

Paisatge sonor i primers esments d'instruments musicals en llengua catalana en l'obra de Llull

Laura de Castellet

Universitat de Barcelona

lauradcastellet@gmail.com

doi: 10.3306/STUDIALULLIANA.114.55

Rebut el 6 d'agost de 2018. Acceptat el 5 de gener de 2019

**Sonic landscape and Catalan first mentions of musical
instruments in the works of Ramon Llull**

Abstract

This paper identifies the different musical instruments mentioned in the works by Ramon Llull through iconography support, archeological clues and ethnologic and philological evaluations. The aim is to place such musical instruments into a sonic landscape and to give light to some linguistic details that can improve the understanding of lullian texts.

Key words

Music, sonic lanscape, musical instruments, minstrels, Catalan language

Studia lulliana 59 (2019), 55-87

<http://www.msl.cat/revista/revista%20portada.htm>

<http://studialulliana.uib.cat>

ISSN 2340 – 4752

Resum

L'objectiu d'aquest article és reconèixer els diferents instruments que apareixen en l'obra de Llull, a partir de la identificació iconogràfica, els indicis arqueològics i la comparativa etnològica i filològica, per tal de poder-los ubicar correctament en els seus contextos sonors i fer una aportació lingüística que ajudi a precisar aquesta temàtica concreta dins els estudis lul·lians.

Mots clau

Música, paisatge sonor, instruments musicals, joglars, llengua catalana

Taula

1. La música i els conceptes de sonoritat
2. Els instruments musicals
 - 2.1. La viüla
 - 2.2. El llaüt
 - 2.3. La samfonia
 - 2.4. La caramella
 - 2.5. La percussió: tempe i alduf
 - 2.6. Orgue
 - 2.7. Trompes i trompadors
 - 2.8. Corn i cornar
 - 2.9. Campana, seny i esquella

Tret d'escasses excepcions,¹ les primeres referències escrites en llengua catalana de lèxic musical i especialment d'instruments apareixen en l'obra de Ramon Llull. El seu testimoni escrit és, en la majoria dels casos, la primera notícia, i de vegades, l'única, que tenim de denominacions d'instruments musicals o fins i tot d'efectes sonors. A més, Ramon Llull se situa cronològicament en un moment de canvi cultural i tecnològic i alhora en un món culturalment mestís, de manera que parla d'uns instruments i unes sonoritats que encara existien al segle XIII, però que desapareixerien poc temps després, i també en cita d'altres que compartien cristians i moriscos, tant en la tradició etimològica llatina com en mots recents manlevats de l'àrab.

1. La música i els conceptes de sonoritat

L'interès de Ramon Llull per la ciència musical és testimonial si el comparem amb el manifestat envers altres àrees científiques, però és evident que havia tingut contacte amb l'estudi musical i en alguna ocasió cita descripcions pròpies del món enciclopèdic.² És ben conegut que durant la seva vida cortesana de joventut va exercir l'art de trobar; tenim la certesa que fou autor de versos amorosos i segurament tenia prou coneixements musicals i capacitat creativa com per compondre música monòdica que podia ser acompanyada amb algun suport instrumental. Molts trobadors empraven melodies d'altri per a versos nous, o d'altres tenien joglars a sou que posaven música a les seves composicions, però l'única notícia que tenim al respecte ens diu que el senescal Ramon Llull estava «dictant i escrivint» una cançó en llengua vulgar, de manera que es pot entendre que ell mateix creava text i música.³

La vida religiosa i d'estricta moral que adoptà a partir dels trenta anys el va portar a desconsiderar durament l'estil de vida joglaresc en relació amb

¹ Les *Homilies d'Organyà* esmenten un seny (*seyn*), campana; les *Vides de sants rosselloneses* un cloquer, i esparços autors catalans fan esments musicals puntuals en llengua occitana: una *viula* a l'*Ensenhamen* de Guerau de Cabrera, una altra al poema *Jaufré* o una *clotxa* –campana, en un escrit ple d'influència francesa– al cançoner de Sant Joan de les Abadesses. La *Crònica de Jaume I* o *Llibre dels feyts* és contemporània als primers escrits lullians, tot i que els manuscrits conservats són de mitjan XIV, i s'hi fan esments interessants a la sonoritat de caràcter militar.

² En aquest sentit, tant Francesc Vicens, «Ramon Llull i la música: l'aportació del doctor il·luminat a la literatura musical medieval», *Mot so razo* 14 (2015), pp. 73-82, com Marcel Camprubi, «Corpus d'escrits musicals en l'obra de Ramon Llull», *Revista catalana de Musicologia*, IX (2016), pp. 11-39, han fet un recull del tractament de la ciència musical en Llull i la seva relació amb altres disciplines, així com esments a la pràctica musical per part de joglars i trobadors i l'opinió que manifestava Llull mateix envers la música no religiosa.

³ Segons explica a la seva vida, en el moment de la seva conversió «dum iuvenis ad huc in vanis cantilenis seu carminibus componendis [...], sedebat nocte quadam iuxta lectum suum, paratus ad dictandum et scribendum in suo vulgari unam cantilenam...» (*Vida de mestre Ramon*, Anthony Bonner (ed.), pp. 38-41.

la vida mundana, alhora que es commovia i esmentava sovint cants angèlics o cantors virtuosos:

Musica es art per la qual avem doctrina a cantar e a sonar esturments dretament, e tost e espau, alsant e baxant e agual los punts e les veus en tal manera que sien concordants diverses veus e sons. On, aquesta art es, fil, atrobada per so que cantant e ab esturments hom sia loador de Deu. E aquesta art tenen los clergues qui canten en l'esgleya per loar Deu, e contra los començaments d'esta art son los juglás, qui canten e sonen esturments denant los prínceps per la vanitat mundana.⁴

Lo príncep, Sènyer, com ha molt menjat e begut e es levada sa taula, sempre veg que venen estruments e juglars e lagoters qui parlen de vanitats, e dient cansos qui no parlen sinó de luxúria e vanagloria.⁵

La música plaent a Déu no pot ser manifestada sinó pels àngels, que tenen en el cant (interpretat, com a cant litúrgic, en un espai reverberant com ara una església amb la seva volta) un llenguatge sonor propi de la Divinitat i del Paradís:

Con plach a nostro senyor Deus que nostra dona trespassás d'aquest seglea en l'altra, [...] fo feta professó del cel tro en la terra, en la qual fo nostro senyor Jesuchrist e foren tots los angels e arcàngels e tots los sants de pareys; e ab cants de molt grandousor e ab molts grans honraments pugaren a nostra dona en lo cel subirá.⁶

Los benahuyratz de parays adoncs con reseben en gloria los dons de vos se lexen corre a donar douces vous e douces lauors de vos e canten: «Gloria e lausor sia a nostre Seynor Deus per totz temps!»⁷

mentre que l'home que es posa a cantar per plaure als altres, el joglar, no és sinó un luxuriós, com tots els qui l'escolten, i els textos de les seves cançons són via de pecat, així com els instruments de què s'acompanya:

E home luxuriós per oyr parlar de beles fembres e per oyr dançes e balades multiplique luxuria; e per ço los huyls e les oreles son missatges qui porten letres a la ymaginació que ymagina les obres d'avaricia e de luxuria, e dona-les al racionar qui lig les letres per membrar entendre e amar avaricia e luxuria.⁸

[l'escuder] e si scolta juglars qui canten e parlen de puteria ni de peccat⁹

E per los juglars son dones desmaridades, e puncelles corrompudes e ensutzades, e per los juglars son homens altius e ergulloses e desconexens e desleyals. Los

⁴ *Doctrina pueril*, cap. LXXIV, «De geometria, arismetica, musica, astronomia». NEORL VII: 193.

⁵ *Llibre de Contemplació en Déu*, Llibre III, cap. 111, 21: 55.

⁶ *Doctrina pueril*, cap. LI, «De la Assumció de nostra Dona». NEORL VII: 129-130.

⁷ *Llibre de Contemplació en Déu*, vol. I, Llibre II, LXXXII. NEORL XIV: 343.

⁸ *Llibre de virtuts i de pecats*, Sermó 2 [46] «De avaricia e luxúria». NEORL I: 115.

⁹ *Llibre de l'ordre de cavalleria*, IV, ENC: 197.

juglars veem, Sènyer, que de nits van sonant los estruments per les places e per les carreres, per tal que movent lo coratge de les fembres a puteria, e que fassen falsia e traicio a lurs marits.¹⁰

Aquest tipus de qualificacions són les habituals en els cercles morals i religiosos del seu temps. El joglar no tenia dret ni a ser sepultat en un cementiri, i els qualificatius luxuriosos es repeteixen en els escrits moralitzants.¹¹ L'únic cant que mereix consideració musical és, òbviament, el que és utilitzat en nom de la fe:

[...] un home pres ofici de jugar en quant anava per los prínceps et per los prelats et los pregava que ajudessin a fe contra descreença. Un jorn s'esdevench que ell menjava en la cort de un noble prelat ab molts d'altres jugllás. [...] Lo prelat demaná a quell home, jugar de fe et jugar de Crist, com poria honrar la fe.¹²

2. Els instruments musicals

Tot i blasmar en gran manera els juglars, Ramon Llull coneixia prou bé l'entorn joglaresc i els instruments de música que el caracteritzaven, i per tant, també les tècniques per a tocar-los o les seves possibilitats sonores. Per això, a part d'alguns esments a instruments per tal de fer més comprensible una descripció, Llull parla dels instruments de música o del cant en les seves qualificacions morals a partir de les seves característiques organològiques o del seu context sonor. També es fixa sovint, i en parla als exemples, en la sonoritat d'altres objectes o actituds sonores tals com el so de les campanes, els tocs de corn o el xiulet dels pastors.

2.1. La viüla

L'instrument més esmentat per Llull és la viola medieval, dita sempre *viula*, com en occità. (Per *viola* entén en qualsevol cas la flor primaveral, que

¹⁰ *Llibre de Contemplació en Déu*, Llibre III, cap. 118: 98. Tot el capítol («Com hom se pren guarda de so que fan los juglars») és un seguit de blasmes a l'exercici de la joglaria.

¹¹ «Ay otros joglares que cantan cantares suzios et de caçorrias, et otros cantares vanos de amor que mueven a los omnes a luxuria et a pecado que los oyen. [...] Todos estos tales joglares et joglaressas, cantadores et cantaderas, que tienen oficio del diablo para encender los omnes et mugeres en amor malo, todos son estriones et biven en gran peligro, ca non se pueden salvar menos que desanparen aquellos oficios del todo et vengan a penitencia». Martín Pérez, *Libro de las confesiones*, Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro de León (1316), Ms. 21, cap. CXXXVI.

¹² *Fèlix. Llibre de meravelles*, Llibre VIII, 63. NEORL X: 101.

sempre apareix en un context amorós: «Roses e violes demanaren a l'amic, si sabia qual és lo major comensament d'amor».)¹³

La viüla és l'instrument per excel·lència, utilitzat de manera genèrica en qualsevol exemple sonor, no només físic sinó també filosòfic. Serveix a Llull per a descriure la imatge del joglar i el significat del seu so: «Axí com la forma del juglar depinta en la paret és vana a fer sò en so que sò no fa ab la figura de la *viula*, en axí...»;¹⁴ per a identificar els sentiments i la seva disposició humana amb una descripció gràfica: «Axí com lo juglar qui no pot manifestar la nota que ha en son cor ab la *viula* qui no és temprada ne disposta a sonar»;¹⁵ per descriure els moviments de la veu i del so en l'aire, en el que ara anomenariem ones sonores: «Axí com lo son de la *viula* qui és multiplicat de les essències accidentals dels tocaments fets en les cordes...».¹⁶ La viüla també li és exemple per a explicar conceptes filosòfics o espirituals, com el sisè sentit de l'*effatus*: «En la nota que fa lo músic de dins *effatus*, la semblança de la qual tramet de fora en la *viula*»;¹⁷ o per a il·lustrar la relació de comunió de l'ànima humana: «Axí com la ànima d'en Pere, qui per sò de la *viula* que sona en Guillem, ateny la nota que'n Guillem ha en la sua ànima».¹⁸ I és també l'instrument que identifica com a paradigma de les cordes i la seva capacitat d'acompanyament en la classificació dels sons: «Vou és de sò, e ha molt diverses estruments. Vou ha ·i estrument per la lengua, altre per la *viula*, altre per la campana, altre per l'orgue.»¹⁹

En tota la iconografia medieval, no només mallorquina o catalana sinó en el romànic i el gòtic d'arreu d'Europa, la viola medieval o, en l'expressió lingüística coetània, viüla, és l'instrument més àmpliament representat i que identifica la imatge del joglar i del trobador, amb múltiples variants formals i organològiques. La viüla també apareix en mans dels Ancians de la Teofania apocalíptica i és un dels cordòfons que identifica el Rei David, de manera que no només era un instrument àmpliament popular sinó també reconegut i acceptat en els programes iconogràfics de l'Església.

¹³ *Arbre de filosofia d'amor*: 113.

¹⁴ *Llibre de Contemplació* VII: 436.

¹⁵ *Arbre de Sciència* III: 488.

¹⁶ *Arbre de Sciència* II: 133.

¹⁷ *Arbre de Sciència* III: 69. *Effatus* és descrit com el sisè sentit, que produeix la paraula; sentit que reacciona davant del so, la paraula o la veu: «*Effatus* és aquell seny per qui ·s fa la manifestació en la paraula qui dedins és concebuda, així com l'home, qui diu e parla ço que pensa, e l'aucell atretal, axí com la gallina qui crida a sos fills.» (*Arbre de Sciència* III: 6).

¹⁸ *Novell llibre d'ànima racional*: ORL XXI, 285.

¹⁹ *Proverbis de Ramon*: 197, cap. LXXXVIII «de sò e de vou», proverbis 7 i 8.

La viula és el resultat de l'aparició de l'arquet en la música instrumental occidental a finals del segle x, i la seva aplicació en instruments d'herència romana, carolíngia o bizantina que fins aleshores havien estat de corda pinçada: llaüts, pandores, cítares, lires. La tipologia de les viules és, per tant, variada, responent a aquests orígens diversos, i adopta diverses formes de caixa i de disposició del mànec. Fins entrat el segle XIII es tracta d'instruments monòxils, buidats en un sol bloc de fusta, la majoria piriformes incloent el mànec o bé en forma ametllada i el mànec lleugerament independent, sovint sense batedor i equipades amb tres cordes o eventualment cinc (2 + 2 + 1), fixades per darrera del claviller per a oferir tensió (Fig. 1). L'evolució de l'instrument avança cap a una peça de cos oval i mànec vogits en un bloc però amb dues tapes harmòniques a sobre i a sota, batedor i sovint bordó exterior, conservat en la disposició de tres o de 2 + 2 + 1 cordes (Figs. 2 i 4). Tot i que al segle XIV aquest model deriva cap a un instrument més fi i amb escotadures per a facilitar el joc de l'arquet, el model oval encara pervivia (Fig. 3).

Amb les seves variants, aquest devia ser l'instrument que Llull va conèixer en mans de joglars de carrer o de bon trobar, i que potser ell mateix havia intentat de tocar o havia sentit acompanyant les seves vanes cançonetes amoroses de joventut:

Per açò los juglars ymaginen enans en les notes que conçeiben de dins, e les semblances d'aquelles traen en les paraules que disen en la boca ab la lengua, o en les semblances de les paraules les quals formen en los estruments, axí com en la viula o en la simfonia.²⁰

L'instrument és anomenat sempre *viula* –en algun manuscrit en la variant *viüla*– i en català normatiu actual s'escriuria *viüla*, i és així com l'he respectat. L'instrument és conegut d'aquesta manera fins al s. xv: en una traducció del *Decameró* hi trobem com «[...] per comandament de la dita reina, Dioneo pris un llaüt, e Fiameta una *viula*, e començaren suaument a sonar una dansa, la qual la reina ab les altres dones e ab los dos jóvens començaren a dansar»;²¹ com també al *Tirant lo Blanc*: «En les cambres e retrets, cimbols, flautes, miges *viules* e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven»,²² encara que és al *Tirant* on apareix per primera vegada l'esment a viola per al mateix instrument: «[...] los uns sonen llaüt, los altres arpa, uns mija *viola*,

²⁰ *Arbre de Sciència*, I: 161-162.

²¹ Giovanni Boccaccio, *Decameró*, Carles Riba (ed.), versió catalana de 1429 (Barcelona: Barcino, 1926), ENC 8: 64.

²² Noces de Tirant i Carmesina; Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Albert Hauf (ed.) (València: Edicions Tirant lo Blanch, 2004), cap. CDLII.

altres flautes e cantar a tres veus per art de música.»²³ Anteriorment, només es detecta una viola en un document de la casa reial de 1351: «Lo senyor infant [Joan] li manava donar graciosament [a Juceff Axivil juheu de Borja] per ço com li tochava .I. estrument de ploma appellat *viola*»,²⁴ però precisament es refereix a una viola de mà. L'instrument de corda fregada medieval, per tant, es diu *viüla* com a mínim des de Llull fins al segle xv, i es podria dir *viola medieval* en català modern, però no de cap altra manera. Des de finals del segle xx s'ha posat de moda entre intèrprets i luthiers el llatinisme de *fidula*, mai present en entorns documentals ni literaris catalans, i també el curiós *viella*, segurament un gal·licisme. El nom de l'instrument, doncs, no pot ser altre sinó *viüla*, diferenciant-se així de l'instrument que apareix a Itàlia a partir del s. xvi i que, a imitació de l'italià, és anomenat *viola*. L'instrument medieval és anomenat en francès *vièle* (o també *viële*, i en oposició a la posterior *viòle*), en castellà *vihuela* i en occità *viula* o *vihula*.

2.2. El llaüt

Encara que fins a mitjan segle xi van perviure alguns instruments de corda pinçada i mànec llarg, hereus de la *pandoura* i el *trichordon* greco-romans, l'aparició de l'arquet en tota la família de les cordes a finals del segle x i inicis del segle xi va suposar una gran revolució sonora i va deixar les cordes pinçades desbancades.²⁵ No seria fins a finals del segle xii que, amb el mestissatge amb el món musulmà, es recuperaria una variant àrab de les cordes pinçades, un instrument gran i alhora lleuger i conegut en àrab com a 'fusta lleugera' o 'branqueta': *al-oud*. A principis del segle xiii n'apareix el primer esment europeu, el *corpudo laüt* que descriu el Arcipreste de Hita poc abans del naixement de Ramon Llull.²⁶ Des de mitjan segle en comencen a aparèixer imatges, i a principis del xiv ja era estès arreu d'Europa, sempre en influència de sud a nord per via hispànica o itàlica; els cordòfons d'herència romana només perviurien en racons aïllats²⁷ i desapareixerien del tot del seu espai històric.

²³ *Tirant lo Blanc*, cap. CLIV, ed. citada, potser per influència lingüística de finals del s. xv, en què va ser editat.

²⁴ María del Carmen Gómez, *La música en la casa real catalanoaragonesa durante los años 1336-1432*, vol. 1: *Historia y documentos* (Barcelona: Antoni Bosch, 1979), p. 178.

²⁵ Olivier Féraud, «Des luths romains aux luths romans. Une enquête archéomusicale sur l'histoire des luths occidentaux avant le xiii^e siècle», *Svmmma* 8 (2016), pp. 26-58.

²⁶ Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (1330), v. 1227, Alberto Blecuca (ed.), (Barcelona: Editorial Crítica, 2016).

²⁷ Com per exemple al Càucus: a Geòrgia encara perviu avui un panduri amb la mateixa tipologia dels darrers que es poden veure encara al segle xiii.

Llull esmenta el llaüt en tres ocasions, en qualsevol cas abans de 1274, data d'acabament del *Llibre de Contemplació*. En una societat mallorquina encara profundament àrab, l'instrument devia ser habitual tant en mans de joglars d'origen musulmà com de nouvinguts catalans, i Llull el cita al costat de la viúla com a exemple de qualitats humanes:

[...] enaxí com la nota del ball se forma en la mutiva entellectual en la tempransa de la memoria e del enteniment e del voler, e per lo atemprament entellectual se forma latemprament sensual en lo laüt o en la viúla.²⁸

Vós sabets, Sènyer, que alguns hòmens an subtilea en parlar, altres en cantar, altres en trobar, altres en sonar viúla, altres en sonar laüt, e axí dels altres estruments. On, com s'esdevé, Sènyer, que los homens sasubtilen en aquella art quis cové ab ells en natura e en propietat e son continuants en aquella art, adoncs son molt pus subtils que no son los homens qui sasubtilen per longa perseveransa en alcuna art contraria a lur natura.²⁹

Però un tercer esment el fa en raó d'una de les seves característiques sonores:

[...] gran oradura e part tota fullia es que hom sadelit pus fortment en lo volar del falcó o en lo córrer del cavall o en lo sò que fa lo budell en lo laüt, que no fa les obres qui son fetes per vostre acabat poder e saber e voler.³⁰

El budell del llaüt no és altre sinó el material de les seves cordes. Encara que la notícia lul·liana no és cap primícia, alguns instruments tenien cordes de llaütó (com el saltiri i el cànon) mentre que d'altres empraven cordes de budell (rotes, arpes, mandores, llaüts i totes les cordes fregades), i sempre és interessant tenir-ne constància documental. D'altra banda, la comparació és entre les qualitats de diverses activitats cortesanes (el volar, el córrer, l'escoltar música amb un so determinat) més que no pas l'objecte (el falcó, el cavall o el llaüt), i posades per davant d'interessos que haurien de ser menys mundans. L'equiparació a activitats de l'elit social situa el llaüt, per tant, no com a instrument joglaresc ni morisc sinó en un paisatge sonor cortesà.

La iconografia del llaüt al segle XIII mostra encara un instrument de tipologia àrab: a més de molt voluminós, com descrivia el Arcipreste, té les cordes en ventall i un pas corbat de la caixa al mànec (Fig. 4), mentre que entrat el XIV n'apareix una versió més oval, amb distinció de caixa i mànec i les cordes disposades rectes (vegeu la Fig. 3). També al s. XIII n'apareixeria la versió menor, un llaüt petit de tres cordes que seria anomenat descendent de

²⁸ *Llibre de Contemplació en Déu*, Llibre VII, cap. 365, 27: 623.

²⁹ *Llibre de Contemplació en Déu*, Llibre IV, cap. 215, 7-8: 391-392.

³⁰ *Llibre de Contemplació en Déu*, Llibre VI, cap. 284, 15: 147.

la cítara, de l'àrab *kithara*: la guitarra. Un fresc d'un casal mallorquí coetani de Lull en recull un parell d'exemples, tocats per un home i per una dona, al costat de percussions de fusta: la viva imatge dels joglars que tant detestava Lull, menant les fembres a puteria (Fig. 5).

El llaüt surt esmentat en alguna ocasió en la documentació de la casa Reial: «Jacme Çelandi, pellicer de Girona qui tocha lo lahut devant lo senyor Infant com no era sa»;³¹ «E volem que les arpes, els rabeus, els laúts e les pells al pus tost que porets»,³² o en la literatura, com hem vist abans en el *Decameró* i el *Tirant*. En tots els casos el llaüt forma part de la banda sonora de l'aristocràcia i la societat benestant, mentre sembla que la guitarra estava a l'abast del poble comú.

2.3. La samfonia

Samfonia vol dir, simplement, diversos sons alhora. És un instrument que Lull esmenta en tres casos en mans de joglars, en una ocasió juntament amb la viola i en l'altra amb la caramella: és evident que es tracta de joglars de festa, de músics de carrer i de dansa:

Per açò los joglars ymaginen enans en les notes que conçeiben de dins, e les semblançes d'aquelles traen en les paraules que disen en la boca ab la llengua, o en les semblances de les paraules les quals formen ab los estruments, axí com en la viola o en la samfonia.³³

Qui vol parlar bellament e retoricament e endreçadament, sapia aver art e manera per la qual sapia formar e dir sàviament e ordonada ses paraules: car, enaxí com lo juglar ha art e manera en fer lo sò en la samphonía o en la caramella, enaxí cové que hom haja art e manera a dir paraules ordonades e retoricades.³⁴

Una tercera notícia ens indica que mentre es toca la samfonia es pot cantar, i que per tant no és un instrument de vent que impedeixi fer les dues coses alhora:

[...] e en l'home ha ulls, qui són estruments de veer, e ha llengua, qui és estrument a parlar, e ha mans, qui són estruments a obrar, e peus, qui són estruments a anar. E d'aquests estruments naturals prenen los hòmens semblances en los estruments artificials, així com la simfonia, qui és estrument per a cantar.³⁵

³¹ Carta de l'Infant Joan de 1354; Gómez, *La música en la casa real*, p. 178. És interessant constatar com la música formava part de les atencions en cas de malaltia, acompanyant el malalt.

³² Carta de l'Infant Joan de 1377; Gómez, *La música en la casa real*, p.137.

³³ *Arbre de Sciència*, I: 161-162.

³⁴ *Llibre de Contemplació en Déu*, Llibre V, cap. 359, 1: 352.

³⁵ *Arbre de Sciència*, I, 72: 584.

En altres llengües les variants de samfonia indiquen sempre un instrument que emet diversos sons: en castellà, *zampoña* denominava, al segle XVI, una caramella doble (instrument de vent), però també finalment la viola de roda (instrument de corda). En italià, en canvi, la *zampogna* és un sac de gemecs. I, universalment, una simfonia és una composició musical de sonoritat molt completa... i una samfaina un plat de gustos i colors variats. Potser per aquesta confusió alguns diccionaris –i així ho recull el Glossari General Lul·lià– descriuen la samfonia com una «flauta de Pan». La flauta de Pan o de canyes apareix molt escassament en iconografia medieval catalana, i ara com ara no se'n coneix cap esment escrit; en llengües properes era anomenada *frestel* (en francès, occità i castellà), que hagués pogut esdevenir potser *frestell* en català,³⁶ però aquest mot és desconegut (vegeu la Fig. 10).

La cita anterior indica, en qualsevol cas, que es pot cantar acompanyat d'una simfonia, i és que es tracta d'un instrument de corda complex. El seu origen organològic cal anar-lo a buscar en un instrument d'estudi de la intervàlica de les escoles catedralícies al segle XII, l'*organistrum*; per a tocar-lo calien dos músics: mentre un feia girar una roda per mitjà d'una maneta –que així fregava de manera contínua dues o tres cordes (bordó i una o dues melòdiques)–, l'altre accionava uns tiradors o bé unes tecles per anar combinant, amb la nota de base de la corda fixa, diverses notes variables (Fig. 6). No era concebut com a instrument d'acompanyament musical sinó com a eina d'estudi, i pel seu volum i aparatositat, a més del deduïble cost elevat, no es movia de l'entorn escolar catedralici. Tanmateix, el principi sonor va ser aprofitat al segle XIII per a crear un instrument més petit, portàtil i que esdevenia molt versàtil en acompanyament de danses i cançons ja que permetia emetre diversos sons (d'aquí samfonia), melodia i continu, alhora que podia acompanyar el cant i tot. Se'n coneixen exemplars en forma de viola o en caixa quadrada (Fig. 7), i el nom medieval sempre al·ludeix a aquesta multiplicitat de sons, com *chiffonie* en francès o çanfonía en castellà.

En llengua catalana medieval, l'únic que esmenta aquest instrument és Ramon Llull, i per tant aquesta és la manera de denominar aquest instrument, samfonia. En una versió posterior, ja en època moderna i fins entrat el segle XX, la samfonia va evolucionar cap a la viola de roda:³⁷ un instrument més gran, construït sobre el cos ametllat de llaüts barrocs reciclats, amb una altra

³⁶ Fent el mateix recorregut lingüístic que *bavastell* per l'occità *bavastel*, titella o putxinel·li, i que anomena així precisament Llull al *Llibre de Contemplació*, V, 121.

³⁷ De fet la denominació de *viola de roda* no apareix en català fins al segle XX, probablement per influència francesa.

sonoritat, un major nombre de cordes i una d'elles sobre pont flotant, fet que crea una característica vibració que es coneix com a «mosca». Aquesta sonoritat nasal, típicament renaixentista, no forma part del paisatge sonor medieval. L'instrument medieval no és la viola de roda, que actualment gaudeix d'una gran vitalitat en el món de la música folk, sinó la samfonia que esmenta Llull. En algun grup de recreació de música medieval hom utilitza la viola de roda moderna –fins i tot electroacústica– sota el nom de *viella* per a donar-li una versemblança medieval, curiosa denominació perquè és el nom la capital de la Vall d'Aran en grafia catalana, però segurament derivat de la francesa *vielle* (de *vielle à roue*, quan s'hauria de dir *vièle à roue*).³⁸

2.4. La caramella

Qui vol parlar bellament e retoricament e endreçadament, sapia aver art e manera per la qual sapia formar e dir sàviament e ordonada ses paraules: car, enaxí com lo juglar ha art e manera en fer lo sò en la samphonía o en la caramella, enaxí cové que hom haja art e manera a dir paraules ordonades e retoricades.

La caramella és un aeròfon de canya simple, un clarinet rústic. El principi sonor és molt simple: una canyeta (el càlam grec, *καλαμος* i, llatinitzat, *calamellus*) amb un tall, de manera que en passar-hi l'aire vibra i emet un so nasal i penetrant que se sent de lluny. Si se li acobla un tub amb forats, o dos, el so pot ésser modelat i emetre diverses notes (Fig. 8). És fàcil de fer amb una fusta tova, com la del saüc, alguns fruiters (com la figuera o l'albercoquer) o fins i tot la canya, només amb l'ajut d'una navalla. Per la seva facilitat de fabricació es troba a l'abast de qualsevol persona amb habilitat i gust musical, i amb múltiples variants és coneguda arreu del planeta. Encara al segle xv Jaume Gasull esmenta la facilitat de fer-se'n: «Per la maior part veem balladores / al so de flahuta que sia d'un punt / [...] Qui, doncs, es bon music que tale caramelles.» En aquest cas indica que qui vulgui fer música es talli ell mateix un instrument rústic («tale caramelles», és a dir que les talli a cop de navalla).

Pel seu so potent la caramella era molt emprada en balls i cants a l'exterior, però demana una força contínua de buf, ja que si deixa de sonar genera massa buit de so. Per això, en iconografia, és fàcil de distingir perquè els sonadors sempre tenen les galtes ben inflades (Fig. 9): amb la tècnica del buf continu es pot emetre aire al mateix temps que se n'inhala, però requereix una gran força de galtes. També per a facilitar aquest buf i la presència de la

³⁸ Lionel Dieu, *La Musique dans la sculpture romane en France. Tome I: La musique et les instruments*. (Rodez: Ed. du CDACM, 2006), p. 150.

canyeta dins la boca, en algunes ocasions se li acobla una embocadura feta amb un tros de banya i també un pavelló de banya per a projectar millor el so (Fig. 10). Precisament aquesta característica, l'esforç del buf continu, és la que recull Ramon Llull al *Tractat d'Astronomia*, en descriure la naturalesa de l'home nascut sota la constel·lació de Mart:

Per En Marts e per la còlera encara són tronpadors e sonen caramelles per ferir l'èer, car poden més vent gitar per la boca que altres homes...³⁹

I és que, en efecte, no es pot tocar la caramella sense una certa resistència física, com, en certa manera, també per a tocar la trompa. La descripció de «ferir l'èer» és significativa.

Amb el temps, a Mallorca el nom de *caramella* va derivar en *xeremia*, designació local del sac de gemecs, és a dir, una caramella a mode de grall amb un sac per a facilitar el buf; tanmateix, tot i que els primers sacs de gemecs coneguts són de mitjan segle XIII, no creiem que la caramella de Llull designi ja un sac o xeremia, ja que remet sempre a les característiques del buf sense sac. A Catalunya l'evolució de la caramella en xeremia és cap a un instrument de canya doble molt més llarg, tornejat, i que formava part de les cobles de música alta de la baixa edat mitjana (el que es coneixeria posteriorment com a *tarota* i, en la seva tessitura tenor i amb claus, com a *tenora*).

En algun diccionari de llengua catalana, i així es recull al Glossari General Lul·lià, es defineix la *caramella* com a 'flauta o flabiol de pastor', potser perquè en llengua castellana *caramillo* és una de les maneres d'anomenar el flabiol, però en català mai ha designat cap flabiol, sempre dit així en les seves variants (fioviol, fluviol, fubiol, fobiol, fabiol...).

La caramella seguiria essent l'instrument rústic de les festes pageses. Segles després de Llull, Jacint Verdaguer encara descriu l'elaboració senzilla d'aquest tipus d'instruments, i la relativa facilitat de fer instruments sonors i alegres per a les festes d'on sorgeix l'expressió «fer caramelles» o «cantar caramelles». Verdaguer indica l'origen d'aquestes populars caramelles de Pasqua i de l'instrument mateix en un text de 1887:

La primera es el nom mateix de Caramelles, que no vol dir res fora de l'Empordà, i que ací significa la gralla primitiva, lo càlamus, aixó és, un troç de canya amb un foradet a l'extrem i una obertura prop d'ell am sa llengüeta. Amb aqueix senzill instrument music, que acompanya encara les Caramelles pobres, que són les que més agraden, degueren començar-se les primeres, Déu sab aon

³⁹ «De les Planetes» (3) de Marts. NEORL V: 284.

i quan. [...] per a fer-ne floviols o caramelles, per a sonar i acompanyar ses veus pagueses, arrenquen una canya de vora'l torrent.⁴⁰

2.5. La percussió: tempe i alduf

La paraula *tempe* (del llatí *tympanon*) es pot referir a qualsevol instrument de pell percutida: simplement es tracta d'un marc de fusta, rodó o quadrat, amb una pell estesa per una o dues bandes, de vegades amb una corda tensada a dins per a crear més ressonància o amb algun objecte dringant (Fig. 11). Actualment el coneixem com a *pandero*, denominació d'època moderna. La referència lèxica de Llull és l'única de què tenim notícia, ja que posteriorment la literatura esmenta percussions més específiques, en caixa o vas i de tipus militar: atamor, tambor, tamborino, tabal, timbal, nàcares...

Llull defineix clarament les característiques de la percussió i la ressonància en tota la pell tensada: «Com si hom toca un *tempe* en un loc, responen totes les parts d'aquell, en axí [...]».⁴¹ Però en dues ocasions parla del *tempe*, *pandero*, com a sinònim d'alduf: «Enaxí com l'*alduf* o'l *tempe* que tota hora que hom lo toca dóna veu [...]».⁴²

És l'únic esment en llengua catalana de l'alduf, i per això és de gran interès. L'origen etimològic és àrab: *al-deff*, que significa simplement 'pandero', i ha rebut diversos noms en diverses llengües, com *adufe*, *adufre* o *aldufe* en galleg i portuguès; com que designa concretament el *pandero* quadrat també és conegut amb aquests noms (*pandero cuadrado*, *pandeiro quadrado*...). Llull el cita, fent servir també el sinònim de *tempe*, en una coneguda i curiosa escena del Llibre de les Bèsties, d'interès organològic:

—Sènyer —dix Na Renard—, en .I. vall hac un joglar posat son alduf qui penjava en un arbre, et lo vent menava aquell alduf [ratllat *tempe*] e faya-lo ferir en les branques de l'arbre. Per lo feriment que·l alduf [ratllat *tempe*] faya de si mateix en l'arbre, exia del alduf una greu veu, la qual retendí tota aquella vall. Un simi havia en aquella vall qui hoy lo son e vench a aquell alduf; aquell simi se cuydá que enaxí com la veu era gran, que enaxí l'alduf fos ple de mantega o de alcuna cosa que fos bona de menjar. Lo simi esquinçà l'alduf et troba·l tot buyt.⁴³

És evident que es tracta d'un instrument de percussió amb pell per les

⁴⁰ Jacint Verdager, *Excursions i viatges*, dins *Barcelona, la Il·lustració catalana* (Barcelona: Barcino, 1991; Barcelona: Tusquets, 2003).

⁴¹ *Arbre de Sciència*, II: 209.

⁴² *Llibre de Contemplació en Déu*, cap. 174, 27, Llibre IV: 56.

⁴³ *Fèlix, Llibre de meravelles, Llibre de les bèsties*, Llibre VII, 40. NEORL X: 237.

dues bandes, ja que el simi l'esquinça creient que és un recipient. També és evident que té una nansa, una veta o cinta, per a sostenir-lo, ja que el joglar el penja d'un arbre. També és interessant constatar que, malgrat ésser sinònims, el manuscrit corregeix *tempe* per *alduf*, indicant concretament l'alduf quadrat i que no pugui ser confós amb una altra percussió més genèrica, com ara un pandero tensat només per una de les seves cares.

Els joglars de carrer i de dansa feien servir percussions per tal de marcar bé determinats ritmes, i el tempe o pandero rodó genèric apareix sovint als segles XI-XIV; l'alduf no es troba en iconografia catalana fins al segle XIII, inicialment en àmbits de cultura encara àrabo-berber (com a les Catedrals de Lleida i Tarragona) o jueva (com a les miniatures de les *Haggadot* catalanes), sempre en mans de dones. Encara avui és un instrument identitàriament femení del món amazic, en les tradicions del nord de la Península (les *adufeiras* gallegues, el *pandero* de Peñaranda o el *pandero* del Roser català, que recentment ha viscut una revifalla) i de les comunitats jueves del sud del Mediterrani, del Marroc a Turquia.⁴⁴

2.6. Orgue

Generalment, quan Ramon Llull escriu la paraula *orgue* es refereix a qualsevol òrgan del cos humà. Només en una ocasió és, clarament, l'instrument musical; és en referència a les diverses famílies d'instruments:

Vou és de sò, e ha molt diverses estruments. Vou ha ·i· estrument per la lengua, altre per la viula, altre per la campana, altre per l'orgue.⁴⁵

En aquest cas, l'orgue classificaria els instruments de vent, mentre que la *llengua* es refereix al cant, la *viula* als instruments de corda i la *campana* als de percussió. És evident que Llull ha evitat identificar instruments de carrer, ni les percussions rústiques (tempe o alduf) ni cap instrument de vent d'ús popular (com la caramella), en un text en què l'instrument té un valor moral. Que dins dels instruments de vent permesos a l'església només pugui esmentar l'orgue vol dir que la flauta encara no havia arribat i que l'aixabeba o flauta travessera d'origen àrab tampoc hi era coneguda.

A finals del segle XIII, encara que hi havia alguns orgues d'església, molt

⁴⁴ Judith R. Cohen, «El pandero cuadrado en España y Portugal», *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O* 6/2 (2004), pp. 395-406, i id., «This drum I play. Women and the Square Frame Drums in Portugal and Spain», *Sounds of Power*, vol. 17, núm. 1 (2008), pp. 95-124.

⁴⁵ *Proverbis de Ramon*: 197, cap. LXXXIII «de sò e de vou», proverbis 7 i 8.

més petits que els actuals, l'orgue més habitual és de petites dimensions i es duu penjat amb una corretja, d'aquí que el seu nom sigui *orgue de coll* (Fig. 12). És una caixa de dimensions manipulables per una sola persona, amb una manxa que es pot accionar amb la mà esquerra i un teclat o botonera amb la dreta. Els orgues de coll disposen d'entre 12 i 16 tubs dobles (en dues línies), els dos majors dels quals són fixos i actuen com a bordó.

2.7. Trompes i trompadors

La trompa medieval no és un instrument conegut per a fer música sinó un objecte sonor per a emetre avisos i fer anuncis públics; el seu ús era estès en entorns militars, a les entrades dels ports, en la comunicació urbana i en altres àmbits en què calgués comunicar-se per damunt del soroll ambient. Els sonadors de trompa no eren considerats músics ni joglars sinó simplement treballadors dedicats a emetre avisos; en aquest sentit, una de les cites de Llull sobre els trompadors remet precisament a la poca complexitat de l'ofici:

Si cavayler no usa de l'offici de cavaylaria, és contrari a son ordre e a los començaments e cavaylaria [...]; e aytal cavaller és pus vil que lo tixedor ne lo trompador qui seguxen lur ofici.⁴⁶

I, com vèiem més amunt referit a la caramella, el sonador de trompa havia de tenir força física per a bufar la trompa: «Per En Marts e per la còlera encara són tronpadors e sonen caramelles per ferir l'èer, car poden més vent gitar per la boca que altres homes...»; probablement un trompador de mar passava unes quantes hores al dia emetent tocs a diverses naus, i podia acabar esgotat. A part d'aquestes dues notícies de l'ofici de trompador, la trompa no surt esmentada més que en un Proverbi com a exemple de so, sense cap mena de qualificació melòdica: «Les orelles no prenen lo so de la trompa, mas la semblança d'aquell so.»⁴⁷

També és interessant constatar no només els instruments que apareixen sinó els que no apareixen: a partir del segle XIV, tota la literatura militar i la documentació civil catalana esmenta contínuament l'anafil, una trompeta recta, de metall, de so molt penetrant (Fig. 13), i que en Llull no apareix mai. L'anafil és un instrument i una paraula d'origen àrab, *al-naffir*, i en temps de Llull encara no havia estat assimilat per part dels catalans instal·lats a l'illa. És molt indicatiu l'ús que es fa de l'anafil i les trompes a la narració de la conquesta

⁴⁶ *Llibre de l'ordre de cavalleria* II, ENC: 173.

⁴⁷ *Proverbis*, 284.

de Mallorca de la *Crònica de Jaume I*, coetània als escrits de Ramon Llull. Al *Llibre dels Feyts* les hosts cristianes s'avisen sempre per mitjà de trompes:

E, quan vench al tercer jorn, bon matí, sus entre·l sol exit e tèrcia, nós fom a Portupí e endreçam nostres senyeres en cascuna de les galees e ab nostres *trompes* entram-nos-en al port de la ciutat de Maylorques.⁴⁸

E, si·ns combatien ab los jenets, que negú no desrengàs a ells tro que nós fèssim sonar les *trompes*; e, quan ells hoïrien les *trompes*, que aquels que haurien los cavals desarmats que derengassen après d'ells...⁴⁹

... mentre els exèrcits musulmans de l'illa fan sonar sempre l'anafil.

E dix que per ço con los del castell [morisc] faeren tocar l'*anafil* e faeren fums als de les alqueries que·s recuyllissen...⁵⁰

[...] e ell donà·ns celada ab ·VII· celades de moros e ab gran brugit de corns e d'*anafils* e balesters que y havia molts ...⁵¹

És significatiu com en algun passatge s'esmenten els dos instruments, cadascun en el seu context cultural:

Puys vench a açò que·l dia s'anava desclaran, e faem tocar les *trompes*, e éls exiren de les caves e començaren a pujar. E els sarraïns oïren que les *trompes* tocaven e viren bullir la ost e començaren-se d'escridar e tocaren tantost lur *anafil*.⁵²

Llull, doncs, no coneixia l'anafil, que pertanyia només a un entorn sonor bèl·lic del qual no hauria format part. El mestissatge cultural donaria els seus fruits més endavant, ja que unes dècades més tard aquesta trompeta àrab d'origen romà havia desbancat totalment la trompa. En la literatura dels segles XIV i XV els avisos militars es fan amb trompetes, anafils i clarons (les més agudes), però ja no amb trompes, com trobem en aquests dos esments del Tirant: «E prestament manà sonar les trompetes e anafils del camp, e les naus donassen vela e anassen al cap de l'illa».⁵³ «Com l'Almirall véu venir Tirant, féu tocar les trompetes e anafils e clarons, e ab grans crits saludaren al Capità.»⁵⁴

⁴⁸ *Llibre dels feyts*, Jaume Bruguera (ed.), (Barcelona: Barcino, 1991). ENC: 290 i 291, vol. II., cap. 116, p. 121.

⁴⁹ *Llibre dels feyts*, 424. ENC: 313.

⁵⁰ *Llibre dels feyts*, 313. ENC: 248.

⁵¹ *Llibre dels feyts*, 375. ENC: 284.

⁵² *Llibre dels feyts*, 176. ENC: 162.

⁵³ *Tirant lo Blanc*, CVI.

⁵⁴ *Tirant lo Blanc*, CDXLVIII.

2.8. Corn i cornar

Com la trompa, el corn –generalment corn de banya de boví, però que també podia ser ceràmic– apareix sovint en contextos d'avís i no pas, òbviament, musicals:

E a la nit anava cridant per les carreres e cornant ab ·i· corn per ço que ·l· oïssen e dehia aquestes paraules: [...] ⁵⁵

però sempre evocant un paisatge sonor, com en aquest exemple en què el corn és el so de la quotidianitat en un món sense rellotge:

Aquest hom estava pres en un castell en lo qual cornaven tots dies alba, e al son que oïa del corn qui significava alba, ell s'alegrava e remembrava la benança en què ésser solia [...]. Un dia s'esdevenç que dementre aquell home se alegrava com oïa cornar l'alba... [...] ... dementre que la guayta cornava l'alba.⁵⁶

En alguna ocasió el corn és equivalent a la trompa, com passa amb els textos bíblics que citen *tuba* i *tubicinare*, i la traducció iconogràfica és el corn: «E l'angel Serafin cornará lo corn altra vegada, e les gents resucitaran e secudiran la terra de lur cap».⁵⁷

En les tres cites no només trobem el mot *corn* sinó també el seu verb corresponent, *cornar*. Segueix apareixent amb posterioritat, com en aquest inventari de Castellar del Vallès de 1388, en què hi ha un corn de ceràmica: «Item ·I· corn de terra apte per a cornar.»⁵⁸ *Cornar* no només com a verb per a fer sonar un corn sinó tota mena d'instruments, com a sinònim de sonar:

[...] Mossèn Pere d'Artés, digats a Johanni, ministrer nostre qui es ací, que farie be si se'n venia car los estruments d'argent ja són acabats e sos companyons los cornen ja. E volem que les arpes, els rabeus, els lauts e les pells al pus tost que porets.⁵⁹

2.9. Campana, seny i esquella

Després de la viula, la campana i les seves variants és l'instrument més esmentat en l'obra lul·liana. Des de l'aparició de les campanes en entorns monàstics a l'entorn del segle VI, els noms en llatí i en llengües vulgars són *signum* (o senyal, o seny), *campana* (el vas de bronze fos de la Campània),

⁵⁵ *Blaquerna* II, 74. NEORL: 329.

⁵⁶ *Llibre d'hores de Santa Maria*, cap. XXX, «D'alba»:1240.

⁵⁷ *Llibre del Gentil e dels Tres Savis* IV, 7. NEORL: 258.

⁵⁸ Teresa Vinyoles (ed.): *Ús de l'espai en els castells i torres dels segles XIV i XV*, dins *Fortaleses, torres, guaites i castells de la Catalunya medieval*, Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia, annex 3 (1986), p. 266.

⁵⁹ Carta de l'Infant Joan de 1377. Gómez, *La música en la casa real*, p. 137 (citada *supra*, n. 24).

schilla (esquella, com la denominació de l'element sonor del bestiar) i també *clocca* (d'origen onomatopèic, i que en català només perviu en el *cloquer* com a sinònim de campanar).⁶⁰ L'antiga denominació de *seny* és el primer esment conegut en llengua catalana d'un instrument musical, a les *Homilies d'Organyà*:

Senniors, aizò vol dir e mostrar [...] qe si om parlave tan gint co un [...] del món, e ere cast e abstinent, [mas caïtad n]o avie en él, no li tenrie prod a salv[ament...] tant com lo seyn qí sona e·s trabala e a [negú no té prod] sinó ad aqels qí l'ozen.⁶¹

... i Ramon Llull també el recull, com a objecte emissor de senyals:

Con jaus en ton lit e ous lo seyn qui sona per ço que vages a la missa pregar Deus.⁶²

De fet, Llull només parla de campana en les definicions de caràcter enciclopèdic dins les classificacions de diferents tipus de sonoritat, potser arrossegat per la denominació dels tractats científics en els quals s'inspirava:

Vou és de sò, e ha molt diverses estruments. Vou ha ·i· instrument per la lengua, altre per la viola, altre per la campana, altre per l'orgue. / E la ymaginabilitat del son del tro, de la campana, de la llengua e de la viola, està estesa e sustentada en los iij. Arbres primers.⁶³

... mentre que en els seus exemples i en llenguatge literari alterna les designacions de seny i d'esquella:

Natana aná sonar l'esquella per ço que l'abadesa e les dones venguessen al capítol / L'abadesa feu sonar l'esquella per ço que les dones s'ajustasen al capítol.⁶⁴

Dos exemples en què *esquella* indica una campana d'ús intern en un monestir, com indica la mateixa Regla de Sant Benet: «*Primitus siquidem quam signum horis nocturnis pulsetur, in fratrum dormitorio schillam tangere jussit, ut prius monachorum congregatio orationibus fulti.*»⁶⁵ Tant la Regla

⁶⁰ Elisabetta Neri, «Les cloches: construction, sens, perception d'un son», *Les cinq sens au Moyen Âge*, Éric Palazzo (ed.) (París: Les éditions du Cerf, 2016), pp. 369-406.

⁶¹ Primera de les *Homilies d'Organyà*, Amadeu-J. Sobiranas i Andreu Rossinyol (eds.) (Barcelona: Barcino, 2004), p. 35.

⁶² *Doctrina Pueril*, XCVIII De Àngels, 7. NEORL VII: 275.

⁶³ *Arbre de Sciència*, III, 69.

⁶⁴ *Blaquerna* II, 20. NEORL VIII: 153-154 i *Blaquerna*, II, 25. NEORL VIII: 165.

⁶⁵ «Primerament, ja que el seny ha estat perdut a les hores nocturnes, és ordenat de fer sonar l'esquella al dormitori dels germans, per tal que siguin cridats a la congregació de la pregària», segons el Cartulari d'Aniana, Thierry Gonon, *Les cloches en France au Moyen-Âge* (París: Errance, 2010), p. 44.

com Llull fan aquesta distinció entre un seny a l'exterior i una esquella a l'interior. La documentació coetània també distingeix l'esquella i el seny o campana segons les dimensions, que repercuteixen en el seu abast sonor: mentre la *schilla* té un pes de mig quintar o un quintar i és feta a l'obrador del campaner, a partir de quintar i mig rep el nom de *cimbalum* (campana) i *signum* (seny) per a les majors, fetes *in situ*.⁶⁶ Aquesta és la realitat que en una ocasió Llull fa servir com a exemple de comparació entre una dona lletja i virtuosa i una altra de «bella i correa», fent evident que campana i esquella són dos tipus d'instruments diferents, ja fos per volum físic i sonor, ja fos per l'ús que se'ls donava:

En aquella plaça hac molt home qui dix mal de la dona bella e qui dix be de la dona leja. Abdues les dones anaren a una esgleya on havia vigília de .I. sant. En aquella esgleya havia .I. esquella que sonava molt noblament, e havie-y un seny trencat qui molt malament sonava. Et la dona qui era leja dix a la dona bella que molt seria gran que lo seny gros sonás tan be com faya la esquella.⁶⁷

És evident que hi ha una diferència, fins i tot d'aspecte físic, entre una campana i una esquella. A més, el fet que l'exemple es trobi en un capítol que duu per títol «De la questió que fo entre lo ferre et l'argent» suggereix que, si bé no hi ha campanes d'argent, la comparació, de caràcter moral, no només ateny les bones i males accions sinó entre un metall noble (el bronze de les campanes) i un de comú com és el ferro.

La presència de campanes de major i menor qualitat (i so) en un mateix campanar no són estranyes: la primera notícia coneguda de campanes en un campanar a Catalunya reflecteix precisament aquesta realitat. En l'acta de consagració de l'església de Sant Fructuós de Guils del Cantó, de 8 de maig del 900 o 901, s'hi esmenta que s'ha edificat de nou amb un campanar (*clacarium*) i que s'ha dotat de «uno signo trangittado et alium ferreum»;⁶⁸ mentre el concepte de *trasgittado* es refereix a una mescla (és a dir, coure i estany per a crear bronze), el *ferreum* podria ser una campana no de fosa sinó de la tipologia i tecnologia de les esquelles de bestiar: algunes de les campanes més antigues conservades són de ferro batut, a manera de grans esquelles (Fig. 14).

⁶⁶ Com es desprèn en uns buidatges de la documentació notarial de la Seu d'Urgell de 1287 sobre un campaner local, les anomenades *schillae* sempre pesen quintar o mig quintar i són fetes a obrador, mentre el *cimbalum* pesa quintar i mig. *Signum* es reserva per a grans campanars i versemblantment és major: Laura de Castellet i Daniel Vilarrúbias, «El campaner Joan de la Tor (segles XIII- XIV) a partir d'una campana de Músser», *ERA, Revista cerdana de recerca* 3, en premsa.

⁶⁷ *Fèlix, Llibre de meravelles*, Llibre VI, cap. 34, «De la questió que fo entre lo ferre et l'argent». NEORL X: 109.

⁶⁸ Cebrià Baraut, *Les actes de consagracions d'esglésies de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX- XII)*. La Seu d'Urgell, Societat Cultural Urgel·litana. Doc. 16 (1986), pp. 75-76.

D'altra banda, és curiós constatar que, entre els tantíssims exemples moralitzants de l'obra de Llull, l'esquella no apareix mai esmentada en cap context de ramaderia; el ramat, el pastor i les ovelles apareixen sovint però l'esquella de bestiar no. Tot i que és curiós, com a element de paisatge sonor, el xiulet: «Los pastors veg que ciulen e menassen a lurs ovelles [...] com les volen mudar de un loc en altre.»⁶⁹ Encara avui a Mallorca *xiular* es pronuncia *siular* (Fig. 15).

Les campanes d'esquella de ferro, com es descriu a l'anterior exemple del *Llibre de Meravelles*, estarien al costat de les de fosa de bronze, les que Llull anomena en llenguatge comú *seny* i només *campana* en llenguatge acadèmic. Per casualitat o per l'esdevenir de la Història, la Seu de Mallorca conserva un dels conjunts campanaris més antics: el bisbe Guillem de Vilanova (1304-1318) va adquirir l'any 1312 un conjunt de cinc campanes de les quals encara se'n conserven quatre: són Na Prima, Na Picarol, Na Matines i Na Mitja, mentre que Na Tèrcia es va vendre als anys 90 a un campaner en pagament pel seu valor en metall per arranjar el conjunt, tot i que afortunadament sembla que no és desapareguda.⁷⁰ Les quatre que resten (Fig. 16) encara estan en condicions de ser tocases, tot i que actualment, i malauradament, estan mal instal·lades i corren el risc de fer-se malbé. Ramon Llull va signar el seu testament a la Ciutat de Mallorca l'abril de 1313 i, tot i haver partit després a Tunis, hi va tornar l'any 1315, on va signar la seva darrera obra coneguda. Encara hi devia sentir les hores litúrgiques de Matines, Prima o Tèrcia tocases per les noves campanes. Tot i que, mort en mar, fou enterrat a Sant Francesc, és molt possible que aquestes mateixes campanes toquessin a difunts per al mestre Ramon Llull l'any 1316.

Si mai volteu per la Ciutat de Mallorca i sentiu les campanes, atureu-vos uns instants, i penseu que compartiu el mateix paisatge sonor que Ramon Llull.

⁶⁹ *Llibre de Contemplació en Déu*, Llibre III, cap. 119, 27, p. 109.

⁷⁰ La valoració del conjunt campanari medieval i les vicissituds de la campana desapareguda es poden seguir a la web de referència dels Campaners de València: <<http://campaners.com/php/campanar.php?numer=183>> (10 de juliol de 2019).

Bibliografia lul·liana

- Vida de mestre Ramon*, Anthony Bonner (ed.) (Barcelona: Barcino, 2013).
- Doctrina pueril*, Joan Santanach (ed.), NEORL VII (2005).
- Llibre de Contemplació en Déu*, vol. I, Llibres I-II, Antoni I. Alomar, Montserrat Lluch, Aina Sitjes i Albert Soler (eds.) NEORL XIV (2015).
- Llibre de Contemplació en Déu*, OE II (1957-1960).
- Llibre de virtuts i de pecats*, Fernando Domínguez Reboiras (ed.), NEORL I (2008).
- Llibre de l'ordre de cavalleria*, Albert Soler (ed.), ENC 127 (Barcelona: Barcino, 1988).
- Fèlix. Llibre de meravelles*, L. Badia, X. Bonillo, E. Gisbert, M. Lluch (eds.), NEORL X (2011).
- Arbre de filosofia d'amor*, (ed.) Grat Schib, ENC A 117 (1980).
- Arbre de Sciència*, OE I, 547-1046.
- Novell llibre d'ànima racional*, Miquel Tous Gayà i Rafel Ginard Bauçà (eds.), ORL XXI (1950), pp. 161-304.
- Proverbis de Ramon*, Salvador Galmés (ed.), ORL XIV (1928).
- Tractat d'Astronomia*, Lola Badia (ed.), NEORL V (2002).
- Romanç d'Evast e Blaquerna*, Albert Soler i Joan Santanach (eds.), NEORL VIII (2009).
- Llibre de Santa Maria*, Miquel Batllori (ed.), OE I, 1143-1242.
- Llibre de Gentil e dels Tres Savis*, Anthony Bonner (ed.), NEORL II (2001).

Les 16 imatges citades a l'article



Fig. 1. Rei *David* amb una viüla piriforme del retaule d'Espinelves, finals del segle XII (MEV, núm. inv. 7). Joglar en uns frescos del Palau de Sixena (finals del segle XIII, MNAC, núm. inv. 68 712). Construcció d'un instrument en un sol bloc de fusta (luthier Laura de Castellet).



Fig. 2. Capitell del claustre de l'Estany, segle XIII: joglar de viüla ametllada, i joglaressa amb percussions i mostrant una cama entre el vestit, «movent lo coratge de les fembres a puteria». Viüla oval amb bordó exterior; Bíblia de Vic (Borgonya, 1268. ABEV, ms. 2, f. 288 v.). Detalls de la restitució d'una viüla oval (luthiers Olivier Féraud i Fernando Mas).

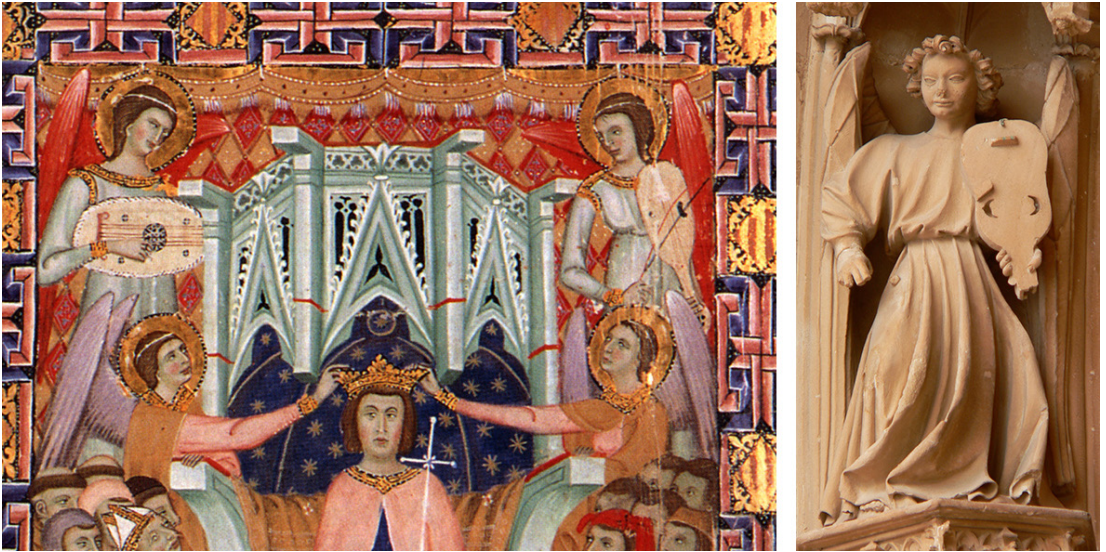


Fig. 3. Músics de llaüt i viüla al *Llibre dels Privilegis* del rei Jaume III (1330-1345, Palma, Arxiu del Regne de Mallorca, cod. I, f. 13 v.). Àngel músic amb una viüla escotada al Portal del Mirador de la Seu de Mallorca (Pere Morey, finals del xiv).

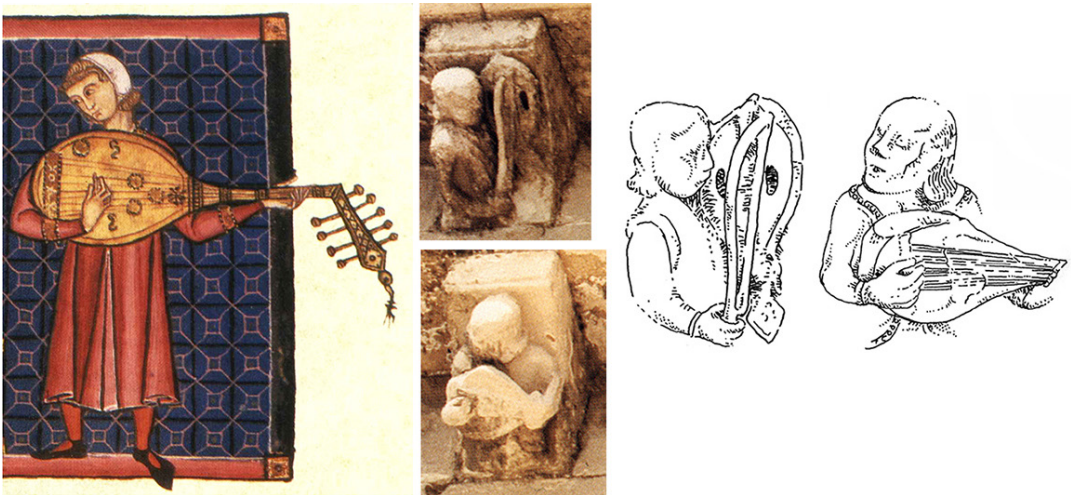


Fig. 4. Llaüt morisc de la Cantiga de Santa Maria 119 (Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo del Escorial, cod. J.b.2). Viüla ametllada i llaüt morisc, permòdols de la Seu Vella de Lleida, finals del segle XIII; dibuixos Laura de Castellet.



Fig. 5. Mural Chamпасak de Can Catlar, carrer de Savellà, Palma, vers 1300: home i dona a les guitarres i dansaire amb percussions: «puncelles corrompudes e ensutzades» (Museu de Mallorca). Angel amb guitarra, Timpà de Sant Miquel de Palma de Mallorca (finals del segle XIV).



Fig. 6. *Organistrum*, Pòrtico del Paraíso de la Catedral d'Ourense (segle XII, policromia del XVII). Restitució d'una samfonia en caixa i detall del mecanisme interior (luthier Joan Miró).



Fig. 7. Capitel·l de Sant Martí de Canigó: jogleassa nua amb espases morisques i joglar de samfonia piriforme, mitjan segle XIII; per accentuar el missatge pecaminós, sota l'instrument hi ha un cap de diable. Samfonies en caixa il·lustrant la Cantiga 160, vers 1275 (Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo del Escorial, cod. J.b.2).

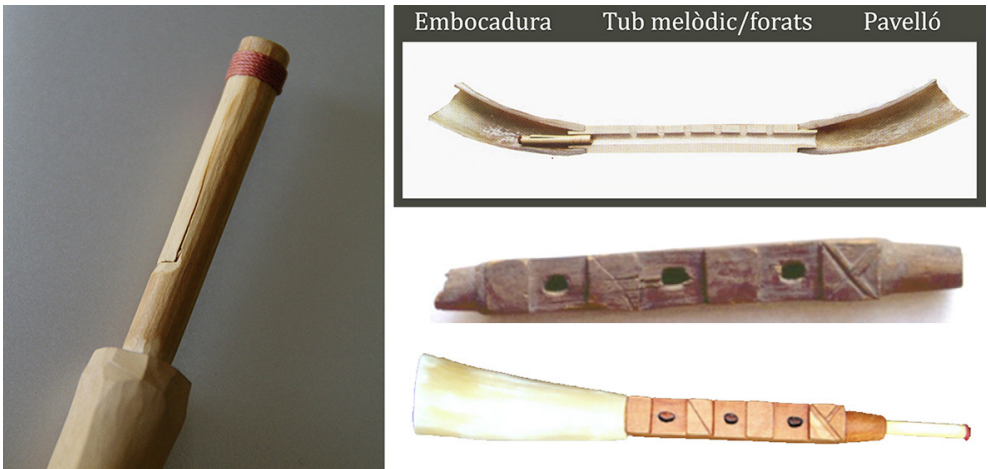


Fig. 8. Principi sonor d'una canya simple de saüc (luthier Jeff Barbe). Parts parts d'una caramella amb banya, i restitució d'una caramella amb pavelló d'Achlum, Països Baixos, segle XI (luthier Pierre-Alexis Cabiran).



Fig. 9. Iconografia de la caramella: capitell de Sant Cugat, segle XII; caramella doble en un sol tub en un permòdol de Santa Maria de Covet, segle XII; mico sonador de caramella de dos canons, fresc de Sant Llorenç d'Isavarre, segle XIII (MDU, núm. inv. 6).



Fig. 10. Pastors sonant una caramella amb pavelló i flauta de Pan (*frestel*), frescos de Notre-Dame de Pouzagues, Vendée (finals XII-inicis XIII). Caramella doble en caixa a la portalada de Santa Maria de Covet (segle XII).



Fig. 11. Tempe o pandero rodó, arqueta d'ivori musulmana de procedència siciliana (segle XII, Museu Capitular, Catedral de Mallorca). Miniatura de Miriam i les dones després de travessar el Mar Roig, tocant diversos instruments entre els quals un alduf i un tempe rodó (*Hagadà daurada*, vers 1325, Barcelona o Lleida. British Library, ms. 27210, f. 14 v.).



Fig. 12. Àngel tocant un orgue de coll; Seu de Mallorca, segle xv. Orgue de cadireta amb manxa i manxaire, Burgos, Pórtico del Sarmental, 1230-1240.



Fig. 13. Els primers anafils coneguts: la cavalleria àrab a la conquesta de Mallorca; frescos del palau Aguilar de Barcelona (1285-1290, MNAC, núm. inv. 71 448).



Fig. 14. Campanes d'esquella del segle XI, de ferro batut: Astúries, Pallars (MEV, núm. cat. 3779) i Combret, Vallespir (Ministère de Culture, Patrimoine Mobile, PM 66001362).



Fig. 15. Personatge xiulant en un permòdol de Sant Andreu de Salardú, finals del XIII-inicis del XIV.



Fig. 16. Conjunt de campanes de 1312, Seu de Mallorca: Na Prima, Na Picarol, Na Matines, Na Mitja. Actualment amb jous de ferro i tocs mecanitzats que n'alteren el so; recentment els jous s'han repintat i la pintura ha regalimat damunt les campanes (fotos Francesc Llop i Bayo).