villanueva i Ferrer s'avancen almenys un segle en la datació, cosa poc probable tenint en compte el llenguatge, l'estructura i l'ús d'una *dansa* de set cobles a finals del segle XIV o començaments del XV.

Valeri Serra i Boldú (1925:101-102) cita una altra versió d'aquests goigs en un manuscrit procedent de Sant Bartomeu del darrer quart del segle XV en possessió d'Ernest Moliné i Brasés, que n'havia donat notícia el 1913, després de comprar-lo a un antiquari. Actualment es correspon amb el ms. 1494 que, segons la fitxa del MCEM, la Biblioteca de Catalunya va adquirir el 1944 a la

⁴⁶ En dues monografies diferents De Courcelles assigna aquests manuscrits a la BC o a la UB i no ens ha estat possible escatir quina de les dues és la informació vàlida.

llibreria de Josep Porter. Segons aquesta datació, doncs, els goigs celestials ja existien almenys abans d'acabar el segle XV.

La rúbrica dels goigs del *Cançoner de Cambridge* (DE COURCELLES 2008:51) diu: «Los set goigs celestials de la gloriosa Verge Maria los quals ella mateixa rebela al benaventurat sant Thomas de Quanturia archebisbe. Els dehia tots jorns e son de tanta virtut que aquell qui quiscun dia los dira apareix li la Verge Maria el aconsola en la sua fi». Per tant, el cant o la recitació dels goigs celestials imitava el gest d'un sant –un mortal que havia abastat la glòria– i se n'incentivava el res amb la prometença de l'aparició de la Mare de Déu en la fosca hora de la mort, en el moment de la mediació entre realitats. Abans de 1537 els goigs celestials ja comptaven amb dues edicions impreses –desaparegudes– que consten en la biblioteca sevillana de Ferran Colom (ASKINS 1992, 290 i 295). Es tracta d'uns llibres miscel·lanis ara desapareguts; Asquins en va editar l'inventari, que conté diversos goigs i altres composicions descrits gairebé sempre com a «coplas catalanas». La coincidència d'estructura de la «copla castellana» que descriu Navarro (1968⁴⁷) amb les «coplas catalanas» de l'inventari colombí fa pensar que l'única diferència entre les dues construccions és la llengua; tot i que, l'escrivent de la Biblioteca Colombina va consignar com a «coplas catalanas» dues peces castellanés. Al 1585 Joan Brudieu⁴⁸, mestre de capella de la Seu d'Urgell, en va fer estampar una magnífica versió polifònica titulada *Madrigal I. Goigs de Nostra Dona*. Ja al segle XVII se'n va estampar la lletra sota un títol ben curiós *Los set goigs de la Verge Maria de Pietat*, amb una oració llatina (BATLLE 1924:14).

De totes les versions dels goigs celestials, només la del BC Ms. 854 i la del convent de sant Onofre presenten una *tornada* (amb una lletra molt semblant); Ferrer també en va transcriure una *endreça* amb una lletra que trobem reproduïda alguns fulls dels *Goigs de la Mare de Déu del Mont*, del santuari marià del terme de Sous: «Si ma lengua pren errada/ E no diu lo quant valeu/ Merce us clam verge sagrada/ En los cels on mereixeu». Actualment amb aquesta lletra es canten per Pasqua de Ressurrecció «els goigs dels ous» del Rosselló, del Conflent i del Capcir, i també a altres llocs del Principat, com ara Sant Feliu de Pallerols, Ordils. A les Planes d'Hostoles i Sant Julià de Vilatorrada es

⁴⁷ Tomás Navarro (1968:109) afirma que la cobla de vuit versos «de arte menor» amb rimes compartides entre les dues quartetes va arribar a Castella a través de la tradició gallegoportuguesa (deduïm, de les *Cantigas*). La cobla formada per dues *redondillas* –es a dir, una octava creu-creuada– hi va arribar «recibida de Provença a través de Aragón y Cataluña» i va ser tan utilitzada en produccions populars que va rebre el nom de «copla castellana», tot i que Parramon en detecta un ús prevalent també en català (1992:25).

⁴⁸ El 1546 Joan Brudieu, en pic es va ordenar, es va vincular a la comunitat de preveres de l'església de la Pietat de la Seu d'Urgell, que s'havia consagrat només feia dos anys. Es considera que en algun lloc d'aquesta església hi ha enterrades les restes del mestre de capella, mort a la Seu el 1591.

canten els goigs del Roser per les caramelles de la mateixa festa. Solen acabar amb versos de felicitació i de gresca.

En definitiva, el doble cicle temàtic al voltant de les alegries de la Mare de Déu encara persisteix en els goigs moderns, especialment els que es canten amb dues lletres que van quedar pràcticament fixades abans de l'any 1500: els goigs del Roser –terrenals– i els goigs del Mont o del Món –celestials.

Els gaudia sanctorum

Tot i que hem centrat la nostra recerca en els *gaudia* de la Mare de Déu, volem fer esment d'un tercer cicle narratiu de gran importància per al desenvolupament dels goigs. El cicle temàtic dels *gaudia sanctorum* segueix un patró semblant als *gaudia* marians. Mostren una voluntat biogràfica, construïda sovint a partir dels Flos Sanctorum, i no hi ha cap tendència a concretar els seus goigs en el nombre de set. En el cas dels sants màrtirs se sol fer una especial atenció al moment del martiri, de vegades sense escatimar detalls prou descriptius. L'observació que en fa de Courcelles és que en el moment de la mort els sants deixen el *lacrimarum valle* i assoleixen la glòria i, per tant, es tracta d'una vivència positiva i joiosa.

En resum, El 1474 els primers goigs posats en boca de la Mare de Déu van irrompre amb tot l'esplendor imaginable a la diòcesi dels Borja i es van difondre a través de l'invent del segle: la impressió del primer llibre literari conegut de la península Ibèrica. La *dansa* tolosana en corforma el perfil, el cicle narratiu dels *septem gaudia* empenyen a la creació de '*danses llargues*'. El nombre de cobles d'expandeix en composicions d'indrets fora de l'òrbita de Tolosa i la fixació de la retronxa facilita el joc responsorial. Poc després, abans d'acabar el segle, les lletres dels *Goigs de la Mare de Déu Roser* i dels *Goigs de la Mare de Déu del Mont* entren en dansa i avui, més de cinc segles després, encara fan camí.

1.4. ELS GOIGS AL SEGLE XVI. LA CONSOLIDACIÓ DEL GÈNERE.

Després del certamen valencià de 1474⁴⁹ en van seguir molts més a la mateixa ciutat durant tota l'edat moderna, sovint dedicats a una devoció concreta –les llaors de la Verge Maria (1473-1478), els vint triomfs de Nostra Dona (1481-1491), la Immaculada Concepció (1486, 1487, 1488, 1532, 1627, 1665), la Verge Dolorosa (c. 1499), el Nom de Jesús (c. 1513), el Nom de Maria (c.1513), la Soledat (1513) la Mare de Déu dels Desemparats (1667)– o bé a un sant –sant Cristòfol (1488), santa Caterina de Siena (1511), sant Dimas (c. 1513), sant Vicent Ferrer (1600), sant Ramon de Penyafort (1602), sant Antoni de Pàdua (1606), beata Teresa de Jesús (1614 i 1621), sant Lluç (1623), sant Pere Nolasc (1629), sant Joan de Mata i sant Fèlix de Valois (1668), entre altres (FERRANDO 1983). A la dècada de 1470 se'n va convocar un dedicat a la Verge Maria en què Pere de Vilaspinosa –del cercle de Fenollar– va presentar-hi una *salve* glossada en quaranta-sis cobles de vuit versos heptasil·labs, impresa el 1502, l'estructura mètrica i estròfica més semblant als goigs que es va presentar a aquests certàmens.

Tot i la profusió de certàmens, no ens ha pervingut, però, cap més composició formalment coincident amb el que serà l'estructura dels goigs. Cal recordar, a més, que *Respon la gloriosa Verge Maria* de 1474 es tractava d'una composició fora de concurs. Per què va desaparèixer aquesta estructura del món dels certàmens amb contingut religiós? No en tenim la resposta, tot i que en podria ser un explicació la progressiva transformació dels models provençals, en aquest cas el de la *dansa*, en nous models poètics d'aquest període del Renaixement. Ara bé, com veurem en les pàgines d'aquest apartat, sí que van continuar component-se poesies cantades amb aquesta estructura, però fora dels certàmens. Progressivament van anar coincidint l'estructura poètica amb el contingut de les lloances i goigs de la Mare de Déu i, poc després, d'alguns sants. El resultat fou una coincidència de l'estructura i del contingut que en fan una eina expressiva coherent per a unes determinades situacions de cant: seria a partir de la meitat del segle XVI quan ja podem considerar que ha sorgit i s'ha difós la fórmula goigs, que és alhora una estructura poètica i musical, i que té uns continguts i uns recursos expressius prou singulars.

En quins documents, doncs, trobem la continuïtat poètica de l'estructura? Hem trobat textos coincidents amb l'estructura estròfica i mètrica –transformada des de la *dansa*— que convenim denominar goigs en els següents documents del segle XVI:

⁴⁹ Abans de 1474, Antoni Ferrando assenyala els certàmens dedicats al Preciós Cos de Jesucrist (1388-1392) i a la Concepció de Nostra Dona (1440).

- En els plecs poètics impresos dels dos primers terços segle XVI –uns opuscles plegats en quart que compilen diverses composicions ornades amb estampes. Alguns d'aquests plecs es troben indicats als inventaris de la biblioteca de Ferran Colom, anteriors a 1537.
- En dos fulls solts, *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció* (c. 1502) de Pere de Vilaspinoso i *Los set goigs de la Verge Maria del Roser molt devots* (Biblioteca de Catalunya ...).
- En els goigs impresos en els volums *Trellat* (1535 i 1546).
- En les publicacions de Pere Serafi.
- També en diversos manuscrits que s'han datat de la primera meitat del segle XVI: els ms. 854 i 308 de la Biblioteca de Catalunya; el *Cançoner de Cambridge*, d'inicis del segle; el *Cançoneret de Nadal* (1507); el *Cançoner de l'Ateneu* (1525); i el *Llibre de cançons* (col·lecció particular), de mitjan segle; i en fulls solts manuscrits com el full dels goigs de la Mare de Déu de Monlleó (AHCB) i de la Verge del Miracle (AHAT).
- Ja amb notacions musicals: el *Manuscrit Pujol* amb les llaors del Roser a quatre veus de 1539 (CEDOC Ms 12-VII-51), els goigs heteromètrics de Maria Magdalena a quatre veus (BC M747/1), els goigs del Roser (AHCB Ms. C18/F6C5/009 bis), en el primer dels *Madrigals* de Joan Brudieu (imprès al 1585) i els goigs de sant Cristòfol dels Misteris del Corpus de València copiat el 1672 (BSMV Ms. 6518)

Al voltant de 1502 es va imprimir una altra obra de Pere de Vilaspinoso, *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los quals se cantan en la Encarnació*⁵⁰, en ocasió de la fundació del Convent de l'Encarnació de València (FERRANDO 1983). És la primera font que aporta la lletra d'uns goigs impresa en un sol full –imprès per ambdues cares, això el diferencia del model posterior– disposat en dues columnes, amb respòs, set cobles, *tornada*, verset i oració llatins, clàusula final, sanefa i l'estampa de la *Tota Pulchra* (Universitat de València BH CF/4(16)). Té tot l'aspecte dels plecs poètics, amb la singularitat que es tracta d'un sol full en quart amb una única composició. El podem considerar, així doncs, el document fundacional de tota la llarguíssima producció posterior de fulls de goigs. És una composició que narra set moments especials de la vida de la Mare de Déu, però només coincideix parcialment amb els *septem gaudia* terrenals: l'elecció divina, la gravidesa de santa Anna, la concepció de Jesús, la Nativitat, la vida de la Mare de Déu, l'Ascensió i la Coronació. El programa narratiu no és gaire diferent dels *septem gaudia i dels gaudia caelestia*, tot i que dedica dues cobles senceres a remarcar la Concepció i Naixement de Maria absents del pecat original. La *tornada* conté una demanda als «peccadors» que hauran de «suplicar» a la Mare de Déu en tant que «advocada», és a dir intercessora amb Déu. La retronxa és especialment interessant, ja que en sis de

⁵⁰ L'Encarnació és el nom que rebia també l'Anunciació (BC Ms. 854:167r).

les set cobles reprèn parcialment els dos darrers versos del respòs: reprèn el concepte i el darrer mot (*neta*) del penúltim vers i tot el darrer vers (excepte en una cobla que en reprèn el sentit i rima però amb una nova formulació).



Full dels goigs de Pere de Vilaspina. València, 1502.

Los set goigs de la Verge Maria del Roser molt devots, full reproduït per Amades i Colominas quan encara formava part de la col·lecció del llibreter Salvador Babra (1952:Facsimil I) –ara a la Biblioteca de Catalunya– té una disposició semblant: és un sol full imprès a dues cares amb respòs, set cobles i *tornada*, sense verset ni oració final, però amb la clàusula «Deo gratias»; sense sanefa i amb quatre estampes afilerades amb les columnes, que il·luminen la lletra: la Mare de Déu amb atributs de la dona de l'Apocalipsi (Ap 12:1), el Crist ressuscitat, la davallada de l'Esperit Sant i l'arbre de Jessè, que representa la genealogia de Maria. Sense data, Amades i Colominas el creuen ja del segle XV però Blecuà el situa vers el 1567. De fet, es tracta d'un plec de dos folis en què el segon foli està completament en blanc. Potser també era el cas del full dels *Goigs de la Concepció*, que hauria perdut una part del paper. Ja hem analitzat el text del Roser com a model primer de tots els goigs, però cal recordar que no repeteix els dos darrers versos del respòs com a retronxa al final de cada cobla, sinó

que només reprenen la rima del penúltim i el darrer mot, *Roser*, del darrer. El full, com podeu veure, reproduïx les quatre estampes com quatre finestres impreses en xilografia a la manera que es feia en les pàgines d'un llibre. Encara no pren, doncs, la disposició que serà típica dels fulls impresos a una cara.



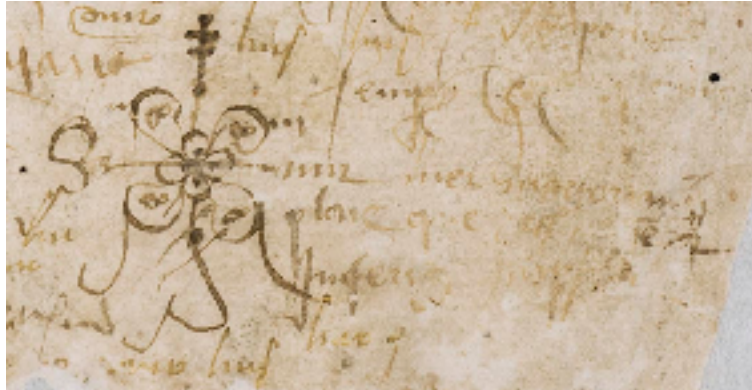
Full dels goigs del Roser, c. 1567.

1.4.2. Els goigs en els cançoners manuscrits i en l'obra de Pere Serafi

El cançoner de Riudellots

El 1507, mossèn Martirià Plaja va compilar a Riudellots un cançoner manuscrit amb trenta-set textos poètics en català que havia de servir per celebrar els oficis de Nadal a l'església del poble (Riudellots de la Selva o Riudellots de la Creu, el lloc resta incert). Ja amb data de 1508 mossèn Bartomeu Rovirola, rector del poble, hi escrigué una nota de propietat –«Aquest cançoner és de mi»– també signada a Riudellots. Probablement els dos capellans hi havien coincidit, sigui perquè eren rector i vicari o perquè Plaja hi feia de predicador ocasional –potser en temps d'Advent. Al cap dels anys, a la fi del segle XIX el manuscrit va arribar a mans d'Enric Claudi Girbal, historiador

gironí, que en va narrar la troballa a casa d'un amic clamant pel funest destí de l'obra sense escatimar la retòrica romàntica: «la suerte puso en nuestras manos [el manuscrit] providencialmente, ya que estaba destinado, no al terrible suplicio de las vestales culpables, sino al más degradante é indecoroso, al de envoltorio de especias» (REVISTA DE GIRONA 1889:354). Després d'alguns canvis de mans, actualment el manuscrit es conserva a la Biblioteca de Catalunya (BC Ms. 111) i es coneix amb el nom de *Cançonet de Nadal* o *Cançoner Rovirola*.



Signum de Martirià Plaja al primer foli del *Cançonet de Nadal*, a l'estil dels notaris de l'època.

Segurament és de les mencions més reculades del mot 'cançoner' per referir-se a un conjunt de lletres per cantar. Són ben interessants les cinc peces del manuscrit que expliciten els *so* amb què es podien cantar a manera de contrafacta, o sigui, amb melodies que havien de ser prou conegudes a l'època. Així, la cançó n. 5 es canta al to de «Trista és ma vida», la n. 17 es al so de «Saludem ben omilment la humill Verge Maria»⁵¹, la n. 24 al to de «D'esta cançó alegre's so», la n. 28 amb «La spineta del boy» i la cançó n. 31 al so de «Si bé m voleu, senyora, perquè steu». Tret de «Saludem ben omilment», les altres quatre no tenen un íncipit de tema religiós i, en canvi, canten lletres –les del cançoner– que sí que ho són. Això denota que a l'època encara no hi havia unes músiques pròpies per cantar sobre temes religiosos i altres que no ho eren. Cal recordar que era un capellà qui copiava el cançoner i li interessava, segurament, –a les envistes de Nadal– aplegar cançons que es poguessin cantar amb tonades ben conegudes per tothom.

⁵¹ Es tracta d'una lletra ben curiosa que presenta dos mots gairebé seguits amb la mateixa arrel, encara que el copista els escriguï amb grafies completament diferents. *La Ballada dels VII goygs en vulgar catala a ball rodó* de començaments del segle XV comença: «Los set goygs recomptarem/ et devotament xantant/ humilment saludarem/ la dolça Verge Maria»; podria tractar-se de la mateixa composició o de la mateixa tonada que la del *Llibre Vermell* de Montserrat? Es fa difícil de saber-ho només per aquests detalls; també fóra possible que es tractés d'una construcció habitual en la retòrica de l'època i s'hagués fet servir en altres composicions, com trobem en el tercer vers de la cançó n. 4 del mateix manuscrit –«la humil Verge Maria».

De les trenta-set peces del manuscrit, n'hi ha set que coincideixen amb dues fórmules dels goigs monomètrics, dos d'heptasil làbics i cinc de pentasil làbics. La distribució més habitual de la rima és la de cobles cadeno-encadenades precedides per un respòs també encadenat:

N.	INCIPIIT	MÈTRICA	ESTRUCTURA	RESPÒS	COBLES	TORNADA	RETRONXA
2	«Regina sagrada»	5	a' b a' b / c' d c' d a' b a' b	1	5	-	2 versos
3	«Infanta molt sancta»	5	a' b a' b / c' d c' d a' b a' b	1	3	1	2 versos
4	«Crestians ab alagria»	7	a' b a' b / c' d c' d e' d e' d	1	7	-	-
5	«O Verge Maria»	5	a' b a' b / c' d c' d a' b a' b	1	4	-	2 versos
10	«Pus neu de part, Verge»	5	a' b c' b / - d' - d' - b c' b	1	4	-	2 versos
14	«Bona gent ab la alagria»	7	a' b a' b / c d' c d' a' b a' b	1	6	-	-
22	«Donzella sagrada»	5	a' b a' b / c' d d c' a' b a' b	1	5	1	2 versos

Les cançons n. 2, 5 i 22 tracten de lloances a la Mare de Déu en la forma habitual dels goigs religiosos actuals, i fins i tot amb la fórmula final de petició d'intercessió. La cançó n. 3 és una *dansa* al més pur estil tolosà del segle XIV, que juga de forma sobreelaborada i enrevessada amb els mots «infanta» i «infantar». La cançó n. 4, a més de lloances a la Mare de Déu, s'hi descriuen escenes divertides de la vida de Josep i Maria; a la darrera estrofa –molt sorprenent– els capellans de l'església demanen als oients que els facin una almoïna i que els convidin a dinar. La cançó n. 5 es cantava al so de «Trista és ma vida», melodia que ens és desconeguda, però que recull també el primer vers d'una cançó amorosa continguda al *Llibre de cançons* (n. 78), que veurem més endavant. La cançó n. 10 també religiosa, té el caire d'un cant d'exorcisme contra el diable durant la nit de Nadal.

La cançó n. 14 tracta de l'anunciació als pastors i dels tiberis nadalencs. No té retronxa i s'hi ha fet servir el recurs de fer rimar la cua de les cobles amb el respòs, com hem vist descrit a bastament als tractats sobre la *dansa*, i molt proper a com ho fan els goigs del Roser. En canvi la rima de les cobles de la n. 4 no té res a veure amb el respòs («Crestians ab alagria/ loem vui devotament/ la humil Verge Maria/ ab son fill omnipotent»), que hauria estat reaprofitat d'una altra composició, i tots els versos parells de totes les cobles rimen entre ells. La meitat de la quarta cobla ja està recollida al manuscrit del segle XV de Sant Bartomeu del Grau (BC/ms.1494,12v); la penúltima cobla de la cançó ha quedat escuada i li falten dos versos; i la darrera hi ha estat afegida, com ja va veure Riquer.

És remarcable el tractament de les retronxes de la composició n. 22 perquè no són totes exactament iguals; només la primera cobla i la quarta reproduïxen la mateixa retronxa del respòs, la resta presenta flexibilitats lèxiques que fins i tot –com al cas de la darrera cobla– arriben a afectar la rima:

N. 22 «DONZELLA SAGRADA» CANÇONER ROVIOLA, 1507	PRIMER VERS DE LA RETRONXA	SEGON VERS DE LA RETRONXA
<i>Respòs</i>	siau advocada	de tot pecador
Cobla 1	siau advocada	de tot pecador
Cobla 2	siau advocada	en tanta tristor
Cobla 3	car sou advocada	del món pecador
Cobla 4	siau advocada	de tot pecador
Cobla 5	siau amorosa	a l'hom pecador
<i>Tornada</i>	siau advocada	davant lo Senyor

L'ús d'una retronxa flexible ja l'havíem vist en els *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los quals se cantan en la Encarnació* (ben poc anteriors en el temps) i en els *Goigs del Roser*, on es manté, però, inalterable el darrer mot del vers:

GOIGS DEL ROSER TRELAT, 1546	VERS PRECEDENT A LA RETRONXA	RETRONXA D'UN VERS
<i>Respòs</i>	puix que vostra senyoria	es la verge del Roser
Cobla 1	deu lo pare que volia	fosseu mare del Roser
Cobla 2	quant paris en la stablia	lo celestial Roser
Cobla 3	com vostra merçe tenia	en los braços lo Roser
Cobla 4	fon robat en aquell dia	que flori lo sant Roser
Cobla 5	contemplant deu com rebia	ab gran goig lo sant Roser
Cobla 6	per estar en companyia	del celestial Roser
Cobla 7	collocant vos hon devia	sots la hombra del Roser
Cobla 8 (a partir de 1597)	dignament intitulada	de la Verge del Roser
<i>Tornada</i>	preservau verge Maria	los confreres del Roser

La vuitena cobla s'hi va afegir amb posterioritat; no era pas de nova creació sinó d'aprofitament, com feia sospitar la divergència de la rima. Es tracta de la tercera cobla de les «Llaors del Roser» (*Trellat*) –«Puix de vostra carn sagrada»– que hi va ser interpolada per primer cop el 1597, per Jeroni Taix.

El *Cançoneret de Nadal*, doncs, és el recull llargament més ampli que presenta estructures de goigs de cinc síl·labes –i el primer–, i ho fa just al començament del segle XVI.

Donzella sagrada
en tanta tristó
siau advocada
de tot peccador.

Qui a vóns reclama
no pot preterir,
e menys mal morir
aquell qu a vós ama.

Puys sou invocada
ab tanta de amor
siau advocada
de tot peccador.

En vos té speransa
lo poble devot;
siau-li pil·lot
en sta mudansa.

Pus sou reclamada
ab tanta fervor,
siau advocada
de tot peccador.

Per vostra sanct part
la nit de Nadal
desliuràs de mal
tota nostra part.
Haveu-nos mostrada
en tot molta amor,
car sou advocada
del món peccador.

Ab orations
per tot sou requesta
en las passions
vós siau-nos presta.
Pus sou designada
de tot ab ferm cor
siau advocada
de tot peccador.

Vós sola podeu
desliurar-nos de penna,
de bona strena
donar-nos poder.
Verga gloriosa,
mostrau-nos favor;
siau amorosa
al hom peccador.

De tots ben amada,
donau-nos favor;
siau advocada
danant lo Senyor.

BC Ms. 111. *Cançoner Rovirola*,
cançó n. 22

El llibre de cançons

El *Llibre de cançons* és un llibre manuscrit que va adquirir el professor Albert Rossich el 2013 i quatre anys després ell mateix en va oferir una primera edició a la *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*. Una anotació a la contracoberta –«Aquest llibra es de cansons»– va donar nom al manuscrit. Al pergami de la coberta, un document notarial reaprofitat, hi consta la data *terminus post quem* de 1487 i per la grafia, Rossich el considera de mitjan segle XVI. A diferència del *Cançoner de Riudellots*, el *Llibre de cançons* és format exclusivament de peces amoroses, algunes d'erotisme explícit i altres de temes ben singulars, pràcticament totes en català, unes característiques úniques entre els cançoners de l'època. Incomplet, conté cent composicions, set de fragmentàries, que Rossich considera gairebé totes derivades de la *dansa* provençal. De les cançons completes, n'hi ha setanta-quatre, una llarga majoria, que concorden amb l'estrofisme dels goigs heptasil·làbics –respòs de quatre versos i cobles

de vuit— i quatre amb els dels pentasil·làbics; les altres quinze composicions presenten altres mesures i distribucions. En general, són cançons breus: n'hi ha cinquanta-set que tenen dues o tres cobles i només hi ha nou cançons de cinc cobles a onze. No n'hi ha cap que tingui *tornada* final. Divuit fan servir retronxa de dos versos, quinze reprenen la rima de part del respòs, dotze fan servir tots dos recursos —en diferents proporcions— i onze no guarden cap relació entre la rima del respòs i les cobles. No són goigs, ja que el contingut no tracta de la Mare de Déu ni de cap sant, però mostra l'alta presència de l'estrofisme que seguim dels goigs en les composicions amoroses en català del segle XVI.

La poesia de Pere Serafi

Un exemple equivalent són les composicions de Pere Serafi (1505/10-1567), autor que va escriure 23 peces amoroses i religioses que concorden amb l'estrofisme dels goigs d'heptasil·labs i 1 peça, amb mètrica de pentasil·labs: són vint cançons d'amor o desamor i quatre *lahors* —dedicades a sant Joan Baptista, santa Magdalena, Nostra Senyora i Nostra Senyora dels Àngels— i uns dolors de la Mare de Déu. Cal precisar, però, que sota la denominació de *llaors* va deixar altres composicions que no segueixen ni l'estrofisme ni el vers heptasil·lab (dedicades a l'Esperança, a sant Jeroni o a santa Agnès) a més d'un *Madrigal en lahors de nostra Señora, advocada dels pecadors* i diversos sonets que tracten cadascun el contingut d'un dels *gaudia* de la Mare de Déu.

L'estudi de Josep Romeu posa de manifest que Serafi, en les cançons amoroses, fa servir sovint resposts manllevats, a manera de refrany; les cobles, així, fan la funció de glosses o reflexions sobre els versos que encapçalen la composició. Es tracta, doncs, de quartetes orals que devien ser ben conegudes (Romeu 2001).

TÍTOL	INCIPIIT	ESTRUCTURA	RES PÒS T	COB LES	TORN ADA	RETRON XA
Cançó de gelozia	«Quant més va mon mal pijora»	a' b a' b / c' d c' d a' b a' b	1	6	-	2 versos
Cançó de fermeza	«Ja no us vull perquè m vullau»	a b a b / c d' c d' a b a b	1	3	-	2 versos
Altra	«Ay, que no mirau, senyora»	a' b a' b / c' d c' d a' b a' b	1	6	-	2 versos
Altra	«Hom deu fer quant fer poria»	a' b a' b / c d c d a' b a' b	1	5	-	2 versos
Altra	«No és amor vostre voler»	a b b a / c d d c a b b a	1	6	-	2 versos
Cançoneta de la fermetat de les dones	«En un temps som arribat»	a b a b / c d d c a b a b	1	9	-	2 versos
Cançoneta	«Los hulls bé poden mirar»	a b a b / c d c d a b a b	1	6	-	2 versos
Cançó	«La qu'en s'amor no té assent»	a b b a / c d d c c a b a	1	4	-	2 versos
Cançó [pentasil làbica]	«Quant ha que dezure»	- a - a / c d c d d a - a	1	7	-	2 versos
Cançó de fermeza	«Teniu fort, la vida mia»	a' b a' b / c' d c' d a' b a' b	1	5	1	2 versos
Cançó de partida	«Partit havem companyia»	a' b a' b / c d' c d' a' b a' b	1	6	1	2 versos
Cançó desesperada	«Ma vida va de cayguda»	a' b' a' b / c' d c' d a' b' a' b	1	5	1	2 versos
Cançó de ingratitud	«Puis fortuna m' à llevat»	a b' a b' / c d' c d' a b' a b'	1	10	1	2 versos
Cançó de mudança	«Perduda tinch l'alegria»	a' b a b' / c' d c' d a' b a b'	1	6	1	2 versos
Cançó	«Carrer Ample, en tot lo món»	a b' b' a / c' d d' c a b' b' a	1	3	-	2 versos
Canço en disculpa	«Qui us ha tant mal informada»	a' b a' b / c' d c' d e' b e' b	1	7	1	2 versos
Altra	«Dins poch temps he conegut»	a b' a b' / c' d c' d a b' a b'	1	9	1	2 versos
Cançó de quexes	«Estich fet un altre Jop»	a b' a b' / c d' c' d' a b' a b'	1	6	-	2 versos
Cançó	«Mon cor tinch pres, catiu»	a b' a a / c d' c d' d' a a a	1	7	-	2 versos
Cançó de amors	«Jovent, ajau bona cura»	a' b a' b / c' d c' d a' b a' b	1	8	-	2 versos
Llahors del benaventurat Sanct Joan Baptista	«Sanct Joan, vós sou major»	a b' a b' / c d' c d' a b' a b'	1	7	1	2 versos
Lahors de Sancta Magdalena	«Per tenir tan gran amor»	a b' a b' / c d' c d' a b' a b'	1	10	1	1,5 versos
Lahors de Nostra Senyora en titol dels Àngels	«Vostra vida divinal»	a b' a b' / c' d c' d a b' a b'	1	9	1	2 versos
Les set dolors de la Mare de Déu	«Per aquelles set dolós»	a b' b' a / c' d c' d a b' b' a	1	7	1	2 versos

Els títols que fa servir Serafi són molt uniformes: les «cançons» són de temàtica amorosa i les «llahors/ lahors», de temàtica religiosa, a més dels «dolors». Per tant, es tracta d'una nomenclatura basada en el contingut narratiu, i no en la forma. Curiosament, només set de les vint *cançons* d'amor tenen *tornada*, igual que hem trobat al *Llibre de cançons* amoroses, mentre que totes les *llaors* en tenen. Totes les composicions, això sí, tenen retronxa de dos versos —una, d'un i del mot final— i una preferència per les rimes cadeno-encadenades. El nombre de cobles de les *cançons* oscil·la entre tres i deu, mentre que les *llaors* en tenen set, nou o deu. Tot plegat dibuixa molt bé com en l'obra de Serafi, en les dècades centrals del segle, el gènere *goigs* o *llaors* ja uneixen un determinat estrofisme amb un mínim nombre de cobles (sobretot set, i que s'allunya de les tres preceptives de la *dansa* provençal) i alhora amb el contingut religiós laudatori de la Mare de Déu o d'un sant/santa destacat. Malgrat que sota la denominació de *llaors* el mateix autor va escriure altres poemes de contingut religiós amb un estrofisme ben diferent i en versos decasíl·labs. Les composicions de Pere Serafi sobre sant Joan Baptista i Maria Magdalena mostren com el model estròfic de la *dansa* ja es destina a deixebles directes de Crist o a sants màrtirs, així com també seria de les primeres ocasions on el model *goigs* passa als dolors de la Mare de Déu. En les pàgines que segueixen tractarem precisament aquesta qüestió.

Les set dolors de la Mare de Déu

*Per aquelles set dolors
que sentis, mare de Deu,
vostre fill Deu pregareu
que remédie nostres plos.*

Gran dolor sentis, Señora,
quant vos al temp'l' offeris
vostre fill Deu que us honora
que per nos salvar paris:
quant Simeon dix á vos;
greu contell vos sentireu:
*vostre fill Deu pregareu,
que remédie nostres plos.*

La segona fon penada
fugint d' Herodes inich
per Egipte atribulada,
y als deserts prenent abrigh:
portant lo Rey poderos
en los braços home y Deu:
*vostre fill Deu pregareu,
que remédie nostres plos.*

La tercera yo contemple
quant á vostre fill perdés

y preycant apres al Temple
lo trobas passats jorns tres:
y puix sentis grans tristós
en cercarlo, com se creu:
*vostre fill Deu pregareu
que remédie nostres plos.*

La quarta, segons s' amostre,
vos portá Joan plorant,
quant portaven lo fill vostre
los Jueus pres maltractant:
hon sentis grans amargos
quant lo ve 's portar la creu:
*vostre fill Deu pregareu
que remédie nostres plos.*

La quinta, per clares mostres,
fon per nostra iniquitat,
que pagant les colpes nostres
vos lo v' es crucificat:
en mig de dos malfactos,
essent ell qui lo mon feu.
*Vostre fill Deu pregareu
que remédie nostres plos.*

La sisena, verge pia,
fon en lo devallament,

qu' el tingues ab agonía
en los braços molt playent:
hon senti lo vostre cos
greu dolor, segons se veu:
*vostre fill Deu pregareu
que remédie nostres plos.*

La setena fon molt dura
quan lo vereu vos posar
en la Sancta sepultura,
no podentvos consolar.
V' ent que per los pecadós
era mort l' alt fill de Deu:
*vostre fill Deu pregareu
que remédie nostres plos.*

*Hon, verge, cridant á vos
esperam que 'ns oyreu;
vostre fill Deu pregareu
que remédie nostres plos.*

Laus Deo Semper

1.4.3. Els goigs dels sants

A més de cantar els goigs terrenals i celestials de la Mare de Déu, ben aviat les lloances als sants van adoptar també les fórmules estròfiques i mètriques dels goigs de la Mare de Déu. Adés hem mencionat el *Cançoner sagrat de vides de sants*, de Miquel Ortigues, conservat en dos manuscrits, amb una gran col·lecció d'oracions dedicades a una bona quantitat de devocions però que no coincideixen pel que fa a l'estrofisme i a la mètrica amb el model goigs que hem definit.

El 1519, en un opuscle amb altres oracions, es van imprimir *Los goigs dels gloriosos metges* –deduïm sant Cosme i sant Damià. Gomis (2016) hi veu uns goigs hereus de la *dansa* però, tot i titular-se «goigs» i acabar amb un *versus* i *oremus* en llatí com els goigs de l'Encarnació de Pere de Vilaspinoso, no tenen relació amb l'estructura dels goigs moderns perquè no fan servir retronxa, ni tampoc segueixen la preceptiva de la *dansa* perquè no hi ha continuïtat de la rima del respòs a les cobles. Ara bé, el títol posa de manifest probablement per primera vegada l'equiparació dels *gaudia* de la Mare de Déu amb els *gaudia sanctorum* o moments destacats de la vida dels sants màrtirs; és una qüestió només de denominació de contingut narratiu i encara no de forma. En el mateix opuscle, però, unes *Laos de sant Miquel* –l'arcàngel, cap de les milícies angèliques– sí que segueixen l'estructura dels goigs d'heptasil·labs: després de la *tornada* continuen amb una *seguida* (formalment igual que la *tornada*) i acaben amb una oració versada en català. Podrien ser considerats els primers goigs dedicats a un ésser diví més enllà de la Mare de Déu que segueixen l'estructura poètica provinent de la *dansa*.



Laos de sant Miquel del plec de 1519

Les altres composicions de l'opuscle de 1519 que fan servir l'estructura estròfica dels goigs són el *Rahonament de la verge Maria ab son fill*, que també consta a l'inventari de la biblioteca de Ferran Colom, i *Les set paraules que iesus dix en la creu* —reimpreses durant els segles XVI i XVII i cantades actualment. Per tant, en aquest moment històric encara no s'ha produït la identificació de l'estructura procedent de la *dansa* —tot i que molt utilitzada— amb el contingut religiós de la manera que, poques dècades després, sí que hi quedarà vinculat: en aquestes primeres dècades del segle XVI les dues coses podien coincidir o no, sense la lògica que s'imposarà poques dècades després.

Just sis anys després, el 1525, ha arribat notícia d'una composició on sí coincideixen les dues nocions en unes cobles dedicades a un sant: sant Magí de la Brufaganya. El 1524 els barons de la Llacuna van fundar un benefici a l'ermita de la Brufaganya, que fins aleshores havia estat cuidada per ermitans. L'any següent, a Santa Coloma de Queralt, es van copiar al *Cançoner de l'Ateneu* les cobles «Glòria teniu infinida» que segueixen l'estrofisme i mètrica dels goigs heptasíl·labics, amb respòs i quatre cobles amb retronxa de dos versos. Abans de 1537 ja s'havien imprès, com recull l'incipit de l'inventari de la biblioteca de Ferran Colom (ASKINS 1992:293), i encara es van copiar durant la primera dècada del segle següent al ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya:

Glòria teniu infinida
per la vostra santa fi
feu miracles cada dia
benaventurat Magí

En la present costa molt aspra
se nomena Brufraganyes
feieu la vida molt santa
menjant molt poques vegades
vostre estatge en una cova
pobrament vivint allí
on feu miracles cada dia
benaventurat Magí
Fent la vida molt santa
loant himnes fa trinitat
qui baptismes demanava
per vos era batejat
exalçant la fe cristiana
veint contra sarraïns
feu miracles cada dia
benaventurat Magí

Maximià emperador
que en Tarragona estava
posat ab molt [gran] error
tots los cristians matava
Sabé vostra santa fama
prestament trames ací
on feu miracles cada dia
benaventurat Magí

Los infels prest arribaren
per complir lo manament
i en lo buscaren i trobaren
liguen vos molt prestament
Quant atret a Tarragona
pus las fonts manant així
feu miracles cada dia
benaventurat Magí

El fet de només tenir quatre cobles sense cap *tornada* final es pot interpretar com un cert acatament encara dels preceptes de la *dansa tolosana* de tres cobles, en tant que la quarta cobla ocupa l'espai de dues *tornades* possibles. Tot i que potser durant la interpretació cantada s'hi pogués afegir al final el respòs de l'inici per fer la funció de *tornada*. Pot sorprendre l'aparent hipermetria del primer vers de la retronxa de la primera cobla i la tercera, en què s'hi ha afegit un «on» que no hi és a les altres. En la interpretació cantada la primera síl·laba del vers pot cantar-se ajuntada amb la darrera del vers anterior (queda incrustada en el vers anterior), de manera que desapareix l'aparent hipermetricitat. No són rars els poetes actuals que aprofiten aquest recurs oral en les seves composicions.

El 1528 es va imprimir un document, el *Sumari de las Indulgències... atorgades a tots els devots que visitaran la capella del gloriós Sant Magí de la Baronia de la Llacuna*, que aportava també un repertori de miracles i quatre cobles retronxades sense respòs inicial, «Alcansau tant del senyor». La relació amb un santuari molt singular, amb textos de miracles, goigs i indulgències als devots que hi van, configuren el model que serà posteriorment més habitual a centenars de santuaris i ermites del país. Segueix, no cal dir, el que ja hem trobat un segle i mig abans en relació a Montserrat i a altres grans destinacions de pelegrinatge, però seria en aquest moment històric que això es concreta en uns textos i comença a expandir-se territorialment amb molta força.

Els inventaris de la biblioteca de Ferran Colom (actualment, la Biblioteca Colombina de Sevilla) que analitza Askins revelen la presència en aquest fons d'almenys set goigs impresos anteriors a 1537. Es tracta de *Goigs del roser en catalan* –«Vostres goigs ab gran plaer cantarem senjora mya»–, *Los siete gozos en coplas catalanas* –«En lo mon pus fos votada dels set goigs»–, *Sebastiani Sancti. Coplas en catalan* –«Martir sant molt singular suplicant vostra potentia»–, *Marie virginis del Secors. Loore en coplas catalanas* –«Cantarem ab alegria vostres goigs fent»–, *Magdalene sancte. Coplas en catalan* –«De Jesus sou tant amada Magdalena reverent»–, *Maria Virginis. Rahonament ab son fill en catalan* –«O piadosa querella o inmensa caritat»– *Magi sancti. Laudes en coplas catalanas* –«Gloria teniu infinida per la vostra sancta fi»– i *Maria Virgo. Rosarii coplas en catalan* –«Puix que rosa molt suau deu mon fill ma». Hi trobem, alguns goigs coneguts: els goigs del Roser, els goigs celestials i els goigs de sant Magí que acabem de comentar. Els *Goigs de Sant Sebastià* es van copiar al segle XVIII amb el mateix íncipit al manuscrit 1052 de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona i és la lletra amb què avui es canten a la Seu d'Urgell i Sant Julià de Lòria –entre altres llocs– el 20 de gener per un vot de poble contret arran del brot de còlera que va assolar Europa el 1854.

1.4.4. Primers fulls solts de goigs de temàtica profana

A mig segle XVI apareix una altra novetat, amb només dos exemples coneguts: es tracta de fulls solts impresos a una cara que segueixen la formulació estròfica dels goigs o llaors, i de temàtica profana, però que no segueixen la tradició amorosa de la *dansa* sinó que, més aviat, presenten la descripció de fets socials més aviat escabrosos o satírics. Podríem situar-los com un precedent dels goigs satírics i contrafacta que trobarem més d'un segle més tard en una via popular que difon, a través de fulls cantats, fets recents: el que posteriorment es denominarà *romanços*, però seguint l'estructura literària i, segurament, musical dels goigs.

Les *Cobles de diu me Juliana* —«Diu-me Juliana» devia ser una cançó o un tema prou conegut—, impreses el 1566 a Barcelona, són amoroses però no dins de la tradició provençal, amb un respòs i sis cobles amb retronxa de dos versos. Les *Cobles ara novament fetes sobre la mort den Malet* (Barcelona, 1549), són fetes amb respòs, catorze cobles retronxades, *Vilancico* i *Laus Deo* final. Totes dues, novament, sense *tornada*. Joan Malet, misèrrim «fill de amoriscat» de Flix, havia aixecat fals testimoni contra diverses dones acusant-les de bruixeria, atiat per l'inquisidor general de Barcelona; descoberta la trama, la Inquisició el va executar i sembla que el mateix dia es van imprimir les cobles (ALCOBERRO 2020).



Cobles ara novament fetes sobre la mort den Malet, 1549.

1.4.5. Goigs amb notació musical

Del segle XVI ens han pervingut cinc composicions amb notació musical, una d'impresa i quatre de manuscrites. Es tracta d'una peça del *Manuscrit Pujol* (CEDOC 12-VII-28, f.51), la primera composició dels *Madrigals* de Joan Brudieu, els *Goigs de sant Cristòfol* (BSMV Ms. 6518, s.f.), els *Goigs del Roser* (AHCB Dep. de gràfics C18/F6C5/009) i els *Goigs de santa Magdalena* (BC M747/1). Les quatre primeres segueixen l'estructura dels goigs heptasil·làbics i la darrera, la dels goigs polimètrics.

Mentre a València i Barcelona s'imprimien sengles edicions del *Trellat*, Jaume Pujol feia de capellà a Olot. Havia nascut en una família de la Vall de Bianya i, com un home del seu temps, tenia una gran diversitat d'interessos i habilitats, moltes relacionades amb la confecció de llibres: les miniatures, la creació de pigments, la cal·ligrafia i l'enquadernació. I també era músic. Va viatjar sovint entre Ripoll, Arles del Vallespir, Perpinyà, Banyoles, Girona, Breda i Barcelona i sembla que sempre duia un plec de paper a mà on hi feia anotacions ben diverses (AINAUD 1987) El 7 juny de 1539 hi va notar una versió a quatre veus de la lletra de les *Llaors de la Verge Maria del Roser* publicada al *Trellat* –«Puix de vostra carn sagrada/ s'és vestit Déu vertader» (DEDIES 1987,433). Pujol, doncs, devia consultar l'edició de Barcelona de 1535 o bé coneixia les llaors per una altra font.

Quatre segles després el recull dels escrits de Jaume Pujol formava part de la col·lecció del llibreter Josep Porter de Barcelona. A començaments de la dècada de 1930 aparegué en el seu *Catàleg n. 32 Obres catalanes antigues... en venda a la libreria de Josep Porté Llibreté* amb el nom de *Miscel·lània num. 15*. El manuscrit anava «guardat dintre un bell estoig de marroquí vermell en forma de llibre» i valia 5000 pessetes, molt per sobre del preu de qualsevol altre document del catàleg. Uns anys més tard, Higiní Anglès el va citar a *La música en la corte de los reyes católicos* (1941: I :94), lamentant-ne la marxa cap a Londres, i així feia entendre que havia estat venut en aquella ciutat. Abans, però, Anglès s'havia posat d'acord amb el llibreter i n'havia fotografiat només les pàgines amb notacions musicals, un total de 65 fotografies de doble pàgina; se'n conserva un joc incomplet a la Biblioteca de Catalunya i un altre de complet al Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CASADEMUNT 1988).

Malgrat el comentari d'Anglès, el manuscrit no va sortir de Catalunya (potser hi havia hagut alguna temptativa que no va recibir). En un breu article de 1961, Joan Ainaud de Lasarte afirma que el propietari d'aleshores n'era el «senyor Mascaró» de Vilafranca del Penedès a qui Porter havia venut el manuscrit directament; de fet, el llibreter mateix en va informar Ainaud. Afirmar també: «Tinc en preparació una edició parcial amb un estudi del receptari d'arts i tècniques». Però el 1987, en un

altre article, diu: «Tot esperant l'oportunitat de donar-ne una transcripció més extensa i ordenada, m'ha semblat útil oferir en homenatge a Pere Ponsich algunes de les anotacions d'un personatge [Jaume Pujol] que en la primera meitat del segle XVI va sentir com ell l'interès per molts i molts diversos aspectes de la vida del nostre país»; a les notes de l'article comenta que va estudiar el manuscrit el 1958, quan va visitar els Mascaró i fa una proposta de nom, «el Ms. Pujol». És a dir que després de gairebé trenta anys la voluntat de fer-ne un estudi encara quedava pendent. Tot indica que el propietari del manuscrit –després de l'estada a la llibreria de Porter– va ser Narcís Mascaró i Marcé, que a la dècada de 1920 va obrir la Destil·leria Mascaró a Vilafranca del Penedès;

Avui la propietat del negoci és a les mans de la néta de Narcís Mascaró. La família confirma l'afecte pels llibres de l'avi, però no té cap notícia que el *Manuscrit Pujol* sigui en el seu fons personal. Ha donat el mateix resultat la consulta que també hem fet als descendents de Joan Ainaud de Lasarte. Les fotografies d'Anglès representen només el 25% de les pàgines del llibre i el nom complet de l'autor és just a les pàgines que no estan fotografiades.

La peça de Jaume Pujol és a quatre veus no consignades i distribuïdes en doble pàgina: dues a l'esquerra, en claus de Sol en 2a i Do en 3a, que correspondrien al *superius* i al *tenor*, i dues a la dreta, en Do en 2a i Fa en 4a, l'*altus* i el *bassus*. A vora el pentagrama del *tenor*, l'anotació «vox» assenyala aquesta veu com la portadora del cant. Les recerques de Jaume Ayats, Anna Costal i Iris Gayete a *Cantadors del Pallars* (2010) van posar de manifest l'existència a Catalunya d'una consolidada activitat de polifonies religioses de tradició oral i van donar notícia de la nomenclatura èmica de les veus dels cantadors, en què el mot *la veu* designa la tonada o melodia que porta el cant, al costat de *l'alt* i *el baix* que l'acompanyen i l'embelleixen amb veus més agudes o més greus.

La característica més reveladora de la melodia dels goigs de Pujol són els trets semblants que té amb un grup de tonades de goigs que actualment es canten almenys a Catalunya, Catalunya del Nord, Andorra i Sardenya, especialment semblant pel moviment d'arrencada i per la disposició de la melodia en dos plans a distància de terceres paral·leles.

La notació dels goigs de Pujol –tot i que es tracta d'un esbós amb algunes omissions sobreenteses– ja permet aplicar el model d'anàlisi melòdica ideat per Jaume Ayats per descriure les versions orals dels *Goigs del Roser* (2010), com hem vist a l'inici d'aquest capítol. Hem pres de referència, és clar, la part marcada com a *vox*.

	Respost				Cobles							
Ordre dels versos de la cobla	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Estructura de la rima i mètrica	7a'	7b	7a'	7b	7c'	7d	7c'	7d	[7a']	[7b]	7a'	7b
Estructura melòdica	1	2	1	4	3	5	3	5	[1]	[2]	1	4

Jaume Pujol, 1539: *Pus de vostra carn sagrada*

El 1585, Joan Brudieu va fer imprimir una important col·lecció dels seus *Madrigals*. El primer de tots estava dedicat als *gaudia caelestia* de la Mare de Déu, *Els Goigs de Nostra Dona*. La composició està elaborada com un tema amb variacions que a cada cobla renova la construcció polifònica a quatre veus: *cantus*, *altus*, *tenor* i *bassus*, o sigui, la disposició habitual d'un cor de capella musical. Situa la veu principal a la veu *cantus*, que fa un paper precisament de *cantus firmus* durant tota la peça. Es tracta d'una tonada de moviment ben simple que segueix una estructura melòdica 1213 / 13131213, per tant, el so de les cobles es construeix a partir de la melodia del respòs: un joc d'obrir i cloure que es repeteix dos cops fonamentat en la melodia del primer i el quart vers, seguit de la represa de l'estructura musical del respòs. Això coincideix exactament amb la disposició que Ayats (2010) ha descrit com a característica de les melodies de tots els goigs orals. Podem arribar a imaginar, doncs, que Brudieu pren una melodia que ja era cantada oralment per a crear el seguit de variacions polifòniques.

Pel que fa a la lletra, ja s'havia copiat diverses vegades en la primera meitat del segle XVI, als manuscrits 1494, 854 i 308 de la Biblioteca de Catalunya, i figurava impresa a la biblioteca de

Ferran Colom i a les edicions del *Trellat* de 1535 i 1546. La diferència més notable són els versos de la *tornada*, que Brudieu fa igual que el respòs i, en canvi, el ms. 854 converteix en un prec a la Mare de Déu per la seva intercessió:

BC Ms. 854	1585 Brudieu
Sopplich vos verge sagrada	En lo mon pus sou dotada,
que ab jesus nos alegreu	dels set goigs mare de Deu,
e siau nostra advocada	daltres set sou heretada,
en los cells com merexeu.	en los cels com merexeu.

La referència que el respòs fa als *septem gaudia* «del món» en contrast amb els *gaudia caelestia* «del cel» situa aquest *gaudia caelestia* en relació amb els més coneguts «del Roser». Ara bé, en un moment indeterminat, però probablement no gaire llunyà del període que estem tractant, es va associar el «món» amb el «mont» i aquests goigs es van vincular amb una devoció molt concretament localitzada: la devoció de la Mare de Déu del Mont, que es venerava primer al monestir de Sant Llorenç de Sous —actualment enrunat— i des de començaments del segle XIV al seu santuari al cim de la muntanya.

L'estudi de Joan Anton Abellan sobre els fulls de goigs del Mont constata que 72 exemplars —d'un total de 112 fulls diferents de goigs impresos d'aquesta devoció que ha localitzat— recullen el que anomena «les caramelles o goigs dels ous», un text amb aquesta mateixa lletra dels *gaudia caelestia*. El full més antic que es guarda a l'arxiu del santuari és del segle XVIII, imprès a Figueres per Ignasi Porter, actiu probablement entre 1740 i 1796⁵²: «Goigs de la Verge Maria del Mon los quals se cantan en la quaresma». Però després de l'entrada i les set cobles de la narració que segueixen punt per punt els *gaudia caelestia*, hi ha afegides dues estrofes ben diferents:

Lo vuytè, es Cambra sagrada,	Deu Jesu-Christ sen feu capsàl;
Mare de un Rey Eternal,	
de ahont Jesu Christ prengué posada	Flor de Lliri, Lliri pura,
la nit santa de Nadal:	L'àngel vos ve saludant,
Del vostre virginal Ventre	saludada, y ben honrada

⁵² Inès Padrosa i Gorgot: Els impressors figuerencs i la seva obra.

de llum, y de claredats,
y de Estelas abrigada
per la Santa Trinitat.

O Regina Coronada,
plena sou de humilitat,
aclariu lo meu cor ara,

fora mala voluntat:

Si ma llengua ha fet errada,
ò haja dit lo que no déu,
suplichvos Verge lloada,
y al bon JESUS quens perdonèu.

Es tracta clarament de dues estrofes afegides. La primera sorpresa és el nombre de versos de totes dues (12 i 8): si bé a la segona es dedueix que el respost queda absorbit pels dos darrers versos –que conserven igualment la rima–, a la primera es devia repetir la tonada per parelles de versos. Aquesta estrofa sintetitza de forma poc mesurada les escenes del Naixement i l’Anunciació, en aquest ordre. La darrera és una fórmula de dispensa pròpia dels cants de ronda de la capta pasqual. Valeri Serra i Boldú en recull una versió semblant amb notació (sense especificar-ne l’origen) com a goigs de Pasqua, és a dir, de capta dels joves per les cases (1925) a la manera que s’ha fet fins al segle XX en indrets com Caçà de la Selva, amb el cant dels *goigs de Pasca* (Ayats i Ginesi 2016). Serra i Boldú afirma que en diversos pobles, alhora de passar per una casa que estava de dol «per comptes dels Goigs usuals canten los de Quaresma, o sia els coneguts amb el nom de Psaltiri». Valeri Serra es refereix a la lletra que comença: «Puix que rosa molt suau», que apareix publicada al *Trellat* de 1535 i 1545 i també al manuscrit 854, sense data. En realitat, els goigs de la Mare de Déu del Mont són els famosíssims Goigs dels Ous que es canten en la capta de Pasqua arreu del Vallespir i Rosselló, i a indrets de l’Empordà, la Garrotxa i la Selva, juntament amb els satírics Goigs de les noies i un seguit de textos preparats per a l’ocasió. En la segona part de la tesi tractarem l’estructura melòdica característica dels gois de Quaresma i Pasqua.

D’altra banda, hem trobat una coincidència musical inesperada entre els goigs que es canten actualment a la festa major de sant Feliu de Castellciutat i a la festa de sant Sebastià del mateix poble –que precisament forma municipi amb la Seu d’Urgell– amb una part de la notació del *Madrigal I* de Brudieu, mestre de capella a la Seu. Es tracta de l’inici de la melodia només del primer i tercer vers de la *tornada* en la veu de l’*altus*, que pràcticament coincideix amb la melodia del primer vers de l’entrada dels goigs de l’església parroquial del poble (que vam enregistrar al poble de Conxita Cervós a l’any 20xx). Tot i que el cant dels goigs de sant Feliu a Castellciutat té una tradició d’almenys vuitanta anys, per l’exactitud de la coincidència separada per quatre segles deduïm que és el resultat d’una factura moderna, d’un compositor del segle XX que incorpora aquesta cita del

Madrigal I. De manera que els goigs de sant Feliu i de sant Sebastià de Castellciutat connecten intencionadament amb l'esplendor de la Seu d'Urgell en temps de Brudieu, erigit així com a símbol musical urgellenc. Només així es pot entendre que no coincideixi amb la *vox*, tal com seria comprensible.



Podem considerar la notació de Brudieu força pròxima a la interpretació oral, amb totes les repeticions desenvolupades; se n'han fet versions actuals sense gaires discussions sobre la seua interpretació, només discrepant sobre la distribució de les síl·labes, que no afecta la definició melòdica dels versos, i algunes semitonies. La veu de referència aquí és el *cantus*, i podeu veure molt bé en el gràfic que segueix com coincideix amb el model melòdic oral, de tal manera que podríem pensar que els fidels assistents i els clergues no pertanyents a la capella musical podien afegir-se a cantar els goigs –almenys la part de la retronxa— amb les quatre veu de la capella, segons el mateix model participatiu que es feia amb els himnes luterans, amb exemples tan destacats com les composicions de Johann Sebastian Bach. En transcrivim la part del cantus.



	Respòs				Cobles							
Ordre dels versos	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Estructura de la rima	7a'	7b	7a'	7b	7c'	7d	7c'	7d	7a'	7b	7a'	7b
Estructura melòdica	1	2	1	3	1	3	1	3	1	2	1	3

Joan Brudieu, 1585: *En lo mon pus sou dotada*

Un pergami amb els *Goigs del Roser* es va utilitzar com a coberta d'uns «Papers faents per la fermaça que féu Jaume Christofol de Ghimerà⁵³ a Miquel Àngel Salavert⁵⁴ per la bolla de Tarragona, trienni 1596. N° 116» (AHC B Dep. de gràfics C18/F6C5/009). Francesc Pelagi Briz, en el moment de l'edició del cinquè volum de *Cansons de la terra*, indica que el pergami era propietat de l'escriptor barceloní Josep Fiter. La notació que hi trobem, monòdica, presenta dos problemes importants: la mutilació del pergami, que deixa escapçats els tres pentagrames amb la pèrdua de dues síl·labes a cadascun, i el fet que només n'estigui notat el respòs i els dos primers versos de la cobla. Tot i això, el manuscrit sembla perfectament acabat i, per tant, el copista considerava suficient la notació que havia escrit. De manera que se sobreentèn que els dos versos següents de la cobla han de funcionar com els dos primers i els quatre versos finals, com el respòs, seguint del tot el model de d'alternança de versos melòdics que hem descrit com a 'model oral', en plena coincidència amb l'estructuració que hem vist a Brudieu. D'altra banda, la notació mostra clarament el ritme *giusto* sil·làbic tan característic dels goigs del Roser fins als nostres dies, i tan acostat a mecanismes rítmics del Renaixement. Hem transcrit el manuscrit, amb una hipòtesi de claus diferent a la transcripció de Briz; alhora, per completar els buits, oferim només una de les possibilitats rítmiques i melòdiques (entre claudàtors i amb caps blancs):

Estructura: 1234/34/34/1234

Goigs del Roser, 2a 1/2 del segle XVI (AHC B Dep. de Gràfics, C18/F6C5/009bis).

[Vos-tres] goigs amb gran pla - er can - ta - rem ver - ge Ma - [ri-a] [paix que] vos - tra se - nyo - ri - a és la ver - ge del ro - ser.

Déu plan - tà en vos se - nyora lo ro - ser molt ex - cel - lent.

En comparar aquesta notació amb el que hem anomenat el 'model melòdic «Roser»', especialment amb els esquemes de notació del nucli central del model, hi observem un grau molt alt de coincidència en el perfil melòdic, en totes les cadències de final de vers i fins i tot en l'articulació rítmica. Els exemples dels *Goigs de sant Magí de Cervera* (monòdics) i els *Goigs de sant Salvador d'Alentorn*

⁵³ A la Biblioteca de Catalunya s'hi guarden unes Actes notarials de l'herència de Jaume Cristòfol de Guimerà, castlà de Tamarit. L'hereva de la castlania de Tamarit de Mar es va casar el 1380 amb un membre de la família Guimerà (VIME: 42); el 1613 el títol encara pertanyia a la mateixa família.

⁵⁴ A la *Historia dels sants martyrs Hermenter y Celdoni: dels quals se veneran las sagradas reliquias en la parroquial iglesia de sant Miquel de la Vila de Cardona*, Josep Ignasi Abat, rector de Vergós, hi explica un miracle produït el 1590 a un Miquel Àngel Salavert, mercader de Barcelona, que es va guarir d'una paràlisi a les extremitats (1778:143-144). Un altre Miquel Àngel Salabert consta a la llista de mercaders eixints en la nòmina del Consell de Cent l'any consular de 1641, i se n'assenyala l'òbit.

(a dues veus), enregistrats tots dos en situació contextualitzada després de la missa festiva, fan visibles les coincidències amb el manuscrit.

Goigs de sant Martí de Cervero, festa 2008.

Goigs de Sant Salvador d'Alfauera, agost 2014.

NOMBRE DE VERSOS MELÒDICS (VM)	USE de models extesos /247	USE de models locals d'autor / 58
dos versos melòdics	14	-
3/4 versos melòdics	196	3
5/6 versos melòdics	12	8
7/8/9/10 versos melòdics	1	38
més de 10 versos melòdics	-	9
TOTAL COMPLETS	223	58

Ordre dels versos	Respòs				Cobles							
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Estructura de la rima	7a	7b'	7b'	7a	7c'	7d	[7c']	[7d]	[7a]	[7b']	[7b']	[7a]
Estructura melòdica	1	2	3	4	3'	4'	[3']	[4']	[1]	[2]	[3]	[4]

Goigs del Roser, segle XVI: *Vostres goigs ab gran plaher*

El manuscrit amb els *Goigs de la gloriosa santa Maria Magdalena* és força detallat. Provenent de la biblioteca de Joan Carreras i Dagas, Pedrell en va fer la catalogació a la Biblioteca de Catalunya. Tot i que el va considerar del segle XVII, Miquel Querol en va establir més precisament la datació al segle XVI tenint en compte la paleografia (1979:15). De la notació només fan dubtar uns senyals marcats al darrer vers del respòs en dues de les veus, que en suggereixen la repetició. Aquesta circumstància no afecta a la retronxa de les cobles, que està perfectament anotada –aquí sí– amb la repetició del darrer vers a totes quatre veus. És només al respòs i a la *tornada* que l'escriptura faria

ÀMBIT MELÒDIC	USE de models extensos /247	USE de models locals d'autor /58
quarta	30	-
quinta	69	1
sexta o sèptima	95	13
octava	19	17
novena o dècima	10	23
onzena	-	4
TOTAL COMPLETS	223	58

pensar que només en repeteixen el darrer vers les dues veus més greus, fet del tot insòlit i

Estructura: 1234/1241241234

Goigs de la gloriosa Santa Maria Magdalena, segle XVI(BC M747/1).

Ab veu cla-ra y molt ple-na, Mag-da-le-na, car-ta ri-dy pe-ni-tè-cia car-ta-rem ab re-rem-cia.

improbable. A la transcripció que oferim, hem prescindit, però, d'aquest detall:

Per detallar-ne les estructures, prenem aquí la referència de la tercera veu, la que seria la «vox», com hem fet amb els goigs de Pujol. Com es veu perfectament en el gràfic, l'estructura de les parts melòdiques segueix amb precisa exactitud el model de l'estructura musical dels goigs orals que hem descrit anteriorment.

Ordre dels versos	Respos					Cobles										
	I	II	III	IV	IV'	I	II	III	IV	V	VI	VII	VII I	IX	X	X'
Estructura de la rima	7a'	3a'	7b'	7b'	7b'	7c'	3c'	7d'	7d'	3c'	7d'	7a'	3a'	7b'	7b'	7b'
Estructura melòdica	1	2	3	4	4	1	2	4	1	2	4	1	2	3	4	4

Goigs de santa Magdalena, segle XVI: *Ab veu clara y molt plena, Magdalena*

Querol afirma que estan confegits com uns goigs de san Cristòfol a quatre veus del segle XVI que es troben en un manuscrit de la biblioteca de l'ajuntament de València. El musicòleg descriu aquest

document i n'ofereix una transcripció transportada, tot relacionant la seua estructura melòdica i harmònica amb les *follies* del *Cancionero de Palacio* i el sistema de repetició de frases breus amb les *Ensalades* de Mateu Fletxa (QUEROL 1966, 75/77). Hem identificat aquest manuscrit dins un còdex del segle XVII titulat *Llibre de les representacions dels misteris que es representen en València lo dia de Corpus Christi* (BSMV Ms. 6518). Va ser copiat el 1672 a partir, diu, dels originals que, segons el criteri de Querol devien ser del segle anterior⁵⁵. El manuscrit inclou només l'entrada i una cobla, que a diferència dels altres manuscrits musicals no sembla utilitzar un mecanisme d'alternança de versos melòdics, sinó de quarteta fixa. N'ofereim una transcripció en el to del manuscrit (al capdavant, semblant a la de Querol)⁵⁶.

Estructura: 1234/12341234

Goigs del Misteri de sant Grisió del Corpus de València, còpia del segle XVII (BSMV Ms. 6518).

Paix de deu tant al-can-sau, sant xris-to-fel Glo-ri-os, fu-nos mer-se que tu-llas tu est ris dar-nos so-cors

Certament, la connexió entre aquests repertoris vocals del segle XVI és remarcable. Durant una conversa, Sergi Casademunt va afirmar que la notació dels goigs de santa Magdalena coincideix en gran mesura amb el fragment «Para mi me lo querría, madre mía» també a quatre veus del *Jubilate*, ensalada de Mateu Fletxa composta abans de 1553 i publicada pel seu nebot el 1581; en una altra conversa, Carles Mas, especialitzat en dansa històrica, va identificar els goigs del Roser com una folia. També hem trobat calcs parcials d'*El Fuego* –«Alegría, caballeros»–, també de Fletxa i a bona part de la cançó *Muchos van d'amor heridos*, anònim del *Cancionero de Palacio*, totes a quatre veus. Tornem a veure, doncs, un traspàs musical desacomplexat entre obres religioses i amoroses.

En resum, les versions del Roser, la composició de Brudieu i la de Magdalena mostren molt clarament que per a desplegar la melodia de la cobla s'utilitza exclusivament el material melòdic del respòs. I amb això les notacions del segle XVI coincideixen molt precisament amb l'estructura de les melodies orals actuals que ha estudiat Ayats (2010). En canvi Pujol emprà una melodia nova només per al cap de la cobla, la cua reprèn no només la rima del respòs sinó també la melodia. A totes quatre notacions es pot observar que cada melodia funciona només amb versos oxítons o només

⁵⁵ «Copias per Joseph Gomar cantor y menetril de la ciutat de València de les originals copies que copia Antoni Caix Bordador les quals estan los originals guardats en dita ciutat qui a 14 de mars del any del Señor mil sisents setanta y dos. Este llibre se a copiat de orde de Visent Thomas qual entra a exercir dit ofisi per mort de Joseph del Castillo» (BSMV Ms.6518, s. f.)

⁵⁶ Josep Maria Ruiz de Lihory n'ofereí una primera transcripció el 1903 amb alguns errors en la interpretació de les claus (RUÍZ DE LIHORY 1903, 101-103).

NOMBRE DE VERSOS MELÒDICS (VM)	USE de models extensos /247	USE de models locals sense autor identificat /72
dos versos melòdics	14	-
3/4 versos melòdics	196	18
5/6 versos melòdics	12	28
7/8/9/10 versos melòdics	1	22
més de 10 versos melòdics	-	-
TOTAL COMPLETS	223	68

paroxítons i no s'hi produeixen adaptacions de la terminació melòdica a causa de la diferent terminació dels versos; per exemple, a la notació de Brudieu, la melodia 1 es canta amb els versos que tenen rimes «a'» i «c'», paroxítones, i les melodies 2 i 3 es canten amb rimes «b» i «d», oxítones. La notació de la Magdalena com que només fa servir rimes paroxítones no presenta aquestes variacions.

1.4.6. Els goigs es ballaven?

Actualment no tenim cap notícia que els goigs es ballin. La dansa associada als goigs devia de ser ballada abans del concili de Trento. Ja hem vist algun exemple de *danses* de Tolosa en moviment –la coronació d'Alfons II, el 1328. Ben bé una centúria abans, Jacques de Vitry adverteix en un sermó:

«Sicut vacca que alias precedit in collo campanam gerit, sic mulier que prima cantat [et]

ÀMBIT MELÒDIC	USE de models extensos /247	USE de models locals sense autor /72
quarta	30	-
quinta	69	1
sexta o sèptima	95	30
octava	19	26
novena o dècima	10	11
undècima	-	-
TOTAL COMPLETS	223	68

coream ducit, quasi campanam dyaboli ad collum habet ligatam. Quando autem dyabolus

sonum audit securus redditur dicens: Nondum vaccam meam amisi. Chorea enim circulus est cujus centrum est diabolus; et omnes vergunt in sinistram, quia omnes tendunt ad mortem eternam. Dum autem pes pede comprimitur vel manus mulieribus manu viri tangitur, ignis dyaboli succenditur». ⁵⁷.

La comparació sobre l'esquella no és gens atzarosa, i sense cap mena de dubte es refereix al moviment del pit de la dona quan salta i balla, una qüestió força inevitable que a la majoria d'èpoques ha estat objecte de reprovació pels estaments d'ordre.

Unes dècades després de Vitry, Ramon Llull al *Llibre d'Evast i Blaqueria*, escrit a Montpeller el 1283 explica com un dels canonges del bisbat de Blanqueria entra a la taverna on hi ha «vils homens» que juguen, beuen, canten, ballen i toquen instruments. Aleshores «Lo canonge entrà en la taverna, e comprà del vi e ballà ab los tafurs, e dix estes cobles de nostra Dona: A vós, dona verge santa Maria / dó mon voler, qui's vol enamorar / de vós tan fort, que sens vós no volria / en nulla re desirar ne amar». De manera que el canonge, per convertir els homes de la taverna, feia el mateix que ells, però amb cants a la Mare de Déu. També Eiximenis accepta algunes danses endreçades i castes, les que intueix que ballen els àngels a la glòria, però fora d'això, considera la *dansa* un acte execrable.

Pel que fa a la varietat en les fórmules de la *dansa*, la *Crònica de Pere III el Cerimoniós* aporta una breu referència. Relata que el 22 de desembre de 1344 –mesos després de la lluita amb Jaume III de Mallorca–, el rei, la reina i les seues filles es van aplegar al palau dels reis de Mallorca de Perpinyà, on els van rebre amb «moltes ballades e moltes alegries. E, après vespres, muntaren les ballades al pati del castell e mesclaren danses de moltes maneres, e nós [Pere III] haguem-ne gran plaer e davallam a ballar amb ells en la dansa mesclada, e hagren-ne molt gran goig e plaer». Un altre testimoni, el *Terç del Crestià* (1384) d'Eiximenis, adverteix:

En los balls se mesclen hòmens e fembres, e cascú s'aparella al mills que pot [...]; e tots ensemps se toquen e's mesclen e s'encenen per vista, per tocament, per dolç cantar, per polit saltar, per bell girar, per dolç guardar, per bon odorar, per curiós remirar, per personal acostar: les quals coses són totes sagetes e armes del diable que ell tramet a destrohir nostra castedat e puritat de cor.

⁵⁷ «Tal com la vaca que precedeix les altres porta una esquella al coll, la dona que comença a cantar i condueix la dansa coral duu al coll una mena d'esquellot del dimoni. Quan el dimoni en sent el so, es presenta dient segur: no se m'ha escapat la vaca. En efecte, la dansa coral és un cercle del qual el dimoni és el centre; tots hi giravolten cap a l'esquerra, perquè tots van cap a la mort eterna. El fet és que quan peu pitja peu i els homes toquen les mans a les dones, el foc del dimoni s'encén»

Si bé Eiximenis demonitza el ball de cap a peus, no deixa passar l'ocasió de descriure tot d'elements metacoreogràfics d'una sensualitat exquisida. Per tant, es dedueix d'una banda que la «dansa mesclada» que Pere III balla al pati de palau amb els seus súbdits s'anomena així perquè hi ha homes i dones barrejats (aparellats, potser); i de l'altra, entenem que «mesclaren danses de moltes maneres» fa referència a formes diverses de *danses*. I no passem de llarg els qualificatius de la *Crònica* —alegries, goig, plaer— inherents al ball i la dansa.

La Bíblia remarca que Josep és descendent de David. Les cançons nadalenques, per exemple les del manuscrit 111 de la Biblioteca de Catalunya, aplegades el 1507, descriuen un sant Josep vell i suspicax. La manera d'emparentar sant Josep amb el rei David és fent-lo ballar davant el pessebre de la mateixa manera que el rei David dansava davant l'arca de l'aliança. La joia del ball suposa bandejar la imatge del vell banyut i desconfiat —habitual de les cançons atrevides de Nadal— i transformar-la per la imatge d'un digne descendent de David. Alhora, la dansa de Josep reforça la idea de la nova aliança entre el déu antic i la humanitat concretada en l'infant Jesús.

Maricarmen Gómez (2017: 41) mostra diverses referències documentals de la baixa Edat Mitjana sobre la denúncia de cançons amoroses i balls en les vetlles nocturnes populars a dins dels santuaris, una constant que es repetia en les actes dels concilis: el *Liber miraculoru sancte Fidis* de Bernat d'Angers (primera meitat del segle xi), en què els peregrins a Sant Jaume de Galícia feien gresca nocturna a Santa Fe de Conques; el Concili d'Avinyó de 1209, en què es prohibeixen els balls obscens dins de les esglésies durant les vetlles als sants; els decrets del Concili de Viena, de 1311-1312, que mostren que els balls i les cançons també es duïen a terme als cementiris; el Concili de Valladolid, de 1322, que denuncia aquells que hi porten «infidels» per a cantar o tocar instruments i els amenaça de no poder entrar mai més a l'església ni rebre cristiana sepultura.

Rubio (1985) recull dues referències sobre balls dins de l'església. La primera és de 1397 a Palma: després que un frare franciscà es gradués en teologia es va fer una celebració «e totes les ordes dels frares ballaren en aquesta jornada dins la sgleya de Sent Francesch». La segona, dos anys després a Xàtiva, va portar conseqüències: al convent dels franciscans, un dels monjos va cantar la seva primera missa, va convidar família i amics a més d'uns quants sonadors de corda que van tocar durant la missa a l'oferta i la consagració. «I després van tocar molt deshonestes cançons». En acabat de la festa hi va haver convit i després, a l'hora de vespres, les dones —que havien menjat a banda— van tornar al convent amb els sonadors i altres ministrils per a ballar i prendre altres plaers amb els monjos que hi estiguessin disposats. Al cap de pocs dies els jurats de València van interposar

una denúncia en què sol llicitaven que es prohibís les dones d'anar al monestir a ballar, menjar o beure.

Al mateix temps, al segon full del *Llibre vermell de Montserrat*, una inscripció recomana:

«Quia interdum peregrini quando vigilant in Ecclesia B. Mariae de Monteserrato volunt cantare et tripudiare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantinelas cantare; idcirco superius ac inferias aliquae sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus, in quibus omnes vigilantes insistere debent pariter et devote vacare.»⁵⁸.

Els monjos de Montserrat, doncs, segueixen la tècnica de la substitució que havia utilitzat el canonge del *Blanquerna*. I a totes les notacions del *Llibre vermell de Montserrat* damunt del pentagrama hi figuren uns petits símbols que han estat reiteradament interpretats com a signes de la dansa. Gregori Estrada els va estudiar en un treball que encara resta inèdit.

Un segle ençà, l'abat de Montserrat, Pedro de Burgos descrivia a la primera *Història de Montserrat* (1514) l'efecte dels cants dels peregrins (SARDÀ 1881,125-126):

Despues de acabadas las funciones de la noche, que son las nueve poco más ó menos, se quedan muchos peregrinos en la iglesia á velar. Los cuales juntándose en diferentes corrillos, unos con malas voces y buenos deseos dan música á la Reina de los Ángeles, cantándole muchas canciones devotas, y aunque por ser tan diferentes á un mismo tiempo, había de causar disgusto la diversidad de tonos, voces y coplas, lo cierto es que no cansan, y que como conciertan en el intento principal, que es alabar á Nuestra Señora, así tambien en aquel desconcierto hay una consonancia apacible y que agrada. Otros rezan sus devociones, cumplen sus votos y examinan sus conciencias para confesarse al dia siguiente. Y todo esto dura hasta el punto de media noche, en que el santo Convento les hace callar para cantar sus Maitines. Esta es la manera y el modo que aquí se tiene, para que incesablemente se alabe á Dios Nuestro Señor y á su Madre Santísima

Sembla, doncs, que a mitja nit s'acaba la gresca cantada, però no diu res de balls i danses. La sensació sonora que descriu de Burgos és molt interessant, amb diferents lloances a la Mare de Déu

⁵⁸ «Perquè, de vegades, els pelegrins que vetllen a l'església de la beata Maria Verge de Montserrat volen cantar i ballar i, de dia, també [volen fer-ho] a la plaça, però només hi han de cantar cançons decoroses i devotes; per això, més amunt i a sota hi ha altres [cançons] escrites. Això ho han de fer de manera decorosa i sòbria per no torbar els qui perseveren en oracions i devotes contemplacions.»

interpretades alhora, envaint l'espai sonor els uns als altres, com si cada grup de peregrins sabés només les seues, sense un cànon fixat.

Dominique de Courcelles a *La paraula de l'àngel* remarca que si les lloances a la Mare de Déu i als sants prenen la forma de la *dansa de Provença*, potser n'ha de quedar alguna reminiscència en el moviment del cos durant el cant dels goigs. Des d'aquesta mirada, de Courcelles veu la transformació de la dansa en el moviment d'anada cap a la veneració de la imatge o les relíquies, en el gest d'agenollar-se per pregar.

En el cas dels goigs, l'anada cap a la veneració de la imatge o les relíquies, l'agenollament i les mans juntes en la pregària dels goigs substitueixen la dansa. En aquest sentit, hem observat alguns exemples del cant dels goigs en la situació d'anar a venerar el cos de poder, com si aquella pujada cap a la grada de l'altar o al cambril de la imatge fos la romanalla de les danses vigoroses que feien festa i que van ser prohibides tantes vegades. De la mateixa manera, les processons també aconsegueixen la funció de dansa, d'una manera ordenada.

Ara bé, en la rítmica de les melodies orals dels goigs hi queda una vinculació directa amb el fet de ballar, sobretot quan es canten fent ús del mecanisme rítmic denominat *giusto* sil·làbic. Tractarem aquesta característica en la segona meitat de la tesi. Igualment, les locucions populars han deixat rastre de la vinculació dels goigs amb el ball, com en la coneguda frase «ballar els goigs de sant Prim».

2. LES MÚSIQUES DELS GOIGS CANTATS A CATALUNYA I A ANDORRA

Actualment –a començaments del segle XXI–, a Catalunya i a Andorra persisteix la vitalitat dels goigs, la composició derivada de la *dansa* de Tolosa del segle XIV amb la forma llarga i amb retronxa que va prendre al segle XV, amb lletres de lloances a la Mare de Déu, a partir dels set moments de gaudi en la vida terrenal i celestial, i als sants. Tant és així, que els *Goigs de la Mare de Déu del Roser* i els *Goigs de la Mare de Déu del Món*, escrits als darrers anys del segle XV, encara es canten avui, especialment en el context de les caramelles de Pasqua. La fama d’altres textos del segle XVI també ha traspassat els segles, per exemple, els *Goigs de sant Sebastià* –«Màrtir sant molt singular»– es canten avui a Tèrmens (La Noguera), a Llessui i a Ribera de Cardós (Pallars Sobirà), a la Seu d’Urgell (l’Alt Urgell), a Sant Julià de Lòria (Andorra) i als Angles (el Capcir). I encara les *Cobles de les set paraules de Jesús a la creu*, impresos el 1519, que es canten a les celebracions del Divendres Sant almenys a Vilaller (l’Alta Ribagorça), a València d’Àneu (Pallars Sobirà) i a Perpinyà (el Rosselló). Per altra banda, la creació literària al voltant d’aquest gènere s’ha mantingut viva fins a l’actualitat, tant en composicions religioses –la gran majoria– com també en alguns textos satírics i de crítica política.

Pel que fa a les músiques amb què es canten actualment els goigs, hem aplegat un corpus d’enregistraments i notacions amb la finalitat de concretar la varietat sonora del cant dels goigs a Catalunya i a Andorra, d’aportar dades sobre l’abast geogràfic dels models melòdics i d’analitzar-ne alguns aspectes que permetin escatir persistències d’oralitat antiga també en el discurs musical.

2. 1. LA MOSTRA D’ANÀLISI

2.1.1 ELS ENREGISTRAMENTS

Hem aplegat un corpus cinc-cents quinze documents sonors provinents de diverses fonts. Fora de tres documents esparsos –un de 1956 (de Manuel García Matos), dos de 1971 (de Josep Crivillé) i un de 1974 (d’Enric Farreny)–, la totalitat del corpus ha estat enregistrada des del començament de la dècada de 1980 fins a l’estiu de 2020.

L’enregistrament més antic de goigs de tot el corpus és el dels Goigs de sant Climent de Riudaura, a la Garrotxa, de la col·lecció d’elapés *Antología del Folklore Musical de España interpretada por el pueblo español, v. V Cataluña-Aragón* de 1960. Hispavox va confiar l’encàrrec a Manuel García Matos, que estrenava el càrrec de catedràtic de folklore del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Entre

1956 i 1959⁵⁹ va recórrer «todas las regiones españolas», amb la voluntat d'aconseguir «que los ejecutantes que a las grabaciones sirviesen fuesen de excepción, es decir, que, a más de ser seguros en el conocimiento de la música y canciones, y de interpretarlas con el estilo y arte de la buena y propia tradición estuviesen dotados de natural voz clara, robusta y ágil para entregárnoslas con todo su vigor expresivo y con la mayor limpieza y nitidez de sus perfiles y rasgos». I també «de lógica era procurar que aquéllas se ejecutasen bajo la manera usual» (GARCÍA MATOS 1960). És a dir, tot i que Matos hi cercava una estètica concreta per estimular l'escolta i comprendre'n el llenguatge de forma externa, també preferia una interpretació tan propera com fos possible a la situació directa. Així, els *Goigs de sant Climent de Riudaura* són enregistrats fora de situació, a un grup de persones del poble cantant a una sola veu i potser arranats amb un *ritardando* final, però els hem tingut en compte perquè són el testimoni d'una situació habitual.

L'enregistrament sistemàtic d'entrevistes sobre etnografia que va dur a terme a partir de 1981 el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (GRFO) –Ignasi Roviró, Xavier Roviró i Jaume Ayats–, ens ha permès disposar d'una col·lecció interessant d'una vintena de goigs, documentada i contextualitzada. Es tracta d'enregistraments de camp, tant d'entrevistes com de situacions festives de les dècades de 1980 i de 1990. El 1996 van publicar el CD *De Rams a Pasqua* amb alguns d'aquests goigs.

La cinta *Cants populars de l'Alt Pallars*, de 1984 (remasteritzada el 2001). Conté una quinzena de goigs i cobles dels municipis de la Vall de Cardós i de Llavorsí (el Pallars Sobirà), amb els *Goigs de sant Joan de l'Erm* (l'Alt Urgell), el gran santuari de referència tant de la banda del Pallars com de l'Alt Urgell (CHRISTIAN 1979). Els van interpretar probablement cors parroquials d'algunes esglésies de la vall i no coneixem més detalls d'aquesta gravació de la Fonoteca Reus, titulada amb un prometedor «volum 1» a la portada, que finalment no va tenir seguida.

La Fonoteca de Música Tradicional Catalana ens ha facilitat l'accés als seus materials fruit de diverses recerques que ha incentivat el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, sobretot a través del programa l'Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC). Han estat editats en format CD amb alguns goigs –habitualment un o dos– que hem incorporat al nostre corpus: *Música de tradició oral a Catalunya* (1991), *Les festes de santa Tecla de Tarragona: tocs i tonades tradicionals* (1993), *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona* (1994), *Tivissa, cançons i tonades de la*

⁵⁹ El llibret del disc reproduïx la signatura del rector i l'alcalde de Riudaura al llibre d'or de les «expediciones» del 31 d'agost de 1956, que entenem que és la data en què l'equip de García Matos deixa el poble. La signatura anterior és de dos dies abans, a Berga; la posterior, quatre dies més tard, a Atea (Saragossa).

tradició oral (2007) –amb els *Goigs de Nostra Senyora del Roser i els Gozos de san Blas* que va enregistrar Josep Crivillé el 1971–, *La festa major de l'Arboç* (2008), *El Bages: cançons, tonades i balls populars* (2011) *Goigs de Pasqua: Els Tranquils d'Esclat, Cassà de la Selva* (2016). Altres documents són inèdits; així hi hem pogut consultar altres cinc enregistraments de goigs en situació de Josep Crivillé, Ramon Vilar i Glòria Ballús entre 1986 i 1991, una vintena d'enregistraments d'Àngels Alabert sobre els goigs a les comarques gironines de 1993 (majoritàriament fruit d'entrevistes), una trentena de la recerca de Roser Reixach sobre els goigs al Lluçanès de 2009 i una quinzena de la recerca d'Iris Gayete sobre els cants religiosos de tradició oral al Berguedà.

Així mateix, tenim a l'abast els materials de la recerca sobre els cants religiosos de tradició oral al Pirineu entre el 2006 i el 2009, dirigida per Jaume Ayats a través de la UAB, en què hi van participar Anna Costal, Iris Gayete, Amàlia Atmetlló, Anaís Falcó, Izar Martínez i jo mateixa. S'hi troben al voltant de cent enregistraments de goigs del Pallars Sobirà, el Pallars Jussà, l'Alt Urgell, la Cerdanya, el Capcir i Andorra, a més de les cintes de casset cedides per la família Barbal (AYATS, COSTAL I GAYETE 2010). D'aquestes recerques en van derivar la tesina d'Amàlia Atmetlló sobre els cants religiosos orals de la Val d'Aran i la Ribagorça (ATMETLLÓ 2010) i la meua sobre els goigs andorrans (LLOP 2011), totes dues amb dotzenes de goigs documentats. Les recerques pirinenques ens han posat en contacte amb Cédrik Blanch i Guillem Dalmau que ens han cedit enregistraments i informacions valuoses sobre tradicions orals a les comarques nord-catalanes.

El 2002 Giani Ginesi i Jaume Ayats van conèixer la colla dels Tranquils de Cassà de la Selva –molts del veïnat d'Esclat–, que a les acaballes de la dècada de 1980 van decidir retrobar-se i cantar les cançons de la capta de *Pasca* com havien fet de joves fins a la dècada dels anys 50. Encara que aleshores ja ho feien fora de situació, els investigadors van poder documentar els cants, les vivències, i les maneres de cantar del grup d'homes, sempre acompanyats del so dels panderos voltats del dring de les llaunetes (GINESI i AYATS 2005: 124-125). El 2016 la Fonoteca, com hem dit, en va publicar els enregistraments; si bé les cançons duen el títol de 'goigs', sovint es tracta de balades hagiogràfiques i corrandes de festeig, excepte els *Goigs de sant Vicenç d'Esclat*.

Igualment, hem enregistrarat goigs en primera persona durant la recerca sobre els cants religiosos de tradició oral a Ponent entre el 2012 i el 2015, dirigida per Jaume Ayats, en què hi vam participar Amàlia Atmetlló, Heura Gaya, Albert Solé, Ramon Fontova i jo mateixa. Vam documentar goigs a la Noguera, el Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell i l'Urgell en aplecs, festes, processons i entrevistes i vam accedir a enregistraments de fons personals antics, com ara una cinta de casset amb els *Goigs de Nostra del Roser de Caregue* que va enregistrar Enric Farreny el 1974 durant les seues

recerques sobre les cançons de tambor de la confraria del Roser. En total vam obtenir una setantena de documents.

Les recerques del Grup de Recerca Folklòrica de la Garrotxa (GRFG) també han enregistrat mitja dotzena de goigs, que han estat publicats en els llibres de Josep Garcia Miràngels (GARCIA 2004 i 2006). Hi recullen un enregistrament dels *Goigs de sant Climent de Riudaura* que ja havien estat publicats mig segle abans, amb què hem pogut establir comparacions interessants.

Les recerques dde Cristina Colls i Albert Morcillo han aportat una quinzena de goigs de l'Empordà enregistrats en situació contextualitzada i en entrevistes.

Finalment, hem tingut en compte la recerca impulsada per l'Inventari del Patrimoni Immaterial de les Terres de l'Ebre (IPCITE) de 2019 en què Ingrid Bertomeu i Marc Ballester han documentat algunes romeries i mitja dotzena de cants de goigs.

A més, tant el director d'aquesta tesi com jo mateixa hem aportat una cinquantena d'enregistraments propis, especialment d'indrets en què no tenim notícia de material enregistrat, com ara, el bisbat de Tarragona i dels bisbats que fins fa poc conformaven l'arquebisbat de Barcelona (bisbat de Terrassa, bisbat de Sant Feliu de Llobregat i arquebisbat de Barcelona). Així mateix, hem tingut la fortuna de comptar amb persones que ens han cedit els seus enregistraments o que s'han ofert per enregistrar goigs que no podíem abastar.

Hem prescindit d'alguns àlbums editats perquè sovint tendeixen a representar fora de situació goigs de composició recent que no sempre han estat assimilats per l'oralitat. Per tant, només hi hem incorporat aquells enregistraments propers a la situació interpretativa.

Poc a poc els enregistraments de goigs van entrant a la xarxa i es comparteixen a través de diverses plataformes. La pandèmia d'enguany i la cancel·lació dels aplecs i festes, especialment durant les setmanes de Pasqua i pasqüetes, ha fet que es compartissin més materials que hi feien referència, des de l'enregistrament dels goigs dels ous des dels balcons a Arles⁶⁰ fins a la superproducció de l'aplec de Canòlic amb els goigs cantats per cadascun dels cantaires la coral en una multipantalla⁶¹;

⁶⁰ <https://youtu.be/SEXsVP3bjj0> (data de consulta 29/09/2020).

⁶¹ <https://youtu.be/NSIRfWQsqbY> (data de consulta 29/09/2020).

l'ajuntament de Pinell de Brai va penjar a la seua pàgina els *gozos* de santa Magdalena i l'*O vere Deus* de la processó⁶².

Una de les plataformes més interessants hem pogut trobar mitja dotzena d'enregistraments de goigs és la pàgina web «Càntut»⁶³. El 2012 Albert Massip⁶⁴, un jove professor de música, va crear el blog «Músiques dels avis» i va fer una crida perquè qui vulgués hi pengés cançons de tota mena cantades per la gent gran. Els criteris eren que el cantador o cantadora fos nascut a les primeres dècades del segle XX i que les cançons que aportaven les haguessin après oralment. Fins i tot, s'hi ofería la possibilitat de visitar als col·laboradors i enregistrar-los. Ràpidament el blog es va transformar en un arxiu de memòria oral en línia de les comarques gironines. A partir de 2016 el projecte va prendre volada, el blog va donar pas a la web www.cantut.cat i des d'aleshores cada any a Cassà de la Selva s'organitza un festival dedicat a la cançó tradicional. Part del repertori penjat a «Càntut» prové de Lluís Carbó, de la colla dels Tranquils d'Esclet i per tant, a més de goigs d'església, també hi ha cançons de capta i balades, com al CD *Els goigs de Pasqua*.

A les xarxes socials també s'hi comparteixen vídeos de goigs, tot i que sovint hi ha limitacions a la durada, a la qualitat de les imatges o a les persones que hi poden accedir. Una plataforma molt popular, Youtube, no té límits a la durada ni a la qualitat, però sí que s'hi pot limitar l'accés al contingut i modificar-ne la visibilitat en qualsevol moment. Quan el propietari d'un vídeo de visualització condicionada decideix cancel·lar-ne la limitació, Youtube fa visible el contingut públicament però amb la data en què es va penjar. D'aquesta manera, per rastrejar de manera exhaustiva tots els vídeos referents als goigs no n'hi ha prou en cercar periòdicament els darrers continguts penjats, sinó que caldria revisar contínuament amb paraules clau tots els continguts des de la creació de la plataforma als Estats Units, l'abril de 2005; això sí, amb sort, el títol del vídeo conté alguna d'aquestes paraules. Al capdavall la virtut de les xarxes en relació als goigs no és convertir-se en un arxiu, sinó mostrar-ne la situació cant al mateix nivell que qualsevol altra activitat humana i esdevenir un espai virtual de vivència i visibilitat al voltant dels goigs.

Així, hem aplegat a Youtube una norantena de goigs en situacions diverses entre els anys 2007 i 2020. Val la pena assenyalar la fita –ara com ara– del primer vídeo de goigs que s'hi va penjar i que

⁶² <http://www.pinelldebrai.altanet.org/noticies/audios-dels-goigs-i-el-vere-deus-de-la-processo-de-santa-magdalena> (data de consulta 29/09/2020).

⁶³ <https://www.cantut.cat/> (data de consulta 29/09/2020).

⁶⁴ <https://www.naciodigital.cat/garrotxa/noticia/11439/recuperant/cancons/dels/avis/rescatar-les/oblit> (data de consulta 29/09/2020).

és visible públicament, es tracta dels *Goigs de la Mare de Déu de Font-Romeu*, al Vallespir, que va pujar l'usuari Guillem Carbonell cinc dies després d'haver-los gravat durant l'aplec del 8 de setembre del 2007⁶⁵; encara no feia tres mesos que Youtube era operativa a Catalunya. Hi ha un grup de goigs que hi està especialment representat, es tracta de vídeos de goigs dels ous (de Pasqua) de diversos indrets bisbat de Perpinyà-Elna i les caramelles de Sant Julià de Vilatorrada; en ambdós casos, són goigs cantats al carrer, fora de l'entorn de l'església.

2.1.2. LES NOTACIONS

Igualment, hem seleccionat mig miler de notacions musicals de goigs amb la finalitat d'aportar dades significatives a les deduccions sobre l'anàlisi dels enregistraments. Es tracta d'un corpus de suport, ja que l'anàlisi que proposem se centra únicament sobre els enregistraments. Aquestes notacions provenen de diverses fonts que podem agrupar en:

- Notacions de goigs dels materials de recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. L'OCPC, des de la seua fundació el 1922, es nodria de fonts diferents:

1. Els materials de les missions. Eren l'empresa més identitària de l'OCPC. A la proposta de la sessió inaugural hi figurava la intenció d'enregistrar les cançons «a fi de formar un Arxiu, encara que siga reduït, amb el qual puguem en tot moment estudiar-ne totes les particularitats de la manera de cantar popular». Higiní Anglès havia imaginat els equips de recerca com una tríada d'etnògraf, poeta i músic. Rossend Serra i Pagès, però, era partidari d'estalviar-se el poeta i dubtava de la fidelitat del cant d'un «cantaire popular» en presència del fonògraf. La realitat es va imposar. L'enregistrament amb cilindres de cera era força complex: costava trobar cilindres i en feien servir de reutilitzats, els aparells s'espatllaven de tant en tant i reparar-los durant la missió era complicat. Tot plegat ha fet que actualment només hagin sobreviscut una dotzena de peces enregistrades, tot i que a cada missió s'anotaven vora d'un miler de cançons. Igualment, els missioners triaven quines cançons anotaven i quines no, censurant en gran part totes les cançons eròtiques i satíriques. Higiní Anglès i Pere Bohigas van ser els primers a afrontar aquest repte l'estiu de 1922⁶⁶.

⁶⁵ <https://youtu.be/6SxVYHWM-w> (data de consulta 29/09/2020).

⁶⁶ Hem consultat els materials publicats per l'OCPC i per l'Abadia de Montserrat i les referències als goigs de l'inventari (Volum IV) als microfilms. No hem pogut accedir, però, a les cèdules ni a la documentació de les missions (excepte les notacions de la missió 1 del Fons de Música Tradicional de l'Institut Milà i Fontanals del CSIC).

2. Els materials dels concursos. L'OCPC va convocar només dos concursos, el 1922 i el 1924 amb múltiples categories.
3. Les transcripcions d'obres ja publicades que els secretaris de l'OCPC s'encarregaven de copiar en cèdules.
4. Els materials enviats voluntàriament des d'arreu del país per recercadors, organistes. Fins i tot el diari de la institució recull que alguns col·laboradors es presentaven a les oficines de l'obra per cantar cançons i que els escriptors de la institució les recollissin. Per exemple, Xavier Bosch, organista de Torà, hi va fer una bona aportació de notacions de goigs.

L'OCPC va començar a publicar el 1928 els materials de les recerques i estudis sobre cançó popular: *Goigs del Roser de tot l'any* (ROMEU 1928); *Elements gregorians dins la cançó popular catalana. Notes per a un estudi comparatiu entre la melodia gregoriana i la cançó popular catalana* (BALDELLÓ 1928).

-Notacions de goigs dels quatre concursos en què es va presentar Josep Maideu convocats per la Institució Milà i Fontanals⁶⁷:

- 1946 Concurs 15, sobre els cants de Josep Fajula Casals (n. c. 1879), del mas dels Aligots de Surroca, a Ogassa.
- 1947 Concurs 18, basat en materials recollits pel seu mestre Lluís Romeu entre els anys 1910 i 1924, a més de tres goigs recollits per Maideu el 1947.
- 1948 Concurs 26, amb notacions transcrites del llibre d'orgue de Manuel Caballeria, organista de santa Maria de Ripoll i una de la Basílica de santa Maria de Vilafranca del Penedès, en què Maideu feia d'organista.
- 1949 Concurs 34, sobre els gotxaires i caramellaires de la comarca del Ripollès.

-Publicacions en revistes periòdiques: *Butlletí de l'associació d'excursions catalana*: «Núria, Ribas y Alt Llobregat (1884-1884)» (BOFILL I POCH 1888:44-129), *Revista Musical Catalana*: «El cant popular religiós» (MILLET 1913) i «Cançons populars d'Esglesia» (ROMEU 1915); *Vida Cristiana*: «Cançoner religiós» (ANGLÈS 1920-1921).

⁶⁷ Cap dels altres concursos de la institució adjunta notacions de goigs cantats a Catalunya o a Andorra.

-Monografies de devocions i santuaris: *La misteriosa llum* (MIRÓ I BORRÀS 1882); *Llibre d'or del rosari* (SERRA I BOLDÚ 1925); *Història del santuari de la Mare de Déu del Vilar de Blanes* (MAURÍ 1952).

-Descripcions etnològiques: *Espurnes de la llar* (VERGÉS 1909) *Calendari Folklòric d'Urgell* (SERRA I BOLDÚ 1915); *Les cançons d'en Surracans* (GRFG 2004); *Sant Ponç a Riudarenes* (MITJANS I SOLER 2019).

-Cançoners publicats durant el segle XX: *Cançoner Popular* (CAPMANY 1910); *Cançoner de Pineda* (LLORENS 1931); *Cançoner popular religiós de Catalunya. Recull de cent melodies de goigs* (BALDELLÓ 1932); *Folklore de Catalunya. Cançoner* (AMADES 1951); *Goigs del Rosselló* (DELONCLE 1952); *Cançoner del Ripollès* (JUAN 1998); *A peu pels camins del cançoner* (BLASCO 1999-2013); *Les cançons de Mataró* (ARNELLA 2004); *D'aquí estant veig una estrella* (GRFG 2006); *35 cants que he sentit* (AIATS 2019).

2.2. L'ANÀLISI DEL CORPUS

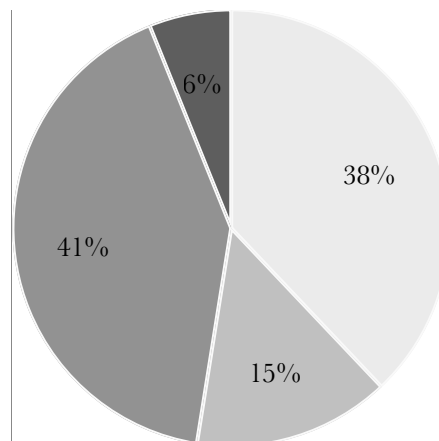
2.2.1. LES SITUACIONS DE CANT DE GOIGS

Unitats de situació enregistrada

A partir dels cinc-cents noranta-cinc enregistraments que configuren el nostre corpus d'enregistraments hem definit tres-centes setanta-set situacions diferents a Catalunya i Andorra en què aquests enregistraments documenten com es canten goigs. Cadascuna d'aquestes situacions està representada almenys per un document sonor, però algunes estan representades per més d'un enregistrament. Per a què diversos documents siguin considerats de la mateixa unitat de situació hem establert que cal que compleixin tres requisits:

1. que es tracti del mateix cant –amb la mateixa lletra i model melòdic–,
2. que es canti al mateix lloc –una església concreta, un altar, de forma directa o indirecta (entrevistes que hi fan referència clara)–
3. i que el grup que potencialment els canta sigui considerat el mateix –un grup de la mateixa parròquia, d'un mateix barri o d'un poble.

D'aquesta manera pertanyen a la mateixa situació, per exemple, els enregistraments de diversos anys de la festa de Canòlic o els tres goigs que es canten durant les tres misses el dia de l'aplec



d'Arboló, perquè encara que a cada missa hi ha persones individualment diferents, considerem que totes comparteixen una identitat col·lectiva no distingida a l'hora de cantar. També pertanyen a la mateixa situació els *Goigs de Nostra Senyora de Meritxell* –patrona de les Valls d'Andorra– cantats al santuari de l'aplec el dia de la seua festa i quan aquests mateixos goigs són cantats en entrevistes per part de Pilar Font d'Encamp i per Simó Duró d'Ordino, perquè en aquesta festa el grup que canta els goigs està conformat per persones de tots els pobles d'Andorra. Els *Goigs de sant Bartomeu de Fraguerau* que enguany s'han hagut de cantar a l'església parroquial d'Ulldemolins (per assegurar la distància mínima interpersonal) compartiran la mateixa unitat de situació amb un hipotètic futur enregistrament dels mateixos goigs a l'ermita, perquè a tots dos casos es refereix a la mateixa devoció i al mateix grup.

En canvi, pertanyen a situacions diferents els *Goigs de santa Magdalena* de l'ermita de Berrús que canten els devots procedents del poble de Vilalba dels Arcs i els goigs que canten al mateix lloc els devots del poble de Riba-roja d'Ebre, perquè cadascun d'aquests pobles fa la romeria en dies diferents, exclusius per al seu grup (encara que les festes són obertes a qualsevol que hi vulgui participar, els codis interns indiquen clarament de quin grup és la festa)⁶⁸. Els *Goigs de Nostra Senyora de les Sogues, de Bellvís* antics i nous no comparteixen situació, perquè encara que el lloc de referència i el grup siguin els mateixos, es canten amb lletra i música diferents; a més, en aquest cas concret, el grup que pot cantar els goigs antics es troba en clara recessió, perquè han estat substituïts pels nous. Igualment, els enregistraments dels *Goigs de la Mare de Déu del Roser*, cantats sovint davant de l'altar del Roser, amb la mateixa lletra i model melòdic, estan ordenats en situacions diferents, una de singular per cada poble.

⁶⁸ Advertim que aquest exemple és hipotètic perquè de moment només hem pogut obtenir l'enregistrament de Vilalba.

Cadascuna d'aquestes tres-centes setanta-set situacions⁶⁹ defineix el que hem denominat una unitat de situació enregistrada (USE). Igualment, del corpus de notacions hem definit tres-centes seixantadues unitats de situació notades (USN), amb la dificultat que aproximadament un 20% de les notacions no tenen referida la població, la comarca o el bisbat.

Algunes situacions són extintes, referides sobretot al cant dels novenaris i septenaris, i només n'hem pogut obtenir informació a partir d'entrevistes; la soledat en cantar un cant de multitud, la responsabilitat sobrevinguda de «portar el cant», l'esforç de refer una memòria de dècades i la dificultat per tenir una lletra de bona mida en el moment adient, fan que per algun tipus d'anàlisi alguns d'aquests enregistraments resultin problemàtics. Tot i això, i precisament per tots aquests obstacles, resulten un material molt valuós a l'hora d'analitzar possibles processos de variació en la transmissió del cant. Altres han estat documentades i enregistrades en situació (un 38% del corpus), és a dir, el dia de la festa del sant patró o de l'aplec a l'ermita; aquests enregistraments els considerem de primera qualitat, perquè s'hi pot observar la gestió de la multitud a l'hora de cantar, la polifonia, la precisió rítmica. A més, comporta sovint el cant íntegre de totes les estrofes dels goigs, de manera que es pot observar la flexió d'un mateix vers melòdic en contingències diverses. A l'anàlisi de cadascun dels models hem especificat el context de producció dels enregistraments segons si són enregistraments obtinguts en una situació ritual contextualitzada o fruit d'entrevistes – individuals o de grup. Hem creat la categoria 'gravacions' per a tots aquells enregistraments que ens han arribat des d'una producció feta a un grup i fora de context, generalment amb finalitat artística i/o comercial, en què tenim dubtes sobre si en una situació contextualitzada el grup cantaria de la mateixa manera; això passa sobretot en els enregistraments que han estat publicats i gairebé mai no s'especifica⁷⁰. A l'hora de fer el recompte de situacions, en els casos d'USE amb més d'un enregistrament, hem tingut en compte l'enregistrament contextualitzat per davant de les entrevistes i gravacions, i les entrevistes de grup per sobre de les individuals i les gravacions; només hem tingut en compte les gravacions per davant de les entrevistes quan es tracta d'enregistraments incomplets.

⁶⁹ Trenta-cinc d'aquestes situacions, encara no un 10% del total, van conformar el corpus de la nostra tesina (LLOP 2011).

⁷⁰ Al llibre *Cantadors del Pallars* s'hi especifica, de manera excepcional, que els *Goigs de Nostra Senyora del Roser* inclosos al CD són una versió conjunta de sis pobles diferents en què s'hi van atenuar les microvariacions de cada lloc per afavorir la creació d'un grup vocal prou gran per posar de relleu el cant a veus.

Goigs de festa i aplec

El gran gruix de situacions fa referència als goigs que es canten el dia de la festa del sant o la marededéu –que acostuma a coincidir amb les festes principals d'un nucli de població–, generalment a l'església o a l'ermita, tot i que també n'hem trobat a vora les imatges en capelletes al carrer, en portals d'accés al poble, a les fonts i davant d'imatges als cims. A Andorra vam comprovar que es tracta de la tipologia més resistent, sobretot si manté diversos elements materials: un lloc, un altar i el que De Courcelles denomina un «cos de poder», és a dir, una imatge o unes relíquies a qui es dirigeixen les lloances i pregàries (De Courcelles 2008:126). Cantar els goigs forma part inextricable d'un conjunt de rituals del dia de la festa en què cada any la comunitat es presenta i es reafirma, com ara, la romeria per anar a l'ermita, la benedicció del terme, la presentació dels nadons, el toc de campanes (especialment per part dels nens) i el repartiment del pa beneït, tal i com vaig estudiar en el meu treball de recerca (LLOP 2011).

D'altra banda, aquests goigs que s'identifiquen amb un lloc i una comunitat es canten també en altres moments significatius de la vida d'una persona i d'una comunitat, com ara els enterraments, en què es posa de manifest el vincle amb els avantpassats.

Goigs de Pasqua

Un altre bon gruix són les situacions a l'entorn dels goigs de Pasqua, cantats en colles pels carrers i/o les masies per fer la capta de Pasqua. En algunes contrades septentrionals s'anomenen «goigs dels ous» o «goigs de les botifarres», i són cantats per colles de *caramellaires* o *gotxaires*. Tot i que la denominació èmica de les peces cantades és de 'goigs', les característiques de la lletra i la música habitualment són ben diferents de les que abasta aquest treball. A les comarques nord-catalanes, per exemple, poden considerar «goigs dels ous» cançons com *L'emigrant*, *La Santa Espina Lo pardal* o *L'estaca*. Per als objectius d'aquesta tesi, dins els goigs de Pasqua hem prescindit dels cants clàssics del repertori coral, de les balades hagiogràfiques, dels goigs humorístics i de les cançons i corrandes de festeig que no compleixen la premisa formal dels goigs. Al capdavall, dins d'aquesta ocasió hi han restat els goigs amb les lletres dels *Goigs de la Mare de Déu del Mont* –amb lletra exclusiva dels goigs de Pasqua–, dels *Goigs de la Mare de Déu del Roser* i –només pel cas d'Esclet– els *Goigs de sant Vicenç de Pasqua*. Aquests dos darrers es canten també en situacions fora de Pasqua, amb una tonada diferent al mateix poble; així, el GRFO va documentar a Oristà uns goigs del Roser *de l'església* i uns altres per al seguici de Pasqua. A la Catalunya del Nord s'ha conservat el cant dels *goigs dels ous* amb unes

lletres i unes tonades unificades en què s'hi canten alternades les estrofes dels goigs de la Mare de Déu del Mont amb quartetes satíriques i de felicitació, mostrant una disposició molt singular.

Tot i que no és la pretensió entrar en totes les contingències del cant dels goigs, considerem aturar-nos en els goigs de Pasqua, que no vam poder documentar durant les nostres recerques andorranes. La presència de corrandes incrustades en els goigs de la Mare de Déu i la varietat de tonades amb què es canten requereix un breu context de conjunt.

Josep Maideu, al concurs n. 34 de l'Institut Milà i Fontanals de l'any 1949, documenta els cants de Pasqua de les Llosses (el Ripollès) a partir de dues colles –els *gotxaires* i dels *camillaires*–, que durant el Dissabte de Pasqua i la nit passen a fer la capta dels ous. La colla dels *gotxaires* està formada per homes –un de cada casa– i el *music*; visiten només les cases i masies del poble. Entre altres divertiments, hi canten els goigs del Roser amb la *tonada lleugera* –que permetia cantar més de pressa– i no pas amb la *solemne* d'altres ocasions. Els *camillaires*, són joves de cases més aviat humils –«els hereuets de cases bones no van a cantar camilleres»–, no tenen limitació de nombre i també duen acompanyament (flabiol o violí i grall o *grai*); passen per les cases que coneixen del poble i de la rodalia i la festa sol durar fins l'endemà al migdia. Canten els *Goigs de la Mare de Déu del Mont*, amb la lletra reconeixible però prou canviada després de dècades d'anar de boca en boca sense tocar paper. Maideu en recull la tonada antiga –d'un home gran– i la nova. Amb la colla dels *camillaires* hi va també el *corrandista* que formula cançons d'arribada, de comiat, d'agraïment, de sàtira i altres adreçades als habitants de la casa; fa servir un estil de cant responsorial perquè hi participi tothom. Mn. Jacint Verdaguer, a la descripció de les caramelles de Pasqua de 1884 a l'entorn del santuari de la Mare de Déu del Mont, també hi fa aparèixer el *corrandista* i els seus cants endreçats, una part de la festa que considera moderna (*La Veu del Montserrat*, 4 d'abril de 1885: 111-112)⁷¹. Una descripció semblant correspon a la comarca d'Osona (GRFO 1983:86-93 i *De Rams a Pasqua*), Sobre les corrandes, a més d'aquestes referències escrites i de les cançons dels «goigs dels ous» nord-catalans, la colla dels Tranquils d'Esclat –actius a la dècada de 1950– fa servir també aquest tipus de repertori amb acompanyament de panderos en temps de Pasqua (AYATS i GINESI 2016).

Un segon exemple de colla doble és el que va recollir el GRFG (2004) amb el testimoni de Surracans, violinista, que havia tocat amb les colles de caramellaires de Beget . Una colla era del poble i l'altra, del veïnat, és a dir, de les masies de pagès que formen el disseminat de Salarça. Totes

⁷¹ Anys més tard Jacint Verdaguer recorda com ell mateix cantava per Pasqua: «Les corrandes de caramelles, los set goigs de la Verge que cantí de porta en porta fà tants anys lo Dissapte Sant, despres del toch de Gloria, volaren lluny, lluny i per no tornar. Ma Pasqua es passada fà temps y sols espero celebrar en lo cel aquella Pasqua que no s'ha d'acabar may més. Si allí's canta, allí hi tornaré» («Lo cornamussayre», *Juventut* 07/01/1904).

dues cantaven una versió musical diferent de la lletra dels goigs del Roser. En acabat, explica, si la capta de la casa havia estat bona, els cantaven un *divino* –«Un divino vull cantar/ del bon Déu, el ver Messies». La colla d'Esclet també cantava aquest *divino* i amb la mateixa música cantaven les corrandes; és la mateixa amb què a la Catalunya del Nord canten els versos de gresca barrejats amb la tonada dels goigs. Verdaguer, també va recollir la tradició del cant del *divino* a les caramelles del Mont.

I encara, a Sant Julià de Vilatorrada (Osona), en què la tradició dels goigs del Roser de Pasqua està plenament institucionalitzada, hi ha documentada una doble colla en una nota manuscrita entre els papers de l'OCPC (A.11.4): «Camilleres que cantan els fadrins de Sant Julià de Vilatorrada la nit del dissabte de Pasqua. (L'endemà los casats hi cantan los goigs del Roser)», seguida de la lletra dels *Goigs de la Mare de Déu del Mont*. No es pot saber amb quina tonada els cantaven; si bé a les Llosses feien servir una tonada diferent per al Roser i una altra per al Mont, a els Angles (el Capcir) els cantaven tots dos amb la mateixa.

Per tant, la duplicitat de les colles sembla haver estat una constant en el cant de les caramelles de Pasqua almenys durant bona part del segle XX: els caps de casa i els joves (les Llosses), els del poble i els de pagès (Beget), els solters i els casats (Sant Julià de Vilatorrada). La voluntat de distingir grups i maneres de cantar (la solemne i la de Pasqua) pot haver motivat una variabilitat important en el conjunt dels goigs de Pasqua. Això fa que, tot i que es tracta d'una situació estesa i d'oralitat reconeguda, alguns models melòdics els considerarem d'abast local, en no traspasar més enllà d'un o dos nuclis de població.

La cantada de goigs de Pasqua és present –o ho ha estat fins fa algunes dècades–, ara amb una sola colla, al bisbat de Perpinyà-Elna (el Vallespir, el Conflent, el Capcir i el Rosselló), al nord del bisbat de Vic (el Ripollès i Osona) i al bisbat de Girona (la Garrotxa, l'Alt Empordà i el Gironès). Es tracta, doncs, d'una celebració amb elements de tradició oral compartits en una àrea localitzada al nord-est del país, a les dues vessants del Pirineu i de les Alberes.

Goigs dolorosos i eucarístics

Un altre grup de goigs distingit per la situació és el que hem denominat «goigs dolorosos i eucarístics». Si històricament els primers goigs es van formular sobre set moments de joia de la Mare de Déu (els goigs del Roser, per exemple) i més tard aquesta joia es va extrapolar als sants en raó del moment d'abastar la glòria, els goigs dolorosos es fonamenten en el patiment i el dolor,

sovint també al voltant del nombre set. Es tracta dels *Goigs de la Mare de Déu dels Dolors* –«Puix sou Mare Dolorosa» i «De set espases ferida»–, els *Lamentos de les Ànimes del Purgatori* –«Oh mortals i viadors»–, els *Goigs de les Set Paraules* –«Ab amor i pensa pura»– i els *Goigs del Roser de quaresma* –«Puix que rosa molt suau»– formulats estròficament i musical com els goigs dels sants i marededéu. De la mateixa manera, els goigs eucarístics fan referència a elements centrals de la consagració en la missa cristiana: el Sant Crist, el Salvador, el Nom de Jesús, el Santíssim Sagrament i la Pusíssima Sang, d'entrada també absents de l'argument de joia⁷².

Sovint aquests goigs, juntament amb altres dedicats als sants, es cantaven en el context dels novenaris i septenaris en temps de quaresma⁷³ i d'advent o al voltant de Tots Sants (Ànimes), especialment abans del Concili Vaticà II. També, en processons de Corpus (els del Santíssim Sagrament) o a les processons de Setmana Santa, que sovint conclouen amb la veneració del Crist a la Creu. De tota manera, en alguns llocs encara es mantenen novenaris força espectaculars, com la novena de sant Fèlix a Vilafranca del Penedès, a l'agost, en què es canten els goigs a tota orquestra i amb l'església plena com un ou.

Dominique de Courcelles, posa de manifest el problema teològic que planteja, ja al segle XV, la coexistència dels goigs i els dolors en la figura la Mare de Déu (DE COURCELLES 2008:68-71) i argumenta que la transmutació del dolor en el goig de la Ressurrecció de Crist ho justifica. Jaume Ayats (AYATS 2010: 84) fa referència als «falsos goigs» quan parla de composicions de goigs que pel seu contingut lamentós no poden anomenar-se d'aquesta manera, però que en prenen l'estructura textual i melòdica; amb aquest apel·latiu emmarca un tipus de goigs diferent dels goigs dels sants i marededéus. Joan Armangué (2010: 53) defineix el gènere simplement per l'estructura literària: creu que tots els texts que compleixen amb un tipus de versificació concreta, són goigs.

De tota manera, els hem tingut en compte en el nostre corpus per la coincidència estròfica i de vegades amb l'estructura melòdica dels goigs joiosos. Fins i tot els hem trobat cantats amb models melòdics compartits amb els goigs de sants i marededéus. Tot i això, la tendència dels goigs d'aquesta categoria és la d'ésser cantats amb models melòdics propis per a una sola lletra; és el cas de les cobles de les Ànimes –«Oh, mortals i viadors»– i les cobles del psaltiri –«Puix que rosa de molt preu». La desaparició de la situació del cant habitual d'aquesta tipologia ha transformat

⁷² A l'elaboració del corpus hem optat per aplicar el títol genèric de «cobles» a tots els arguments dolorosos i eucarístics.

⁷³ Entre el Dimecres de Cendra i el dia de Rams –exceptuant els diumenges– s'hi encabien exactament tres novenaris i el septenari dels Dolors.

Detall d'*Homenatge a Tàrraga*, d'Emili Pujol, 1952 (HERNÁNDEZ 2011).

Probablement, Emili Pujol va continuar un tipus de creacions artístiques elaborades a partir de tonades tradicionals de goigs. Altres músics i intèrprets han incorporat goigs de tradició oral al seu repertori, en citem alguns: La Nova Euterpe (*Goigs de de Nostra Senyora del Roser*, 2000); Maria Laffite (2002); Randellaires (*Goigs de santa Cecília del Ripollès*, 2005, *Goigs de sant Gil*, 2007; *Goigs de Nostra Senyora de Montgrony*, 2012); Roger Mas (*Goigs de la Mare de Déu del Claustre*, 2008); Tornaveus (*Goigs de Nostra Senyora de la Llibertat i Goigs de sant Julià de Lòria*, 2018); Lídia Pujol (*Goigs de la Mare de Déu de l'Aguda*, 2018); Arnau Obiols (2019), que va fer servir enregistraments de goigs cantats per les seues padrines en el seu espectacle *Tost*⁷⁵.

I encara altres músics han fet servir el nom del gènere per titular peces de creació pròpia per ser cantades en un espectacle: *Goigs de sant Democràç*, dels Esquirols (1978); *Goigs de sant Hilari* dels Brams (1992); *Els goigs de l'amiga*, de Jaume Arnella (1994), *Goigs a la verge que ho ignora* de Marcel Casellas i Jaume Ayats (1999), amb l'estrofisme propi dels goigs; els goigs que Joan-Lluís Bozzo va compondre per a la sèrie de TV3 *La memòria dels cargols* dedicats a la Beateta Cargol (1999); *Goigs de Quimicefa* (2013). El més sorprenent és que la major part d'aquestes composicions no tenen l'estrofisme de

⁷⁵ Tot i que no hem tingut en compte aquests goigs de nova creació, sí que hem incorporat al corpus els enregistraments familiars d'Arnau Obiols.

goigs i que l'analogia amb el gènere es basa, per exemple, en la presència d'una retronxa, el caràcter col·lectiu del cant o l'al·lusió a una figura més o menys sagrada o remarcable. Es tracta d'un grup de composicions que representa l'ús dels goigs com a sàtira política i social paral·lela als goigs religiosos; en servem testimonis de lletres des d'almenys de començament del segle XVIII⁷⁶.

2.2.2. EINES PER A L'ANÀLISI I CONFIGURACIÓ DELS MODELS MELÒDICS

Cadascuna de les USE es canta amb un model melòdic que pot coincidir amb el d'altres USE o bé pot ser un model únic que només es canta en un lloc concret per a uns goigs determinats, o, també, pot ser un model representat per un nombre molt petit d'USE (inferior a 4) d'una àrea geogràfica molt reduïda. Així, seguint els criteris del nombre i de la difusió geogràfica hem establert d'una banda els models melòdics de gran extensió geogràfica i que són usats per un elevat nombre d'USE. Pel que fa al nombre, hem establert el llindar en l'1% de les 377 USE. Immediatament el nostre corpus queda clarament dividit en dos blocs:

- set models melòdics agrupen dues-centes quaranta-set USE, que suposen el 65,5%
- davant de cent trenta USE (34,5%) que mostren un conjunt d'uns 120 models melòdics locals, molts d'autoria constatada.

Hem atorgat un nom significatiu a cadascun d'aquests set models de nombre elevat i gran difusió, nom lligat a la ubicació –«General», «Girona», «Nord»– o bé perquè el model està relacionat de manera singular amb alguna devoció concreta –«Roser», «Roser de quaresma», «Ànimes», «Ànimes d'Urgell». D'altra banda, hem subdividit tant el model «Roser» com el model «General» –els dos de tros més grossos– en grups més petits per tal de facilitar l'observació d'algunes particularitats concretes.

L'ampla extensió geogràfica d'un model melòdic –quan traspasa límits municipals, comarcals i de bisbat– és probablement un dels factors més demostratius de la indiscutible i forta oralitat del model. I, a més, constata que la reutilització melòdica és un mecanisme oral molt habitual, enfront de la creença que tots els goigs havien de tenir una tonada pròpia (un model local, al capdavall). Potser aquesta idea s'ha recreat a partir de les pràctiques dels grans centres eclesiàstics, proveïts

⁷⁶ Alguns exemples remarcables són: els *Goigs de Carlos Tercer, Arxiduc de Àustria* –«Vostres goigs ab gran plaher»–, en el context de la Guerra de Successió, amb el començament i les rimes dels *Goigs del Roser*; els *Goigs dels sabaters* –«Vostres goigs sens alegria»– de finals del segle XVIII; els *Goigs de Sant Taló* –«Puix del món vall de tristor»–, de Jacint Verdaguer; i els *Goigs en llaor dels Borbons, que durant dos-cents trenta anys han desgovernat Espanya R.I.P* –«Amb llibertat i alegria»–, de Joan de Matamala 'Pedrera de Mata'.

d'organistes, mestres de capella i de músics que podien compondre goigs específics, unes melodies que, fora d'alguns casos molt concrets, no han traspasat a l'oralitat. D'altra banda, a Andorra hem constatat com es distingeixen les diferents categories del lloc de cant –els santuaris, les esglésies i les capelles segons els model melòdic que es fa propi de cada categoria.

En les pàgines que segueixen, analitzem diversos components del discurs melòdic dels goigs amb l'objectiu de determinar-ne lògiques i models, especialment pel que fa a:

- l'estructura melòdica,
- el cant a veus,
- el perfil melòdic,
- les cadències i el mode,
- l'àmbit utilitzat
- i la lògica rítmica.

Per fer-ho, hem seguit les propostes d'Ayats (2007, 2010a i 2010b), Machiarella (2010) i també els treballs sobre *multipart singing* de Macchiarella, Lortat-Jacob, Càmara i Castéret.

Jaume Ayats va descriure per primer cop el funcionament estructural dels goigs orals. N'ha ofert dues opcions d'estructura: una estructura abcd/adadabcd (Ayats, 2007) i també abac/acacabac (Ayats 2010), per tant, amb l'ús de tres o de quatre versos melòdics. Aquest tipus d'alternança –ja present almenys al segle XVI, com hem vist al capítol 1– permet de cantar els versos dels goigs entre dos grups amb molta facilitat, a la manera dels salms. Ricard Tor, de Sant Julià de Lòria (Andorra) explicava el repartiment dels versos entre els cantadors asseguts al banc del cor: el primer i el segon vers de la cobla el cantava una banda del banc, el tercer i quart, l'altra banda; al cinquè vers, recomençava el primer grup, al sisè –just abans de la retronxa– s'hi afegia el segon grup i plegats, amb la resta de la parròquia cantaven la retronxa. Sovint els cantadors delegaven el cant de la retronxa a la parròquia⁷⁷.

Hem pogut sentir un comportament semblant a l'enregistrament dels *Goigs de Nostra Senyora de Requesens, de la Jonquera* en què es conformen dos grups (homes i dones) que s'alternen en el cant dels versos de les cobles; així, els homes només canten els dos primers versos del cap i de la cua de la cobla i les dones, els dos darrers, de manera que la retronxa només la canten les dones; les quartetes de l'entrada i la tornada les canten homes i dones junts. Podem dir, doncs, que aquesta alternança

⁷⁷ Roc Torres, d'Encamp, quan ens va cantar la dotzena llarga de goigs que coneixia, moltes vegades ometia la retronxa.

estructural dels versos melòdics –que amb tres o quatre possibilitats combinades de manera diferent componen tant les quartetes om les cobles de vuit versos– és una de les singularitats més característiques de l'articulació musical dels goigs.

Per evitar confusions, com que en el primer capítol d'aquesta tesi hem utilitzat el codi alfabètic per descriure l'estructura de la rima, hem preferit fer servir el codi numèric per a l'estructura musical. Així, a cada model melòdic hem emprat un nombre diferent per a cada vers melòdic. La noció de vers melòdic (ja utilitzada a AYATS 2011:214) ens ha semblat la més adequada per referir-nos a cadascun dels versos musicals amb què es canten els versos de la lletra dels goigs; d'aquesta manera, la descripció musical dels goigs duu implícita la referència a un text literari. El nombre de cada vers melòdic fa referència també al seu rol a la composició, per exemple, en estructures de tres versos melòdics diferents 1214/14141214, el vers 1 fa el paper d'obertura, el vers 2 de suspensió i el vers 4, de conclusió, i reservem el vers 3 per la possibilitat d'un rol doblat (el més habitual, una segona possibilitat d'obertura). Al llarg de tota la descripció d'un model melòdic, sempre que sigui possible i si no s'indica el contrari, mantindrem cada vers associat a un rol i un perfil melòdic concrets per tal de facilitar la comparació amb altres unitats del mateix model.

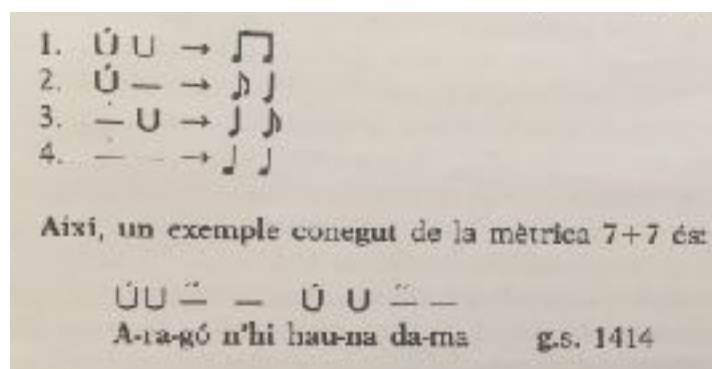
Per considerar complet un document, el material enregistrat ha de contenir almenys la interpretació cantada de l'entrada o de la tornada, i d'una cobla. Algunes USE mostren l'enregistrament només d'estructures incompletes. Si el contingut és d'una cobla podem deduir que el material melòdic de l'entrada hi està implícit, i fins i tot fer alguna hipòtesi de l'estructura de l'entrada a partir de la cua de la cobla⁷⁸. Per contra, les USE que només contenen l'enregistrament de l'entrada o de la retronxa les mantindrem com a incompletes a l'hora de realitzar alguns recomptes en l'ànàlisi, perquè no en podem deduir el nombre complet de versos melòdics ni l'àmbit melòdic total.

El cant a veus és una de les particularitats més rellevants i suggerents dels goigs cantats i hi hem dedicat una atenció especial. Davant de consideracions sobre els 'goigs populars' que li atorguen una idea preconcebuda de cant monòdic, hem constatat la possibilitat del cant a veus en nombroses ocasions, sobretot, és clar, en les interpretacions contextualitzades. El cant a veus es produeix quan la veu principal està completament assentada, molt sovint a la retronxa, quan no cal estar pendent de la lletra; aleshores un cantador o un petit grup de cantadors, hi afegeixen una segona veu, habitualment a distància de terceres paral·leles diatòniques superiors.

⁷⁸ Tot i això, advertim que alguns goigs de nova creació presenten un material melòdic a l'entrada que no es torna a cantar a cap de les cobles.

El perfil melòdic de les USE és, òbviament, un tret identificatiu molt evident a l'hora de determinar a quin model pertanyen. Tot i això, quan un perfil no és del tot coincident amb un model (o fins i tot mostra un dibuix força divers), la coincidència en el mode i l'anàlisi de les cadències a final de vers i el ritme han estat clau per vincular-lo a un model melòdic.

Ayats (2007) ha estudiat la lògica rítmica dels goigs basant-se en l'anàlisi dels *Goigs de la Mare de Déu del Roser* segons un mecanisme *giusto* sil·làbic (GS), proposat per Costantin Brailoiu en relació amb les balades romaneses (Brailoiu 1952). Aquest mecanisme, propi només de la música vocal, es fonamenta en el caràcter sil·làbic del cant i la posició dels accents. En el cas dels goigs, la lògica rítmica del cant s'estableix a partir de la relació entre parelles de síl·labes: la primera s'ha de considerar accentuada –seguint la prosòdia del vers– i la segona inaccentuada. Cada parella es canta a partir de quatre possibilitats, quatre motlles, que enumerem: breu-breu (GS 1), breu-llarga (GS 2), llarga-breu (GS 3) i llarga-llarga (GS 4). Als goigs heptasil·làbics, a cada vers li corresponen quatre parelles; d'aquesta manera cada vers es pot descriure segons aquest model rítmic a partir d'un codi de quatre dígit (per exemple GS 1414). El model *giusto* sil·làbic deixa fora del mecanisme els ritmes combinats de negra amb punt-corxera o de corxera amb punt i semicorxera, per exemple. Per tal d'il·lustrar mínimament les unitats del mecanisme i com es combinen, adjuntem una de les figures que aporta Ayats:



Motlles rítmics del mecanisme GS aplicats a les balades (AYATS 1990:98)

En atenció a la convenció proposada per Ayats, hem marcat amb una línia discontinua la separació de parelles de síl·labes en aquells esquemes de notació d'unitats de ritme *giusto* sil·làbic. Així, per exemple, el conjunt de les quatre subdivisions d'aquest vers 4 indiquen el GS 1332. A la tercera subdivisió (o motlle), tot i que s'hi articulen dues notes diferents en una sola síl·laba, cal tenir-hi en compte el valor total de la síl·laba (no de 'les notes', que la unitat de durada sempre és la de la síl·laba literària).



Fragment de notació amb un vers subdividit en motlles GS.

Un altre model rítmic amb què s'interpreten els goigs pot ser el ritme de processó (Ayats 2010b), en què cada vers s'escandeix en pulsacions que obeeixen un peu mètric de proporció 2:1. Així, les parelles de síl·labes estableixen una relació *inequalis*, en què la primera és el doble de llarga que la segona. Excepte la darrera parella, que presenta dues síl·labes llargues (o una síl·laba amb valor llarg que és la suma de la síl·laba accentuada i la de caiguda). El resultat és un ritme caminador, que comparteixen els goigs i altres cants de processó.

Finalment, l'altre gran grup sengons una lògica rítmica, és el que s'articula a partir de la successió d'un patró rítmic (o de dos alternats) que encaixa perfectament en la regularitat dels compassos que han organitzat la música acadèmica a partir dels segles XVIII i XIX. Els compassos són, en definitiva, els motlles derivats d'aquesta regularitat dels patrons de dansa que sol estructurar el discurs melòdic de forma simètrica, en versos isòcrons, és a dir, que tenen el mateix nombre de pulsacions a cada vers.

2.3. ELS MODELS MELÒDICS DELS GOIGS A CATALUNYA I A ÀNDORRA

2.3.1. ELS MODELS MELÒDICS EXTENSOS⁷⁹

1. El model melòdic «Roser». 97 USE (25,7% del corpus)

El model melòdic que hem anomenat «Roser» és un dels dos més difosos arreu del país: l'hem documentat a noranta-set unitats de situació enregistrades (USE) als bisbats d'Urgell, Solsona, Vic, Girona, Lleida,

⁷⁹ Podeu sentir alguns exemples dels models melòdics proposats en aquesta tesi a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoigsorals/>

Tarragona i Tortosa. El corpus de notacions acaba de corroborar la gran extensió del model amb quaranta-una unitats de situació (USN) entre les quals, quinze textos dels goigs del Roser – i aquestes en demostren la presència del model també al bisbat de Perpinyà-Elna. L'única àrea on aquest model no apareix documentat en el nostre corpus és als bisbats barcelonins (l'antic bisbat de Barcelona, ara tres), però aquesta absència no vol dir pas dir que no s'hi cantin o que no s'hi haguessin cantat, sinó que molt probablement és deguda al nombre molt baix de documents de què disposem d'aquesta àrea, on les recerques sobre músiques de tradició oral han estat molt reduïdes. Es tracta, així doncs, d'un model melòdic d'abast general.

L'hem denominat model melòdic «Roser» perquè el seu corpus comprèn totes les tonades amb què es canten els *Goigs de la Mare de Déu del Roser* a Catalunya i a Andorra, amb la lletra del final del segle XV, fora de les versions cantades especialment en la diada de Pasqua, que fan servir una altra tonada. Tingueu present que els goigs del Roser denominats «de tot l'any» que utilitzen aquest model (ROMEU 1928:163-247) fins fa algunes dècades eren de tros els goigs més coneguts perquè es cantaven almenys cada dissabte de l'any –fora del temps de quaresma i d'advent. Ara bé, amb aquest model també es canten altres goigs que no són els que tenen text dedicat al Roser, com veurem tot seguit.

El desplegament de les noranta-set USE del model es concreta en un nucli central de quaranta-sis USE (Roser grup 1, amb un 47,4% del total del model melòdic «Roser») en què s'hi apleguen molt significativament totes les vint USE cantades amb el text dels *Goigs de la Mare de Déu del Roser*, excepte els de Tivissa, que trobarem en un altre grup d'aquest mateix model. Des d'aquesta centralitat escampada geogràficament per tot el país, el model mostra quatre grups més: un de força nombrós de trenta-dues USE especialitzat en sants i desplegat gairebé exclusivament al bisbat d'Urgell i un cas aïllat al bisbat de Lleida («Roser grup 2», un 33% del model); un altre grup, molt menys present, de vuit USE dedicades bàsicament a devocions marianes, i significatiu del bisbat d'Urgell i també als de Solsona i Vic («Roser grup 3», un 8,2%); un altre, de sis USE, majoritàriament dedicat també a marededéus, és present a la banda occidental del bisbat d'Urgell i amb un cas al bisbat de Tortosa, el dels *Goigs de la Mare de Déu del Roser de Tivissa* («Roser grup 4», 6,2%); i l'últim, de 6 USE dedicades bàsicament a devocions femenines dels bisbats de Tortosa, Tarragona i Urgell («Roser grup 5», un 5,2%). En el quadre que segueix podeu veure el conjunt del model melòdic del Roser en la doble entrada d'USE i USN.

BISBATS	Grup 1. Nucli melòdic central		Grup 2		Grup 3		Grup 4		Grup 5	
	USE	USN	USE	USN	USE	USN	USE	USN	USE	USN
Urgell	17	2	32	-	6	1	4	-	1	-
Perpinyà-Elna	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-
Solsona	3	4	-	-	1	3	-	4	-	-
Vic	5	5	-	-	1	5	-	5	-	-
Girona	5	3	-	-	-	2	-	-	-	-
Barcelona	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Lleida	7	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Tarragona	8	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Tortosa	1	3	-	-	-	-	1	-	3	-
TOTAL	46	21	32	-	8	11	6	9	5	-

Nombre d'USE i USN dels grups del model melòdic «Roser» distribuïdes per bisbats.

Model «Roser». Grup 1: Nucli central. 46 USE (47,4% del model)

Andante $\text{♩} = 160$ Estructura: 1234/14141234 Goigs de sant Martí de Cervero, festa 2008.

Flix ni = ra-cles ca-da di-a. In Se = nyor o = bra per vós, O = òs al quínto = vós con = fía, sant Ma = té = ú = tí = gío = zós.

Exemple de notació de quatre versos del nucli central del model melòdic «Roser».

L'estructura cantada del nucli central del model —que representa més de la meitat d' USE i es troba difós pràcticament a tots els bisbats— es construeix amb quatre versos melòdics (trenta-dos USE, un 71%), amb tres versos melòdics (cinc USE, un 11%) o dos versos melòdics (8 USE, un 17,5%). El majoritari de quatre versos melòdics es presenta amb la mateixa seqüència de versos a l'entrada i a la tornada (1234): obertura amb melisma (1), resposta suspensiva (2), segona obertura (3) i resposta conclusiva (4). El melisma inicial del vers melòdic 1 és particular d'aquest grup i és pràcticament l'única diferència entre el vers 1 i el 3. A partir d'aquest material melòdic, els intèrprets construeixen la cobla en dues parts: el cap de la cobla és una combinació del vers d'obertura melismàtica amb el vers conclusiu (1414) i la cua de la cobla reprèn l'estructura de l'entrada (1234). Aquesta fórmula estructural (1234/14141234) —que recorda la manera de

cantar en dos grups de cantadors (vegeu la introducció d'aquest capítol)— és la que segueixen de forma unívoca vint-i-tres USE; la resta són variacions aïllades sobre aquesta fórmula: l'assimilació de l'estructura del cap de la cobla (1414) per cantar l'entrada és una de les variacions habituals a tots els models melòdics; hem escrit la fórmula 3234/34341234 per assenyalar l'inici del cant amb obertura no melismàtica (3) i l'ús d'aquest vers en la construcció del cap de la cobla (3434); i, finalment, l'estructura 1234/12341234 mostra la fossilització melòdica dels quatre versos, que ja no mostren l'articulació en segments intercanviables i, per tant, es limiten a construir la cobla per repetició de l'entrada. Aquesta darrera variació és una forma de simplificació, però, que manté la totalitat del material melòdic.

La construcció en tres versos (cinc USE) sí que comporta l'omissió d'un dels tres primers versos melòdics de l'estructura de l'entrada que acabem de descriure; el vers 4, és clar, no falla mai per la seua funció de clàusula. Els versos 1 i 3 fan la mateixa funció d'obertura i, per tant, encara que se n'ometi un dels dos la noció de l'estructura principal es manté pràcticament inalterada (1214/14141214 o bé 3234/34343234). Si l'omissió és del vers 2, en canvi, es perd el sentit de suspensió i en queda una alternança contínua d'obertura i tancament amenitzada, això sí, per dues possibilitats d'obertura (1434/34341434).

♩ = c. 120 Estructura: 12141214

Goigs de santa Magdalena de Peralta de Brai, festa 2008

Mag - da - le - na - quí - tils - tress - llors - al - se - fel - la - gredis - te - gal - les - al - no - noste - quí - tils - Ma - rí - a - de - pe - rals

Exemple de notació de tres versos del nucli central del model melòdic «Roser».

La construcció melòdica en dos versos només pot incorporar un joc d'obertura (amb el vers 1 o 3) i de tancament (amb el vers 4). Malgrat l'economia de mitjans, set de les nou USE que presenten aquest tipus de construcció mantenen el vers 1 —amb el melisma— com un senyal inequívoc de pertinença al nucli central del model «Roser».

♩ = c. 120 Estructura: 1414/141414

Goigs de Nostra Senyora del Roser de Cortis, festa 1994.

Puix - mos - trau - vos - tre po - der - fent mi - ra - cles ca - da di - a, pro - te - giu Ver - ge Ma - ri - a, els con - fra - res del Ro - ser

Exemple de notació de dos versos del nucli central del model melòdic «Roser».

2 versos melòdics		3 versos melòdics		4 versos melòdics	
	US E		US E		US E
1414/14141414	6	3234/34343234	2	1234/14141234	23
3434/34343434	1	1414/14141214	1	1414/14141234	2
		1214/34341214	1	3234/34341234	1
		1434/34341434	1	1234/12341234	2
Incompletes	2			Incompletes	4
TOTAL	9	TOTAL	5	TOTAL	32

Estructures melòdiques per nombre de versos de les USE del nucli central del model melòdic «Roser».

Un altre dels aspectes singulars del grup és el cant a veus. A nivell èmic la polifonia no fa una funció central, sinó d'embelliment, d'augment de la densitat sonora i de distinció dels cantadors. Tot i això, en interpretacions monòdiques, pot motivar la varietat de perfils melòdics en dibuixar-los prenent ramals de dues veus diferents, i condicionant-ne l'àmbit i els processos cadencials.

Exemple de dues veus cantades de forma monòdica del nucli del model melòdic «Roser».

El total de la mostra conté trenta-quatre USE (un 75%) que van ser enregistrades només a una veu –degut sobretot al fet de ser enregistrades en entrevistes fora de situació– i vuit (17,5%) a dues o tres veus –la meitat cantades en context; a més, tres USE⁸⁰ (7%) que van ser cantades de forma monòdica presenten la particularitat que un mateix vers melòdic es canta en dos moments diferents amb dos perfils també diferents, és a dir, que les dues possibilitats d'un mateix vers melòdic es canten a distància de terceres paral·leles. Les persones que han cantat d'aquesta manera o bé ho interpreten així com a forma d'evocar la polifonia que recorden, o bé com la senzilla reproducció d'un perfil divers fossilitzat, sense que mai n'hagin sentit el cant conjunt. En qualsevol cas, reflecteixen també el cant a veus. En conjunt en queda una tendència a ser cantat polifònicament, com es veu al gràfic següent.

⁸⁰ *Goigs de sant Andreu d'Oristà* (el Lluçanès), *Goigs de sant Sebastià de Ribera de Cardós* i *Goigs de Nostra Senyora del Roser d'Esterrí de Cardós* (el Pallars Sobirà).

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques	USE a dues veus cantades de forma monòdica	USE a dues o tres veus
Enregistraments contextualitzats	8	-	4
Entrevistes de tres o més persones	7	-	2
Entrevistes d'una o dues persones	18	2	-
Gravacions	2	1	2
TOTAL/46	35	3	8

Interpretacions monòdiques i a dues i tres veus en funció del context del nucli del model melòdic «Roser».

Per tant, de cada tres USE del nostre corpus enregistrades en una festivitat, una es canta a veus en enregistraments de les darreres dècades. Aquest recurs és força generalitzat a tot el país i l'hem documentat en vuit USE de quatre bisbats diferents: els *Goigs de Nostra Senyora del Roser de Prats de Lluçanès* (bisbat de Vic); els *Goigs de Nostra Senyora del Roser d'Envinç*, els *Goigs de Nostra Senyora del Roser d'Astell*, els *Goigs de sant Pere de Llessui* i els *Goigs de sant Salvador d'Alentorn* (bisbat d'Urgell); els *Goigs de Nostra Senyora de Loreto de Llardecans* i els *Goigs de sant Antoni abat de la Granadella* (bisbat de Lleida); i els *Goigs de Nostra Senyora de l'Abellera* (bisbat de Tarragona). Bàsicament generen una línia superior de terceres sobre la veu principal (deduïda des de l'anàlisi ètica), i a sobre d'aquesta línia encara s'hi pot sentir en moments cadencials una tercera nota. No sempre tots quatre versos es canten a veus (és més freqüent a la retronxa), especialment cap a les darreres cobles, un cop s'ha assentat la veu principal. Hem notat quatre exemples rellevants a partir d'aquests vuit casos:

J = c. 108  *Goigs de Nostra Senyora de l'Abellera de Prats de Lluçanès, aplic 2006.*
 Pa- del cel son- so- re- ra- la- se- bis- ta- re- ch- na- du- ni- ga- re- su- na- de- re- no- de- al- ter- ge- de- la- be- re- no.

J = c. 102  *Goigs de Nostra Senyora de Loreto de Llardecans, festa 2015.*
 Ce- les- tial- em- pe- ra- da- ra. Ver- ge- sa- gra- da- Ma- ri- a, re- na- ta- vir- gin- al- e- de- la- re- re- ga- re- no.

J = c. 113  *Goigs de Sant Antoni abat de la Granadella, aplic 2016.*
 Tu- so- na- re- tis, An- to- ni, Gra- ti- da- te- sol- le- an- do- re- act, fac- tu- so- al- ni- ga- re- re- no- re- no- re- no- re- no.

J = c. 104  *Goigs de Sant Salvador d'Alentorn, aplic 2014.*
 Del- ti- re- qui- sus- cep- to- ra- co- ca- ni- TI- del- re- na- to- re, a- b- du- o- quere- re- no- re, de- no- re- re- no- re- no- re- no.

Tant a l'Abellera com a Llardecans generen un acord tríada al vers 4 en cantar una línia sobrealta semblant dibuixada només amb el SI bemoll i el LA. Aquestes obertures tan espectaculars es poden sentir a les darreres cobles del cant dels goigs, en un moment de gran densitat vocal; són força singulars i no les hem trobat perfilades en USE únicament monòdiques.

El desplegament de les veus a la segona meitat del vers 2 d'Alentorn és força curiós. Així com la línia melòdica greu en aquest vers és exactament igual que la de la Granadella, la línia aguda s'assembla molt a la sobreaguda del vers 4 de Llardecans i, per tant, les dues línies dibuixen un seguit de quintes paral·leles buides que produeixen una sonoritat inesperada (sobretot la caiguda final del vers, sobre el SOL#). Aquests buits del vers 2 es complementen perfectament amb la notació del mateix vers dels *Goigs de sant Magí de Cervera*. En qualsevol cas, aquesta disposició sembla indicar clarament que es podien interpretar a tres parts o veus. Els goigs d'Alentorn coincideixen amb gran mesura amb la notació del pergami els goigs del Roser del segle XVI (AHCB Dep. de gràfics C18/F6C5/009; en podeu veure una reproducció de l'original a l'Apèndix Q).

El salt de quarta ascendent de la línia greu del vers 1 que canten a Prades, Llardecans i Alentorn fa més evidents els *arrossegalls* propis de les maneres de cantar els goigs i altres repertoris orals dels països; aquest salt és pràcticament l'únic de la composició, que fora d'aquí flueix en intervals conjunts. El salt de quarta es canta en trenta USE, tant si són a veus com si no, mentre que el moviment conjunt lògic de la veu principal, com fan els goigs de la Granadella, només el tenim documentat a cinc USE.

I una darrera apreciació sobre el cant dels goigs a veus: en ser un cant col·lectiu mixt, la posició de les veus (l'alta per sobre de la principal) és un concepte abstracte i no hi ha cap mena de restricció a l'hora d'utilitzar una octava superior o inferior, de manera que la veu alta en terceres sobre la veu principal es pot cantar per sota a distància de sextes.

El volum del nombre de cantants i l'ordre d'aparició de les veus indiquen la veu principal a la línia més greu a set de les vuit USE; només els cantadors de Llessui prenen la línia més aguda com a principal.

LÍNIA MELÒDICA EN QUÈ SE SITUA LA VEU PRINCIPAL	VERS MELÒDIC 1	VERS MELÒDIC 2	VERS MELÒDIC 3	VERS MELÒDIC 4
Línia greu	41	21	30	44

LÍNIA MELÒDICA EN QUÈ SE SITUA LA VEU PRINCIPAL	VERS MELÒDIC 1	VERS MELÒDIC 2	VERS MELÒDIC 3	VERS MELÒDIC 4
Línia aguda amb final a la greu	-	10	6	-
Línia aguda	3	5	1	2

Línia de la veu principal per versos melòdics.

Tant les versions monòdiques com les versions a veus sostenen la veu preferent a la línia més greu, que hem escrit a la síntesi. Tot i això, en els versos 2 i 3 és on es produeixen més fluctuacions entre veus, que tanmateix sovint desemboquen a la cadència de la veu principal. Dues USE monòdiques de Ribera de Cardós (el Pallars Sobirà) i Oristà (Osona) ofereixen dues possibilitats diferents de cantar el vers 4, segons si forma part del cap de la cobla o de la cua: la USE lluçanesa pren la línia de la veu superior en el cap de la cobla i la veu principal per cloure-la; la pallaresa, fa just el contrari i, tot i que dibuixa l'alta per acabar, pren la cadència de la veu principal.

Les cadències finals de cada vers melòdic assenyalen dues tendències motivades per la quantitat de versos melòdics i el joc d'obertura, suspensió i conclusió. Per tant, les USE de quatre o de tres versos melòdics que mantenen les tres possibilitats de joc presenten quatre cadències sobre les notes FA/DO#/FA/RE (vint USE) o bé FA/DO/FA/RE (dues USE); encara dotze USE mostren una alternativa a la tercera superior al vers 2 (MI); els *Goigs de sant Andreu d'Oristà* (vegeu-ne la notació) ofereixen una alternativa superior als versos 1 (LA) i 2 (SOL-LA) i els *Goigs de sant Magí de Cervera* (vegeu-ne la notació), als tots quatre versos (LA/MI/LA/FA). En definitiva, amb la visió de les veus, aquestes cadències formulen els acords FA-LA/DO# (o bé DO)-MI-(SOL)/FA-LA/RE-FA-(LA). Les deu USE construïdes sobre l'alternança simple d'obertura i conclusió (1434/34341434 i 1414/14141414), per tant, presenten les cadències finals FA-LA/RE-FA/FA-LA/RE-FA en què la tercera superior només la mostren els *Goigs de Nostra Senyora del Roser de les Planes d'Hostoles*.

El cant del nucli central del «Roser» es mou en un àmbit que pot anar de la 4a disminuïda fins a la 7a menor, amb una preferència clara pels àmbits de 4a i 5a, que representen el 85% de la mostra. Els àmbits més grans de la quinta estan motivats simplement per la incorporació de notes de les línies melòdiques superiors a la melodia que es canta. És doncs un àmbit molt estret que permet de cantar des d'un registre central molt còmode i alhora de tenir un marge prou ample per afegir-hi veus per part dels cantadors amb un registre més agut.

ÀMBIT MELÒDIC	USE
4a justa	15
5a disminuïda	5
5a justa	14
6a menor	1
6a Major	2
7a menor	2
.....
Incompletes	2
TOTAL	46

Àmbit melòdic de les USE del
nucli central del model melòdic
«Roser».

Tot i que els goigs es caracteritzen per un cant estrictament sil·làbic, aquest grup melòdic del model «Roser» presenta un petit melisma de tres notes sobre la primera síl·laba molt característic. Un altre aspecte característic i sorprenent del nucli central o grup 1 del model «Roser» és sense cap dubte l'articulació rítmica a partir de motlles *giusto* sil·làbics. La sorpresa d'aquest grup és que a cada vers s'hi canta una seqüència –en la majoria de les melodies– que desplega les quatre possibilitats del sistema: breu-breu, llarga-breu, breu-llarga i llarga-llarga (G.S. 1324). El melisma del vers 1, d'acord amb la fórmula de notació proposada per Jaume Ayats, el representem amb una lletra M (G.S. M324). Igualment, quan un vers melòdic és sempre oxíton, per tant, no és possible determinar el darrer motlle rítmic del vers i n'assenyalem l'elipsi (G.S. 132X). Això pot passar perquè o bé a l'enregistrament el vers només s'hi canta un sol cop, o bé perquè, encara que en puguem sentir totes les cobles, la posició dels versos oxítons i paroxítons és completament regular a tota la composició i no s'hi produeixen flexibilitats; això passa, per exemple, amb la lletra dels goigs del Roser, prova d'una factura culta. L'ús dels quatre motlles *giusto* sil·làbics fa articular la lletra i la melodia amb un gran dinamisme rítmic compatible amb algunes formes de dansa, especialment del Renaixement. D'altra banda, la major part del nucli del model «Roser» (vint-i-vuit USE, un 66,7%) desenvolupa el ritme repetint a tota la composició el mateix vers rítmic –ja sigui 1324, M324 o 132X–; això implica una gran regularitat interpretativa.

Pràcticament totes les USE inicien el vers amb dues breus i el clouen amb dues llargues (en versos paroxítons). De la tendència d'inici només en difereix, és clar, l'articulació melismàtica del vers 1, que en cas d'absència del melisma s'articula amb una parella sil·làbica de llarga-breu (possibilitat

que mostren quatre USE); pel que fa als acabaments, algunes versions menys regulars resolen la darrera parella en breu-llarga (set USE). La varietat rítmica del nucli del model Roser rau, doncs, en l'articulació de les síl·labes centrals del vers. La preferència és a cantar-hi la seqüència capicuada llarga-breu/breu-llarga (en trenta USE), davant de sis USE que hi interpreten llarga-breu/llarga-breu. Les deu USE restants són models menys regulars i poden fer servir o bé qualsevol de les dues interpretacions anteriors segons el vers (cinc USE), o bé altres combinacions, incloent-hi breu-breu i llarga-llarga (que mostren cinc USE).

En conjunt, el grup 1 o nucli del model «Roser» –i que agrupa un alt nombre d'USE– presenta una sorprenent unitat de característiques que el fan molt singular i perceptible, i que es poden sintetitzar en:

- Estructura de quatre versos melòdics (o síntesi en tres) sota l'alternança 1234/14141234, o una de les variants que se'n deriven.
- Sil·labisme estricte excepte la possibilitat d'un petit melisma inicial.
- Veu principal en mode de RE a sobre de la qual hi ha la possibilitat, prou utilitzada, de terceres paral·leles diatòniques superiors. Una tercera veu més aguda pot aparèixer excepcionalment en els versos melòdics 2 i 4.
- Moviment melòdic per graus estrictament conjunts, excepte l'interval DO-FA que indicaria el pas del mode de RE al de FA.
- Àmbit melòdic molt reduït: entre la 4a disminuïda i la 5a. justa.
- Cadències modals en FA-LA/DO#-MI/FA-LA/RE-FA o FA/DO/FA/RE amb la possibilitat d'obertura en acord tríada de parts dels versos melòdics 2 i 4 (que acabarien en DO#-MI-(SOL) i RE-FA-(LA)).
- Articulació rítmica de *giusto* sil·làbic sobretot en dues possibilitats molt homogènies, el G.S. 1324 i el G.S. 1334.

Model «Roser». Grup 2. 32 USE (33% del model)

♩ = c. 192 [Estructura: 343434343234] Grais de sant Peire de Perles, après 2010.

Os Pe - la - ia pe - ni - ten - tu, que pa - dau amb Dieu Se - nyor, al - las - ses - ses de Déu grà - cís, de nos - tres pe - cchs per - dós

Ja a la perifèria del nucli que acabem de presentar, hi trobem un grup prou nombrós amb trenta-dues USE, un 33%, però gairebé exclusiu del bisbat d'Urgell, on alguns capellans la qualifiquen de melodia *de comuni* dels goigs. És molt uniforme, tant pel que fa al perfil melòdic i cadencial com per l'articulació rítmica. El desenvolupament de l'estructura és el propi de les USE de tres versos melòdics, amb una sola possibilitat d'obertura que no fa servir el típic melisma que hem vist al grup 1. En el quadre que segueix no hem comptabilitzat les sis USE en què només s'hi canta l'entrada o la retronxa perquè, en aquests casos d'enregistrament incomplet, desconeixem el desenvolupament de l'estructura de la cobla.

3 versos melòdics	
ESTRUCTURES	USE
3234/34343234	25
3434/34343234	1
Incompletes	6
TOTAL	32

Estructures melòdiques per nombre de versos de les USE del grup 2 del model melòdic «Roser».

♩ = c. 172 Estructura: 3234/34343234 Goigs de Maria. Sujoes de la Neu d'Àrreu, festa 2013

Pau cam rei na sou ser - vi da. Qu' qu'at au de Ri ri - uxi, de - fe - na de no - de si - de. Ma - re de Déu de la Neu.

L'estiu del 2013 a l'ermita de la Mare de Déu de les Neus del deshabitat d'Àrreu hi feien obres i la missa es va haver de fer a l'església parroquial de Borén. El capellà es va afegir al cor parroquial per cantar els *Goigs de la Mare de Déu de les Neus d'Àrreu* i «en va fer l'alt» a distància de terceres paral·leles diatòniques; és l'única USE del corpus del grup 2 del model «Roser» que tenim documentada cantada a veus. Tot i l'excepcionalitat de l'exemple, mostra que el cant polifònic en paral·lelisme de terceres superiors hi és factible, cosa ben lògica després d'analitzar com es feia en el grup 1. Ara bé, com es veu en el quadre que segueix, la majoria d'enregistraments de què disposem es van realitzar a una sola persona i fora de context, fet que impedeix el cant a veus.

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques	USE a dues veus
Enregistraments contextualitzats	7	1
Entrevistes de tres o més persones	1	-
Entrevistes d'una o dues persones	21	-
Gravacions	2	-
TOTAL	31	1

Interpretacions monòdiques o a dues veus en funció del context del grup 2 del model melòdic «Roser».

El perfil melòdic és completament uniforme en tots els casos, fora de petites microvariacions. Les diferències més notables d'aquest grup en relació al nucli central són l'omissió del melisma inicial –i per tant, la desaparició del vers melòdic 1– i l'estricta moviment per graus (seguint Ayats, considerem també intervals conjunts els de salt de 3a amb retorn). Aquest estricte moviment conjunt, que seria esperable en el conjunt del grup 1, allí queda trencat pel salt de 4a DO-FA, que sembla la clau del canvi de mode de RE (amb el DO#) cap al de FA, alhora que sembla un interval manllevat d'un baix imaginable. En aquest grup 2 no apareix mai el DO#, cosa que el fa característic, però mantenint-se en un auster mode de RE.

Si bé algunes USE del grup 1 o nucli ja presentaven alguna diferència marginal, aquí esdevenen característiques pròpies d'aquest grup 2. El perfil melòdic tan unívoc motiva un àmbit de quinta justa en tots els casos. Pel que fa al moviment cadencial, és en tots els casos FA/MI/FA/RE, per tant, coincideix del tot amb una de les possibilitats principals del grup 1 o nucli central del mode, sobretot si considerem el MI dins de l'acord tríada.

El grup conserva igualment una construcció rítmica *giusto* sil·làbica, això sí, simplificat en parelles homogènies de síl·labes (G.S. 1414 en vint-i-dues USE). En comparació amb l'estructura *giusto* sil·làbica tan variada del grup 1 (G.S. 1324), la construcció rítmica del grup 2 conserva una tendència al marc general en l'inici amb dues breus i l'acabament en dues llargues.

ESTRUCTURES RÍTMIQUES <i>GIUSTO</i> SIL·LÀBIQUES	USE
1414/141X	22

ESTRUCTURES RÍTMIQUES <i>GIUSTO</i> SIL·LÀBIQUES	USE
1412/141X	3
3331	1
1111/1112/111X	6
TOTAL	32

Interpretacions monòdiques o a dues veus
en funció del context del grup melòdic
polimètric del model «General».

En síntesi, el grup 2 segueix gairebé totes les característiques del grup 1 però amb un altre esquema de *giusto* sil·làbic (el G.S. 1414), sense el melisma inicial i sense el joc entre dues modalitats que el salt DO-FA i el DO# articula per al grup 1.

Model «Roser». Grup 3. 8 USE (8,2% del model)

♩ = c. 230 [Estructura: 3232/32323232]

Goigs de Nostra Senyora del Prat, de Figuerola d'Orcau, 1986.

Pues-ta nos-tra por-ta - to - ra de-vot vos-re. Fill a - nat, a - re - re - nos - gum Se - uja-ra. di - xi - se ill - l' - ma - del - Prat

Aquest petit grup del model «Roser» el trobem més representat en notacions que no pas als enregistraments. Mostra una dispersió força alta, ja que està documentat als bisbats d'Urgell, Solsona, Vic i Girona, i en la majoria de casos està lligat al text d'un santuari de la marededéu de certa rellevància (Covet d'Isona, la Trobada de Montferrer, el Boscallt d'Ansovell, els Munts de Sant Agustí de Lluçanès i Prat de Figuerola d'Orcau).

L'estructura melòdica, es conforma en dos o tres versos melòdics. Però les dues USE de dos versos melòdics no són efecte de falta de memòria o distància en el temps, ja que s'han enregistrat en situació i en més d'una ocasió. La més sorprenent és la que recull els *Goigs de Nostra Senyora de la Trobada, de Montferrer* (l'Alt Urgell) que manté un joc d'obertura i final suspensiu (3232/32323232), sense arribar mai —si ens guiem per l'orella actual— a una sensació de repòs, ni tan sols a la darrera nota del final dels goigs.

♩ = c. 172 [Estructura: 3232/32323232]

Goigs de Nostra Senyora de la Trobada de Montferrer, aplor: 2011.

De-vot can-ta - ren-la - oc. que-sa Ver-ge in-na-cu - la-da i del lloc de Mont-ferr - er, Nostra Se-nyo - ra Tro - ba-da

2 versos melòdics		3 versos melòdics	
ESTRUCTURA	USE	ESTRUCTURA	USE
3434/34343434	1	3234/34343214	4
3232/32323232	1	3434/34343214	1
TOTAL	2	TOTAL	5

Estructures melòdiques per nombre de versos de les USE del grup 3 del model melòdic «Roser».

Tot i que no hi ha cap USE del grup 3 que sigui polifònica, n'hi ha dues que dibuixen perfils diferents i de veus complementàries en alguns versos. Per exemple, en disposar de manera harmònica les dues possibilitats de cantar el vers 3 melòdic dels *Goigs de Nostra Senyora del Boscall* (l'Alt Urgell) es pot reconèixer el mateix moviment que a les USE del grup 1 del model, amb la quinta buida i el salt de quarta DO-FA de la veu més greu. Però en aquest cas no hi figura mai el DO#.

Goigs de Nostra Senyora del Boscall d'Ansoveit, aplec 2010.

Pitxora Ma-ne de de-mèn-ria i vis-tre pu-der tan alti, cas-cu-lax-als a-ll-gò-ques-re-nic-tes a Bar-cel

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques	USE a dues veus cantades de forma monòdica
Enregistraments contextualitzats	3	1
Entrevistes d'una o dues persones	1	1
Gravacions	1	-
TOTAL	5	2

Interpretacions monòdiques o a diverses veus en funció del context del grup 3 del model melòdic «Roser».

Com podeu veure en la melodia anterior, la preferència del grup 3 és a prendre el perfil de la veu superior del grup 1 però aquí entesa com a veu principal, de manera que línia melòdica més greu només es pot endevinar amb les variants de cant d'algun vers. La veu sobreaguda del grup 1 aquí

passa a ser la línia de les terceres superiors diatòniques de la veu principal; i encara el perfil melòdic dels *Goigs de Nostra Senyora de Covet* i els *Goigs de Nostra Senyora dels Munts, de Sant Agustí del Lluçanès* en dibuixa una altra de més aguda. La síntesi harmònica del grup 3, doncs, és completament factícia (també n’hem sintetitzat el ritme), i revela la gran varietat melòdica pròpia d’aquest grup, malgrat el nombre discret d’USE. Possiblement siguin les restes d’un cant a tres veus que en altres temps devia ser prou habitual, com queda ratificat pels treballs amb cantadors d’església (AYATS, COSTAL, GAYETE 2010 i ATMETLLÓ, LLOP I AYATS 2015).



Síntesi harmònica de les USE del grup 3 del model melòdic «Roser».

La varietat de cadències finals de cada vers en el conjunt de les set USE acaben de dibuixar una traça polifònica evident. Els finals acabats en DO’ provenen dels *Goigs de Nostra Senyora de Covet* (PJ), cantats per un cor local, amb alguns indicis d’haver estat com a mínim lleugerament arranjats. Malgrat els perfils melòdics del grup que exploren terceres i quintes superiors sobre els perfils del nucli central, la cadència del vers melòdic 4 assenyalava amb força claredat la tònica del model. Al vers 3, que fa d’obertura, s’acaba o bé en FA (com al grup 1 del model) o bé amb la tercera superior. El vers 2 mostra dues tendències: una és a acabar de la mateixa manera que el vers 3, és a dir, una tercera o una quinta sobre la tònica (o sigui, (RE)-FA-LA, en 4 USE) i l’altra a fer-ho amb MI i SOL, segona i quarta sobre la tònica, una resolució que allunya tres USE de la fórmula cadencial del grup 1.

VERS MELÒDIC 3	VERS MELÒDIC 2	VERS MELÒDIC 4
DO’ (1 USE)	LA (3 USE)	FA/DO’ (1 USE)
LA (4 USE)	FA (1 USE)	RE (6 USE)
FA (1 USE)	SOL (1 USE)	
FA/LA (2 USE)	MI (2 USE)	
-	1	1

Síntesi de cadències a final de vers del grup 3 del model melòdic «Roser».

El fet que els perfils melòdics dibuixin diverses veus a la vegada fa que l'àmbit de les USE del grup 2 del model «Roser» s'estengui en una sexta major (sis USE), una sèptima menor (una USE) i una octava justa (una USE).

Pel que fa al ritme, les USE del grup 3 adopten motlles *giusto* sil·làbics, com ho fan tots els grups del model. Tot i la varietat de formulacions, pràcticament totes les USE de la mostra comencen i acaben com el grup 1, amb dues breus i dues llargues, respectivament. A més gairebé la meitat prenen el vers rítmic de quatre motlles diferents com fa la major part del grup 1.

ESTRUCTURES RÍTMIQUES <i>GIUSTO</i> SIL·LÀBIQUES	USE
1324/132X	3
1334/1332	1
1314/131X	1
1414/1314	1
111X	1
1111/1114	1
TOTAL	8

Estructures rítmiques del grup 3 del model melòdic «Roser».

En síntesi, podem dir que el grup 3 segueix la majoria de característiques del grup 1 però que se'n separa en alguns trets:

- perquè transforma la línia melòdica de terceres paral·leles superiors d'aquell grup en la veu principal, però que comença i acaba en la tònica del mode de RE.
- alhora, transforma en veus complementàries alguns fragments de la que allí és la veu principal i, encara, dibuixa en alguns moments un paral·lelisme de terceres diatòniques en una línia més aguda.
- no fa servir mai el melisma inicial que és tan característic del grup 1 (amb això coincideix amb el grup 2).
- sí que fa servir l'interval característic del salt de quarta DO-FA, però aquí usat com una veu complementària inferior, a la manera d'un baix, i sense que en cap USE aparegui el DO# en ús de sensible de la tònica del mode.

- pel que fa a formulacions de *giusto* sil·làbic, utilitza sobretot les del grup 1, però amb algun exemple de la típica del grup 2.

Model «Roser». Grup 4. 6 USE (6,2% del model)

♩ = 168 [1][1][1][1][1][1] Còlps de Nostra Senyora del Roc de Tortosa, 1971-1973.

vos-res prepa-ri-tes gran pla-er tan-ta - rer, ve - ge Ma - ri-a, pre-ia-va-se No - sta - ni - a de la Ver - ge del Ro - oc

Aquest grup del model, com passava en el grup 3, també el trobem més representat entre les notacions escrites que en els enregistraments. En total, el trobem present només a cinc USE en context i a una entrevista a dues persones però en una sorprenent difusió en cinc bisbats: Urgell, Solsona, Vic, Tarragona i Tortosa.

Valeri Serra i Boldú (1925:182-183) en dóna una versió molt semblant que va recollir Mn. Xavier Bosch, organista de Torà, i hi adverteix una variació rítmica respecte el ‘model clàssic’ (que aquí hem anomenat ‘nucli central’ i conclou: «difereixen [...] per la manera de cantar les posades, amb una polifonia que les veus inadequades dels cantaires populars hi han introduït com un segell de rusticitat ingènua». Malauradament –no és cap novetat– aquesta ‘polifonia’ no es va arribar a notar, i la consideració de ‘rusticitat ingènua’ desacreditava el mecanisme oral de construir les veus, que tanmateix havia estat tan utilitzat també per les capelles catedralícies almenys des del segle XVI amb el ‘cant d’orgue’ o fabordó. Lluís Romeu (1928:267) retreia així aquest menyspreu de Serra i Boldú:

Encara tenim el pressentiment que si no coneixem més versions harmòniques, no serà perquè no es cantin també harmonitzats en altres indrets de Catalunya, sinó per dificultats d’arregla i notació. És molt possible que l’aplegador no hagi tingut ocasió de sentir-los cantar pel poble, sinó per un sol cantaire, i aquest, no cal dir-ho, al trobar-se amb una harmonització deficient, gairebé enigmàtica per defectes d’execució, haurà menyspreat aquell «segell de rusticitat ingènua».

Dels grups perifèrics del model «Roser» aquest és clarament el més allunyat, fins al punt que podríem dubtar d'adjudicar-li cap vinculació al model, però diverses característiques estableixen un cert nombre de semblances amb el grup 1 (AYATS 2007: annex 6):

- l'estructura coincideix del tot amb el grup 1.
- utilitza el mode de RE com tots els USE d'aquest model, ara bé, és l'únic que sempre formula el DO# com a consubstancial del mode i sense el típic salt de DO-FA.
- l'àmbit és reduït, coincideix amb tots els d'aquest model.
- les cadències del vers melòdic 2 i 4 tenen notable coincidència amb el grup 1, però no pas la 1 i la 3; l'únic perfil melòdic amb un moviment semblant és el 4. Aquest aspecte és el que fa dubtar més dels vincles amb el model «Roser».
- la varietat de motlles *giusto* sil·làbics el relacionen llunyanament amb el grup 1, però no en segueix les formulacions concretes.
- no presenta formulacions o indicis de ser cantat a veus, tot i que el moviment conjunt i el perfil melòdic permeten fàcilment les terceres paral·leles diatòniques superiors.

Vegem-ne els detalls. A l'igual que els altres grups relacionats amb el grup 1 o nucli del model, el material melòdic prescindeix del vers encapçalat amb el melisma. De tota manera, la meitat de les USE presenten quatre versos melòdics (fins i tot amb algun desplegament), per tant designarem el primer vers melòdic com a 1 encara que no tingui melisma.

3 versos melòdics		4 versos melòdics	
ESTRUCTURES	USE	ESTRUCTURES	USE
1214/14141214	2	1234/14141234	2
2214/14142214	1	1234/34341234	1
TOTAL	3	TOTAL	3

Estructures melòdiques per nombre de versos melòdics de les USE del grup melòdic polimètric del model «General».

L'àmbit de les sis USE oscil·la entre la 4a disminuïda i la 8a justa, i marca una preferència pels àmbits estrets. Els perfils melòdics de les sis USE són gairebé idèntics en el vers de clausura (4) i van a parar a la tònica del model: aquest vers melòdic és el manté un perfil més semblant al del grup 1; els altres se'n distancien molt notablement. Pel que fa al vers d'obertura (1), quatre USE caminen per una mateixa línia i les altres dues ho fan per altres possibilitats, marcant una cadència al final

sobre el DO/DO# o el MI després d'haver passat per la tònica (RE). Aquí es distancien de la cadència en FA del grup 1. El perfil del vers 2 és força més unívoc i va a parar en tots els casos al MI, que sí que és compatible amb l'acabament cadencial del grup 1. Les USE construïdes amb quatre versos melòdics acaben el vers 3 amb una cadència sobre el DO/DO# amb la particularitat que per abastar amb més comoditat l'inici del vers 4, que comença en MI, tendeixen a articular una nota de pas després de la cadència, especialment si el final del vers 3 és paroxíton. Com passava en el vers 1, se separen notablement de la cadència en FA del grup 1. Per tant, les cadències del grup 4 només tenen notable coincidència amb els versos parells del grup 1.

A l'igual que la resta del model, el grup 4 fa servir moltes *giusto* sil·làbics per articular el ritme. Segueix la constant del model en iniciar els versos amb dues breus, que condueixen el cant ràpidament cap a l'accent prosòdic de la tercera síl·laba. Per cloure el vers, el grup 4 tendeix a formular l'acabament amb una parella breu-llarga; tres USE acaben alguns versos senars en dues breus. Fora d'aquests consensos, cada USE es desenvolupa rítmicament de manera particular però coincidint majoritàriament amb formular la parella de breu-llarga (2) en la segona posició, lloc que en el grup 1 és sempre ocupat per la llarga-breu (3), o sigui, que aquí combina al revés el ritme més identificatiu del grup 1. Ara bé, en alguns casos fa servir les quatre possibilitats de *giusto* sil·làbic, una de les sorpreses de l'articulació rítmica del grup 1.

ESTRUCTURES RÍTMIQUES <i>GIUSTO</i> SIL·LÀBIQUES	USE
1212/121X	1
1232/121X/1231/1412	1
1111/1112	1
1232/1212	1
1232/1212	1
1123/1232/131X	1
TOTAL	6

Interpretacions monòdiques o a dues veus
en funció del context del grup melòdic
polimètric del model «General».

En definitiva, el grup 4 presenta diverses característiques que l'acosten al model melòdic «Roser» però, d'altra banda, configura unes solucions que en dificulten l'explicació dins d'aquest model. El petit nombre de documents d'aquest grup, afegit a un àmbit de variabilitat clarament superior als altres tres grups —per cert, sorprenentment homogenis—, encara fan més difícil d'establir relacions. Malgrat tot, observat dins del conjunt de melodies extenses de goigs, mostra prou indicis que permeten mantenir-lo vinculat al model «Roser», ni que sigui com a hipòtesi de treball. Potser més documents i estudis futurs permetran aclarir més aquest punt.

Model «Roser». Grup 5. 5 USE (5,2% del model).

♩ = 147 Metroscop: 1214141214 *Goigs de santa Magdalena de Berrús de Vilalba dels Arcs, romeria 2016.*

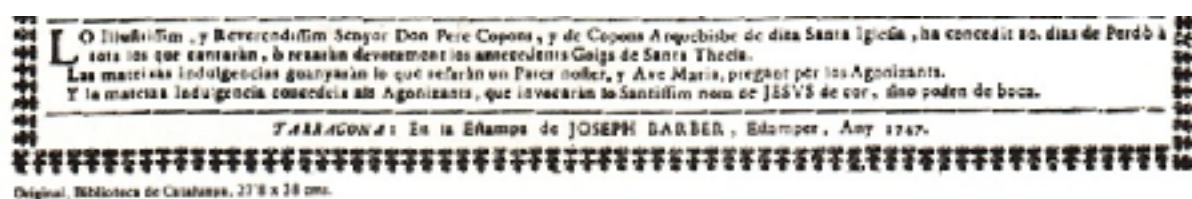
A Mag - da-le - na sa - gra-da, pe-ca - dor, re - da-ma - reu: Si-an - ta nos-traud-ic - ca-da per sem - pre ex - valt de Déu.

El grup més petit del model melòdic «Roser» se situa també als límits del model. Així doncs, en primer lloc disposem de tres enregistraments corresponents a un petit entorn geogràfic del bisbat de Tortosa: els *Goigs de santa Magdalena de Berrús de Vilalba dels Arcs*, els *Goigs de sant Antoni de Berrús de Vilalba dels Arcs* —cantats a l'ermita de sant Pau de Berrús— i els *Goigs de santa Magdalena de la Fatarella*, tots tres amb un perfil melòdic molt semblant. Els goigs de Vilalba dels Arcs es canten a dues ermites diferents durant una romeria molt popular; altres pobles hi acudeixen en unes altres dates, per això hem especificat que es tracta de la versió de Vilalba.

L'estructura melòdica és de tres versos (1 obertura; 2 suspensió; 4 conclusió) amb la construcció més habitual —1214/14141214. El perfil melòdic —de moviment estricte de graus conjunts— és pràcticament idèntic a les tres USE, només que als goigs de la Fatarella s'hi fa el joc entre el DO i el DO# que ja havíem trobat al model «Roser». Això motiva que l'àmbit melòdic se situï entre la sexta menor i la sexta major. Les cadències finals de cada vers se situen sobre les notes DO o DO# al vers 1, sobre el LA al vers 2 i sobre el RE al vers 4, la tònica del mode. El ritme s'articula de forma clara amb motlles *giusto* sil·làbics amb la mateixa distribució a cada vers (G.S. 1134).

Els *Goigs de santa Tecla de Tarragona* també s'inclouen en aquest model però es canten amb un estrofisme diferent, propi dels goigs polimètrics (vegeu del grup de polimètrics del model «General», unes pàgines més endavant). Els hem consultat en un enregistrament anterior a 1993 cantats un cor acompanyat per l'orgue; a l'entrada s'hi pot reconèixer part dels versos 1 i 4 i el primer vers de les

cobles presenta les notes del melisma característic del nucli del model. Fora d'aquests indicis, les cadències són prou diverses i l'estructura és molt diferent a la dels goigs polimètrics de models melòdics extensos. En la notació musical afegida al full de la lletra de 1747 hi consta «recollit per Joan Prats i Martí», escrit al tros de pentagrama sobrer (d'una manera semblant a com ho feia, ja al segle XX, Josep Maideu). Estimem que Prats devia fer alguna cosa més que notar la melodia oral; el punt més visible és al segon vers de la primera cobla, en què canvia la lletra «noble hermosa» de l'edició del segle XVIII, de tres síl·labes, per «noble i formosa» amb una síl·laba més, per tant, també en devia modificar la música per encabir-la.



Te-cla de to-ta mel-li-ma-da gran Pa-tro-na, a-ju-deu-nos a-rai sem-pre i en la
 mont per l'ho-ra Ge-na. Noi-xe-reu en tot pre-cio-sa, no-ble i for-mo-sa, ri-ca, dis-
 cre-tai na-ga-na; he-reus Jéu la fe Cui-tia-na més fa-mo-sa i a plau-di-ca So-be-ra-
 na des-de l'eu-na-l'la 2o-na.

Detall de la notació dels *Goigs de santa Tecla de Tarragona* recollida per Joan Prats i Martí.

També estan vinculats a aquest model els *Goigs de la Mare de Déu de la Pluja del Puig de Rialb*, al bisbat d'Urgell. Amb una estructura melòdica sintètica de dos versos, tenen les mateixes cadències als versos 1 i 4, un perfil melòdic idèntic al vers 4 i l'articulació amb motlles *giusto* sil·làbics G.S. 1132/1212.

Puis que'n sou pe- uos-tre bé la més beu-da - Cor-tai pi-a, a-ll' - ge- re- ge- de- u- a- ser-vo- N'és- és- es- - id

La qüestió més sorprenent i reveladora del grup 5 del model melòdic «Roser» és que presenta un alt grau de coincidència amb una antiquíssima tonada de goigs⁸¹. Es tracta dels *Goigs de Nostra Dona*⁸² continguts al *Libro de madrigales* que Joan Brudieu –mestre de capella de la Seu d’Urgell i de Santa Maria del Mar de Barcelona– va fer imprimir a Barcelona el 1585 i que, com ja hem vist al primer capítol d’aquesta tesi, el cant ferm en què es fonamenta tota l’obra segueix l’estructura d’alternança de versos més habitual dels models orals, 1214/14141214. Amb les tres USE que hem vist del bisbat de Tortosa comparteixen el perfil de part del vers 1, de tot vers 2 –amb una alternativa a distància de terceres inferiors diatòniques– i del vers 4, així com les cadències de final de vers. Pel que fa al ritme, Brudieu escriu l’entrada, les cinc primeres cobles i la tornada amb una tirallonga de semimínimes i també el sisè goig està escrit amb pulsacions regulars de mínima; en canvi, només per al setè goig major fa servir un clar motlle *giusto* sil·làbic–que queda articulat amb el G.S. 3233; qui sap si era aquest el ritme amb què solien cantar els goigs a l’església de la Pietat de la Seu d’Urgell en temps de Joan Brudieu.



⁸¹ Per a la transcripció del setè goig de l’imprès de 1585 hem substituït la clau de DO en primera per la clau de sol en segona, hem transportat la melodia a una quarta inferior; hem traslladat les breus a negres, les semibreus a corxeres i les mínimes a semicorxeres (hi manca només la màxima final de la cobla); també hem incorporat al pentagrama la semitonia apuntada sota les notes. La intervenció sobre el text ha consistit senzillament a afegir els guionets de separació de les síl·labes.

⁸² Devem aquesta connexió a Joan Pellissa –guitarrer de la Fatarella–, que ens ha fet conèixer els goigs del seu poble.

El 1906 Felip Pedrell en donava aquesta pista: «El més llech en fet de música popular catalana comprendrà, al cantar simplement la tonada de la endreça dels Goigs [...], que la tonada es de casa, que es nostra, tant nostra que encara se sent en alguna comarca catalana, y ha deixat arrels tant fortes que fins ha penetrat en follies y corrandes populars profanes. M'han assegurat que la tonada dels *Goigs del Roser* que's canten en alguns punts de Catalunya té gran semblansa ab aquesta»⁸³ (RMC, ANY III 1906 n. 32:146). Si bé cap de les USE d'aquest grup canta la lletra del Roser, sí que mantenen vincles, com hem vist, amb el model melòdic amb què es canten tots els goigs del Roser.

Es tracta, doncs, d'un grup melòdic prou proper al model «Roser» per l'estructura melòdica, el mode, amb l'alternança DO# i el DO, el perfil melòdic d'alguns versos, amb alguns salts disjunts, i la utilització de motlles G.S.

2. El model melòdic «General». 98 USE (26% del corpus)

El model melòdic «General» té una concentració i una presència als bisbats catalans similars a la del model melòdic «Roser». Ho confirmen noranta-vuit USE documentades a tots els bisbats catalans, inclosos, ara sí, els de Barcelona. Dins i fora del domini lingüístic podem sentir les tonades d'aquest model per cantar els goigs al País Valencià, l'Aragó, Mallorca i Sardenya, en català, castellà i sard. Aquesta extensió geogràfica tan excepcional ha motivat el nom del model, «General». Mn. Francesc Baldelló encapçala el seu magnífic cançoner (1932: 39) precisament amb una notació de goigs que correspon –com veurem– al nucli més central del model amb el títol «Melodia popular de goigs». No la situa a cap població concreta, a cap comarca, a cap bisbat, ni lletra no hi posa; com si abastés així tots els goigs que no havia pogut notar.

A partir de les dades d'anàlisi, hem organitzat les noranta-vuit USE del model en: el nucli melòdic central, que aplega pràcticament la meitat de USE; el grup melòdic polimètric, de goigs amb una mètrica i estrofisme propis; i per acabar, el grup melòdic heterogeni, que presenta una certa varietat melòdica a diverses distàncies dels dos grups anteriors. La comparació amb les USN corrobora l'abast geogràfic dels grups i en alguns casos fins i tot permet visibilitzar la presència d'unitats de situació allà on el treball de camp de les darreres dècades no ha arribat. Al quadre d'aquí a sota s'hi reflecteix la distribució USE i USN per grups melòdics i bisbats:

⁸³ Aquesta cita la va recuperar d'una forma semblant per a l'edició de 1921 de *Els Madrigals i la Missa de difunts d'En Brudieu*.

BISBATS	Nucli melòdic central		Grup melòdic polimètric		Grup melòdic heterogeni	
	USE	USN	USE	USN	USE	USN
Urgell	11	1	3	-	25	1
Perpinyà-Elna	-	3	2	1	14	5
Solsona	3	4	-	5	-	-
Vic	8	4	3	5	3	3
Girona	4	3	1	1	3	2
Barcelona	4	-	1	-	-	-
Lleida	6	-	-	-	-	-
Tarragona	5	-	-	-	-	-
Tortosa	1	7	-	1	1	-
TOTAL	42	22	10	13	46	11

Taula del nombre d'USE i USN dels grups melòdics del model «General» distribuïdes per bisbats.

D'aquestes dades, cal destacar, per exemple, les set USN del nucli a Tortosa, fruit de les notacions de Joan Moreira de 1909 (VERGÉS 1909, MOREIRA 1934), que amplien notablement la dimensió de la tonada a unes comarques meridionals en què no disposem de gaires documents orals. O les cinc USN del bisbat de Solsona –i també a Vic– sobre un grup tan especial i escàs com són els goigs polimètrics.

Les advocacions dels goigs d'aquest model són tan radicalment àmplies com l'excepcional difusió melòdica. Veurem a continuació, a cadascun dels grups i subgrups d'aquest model, com alguns sí que tendeixen a englobar unes determinades advocacions, mentre altres es mantenen en aquesta globalitat general.

Model «General». Nucli melòdic central. 42 USE (43% del model)

Exemple d'esquema de notació de tres versos melòdics del nucli del model «General».

Coro. Honra la pl. - tri-que-rea da als vestra peus m - e - re - re; - re; el - l'alt. no-tract-re - re - da, al ho-ge se. M. de-re-re.

Exemple d'esquema de notació de tres versos melòdics del nucli del model «General».

El nucli central del model «General» està conformat per 42 USE –una proporció molt semblant a la del nucli central del model «Roser»–, que presenten una gran homogeneïtat.

La construcció melòdica de trenta-quatre USE (79% del grup) es conforma amb una estructura de tres versos melòdics diferents: obertura (1), suspensió (2), segona obertura (1) i conclusió (4); per tant, les dues possibles obertures són iguals. Llevat de les USE incompletes, només n’hi ha tres que mostrin dos versos melòdics⁸⁴ –dues enregistrades en situació–, una versió simplificada de la melodia consistent en els versos d’obertura i tancament, elidint el vers suspensiu.



Exemple d’esquema de notació de dos versos melòdics del nucli del model «General».

El model d’alternança de versos melòdics en l’estructura és exactament la mateixa que al model «Roser» –1214/14141214–, una tendència només trencada per les USE de dos versos. El fet que els dos grans models presentin en la seua part central la mateixa estructura, aporta un alt nivell de coherència al conjunt del que en podríem denominar «estructura oral dels goigs».

2 versos melòdics		3 versos melòdics	
ESTRUCTURA	USE	ESTRUCTURA	USE
1414/14141414	3	1214/14141214	32
Incompletes	5	Incompletes	2
TOTAL	8	TOTAL	34

Estructures melòdiques per nombre de versos melòdics de les USE del nucli del model «General».



Esquema de notació de dues veus cantades de forma monòdica del nucli del model «General».

⁸⁴ *Goigs de sant Marc de Batlliu* (la Noguera), *Goigs de Nostra Senyora dels Torrents de Correuà* (el Berguedà) i *Goigs de sant Miquel de Vallromanes* (el Vallès Oriental).

El cant a veus també és propi del model «General». Sis USE del nucli central es canten a dues veus, i una en polifonia monòdica, davant de trenta-sis USE monòdiques. Proporcionalment, la probabilitat d'enregistrar uns goigs cantats polifònicament es quadruplica quan es fa en una situació contextualitzada. Òbviament és força difícil que una sola persona tingui consciència de la línia melòdica d'una veu que no sol cantar; però fins i tot si es tracta d'un grup en situació d'entrevista, és complicat que es donin les circumstàncies de densitat, emotivitat i exclusivitat que ofereix la interpretació dels goigs el dia de la festa, davant una imatge simbòlica i amb tota la comunitat. Per això, malgrat el nombre reduït d'exemples indubtables de cant a veus, creiem que hem de considerar aquest mecanisme cantat com una part molt important en l'expressió d'aquest model.

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques	USE a dues veus cantades de forma monòdica	USE a dues veus
Enregistraments contextualitzats	9	-	3
Entrevistes de tres o més persones	9	-	2
Entrevistes d'una o dues persones	18	1	-
TOTAL	36	1	5

Interpretacions monòdiques o a dues veus en funció del context de les USE del nucli del model «General».

Hem constatat l'ús del recurs, doncs, a sis USE de tres bisbats catalans: els *Goigs de sant Adjutori d'Olost de Lluçanès* (bisbat de Vic), les *Cobles del sant Crist de Gràcia de la Granadella*, els *Goigs de sant Blai de la Floresta*, els *Goigs de sant Blai d'Algerri* i els *Goigs de sant Roc de Torregrossa* –amb dues veus monòdiques– (bisbat de Lleida) i els *Goigs de sant Bonifaci de Vinaixa* (arquebisbat de Tarragona). No coneixem cap versió on es cantin més de dues parts melòdiques i sempre són cantades en estrictes terceres paral·leles diatòniques. Els goigs d'Olost de Lluçanès i de Torregrossa i les cobles de la Granadella només despleguen una segona veu a distància de terceres inferiors diatòniques a la retronxa i per tant no ofereixen una segona veu al vers 2. L'USE monòdica de Torregrossa empra la línia greu per a la retronxa i l'aguda per a la resta (podria ben ser que haguéssim enregistrat dues persones encarregades de cantar el baix). El volum de les veus dels goigs d'Algerri assenyalava també la veu més aguda com a principal i la més greu com a secundària. En canvi, als goigs de la Floresta i als de Vinaixa, tot i que el vers 1 i 4 estan escrits igual que els goigs d'Algerri, èmicament la veu principal és la més greu i la veu secundària se situa a una tercera superior diatònica. Els exemples que

trobareu tot seguit evidencien aquesta diferència de posició de la veu principal en el desplegament divers de les veus al vers 2:



Esquema de notació amb la veu principal aguda del nucli del model «General».



Esquema de notació amb la veu principal greu del nucli del model «General».

Trenta-tres USE monòdiques es canten amb el mateix perfil agut que la veu principal dels goigs d'Algerri, d'Olost, de Torregrossa i de la Granadella (hi hem inclòs també les incompletes). D'aquestes, vint-i-cinc prenen un salt ascendent de quarta justa del vers 1 i set dibuixen un perfil melòdic d'estrictes graus conjunts (vegeu l'esquema dels goigs de Torregrossa); els *Goigs de sant Martí de Banyoles* presenten un salt de tercera menor descendent seguit d'un de quarta justa ascendent i perfilen una línia melòdica paral·lela superior a la dels *Goigs de sant Joan de Salelles, de Cruïlles*, ambdós del bisbat de Girona. Només tres USE, doncs, es canten amb el perfil melòdic greu de la veu principal dels goigs de la Floresta i de Vinaixa, almenys als versos 1 i 4: els *Goigs de sant Sebastià de Tèrmens* –incomplets–, els *Goigs de sant Sixt i sant Hou de Cebrà* –que al vers 2 passen a la línia superior– i els *Goigs de sant Joan de Salelles, de Cruïlles* –que mantenen la línia més greu a tots tres versos.



Esquema de notació de dues unitats monòdiques del nucli del model «General» amb dos perfils diferents a distància de terceres paral·leles diatòniques.

El fet de situar la veu principal a la línia melòdica aguda és la diferència més notable amb el model «Roser», que la situa a la línia més greu i permet de dibuixar almenys dues línies vocals superiors. De fet, a l'illa de Sardenya, on canten bona part dels goigs (*gosos, goccius, coggius*) amb la melodia d'aquest grup⁸⁵, preval la línia melòdica més greu com a principal i és des d'aquesta posició que

⁸⁵ En podeu veure notacions dels *gosos/coggius/goccius* sards a PIRAS 2003:67,72; AYATS 2010:88; MACCHIARELLA 2010:96.

elaboren una polifonia més propera a les maneres del model «Roser». Si ens guiem per la transformació que es manifesta en diversos cants polifònics del país (Ayats, Costal, Gayete, 2010), podem establir com a hipòtesi que la línia greu era en temps anteriors la veu principal; ara bé, en el cant habitual a terceres paral·leles es perd la noció d'una veu principal i la superior, ja en l'entorn conceptual de la música del segle XIX, es converteix en la veu de referència. A la Floresta, que canten els goigs de sant Blai a dues veus amb la greu com a principal, és l'únic lloc on ens han assegurat –durant una recerca pròpia– que fins fa pocs anys s'hi cantava una tercera veu que no hem pogut documentar.

La línia melòdica elaborada per moviment estricte de graus conjunts es presenta només en cinc USE⁸⁶. El salt de quarta justa en el vers melòdic 1 fa que vint-i-una USE el mostrin com a única interrupció del moviment conjunt; nou més presenten aquest salt de quarta i un altre salt de tercera. Tres USE⁸⁷ presenten només un salt de tercera al final del vers 2 per evitar notes de pas i desdoblaments sil·làbics. Fora d'aquestes, només una USE⁸⁸ presenta dos salts de quarta: l'habitual del vers 1 i un altre al vers 2, que fa que prengui un perfil melòdic alternatiu a la resta.



Esquema de notació del perfil melòdic amb dos salts de 4a justa i dos melismes del nucli del model melòdic «General».

És remarcable d'aquest grup melòdic el petit melisma al final del vers 2, que en subratlla el sentit suspensiu i alhora funciona com un senyal per acomboiar tothom per cantar la retronxa. El canten trenta-una USE, amb una extensió d'entre tres i cinc notes al voltant de la darrera síl·laba del vers. Encara els *Goigs de Nostra Senyora de Bellmunt* elaboren un segon melisma en començar el vers 4, significativament amb les mateixes notes que el melisma habitual del model melòdic «Roser».

Les cadències a final de vers són força uniformes. Si prenem de partida les USE polifòniques que despleguen veus a tots tres versos melòdics, veiem que els versos dels goigs d'Algerri acaben en MI-SOL/SI,-RE/DO-MI. Els de Vinaixa només difereixen en el vers 2 –MI-SOL/RE-FA/DO-MI– com també passa als goigs de la Floresta –MI-SOL/RE-SOL/DO-MI. D'aquest darrer cas en pot sorprendre

⁸⁶ *Goigs de sant Bonifaci de Vinaixa, Goigs de sant Blai de la Floresta i Goigs del sant Crist de la Granadella* (les Garrigues), *Goigs de Nostra Senyora de Loreto d'Ulldemolins i Goigs de sant Vicent d'Albarca* (el Priorat).

⁸⁷ *Goigs de sant Jaume de Vilamontà* (Osona), *Goigs de sant Roc de Torregrossa i Goigs antics de Nostra Senyora de les Sogues de Bellvís* (el Pla d'Urgell).

⁸⁸ *Goigs de Nostra Senyora de Bellmunt de Sant Pere de Torelló* (Osona).

l'interval de quarta del vers 2, tot i que en definitiva consolida una síntesi del que seria un acord tríada –SI,-RE-SOL— o, fins i tot, d'un acord de sèptima –SOL,-SI,-RE-FA—, tots dos amb una funció suspensiva de cinquè grau ben lògica del perfil tonal que pren el mode. Pel que fa a les USE amb polifonia discontinua, els goigs de la Granadella, d'Olost i Torregrossa acaben el vers 2 amb la nota SOL, a diferència d'Algerri, Vinaixa i la Floresta.

Les USE monòdiques encara perfilen més aquestes tendències. D'entrada, catorze USE acaben en SOL/SOL/MI, o sigui que mostren la línia alta com a línia principal. Per un altre costat, set USE acaben els versos en SOL/RE/MI, o sigui, només al vers 2 acaben amb la línia baixa. A més, dues USE dibuixen a totes les cadències la línia baixa –MI/RE/DO— i tres, sempre l'alta però amb el FA al vers 2 –SOL/FA/MI. Així doncs, en tots els casos es referma en el vers 2 l'acord suspensiu RE-SOL excepte en tres que s'intensifica amb el RE-FA que podem interpretar com la síntesi de la funció de sèptima de dominant. Les tres USE de només dos versos melòdics presenten, és clar, les cadències SOL/MI. Els *Goigs de Nostra Senyora de Bellmunt*, amb una veu sobreaguda que en dibuixa un perfil lleugerament diferent, es canten amb SOL/SI/MI, o sigui, una translació a l'octava superior del SI, que havíem trobat a la inferior en els goigs d'Algerri.

El cant de cadascuna de les veus del nucli melòdic central del model «General» flueix en un àmbit preferent més ampli que el del model «Roser», sense arribar mai a l'octava justa. Si bé hi ha USE amb àmbits estrets de quarta i quinta justes, la sexta menor és la prevalent. El salt de quarta justa del vers 1 no implica un àmbit més ampli respecte el moviment conjunt. El marge per cantar a veus, doncs, és més curt i potser per això les obertures polifòniques que hem pogut sentir són més aviat austeres, de terceres diatòniques.

ÀMBIT MELÒDIC	USE
4a justa	7
5a justa	3
6a menor	15
6a Major	3
7a menor	6
8a disminuïda	1
.....
Incompletes	7

ÀMBIT MELÒDIC	USE
TOTAL	42

Àmbit melòdic de les USE del nucli central del model «General».

El ritme del nucli central –i de bona part del model «General»– es basa en versos isòcrons de vuit pulsacions. La presència d'una blanca i combinacions de negra amb punt-corxera i de corxera amb punt-semicorxera l'allunyen completament dels motlles *giusto* sil·làbics tan clars i precisos que hem vist al model «Roser». Totes les USE es canten amb vuit pulsacions de subdivisió binària a cada vers, amb la particularitat que algunes vegades el vers melòdic 1 seguit del vers 4 (al cap de la cobla) deixa un temps de silenci al final i, en canvi, quan va seguit del vers 2 (a l'entrada i a la cua de la cobla) no el deixa. Rítmicament, els casos més sorprenents són els dels *Goigs de Nostra Senyora dels Torrents de Correà*, que en aquest cas sí que es canten amb un motlle clar de *giusto* sil·làbic, el GS1414/141X, del tot homogeni durant la melodia. Ara bé, aquest patró de *giusto* sil·làbic de motlles bessons (breu-breu o llarga-llarga) és molt proper al compàs de $\frac{3}{4}$. És una prova minsa però significativa de la persistència oral del mecanisme G.S. En conjunt, doncs, observem en el model «General» la típica simetria isòcrons de la música occidental majoritària en els tres darrers segles, la «quadratura» rítmica que encaixa perfectament en els patrons dels compassos acadèmics.

$\text{♩} = 215$ [Estructura: 1112411111] *Goigs de Nostra Senyora dels Torrents de Correà. Ramon Vilalta, 2008.*

Pau po - den te - re - clar. Fan - ca de nos - tre ves - tre cir - ventis, de - tar jo - jo - so - a - tar - dia - va, ho - ge - ses - és do - mi - exó

Esquema de notació de motlles *giusto sil·làbics* del nucli del model «General».

En conjunt, el nucli del model «General», de més del 50% d'USE del total del model, presenta unes singularitats que permeten identificar-ne les USE amb certesa i que sintetizem tot seguit:

- Estructura bàsica de tres versos melòdics (o síntesi en dos) –amb les funcions d'obertura (1), suspensió (2) i conclusió (3)– sota l'alternança estructural 1214/14141214, la més típica dels gojos orals.
- Sil·làbisme estricte amb algunes articulacions en dues notes i la possibilitat d'un petit melisma al voltant de la darrera nota del vers suspensiu.
- Dues veus en terceres paral·leles diatòniques en modalitat equivalent a la major, sense cap exemple d'acords tríada realment cantats. Cadascuna d'aquestes dues veus es pot cantar sola,

com a veu principal. En la majoria dels casos, però, la veu principal se situa en la superior. Excepcionalment, al vers melòdic 2 pot aparèixer una tercera part o línia sobreaguda en moviment també de paral·lelisme de terceres diatòniques. El paral·lelisme de terceres diatòniques només s'interromp en la cadència suspensiva del vers 2, on pot esdevenir una quarta justa.

- Moviment melòdic per graus estrictament conjunts, excepte l'interval SOL-DO que reafirma la modalitat.
- Àmbit melòdic reduït, preferentment al voltant de la 6a menor.
- Cadències tonals en MI-SOL/RE-SOL/DO-MI, la del vers 2 en clara funció suspensiva de cinquè grau. Aquest vers 2 pot utilitzar l'alternativa RE-FA que, en una síntesi d'un acord proper a la sèptima de dominant, encara reforça més el caràcter suspensiu des d'una disposició ja molt tonalitzada.
- Articulació rítmica isòcrons, amb unes vuit pulsacions a cada vers i seguint la simetria típica de les melodies habituals de la música occidental en els tres darrers segles.

Model «General». Grup melòdic polimètric 10 USE (10% del model)

Exemple del grup polimètric del model «General».

Els goigs polimètrics del corpus d'enregistraments, amb un estrofisme i versificació particular, es canten pràcticament tots amb una variant mètrica i rítmica del nucli del model «General»⁸⁹. Dedicats als goigs o als dolors de la Mare de Déu (tres i quatre USE, respectivament) i als goigs santa Llúcia (tres USE), sempre als bisbats del centre-nord del país, ja en trobem un exemple de notació a quatre veus a la segona meitat del segle XVI, els *Goigs de la Gloriosa Sta Maria Magdalena* (BC M747/1)⁹⁰. El model líric d'aquest tipus de goigs s'estructura en una entrada de quatre versos, en

⁸⁹ Fora de les deu USE que descrivim aquí, els *Goigs de santa Tecla de Tarragona* (el Tarragonès) són els únics goigs polimètrics adscrits al model melòdic «Roser» i els *Goigs de santa Llúcia de la Pobla de Segur* (el Pallars Jussà) són d'un model estrictament local.

⁹⁰ Vegeu el capítol 1.4.6 d'aquesta tesi.



Notació dels *Goigs de la Mare de Déu dels Oms* recollida per Salvador Vilarrasa i presentada al concurs de 1922 de l'OCPC, corresponent al grup de polimètrics del model melòdic «General».

què el segon vers és trisíl·lab, i una cobla de deu versos, en què el segon vers, el cinquè i el vuitè són també trisíl·labs. Tots els altres versos són heptasíl·labs. El cap de la cobla el formen els sis primers versos de la cobla (rima cddcd), i els quatre darrers versos són la cua de la cobla, amb la retronxa situada als dos darrers (rima aabb). L'estructura de la rima, doncs, se separa completament del model de quartetes de rima encadenada o creuada i tendeix a repetir la mateixa rima per parelles (7a 3a 7b 7b/ 7c 3c 7d 7d 3c 7d 7a 3a 7b 7b). En el conjunt del cant dels goigs, aquest model líric és molt poc freqüent (12 USE, un 3% del total del corpus) però persistent, i es conserven lletres impreses a partir del segle XVI i notacions de les primeres dècades del segle XX.

Però malgrat aquesta versificació, a l'igual que hem vist del nucli del model, l'estructura s'organitza melòdicament a partir de tres versos, en què el vers 1

és d'obertura, el vers 2 –de només tres síl·labes– pren un paper lleugerament suspensiu i el vers 4 és conclusiu. L'estructura més habitual és 1244/1241241244, com passa a set USE⁹¹. Fora d'això, dues USE⁹² es despleguen en quatre versos melòdics en què el rol doblat és el conclusiu. Així, a les cobles d'Encamp els versos 3 i 4 són conclusius i presenten l'estructura 1214/1231231214; és a dir, que el vers 3 canta conclusions internes i el 4 fa la conclusió de la retronxa. L'altre cas, les cobles de Llavorsí –amb la conclusió als versos 2 i 4– fan servir l'estructura 1214/1213213214, aparentment força complexa i que detallem tot seguit: el vers 2 és trisíl·lab i conclusiu i el vers 4 és heptasíl·lab i també conclusiu; això fa necessària una obertura (1) sempre després del vers 2; el vers posterior a l'obertura, si és llarg, pren la melodia del suspensiu (3) –amb un melisma final– que va seguida sempre d'un vers curt conclusiu (2); quan el vers posterior a l'obertura és l'últim de la cobla, com que no té cap vers curt al darrere, ha d'acabar amb el vers conclusiu llarg (4). No ha de passar per

⁹¹ *Goigs de santa Llúcia d'Astell* (el Pallars Jussà), *Goigs de Nostra Senyora dels Àngels de Cornet, de Sallent* (el Bages), *Goigs de santa Llúcia de Prats de Lluçanès*, *Goigs de Nostra Senyora del Pedró de Sant Hilari Sacalm* (la Selva), *Goigs de Nostra Senyora de Bellulla, de Canovelles* (el Vallès Oriental), les *Cobles de la Mare de Déu dels Dolors de Cassà de la Selva* (el Gironès) i les *Cobles de la Mare de Déu dels Dolors de Perpinyà* (el Rosselló).

⁹² *Cobles de la Mare de Déu dels Dolors d'Encamp* (Andorra) i *Cobles de la Mare de Déu dels Dolors de Llavorsí* (el Pallars Sobirà).

alt que aquestes dues estructures de quatre versos fan el mateix joc a la retronxa (obertura i conclusió).

J = q. 138 [Estructura: 1244/1241241244] *Gégoire, Notre Seigneur de Liège, de Sébastien, 1907.*

Exemple de tres versos melòdics del grup polimètric del model melòdic «General».

3 versos melòdics		4 versos melòdics	
ESTRUCTURA	USE	ESTRUCTURA	USE
1244/1241241244	7	1214/1231231214	1
Incompletes	1	1214/123213214	1
TOTAL	8	TOTAL	2

Estructures melòdiques per nombre de versos melòdics de les USE del grup melòdic polimètric del model «General».

J = q. 140 [Estructura: 1212121313131313] *Cobler als Anys de Déu dels Doctes als Minors, 1984.*

Exemple de quatre versos melòdics del grup polimètric del model melòdic «General».



Esquema de notació comparativa del grup polimètric del model melòdic «General».

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques
Enregistraments contextualitzats	2
Entrevistes de tres o més persones	2
Entrevistes d'una o dues persones	5
Gravacions	1
TOTAL	10

Interpretacions monòdiques o a dues veus en funció del context del grup polimètric del model melòdic «General».

Cap de les deu USE ha estat enregistrada a veus. Tot i això, els exemples que hem mencionat d'Encamp i Llavorsí, tots dos dedicats a la Mare de Déu dels Dolors, mostren una compatibilitat sorprenent que no pot ser casual. A l'esquema de notació hem escrit els quatre versos de l'entrada de les cobles d'Encamp i, als dos darrers, hi hem afegit la retronxa de les cobles de Llavorsí, que hi fa de baix de manera escaient. Tret d'un temps afegit al final del vers 1 de Llavorsí (que a Encamp no hi és) i d'una petita dissonància a les acaballes del vers 4, les dues unitats es complementen perfectament en un cant de terceres i sextes diatòniques paral·leles.

El perfil melòdic de les altres vuit USE és força semblant a l'exemple d'Encamp, amb el gest inequívoc del vers 1 que va del MI cap al DO', i com que necessiten més síl·labes acaben situant-lo al final



Exemple de perfil melòdic per graus conjunts del grup polimètric del model melòdic «General».

fan les USE del nucli del model que prenen la veu superior com a principal. Tres USE fan servir els moviments conjunts per abastar el DO', i com que necessiten més síl·labes acaben situant-lo al final del vers (vegeu l'exemple de Sant Hilari Sacalm). Els *Goigs de santa Llúcia d'Astall* i les *Cobles de la Mare*

de *Déu dels Dolors d'Esclet* –a més dels de Llavorsí– prenen un altre perfil més greu, sense que això impliqui un allunyament del grup melòdic.

Les cadències al final de cada vers acaben de mostrar qüestions d'estructura, de polifonia i perfil melòdic. La tendència més generalitzada de les set USE de tres versos melòdics és a acabar el vers 1 en LA-DO' (sis USE), el vers 2 suspensiu en MI (sis USE) i el vers 4 en MI (set USE). Fora d'aquest marc general, les cobles de Prats de Lluçanès –cantades per una sola persona i sense lletra– acaben el vers 1 amb la nota SI, que de fet anticipa la nota de pas que a altres USE correspon al vers següent; els goigs de Sant Hilari Sacalm acaben el vers 2 en SOL, una tercera menor superior a la resta. Tant els goigs de Sallent com els de Prats de Lluçanès presenten una variació del vers 4 que només es canta al darrer vers de la retronxa; acaba en LA a través d'un salt de quarta o quinta justes i sospitem que podria tractar-se d'un arranjament de mitjan segle XX. De les dues USE de quatre versos melòdics, les cobles d'Encamp segueixen la tendència general en els versos 1 i 4 i, en canvi, acaben el vers 2 en DO (com a Sant Hilari Sacalm) i el vers 3 conclusiu en MI (com el vers conclusiu de la tendència); pel que fa a les cobles de Llavorsí, acaben el vers 1 en MI, el vers 2 conclusiu en DO, el vers 3 suspensiu en FA i finalment el vers 4 en DO, l'únic de tot el grup que acaba amb la tònica. Les cobles d'Encamp reserven aquesta nota per al darrer vers de la tornada (el darrer del cant, al capdavant), amb una variació que conclou al DO'; «aquí s'aixeca la veu» ens explicava Pilar Font.

L'àmbit del grup és ben semblant al del nucli del model, entre la quinta justa (dues USE) i la sèptima major (cinc USE), passant per la sèptima menor (una USE).

ÀMBIT MELÒDIC	USE
5a justa	2
7a menor	1
7a Major	5
.....
Incompletes	2
TOTAL	10

Àmbit melòdic de les USE del
grup polimètric del model melòdic
«General».

Pel que fa al ritme, el grup de goigs polifònics s'articula amb el peu rítmic dels cants de processó descrits per Jaume Ayats (2011:374), en què cada pulsació s'articula en dos valors desiguals (llarg i curt) amb una proporció 2:1. D'altra banda, l'incipient tendència cap a models rítmics *giusto* sil·làbics, que hem vist al nucli melòdic central del model, també traspua cap a aquest grup; els goigs d'Astell fan servir un ritme que es pot descriure com GS133X/1332.

En síntesi, els goigs polimètrics, grup singular dins del model «General», es poden descriure així:

- Estructura melòdica bàsica de tres versos melòdics (o desenvolupament en 4) sota l'alternança bàsica 1244/1241241244.
- Sil·labisme estricte amb algunes articulacions en dues notes.
- Veu principal en mode major.
- Moviment melòdic per graus conjunts, excepte l'interval SOL-DO' que reafirma la tonalitat.
- Àmbit melòdic reduït preferentment al voltant de la 6a menor.
- Cadències tonals LA-DO'/MI-SOL/DO-MI.
- Articulació rítmica de subdivisió ternària, amb quatre pulsacions als versos llargs i dues als curts, sempre amb la combinació a cada pulsació de valor llarg amb curt en una proporció 2:1.

Model «General». Grup heterogeni. 46 USE (47% del model)

Dins aquest grup donem entrada a variacions melòdiques i rítmiques vinculades als dos grups anteriors però a certa distància i amb una expansió geogràfica molt més reduïda. Els hem organitzat en vuit petits grups d'entre tres i onze USE interconnectats entre ells, i en relació més o menys distant amb el nucli central o amb els goigs polimètrics.

1.

The image displays three musical staves, each representing a different goig. Each staff includes a tempo marking (♩ = c. 58, ♩ = c. 50, ♩ = c. 128), a rhythmic pattern (22121412212, 12412412412, 21412141214), and the title of the goig (Goig de Nostre Senyor de Solé d'Empúrges, 1902; Goig de la Mare de Déu dels Deserts d'Empúrges, 1910; Goig de Nostre Senyor de la Betseta de Gavarró, 1916). The lyrics are written below the notes.

Esquema de notació comparatiu del grup melòdic de polimètrics i el grup 1 del grup heterogeni del model «General».

Cinc USE d'Aran, el Pallars Sobirà i l'Alt Urgell (bisbat d'Urgell)⁹³ presenten una gran unitat de perfil melòdic, cadencial i rítmic amb el grup de goigs polimètrics, però en l'estrofisme habitual de versos heptasíl·labs disposats en entrada, cobles de vuit versos amb retronxa final. Aquestes tonades mostren novament l'adaptabilitat de la melodia a diverses estructures mètriques. Escrivim a tall d'exemple els *Goigs de Nostra Senyora de Soler d'Enviny*⁹⁴, l'única unitat d'aquest petit grup cantada a dues veus, que situa la segona a distància de terceres inferiors diatòniques. A la comparativa amb les cobles d'Encamp (del grup polimètric) s'hi pot veure, malgrat la diferència mètrica dels versos, l'alta coincidència entre els versos 1 i 4 de les dues unitats, així com la darrera part del vers 2. El perfil melòdic, construït íntegrament per moviment conjunt, se situa en un àmbit entre la sexta menor i la sèptima menor. Igualment, fa servir el peu rítmic de processó 2:1, que fins ara només havíem observat en el grup polimètric. El principal tret diferenciador d'aquest petit grup és l'estructura melòdica, que es construeix amb tres versos diferents organitzats en dues parelles fixes i excloents (14 i 22). Si bé el cap de la cobla es construeix com al nucli del model (1414), la cua comença amb el vers suspensiu replicat abans de cantar la retronxa (2214).

2.

Altres quatre USE del Pallars Sobirà i Andorra⁹⁵ –tres dedicades a sant Antoni abat– mostren semblances també amb el grup polimètric i el nucli central del model. Mostren un patró d'alternança d'estructura semblant al del nucli del model però amb quatre versos melòdics. El vers 3 fa un paper d'obertura i pren la posició de vers 1 a l'inici de la cua de la cobla. (3214). Les cadències

⁹³ *Goigs de sant Martí de Gessa* (Aran), *Goigs de Nostra Senyora del Soler d'Enviny* i *Goigs de sant Llorenç de Surri* (el Pallars Sobirà), *Goigs de sant Marc de Bellestar* i *Goigs de sant Martí de Bescaran* (l'Alt Urgell).

⁹⁴ Als enregistraments de 1982 de la família Barbal s'hi poden sentir dues versions d'aquests goigs, una cantada amb el nucli central del model i l'altra en aquest grup. A l'aplec de l'ermita del Soler s'hi canta la primera; la segona podria ser una variació local només del poble d'Enviny.

⁹⁵ *Goigs de sant Antoni abat de Ribera de Cardós* i *Goigs de sant Isidre de Ribera de Cardós*, *Goigs de sant Antoni abat de Llessui* (el Pallars Sobirà) i *Goigs de sant Antoni abat d'Encamp* (Andorra).

dels versos 1, 2 i 4 coincideixen del tot amb les del nucli del model. El gest de la melodia es ressegueix perfectament en un àmbit entre la sèptima menor (2 USE) i l'octava justa (2 USE). La melodia es desplega en graus conjunts, excepte el salt de quarta justa del vers 1, que ja hem vist tant al nucli central del model com al grup dels goigs polimètrics. Pel que fa al ritme, en aquest petit grup s'aprecia perfectament la distribució *inequalis* de la subdivisió de la pulsació (com al grup polimètric) que hem assajat de notar amb una corxera i una semicorxera.

3.

Goigs de Nostra Senyora de Meritxell de Canillo, 2010.

País aquí, di-vi - tu plou-ça, vul-gaé-neu-en-dra llo-ça, de Mè-cid-vall rei - ve san-te zel-guà-tes ara-jen - ja - da

Exemple d'esquema de notació del petit grup 3 del grup heterogeni del model melòdic «General».

Un altre petit grup de gran coherència interna que guarda punts en contacte amb l'anterior gira al voltant de grans santuaris sempre al bisbat d'Urgell, especialment dedicats a la Mare de Déu i la majoria situats a la vall més alta de les capçaleres dels grans rius. Són vuit USE monòdiques d'Aran –*Goigs de Nostra Senyora de Montgarri* i *Goigs de Nostra Senyora de Montserrat de Gessa*–, del Pallars –*Goigs de sant Sebastià d'Astell* i *Goigs de Nostra Senyora d'Àneu*–, de l'Alt Urgell –*Goigs de Sant Joan de l'Erm*–, d'Andorra –*Goigs de Nostra Senyora de Meritxell, de Canillo*–, del Ripollès –*Goigs de Nostra Senyora de Núria*– i de l'Alta Cerdanya –*Goigs de Nostra Senyora de Font-Romeu*⁹⁶. La vigència dels rituals d'aquests santuaris ha permès enregistrar quatre unitats en situacions contextualitzades. Per tant la localització i la devoció semblen estar ben relacionades amb la coherència melòdica i, probablement, una certa exclusivitat de melodia-lloc.

Sis de les vuit USE fan servir una estructura de quatre versos de parelles fixes (1234/34341234 o bé 3434/34341234) i dues USE (de Sant Joan de l'Erm i de santa Maria d'Àneu) prescindeixen del vers 1 (3234/34343234 o bé 3434/34343234). La màxima coincidència del perfil melòdic és al vers 2; a la resta és sobretot la formulació de les cadències la que perfila un discurs melòdic anàleg. Les cadències dels versos 1, 2 i 4 són ben coincidents amb l'exemple anterior de Llessui, mentre que la del vers 3 és com la d'Encamp; tres USE acaben el vers 4 amb una cadència en RE-DO, una tercera inferior a les altres quatre, com ja havíem vist a les cobles de Llavorsí del grup de goigs polimètrics. És, ben clarament, un indicatiu de cant a dues veus en terceres paral·leles diatòniques. L'àmbit, una mica més estret, de quinta justa, s'amplia fins a la sexta major en els casos del vers 4 acabat en DO. El ritme és de frases isòcrones de pulsació binària, com al nucli del model, però amb diversos USE molt propers al mecanisme *giusto* sil·làbic, com passa amb els *Goigs de Montgarri*.

Goigs de Nostra Senyora de Montgarri, ap. 2012.

Que guè - tu viu - re u - qui, en lloc alt i prop la neta, s'au - tu no - bram' - re - ce als, Ri - tu del cant Pi - ri - na.

Exemple d'esquema de notació amb motlles rítmics molt propers al mecanisme *giusto* sil·làbic.

⁹⁶ Font-Romeu formava part del bisbat d'Urgell fins el 1802, en què va passar al bisbat de Perpinyà-Elna.

4.

Si fins ara hem vist tres variacions que presenten la veu principal situada èmicament a la banda aguda –com passa majoritàriament amb la veu principal del nucli del model–, el petit grup que descriurem tot seguit la situa a la tercera inferior, com fa també la segona veu del nucli. Són nou USE força disperses entre els bisbats d’Urgell⁹⁷, Perpinyà-Elna⁹⁸, Vic⁹⁹ i Tortosa¹⁰⁰, en una sorprenent difusió geogràfica. Set USE despleguen una línia melòdica de tres versos amb una estructura articulada exactament com el nucli del model (1214/14141214); també de tres versos, els *Goigs de sant Quirze i santa Julita d’Ossera* (l’Alt Urgell) es canten amb unes molt excepcionals cobles de nou versos en què el tercer vers queda duplicat en rima i música (1214/141141214)¹⁰¹. Sense cap dubte, és el cas més sorprenent de totes les estructures del corpus perquè d’una banda traspassa el límit del nombre de versos de la cobla i alhora el vers afegit hi queda musicalment integrat. Només els goigs de Vilalba dels Arcs presenten una estructura diferent de cinc versos melòdics (1214/14143514), amb una gran coincidència amb la resta del grup en els tres versos comuns; a la retronxa despleguen una segona veu a distància de tercers paral·leles superiors diatòniques que a l’enregistrament de què disposem acaba prenent tanta força que assumeix la veu principal.

Oferim una comparativa dels goigs de Planès amb els goigs de Vinaixa, que pertanyen al nucli del model «General»; si bé tots dos són a dues veus, tenen la principal situada èmicament a la veu més greu.

Goigs de Nostra Senyora de la Mercè de Planès, 2010.
Goigs de sant Douglas de Vinaixa, 2014.

Exemple comparatiu de desplaçament a dues veus del petit grup 4 del grup heterogeni amb el nucli central del model «General».

⁹⁷ *Goigs de sant Julià de Llessui* i *Goigs de sant Sebastià de Llessui* (el Pallars Sobirà), *Goigs de sant Martí d’Adraén* i *Goigs de sant Quirze i santa Julita d’Ossera* (l’Alt Urgell) i *Cobles del Santíssim Sagrament d’Encamp* (Andorra)

⁹⁸ *Goigs de Nostra Senyora de la Mercè de Planès* i *Goigs de sant Sebastià dels Angles* (l’Alta Cerdanya).

⁹⁹ *Goigs de Nostra Senyora del Roser de Tavertet* (Osona).

¹⁰⁰ *Gozos de san Antonio de Vilalba dels Arcs* (la Terra Alta).

¹⁰¹ A Caella, un full de goigs recull una lletra semblant a la d’Ossera sense el vers afegit. Això podria indicar com es va expandir amb un vers més l’habitual cobla de vuit.

El perfil melòdic de Planès no presenta les oscil·lacions sil·làbiques de Vinaixa. Fora d'això, tots dos perfils són pràcticament coincidents; també ho és l'estructura, les cadències i l'àmbit. El tret més diferenciat és el sistema rítmic, que a les cinc USE que tractem s'articula en motlles prou clarament *giusto* sil·làbics; majoritàriament formulen el GS 1414/141X, i a Planès, a més s'hi canta el GS 3134 al vers 4.

D'aquest petit grup, els *Goigs de Nostra Senyora del Roser de Tavertet* del dia de Pasqua es canten amb una petita variació. La cadència del vers 1-FA-(FA)- no fa la caiguda cap al MI, com la resta d'unitats. I com que el vers 2 es descabdella a totes les unitats a partir de la darrera nota del vers 1, això provoca que el vers 2 dels goigs de Tavertet se situï una segona diatònica per sobre de la resta i que conclouï amb una cadència diferent. A més, sempre que el vers melòdic 1 va seguit del vers 2 es canta amb un vers oxíton; això permet escuar la cadència del vers 1 i precipitar el vers 2, ocasionant un contrapeu interessant abans d'abocar-se a la retronxa. Es formula, per tant, amb un prou especial GS 1414/1411.

Goigs de la Mare de Déu del Roser de Tavertet, ant. 1996.

The image shows a musical score for a vocal line in G-clef, 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line is divided into four measures, each marked with a circled number [1], [2], [3], and [4]. The lyrics are: "Vostres goigs amb graula - et can - ta - rem Ver - ge Ma - rí - a. gú - la ros - ra se - greg - ra - a és la Ver - ge del Ro - ser." The second line continues the melody with similar rhythmic patterns.

Com a hipòtesi, podem arriscar que en les disposicions de *giusto* sil·làbic d'aquest petit grup hi trobem potser l'embrió rítmic de tot el model «General» que, en la seua gran difusió territorial, ha pres una disposició rítmica molt més d'acord amb els models populars dels dos darrers segles.

5.

Goigs celestials de Pasqua 2010.

The image shows a musical score for a vocal line in G-clef, 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line is divided into four measures, each marked with a circled number [1], [2], [3], and [4]. The lyrics are: "Lo primer és. Ve - ge pu - ra. en lo - gna que pos - se - m (pau - sa). En lo món puix sou do - ta - da dels set goigs ma - re de Déu." The second line continues the melody with similar rhythmic patterns.

Els goigs de Pasqua prenen, com hem vist al començament d'aquest capítol, una tonada més lleugera per fer via i poder passar a cantar a totes les cases. Així, al Vallespir, al Conflent i al Rosselló es canten amb la mateixa tonada dels goigs de Pasqua la lletra dels *Goigs de la Mare de Déu del Roser* i, molt més habitualment, els *Goigs de la Mare de Déu del Mont*. La lletra dels goigs celestials —«En lo món puix sou dotada»—, de tan abstracta com és, sovint queda reduïda només a l'entrada i la primera

cobla. El cant descabdella les cobles dels goigs i les corrandes humorístiques i de felicitació en un continu de melodies; analitzem aquí la melodia amb què es canta només la part dels goigs. Les dotze USE¹⁰² d'aquesta tipologia de què disposem són força fragmentàries i incompletes; tot i això, a partir de les dades que hem pogut abastar, podem oferir un panorama prou de conjunt.

Les cobles dels goigs dels ous es canten amb quatre versos melòdics amb una estructura fixa i ben simple que es va repetint (12341234). L'entrada, si hi és, només es canta amb dos versos (3434); als casos que no hi ha entrada, l'estructura melòdica és traspassada al cap de la cobla (34341234).

Hi ha tendència al cant a dues veus a tots els versos melòdics, en què la veu principal –és a dir, la que acumula més volum de cantaires– és la més aguda i s'hi afegeix una altra veu a distància d'una tercera inferior diatònica a partir de la tercera nota del vers 3. Com es pot veure a l'exemple de Palaldà, el vers 1 fa el salt de quarta justa identificadora del nucli del model «General». L'àmbit de la melodia s'estén fins a la 9a major per l'envolada que pren al vers 2, construït com una progressió del vers 1 a una segona més aguda. Tot i que les cadències dels dos primers versos no són coincidents amb les del nucli central, sí que ho són les altres dues. El gest que pren la melodia, la col·locació de les veus, els desdoblaments sil·làbics i el ritme sobre una pulsació binària en frases isòcrones del model més habitual de vuit pulsacions, tot plegat adscriu clarament els goigs dels ous al model «General». Considerem també vinculat a aquest grup els *Goigs de santa Justa i santa Rufina de Prats de Molló* –especialment pel perfil melòdic del vers 3– que hem notat a partir d'una interpretació vacil·lant.

♩ = c. 104 Estructura: 12341234

Goigs de santa Justa i santa Rufina de Prats de Molló, c. 2017.

1 2 3 4

En sa vil - la tau dit-se-ra de pa - ra sub-ane que-ten. Anarà Ra - fi-na re-gera-da me - des d'el au - re asc.

6.

Tres USE de Beget (el Ripollès), de Sant Feliu de Pallerols (la Garrotxa) i d'Oristà (Osona) recullen també el cant dels goigs de la capta de Pasqua amb una tonada comuna, tant amb les lletres dels goigs del Roser com amb la dels goigs del Mont. Tot i que les cadències dels dos primers versos melòdics són diferents a les dels goigs dels ous que acabem de veure, el perfil dels versos –sense desdoblaments sil·làbics– és semblant. El tipus de ritme i les vacil·lacions en l'estructura melòdica

¹⁰² *Goigs dels ous* de Cabestany i Montner (el Rosselló), de Prada (el Conflent), dels Angles –amb dues lletres diferents (la del Roser i la del Mont)–, la Llagona i Matamala (el Capcir), i d'Arles, Ceret, Palaldà i Prats de Molló (el Vallespir); *Goigs de santa Justa i santa Rufina de Prats de Molló*.

acaben de dibuixar uns trets que si bé remarquen diferències, també assenyalen alguns trets comuns que no voldríem deixar sense vincle. Els versos 1 i 2 es perfilen d'una manera semblant als versos 3 i 4 del petit grup 2 (l'exemple de Llessui que hem copiat aquí mateix) i els versos 3 i 4, com els del petit grup 7, que veurem tot seguit. Tots els versos són isòcrons de quatre pulsacions

$\text{♩} = c. 194$ [Estructura: 3434/1234/234/12346/434/234] Goigs del Roser de Pasqua d'Oristà, 2015.

Do-nant fe al mis-sar-ger que del cel us tra-me-ti-a Déu la Pa-re que vo-li-a fós-sou Ma-re del Ro-ser.

[Estructura: 14147/141432/4] Goig de sant Antoni abat de Llessui, 2006.

Del Déu no-niven-ce-dar, alta-blet a-so-men-tat do-nant sem-pre vis-tren-mor sant An-to-ni-sou es-tor.

Comparativa de perfils melòdics amb el petit grup 2 del grup heterogeni del model «General».

7.

$\text{♩} = c. 120$ [Estructura: 12140/13412] Goig de sant Joan Baptista de Boí, 1991.

Clar-te - pi-ble san-ta vi-va, dig-ue: di-mou-hi un ce - que A-ja - des-sa, sant Jo-an - de - sa, sant Jo-an - de - sa, sant Jo-an - de - sa.

Ahora, aquesta tonada manté llaços amb dues USE de l'Alta Ribagorça (*Goigs de sant Joan Baptista de Boí*) i del Pallars Sobirà (*Goigs de santa Coloma de Surri*). Són dos goigs clarament *giusto* sil·làbics (GS 1234/3134) amb l'estructura més habitual del nucli del model (1214/14141214); les cadències són també com les del nucli, amb la variant del vers 2 com havíem vist a l'exemple d'Algerri. L'ús del ritme *giusto* sil·làbic és el tret que situa aquestes dues tonades més allunyades del model «General», i que en desdibuixa lleugerament del perfil. Tot i això, podem veure les coincidències dels dos darrers versos de l'exemple següent de Boí amb els versos 3 i 4 d'Oristà. Al vers 4 observem com s'hi ha resolt la hipermetria, amb la subdivisió d'una nota per encabir-hi una síl·laba més¹⁰³.

8.

¹⁰³ Potser una versió anterior del vers deia «Joan de Boí gloriós», perfectament heptasil·làbic, prescindint de l'apel·latiu 'sant', com fan altres lletres de goigs.

Fora dels set petits grups que hem ressenyat, disposem encara de tres USE esparses que presenten vincles clars amb el nucli del model «General». Els *Goigs dels Àngels d'Oliana*, clarament arranats, en fan servir els versos 1 i 4; al final de cada cobla, es repeteix el darrer vers de la retronxa, un gest reiteratiu que –tot i la cita del que podrien ser uns goigs antics– en realitat denota modernitat i nova factura, potser amb la intervenció de la mà d'un compositor.

També els *Goigs de Nostra Senyora de Vilademany, d'Aiguaviva* es canten a dues veus amb els mateixos versos melòdics 1 i 4 del nucli central. L'estructura és prou diferent –1414/14142214–, en què el vers 2 hi és completament aliè i el trobarem més endavant entre les USE del model melòdic «Ànimes».

Els *Goigs de sant Salvador d'Horta de Sant Feliu Sasserra* tenen més punts en comú amb els goigs polimètrics, sobretot per la pulsació de subdivisió ternària, amb alguns trets de la tonada del petit grup 2, i al 5 pel que fa al darrer vers.

En síntesi, observem que aquests petits grups es distancien en diversos aspectes dels dos grups grans del model «General» –estructura dels versos melòdics; algunes cadències; estructuració del ritme de les frases; línia melòdica–, però que, malgrat tot, mantenen moltes connexions amb aquests dos grups fins al punt que no es fa gens difícil veure'n els lligams. Per això no ens sembla gens desenraonat situar-los com diversos conjunts melòdics dins de l'òrbita llunyana d'aquest model.

3. El model melòdic «Girona» 16 USE (4,2% del corpus)

The image shows a musical score for the 'Girona' model. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Goigs de sant Joan de Guad d'Ànyola c. 1594' and the second 'Goigs de sant Joan de Guad d'Ànyola c. 1594'. The lyrics are: 'Ve - tra - ti - da Dó - re - gl - a. A - ri - M - a - ri - a - ve - ra - ti - ca. Ve - tra - ti - da Dó - re - gl - a. A - ri - M - a - ri - a - ve - ra - ti - ca.' The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with various intervals and rests.

Exemple de tres versos del model melòdic «Girona».

Hem anomenat «Girona» el model melòdic estès per les comarques del bisbat de Girona que es fa servir com a tonada «de comú», és a dir, per a tots aquells goigs que no tenen tonada pròpia (MITJANS i SOLER 2019:57). És sorprenent que el model hi sigui tan abundant però que no depassi gens els límits del bisbat, fins al punt que qualsevol persona d'aquestes comarques –avesada a cantar-los a les celebracions més properes– podria arribar a imaginar que és igual de comú fora del bisbat.

El perfil melòdic del model propicia el cant a dues veus i així ho constaten tres USE: els *Goigs de santa Cristina de l'Armentera*, els *Goigs de santa Margarida de Vilobí d'Onyar* i els *Goigs de sant Gregori de Riudellots de la Selva*. En aquest darrer cas es tracta d'un índex de cant a veus al vers 1 en un enregistrament de petit grup fora de context; un cantador –que habitualment devia cantar el baix– dubta uns instants i decideix de continuar cantant la veu principal. El fet que tots els enregistraments en situació del nostre corpus del model melòdic «Girona» mostrin polifonia és prou revelador de la manera com s'activa immediatament aquest recurs vocal –i que al capdavant també havíem vist a la resta de models. En tots aquests casos es tracta d'un cant a dues veus en què èmicament la veu principal és la superior –que canta sempre un major nombre de persones– i la segona veu se situa a una distància de terceres diatòniques inferiors estrictes; només els goigs de l'Armentera, de quatre versos i probablement retocats per Mn. Baldelló, a la darrera nota del vers 3 la segona veu fa una caiguda per situar-se a una distància de sexta menor de la veu superior.

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques	USE a dues veus
Enregistraments contextualitzats	-	2
Entrevistes d'una o dues persones	13	1
TOTAL	13	3

Interpretacions monòdiques o a diverses veus del model melòdic «Girona»
en funció del context.

Les USE monòdiques del model es canten totes amb la veu principal. Llevat de lleugeres microvariacions, el perfil melòdic és gairebé idèntic a totes les USE i segueix un moviment estricte de graus conjunts. Onze USE presenten un melisma d'entre cinc i sis notes, que ocupa tres pulsacions, sobre la darrera síl·laba del vers 2, un tret identificatiu molt clar que ja havíem sentit a algunes USE del model melòdic «General». L'àmbit melòdic és de sexta menor en tots els casos complets¹⁰⁹; sense arribar a ésser estret, és un àmbit prou reduït que permet el cant a veus amb una tessitura confortable.

Les cadències a final de vers, amb la visió de les veus de les dues USE amb la segona veu completa, se situen sobre les notes MI i SOL al vers 1, al MI o al SOL i el SI al vers 2, DO i MI al vers 3 (només a l'Armentera) i DO i MI al vers 4. És a dir, les cadències dels versos 1 i 4 poden coincidir en el MI, la

¹⁰⁹ Dels *Goigs de sant Isidre de Riumors* només en servem l'enregistrament de l'entrada, de dos versos melòdics, i per tant no em podem valorar l'àmbit melòdic.

del vers 2 apunta l'acord tríada MI-SOL-SI i la del vers 3, que només presenta el cas de l'Armentera, com que és un vers de conclusió reproduceix la cadència del vers 4 sobre les notes DO i MI. Les USE monòdiques refermen aquesta lògica i situen la cadència del vers 1 sobre la nota SOL, la del vers 2 sobre el SOL o el MI –el melisma, de fet, condueix la melodia de SOL a MI (vegeu l'exemple de Cassà de Pelràs)–, i la del vers 4 sobre el MI. Seguint les cadències, podem relacionar aquest model amb el «General», però sense prou coincidències amb el perfil melòdic, que coincideix molt parcialment i presenta un nombre de pulsacions diferent.

Pel que fa al ritme, el model es decanta prou clarament per una pulsació de subdivisió ternària i una accentuació de valset típica dels models de ball. L'exemple de l'Armentera mostra a més un allargament de les síl·labes a final de vers del tot estrany a altres models orals. El fet de cantar les dues primeres síl·labes dels versos 1 i 4 amb un temps complet per a cadascuna –així doncs, sense referència de subdivisió– per arribar al tercer temps subdividit i coincidint amb l'accent de la tercera síl·laba fa l'efecte d'un inici ralentit, molt característic d'aquest model¹¹⁰.

En conjunt, el model melòdic «Girona», presenta unes singularitats que permeten identificar-ne les USE amb certesa i que sintetizem tot seguit:

- Estructura bàsica de tres versos melòdics (o desenvolupament en quatre) sota l'alternança 1214/14141214.
- Sil·labisme estricte amb algunes articulacions en dues notes i la possibilitat d'un petit melisma al voltant de la darrera nota del vers suspensiu.
- Veu principal en mode major amb la possibilitat de terceres paral·leles diatòniques inferiors.
- Moviment melòdic per graus conjunts estrictes.
- Àmbit melòdic reduït de 6a menor.
- Cadències tonals en MI-SOL(vers 1), MI-SOL-SI(vers 2) i DO-MI(vers 4), amb total coincidència amb el model «General».
- Articulació rítmica sobre pulsacions ternàries.

La uniformitat del model, el ritme de ball modern i la tonalitat major reafirmada, ens fa hipotetitzar que som davant d'una melodia històricament recent –del segle XIX o començament del segle XX– o, si més no, refundada a partir d'un model antic.

4. El model melòdic «Nord». 10 USE (2,7% del corpus)

¹¹⁰ Aquesta circumstància també es dona als *Goigs de sant Antoni Abat* que es canten multitudinàriament a diverses poblacions de Mallorca.

♩ = 198 [Ritmecoma: 125617343612344]

Goigs de sant Climent de Riudaura, 1956.

Tota eb de - cosa de Ri - daura au - gli - quan tant sur a - unt. Jo - vos de la creu a - ci - va per ve - re de vos. Cí - cula

El model melòdic «Nord» és present en enregistraments de cinc bisbats diferents de la meitat nord i centre de Catalunya: Urgell¹¹¹, Perpinyà-Elna¹¹², Vic¹¹³, Girona¹¹⁴ i Lleida¹¹⁵. Les USN afegeixen dades sobre la presència del model als bisbats de Solsona i Barcelona, però també és absent als bisbats meridionals de Tarragona i Tortosa (almenys, a la banda de Catalunya). El trobem dedicat als sants en set USE –especialment a sant Francesc Xavier al bisbat d’Urgell–, a les marededéus en dues USE del bisbat de Lleida (Riupedrós i Carrassumada) i a les *Cobles de les set paraules de Jesús a la Creu* de Perpinyà a l’ USE del bisbat de Perpinyà-Elna. Així doncs, tot i que és un model de petit volum, és molt estès i abasta set dels nou bisbats que hem analitzat sense una especialització devocional clara. El trobem notat per Mn. Lluís Romeu el 1915 i enregistrat per Manuel García Matos el 1956, l’enregistrament més antic de goigs de què disposem. Cal advertir que la tonada de Perpinyà ha estat arranjada per a cor, fet que en pot haver alterat alguns dels elements melòdics que comentarem tot seguit.

BISBATS	Model melòdic «Nord»	
	USE	USN
Urgell	4	1
Perpinyà-Elna	1	2
Solsona	-	5
Vic	2	3
Girona	1	5

¹¹¹ *Goigs de sant Francesc Xavier de les Avellanes* i *Goigs de sant Roc de les Avellanes* (la Noguera), *Goigs de sant Francesc Xavier d’Encamp* i *Gozos de san Francisco Javier d’Ordino* (Andorra) –en castellà, tot i ésser a Andorra.

¹¹² *Cobles de les set paraules de Jesús a la Creu, de Perpinyà* (el Rosselló).

¹¹³ *Goigs de sant Josep de la Torre d’Oristà* (el Lluçanès) i *Goigs dels sants màrtirs de Santa Maria de l’Estany* (el Moianès).

¹¹⁴ *Goigs de sant Climent de Riudaura* (la Garrotxa).

¹¹⁵ *Goigs de Nostra Senyora de Riupedrós, de Vilaller* (l’Alta Ribagorça) *Goigs de Nostra Senyora de Carrassumada, de Torres de Segre* (el Segrià).

BISBATS	Model melòdic «Nord»	
	USE	USN
Barcelona	-	1
Lleida	2	-
Tarragona	-	-
Tortosa	-	-
TOTAL	10	17

Taula del nombre d'USE i USN dels grups melòdics del model «Nord» distribuïdes per bisbats.

Bona part de la complexitat del model rau en la diversitat del nombre de versos en l'estructura melòdica i el rol que hi adopten. Així, quatre USE es canten amb quatre versos melòdics (amb el mateix ordre: Vilaller, Riudaura, la Torre d'Oristà i els *Goigs de sant Francesc Xavier de les Avellanes*), cinc USE amb cinc versos (Torres de Segre, *Goigs de sant Roc de les Avellanes*, Encamp, Ordino i Perpinyà) i l'USE de l'Estany, amb sis versos.

4 versos melòdics		5 versos melòdics		6 versos melòdics	
ESTRUCTURES	USE	ESTRUCTURES	USE	ESTRUCTURES	USE
32144/321432144	1	1255'5'/34341255'5'	1	34564/343412564	1
12344/343412344	1	3254/34341254/1254	1		
344'4'/34341244'4'	1	XX544/343412544	1		
xxxx/3434123'4'4'	1	XXXX/3434125'44	1		
		34341254	1		
TOTAL	4	TOTAL	5	TOTAL	1

Estructures melòdiques per nombre de versos de les USE del nucli central del model melòdic «Roser».

En realitat, quatre USE de cinc versos melòdics atorguen al vers 5 un rol d'obertura secundària cantat abans del vers conclusiu 4, és a dir, com una alternativa al vers 3; en canvi, als de Torres de Segre (12555'/34341255'5'), aquest vers hi juga un doble paper: o bé fa d'obertura secundària (5) o bé pren la posició i el rol conclusius (5'); a Ordino el vers 5' hi fa un paper conclusiu. Els *Goigs dels*

sants màrtirs de l'Estany –que ja foren notats per Lluís Romeu el 1915– es canten amb sis versos melòdics en què el vers 5 fa el paper d'obertura secundària i el vers 6 el de conclusió secundària.

En general, en cantar l'entrada, s'hi pot observar la tendència a interpretar la seqüència habitual – obertura (versos 1, 3 o 5), suspensió (vers 2), obertura (versos 1, 3 o 5) i conclusió (versos 4, 5' o 6)– o bé a interpretar un calc del cap de la cobla, com fan a la Torre d'Oristà (3434'4'/34341244'4'). Pel que fa a la cobla –fora del cas de Vilaller, que comentarem tot seguit– totes les USE construeixen el cap amb els versos 3 i 4, mentre que la cua reproduïx una estructura d'entrada com la que hem descrit. Els goigs de Riupedrós (32144/321432144), en canvi, utilitzen una estructura melòdica fixa de quatre versos amb la repetició del darrer vers al final de la retronxa. Aquesta repetició del darrer vers, de fet, la fan servir vuit USE dels deu; és, per tant, un recurs ben característic d'aquest model i inèdit a la resta de models melòdics orals. Els *Goigs de sant Roc de les Avellanes* es canten amb una estructura un xic diferent a l'entrada (3254) i a la tornada (1254), una variació d'estructura usual entre les USE que fan servir un calc del cap de la cobla a l'entrada. En el cas de les Avellanes, el calc és parcial (només al primer vers de l'entrada), motivat per la primera nota del vers 3, que és la tònica; en canvi, al final dels goigs, quan el mode està completament assentat, no resulta estrany començar la tornada amb la quinta. Tot i això, els *Goigs de sant Climent de Riudaura* enregistrats fa pocs anys (GRFG 2006: CD 40), mantenen iguals l'entrada i la tornada amb el calc del cap de la cobla (34344); en canvi, a l'antic enregistrament de García Matos de la mateixa USE hi canten l'estructura melòdica de la cua de la cobla (12344). Per contra, les *Cobles de les set paraules de Jesús a la Creu, de Perpinyà* –tot i cantar una lletra ben antiga i coneguda– no presenten ni entrada ni tornada.

$\text{♩} = 158$ **Retròscrit: 3254/34341254/3254** *Goigs de sant Roc de les Avellanes, festa 2014.*

1 2 3 4

Pis-te - nim tal od - ro - cat tent dels pe - catis pre - ni - tèn - cia. Et de - us - sus - ce - pit, et re - os de - je - tu - sèn - cia.

5

De - us - ce - lit - de - je - su - cris - te

En definitiva, allò que fa característica l'estructura d'aquest model és la repetició del darrer vers de cada cobla i de l'entrada/eixida, i el desplegament de la funció d'obertura i de conclusió amb dues possibilitats cadascuna.

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques	USE a dues veus
Enregistraments contextualitzats	3	1
Entrevistes de tres o més persones	2	-
Entrevistes d'una o dues persones	3	-
Gravacions	1	-
TOTAL	9	1

Interpretacions monòdiques o a diverses veus en funció del context del nucli central del model melòdic «Roser».

De tot el model, només els *Goigs de Nostra Senyora de Carrassumada de Torres de Segre* es canten a veus, com hem pogut comprovar novament en una situació festiva. En els versos 1 i 2 s'hi desplega una segona veu a distància de terceres inferiors diatòniques i, en canvi, la retronxa es canta a una sola veu. És un fet insòlit en el conjunt dels goigs, que es canten a veus especialment a la retronxa, en què la repetició de lletra i música facilita l'elaboració d'una veu secundària. Altres enregistraments en grup dels mateixos goigs fora de context i cantats a una sola veu, assenyalen èmicament la línia superior com a veu principal; el baix, per tant, és la veu secundària.

$\text{♩} = 176$ Estructura: 1245 (1434)25554

Goigs de Nostra Senyora de Carrassumada, aplec 2015.

Préxora m a-quasi-al-to-ra de no clafíaw - no-ra - da. Da-sal du - no ve - da pla-ja molt xon-hilatal m - ma - ra.

A' - se - ve - no jra - de - ve - ra, lu - ge de Ge - va - a - no - de'

Les USE del model melòdic «Nord» són les que es mouen en un àmbit melòdic més ampli en relació amb altres models, d'octava justa o ben bé al voltant d'aquest (sèptima menor o novena menor). Només en els goigs de Torres de Segre es canten amb una dècima menor motivada –sembla– pel desplegament vocal a dues veus, en què la veu principal és la més aguda; si, en canvi, la veu principal hagués estat la més greu, l'àmbit quedaria en una octava justa. Només els *Goigs de sant Roc de les Avellanes* –amb un àmbit de sèptima menor– es canten en estrictes graus conjunts sense salts dins del vers; això sí, el contacte entre el vers 4 i el vers 1 produeix un salt de quinta justa. Dues USE canten un o dos salts dins del vers de quarta justa i set USE n'acumulen tres o quatre que van des de la tercera menor a la quinta justa. El contacte entre versos pot arribar a crear esvorancs

intervàlics d'octava justa, com passa als goigs de Riudaura i als de Carrassumada (vegeu les notacions de més amunt), que fan ampliar significativament l'àmbit del cant.

ÀMBIT MELÒDIC	USE
7a menor	1
8a justa	7
9a menor	1
10a menor	1
TOTAL	10

Àmbit melòdic de les USE del nucli central del model «General».

Les cadències a final de vers són força uniformes en els versos 1, 2, 3 i 4 i molt diverses al vers 5, per la varietat de rols del vers. Així, al vers 1, d'una banda, cinc USE l'acaben en SOL i una en MI, i de l'altra, dues ho fan en RE; a Carrassumada i a l'Estany el vers 1 és paroxíton i inicia la cadència amb el SOL i l'acaba en LA, per evitar triplicar la nota en cantar el vers següent que també comença en SOL. Nou USE acaben el vers 2 en MI i una en DO (com la segona veu de Carrassumada); vuit USE acaben el vers 3 en DO i dues una tercera major superior, en MI (si als *Goigs de sant Roc de les Avellanes*, aquest vers és paroxíton, s'hi articula un FA per evitar triplicar la nota); i finalment totes deu USE acaben el vers 4 en LA,. El vers 5 presenta tres possibilitats de cadència sobre les notes DO (com la tendència del model al vers 3, amb funció d'obertura, 2 USE), RE (com una cadència alternativa del vers 1, 2 USE) i LA (com la conclusió del vers 4, 2 USE). El vers 6 de l'Estany acaba també amb la cadència de final del vers 4, o sigui, en funció conclusiva. En conjunt les tonades mostren clarament la tendència a acabar el vers 1 en SOL-MI (funció d'obertura), el 2 en MI-DO, el 3 en MI-DO, i el 4 en un conclusiu LA,.

L'articulació rítmica de la lletra és estrictament sil·làbica amb una tendència molt clara a emprar motlles *giusto* sil·làbics, especialment els bessons (dues breus o dues llargues). Així, els goigs de Vilaller es canten amb un uniforme G.S. 1144, els d'Encamp, amb el G.S. 141X/414X/111X i els d'Ordino, amb el G.S. 1111/1114/1411/4144. Cinc USE utilitzen altres combinacions no uniformes dels quatre motlles *giusto* sil·làbics, tot i que la presència del motlle breu-llarga és molt escàs i rarament s'utilitza en una posició que no sigui a final de vers. Les cobles de Perpinyà –

cantades amb un arranjament– i els goigs de Torres de Segre presenten combinacions de negra amb punt i corxera, que indiquen una transició cap a un model rítmic de compassos moderns. Són de gran interès les combinacions G.S. de Ridaura: G.S. 1332/1344/1341/4141.

Goigs de Nostre Senyor de Rippeutis de Vilabertran, 2009.

♩ = c. 148 [Barrutian: F216-D321432144]

[1] [2] [3] [4]

ni-ar no-lic jo-lic - te-re, d'a-quest po-ble ven-tu - ra. Be-ta - ser Be - ni Se - mi-na té-je - ge de Ri- pe - de.

En resum, el model «Nord» presenta un conjunt de característiques que permeten identificar-lo d'una manera clara:

- Estructura bàsica de quatre versos melòdics (o desenvolupament en cinc o sis) sota l'alternança 1234/34341234.
- Repetició del darrer vers de la retronxa.
- Sil·làbisme estricte amb algunes articulacions en dues notes.
- Veu principal amb la possibilitat de terceres paral·leles diatòniques inferiors.
- Moviment melòdic per graus conjunts amb diversos salts de 3a menor, 3a major, 4a justa i 5a justa.
- Àmbit melòdic al voltant de l'8a justa.
- Cadències tonals en MI-SOL (vers 1), DO-MI (vers 2), DO-MI (vers 3), LA, (vers 4).
- Articulació rítmica de motlles *giusto* sil·làbics amb preferència pels bessons (G.S. 4 i 1) però amb exemples més complexos, com el de Ridaura.

El mode i l'ús de G.S. l'acosta al model Roser, però el perfil melòdic l'en manté molt distant.

5. El model melòdic «Ànimes». 17 USE (4,5% del corpus)

De tots els denominats 'goigs' dolorosos i eucarístics del nostre corpus d'enregistraments, els més ben representats són les *Cobles de les Ànimes del Purgatori* –«Oh mortals i viadors»–, cantats amb un model melòdic propi present a deu USE dels bisbats d'Urgell¹¹⁶, de Vic¹¹⁷, de Girona¹¹⁸ i de

¹¹⁶ Ordino i Sant Julià de Lòria (Andorra) i les Avellanès (la Noguera).

¹¹⁷ Avinyó (el Bages), Moià i Santa Maria d'Oló (el Moianès) i Alpens, (el Lluçanès).

¹¹⁸ Llorà (el Gironès) i Riudellots de la Selva (la Selva).

Lleida¹¹⁹. Amb aquest model també es canten quatre altres USE de ‘goigs’ dolorosos i eucarístics¹²⁰ i tres dedicades a sants¹²¹, sempre als mateixos bisbats. Es tracta, doncs, d’un grup de cants que popularment s’anomenen *goigs* o *cobles* però que estrictament parlant són fora de la temàtica dels goigs; ara bé, tenen –o tenien– un ús en els rituals i una estructura del tot equivalent als goigs. El contrast de dades amb les USN mostra l’erosió pròpia d’un model melòdic basat en el res dels novenaris, i com baixen de presència degut a l’abandonament dels novenaris, especialment des dels anys 1960 amb la renovació litúrgica del Concili Vaticà II. A la vegada, però, les USN ens mostren molt clarament que aquest model també era present –almenys en el passat– en quatre bisbats catalans més (Perpinyà-Elna, Solsona, Barcelona i Tarragona), i de l’únic que no ens n’ha arribat documentació és del de Tortosa. Es tracta, doncs, d’un conjunt singular i que, a més, és l’únic de tots els set principals models de melodia de goigs a Catalunya que utilitza una melodia que es troba fora dels goigs en altres grups de cants religiosos, tant de processó com narratius, especialment per Setmana Santa i també en llatí (*Cobles de les set paraules*, *Crux fidelis* i *La Passió de Sant Pere*).

BISBATS	Model melòdic «Ànimes»	
	USE	USN
Urgell	6	2
Perpinyà-Elna	-	2
Solsona	-	5
Vic	3	4
Girona	5	5
Barcelona	-	2
Lleida	3	-
Tarragona	-	1
Tortosa	-	-
Sense localització	-	6
TOTAL	17	26

Taula del nombre d’USE i USN dels grups melòdics del model «Ànimes» distribuïdes per bisbats.

¹¹⁹ La Granadella (les Garrigues)

¹²⁰ Les *Cobles de les set paraules de Jesús a la creu de Vilaller* (l’Alta Ribagorça), les *Cobles de les set paraules de Jesús a la creu de València d’Àneu* (el Pallars Sobirà), les *Cobles del Sant Crist de Llavorsí* (el Pallars Sobirà) i les *Cobles del Santíssim Sagrament de Llorà* (el Gironès).

¹²¹ Els *Goigs dels sants Prim i Felicià de Maià de Montcal* (el Gironès), els *Goigs de sant Llubí de Millà* (la Noguera) i *Goigs de sant Domènec del Soleràs* (les Garrigues)

L'estructura melòdica bàsica del model és la majoritària dels goigs orals (1214/14141214) amb el joc propi d'obertura (1), suspensió (2) i conclusió (4) que canten set USE (les Avellanes, Millà, el Soleràs, les ànimes de Llorà, Alpens, la Granadella i Llavorsí). D'altra banda, altres sis USE presenten estructures singulars que responen o bé a una estructura de només dos versos melòdics (València d'Àneu: 1414/14141414), o bé a una disposició alternativa (Moià: 4214/42421214), o bé a una diferència en el rol dels versos, és a dir, l'absència de vers suspensiu i la presència d'una segona obertura (3) que pot reemplaçar la primera (Riudellots de la Selva: 1414/14143414; el Santíssim de Llorà: 1414/1414334; Maià de Montcal: 3314/33143314). A més de les diferències en la composició dels versos melòdics, a Vilaller l'entrada queda reduïda a la retronxa (14).

2 versos melòdics		3 versos melòdics	
ESTRUCTURA	USE	ESTRUCTURA	USE
1414/14141414	1	1214/14141214	7
		1414/141433'14	1
		3314/33143314	1
		[14]14/14143414	2
		4'2'14/4'2'4'2'1214	1
Incompletes	2	Incompletes	2
TOTAL	3	TOTAL	14

Estructures melòdiques per nombre de versos melòdics de les USE del grup melòdic polimètric del model «General».

Malgrat el nombre discret d' USE, els perfils melòdics mostren certa diversitat motivada pel nombre de versos melòdics (dos o tres), pels rols dels versos (1, 2 i 4 o 1, 3 i 4) i per la posició de la veu principal. Per destriar aquesta complexitat en els perfils melòdics, els exemples a dues veus, com hem vist en altres ocasions, són força demostratius.

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE monòdiques	USE a dues veus
Enregistraments contextualitzats	-	2

CONTEXTS DELS ENREGISTRAMENTS	USE	USE a dues
	monòdiques	veus
Entrevistes de tres o més persones	1	5
Entrevistes d'una o dues persones	8	-
Gravacions	1	-
TOTAL	10	7

Interpretacions monòdiques o a diverses veus en funció del context del model melòdic «Ànimes».

Proporcionalment, el de les «Ànimes» és de tros el model més vegades cantat a dues veus i set USE presenten algun cas de polifonia: les *Cobles de les set paraules de Vilaller* i les *Cobles de les set paraules de València d'Àneu* (bisbat d'Urgell), els *Goigs de sant Llubí de Millà* i les *Cobles de les Ànimes del Purgatori de la Granadella* (bisbat de Lleida), les *Cobles de les Ànimes del Purgatori de Santa Maria d'Oló* i les *Cobles de les Ànimes del Purgatori d'Alpens* (bisbat de Vic) i les *Cobles de les Ànimes del Purgatori de Riudellots de la Selva* (bisbat de Girona). Les dues darreres presenten indicis lleugers que es perllonguen només a la segona meitat d'un sol vers. De les altres nou USE, vuit van ser cantades només per una o dues persones, fet que fa gairebé impracticable el cant a veus. En definitiva, doncs, més de tres quartes parts d'aquest model ha estat enregistrat amb versos a dues veus.

Pel que fa a perfil melòdic, aquest model presenta una notable dispersió de variants que, malgrat les diferències rítmiques i el fet de seguir distintes possibilitats de veus, quan les analitzem en detall mostren moltes vinculacions entre tonades que a primer cop d'ull semblarien prou diferents. Vegem-ho en els paràgrafs que segueixen.

Les cobles de Vilaller (de tres versos: 1, 3 i 4) i les de València d'Àneu (de dos versos: 1 i 4) –totes dues amb una lletra que ja apareix impresa el 1519– es canten amb el mateix perfil en els versos 1 i 4. Es tracta d'una tonada prou coneguda en els cants de Setmana Santa al Pirineu per cantar les *Cobles de les set paraules* i, en llatí, el *Crux fidelis* (AYATS, COSTAL i GAYETE, 2009:59); es canta també arreu del país amb la lletra de *La Passió de Sant Pere* (GRFO 1996) i al País Valencià constitueix el model melòdic més representatiu del cant dels goigs (treball en curs de Ferrando 2020).

Cobles de les Set Paraules de Vilaller, 2019.

♩ = 145 *[Ritmo: 145 113 114]*

1 4 3 2

No paxca = la cò = l'axca = is xre joòb d'iquis d'fca. O quegan xalt p'oca = ra per xaltu in pi = Hreca.

La veu principal és a la línia greu és concebuda èmicament com la veu principal (es pot reconèixer pel volum de les veus que la canten) amb un dibuix particular a l'inici del vers 1, en què a través de dos salts consecutius de quarta justa es canta la tònica i la dominant del mode. La segona veu avança en terceres paral·leles diatòniques superiors; en esquivar amb un moviment de grau conjunt els salts de quarta del vers 1, origina un interval de quinta justa sobre la segona síl·laba, com hem pogut veure ja en casos anàlegs tant al nucli del model «Roser» com al del model «General». Les cobles monòdiques de Llavorsí segueixen en part aquesta veu principal i al vers 4 hi perfilen una cadència a la tercera inferior diatònica. Les cobles d'Avinyó ens han arribat en un document sonor molt incomplet (només la retronxa) que sembla perfilar la línia melòdica d'aquest grup.

La línia de la segona veu de les cobles de Vilaller i València d'Àneu en el vers melòdic 1 es transforma en la veu principal, cantada per la major part del grup, —amb un altre ritme, com ja comentarem— a les cobles de la Granadella i a Santa Maria d'Oló. Tot i que el perfil melòdic és diferent als versos 2 i 3 i parcialment coincident en el vers 4 (dins les set darreres notes de Vilaller hi trobareu la línia inferior de la Granadella), la coincidència del vers 1 i les cadències dels versos 1 i 4 permeten reconèixer el model sense gaire dubte. Les cobles d'Alpens i Riudellots de la Selva, només amb breus indicis a veus, també empren aquesta línia melòdica; passa el mateix amb les USE monòdiques d'Ordino, sant Julià de Lòria, les Avellanes, Moià i les Ànimes de Llorà

Cobles de les Ànimes del Purgatori de la Granadella, 2012.

Oh mer - ta - b i - vi - ta - des, que ten - es - vi - des vi - viu, e - de - si - a - tu o - tu, que et - des - sa - que et - de'

I encara a Millà (vegeu-ne la notació aquí a sota) s'hi canta una tercera fórmula que disposa les veus del vers 1 d'una manera semblant a la de Vilaller, i als versos 2 i 4 (monòdics) canta a distància de terceres paral·leles diatòniques inferiors a la veu principal de la Granadella. Aparentment, la veu aguda del vers 1 és la segona veu (apareix més tard i d'entrada té menys adeptes), però a mesura que avancen les estrofes pot arribar a ser interpretada sense la veu principal quan es canta just abans de la retronxa. És clarament el perfil melòdic més allunyat, però s'hi poden apreciar els vincles amb la resta d'unitats. Els goigs monòdics del Soleràs fan servir també aquesta línia melòdica.

Goigs de sant Lluís de Millà, opus 2015.

Pauci - re - ial des - con - dan - cia, us o - bli - que - set pi - diu, car - na - les La - jo - sis - ois, se - cul - se - cul - in - qui - na - ra'

Sobre aquesta línia melòdica, ens hem permès d'afegir excepcionalment la notació d'una USN que va publicar Mn. Lluís Romeu fa més de cent anys (transportada un to més agut) –hi podem reconèixer el perfil dels goigs de Millà– i oferim una comparativa amb les cobles de València d'Àneu (només la veu principal) i els goigs monòdics del Soleràs¹²². Aquests darrers són força reveladors perquè en un sol gest melòdic inicia el vers amb un interval de dominant-tònica i continua l'arc ascendent fins a la dominant de l'octava superior, mentre que l'exemple de Millà –comença amb la dominant superior i realitza un moviment descendent per anar a trobar la tònica per després ascendir altre cop a la dominant.

The image displays three musical staves, each representing a different melodic source. Each staff includes a time signature, a key signature, and a specific melodic line with lyrics underneath. The first staff is for 'Goigs de Nostra Senyora del Call d'Osor, Notats per Lluís Romeu, 1915' with a 12/14/14/14/14 meter and a tempo of 204. The second staff is for 'Goig de rasta Dissolat del Soleràs, 2015' with a 12/16/16/16/16 meter and a tempo of 204. The third staff is for 'Cobles de la Set Brava de València d'Àneu, 2005' with a 14/14/14/14/14 meter and a tempo of 154. Each staff has four measures, with some measures marked with square boxes containing numbers 1 or 2.

Els goigs de Maià de Montcal i les Cobles del Santíssim Sagriment de Llorà, amb la línia melòdica com la de les cobles de la Granadella, presenten una estructura de tres versos 1, 3 i 4 que la fa més semblant, però, a les cobles de Vilaller, especialment per l'ús del vers 3 que ja hem trobat al model «General» als Goigs de Nostra Senyora de Vilademany vora Aiguaviva. En aquests dos casos, a nivell estructural, l'ús replicat del vers 3 (33) li dona la funció de segona obertura i de suspensió a la vegada. Allà on es veu més la coincidència és en el perfil melòdic del vers 4.

The image shows a single musical staff for 'Goig de rasta Pius i Pírric de Maià de Montcal, 1991' with a 14/14/14/14/14 meter and a tempo of 94. The staff contains four measures of music with lyrics underneath. The first measure is marked with a square box containing the number 3, and the fourth measure is marked with a square box containing the number 4.

¹²² El desplegament inusual d'aquests goigs ens fan demanar si no han estat intervinguts per algun músic.

Les cadències finals dels versos responen, doncs, a la varietat de perfils melòdics però amb constants ben comunes. Així, catorze USE acaben el vers 1 sobre les notes SI, i/o RE; només les USE de Llorà i Maià de Montcal l'acaben en FA—que faria part del mateix acord tríada— i la d'Avinyó, força incompleta, en MI. Pel que fa al vers 2, nou USE acaben sobre les notes DO i/o MI i només les cobles de Llavorsí ho fan amb la nota SI. Les quatre USE que fan servir un vers 3 a la seua estructura l'acaben sobre les notes SI, i/o RE, ben igual que la cadència del vers 1 que fan servir a la mateixa posició la resta d'unitats. Finalment, catorze USE acaben el vers 4 en DO i/o MI i només les USE que fan servir un perfil melòdic més allunyat ho fan en LA (Llavorsí, Millà i el Soleràs).

L'àmbit melòdic és divers i dispers i respon a les vicissituds dels perfils melòdics que hem comentat; dels àmbits més estrets de 4a justa de les cobles de les Avellanes fins als més amplis, que depassen l'octava, de les cobles de Llorà i dels goigs de Maià de Montcal, que contenen un salt de sexta major. Excepte els salts inicials de dominant-tònica, però, el moviment melòdic transcorre per graus conjunts.

ÀMBIT MELÒDIC	USE
4a justa	1
5a disminuïda	1
5a justa	3
6a menor	3
7a menor	2
7a Major	1
8a disminuïda	1
8a justa	1
9a Major	1
.....	
Incompletes	2
TOTAL	16

Àmbit melòdic de les USE del
nucli central del model «General».

El ritme referma el caràcter solemne del model, especialment en el moviment pausat de les cobles

de les Ànimes i les cobles de les set paraules. La dificultat per determinar els sistemes rítmics del model, de fet, rau precisament en la lentitud i en la laxitud de l'articulació. Ara bé, s'hi manifesten dues tipologies prou marcades entre les següents possibilitats¹²³:

- Una és la del patró o peu rítmic típic de processó (AYATS 2012) —que escau del tot amb els textos de les *set paraules* i del *Crux fidelis*—, o sigui, tres parelles de síl·labes amb la primera d'un valor llarg (negra) i la segona d'un valor breu (corxera), acabades amb dues síl·labes llargues a la parella final. Aquest patró coincideix amb el G.S. 3334 i el trobem en sis USE (Riudellots de la Selva, Moià, València d'Àneu, Vilaller, Maià de Montcal i les *Cobles del Santíssim Sagrament de Llorà*), tot i que en alguns casos la darrera parella de síl·labes ha quedat allargada en dues negres amb punt que encaixen en un patró modern de compassos de subdivisió ternària
- Una altra disposició agrupa els casos dels goigs de Millà i del Soleràs, que fan servir el G.S. 1414/114X i 1414/111X respectivament, de motlles bessons.
- Una tercera possibilitat, set USE més, fan servir la combinació G.S. de les dues possibilitats anteriors: G.S. 1314/311X/3134 (les Avellanes), G.S. 1314/131X (Llavorsí), G.S. 3434/311X/334X (Sant Julià de Lòria), G.S. 3334/111X (les *Cobles de les Ànimes del Purgatori de Llorà*), G.S. 1312/331X/3332 (la Granadella), G.S. 1434/3434 (Santa Maria d'Oló) i G.S. 1314/331X (Ordino).
- Només les cobles d'Alpens s'articulen en versos isòcrons de vuit pulsacions.

En conjunt, el model «Ànimes» presenta unes característiques que podem determinar en:

- Estructura bàsica de tres versos melòdics —obertura-suspensió-conclusió— sota l'alternança 1214/14141214, però amb exemples de dos versos o sense el vers de suspensió.
- Sil·labisme estricte amb algunes articulacions de dues notes.
- Dues veus en terceres paral·leles diatòniques sense cap obertura a acords tríades. A tots els casos a dues veus, la veu principal se situa a la veu inferior.
- Moviment melòdic per graus estrictament conjunts, excepte l'interval SOL-DO que reafirma la modalitat.
- Àmbit molt divers, entre la 4a justa i la 9a M.
- Cadències tonals altament constants en SI,-RE/DO-MI/SI,-RE/DO-MI.
- Alt nivell de variabilitat del perfil melòdic (i especialment de l'articulació rítmica), molt superior al baix nombre de USE que hem documentat. Probablement és degut a què

¹²³ En aquest apartat no hi hem valorat les cobles d'Avinyó, força fragmentàries i dubtoses.

antigament representava un model molt més present a tot el país i que, en la desaparició de novenaris i de rituals de Setmana Santa, ha quedat com un record fora de situació.

- Dues possibilitats d'articulació rítmica: una que segueix la rítmica pròpia de processó, amb el peu de parelles de llarga-breu i dues llargues a la parella final; l'altra de patrons G.S. que combinen parelles de breus (1) amb parelles de llargues (4); i finalment els G.S. que combinen les dues possibilitats anteriors, o sigui, les parelles G.S. 1/3 i 4.

6. El model melòdic «Ànimes d'Urgell». 5 USE (1,3% del corpus)

Cinc USE del Pallars (Llessui, Astell i la Pobleta de Bellveí) i d'Andorra (Andorra la Vella i Encamp) –totes amb la lletra de les *Cobles de les Ànimes del Purgatori*– presenten un model prou singular i que no hem identificat a cap USN. És un model melòdic que es desplega en tres versos (a dues USE; 3434/34341434¹²⁴) o en quatre (a tres USE; 3434/34341234¹²⁵); de fet, a les USE de quatre versos, els versos 2 i 4 es canten amb un perfil molt semblant.

Posem com a exemple del model la notació de les *Cobles de les Ànimes del Purgatori de Llessui*, l'única de totes les USE cantada per més d'una persona, un grup de tres cantadors. Les USE d'Astell, la Pobleta i Andorra la Vella són incompletes, però en tenim almenys tot el material melòdic.

Cobles de les Ànimes del Purgatori de Llessui, 2006.

Mia-rai - nos da - quat ri - que quísis - unt, pu - der te - ma. A la - lí - xer s - te que mi - des 'ta, que do - be'.

El perfil melòdic, amb salts remarcables de quartes justes i terceres, és el tret distintiu més remarcable del model. Al final del vers 3 les USE d'Astell i la Pobleta afegeixen les notes DO i LA, (la tònica) en un arc descendent darrere del MI, de manera que remarquen la idea de la modalitat de LA. Les cadències finals dels versos se situen, doncs, sobre les notes SOL/MI/LA,-MI/MI. L'àmbit melòdic només depassa l'octava en les USE del Pallars Jussà, per l'extensió del vers 3 que acabem de comentar.

¹²⁴*Cobles de les Ànimes del Purgatori d'Encamp.*

¹²⁵ *Cobles de les Ànimes del Purgatori de Llessui.*

ÀMBIT MELÒDIC	USE
7a menor	2
8a justa	1
10a menor	2
TOTAL	5

Àmbit melòdic de les USE del nucli central del model «General».

A l'igual que el model «Ànimes», les USE del model «Ànimes d'Urgell» presenten un tempo reposat i solemne i una articulació rítmica pròpia dels models de processó. L'exemple de Llessui mostra un clar i molt interessant G.S. 113X/231X/433X/3312, mentre que la resta s'enquadren en la rítmica de processó que hem descrit en l'altre model «Ànimes». Així, doncs, segueix els passos de l'articulació rítmica del model Ànimes, ara bé, pel moviment disjunt i per records de la modalitat s'acosta a la melodia dels *Goigs de sant Julià de Lòria* (dins el model «Roser», grup 4).

♩ = c. 126 *Structura 1234341234* Goigs de Sant Julià de Lòria, 2010.

1 2 3 4

Mi-ra de re-re de per-ra, to-to-ra de con-ri-oc, De-v-e-ó ge-ó-ri-oc, De-se-se-ó se-de-ó

7. El model melòdic «Roser de quaresma». 4 USE (1,1% del corpus)

El model melòdic més petit del nostre corpus d'enregistraments està representat per només quatre USE, però de quatre bisbats diferents, mostra d'una àmplia difusió geogràfica: les *Cobles dels Set Dolors d'Ordino* (Andorra, bisbat d'Urgell), les *Cobles de la Puríssima Sang de Perpinyà* (el Rosselló, bisbat de Perpinyà-Elna), les *Cobles dels Set Dolors de Prats de Lluçanès* (el Lluçanès, bisbat de Vic) i els *Goigs de la Mare de Déu del Roser de quaresma de Llorà* (el Gironès, bisbat de Girona).

Les cobles de Perpinyà es canten encara avui durant les processons de Divendres Sant, amb una melodia que ja va recollir Jacques Deloncle el 1952. Les *Cobles dels set dolors* d'Ordino i de Prats de Lluçanès es canten amb la lletra d'heptasil·labs¹²⁶ que comença «De set espases ferida», que Ayats estima del segle XVII (Ayats 2020: 5). Pel que fa als *Goigs del Roser de quaresma* que recull la unitat de

¹²⁶ En analitzar el model «General» hem vist també unes cobles a la Mare de Déu dels Dolors dins el grup dels goigs polimètrics.

Llorà, cal detallar algunes qüestions. A l'època en què a alguns llocs es cantaven els goigs del Roser cada dissabte, durant el període de quaresma se'n cantaven uns altres (diferent text i diferent tonada) per remarcar el caràcter penitent i dolorós de les setmanes anteriors a la Setmana Santa. Rebien el nom de «goigs del Roser de quaresma» per contraposició als «goigs del Roser de tot l'any» que es cantaven la resta de dissabtes de l'any. La lletra, basada en les antigues *Cobles del psaltiri o Roser*, ja és coneguda des de finals del segle XV. L'antiga entrada de cinc versos –«Puix que rosa molt suau/ Déu, mon fill, m'ha elegida,/ lo saltiri em presentau/ e dient-lo contemplau/ quinze actes de ma vida»– queda reduïda a l'estàndard de quatre amb l'elisió del quart vers; d'altra banda, de les quinze cobles dedicades equitativament als misteris de goig, dolor i glòria propis del res del rosari només se'n cantaven set –cinc d'antigues i dues d'afegides– dedicades als misteris dolorosos. En definitiva, en conjunt es tracta, doncs, d'un model melòdic exclusiu de cobles i goigs dolorosos.

Malgrat ésser una mostra tan petita, la dispersió territorial i la notable quantitat d'USN que el recullen ens han motivat a descriure'n el model. El panorama postconciliar de les celebracions religioses ha deixat el model pràcticament sense referent i del nostre coneixement només sobreviu a Perpinyà vinculat als cants de Setmana Santa. Ara bé, tot indica que en el passat era un model molt més cantat i present a gairebé tots els bisbats catalans.

BISBATS	Model melòdic «Roser de quaresma»	
	USE	USN
Urgell	1	1
Perpinyà-Elna	1	1
Solsona	-	6
Vic	1	8
Girona	1	1
Barcelona	-	3
Lleida	-	-
Tarragona	-	1
Tortosa	-	-
Sense localització	-	10
TOTAL	4	31

Taula del nombre d'USE i USN dels grups melòdics del model «Roser de quaresma» distribuïdes per bisbats.

La notació més antiga de què disposem d'aquest model és la que va publicar Lluís Millet –una versió aplegada per Mn. Lluís Romeu– a la conferència «El cant popular religiós»¹²⁷. L'havia pronunciada en català en el marc del III Congrés nacional de música sagrada del 1912 al Palau de la Música Catalana; alguns membres de l'Orfeó Català, dirigits per Francesc Pujol, en van



Detall de la notació recollida per Romeu i publicada per Millet. *Revista Musical Catalana*, 1913.

interpretar els exemples musicals.

Una dècada més tard, Salvador Vilarrasa i Tomàs Raguer la van recollir al Ripollès i la van presentar al primer concurs de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya del 1922, notada d'una forma gairebé idèntica a la de Romeu. El perfil melòdic d'aquestes versions coincideix en bona part amb les cobles de Perpinyà.



Les cobles de Llorà, de Prats de Lluçanès i d'Ordino segueixen un altre perfil molt més representat en el corpus de notacions. Difereix del de Perpinyà en algunes notes, però s'hi reconeix perfectament el model. Una mostra més extensa potser permetria especular sobre la diversitat de perfils en relació a un possible rastre de desplegament melòdic a dues veus, però els enregistraments que hem abastat no ens ho permeten. En tots els casos l'àmbit melòdic és de sèptima menor, cantat en graus conjunts; només la versió de Prats de Lluçanès es canta amb un sorprenent salt de quinta justa al vers 2 i tres salts de terceres al vers 4.

¹²⁷ L'edició va anar a càrrec de l'Orfeó Català; acta de la sessió del dia 25 de novembre de 1912.

$\text{♩} = 100$ [Estruc.: 12/4141214] Cobles dels Set Dolors de Prats de Lluçanès, 1986.

La sen - tèn - cia no sen - ti - da que si - més se - pu - po - sa. Ir - gè - lè - re - re - re, re - re - re a - què - l'ho - mi - da



Fusta dels goigs de l'església de sant Serni de Canillo (Andorra) amb la lletra manuscrita de les *Cobles dels set dolors de la Mare de Déu.*

Les USE de Perpinyà i de Prats de Lluçanès n'articulen la melodia en tres versos que segueixen l'estructura més habitual dels goigs (1214/14141214) i les cobles de Llorà es canten amb una síntesi de dos versos que prescindeix del vers conclusiu (1212/12121212). Les cobles d'Ordino si bé s'hi pot reconèixer la melodia, són un apunt de memòria força incomplet i de dubtosa fiabilitat, i no les hem pogut incloure en algunes anàlisis.

La versió de Perpinyà ha estat arranjada per a cor a tres veus, fet que no permet tenir-la en compte com un desplegament vocal de tradició oral; les altres versions no aporten cant a veus. Les cadències a final de vers de les tres USE completes són plenament coincidents: LA/MI o SOL/LA/MI.

Tot i tractar-se d'uns goigs dolorosos, tant les cobles de Llorà com les de Prats de Lluçanès es canten amb un tempo força lleuger i fan servir un ritme clar de G.S. 1212 amb isocronia de tots els versos. Aquest ritme és probablement el tret més distintiu d'aquest model, i es troba en els dos USE que semblen de referència oral més sòlida. Les cobles de Perpinyà, en canvi, adaptades al pas lent de la processó, utilitzen una construcció rítmica basada en corxeres amb algunes notes més llargues situades a la cinquena síl·laba del vers 1, a la tercera del vers 2 i a la primera del vers 4. El fet d'haver tingut una evident intervenció de músics dels rituals de la ciutat, pot fer entendre algunes d'aquestes conformacions.

Conclusió dels models extensos

En resum, una mica més del 65% de les unitats de situació enregistrades (USE) del nostre corpus corresponen a models majoritàriament d'oralitat antiga, alguns probablement des del segle XVI – com el model «Roser» i el model «General»–; també s'hi reflecteixen d'altres models més recents o almenys de refundació recent (segle XIX i començaments del XX) –com ara el model «Girona» i el model «Nord». Igualment, l'estudi també evidencia la recessió de models melòdics estrictament vinculats als novenaris –el model «Ànimes», «Ànimes d'Urgell» i «Roser de quaresma», i que també podrien procedir d'una oralitat antiga de diversos segles.

MODELS MELÒDICS	USE
Roser	97
General	98
Girona	16
Nord	10
Ànimes	17
Ànimes d'Urgell	5
Roser de quaresma	4
TOTAL	247

Recompte d'USE per models melòdics extensos.

Després de l'anàlisi de totes les USE i la distribució per models melòdics, a la taula que segueix hem sintetitzat les dades dels elements diferencials més rellevants que hem tingut en compte. Advertim que en aquest quadre no hi hem reflectit el grup heterogeni del model melòdic «General», perquè justament aquest grup reflecteix una gran diversitat de possibilitats vocals, d'àmbits melòdics i de models rítmics.

MODELS MELÒDICS	CANT A VEUS	ÀMBIT MELÒDIC			RITME		
		4A / 5A	6A / 7A	8A	G.S.	2:1	patrons rítmics
Roser 1	✓	✓			✓		
Roser 2		✓			✓		

MODELS MELÒDICS	CANT A VEUS	ÀMBIT MELÒDIC			RITME		
		4A / 5A	6A / 7A	8A	G.S.	2:1	patrons rítmics
Roser 3			✓		✓		
Roser 4		✓			✓		
Roser 5			✓		✓		
General 1	✓		✓				✓
General 2			✓			✓	
Girona	✓		✓				✓
Nord	✓			✓	✓		
Ànimes	✓			✓	✓	✓	
Ànimes d'Urgell				✓	✓	✓	
Roser de quaresma			✓		✓		

Ara bé, val la pena sintetitzar cadascun dels elements que hem anat analitzant dins dels models per tenir-ne una visió de conjunt:

- D'entrada, pel que fa a l'estructura melòdica, cal especificar que tots els models melòdics orals de goigs es despleguen en tres o quatre versos melòdics; excepcionalment el model melòdic «Nord» també en pot desplegar cinc. La disposició d'aquests versos respon al model d'alternança en bona mesura descrit per Ayats segons el qual els tres o quatre versos melòdics de l'entrada s'utilitzen de forma combinada per bastir la cobla de vuit versos; només els goigs de Pasqua se serveixen del model de quartetes en què la cobla queda construïda senzillament per un discurs fix de quatre versos melòdics duplicat. En aquest aspecte, podem afirmar que el gènere 'goig' mostra una estructura ben singular i característica.
- El cant a veus és, també, un dels elements intrínsecs del cant dels goigs; així ho mostren els cinc models melòdics més extensos del corpus. El mecanisme de desplegament de veus en cantar els goigs consisteix a establir de manera sòlida la veu principal i, un cop consolidada, un sol cantador o un petit grup hi canta la veu secundària, habitualment a terceres paral·leles diatòniques superiors –és la disposició més habitual– o inferiors; les veus es poden desplegar a tots els versos, però ho fan especialment a la retronxa, quan la coincidència de lletra i melodia aporta més oportunitats d'interpretació en les mateixes condicions i, per tant, més seguretat en el cant. La comparativa de grups de melodies

deixa veure la possibilitat de formular acords tríada en determinades posicions cadencials, especialment en l'acord del vers melòdic suspensiu. Ara bé, són molt rars els casos (com el dels *Goigs de Nostra Senyora de l'Abellera, de Prades* i els *Goigs de Nostra Senyora de Loreto, de Llardecans*) on aquesta possibilitat acordal es produeix en una interpretació.

- L'àmbit melòdic majoritari se situa en una disposició estreta o mitjana: entre la quinta (31,6%) i la sexta (27,7%), encara que força USE fan servir àmbits de quarta (11,5%) i de sèptima (15,8%) i en menor grau, d'octava (8,6%); excepcionalment s'hi fan servir àmbits superiors de novena (3,3%) i dècima (1,4%).
- Tots els goigs de models extensos són eminentment sil·làbics, fora de melismes puntuals i, per això, identificadors d'alguns models.
- El material melòdic es perfila per moviment de graus conjunts, amb molt pocs salts; de vegades, aquests salts són indicatius que s'hi cantaven veus secundàries.
- L'anàlisi rítmica ha estat plenament reveladora que el mecanisme més utilitzat és el *giusto* sil·làbic. Fins i tot al model melòdic «General», en què s'hi utilitza un altre tipus de proposta rítmica, el GS hi apareix de forma esporàdica. En el recompte de models, hi està representat de forma aclaparadora el GS M324 i GS1324 –que empra tots quatre motlles rítmics–, que es canta a més de seixanta USE sobretot del nucli del model «Roser» i el GS M414 i GS 1414 majoritari del segon grup del mateix model, que supera la trentena d'USE. Una altra trentena d'USE del model melòdic «Roser» i «Nord» s'articulen rítmicament amb el GS M334, GS 1334, GS M332 i GS 1332. Altres combinacions de motlles hi estan representats d'una forma molt més discreta. De forma general, els versos cantats amb aquest mecanisme no comencen mai amb la combinació breu-llarga i no acaben gairebé mai en llarga-breu. La forta regularitat dels GS del model «Roser» i l'àmplia expansió del model a la gran majoria de comarques l'assenyala com un dels models que més ha perdurat en el temps.

En conjunt –i tal com es percep en la taula de més amunt– ens trobem amb:

1. El gran conjunt melòdic del model «Roser» que amb el perfil modal, un àmbit reduït, el cant a dues o tres veus i la rítmica *giusto* sil·làbic, pren una aparença melòdica de notable antiguitat. En realitat, la notació del pergami XXX ja situa un indicatiu d'aquest grup melòdic

a finals del segle XVI, i del 1585 en queda el magnífic testimoni dels «Goigs de Nostra Dona» dels *Madrigals* de Joan Brudieu.

2. El gran conjunt melòdic del model «General», d'àmbit mitjà i mode major, articulació rítmica que encaixa amb els motlles de compàs moderns (o de processó) i també el cant a dues veus. Podria ser la transformació d'una melodia antiga, però adaptada a les característiques de les melodies dels dos darrers segles.
3. El conjunt de models «Nord», «Ànimes», «Ànimes d'Urgell», i «Roser de Quaresma» que mostren un àmbit de fins a la 8a i diverses melodies de perfil modal, al costat de la rítmica *giusto* sil·làbic (o ritme de processó) i de la possibilitat de cant a dues veus. Un conjunt d'aparença melòdica també de notable antiguitat.
4. El model «Girona», que pren unes característiques melòdiques d'aparença moderna i tonal.

2.3.2. ELS MODELS MELÒDICS D'ABAST LOCAL

Fora de les 247 USE cantades amb models melòdics que s'estenen per diverses comarques i bisbats, 130 USE més es canten amb models locals que abasten sovint només una població. Alguns models comparteixen les característiques que hem descrit sobre els models melòdics d'extensió –que podem anomenar ‘orals’– i en altres no hi ha cap connexió a banda de la concepció com a cant sil·làbic.

Dins aquest conjunt de models melòdics d'abast local hem diferenciat, d'entrada, dos grups melòdics: un està format pels que n'hem pogut verificar l'autor i, l'altre, pels que en desconeixem l'autoria. D'aquesta manera, establint en un pol les característiques dels d'autor i en un altre les característiques dels set models d'alta difusió i clara oralitat, podem bastir hipòtesis sobre l'oralitat de les USE del segon grup, entre les que molt probablement s'hi barregen unitats d'autor recent i unitats orals.

Els models melòdics locals d'autor verificat (58 USE. 15,4% del corpus)

BISBATS	USE DE MODELS LOCALS D'AUTOR VERIFICAT
Urgell	7
Perpinyà-Elna	-
Solsona	4
Vic	11
Girona	5
Barcelona	11
Lleida	2
Tarragona	16
Tortosa	2
TOTAL	58

El nostre corpus conté 58 USE en què hem consignat l'autor de la música. Són goigs cantats a tots els bisbats catalans, excepte del bisbat de Perpinyà-Elna, en què fora dels goigs dels ous i de les cobles de Setmana Santa no tenim gaires dades més. En conjunt, es tracta sobretot de composicions

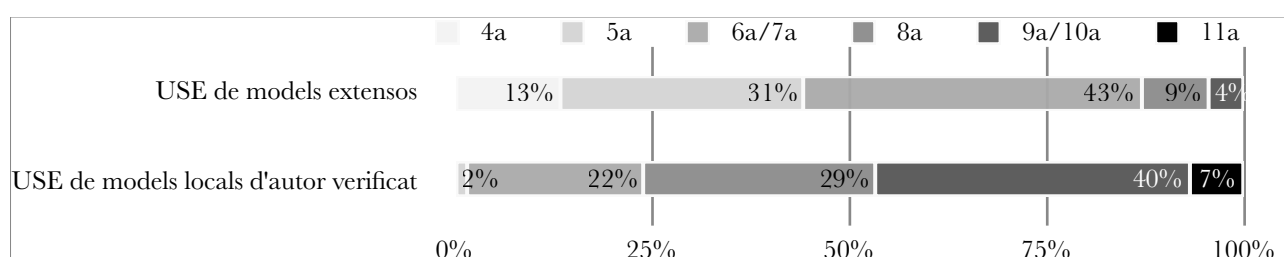
del segle XX i XXI i només algunes són de mitjan segle XIX, com és el cas dels *Goigs de sant Felix de Vilafranca del Penedès* de Josep Badia i els *Goigs de les santes Juliana i Semproniana de Mataró*, de Mn. Manuel Blanch, ambdues de caràcter operístic, amb cor i orquestra. Vist des dels anys que segueixen el *motu proprio* de Pius X de 1904, que va bandejar la música de caràcter teatral de l'església, podem considerar els del segle XIX com una excepció.

Són també una excepció dues USE que presenten les dues alternatives possibles als goigs heptasil·làbics: es tracta, d'un costat, dels *Goigs de santa Florentina de Prades* –«Flor de neu i perla fina, Florentina»–, amb música de Mercè Olivé i Casals i lletra de Mn. Joan Roig i Montserrat (1999), que segueixen el model literari dels goigs polimètrics; de l'altre costat, els *Goigs de Nostra Senyora de la Gleva* –«Mare del bon Déu, Verge de la Gleva»–, amb música de Mn. Josep Maideu (1923) i lletra de Mn. Jacint Verdaguer (1882), són els únics goigs pentasil·làbics del nostre corpus.

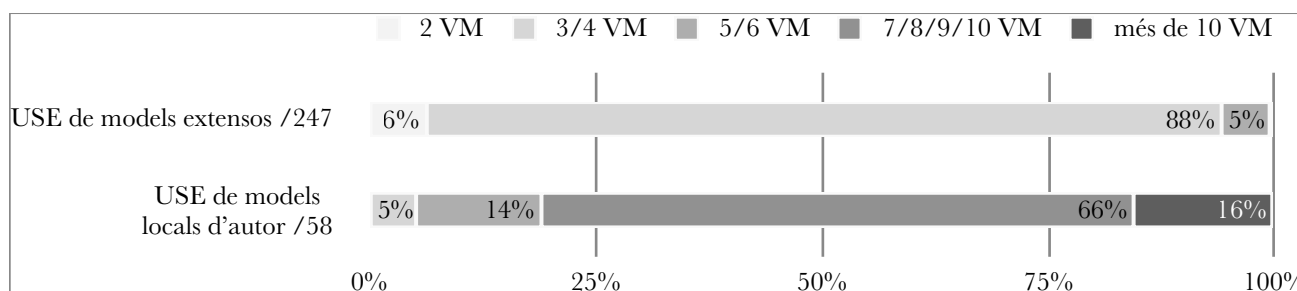
A Mn. Enric Marfany i Bons (1871-1942), nascut a Sant Julià de Lòria (Andorra) i organista de la Seu d'Urgell ja a l'entorn de l'any 1900, se li atribueix la composició dels *Goigs de sant Sebastià* amb la lletra del segle XVI («Màrtir sant molt singular») que es canten a Sant Julià de Lòria i a la Seu d'Urgell; amb la mateixa música es canten els *Goigs de sant Antoni Abat de Sant Julià de Lòria*, que se celebra també al gener tres dies abans de sant Sebastià. Es tracta, doncs, de tres USE de la Seu d'Urgell i de Sant Julià de Lòria que responen a un model local (es tracta de vil·les separades per una quinzena de quilòmetres) motivat per la vinculació del compositor amb totes dues poblacions. A Barbens (el Pla d'Urgell), també al bisbat d'Urgell, es canten els *Goigs de sant Roc* amb la mateixa música de Mn. Marfany; tot i que la festa és enmig de l'agost, sant Roc és l'altre sant invocat contra la pesta. Podria ben ser que la tonada de Mn. Marfany hagués estat transportada cap a l'extrem sud del bisbat per algun rector format al seminari de la Seu d'Urgell; és un cas força sorprenent que permet observar uns incipients indicis d'expansió d'un model melòdic de composició prou recent. A Mn. Marfany i Bons també li són atribuïts els *Goigs de Nostra Senyora de Canòlic* (BENAVENT 2017:151 i 160). Fora d'aquesta excepció, la resta de casos d'USE responen a models únics d'una sola unitat.

Hem analitzat en conjunt alguns trets distintius altament rellevants dels models locals d'autor verificat i els hem contrastat amb els dels models d'extensió tenint en compte sobretot el nombre de versos melòdics, l'estructura melòdica i l'àmbit de la composició.

La primera evidència de la comparativa és que les estructures de més de sis versos melòdics – completament desconegudes entre els models d'extensió¹²⁸– representen el 82% de les USE dels models locals d'autor. D'altra banda, la inspecció del 18% restant mostra que hi ha hagut compositors bons coneixedors dels models més populars de goigs i que han traslladat a les seues obres l'alternança pròpia del gènere (nou USE). Només els *Goigs dels gegants de Viserta* (Joan Pozo, 2012) es canten amb una estructura fixa de quatre versos, tan pròpia dels goigs de Pasqua (1234/12341234). Els *Goigs de sant Jaume de Lleida*, compostos a partir d'unes cantarelles populars sobre el sant –una raresa estròfica entre els goigs cantats– s'escapen del joc d'alternança de versos (11112/345611112). Queden, doncs, ben clares les porcions del tot invertides.



Pel que fa a l'àmbit dels models melòdics locals d'autor, un 76% de les USE són d'octava o superior, mentre que a les USE d'extensió aquest àmbit només el canten el 13%, sense superar la dècima en



cap cas.

Els models melòdics orals sense autor verificat (72 USE, 19,1% del corpus)

¹²⁸ L'excepció única dels *Goigs de santa Tecla de Tarragona*, es deu, com ja hem explicat al grup 5 del model «Roser», a la intervenció d'un recol lector-arranjador.

El nostre corpus conté setanta-dues USE de models melòdics locals de tots els bisbats sense que n'hàgim pogut escatir cap autoria.

BISBATS	USE DE MODELS LOCALS SENSE AUTOR VERIFICAT
Urgell	30
Perpinyà-Elna	2
Solsona	10
Vic	6
Girona	10
Barcelona	4
Lleida	4
Tarragona	5
Tortosa	1
TOTAL	72

D'aquestes, seixanta-sis USE corresponen a seixanta-sis models melòdics diferents, és a dir, que són unitats amb un model melòdic propi; una manera de fer molt allunyada dels models orals, en què un sol model, com hem vist, pot arribar a abastar gairebé cent unitats diferents. Tot i això, en aquesta part del corpus hi hem identificat dos models orals cantats amb tres USE cadascun.

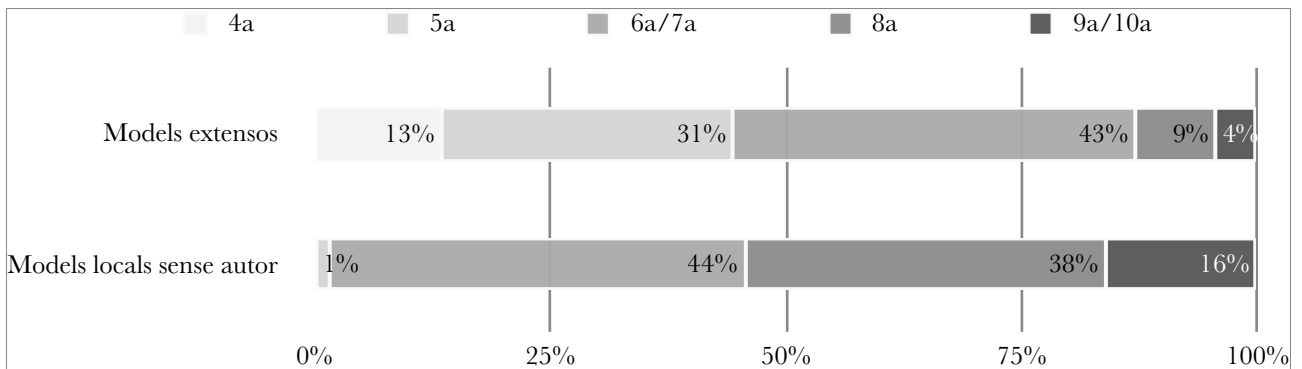
D'aquesta manera, els *Goigs de sant Romà de les Bons*, els *Goigs de sant Romà de Vila* i els *Goigs de sant Miquel Arcàngel de la Mosquera*, tots tres de la mateixa parròquia¹²⁹ d'Encamp (Andorra), es canten amb el mateix model melòdic:

$\Delta = c. 94$ [1] [2] [4] [4] *Goigs de sant Romà de les Bons, aplec 2010.*

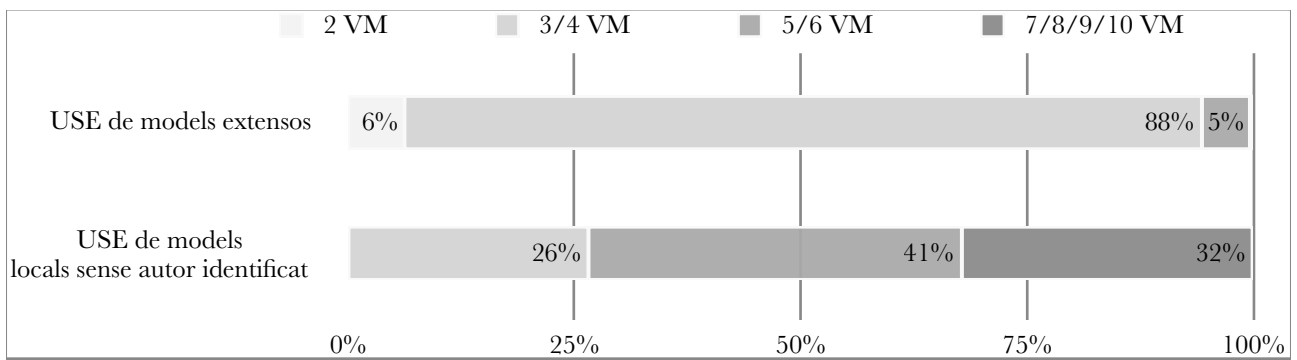
Ro-mà mès-tre de va-lur ien doc-tri-na res-plen-dent, ob-ús-guar-de les jé-ux de jé-rús ve-ní-ss-ent.

L'estructura es basa en una seqüència de versos melòdics fixa, per tant, com la dels goigs de Pasqua, ben diferent a la major part dels goigs orals. Malgrat fer un conjunt de tres USE, queda clar que es tracta d'una melodia molt local.

¹²⁹ A les Valls d'Andorra la divisió territorial en parròquies –Canillo, Encamp, Ordino, la Massana, Andorra la Vella, Sant Julià i Escaldes-Engordany (la darrera, de creació recent)– equival a una mena de divisió municipal.



L'altre model melòdic local amb una petita projecció és el que fan servir els *Goigs de sant Lliser d'Isil*, els *Goigs de sant Esteve de Sorre* i els *Goigs de sant Isidre de Llessui*, tots tres pobles del Pallars Sobirà. Es



tracta d'un model d'alternança de cinc versos melòdics, que situaríem al límit extrem dels goigs orals.

Quan fem la comparativa d'aquestes 72 USE amb els models extensos i comprovadament orals, podem afirmar que les USE de més de sis versos melòdics (vint-i-dues USE) probablement hagin estat escrites en els darrers dos-cents anys, o bé han estat arranjades durant aquest període. De les USE d'estructures melòdiques d'entre tres i sis versos (quaranta-sis USE), trenta-sis fan servir estructures d'alternança i vuit, de seqüència fixa. Entre aquests, els *Goigs de Nostra Senyora del Roser de Sant Julià de Vilatorrada* i els *Goigs de Nostra Senyora del Roser de Vinyoles de Portavella* del bisbat de Vic són goigs de Pasqua, de manera que fan servir el model d'estructura propi d'aquesta situació. La resta d'USE¹³⁰ és força probable que hagin estat compostes o refundades durant les darreres dècades.

Pel que fa a l'àmbit melòdic d'aquests models locals, no depassen mai la dècima, i es mouen preferentment entre un àmbit de sexta menor i d'octava justa. Les onze USE d'àmbit gran (novena i

¹³⁰ *Goigs de Nostra Senyora de Carrànima, de Bóixols* (el Pallars Jussà, bisbat d'Urgell); *Goigs de Nostra Senyora del Remei d'Alcanar* (el Montsià, bisbat de Tortosa); *Goigs de sant Esteve de Vila-sacra* i *Goigs de Nostra Senyora de Requesens, de la Jonquera* (l'Alt Empordà, bisbat de Girona); *Goigs de sants Prim i Felicià de Besalú* (la Garrotxa, bisbat de Girona); *Goigs de sant Llàtzer de sant Feliu de Codines* (el Vallès Oriental, bisbat de Terrassa)

dècima), però, podrien tractar-se molt probablement també d'obres de nova creació, i en les vint-i-sis d'octava es manté un dubte raonable, com pot ser també amb algunes de setèima.

Pel que fa a l'articulació rítmica, si considerem que les melodies dins del mecanisme *giusto* sil·làbic assenyalen un probable origen antic i una més que probable difusió oral, dins de les 72 USE que estem observant, només en trobem 18 que fan servir de manera indubtable aquest mecanisme. D'entrada, quatre USE¹³¹ locals sense autor verificat fan servir exclusivament motlles bessons –com els que hem observat al grup 2 del model melòdic «Roser», o als comptadíssims exemples del model «General» que utilitzen aquest mecanisme; vuit USE¹³² articulen el ritme a partir d'estructures que ja hem vist a diversos grups del model melòdic «Roser»; altres quatre USE¹³³ empenen estructures del model melòdic «Ànimes»; i finalment, dues USE¹³⁴ s'articulen rítmicament com algunes unitats del model melòdic «Nord».

Així doncs, en síntesi, podem formular la hipòtesi que més de la meitat d'aquestes 72 USE d'autor no verificat podrien molt ben ser obra de compositors del darrer segle i mig (com passa amb les 58 USE d'autor verificat), mentre que menys de la meitat –a l'entorn de la vintena– podrien ser creacions orals que necessitarien un estudi específic a cadascuna.

2.4. L'OREMUS

A partir dels gairebé sis-cents enregistraments, n'hem detectat vint-i-quatre (vint USE, poc més del 5% del corpus) en què, després del cant de totes les cobles dels goigs, el capellà entona o recita les pregàries que hi estan vinculades. Es tracta de l'oremus, que consta escrit als fulls dels goigs, precedit d'un verset i resposta i que conclou amb l'amén de tota la parròquia. A set USE els oremus són

¹³¹ *Goigs de santa Llúcia de la Pobra de Segur*, GS 1414; *Goigs de Nostra Senyora de Carrànimà, de Bóixols*, GS 1111/1114; *Gozos de san José de les Avellanes*, GS 1141/1111/414X; *Goigs de sant Martí d'Avinyó*, GS 1414/1111.

¹³² *Goigs de sant Jordi de Camarasa*, GS 1132; *Gozos de san Sebastián d'Almenar*, GS 1324; *Cobles del sant Crist del Cogul*, GS 1134/141X; *Goigs de sant Isidre de Llessú*, GS 1232; *Goigs de sant Esteve de Sorre*, GS 1232; *Goigs de sant Lliser d'Isil*, GS 1232/3232; *Goigs de caramelles de sant Vicenç d'Esclat*, GS 1332; *Goigs de Nostra Senyora de Vilanova, de Formiguera*, GS 4414/1134.

¹³³ *Goigs de santa Àgueda de la capella reial de Barcelona*, GS 1311/1314; *Goigs de sant Esteve de Vila-sacra*, GS 1314; *Goigs dels sants Just i Pastor de Son del Pi*, GS 3332; *Goigs de Nostra Senyora de les Peces, d'Alàs*, GS 3332/133X.

¹³⁴ *Goigs de Nostra Senyora del Roser de Vinyoles*, GS1341 i *Goigs de Nostra Senyora de l'Aguda, de Torà* GS 1144/1214.

resats –o sigui, recitats sense una entonació gaire fixada– i a tretze USE són clarament entonats en una línia melòdica definida, ja sigui en llatí o bé en català¹³⁵:

LLENGUA DE L'OREMUS	RECITATS	CANTATS
Llatí	4	10
Català	3	3
TOTAL	7	13

Dels tretze oremus cantats, estrictament monòdics, sis són adreçats a marededéus dels bisbats d'Urgell i Girona¹³⁶, quatre a sants del bisbat d'Urgell¹³⁷ i tres a santes¹³⁸ dels bisbats d'Urgell, Girona i Tortosa. És una part dels goigs que depèn en gran mesura de la voluntat de l'oficiant i, per tant, està més vinculada a la tradició del capellà que no pas a una devoció concreta. Els goigs que presenten aquesta seguida no són mai orquestrals perquè sovint aquest tipus d'interpretacions 'espectaculars' acaben en aplaudiments i seria molt difícil que el capellà s'hi pogués imposar. De fet és un moment en què bona part dels assistents ja ha donat per acabada la celebració i als enregistraments que hi diuen l'oremus s'hi solen barrejar moltes veus que parlen.

Tot i que d'aquesta part se'n diu habitualment 'oremus' en conjunt, l'hem dividit en parts segons la interacció entre els diversos actors i per tal de desxifrar-ne algunes constants:

ORACIONS FINALS	ACTORS	TEXT D'EXEMPLE, PROPI DE MAREDEDÉUS
Verset	Oficiant	<i>Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix</i>
Resposta	Assistents (i oficiant)	<i>Ut digni efficiamur promissionibus Christi</i>
Oremus	Oficiant	<i>Oremus</i>

¹³⁵ Després del Concili Vaticà II aquestes oracions també es van traduir.

¹³⁶ Canòlic (Andorra), Segars, les Peces i Boscallt (l'Alt Urgell), l'Esperança de Corçà (el Baix Empordà) i Vilademany (el Gironès).

¹³⁷ Sant Martí de la Cortinada i Sant Julià de Lòria (Andorra) i sant Roc de la Seu d'Urgell i sant Ponç d'Alinyà (l'Alt Urgell).

¹³⁸ Santa Pelaia de Perles (l'Alt Urgell), santa Margarida de Vilobí d'Onyar (la Selva) i santa Magdalena de Berrús (la Terra Alta).

ORACIONS FINALS	ACTORS	TEXT D'EXEMPLE, PROPI DE MAREDEDÉUS
Oració	Oficiant	<i>Concede nos famulos tuos quaesumus Domine Deus perpetua mentis et corporis sanitate gaudere et gloriosa beatuae Mariae semper Virginis intercessione a praesenti liberari tristitia et aeterna perfrui laetitia. Per Christum Dominum nostrum.</i>
Amén	Assistents i oficiant	<i>Amen</i>

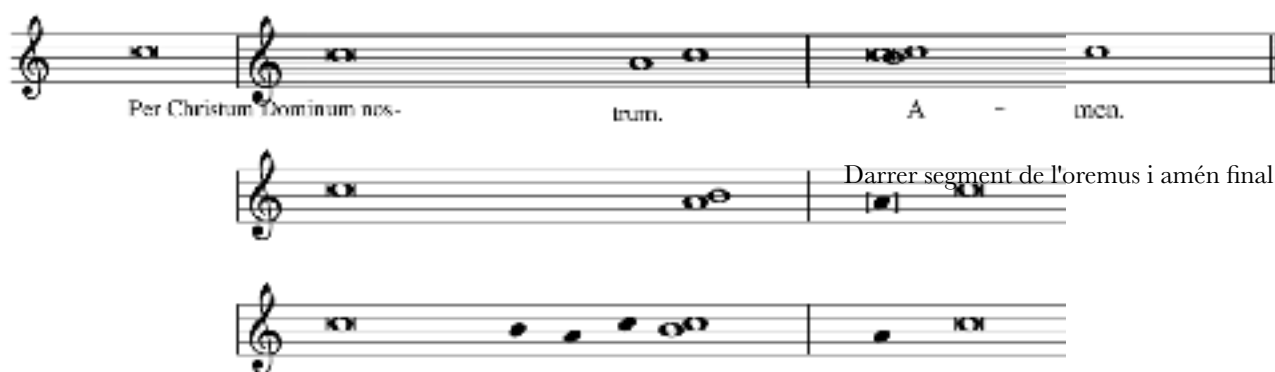
Així, el capellà entona el verset sobre una corda de recitatiu (que hem situat al DO) amb una clàusula de tancament situada a la tercera menor descendent amb què es canten una o dues síl·labes àtones. La resposta dels assistents (per assegurar-se'n, sovint el capellà també la canta) imita l'entonació del verset. Aquesta part és constant a totes tretze USE. Tot seguit, el capellà pronuncia l'imperatiu 'oremus' sobre la mateixa corda de recitatiu; en sis casos, la corda es manté a totes tres síl·labes, en quatre casos la darrera síl·laba (àtona) cau al LA i en un sol cas cau al SI (als *Goigs de santa Margarida de Vilobí d'Onyar*); en dos casos d'oremus en català, aquesta paraula s'hi ha omès.



Verset i resposta i anunciació de l'oremus.

Les oracions dedicades als sants o a les marededéus que canta el capellà no tenen una disposició en versos (com els salms) sinó que es tracta de proses recitades en segments. S'enuncien sobre la corda de recitatiu i cada segment té tres possibilitats de clàusula: la més simple és la que allarga la darrera síl·laba sobre la mateixa nota de la corda de recitatiu; la segona possibilitat consisteix a cantar una caiguda senzilla cap a la tercera menor descendent (només al cas de Vilobí d'Onyar, la caiguda és a la segona menor); la tercera possibilitat (quatre USE) canta una clàusula més elaborada només en un dels segments. En tots tretze casos, la darrera clàusula de l'oració és a la tercera menor descendent, abans del «Per Christum Dominum nostrum», que es canta amb la mateixa clàusula del darrer segment.

L'amén final, cantat pels assistents, s'enuncia sobre la mateixa corda de recitatiu sense caiguda (nou USE) o bé pren el SI per acabar en DO, com si es tractés d'una continuació de la clàusula del darrer segment de l'oració anterior.



Possibilitats d'entonació dels segments de l'oració i continuïtat amb el següent segment.

El mot 'oremus' du implícita la noció de plural, de 'nosaltres', com un senyal –un altre– que evidencia que els goigs són un cant de grup i que en l'acció de cantar junts s'hi manifesta una part de la identitat col·lectiva.



Detall de l'oremus de les *Coblas de Nostra Senyora de Bellver* la qual ses trobada en lo *Terme de Santa Coloma de Farnès* compostas per Pere Spigol y de Vern Tallat en *quiscun drets Doctor*, de 1618 (BATLLE 1924:31).

CONCLUSIONS

Per exposar de manera ordenada les conclusions d'aquesta tesi, detallarem de forma separada les conclusions de les preguntes que ens formulàvem a l'inici del treball tot seguint els dos capítols que hem proposat:

1– *Com es configura històricament el gènere comunicatiu que modernament denominem goigs i, més precisament, quan es configura aquest model a nivell d'estructura literària, que és la que condiciona l'estructura musical. Aquest coneixement permetrà bastir connexions de les estructures literàries i musicals dels goigs actuals amb les oralitats antigues.*

El gènere 'goigs' –aplicat als goigs religiosos cantats actualment– atén a dos principis: un de formal i un altre de contingut. Pel que fa a l'aspecte formal, la forma literària 'goigs' està constituïda, de manera general, per una entrada de quatre versos, un nombre no fixat de cobles amb retronxa (configurades en vuit versos o en deu, quan els versos són polimètrics) i una tornada de quatre versos com l'entrada. Actualment existeixen tres models literaris per cantar els goigs que responen a aquesta forma i que hem anomenat:

- 'goigs heptasil·làbics' (de versos de set síl·labes).
- 'goigs polimètrics' (de versos heptasil·labs i trisil·labs).
- 'goigs pentasil·làbics' (de versos de cinc síl·labes).

Els precedents dels 'goigs heptasil·làbics' es troben a les *danses* trobadoresques tal com hem pogut comprovar a la preceptiva del segle XVI i al *Registre Galhac*, sobretot en referència a les *danses* de Tolosa. La revisió de la preceptiva dels darrers anys del segle XIII i de la primera meitat del segle XIV¹³⁹ sobre la *dansa* indica que una de les possibilitats de la *dansa* –*respòs* de quatre versos, tres cobles de vuit versos i *tornada* de quatre versos, amb l'obligació de repetir la rima del respòs a la cua de la cobla, tot en versos heptasil·labs– presenta una estructura formal altament coincident amb la dels goigs heptasil·làbics moderns. Les dotze *danses* premiades a Tolosa significativament amb un *gaug d'argent* durant els certàmens literaris del final del segle XIV i de tot el segle XV (*Registre Galhac*) fan deduir que aquesta possibilitat era de tros la preferent per a la categoria de *dansa*. A més, la indicació de Guilhem Molinier que la lletra de la *dansa* havia de precedir la música i, alhora, la queixa sobre la dificultat per

¹³⁹ La *Doctrina de compondre dictats* (1290-1300), el *Tractat de Ripoll* (1290-1350), el *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet (1324), el *Glossari* i el *Compendi per compondre dictats* de Joan de Castellnou (1341) i especialment les *Leys d'amor* de Guilhem Molinier (c.1337, c.1337-1343 i 1356).

trobar-ne el so adequat i propi, fan pensar que al capdavall van quedar fixades unes formes melòdiques que afavorien precisament la *dansa* d'heptasil·labs.

Implantats els certàmens literaris a Barcelona a imatge dels tolosans, Lluís d'Averçó trasllada la preceptiva de Molinier al seu tractat *Torsimany* (1400). Hi aporta un detall cabdal en la composició de les *danses*: el so del *respos*, és a dir, la melodia de la quarteta de l'entrada, ha de tenir tots els elements per poder cantar també les cobles. El fet que l'entrada –de quatre versos– contingui tot el material melòdic amb què s'han de cantar les cobles –de vuit versos– és una particularitat que presenten actualment tots els goigs orals de dos, tres i quatre versos melòdics., que són àmpliament majoritaris.

També trobem antecedents dels goigs polimètrics en una única composició provençal del *Chansonnier Giraud* (1270-1310)–«Pos la dousor del tems gai», amb la mateixa estructura que la *dansa* canònica.

L'únic tret formal disgregant entre la *dansa* de Tolosa i els goigs actuals és l'extensió. La *dansa* havia de tenir únicament tres cobles, a més del *respos* i la *tornada*. Els goigs actuals es canten clarament amb més cobles, sense un nombre fix, però molt habitualment igual o superior a set. A partir del segle XV, fora de l'àmbit tolosà, es pot veure una expansió en el nombre de cobles en composicions anàlogues a la *dansa* –fins i tot amb el títol de *dansa*– a les obres de Joan Fogassot, Guerau de Massanet, Joan Basset (1420), Joan de Campos (1464), Montserrat Torres, Pere Miquel Carbonell (1474) i Francesc de Borgonyó (1502).

Pel que fa al segon principi, el contingut, els goigs actuals prenen narratives hagiogràfiques –*gaudia sanctorum*– o de la Mare de Déu, a més d'altres narracions religioses de caire dolorós i eucarístic. Tot indica que en els segles XV i XVI, l'origen del gènere pel que fa al contingut eren les alegries de la Mare de Déu, que ja en el segle XVI, però sobretot en els dos segles següents, s'estenen a les narratives de sants. Dels goigs dedicats a la Mare de Déu, els precedents de contingut més remarcables es troben en els *septem gaudia* presents ja des del segle XI a un gran nombre de composicions a diversos llocs de l'Europa occidental amb la disposició d'un *gaudium* per a cada estrofa. D'altra banda, és també molt significatiu el cicle paral·lel dels *gaudia caelestia* també dedicats a la Mare de Déu, amb la mateixa disposició que els anteriors.

Els dos principis de forma i contingut dels goigs actuals permeten situar els referents més antics dels goigs heptasil·làbics ja amb les característiques dels segles moderns a la producció de València al darrer quart del segle XV, en un moment de màxima esplendor cultural, demogràfica i econòmica de la ciutat, afavorida pels dos papes de la família Borja i a punt d'esdevenir seu metropolitana. En el certamen literari que s'hi va celebrar el 1474, Mn. Bernat Fenollar –fora de concurs– hi aporta el vers *Respon la gloriosa Verge Maria*—«Los qui m desiau loar»—, resposta simbòlica que situa en boca de la Mare de Déu i que va destinada als pretendents al premi del certamen. La composició de Fenollar, amb l'estructura literària dels goigs heptasil·labs i el contingut dels *gaudia* al voltant de la coronació de la Mare de Déu és la composició més antiga que coneixem d'aquest model. Les composicions del certamen de 1474 varen ser impreses en el que es considera el primer incunable literari de la península Ibèrica. El Ms. 69 *Adversaria* de l'ACG posa de manifest la recepció de les *Obres e trobes* a Catalunya, en què abans de 1492 Francesc Segarra parafraseja la composició de Fenollar en forma de *dansa* llarga sense retronxa. Bernat Fenollar és, probablement, també l'autor dels goigs del Roser—«Vostres goigs amb gran plaer»— amb l'argument estricte dels *septem gaudia*, testimoniats ja als darrers anys del segle XV i al XVI amb la mateixa lletra amb què es canten avui a diversos pobles de Catalunya i Andorra (BC Ms. 854; AHCB C18/F6C5/009bis; *Trellat*). Igualment, els goigs «En lo mon pus sou dotada» de la mateixa època, amb l'argument dels *gaudia caelestia* (BC Ms. 854; BC Ms. 308) es canten avui durant la diada de Pasqua especialment a les comarques del nord-est de Catalunya.

El plec poètic de 1519 conté els primers goigs d'estructura literària moderna dedicats a un sant, *Les laors a Sant Miquel*, i també *Les set paraules que Jesus dix en la creu*, amb la mateixa estructura. Aquesta darrera composició es canta actualment durant les celebracions de Setmana Santa a Perpinyà (el Rosselló), Vilaller (l'Alta Ribagorça) i València d'Àneu (el Pallars Sobirà). L'obra dedicada a sant Sebastià —«Martir sant molt singular suplicant vostra potentia»— present als inventaris de la biblioteca de Ferran Colom de Sevilla abans de 1537 —ara perduts— coincideix del tot amb l'incipit dels *Goigs de sant Sebastià* que es canten actualment a Tèrmens (La Noguera), a Llessui i a Ribera de Cardós (Pallars Sobirà), a la Seu d'Urgell (l'Alt Urgell), a Sant Julià de Lòria (Andorra) i als Angles (el Capcir).

Pel que fa als goigs polimètrics, el seu ús és molt menys habitual. En trobem un referent antic altament significatiu ja a la segona meitat del segle XVI amb els *Goigs de la gloriosa santa Magdalena* —«Ab veu clara i molt plena, Magdalena»— a quatre veus (BC M 747/1). Els goigs

pentasil·làbics de contingut religiós laudatori, dedicats a la Mare de Déu –i una presència actual força simbòlica– ja es troben al *Cançoner Roviola*, compilat el 1507 (BC Ms. 111).

Les quatre notacions musicals de goigs del segle XVI (Ms. Pujol; BC M 747/1; Brudieu 1585; BSMV Ms. 6518 (copiat al segle XVI)) mostren una producció antiga de goigs a quatre veus molt reveladora. La cinquena notació, a una veu, amb els goigs del Roser –«Vostres goigs amb gran plaer»– tan proper a les melodies dels goigs orals moderns fa pensar que es tracta només d’una part vocal conservada d’un mínim de tres (AHCB C18/F6C5/009bis). Els goigs que es canten avui estan relacionats estructuralment amb aquestes notacions antigues: l’estructura melòdica d’alternança 1214/14141214 (Brudieu 1585) és la que presenten la major part dels goigs heptasil·làbics d’avui; amb l’altra estructura d’alternança 1234/1241241234 (BC M 747/1) es canten actualment bona part dels goigs polimètrics. A més, les notacions del segle XVI indiquen que aquells goigs es cantaven a veus, amb un àmbit estret i un ritme *giusto* sil·làbic, característiques compartides amb bona part dels models melòdics orals de gran extensió.

2– Quins models estructurals –tant literaris com musicals– segueix actualment el cant dels goigs a Catalunya i a Andorra i com està fundat sobre unes lògiques musicals que els cantadors coneixen i saben fer servir. En definitiva, pretenem determinar quins models melòdics orals es fan servir avui per cantar els goigs i com es distribueixen territorialment. Això pot permetre vincular l’oralitat actual amb els documents antics.

L’anàlisi d’un corpus de 377 unitats de situació enregistrades (USE) de Catalunya i Andorra realitzades bàsicament en els darrers quaranta anys i d’un corpus paral·lel amb 362 unitats de situació notades (USN) ha permès visualitzar de forma clara els models literaris amb què es canten els goigs actualment: el model de ‘goigs heptasil·làbics’ (96,5% de les USE), el model dels ‘goigs polimètrics’ (amb un 3,2% de les USE) i el dels ‘goigs pentasil·làbics’, amb només els *Goigs de Nostra Senyora de la Gleva* (un 0,3% de les USE).

Igualment s’han posat de manifest dues tendències melòdiques a l’hora de cantar goigs:

- L’ús de set models melòdics que mostren una alta difusió geogràfica i un gran nombre d’USE en cada cas, i que hem denominat ‘models melòdics d’extensió’ (que segueixen un 65,5% d’USE).

- L'ús de models melòdics locals, singulars d'un sol lloc o d'una àrea geogràfica molt petita i amb només entre una i tres USE (que segueixen un 34,5% d'USE).

Hem establert per primera vegada quins són els set models melòdics d'extensió amb què es canten 247 USE a Catalunya i a Andorra, i que podem considerar orals:

- Model melòdic «Roser» (25,7% del corpus): presenta un perfil melòdic modal, un àmbit reduït, cant a dues o tres veus i una rítmica *giusto* sil·làbic, conjunt que li atorga una aparença melòdica de notable antiguitat. Als exemples del grup 1 del model hi podem reconèixer el perfil melòdic de la notació del manuscrit de l'AHCB del segle XVI; als exemples del grup 5 del model s'hi pot resseguir el perfil dels goigs de Joan Brudieu de 1585. Les estructures melòdiques del model coincideixen en gran mesura amb el model d'alternança de l'obra de Brudieu. En trobem exemples a pràcticament tots els bisbats catalans i tenim notícia de la presència del model al País Valencià.
- Model melòdic «General» (26% del corpus): presenta un mode major i un àmbit melòdic mitjà, amb una articulació rítmica que encaixa amb els motlles de compàs moderns (o de processó) i també presenta exemples de cant a dues veus. Segueix també el model d'alternança de l'estructura melòdica que coincideix amb l'obra de Brudieu. És, alhora, el model d'extensió que utilitzen més del 80% dels goigs polimètrics del corpus. El model «General» podria ser la transformació d'una melodia antiga, però que s'hauria adaptat a les característiques de les melodies dels dos darrers segles. En trobem exemples a tots els bisbats catalans i en coneixem la presència al País Valencià, a Mallorca i a l'illa de Sardenya.
- Model melòdic «Girona» (4,2% del corpus): amb l'estructura melòdica d'alternança que coincideix amb la Brudieu, pren unes característiques melòdiques d'aparença moderna i tonal. És exclusiu del bisbat de Girona.
- Models melòdics «Nord» (2,7% del corpus), «Ànimes» (4,5% del corpus), «Ànimes d'Urgell» (1,3% del corpus) i «Roser de Quaresma» (1,1% del corpus): mostren també models d'alternança melòdica, àmbit de fins a la 8a i diverses melodies de perfil modal, al costat de la rítmica *giusto* sil·làbic (o de la de ritme de processó) i la

possibilitat de cant a dues veus. Conformava un conjunt d'aparença melòdica també de notable antiguitat.

Pel que fa als models locals, hem establert dos grups en funció de l'autoria:

- Models melòdics locals d'autor verificat (15,4% del corpus).
- Models melòdics locals sense autor verificat (19,1% del corpus).

Els models melòdics d'autor verificat són composicions elaborades per un músic que podem determinar i fetes a partir de la segona meitat del segle XIX. Solen emprar més de quatre versos melòdics (per tant, lluny de les estructures més habituals dels models extensos i dels usos orals més comuns). Rarament utilitzen àmbits estrets i la meitat solen mantenir-se en un àmbit d'octava.

Els models melòdics sense autor verificat engloben un conjunt de models entre els quals presumiblement n'hi ha d'autor recent i altres d'oralitat antiga. Una tercera part fan servir estructures de més de sis versos melòdics, estructures que només hem trobat entre els models melòdics locals d'autor. Es mantenen en àmbits de sexta, sèptima i octava, tot i que alguns depassen aquest àmbit. Menys de la meitat s'articulen rítmicament amb el mecanisme *giusto* sil·làbic, cosa que els atansa als models orals. En resum, deduïm que menys de la meitat dels models melòdics locals sense autor verificat es vinculen amb les característiques dels set models melòdics d'extensió, mentre que la resta, molt probablement són obra d'un autor que fins ara no hem pogut verificar.

Hem aclarit, doncs, alguns dels principals dubtes sobre la història del gènere 'goigs', sobretot l'emergència i fixació que va tenir a final del segle XV i començament del XVI, especialment relacionada amb la ciutat de València i de la concreció formal des de la *dansa* de Tolosa. A partir de l'anàlisi d'un corpus significatiu d'enregistraments prou actual, hem constatat quines són les estructures poètiques i musicals que han donat coherència i continuïtat al gènere durant cinc segles (amb la presència de textos del segle XVI en el cant dels goigs dels rituals contemporanis i les semblances d'algunes de les poques melodies antigues conservades).

En el futur, pel que fa a la història del gènere, seria de gran interès escatir el paper dels goigs en el panorama posterior al concili de Trento i indagar com s'incorporen als rituals religiosos. D'altra banda, també caldria explorar les situacions rituals de goigs orals en altres territoris que no hem abastat a estudiar, sobretot a Mallorca, Menorca i la Franja d'Aragó –atenent que Juanma Ferrando està ultimant el seu estudi sobre els goigs al País Valencià–, així com ampliar la documentació dels goigs del bisbat de Perpinyà-Elna, de Tortosa i de Tarragona; també seria de gran interès dur una recerca més intensa a l'Aran sobre els goigs en aranès, ja que no n'hem trobat cap rastre ni document. Al capdavant, doncs, el cant dels goigs fa visibles unes connexions culturals antigues entre terres i mar a la riba nord-occidental de la Mediterrània.

FONTS I BIBLIOGRAFIA

Manuscrits i impresos antics

ACA Arxiu de la Corona d'Aragó

ACA Ms. 129 *Cançoner de Ripoll*

ACG Arxiu Capitular de Girona

ACG Ms. 69 *Adversaria*, f. 253v-271r

AHCB Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona

AHCB Dep. de gràfics C18/F6C5/009

BAB Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès

BAB Ms. 1

BC Biblioteca de Catalunya

BC M 747/1 *Goigs de la gloriosa sancta Magdalena a 4*, 2a meitat del segle XVI

BC Ms. 3 *Cançoner sagrat de vides de sants* 1

BC Ms. 111 *Cançoner Rovirola*, 1507.

BC Ms. 854, 1474-1620

BC Ms 1494, provinent de Sant Bartomeu del Grau, segle XV

BCS Biblioteca Colombina de Sevilla

BCS *Trellat summariament fet de la butlla*

BNF Biblioteca Nationale de France

BNF FR. 12472m *Chansonnier Giraud*, c. 1270-1300

BSMV Biblioteca Serrano Morales de València

BSMV Ms. 6518 *Misteris del Corpus de València*, 1672

BSMV Ms. 6519 *Cançoner sagrat de vides de sants 2*

BT Bibliothèque de Toulouse

BT M2883 *Las Leys d'amor*. Guilhem Molinier, 1356.

BT M2886 *Registre Galhac*, segle XV.

BUZ Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.

BUZ Ms. 210 olim 184

CEDOC Centre de Documentació de l'Orfeó Català

CEDOC 12-VII Fotografies del *Manuscrit Pujol*, c. 1539

TCL Trinity College Library

TCL R.14.17 *Cançoners de Cambridge*, 1502-1504

A

Ainaud de Lasarte, Joan. 1987. «Receptes, notes i una cançó del segle XVI». Dins *Études Roussillonaises offerts à Pierre Ponsich*, 423-425. Perpignan: Le Publicateur

Giorgio De Alessi, 1971: *Repertorio metrico del MS. Paris, B.N., lat. 1139 (sezione antica)*. Torí.

Ahmedaja, Ardian i Haid, Gerline. 2008. *European Voices I, Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*. Wien: Böhlau.

Ahmedaja, Ardian i Haid, Gerline. 2017. *European Voices III, the Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Practices in Europe*. Wien, Köln; Weimar: Böhlau.

Alcover, Antoni i Moll, Francesc de Borja (1993): *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana*. Palma de Mallorca, Moll ed.

Anglès, Higini (1921): *Els Madrigals i la missa de difuns d'en Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

Anglès, Higini. 1941. *La música en la corte de los Reyes Católicos* vol. 1

Roberto Antonelli, 1984: *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palerm.

Aparisi, Frederic. 2020. «'Perquè ls tinga e liga en memòria mia'. El testament de Bernat Fenollar (1489)». *Estudis Romànics [Institut d'Estudis Catalans]* vol. 42: 245-250.

Aragó, 1980. Huguet de serrallonga

Aragonès i Rebollar, Joan M. 2002. «La música en els goigs». Dins *Estudis sobre els goigs*, ed. Ignasi Moreta, 59-71 Barcelona: Editorial Mediterrània

Armangué i Herrero, Joan. 2002. «'Sos gosos', dall'oralità alla scrittura». Dins *Laudes immortales: Gosos e devozione mariana in Sardegna*, ed. Sara Chirra i Maria Grazia Farris, 13-16. Cagliari: Arxiu de Tradicions-Centro Servizi Sociali

Armangué i Herrero, Joan, ed. 2010. *Insula. Quaderno di cultura sarda, vol. 8: I 'goccius/gosos' sardi nel loro contesto etnopoetico. Atti del seminario di Studi del Dipartimento di Linguistica e Stilistica dell'Università di Cagliari (16-17 aprile 2010). XII Simposio di Etnopoetica dell'Arxiu de Tradicions de l'Alguer*. Cagliari: Arxiu de Tradicions. Càller, Grafica del Parteolla.

Armangué, Joan. 2010. «I precedenti dei 'gosos' sardi (metrica: secoli XV e XVI)». *Insula. Quaderno di cultura sarda* vol. 8, 35-74.

Armangué, Joan. «Els precedents mètrics dels goigs a Sardenya» dins *Miscel·lània Albert Hauf* coord. Josep Massot vol. 1, 2011, 77-104

Askins, Arthur Lee-Francis. 1992. Two miscellany volumes of pre-1537 catalan 'popular press' prints once in the Colombine Library, Seville. Dins *El Libro Antiguo Español: Actas del Segundo Coloquio Internacional*: 285-300

Atmetlló, Amàlia (2010, inèdit): *Cants religiosos de quaresma i Setmana Santa a Vilaller. Anàlisi social i musical*. Treball de recerca DEA. Universitat Autònoma de Barcelona.

Atmetlló, Amàlia, Ester G. Llop i Jaume Ayats. 2015. *Los Cantadors. Cants religiosos de tradició oral de kes Garrigues i, el Segrià, la Noguera, el Pla d'Urgell i l'Urgell*. Barcelona: Rafael Dalmau

Avenoza, Gemma. 1993. "Un goig català inèdit de finals del s. XV o inicis del s. XVI: 'Verge, beneït fo'". *Revista de Literatura Medieval*, vol. 5: 37-46

Ayats, Jaume. 1993. «Entre la música i el missatge sonor». *Revista d'Etnologia de Catalunya* vol. 3: 66-73.

Ayats, Jaume. 1994. «El ritme G. S.: un cas notable de *giusto* sil·làbic en les cançons baladístiques de la comarca d'Osona» dins *Actes del col·loqui sobre cançó tradicional Reus setembre 1990*. 93-109

Ayats, Jaume. 2004-2005. «Breu panorama de l'etnomusicologia a Catalunya entre 1875 i 1936». *Recerca Musicològica* vol. 14-15: 123-138

Ayats, Jaume i Martínez, Sílvia. 2008. «Singing in processions and Festivities in Spain» dins *European Voices I, Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*. Ahmedaja, Ardian i Haid, Gerline (ed.). Wien: Böhlau, 2008.

Ayats, Jaume. 2010. «Parallelismes musicals i situacionals entre els 'goigs' i els 'gosos'». *Insula. Quaderno di cultura sarda* vol. 8:, 75-89.

Ayats, Jaume, Anna Costal, i Iris Gayete. 2010. *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau.

B

Baldelló, Francesc. 1932. *Cançoner popular religiós de Catalunya. Recull de cent melodies de goigs*. Barcelona: Boileau-Bernasconi.

Baldelló, Francisco. 1955. «Los 'Goigs de la Mare de Déu'» *Analecta sacra tarraconensia. Revista de ciències historicoeclesiàstiques* vol. 28: 183-197

Ballester, Jordi. 2011. «Tradición, fantasía y realismo en los instrumentos musicales representados en el altar mayor de la catedral de Valencia» dins *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della catterdrale di València, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 24-26 gennaio 2008)*. Istituti Storico per il Mediol Evo, 2001, 93-206.

Barceló Trigueros, 2013. «L'estil i la llengua de Miquel Ortigues al Cançoner sagrat de vides de sants» a *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm 2, 61-83.

Baselga y Ramírez, Mariano. 1896. *El cancionero catalán, de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza: Gasca.

Battle, Joan Baptista. 1925. *Los goigs a Catalunya en lo segle XVIII. Recull d'estudis crítichs ab un centenar de facsímils y una nota preliminar sobre sa bellesa gráfica*. Barcelona: Tipografia Catòlica

Batlle, Joan Baptista. 1924. *Los goigs a Catalunya. Breus consideracions sobre son origen y sa influència en la poesia mística popular*. Barcelona: Altés

Bauçá i Barceló, Joan. 2007. *Els goigs del poeta i gogista Mn. Joan Roig i Montserrat*. Tarragona: Gogistes Tarragonins.

Beltrán, Vicente. 2007. «El plec poètic de Tarragona i el comte de Prades». Dins *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*. Ed. Armando López Castro i María Luzdivina Cuesta Torre. vol. 1: 311-322

Maria Pia Betti, 1997: *Rimario e lessico in rima delle «Cantigas de Santa Maria» di Alfonso X di Castiglia*. Pisa.

Bover, August: “Els goigs: orígens i transformació” a *Estudis sobre els goigs*. Barcelona, Editorial Mediterrània.

Brailoiu, Constantin. 1973. *Problèmes d'ethnomusicologie*. Gêneve: Minkoff Reprint.

Brudieu, Joan (2001) : *Madrigals. Barcelona, Hubert Gotard, 1585. Edició i estudi preliminar a cura de Màrius Bernadó*. Lleida, Universitat de Lleida.

C

Cabré, Miriam. 2011. “Trobadors i cultura trobadoresca durante el regnat de Jaume I”. Dins *Jaume I. Commemoració de viii centenari del naixement de Jaume I* ed. María Teresa Ferrer i Mallol. Vol 1: 921-938. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans

Camós, Narcís (1992): *Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña : el Bisbat d'Urgell*. Tremp, Garsineu.

Carbonell, Pere Miquel, 1864-1865. *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pedro Miguel Carbonell ilustrados y precedidos de su biografía documentada por D. Manuel de y de Sartorio*. Barcelona: Imprenta del Archivo.

Cárcel, Ortí, María Milagros, i Vicente Pons Alós. 2007. “Curia, casa y corte valentina del Cardenal Rodrigo de Borja, obispo de Valencia (1458-1492)”. dins *Estudios en memoria del profesor Dr. Carlos Sáez: homenaje*. 415-438. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá

Caria, Roberto, ed. 2004. *I Gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e cultuali della Sardegna. Atti del Convegno di Senis (26 settembre 2003)*. Mogoro: PTM Mogoro, Assessorato alla Cultura, Provincia di Oristano.

Carrero Santamaría, Eduardo, ed. 2014. *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Mallorca: Objecto Perdido

Casas Homs, Josep M. 1969. *Joan de Castellnou. Segle xiv. Obres en prosa. Gràfiques Marina, Barcelona, 1969 Barcelona*. p. 142-143

Castéret, Jean-Jacques. 2012. *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*. Paris: L'Harmattan.

Christian, William A. (1976): “De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días”, a *Temas de Antropología Española*. Madrid, Akal.

Comes, Antoni (1981): *Història de la literatura catalana, v. 4*. Barcelona, Ariel.

Comes, Antoni (1980): *Història de la literatura catalana, vol. 5*. Barcelona: Ariel. Coromines, Joan (1992-1995): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona, Curial.

De Courcelles, Dominique. 2008. *La paraula de l'àngel. Una aproximació plural als goigs*. Barcelona: Fragmenta Editorial.

de Courcelles, Dominique (1992): *L'écriture dans la pensée de la mort en Catalogne: les Joies (Goigs) des saints de la Vierge et du Christ de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*. París, Droz.

D

Paradís de la *Divina Comedia* de Dante

Dedies, Rinald. 1987. “Els Goigs: història del gènere i realitzacions polifòniques als segles XVI i XVII”. Dins *Études Roussillonaises offerts à Pierre Ponsich*, 427-442. Perpignan: Le Publicateur

Delogu, Luigi i Graziano Fois. 2002. «La melodia della ‘Cantiga de Santa Maria’ 140 e la musica dei ‘Gosos’ sardi». Dins *Laudes immortales: Gosos e devozione mariana in Sardegna*, ed. Sara Chirra i Maria Grazia Farris, 17-22. Cagliari: Arxiu de Tradicions-Centro Servizi Sociali.

Dore, Giovanni. 1983. *Gosos e ternuras. Testi e musiche religiose popolari sarde secondo l'antica e ininterrotta tradizione di pregare cantando, vol. 1*. Nuoro: Istituto Superiore Regionale Etnografico

Duran Bordoy, Bàrbara. 2019. *Deixem lo dol. Goigs i músiques de Pasqua al tercer mil·lenni*. Manacor: Mòndellibres

E

Escobedo, Joana. 2009. “Documentació impresa en l'època de la Guerra de Successió”. *Recerca Musicològica* vol. 19: 45-75

F

Fité Llevot, Francesc. 2014. «La Pretiosa LC.0027 y la Consueta LT.0031, dos interesantes manuscritos litúrgicos del Archivo Capitular de Lleida para ele studio de la liturgia estacional en La Seu Vella de Lleida». Dins *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón* ed. Eduardo Carrero Santamaría. 105-136. Mallorca: Objecto Perdido

Fernández Terricabras, Ignasi. 2011. “La implantació de la Reforma catòlica a les terres de parla catalana (1563-1700). Un procés reeixit?”. *Catalan Historical Review* vol. 4: 227-240 (Gatien-arnout 1841: v. 4 185-232)

Ferrando Francés, Antoni. 1983. *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*. València: Intitut de Literatura i Estudis Filològics - Institució Alfons el Magnànim – Diputació de València.

Ferrer, Just Pastor, 1827 Codex Villanueva

Forner i Escobet, Climent. 2002. “Els goigs a la Mare de Déu del Roser”. Dins *Estudis sobre els goigs*, ed. Ignasi Moreta, 159-165. Barcelona: Editorial Mediterrània

Isván Frank, 1953-1955: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, París.

G

Gifre Ribas, Pere, Santi Puig Pla, Joaquim Tremoleda Trilla. 2011. “Dossier. La Mare de Déu del Mont. Memòries del santuari del Mont (final s. XVIII-1953)”. *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos* vol. 42: 83-131

Ana María Gómez-Bravo, 1998: *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv; basado en los textos del cancionero del siglo xv de Brian Dutton*. Alcalá de Henares.

Gómez Muntané, Maricarmen. 2003. *El cancionero de Uppsala. Estudio y comentarios*. València: Generalidad Valenciana

Gómez Muntané, Maricarmen. 2017. *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Gomis Corell, Joan Carles. 2013. “Música, poesia i imatge al servei de la religiositat: els ‘goigs’ en la tradició cultural valenciana”. *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* vol. 1: 212-239

Grup de recerca folklòrica d'Osona (1984): *El folklore de Rupit i Pruit*. Vic. Eumo Editorial.

J

Jeanroy, Alfred. 1934. *La poésie lyrique des troubadours*. Edouard Privat: Toulouse i Henri Didier: Paris

Jeanroy, Alfred. 1969. *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*. Paris: Librairie Honoré Champion

Juan i Nebot, Maria Antònia, i Jordi Mascarella i Rovira. 1998. *Cançoners del Ripollès*. Ripoll: Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.

L

Llabrés i Martorell, Pere Joan. 1992. *Els goigs de la Mare de Déu en el Missal Mallorquí del 1506*. Mallorca (Palma): Taller Gràfic Ramon

Llorens i Soler, Antoni. 1955. "Els goigs de la Mare de Déu en l'antiga litúrgia catalana". *Analecta sacra tarraconensia. Revista de ciències historicoeclesiàstiques* vol. 28: 127-132

M

Macchiarella, Ignazio. 2010. "Varietà del far musica nel canto dei 'gosos'". *Insula. Quaderno di cultura sarda* vol. 8: 91-100

Macchiarella, Ignazio. 2017. «It is a Matter of Amalgam. Constructions of Sound Image in Multipart Singing Practices». dins *European Voices III, the Instrumentation and Instrumentalization of Sound*.

Local Multipart Music Practices in Europe. Ardian Ahmedaja (ed.). 120-137. Wien, Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2017.

Magarelli, Gaetano. 2019. “Metamorfosi della musica sacra a Roma tra il Concilio Lateranese V ed il Concilio di Trento” Dins *Alla ricerca di soluzioni. Nuova luce sul Concilio Lateranense V. Studi per i 500 anni del Concilio* ed. Nelson H. Minnich, 139-158. Roma: Libreria Editrice Vaticana

Mahiques, Joan, i Helena Rovira. 2013. Goigs valencians en dos plecs poètics de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia *Estudis de Llengua i Literatura catalanes* vol. 67: 23-37

Mahiques Climent, Joan, i Helena Rovira i Cerdà. 2016. “Sobre la transmissió i la data dels goigs copiats al Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* vol. 5: 142-166.

J. H. Marshall (ed): *The Razos De Trobar Of Raimon Vidal And Associated Texts*. Oxford University Press. London, 1972. p. 102

Martí i Pérez. 1989-90. “Els goigs de Nostra Senyora de la Roca”. *Recerca Musicològica* vol. 9-10: 373-380.

Martos, Josep Lluís. 2008. «Fechas para la datación del *Códex de Cambridge*» a *Crítica del texto*, XI/3.. RomA USAPIENZA CIELLA 87-108

MASSÓ TORRENTS, J. (1914), *Bibliografia dels antics poetes catalans*, Barcelona, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans.

MASSÓ TORRENTS, J. I RUBIÓ I BALAGUER, J. (1991), [1915] *Catàleg de Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya, v. I: Mss. 1-154* (facsimil), Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Col·lecció Secció de Manuscrits i Arxiu, Barcelona, pp. 2-5.

Massot i Muntaner, Josep, coord., 2011. *Miscel·lània Albert Hauf* vol 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Mele, Giampaolo. 2004. «Il canto dei 'Gòsos' tra penisola iberica e Sardegna. Medio Evo, epoca moderna». Dins *I Gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e cultuali della Sardegna. Atti del Convegno di Senis (26 settembre 2003)*, ed. Roberto Caria, 11-34. Mogoro: PTM

Milà i Fontanals 1890 *Obras completas*, es va publicar en castellà a «Poetas catalanes».

Milà i Fontanals, Manuel. 1890. «Les noves rimades. La codolada» a *Estudios sobre historia, lengua y literatura de Cataluña v. III*. Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer.

Milà i Fontanals, Manuel. 1895, «Danzas»

Miquel Juan, Matilde, i Amadeo Serra Desfilis. 2011. «'Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles'. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400». *Artigrama* vol. 26: 333-379

Miralles, Melcior (segle XV). 2011. *Crònica i dietari del confessor d'Alfons el Magnànim*. Edició a cura de Mateu Rodrigo Lizondo. València: Universitat de València.

Moreno Martínez, Doris. 1997. "Cirios, trompetas y altares. El auto de fe como fiesta". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna* vol. 10: 143-171

Moreta, Ignasi (ed.). 2002. *Estudis sobre els goigs*. Barcelona: Editorial Mediterrània

N

Tomás Navarro, 1968: *Repertorio de estrofas españolas*, Nova York.

P

Pagés, Amédée. 1936. «La ‘dansa’ provençale et les ‘goigs’ en Catalogne» dins *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d’estudis literaris històrics i lingüístics* vol. 1. Barcelona: [s.n.]

Pagnotta, Linda. 1995: *Repertorio metrico della ballata italiana*. Milà

Palmarola, Thomas. 1712. *La perla del Vallés Maria Santíssima en sa miraculosa imatge de Bellulla...* Barcelona: Rafel Figuerò [Facsimil: 1971, Barcelona: Editorial Montblanc].

Palomar, Salvador i Solà, Montserrat (2001): *Puix en alt lloc sou posada. Ermites i santuaris. Indrets de devoció popular al Priorat*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.

Parramon i Blasco, Jordi. 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

R

Radaelli, Anna. 2004. *Dansas provenzali del xiii secolo: appunti sul genere ed edizione critica*. Firenze: Alinea.

Radaelli, Anna. 2007. “La dansa en llengua d’oc: un gènere d’èxit entre Occitània i Catalunya” *Mot so razo, Documenta Universitaria* vol. 6: 47-60.

Rebés, Salvador, ed. *Actes del col·loqui sobre cançó tradicional. Reus setembre 1990*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994.

Rebollosa, Jaume. 1601. *Relacion de las grandes fiestas, que en esta ciudad de Barcelona se han echo, a la canonizacion de su hijo S. Ramon de Penyafort*. Barcelona: Jaume Cendrat.

Ribas Ponti, Francesc. 1963. *La data i l’autor dels goigs del Roser. Inèdit. IEC*

RIBELLES COMÍN, J. (1929), *Bibliografía de la lengua valenciana*, II, Madrid. [Reimpressió per Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1969]

Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della cattedrale di València, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 24-26 gennaio 2008). Istituti Storico per il Medio Evo, 2001.

Rodríguez-Parada, Concepción, i Núria Jornet Benito. 2019. “‘Llibre de Confraria del Roser del Any 1489’ del Monasterio de Santa María de Montesión de Barcelona: un ejemplo de red devocional”. *Studia Historica, Historia Medieval* vol. 37 (núm. 1): 165-185

Rodríguez Vilagran, Àngel. 2006. “Les marededéus trobades a les comarques de Girona”. *Revista de Girona*, vol. 238: 46-51

Roma i Riu, Josefina (2010): “Els goigs com a mite i èpica local” a *Insula. Quaderno di cultura sarda*, num. 8. Càller, Grafica del parteolla.

Romeu i Corominas, Lluís. 1928. «La versió autèntica dels goigs del Roser de tot l'any. Estudi de musicologia popular» dins *Obra del cançoner popular de Catalunya. Materials*. Volum 1. Fascicle 2. 163-247

Romeu i Figueras, Josep. 1990. «Una cançó de refrany i cobles glossadores del segle XVI basada en la frase ‘Mal aja qui en dones fia’» in *Caplletra* (Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Ejemplar dedicat a: Llengua i literatura de la ‘Decadència’) vol. 9: 13-33

Romeu i Figueras, Josep. 1990. “Les poesies populars catalanes de la traducció del ‘Decameron’ (Sant Cugat del Vallès, 1429)”. *Medievalia*, vol. 9: 203-218.

ROMEU i FIGUERAS, J (2000), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcino, Barcelona.

Rossich, Albert. 1983. «La codolada, una forma mètrica catalana». *Estudis Universitaris Catalans* XXV. 1983, 473-488.

Rossich, Albert. 2003. «Els certàmens literaris a Barcelona, segles XIV-XVIII». *Quaderns d'Història* vol. 9: 83-108

Rossich, Albert. 2017. «El ‘Llibre de cançons’, un cançoner cincentista desconegut». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* vol. 6: 115-243

Roure, Damià. 2007. *La Biblioteca de Montserrat : un espai de cultura al llarg dels segles*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

S

Sanchis Sivera, José. 1926. "El obispo de Valencia don Alfonso de Borja (Calixto III) (1429-1458)" *Boletín de la Real Academia de la Historia* vol. 88: 243-313

(Sardà 1881,125-126).

Seguí Trobat, Gabriel, 2003. *El missal mallorquí de 1506: estudi i edició segons l'exemplar de la Biblioteca Bartomeu March*. Col·lecció Sant Pacià.

Serra i Baldó, Alfons. 1936. "Els 'Goigs de la Verge Maria' en l'antiga poesia catalana". *Estudis Universitaris Catalans, Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, vol. 3: 367-386.

Serra i Boldú, Valeri (1914): *Calendari folklòric d'Urgell*. Barcelona: Seix Barral.

Serra i Boldú, Valeri (1917): *Llibre popular del rosari. Folklore del Roser*. Barcelona, Foment de la Pietat Catalana.

Serra i Boldú, Valeri. 1925. *Llibre d'Or del Rosari a Catalunya*.

Adriana Solimena, 1980: *Repertorio metrico dello stil novo*. Roma

Adriana Solimena, 2000: *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*. Palerm.

T

Tavani, Giuseppe. 1967: *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma.

Tavani, Giuseppe. 1989. «Tolosa i Barcelona: dos consistoris per a una poesia». *Actes del vuitè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* pt.1: 297-323

U

Ulrich Mölk i Friedrich Wolfzettel, 1972: *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Múnic.

V

Verdaguer, Mossen Jacinto. 1906. *Obres completes ab gran cura ordenades y anotades* vol. 5. Barcelona: Joseph Agustí.

Verdaguer, Jacint (1991 i 1992): *Excursions i viatges*, volum II i III, a cura de Narcís Garolera, Barcelona: Barcino.

Vila, Pep. 2003. «Una Col·lecció de Goigs catalans a la Biblioteca Municipal de Rouen». *Arxiu de textos catalans antics*: 655-656.

Vila 2003 «Els set goigs terrenals de la Verge Maria de la catedral de Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins XLIV 2003 Girona*

Z

Zamuner, Ilaria. 2007. «Les 'baladas' occitanes: origen del gènere i definició del corpus». *Mot so razo, Documenta Universitaria* vol. 6: 61-74

Massimo Zenari, 1999: *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarum fragmenta» di Francesco Petrarca*. Pàdua.

APÈNDIXS

Apèndix A

Respon la Verge Maria presentant la sua Coronació als seus devots, per honor de la joia.

Los qui m desiau loar,
mirau quant so trihumphada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada fuy perfeta
ans que l'esser meu no fos,
eternalment preeleta
Mare de Deu poderos.
E per ço, sola, sens par,
tan beneventurada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada dins lo ventre
de la mare que m pari,
perque yo fos digne centre
del Qui nou mesos porti.
Preservant me de peccar
axi fuy santificada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada molt contenta
en la salvacio,
quant, humil, feta serventa
fuy, del Fill en concepcio.
E axi 's volch incarnar
l'Increat dins mi, creada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada fuy partera,
perque tal no fon james,
restant verge, mare vera,
en lo part ans e apres.
Volent me dignifficar,
mare sua, tan amada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada fon ma vida
sobre quant virtut conte.
De tants titols ennoblida
que 'n lo mon par no tingue.
Tal me podeu contemplar
de tots bens la mes dotada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada en sepultura
lo cos l'anima cobrant,
ab honor sobre natura
Deu e sants, tots devallant,
axi m feu als cels pujar,
dignament acompanyada,
que, regina singular
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Coronada senyora,
la major del regne seu,
en tan alta gerarchia,
que no m fall sino esser Deu.
E axi m fa trihunfar
apres d'El, tan exalçada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada.

Donchs, vullau me suplicar,
peccadors, com advocada,
que, regina singular,
Deu, mon Fill, m'a coronada

Apèndix B

Los goigs de la verge maria del Roser

Vostres goigs ab gran plaer
cantarem, Senyora mia,
puix que vostra senyoria
es la Verge del Roser.

Deu planta dins vos, Senyora,
lo Roser molt excellent,
quant vos feu merxedora
de concebre'l purament,
donant fe al missatger
que del Cel vos trametia
Deu lo pare, que volia
fosseu mare del Roser.

Del sant ventre produhida
la planta del Roser vert,
fos de angels circuhida
hi servida ab gran concert;
e resta pur e sancer
vostre cos ab alegria,
quant paris en la stablia
lo celestial Roser.

Com los Reys devots sentiren
del Roser la gran odor,
ab l'estel ensemps partiren
per adorar lo Senyor;
e trobaren cert lo ver,
de Balaam la profecia,
com vostra merce tenia
en los braços lo Roser.

Gran delit vos presentava
vostre Fill resuscitat,
ab cinch roses que portava
en les mans, peus y costat;
per les quals lo Lucifer,
qui dels sants l'infern omplia,
fon robat en aquell dia
que flori lo sant Roser.

Reparada la gran erra
de Adam per mort cruel,
trasplantat fon de la terra
lo Roser alt en lo Cel;
e pujant ab gran poder,
lo partir no us entristia.
contemplant Deu com rebia
ab gran goig lo sant Roser.

No fon de menor estima
lo goig del Sperit sant,
quant vingué de l'alta cima
en vostre collegi sant;
e raga aquell planter
que lo gran Deu elegia,
per estar en companya
del celestial Roser.

Vostra vida acabada,
lo major dels goigs sentis,
com a Deu fos presentada
triumphant en Paradis,
qui, Senyora, us volgue fer
del gran ort que posseya,
collocant vos hon devia,
sots la hombra del Roser.

Tornada
Donchs, puix vos donau loguer
als de vostra confraria,
preservau, verge Maria,
los confrades del Roser.

Los gozos de la virgen del Rosal

Vuestros gozos con señal
cantaré, Señora mía,
pues que Vuestra Señoría
es la Virgen del Rosal.

Dios plantó en Vos, Señora
el Rosal muy excelente
pues fuistes mercedora
de concebir puramente,
dando fe al mensajero
que del Cielo os embió
Dios el Padre y os mandó
fuédeses Madre del Rosero.

Del santo vientre sacada
la planta del rosal claro
fue de ángeles cercada
la que fue Nuestro Reparó,
y quedó puro y entero
vuestro Cuerpo Virginal
pariendo Vos en ostal
el Celestial Rosero.

Quando los Reyes sintieron
del Rosal el buen olor,
con el estrella partieron
por adorar el Señor,
y fallaron por entero
de Balaam la profecía,
quanto Vós, Señora, mía
teníays el Grand Rosero.

Grand deleyte os presentó
el Fijo resuscitado
con las rosas que levó
en manos, pies e Costado
por las cuales Luciferó,
que en los Infiernos fenecía,
fue robado en aquel día
que floreció este Rosero.

Reparando el gran pecado
de Adán por muerte sin duelo,
fue después por el traslado
deste Roseró en el Cielo,
y subiendo por entero,
el partir nos affligía,
contemplando recogía
con grande goxo el Rosero.

No fue de menor estima
el gozo del Spíritu Sancto,
que vino del alta cima
en vuestro colegio sancto
y rogó aquel plantero
que el grandé Dios escogía,
por estar en compañía
del Celestial Rosero.

Vuestra vida ya acabada
fue el mayor gozo e consuelo
quando fuistes presentada
con triumphos en el Cielo;
el que os quiso facer tal,
collocandós do deúa,
Vos nos dio para la guía
el camino del Rosal.

E pues Vos dáys tal señal
a los desta Compañía,
conservad, Virgen María,
los confrades del Rosal.

Apèndix C

Puix de vostra carn sagrada
ses vestit deu verdader
dignament intitulada
sou la verge del roser

Novell titol verge pura
vostre fill vos ha donat
perque tota creatura
senta vostra puritat
puix que sou immaculada
rosa blanca del roser
ell vos ha intitulada
digna verge del roser

Vostre ventre fon la terra
don ixque lo roser sant
quins mostra vençent la guerra
cinch roses en creu penjant
ab les quals ell ha pagada
la culpa del hom primer
don restau intitulada
digna verge del Roser

Mana vostra senyoria
als frares de preycadors
que de vostra confraria
sien instituidors:
e aixi ells lan fundada
obeynt vostre voler
la qual es intitulada
digna verge del Roser

Als quius son devots confreres
vos los acceptau per fills
e jesus los te per frares
guardant los de tots perills
e teniu los preparada
corona de gran valer
en lo cel hon sou loada
digna verge del roser

Indulgencia complida
dona papa ignoscent
als confreres que en sa vida
vos servexen purament
perque fos mes exalçada
en labor ab gran plaer
de vos quens sou advocada
digna verge del Roser

Qui humilment vos presenta
lo Psaltiri glorios
es digne que tostemps senta
al mester vostre socors
tal virtut es demostrada
com per vos al cavaller
fon la vida restaurada
digna verge del roser

Tots los sants porten garlanda
De les roses divinals
que teniu vos encomanda
ab los bens celestials
e per ells sou adorada
apres deu quius volgue fer
mare sua tan amada
digna verge del roser

Cent cinquanta ave maries
te a dir cascun devot
pater nostres quinze guies
si vol lech o sacerdot
dir ho pot cada jornada
o setmana a plaer
a la ques intitulada
digna verge del roser

Suplich vos agraciada
quens vullau merçe aver
puix que sou intitulada
digna verge del Roser.

Apèndix F

Dances llargues retronxades del ACG Ms. 69 Adversaria:

Refrany

Pus es guerra comoguda
vers mi fort e treballosa
hare de vos gloriosa
consell favor ez ávida

Vostre fill supplicau
Reyna de clemença
Quel enemich no vença
A mossen Riambau

C

Consell vos prech que donar
me vullau e tal saber
que de ma fer e pensar
Sia luny tot mon voler
E si mon talent se muda
De fer obra virtuosa
hare de vos gloriosa
consell favor ez ávida

C

Com seran los perills
De la streta bataylla
Supplicau vostre fill
per la merce li vaylla
pus de bon cor li plau
Servix vostrexellença
feu lenemich no vença
A mossen Riambau

C

A pres supplich tant com
sia marema favorida
per vos verge bon tot bé
Es fe gratia complida
Si sera oppromoguda
ni en trenxa gens dubtosa
hare de vos gloriosa
consell favor ez ávida

C

Pusques monstre devot
ens advoque sens triga
Preservau lo del tot
De la gent enemiga
No li falten null fran
feu li vos tal valença
Quel enemich no vença
A mossen Riambau

C

Aiudam dats e sorres
E mes en lhora darrera
Quant marina lexaralcoer
Sia pus vostra bandera
E per qui sia remuda
Dela vall ques tenebrosa
hare de vos gloriosa
consell favor ez ávida

C

Primer mossen Abbat
e mongos capellans
e tots de montserrat
Devots ez ermitants
Preguem lunyar vullau
de tota violença
Quel enemich no vença
A mossen Riambau

Tornada

Si ma lengua torne muda
nen loar deu pererosa
hare de vos gloriosa
consell favor ez ávida

Tornada

Montserrat Torres

Montserrat Torres

Carbonell, Pere Miquel, 1864. *Opúsculos inéditos del cronista catalán Pedro Miguel Carbonell ilustrados y precedidos de su biografía documentada por D. Manuel de Bofarull y de Sartorio*. Barcelona: Imprenta del Archivo.

Apèndix G

Les *Razos de trobar* de Ramon Vidal de Besalú, escrit entre 1190 i 1213, es considera el primer tractat de poètica en llengua no llatina. És bàsicament un tractat de gramàtica en occità i no explicita res concret sobre la *dansa*. Els seus plantejaments són d'una gran modernitat. Observa que tothom té interès a fer versos i cantar-los, siguin de la religió que siguin i de qualsevol estament social; tot i que no cita els pagesos, sí que anomena els pastors i el seu entreteniment en solitud. I assenyala aquest art com una eina de primer ordre en la legitimació del lèxic i en la seua fixació a la memòria¹⁴⁰:

Tothom, cristians, jueus i sarraïns, emperadors, prínceps, reis, ducs, comtes, vescomtes, comdors, varvassors, clergues, burgesos, vilatans, petits i grans, dediquen constantment la seva voluntat a trobar i cantar, ja sigui perquè volen trobar o perquè volen aprendre, o perquè volen recitar o perquè volen sentir un cant. Fins al punt que rarament sereu en un lloc tan solitari i tan apartat on, mentre hi hagi algú, no trigueu a sentir cantar un o altre o tots alhora, car fins i tot els pastors de la muntanya la major distracció que tenen és cantar. Perquè tots els béns i els mals del món són inscrits en la memòria pels trobadors. I no trobareu cap mot ben dit o mal dit, després que un trobador l'hagi posat en rima, que hom no recordi, car el trobar i el cantar són l'origen de totes les gallardies. [...]

Tothom que vol trobar i tornar-se'n expert, primerament ha de saber que cap parlar del nostre llenguatge no és natural ni adequat [per trobar], excepte el de França, del Llemosí, de Provença, d'Avernia i el de Carsí. Per la qual cosa us dic que quan parlaré de «llemosí» heu d'entendre totes aquestes terres i totes llurs veïnes i totes aquelles que són entremig. Tots els qui han nascut i s'han criat en aquelles terres posseeixen el parlar natural i adequat. Per això quan un d'ells s'aparta del parlar per necessitats de la rima o per una altra raó, ho percep millor aquell qui posseeix aquell parlar; tanmateix, no creuen obrar tan malament com fan quan n'alteren la norma, sinó que pensen que pertany a la seva llengua. Així doncs, vull fer aquest llibre per fer conèixer el parlar a aquells que ja el saben i per ensenyar-lo a aquells que no el saben.

El parlar francès és més prestigiós i més adequat per fer *romans* i partorel les, mentre que el Llemosí té més prestigi a l'hora de fer versos, cançons i sirventesos. I per totes les terres del

¹⁴⁰ Anton M. Espadaler (ed.): *Ramon Vidal de Besalú. Obra completa*. Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 2018. [p. 375-379]

nostre llenguatge gaudeixen de més reconeixement els cants de la llengua llemosina que els de cap altre parlar, per això us en parlaré preferentment.

Considera, doncs, dues llengües vàlides per a *trobar*: la francesa i la llemosina, que des del seu punt de vista designa tots els parlars del sud. Té consciència dels localismes i dialectalismes i de la temptació de manllevar mots forans per ajustar les rimes a l'hora de compondre, un vici que caldria evitar. Així mateix designa un repertori òptim per a cadascuna de les dues llengües –potser per tradició– i un context geogràfic on la llengua llemosina es considera la millor per compondre. Se serveix d'exemples basats en cants de trobadors antics de renom per justificar i legitimar les seues normes, de manera que els converteix en el cànon clàssic per als trobadors novells.

Apèndix H

Doctrina de compondre dictats (1290-1300). Sobre la *dansa*:

Si vols far dança, deus parlar d'amor be e plament, en qualque estament ne sies. E deus li fer dedents ·iij· cobles e no pus, e respost, una o dues tornades, qual te vulles; totes vegades so novell. E potz fer, si t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. E aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començamen, al mig, e a la fi. [...]

Dansa es dita per ço com naturalment la ditz hom dança[n] o bayllan, cor deu [haver] so plazent; e la ditz hom ab esturmens, e plau a cascus que la diga e la escout.

Si vols far retronxa, sapies que deus parlar d'amor, segons l'estament en que n seras, sia plazen o cossiros; e no y deus mesclar altra raho. E deus saber que deu haver quatre cobles, e so novell tota vegada. E deus saber que per ço ha nom retronxa car lo refray de cada una de les cobles deu esser totz us. [...]

Retronxa es dita per ço retronxa / per ço cor totes les cobles deven ser retroncades a la fi, e per ço cor refrayn de la primeryra cobla serveix a totes les altres cobles.

Apèndix I

Tractat de Ripoll (1290-1350; ACA Ms. 129)

Dança ha un refrayn e ·iij· cobles e una o ·ij· tornades. E es tos temps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que no ha diferencia en materia ab canço mas en la forma, per tal cor dança no ha sino ·iij· cobles, e canço v· o ·vij·. E la dança es axi feta que pus en la cobla son posades ·iiij· rimes principals, tan tost ço qui s' seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so. «Rimes principals» dich io a diferencia de les meyns principals, axi con aqueles qui son doblades, axi con par en la dança del Capela de Bolquera qui diu:

Ffis vos suy ayman – ses enian
 Ab ferm talan, – cors ben estan;
 [Donchs] prende us merçes – pus tot bes,
 Dopna, n vos es,
 Que no m'auciats desiran.

Aço es refrayn». Pus seguexse la cobla, qui diu:

Als prim que vos vi – vos plevi
 Ab cor fi, – dom[pna, mi] – e tots quans bens puyx far ni dir,
 Ab cor que non vir – de servir
 Vos, qu'eu mir – e des[ir] – en mon cor ser e mayti».

Apèndix J

Joan de Castellnou: *Glossari* (1341).

Dansa deu haver un sol respos e tres coblas, ad aquel semblans en la fi, e voi tornada una, o doas, del ressort del respos, e las coblas devon esser engals de las sillabas, empero l'acordanssa podon haver una mateysha o diversa; e si la tornada o'l respos es majors o menors de un o dos bordos que la meytatz de la cobla, non val mens ni es vicis. E si.l respos es de qatre o de cinc bordos, pot ne hom retronchar los tres bordos o mens, mas si es de solamen tres bordos le respos, pot ne hom retronchar dos o mens. E respos de dansa no pot haver may de cinc bordos ni mens de tres; e cobla de dansa no pot haver mens de cinc bordos ni mays de .ix., ni cascus bordos no pot haver mays de .viij, sillabas.

Apèndix K

Joan de Castellnou: *Compendi per compondre dictats* (1341).

(Casas 1969, 142-143)

Dança dictats es gracios
 Ab un tan solamen respos,
 E ab tres cobles atressi
 Ez aquells semblans en la fi.
 E requer per far la tornada,
 De aquell resort esser pausada
 Los començaments de las quals
 Deu hom far per compas egals.
 Pero, quant al final acort,
 Sien divers o d'un ressort.
 Del respos han diversitat
 D'acort, e qui s vol, d'egualtat.
 De miga cobla sens biaix
 Pren son compas, respos o quays,
 Car de dos versets, mays o mens,
 Al plus es sos variaments.
 Degus versets que dansa col
 Passar ·VIII· sillabes no vol.
 D'amor vol tractar per dever
 E gay so per dansa haver
 Tres bordos o menys qui s volrra
 Del respos retronxar poyra,
 E quan sol es de tres versets,
 Los dos o mens tornar poyretz
 E ço que ayçi vos sofrany,
 Cobla vos da lassus refrany.

Apèndix L

Guilhem Molinier: *Leys d'amor*.

Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es un respos solamen, e tres coblas semblans en la fi al respos en compas et en acordansa; e la tornada deu esser semblans al respos. E l comensamen de cascuna cobla deu esser d'un compas, e qui s vol d'una acordansa o de diversa. Li qual comensamen devon esser del tot divers d'acordansa del respos: quar non seria bela cauza que l comensamen de la cobla fos de la consonansa del respos. Ysshams li dig comensamen podon esser d'u meteysh compas o de divers am lo dig respos. E l respos deu esser del compas de meia cobla o quaysh, so es mays o mens de dos bordonetz. E li bordo que son en dansa no devo passar ·VIIJ· sillabas: et en cas que aytal bordo passesso ·VIII· sillabas, seria irregulars aytal dansa, anormal, e fora son propri compas e si doncx li rim no seran multiplicatiu. E qui s vol pot retronchar tres bordos, ses plus o mens, del respost; pero, si l respos es de tres bordos solamen, no n deu hom retronchar mas dos, ses plus o mens. E deu tractar d'amors, e deu haver so ioyos et alegre per dansar, no pero tan lonc coma vers ni chansos, mas un petit plus viacier per dansar, segon qu'es estat dig. Enpero huey ne uza mal en nostre temps daquest so. quan li chantre que huey son. no sabon apenas endevenir en un propri so de dansa. E quar noy podon endevenir. han mudat lo so de dansa en so de redondel am lors minimas et am lors semibreus de lors motetz. Le remanen de dansa trobaretz lassus en cobla. et en autre loc can tracta de coblas retronchadas. Alqu fan dansa de coblas tensonadas laqual adonx appelan dans pero entre dans e dansa. no fam lunha differensa et alqu fam desdans e desdans per pauzar e destantar lo contrari e degus nos varia del compas de dansa.

Guilhem Molinier: *Leys d'amor*.

Dansa dictatz es gracios
 Amb I tan solamen respos
 Ez am tres cobblas atressi
 Ad aquel semblans en la fi;
 E la tornada vol per fort
 Esser tostemps d'aquel ressort,
 Los commensamens de lasquals
 Deu hom per compas far engals.
 Enpero quant a l'acordansa,
 Son divers o d'una semblansa;
 Del respos han diversitat
 D'acort o qui s vol d'engaltat.
 De mieja cobbla ses biaysh
 Pren son compas respos o quaysh,
 Quar de dos versetz may's o mens
 Al plus es sos variamens.
 Et alcu fan de dansa dans,
 Quar es de cobblas razonans.
 Desdansa desdans volo far
 Per lo contrari descantar.
 E ges per so lor mayestria
 No s part dansa ni varia.
 Degus versets que dansa col
 Passar VIII sillabas no vol;

Pero soent trobam que passa,
 Can rims multiplicaz l'abrassa.
 De bels motz deu esser garnida
 E que del tot sia complida.
 D'amors deu tractar per dever
 E gay so per dansar haver.
 E ses aquel appar deserta,
 Quar lo sieus noms be no l reverta.
 Tres bordos o mens qui s volra
 Del refranh retronchar poyra.
 E can sol es de tres versetz,
 Los dos o mens tornar poyretz;
 E de so qu'ayssi vos sofranh
 Cobbla vo n da lassus refranh,
 Et yssamens lay on mostradas
 Vos havem cobblas retronchadas.
 Gardat pero so que dig es
 E l plus on hom vos ha remes,
 De tota cobbla don que s port
 Dansa poyra far son report,
 Si donx no l dava tal pressura
 Que la gites de sa natura
 On non havia tal proces
 Que son compas li varies.

Guilhem Molinier: *Lays d'amor*.

Retroncha es us dictatz ayssi generals coma vers. que pot tractar de sen. de essenhamen. damors. de lauzors. o de reprendemen. per castiar los malvatz et aquest dictatz sec lo compas de vers cant al so e cant a las coblas. quar pot haver de. V a X coblas. Et es dicha retronxa. quar es de coblas retronchadas. no per altra cauza. Equar lassus havem mostrat ques cobla retronchada. perso lo qual ques ayssi ne tractem. Empero cant hom fa vers chanso o dansa per coblas retronchadas. ges per so no se sec que deia haver nom retroncha. ans lo pot hom apelat vers retronchat o chanso o dansa retronchada.

[...]

Retroncha dictatz es dacort

Am vers quar es del sieu resort.

Exceptat que totas vegadas.

Se fay de coblas retronchadas.

Apèndix M

Lluís d'Averçó. *Torsimany* (1400). Sobre la *dansa*:

Ací parla de natura de dança, la qual es trobada en las *Flors del gay saber*, en lo capitol CLI, sots la forma següent:

Dansa dictatz es gracios
 Amb I tan solamen respos
 Ez am tres cobblas atressi
 Ad aquel semblans en la fi;
 E la tornada vol per fort
 Esser tostemps d'aquel ressort,

Ací podez veure en aquests sis bordons toquadas tres materias. La primera es del respost o refrany qui deu eser en la dança. La sena materia es de tres coblas que deu haver en cascuna dança. La terça materia es de la tornada qui deu eser en cascuna dança. Las quals tres materias vulh divisir per la forma següent.

La primera divisió es que, segons que podetz veure en los dos verses o bordons primers posats en aquestz sis, aquest dictat qui es apelhat dança es dictat graciós, lo qual deu haver ans de las coblas un responador, lo qual per alguns es apelhat respos, e per alguns altres es apelhat regrany. E per tal aquest respós o refrany va denant las coblas, com se diu o.s canta ans de neguna de las coblas, e con aquest so es cantat, tothom responent canta aquell matex respos o refrany, lo qual es començament del so que deu haver la dança de aquell respos.

La segona divisió es que après aquest respos o refrany se deuen seguir tres coblas, las quals en lurs compás de silhabas, de bordons, d'accent e de rim, deuen semblar lo refrany o respos demun dit, ço es, de miga cobla a avalh, com de natura de dança es de miga cobla avalh, dos bordons mes o menys deu eser dels compases demunt ditz, sens diferencia alguna que no deu haver de aquell loch a avalh, sino aytal com es lo dit respos o refrany. E si lo dictador o actor de la dança variarà lo compás del respos o refrany de dos bordons mes o menys així com pot fer, jens per açó la dita dança no axiria de sa propia natura, e ab aytant lo començament de la dança axí matex hauria a eser major o menor. E d'acó tractaré quax a la fi del present capitol de dança.

La terça divisió que sens posar ne fer-hi diferencia ninguna, la tornada deu eser de cascuna dança d'aytal compás com lo respons o refrany, axi be en compás de silhabas com en compàs de bordons, com en compás d'accent, com en compás de rim, ço es, de acordança final de bordons. E ab aytant es acabada tota la divisió dels sis bordons demunt ditz.

Lluís d'Averçó és molt meticulós en la seua interpretació: a partir de sis versos de Molinier és capaç d'analitzar-ne totes les contingències possibles i de revelar detalls de l'ús coetani. Per exemple, com era el funcionament en començar a cantar una *dansa*: el cantant principal canta primer el *respos* i tothom ho repeteix –no queda clar, però, si es repeteix tot sencer o només una part; el so del *respos* és el so que tindrà la *dansa*. Per primera vegada trobem aquí un detall d'estructura melòdica que retrobarem en les tonades dels goigs a partir del segle XVI. També és interessant l'ús dels noms de *dictador* i d'*actor* per designar allò que també s'anomenava *trobador* i *joglar*, respectivament. I la *tornada* de la *dansa* ha de concordar amb el *respos* en el nombre de síl·labes, de versos, en la situació dels accents i en la rima. I continua:

Mas encara diu mes lo dit capitol de dansa, ço es:

Lo commençamen de las quals
 Deu hom per compás far engals.
 Enpero cant a l'acordança,
 Son divers o d'una semblança
 Del respos am diversitat
 D'acort o qui s vol d'egaltat.

En aquestz sis bordons ha dos enteniments. Lo primer enteniment es la on diu *lo començament de las quals*, ço es saber, coblas, *deu hom per compás far engals*. E açó vol dir que en las coblas de la dança deu hom guardar equalitat de compás en lurs començaments, los quals començaments entench jo que sien de aquelh loch a ensús on será pres lo compás de respós o refrany, com ja demunt, en la manera de respós o refrany he ja parlat prou, de aquelh loch a enjús. E per dar pus clar enteniment a las sobre ditas paraulas, l'enteniment de aquestz dos verses primers alhegats ma par que sia aytal que de aquelh loch a amunt on será pres lo compás del respós o refrany en alscunas coblas de las danças, se deu servir verteder compás de bordó e de silhaba e d'accent sien las coblas segona e terça de cascuna dança, com la cobla primera, ço es, del dit loch a amunt. E ací ha fi l'enteniment dels primers dos bordons.

Lo segon enteniment es que en los quatre bordons derrerament alhegats, lo qual enteniment es tot fundat en compás de rim, segons que veure podetz en aquells, com segons aquestz quatre bordons, todas las coblas de cascuna dança poden haver lurs rims finals, ço es, lurs sons en lurs diccions finals, e com diverses o no, si us voletz, ço es, que lurs sons finals de diccions finals poden eser de una acordança en la primera cobla de miga amunt o d'aquell loch amunt on fo pres lo compàs del respons o refrany; e de altra acordança de aquell loch a amunt en la segona cobla, e d'altra acordança de aquell loch matex amunt en la terça cobla. E si lo trobador se vol, poden todas las ditas coblas de aquell loch amunt, eser de una acordança de so en lurs finals diccions ab lur respós o refrany de la lur dança o no, si lo trobador ho volrà, però pus belh es que no.u sien. E aquest es l'enteniment verteder de aquestz quatre bordons e, per consequent, de tots sis.

És a dir, la primera meitat de les cobles de la *dansa* ha de tenir el mateix nombre de síl·labes, el mateix nombre de versos i la mateixa ubicació dels accents a totes tres. S'entén per la primera meitat o el començament de la cobla aquells versos que estan situats a sobre (*a ensús*) d'aquella part de la cobla que reprèn la mètrica, els accents i la rima del *respos* (que queda a sota, *a enjús*). Si el trobador volgués, la primera part de la cobla podria tenir la mateixa rima que el *respos*, però és més bonic que en tingui una de diferent. Igualment, les cobles segona i tercera podrien imitar la rima de la primera cobla, però és preferible que en tinguin una de pròpia.

Mas encara diu mes, lo dit capitol de dança, ço es:

De miga cobla ses biays

Pren son compás, respós o cays

Açó es ja dit en las tres divisions demunt posadas, pres lo començament del present capitol de dança, e per açó jo no.n dich pus. Mas encara diu mes, lo dit capitol de dansa, ço es:

Quar de dos versetz mays o mens

Al plus es sos variamens.

Açó vol dir que si la cobla de la dança es de compás de nombre de bordons impar, que pot variar lo dit seu respons o refrany de dos verses mes o menys; axí com si las coblas de dança son de set bordons, que.s pot fer refrany o respons de cinc bordons o de tres. E si la dança es de nou bordons, lo dit respons o refrany pot eser de cinc bordons o de set, e axí veure podetz refrany o respons en coblas impars de nombre de bordons, com se pot variar per minvament de dos bordons mes o menys. Be entenich jo que respons o refrany, vulhas que las coblas de la

dança sien de nombre de bordons pars o impars, se pot pendre, o de miga cobla amunt dos versetz, o de miga cobla avah, altres dos versetz. A axó veu.s refrany a mon semblant com se pot variar, si be las coblas son pars en nombre de bordons. E açó que dich de refrany o de respons, entench a dir de tornada axí matex, och e de tots aquells lochs de las coblas qui, segons que demunt es dit, deuen pendre lo compàs del refrany o respons, ço es, de migas coblas avalh, mes o menys segons la variació que l'actor de la dança fer-ne volrrá...

Mas encara diu mes, lo dit capitol de dança, ço es:

Degus versetz que dança col

Passar vuit silhabas no vol.

Acó es prou intelhigible document, lo qual ensenya que negun bordó qui sia en dança no deu haver mes de vuit silhabas, mas aquellhas pot haver, e menys, si lo trobador o actor seu ho volrrá.

El nombre orientatiu de versos del *respos* i de la *tornada* correspondria a mitja cobla. Com que aquesta divisió en versos senars no queda tan clara, hi ha un marge d'un o dos versos amunt o avall per construir el *respos* i la *tornada*. Els versos poden tenir com a màxim vuit síl·labes, a criteri del trobador o actor. Sembla que, així com el trobador només tindria la funció de compondre el *dictatz* – com el *dictador* –, l'actor s'encarregaria també de la seua interpretació.

Mas encara diu mes lo dit capitol, ço es:

D'amor deu tractar per dever;

E gay so per dançar haver.

Aci.m par que l'actor mostre duas reglas qui especialment se deuen servir en la dança. La primera es que aquest dictat apelhat dança deu eser de rehons anemoradas e no d'als. La segona regla es que a tota dança deu eser dat gay so, per tal que la dita dança cantant puxa eser dançada o belhada.

E aquest dictat apelhat dança en lo Consistorri dels mentenedors de la gaya sciencia, guanya la terça joya, axí com a dictat triat tercer entre los principals dictatz. E ací ha fi tot lo capitol de dança e així matex la exposició de aquellh feta a juy de mon petit enteniment.

Finalment, recorda que la *dansa* ha de tractar d'amor i ha de tenir una tonada alegre. I aquí mostra un indicati de com s'esvaeix la distinció entre dansar i ballar —que d'Averçó mostra equivalents; el *bal* i la *dansa*, que Guilhem Molinier des de Tolosa percebia clarament diferents, quaranta-quatre anys després a Barcelona, semblaven poc més que sinònims.

Apèndix N

«Dins los cels hon habitau», copiat per Lluís Palau a València, 1502-1504.

Cançoner de Cambridge (TCL R.14.17, f.89-90)

Los set goigs celestials de la gloriosa Verge Maria
los quals ella mateixa rebela al benaventurat sant
Thomas de Quanturia archebisbe. Els dehia tots
jorns e son de tanta virtut que aquell qui quiscun
dia los dira apareix li la Verge Maria el aconsola en
la sua fi.

Entrada

Dins los cels hon habitau
excellent Verge maria
de set goigs vos alegrau
ab tant clara companyia.

Primer

Lo primer que sent en vos
es verge que sou pus alta
se mes digna de llahors
dels sancts tots sens carisar falta
los angels sobrepugan
en honor sa jerarchia
dels dons alts Regina la clau
ab tant clara companyia.

Segon

Lo segon sou llum del cel
vos de deu sposa clara
mostrant li claror sense vel
nom lo sol al jorn pus clara
se mes fort quels raigs quant
en lo centre del mig dia
vos Regina claregau
ab tant clara companyia.

Tercer

Lo tercer trop que de virtuts
sou vexell molt resplantent
de la qual tots los anys??
del cel son al manament
ens honren en corh de pau
de deu mare y verge pia
lo qual tostems contemplau
ab tant clara companyia

Quart

Lo quart mostra dente val??
que verge vostre voler
en res no sieu desegual
del fill vostre lo mester
mas ab dins en tant ligau
que y medi nos desiua?
en dar lo que demanam
ab tant clara companyiaCinque

Lo cinque aconsola

se per molt nos fa servir
es que no pert may la srola??
de merits qui os col seguir
ans al pare de tots plau
prosperar lo si en vos fia
se als cels lo colloquau
ab tant clara companyia

Sise

Lo sise de que feu festa
es de tanta dignitat
que dels sancts tota la resta
nil opte nol ham pecat
que sols digna meresquiau
A la temitat prop sia
lo reo nostre desigan
ab tant clara cpmpanyia.

Sete

Lo sete dels cels senyora
que los vostres goigs termena
es que errn que non penyora
vos son dats mas per strena
se son certa ni dubtau
preguen may en res fallia
ans tots jorns los augmentau
ab tan clara companyia.

Tornada

Verge donchs pus no mirau
vos lliam per semblant via
en lo cel alt mos pugau
ab tant clara companyia

Vers

Vostre fill ver deu pregau
que cantem ab alegria
aquests goigs on reposau
ab tant clara companyia.

Senyor glorios fill de deu viu quei la beatissima se
gloriossima verge Maria mare tua gas alegrada en
lo cel de perpetus e benaventurats goigs: atorgans
misericordiossissim senyor que per los merits e
continuos prechs de aquella aconseguimsquam salut
e prosperotat de cors e de pensa e siam
benaventuradament portats als teus goigs e seus qui
ab lo pare e lesperit sant ving e regnes deu per
totstems amen

Apèndix O

Cançoner de Saragossa. Cançoner Català (XV s.), f. 317 v.

(*El Cancionero Catalán*. Ed. Mariano Baselga y Ramírez, 1896. Zaragoza: Gasca)

Ala verga maria

Molt humil mara de deu
Delas verges la mes bella
Vos peris restant donzella
A iesus redemptor meu.

Consabes tot nostre be
Sens macula de pecat
E paril vostra merçe
Restant la virginitat
Per que dignament podeu
Dir que sola sou aquella
Que paris restant donzella
A iesus redemptor meu.

Vos gustas la dolça mel
De lalta diuinitat
Quant portas lo pa del cel
Nou mesos dins vos tanquat
E adoras lo com adeu
En la santa nit aquella
Quand peris restant donzella
A iesu redemptor meu.

Nol paris sols mas crias
Ab vostras dolsas mamellas
E criant lo alletas
Ab la dolsa let daquellas
Don tal grau ates aueu
Ques dels angells merauella
Vos paris restant donzella
A iesus redemptor meu.

Qui pot dir ab quanta mor
Lo boleas y quanta cura
Com a fill vostre y senyor
Ver deu hom sobre natura
E per ço al neixer seu
No sentis mal ni querella
Vos paris restant donzella
A iesus redemptor meu.

Molts seruirs li aueu fets
Com a mara vertadera
Mas bels vos ha satisfets
A pres dell en laltaspera
Hon tan altament sçieu
Reyna del cel ynouella
Vos paris restant donzella
A iesus redemptor meu.

Donchs dolça mara de deu
Pus vos fes tal merauella
Que parint restas donzella
Pregau per nos dauant deu.

Apèndix P

Goigs del Misteri de sant Cristòfol, copiats el 1672. BSMV Ms. 6518

Con crida. *Et* veu y guald.

Via de deu tant alcanau. Enst Judar no seora.

Pregam uos de uolament. Quom iudau can elan.

Y pax uos que tan tant seora seora seora.

seura more que iudau. Enst Judar no seora.

Per que pigam pax. Enst part del orient.

Pregam uos de uolament. Enst Judar no seora.

Seur *Et* veu y guald.

Via de deu tant alcanau. Enst Judar no seora.

Pregam uos de uolament. Quom iudau can elan.

Y pax uos que tan tant seora seora seora.

seura more que iudau. Enst Judar no seora.

Per que pigam pax. Enst part del orient.

Pregam uos de uolament. Enst Judar no seora.

Epil *Prion* *Et* veu y guald.

Via de deu tant alcanau. Enst Judar no seora.

Pregam uos de uolament. Quom iudau can elan.

Y pax uos que tan tant seora seora seora.

seura more que iudau. Enst Judar no seora.

Per que pigam pax. Enst part del orient.

Pregam uos de uolament. Enst Judar no seora.

Seur *Et* veu y guald.

Via de deu tant alcanau. Enst Judar no seora.

Pregam uos de uolament. Quom iudau can elan.

Y pax uos que tan tant seora seora seora.

seura more que iudau. Enst Judar no seora.

Per que pigam pax. Enst part del orient.

Pregam uos de uolament. Enst Judar no seora.

Goigs del *Misteri de sant Cristòfol* del Corpus de València, còpia del segle XVII (BSMV Ms. 6518).

Estructura: 1234|1234|234

1. Puix ée deu tant al-can - sau,

2. sant xris - to - fol Glo - ri - es,

3. fau - nos mer - se que vu - llaa

4. m est riu dar - nos sy - cos

Apèndic Q

Pergamí dels goigs del Roser AHCB Dep. de gràfics C18/F6C5/009

5 goigs ab gran plabez cātare verge ma

v̄e seōria es la verge del roser

Deu planta en vos seōria to roser molt excel·la

Quant vos feu mercedora De concebre purament Donant se al mistatze Que del cel vos trametia Deu lo pare que volia Fosseu mare del roser	Gran delit vos presentaue. Vostre fill resuscitat Ab cinch roses que portaua En les mans peus y costat Per les quals lo lucifer Que dels sanets lo infern vplia Fonc robat en aquell dia Quant fou el lo sanct roser	Que lo gran deu elegia Per estar en companyia Del celestial roser
Del sanct ventre produhida La planta del roser vert Fol de angels circuida Y seuida ab gran concert Y resta pur y sencer Vostre cos ab alegria Quant paris en la establa Lo celestial roser	Repreada la gran erra De adam per mort cruel Tresplanta fone de la terra Lo roser alt en lo cel Y pujant ab gran poder Lo partit nous entristia Contemplau deu com rebia Ab gran caritat lo sanct roser	Vostre vida acabada Lo major dels goigs tantis Com azeu fos present en dia Triumphant en paradia Vostre nos volgue fer Del gran ort que posseia Collocant vos honoera Sots la hombra del roser
Com los reys deuots sentiren Del roser la gran odor Ab lestel en senes partiren Per adorar lo roser Y habaren cert lo ver	No ha de menys estima Vostre roser	Donchs puix vos donau logueu Als de via contraria Preseruai verge maria Los contraries del roser <i>Quasi cecilius exaltata sum in libano offa Et quasi plantata ioseph in herida attia Dixit prout sic b. p. n. v. d. i. q. d. i. c. a. e. m. Deu qui beatissima virginem maria a sua d. i. c. a. e. m. in celum plantacione ipsa ioseph de libano</i>

Estructura: 1234/34'34'1234

Goigs del Roser, 2a 1/2 del segle XVI (AHC B Dep. de Gràfics, C18/F6C5/009bis).

1
[Nos-]trés] goigs amb gran pla - er can - ta - rem ver - ge Ma - [ri - a] [paix que] vos - ira se - nyu - ri - a és la ver - ge del ru - ser.

2
3
4

1
2
3
4

Déu plan - tà en vos se - nyora la ro - ser molt ex - cel - lent.

"Puix de vostra carn sagrada" Manuscrit Pujol, 1539 (CEDOC 12-VII-28, f. 51).

[Cantata: 12:4:56:66(12:4)]

11

2

3

4

Puig devos - tracam sa - gra da ses ves - ti - deu ver - ti - der
 dig - ni - tate is - ti - tu - la - da sou la ver - ge del Ro - ser.

5

6

7

8

No - vell ti - uol ver - ge pu - ra vos - tre fill vos ha do - nat.

Goigs de la gloriosa Santa Maria Magdalena, segie XVI (BC M747/1).

Estructura: 1234/1241241234

The musical score is written on two staves, both in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the upper register of the staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is divided into four measures, each marked with a boxed number (1, 2, 3, 4) above the staff. Measure 1 contains the lyrics 'Ab veu da - ra y molt ple - na, Mag - da - le - na,'. Measure 2 contains 'vos - tra vi - da, pe - ni - tèn - cia'. Measure 3 contains 'car - ta - rom - eb se - re - rom - cia.'. Measure 4 contains no lyrics. The piece concludes with a double bar line.

Apèndix T

Goigs de Nostra Dona. Madrigal 1. Joan Brudieu, 1585

Tous Brudieu.

Allegro

O se te es que sou ser ta, que talsgoismay e na

ran, ninsc teu ismes de ser ta, ans per tottes du ra ran, dochs pre

gau per nos a ma da, y feunos amichs ab Deu, pusque sou cant ve ne ra da,

en los cels cõ me re xeu

Lofete

Madrigal I: Goigs de Nostre Dona; notació del setè goig de la veu del corista, Joan Bruçieu, 1585.

Extrínscua: 1214714141914

1 2 3 4

Donchs pre - gauper nes a - ma - da, y feu - nos a - rrichs ab Deu, pus que aoutant ve-ne - ra - da, es los celstret me - te - nev.

Apèndix U. Model melòdic «Roser». Exemples d'esquemes de notació
MODEL MELÒDIC «ROSER». GRUP 1: NUCLI CENTRAL DEL MODEL¹⁴¹

Goigs de sant Andreu d'Oristà, v. 2008.

$\text{♩} = \text{c. } 120$ Estructura: 1234/1414141414

Puix mos-trau gran co-mu-ni-gi-a per lo ves-tre arca-de-reu, ad-gua-se la-mo-tes-gar-a, jo-ty-mos-tye-am-At-abra.

Goigs de Nostra Senyora del Roser de Cortis, festa 1994.

$\text{♩} = \text{c. } 120$ Estructura: 1414/14141414

Puix mos-trau vos-tre po-der fent mi-ra-cles ca-da di-a, pro-te-giu Ver-ge Ma-ri-a, els con-fra-res del Ro-ser.

Goigs de santa Magdalena de Pinedal de Bral, festa 2008.

$\text{♩} = \text{c. } 120$ Estructura: 1414/14141414

Mag-da-lo-na-quin-la-fren-a lle-vas-el-se-ni-l-sa-pan-da, no-ga-d'au-ti-po-ten-to que nos-tre del-je-eu-da.

Goigs de sant Magí de Cervera, festa 2008.

$\text{♩} = 160$ Estructura: 1234/14141414

Puix mi-ra-cles ca-da di-a lo Se-nyor o-bra per vós, O-ty-at-quant-és con-fi-a, sant Ma-gí-mar-ni-gio-rí-a.

¹⁴¹ Podeu sentir alguns exemples d'aquest model melòdic a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoisoral/>

♩ = c. 192 [Estructura: 3434/34343234]

Goigs de santa Peïada de Perles, aplec 2010.

Oh Pe - la - ia pe - ni - ten - ta, que po - deu amb Déu Se - nyor, al - teu - so - nos de Déu gei - cós, de nos - tres fe - cas far - ai.

♩ = c. 172 [Estructura: 3234/34343234]

Goigs de Nostra Senyora de la Nau d'Arreu, festa 2013

Puix com rei - na sou ser - vi - da d'a - quest tras de Pi - ní - neu, de - jò - cou la nos - tra té - da, Ma - re de Déu de la Nau.

♩ = c. 172 [Estructura: 3234/32323232]

Goigs de Nostra Senyora de la Trobada de Manferrer, aplec 2011.

De vós can - ta - rem - la - or, que sou Ver - ge im - ma - cu - la - da i del lloc de Mon - tser - rer. No - stra Se - nyo - ra Tro - ba - da.

♩ = c. 220 [Estructura: 3234/34343234]

Goigs de Nostra Senyora del Prat, de Figuerola d'Orcu, 1986.

Puix sou nos - tra pro - tec - to - ra da - vant vos - tre Fill a - mal, so - cou - rem - nos gran Se - nyo - ra, di - vi - na Rei - na del Prat.

♩ = c. 146 [Estructura: 3434/34343234]

Goigs de Nostra Senyora del Boscall d'Ausovell, aplec 2010.

Puix sou Ma - re de de - men - cia i vos - tre po - der tan alt, sou so - lant als a - flit - ges que re - cla - men a Bos - call

MODEL MELÒDIC «ROSER».GRUP 4

Joigs de Nostra Senyora del Roser de Triviesca, 1971-1973.

♩ = 168 [Estructura: 1214/141214]

Una-fres goigs amb gran pla - cr
 car - ta - rem. Ver - ge Ma - ri - a, puix la vos - tra Sc - nya - ri - a és In Ver - ge del Ro - ser.

Joigs de la Mare de Déu de la Pinya del País de Riabó. Tonet Inglatavaga, 2014.

♩ = c. 224 [Estructura: 1412/141214]

Puix qu'en sou pel nos - tre hé la més bon - da - do - sai pi - a,
 oh, dol - ce Ver - ge Ma - ri - a, don - car jo, síus om - né

Joigs de santa Magdalena de Devós de Vilalba dels Arcs, romeria 2016.

♩ = 147 [Estructura: 1214/141214]

A Mag - da - le - na sa - gra - da, pe - ca - dos, re - cla - ma - reu: Si - au
 la nos - trad - vo - ca - da per sem - pre da - vani de Déu.

Apèndix V. Model melòdic «General». Exemples d'esquemes de notació

MODEL MELÒDIC «GENERAL». GRUP 1. NUCLI CENTRAL DEL MODEL¹⁴²

♩ = c. 132 [Esquema: 214214121] *Goigs de sant Blai d'Algorta, 2014.*

♩ = c. 138 [Esquema: 12142141214] *Goigs de Nostra Senyora de la Bovera de Cirnera, aplice 2015.*

♩ = c. 194 [Esquema: 12142141214] *Goigs de sant Miquel de Vairevanes, festa 2019.*

♩ = c. 190 [Esquema: 12142141214] *Goigs de sant Roc de Torregrossa, Maria Flouensa i Paquita Solsona, 2014.*

¹⁴² Podeu sentir alguns exemples d'aquest model melòdic a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoigsorals/>

MODEL MELÒDIC «GENERAL». GRUP 2. GRUP MELÒDIC POLIMÈTRIC

Coigs de Nostra Senyora del Piadós, de Sant Hilari Sacalm, 1984.

♩ = c. 120 [Estructura 1244/1241/241/244]

Vé-que-mou tam po de-ro - sa in - mo-ro-sa, cul-gu-tes - tre-m-er - ca-sà, Mi-re de Déu del Pe-dós

1 2 3 4

Cobles de la Mare de Déu dels Dolors de Llavantí, 1984.

♩ = c. 140 [Estructura 1244/1241/241/244]

Pàsem Ma - re Do - lo-ro - sa, del-ques-po - sa, dí-ent-Vos - tre fill se - ra, Ver - ge del Ma - re dels Do-lors,

1 2 3 4

Cobles de la Mare de Déu dels Dolors d'Escamp, Pilar Font, 2010.

♩ = c. 50 [Estructura 1244/1241/241/244]

Pe-gu-tes per ór - te - cions, del-ques - po - sa, Si-me-ó no-fe - il - tà, Ver - ge del Ma - re dels Do-lors.

1 2 3 4

Coigs de Nostra Senyora de Corusà, de Santfeliu de Guàrdia, 1983.

♩ = c. 130 [Estructura 1244/1241/241/244]

Se-am-tes - tre pro - rec-vo - ra, gran Se-nyo - ra, no dels ún - gús ex - al-ta-ri - ta, i de Cor - net ve - ue-re-ria.

1 2 3 4

MODEL MELÒDIC «GENERAL». GRUP 3. GRUP MELÒDIC HETEROGENI

1.

Gaigs de Nostra Senyora de Soler d'Encinyr, 1982.

Se- per sou dé-la-ga-ter re - cta - me, es - pli-can - il la gran no - va.
 Mo - re de Deu de So - la.

Structura: 221101102111

2.

Gaigs de sant Antoni abar de Llesui, 2005.

Del Di-me - niven - ce-dor, alma-lalt a-to-men-dat
 do-nant sem - pre vos - tre-a-mor sant An-to - nison - estat.

Structura: 1214714113211

3.

Gaigs de Nostra Senyora de Mercadal de Canillo, 2010.

Puis a-quí, di - vi - na plan-ca, vul-guè-reu-ten-dia lro - lar,
 de Me-ri-tal rei - ra san-da vul-guè-reu-ten-dia ju - da.

Structura: 133431341234

Gaigs de Nostra Senyora de Montgarni, aploc 2017.

Que gos - laa viu - re a - quí, en floe alt i prop la aeu,
 vi-ur ja nos - frond - ro - cu-da, Rei-ne del aroñ Fi - ri - aent.

Structura: 31313311231

MODEL MELÒDIC «GENERAL». GRUP 3. GRUP MELÒDIC HETEROGENI (continuació)

4

♩ = c. 122 [Estructura: 2|4|4|4|2|2|4]

Goigs de Nostra Senyora de la Mercè de Planès, 2010.

Puis Vós sou le nou queus guà-a en a-ques món tan re - vés: S'or - ra - ra - ra en fi: di - a, l'ar - ge am - ba de Pla - a de

♩ = c. 115 [Estructura: 2|4|4|4|2|4]

Goigs de la Mare de Déu del Roser de Tavernil, ant. 1955.

Vos-tes goig amb gran la - er can - ta - rem Ver - ge Ma - ri - a, par - ta vos - tra se - rra - ri - a és la Ver - ge del Ro - ser.

5.

♩ = c. 184 [Estructura: 3|3|3|3|4|2|3]

Goigs de santa Justa i santa Rufina de Pau de Mañé, c. 2015.

En sa vil - la tan dit-xo-sa de pu - res sans nus-que-reu Ans-mí Ra - fi - car ar - gu - da vos dem ari el ar - re tar.

♩ = c. 184 [Estructura: 3|3|3|3|4|2|3]

Goigs dels ors de Prolada, Pierquin 2010.

Lo pu - ter és, Ver - ge pu - ra, en jo - guo que pos - se - in (pos-se-in). En l'or - ra - ra sou do - ra - da dels set goigs ma - ri - ce de Déu.

MODEL MELÒDIC «GENERAL». GRUP 3. GRUP MELÒDIC HETEROGENI (continuació)

6.

♩ = c. 194 [Estructura: 3434/1234/1234-1/1234/3434/1234] *Gaigs del Rover de Pasqua a l'Orató, 2015.*



De-munt fe al mis-sut-ger que del cel us tra-me-ti-a Dé-ulo Pa-re que vo-li-a fús-seu Ma-re del Ro-ser.

7.

♩ = c. 120 [Estructura: 12/4/14/14-12/14] *Gaigs de sant Joan Baptista de Bol, 1994.*



Clares - pal·le san-ta vi-da, é-igne demolt bon re - pos. A - ja - de-us, sant Ro- jo - en de Pa - t - ge - né-t'

Apèndix W. Model melòdic «Girona». Exemples d'esquemes de notació¹⁴³

♩ = G. 196 [Estructura: 14144] = 141214

Caigés de somni. Març de Còrsic de Pèllobi, c. 1994.

Mox = ox - vi = ch. Déu - compia = x - do = dd ed - a - no: far = ma = na. - Vo = ur - di = ch. Déu - res = a - ra - sa. Mir = i, - so: lèx - Co: me: x.

♩ = G. 145 [Estructura: 1213] = 141213

Caigés de somni. Cristians de l'Alqueria, c. 2008.

Pass - al - ed - le - tra - so - na - da - ni - cas - ta: de - Déu - se - ca, - a - ra - na: to - ra - na - a - g - ra - na - se - le - te - na: an - ta - ra - na.

¹⁴³ Podeu sentir alguns exemples d'aquest model melòdic a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoigorsorals/>

Apèndix X. Model melòdic «Nord». Exemples d'esquemes de notació¹⁴⁴

Goigs de sant Climent de Riudaura, 1956.

♩ = 158 [Estructura: 123467343412344]

1 2 3 4

Tots els de - vos de Ri - dau - ra au - pli - quem amb car a - tent
 fa - ces de la ve - ge - ri - ta per me - di de sant Cl - ment.

Goigs de Nostra Senyora de Carrovaunada, ap. l. 2015.

♩ = 176 [Estructura: 12557343412555]

1 2 3 4

Puixen un a - ques - tal - tu - ra de nos el - fi - cace - ne - ra - dia. Du - call - dia - na ver - da plant - ta molt sem - blant ro - ma - ni.

Goigs de Nostra Senyora de Riapedrós de Vilaller, 2009.

♩ = c. 148 [Estructura: 32144321432144]

1 2 3 4 5

Sí - ca nos - tra jo - re - ter - so - ra, Vir - ge de Car - na - ta - ma - da. Per és - ser Rei - na i Se - nyo - ra aè - ter - ge de Ri - pe - a - dós.

Goigs de sant Roc de les Avellanes, festa 2014.

♩ = 158 [Estructura: 3221731312517251]

1 2 3 4 5

Puix te - nira tal ad - ve - cut fem dels pe - ens pe - ni - ten - cia. Tot el nos tra am - te - a - dós, de ce - rar de pas - se - fir - cia.

Quem de - de - ja - fer - ta - tal

¹⁴⁴ Podeu sentir alguns exemples d'aquest model melòdic a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoigsorals/>

Apèndix Y. Model melòdic «Ànimes». Exemples d'esquemes de notació¹⁴⁵

Cobles de les Ànimes del Purgatori de la Granddèlia, 2012.

♩ = c. 115 [Estructura: 1214/14141214]

Oh mor - tals i vi - a - dors, que tan ol - vi - dats vi - viu, a les À - ni - mes o - ho, que cri - des fan, que no - tis - sois

Cobles de les Set Paraules de Vilaller, 2009.

♩ = 145 [Estructura: 14/14143414]

No jo - rar - des a'ls - mar - gu - es que Je - sús a - gu - dex la Creu. O que gran pro - cu - ra per sal - var to - tis - se'u.

Goigs de sant Lluís de Milà, aplec 2015.

♩ = 134 [Estructura: 1414/14141214]

Paix la re - ial des - cen - den - cia, us o - bli - gasa ser pla - dis: guar - dar - nos La - jo glò - rios de sant de col - les - que - men - cia.

Goigs de sant Primi i Felicit de Martí de Montcal, 1994.

♩ = 94 [Estructura: 33/433143314]

Pois queda vol - tans de Ma - rià cis - din - gha amb tant fi - vers, a - cu - tar - tes jo - se - ces sans Prim i Fe - li - t - d.

¹⁴⁵ Podeu sentir alguns exemples d'aquest model melòdic a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoigsorals/>

MODEL MELÒDIC «ÀNIMES» (continuació)

Gòigs de Nostre Senyora del Coll d'Ossor. Notats per Lluís Romeu, 1915.

So-bre-asants sou co - ra - na - da, Ma-re de Déu in-cre-at; Ho - ge del Coll av - sa - no - da, an - tu - ra - tos amb fi - e - lit.

Gòigs de sant Domènec del Solerós, 2015.

Cu-rant to - ra ma-lal - ti - a, fe-bres, fred - tal - tres do-lors. Sant Do-mè - us, lí - bra i grà - a de pe - nis per - a - ca - da - ra.

Cobles de les Set Promeses de València d'Àneu, 2009.

Amb a-mor i pe - na du - ra, crís - ti - ans, con-tem - ple - reu Set Pa - tres - les d'a - men - ga - re que fe - rit al - ge - nés de Ca - ra.

Apèndix Z. Model melòdic «Ànimes d'Urgell». Exemples d'esquemes de notació¹⁴⁶

♩ = 192

[Estructura: 3434/3434] [1] [2] [3] [4]

Cables de les Ànimes del Purgatori de Llersal, 2006.

Li - ceu = nes d'a = quest ri = gor, puix és cor, po = der te = nua. A de A - ri = uer o = ra que eni = des "ou, que do = tar".

♩ = v. 124

[Estructura: 1234/413] [1] [2] [3] [4]

Goigs de Sant Jaltó de Lleris, 2010.

Pal - ma de màr - tir por - tau, co - no - na de con - les - sor, ja - si - a de gran de - aca - uat, far - ma - nos de M - a - de - sic

¹⁴⁶ Podeu sentir alguns exemples d'aquest model melòdic a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoigsorals/>

Apèndix AA. Model melòdic «Roser de Quaresma». Exemples d'esquemes de notació¹⁴⁷

♩ = 120 [Estructura: 12131111111111111111]

1 **2** **4**

Cobles de la presentació Song de Noche Soyor Jesucristi de Popayán, 2012.

Com-pa-ñi-ets en nos - tre cor, ple-rem-ets es-ta ve-gi - da Je - sús, nos-tes Re-rem-ber

The image shows a musical score on a single staff with a treble clef. It features a series of rhythmic patterns and notes. Above the staff, there are four boxed numbers: 1, 2, 4, and 4. The lyrics are written below the staff.

♩ = 186 [Estructura: 12131111111111111111]

1 **2** **4**

Cobles dels Ser Doctors de Fruits de Lluçanès, 1986.

La sen - tèn-cia tan sen - tí-da que Si - me-ó us-pro - po-sa, bé-gei Ma-ri-á - na, so-ser - tes et - quod si quod - ce-de.

The image shows a musical score on a single staff with a treble clef. It features a series of rhythmic patterns and notes. Above the staff, there are four boxed numbers: 1, 2, 4, and 4. The lyrics are written below the staff.

¹⁴⁷ Podeu sentir alguns exemples d'aquest model melòdic a <https://sites.google.com/view/elcantdelsgoigorsorals/>

