

«Qui est xant vol sovin xantar, amar hi pot multiplicar en conèixer Déu e onrar»: cantar el Noms de Déu segons Llull*

Antoni Rossell

Arxiu Occità (Institut d'Estudis Medievals UAB)
(Centre Interuniversitaire d'Histoire et d'Archéologie Médiévales - UMR 5648
École Normale Supérieure-Lyon)
doi.org/10.3306/STUDIALULLIANA.116.127
Rebut 9 d'abril de 2021. Acceptat 26 de maig de 2021

«Qui est xant vol sovin xantar, amar hi pot multiplicar en conèixer Déu e onrar»: singing the Names of God according to Llull

Resum

Proposta d'una reconstrucció musical dels *Noms de Déu* de Llull a partir de les seves afirmacions sobre tradició musical corànica i de tradició litúrgica medieval. La reconstrucció s'ha centrat en la recerca d'un sistema melòdic, la qual cosa justifica tant la referència a la litúrgia àrab com el model salmòdic. L'argument principal d'aquesta reconstrucció rau en els sistemes cognitius i la memòria.

Paraules clau

Reconstrucció musical, tradició musical corànica, model salmòdic, *Cent noms de Déu*.



*This paper is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 746221 *Christianus Arabicus*

Studia lulliana 61 (2021), 127-142
<http://www.msl.cat/revista/revista%20portada.htm>
<http://tinyurl.com/Studialulliana>
ISSN 2340 - 4752

Abstract

Proposal for a musical reconstruction of Llull's *Cent noms de Déu* based on his statements about the Koranic musical tradition and the medieval liturgical tradition. The reconstruction has focused on the search for a melodic system, which justifies both the reference to the Arabic liturgy and the psalmic model. The main argument for this reconstruction lies in cognitive systems and memory.

Key Words

Musical reconstruction, Koranic musical tradition, psalmic model, *Hundred Names of God*

Agraïments

El text que presento té dos grans deutes sense els quals el meu treball d'interpretació musical no hagués estat possible: en primer lloc l'article d'Oscar de la Cruz (2016), i en segon lloc els de Simone Sari (2009 i 2018). Van ser tots dos investigadors que em van suggerir i encoratjar a portar a terme aquesta reconstrucció musical i van posar al meu abast tant els seus treballs de recerca com estudis precedents i materials bibliogràfics. Aquest article s'emmarca en els treballs realitzats dins del Projecte d'Investigació «Transmisión y circulación de paradigmas culturales en el Nuevo Mundo, Siglos XVI -XVIII». Universitat Autònoma de Barcelona. Investigadors principals: Francisco Rico Manrique; Guillermo Serés Guillén. Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO).

Portar a terme una reconstrucció arqueològica (arquitectònica, literària, musical, pictòrica) és un repte de gran utilitat per als investigadors, ja que és en el moment que procedim a la reconstrucció quan ens adonem de tots els elements que intervenen en l'obra a reconstruir. El cas de la música medieval és representatiu d'aquesta confluència d'elements, ja que hem d'abordar aspectes tan evidents com la fixació dels intervals, l'acompanyament musical o el ritme de la música, i d'altres no tan evidents però també essencials com la respiració, la memòria, la gestualitat, o la representació o *performance*. Alguns d'aquests elements tenen gran incidència en el text literari del repertori a reconstruir, ja que mètrica i música en els repertoris orals són interdependents. A més —seguint la tradició literària i el mestratge d'Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff pel que fa a la reconstrucció de textos deturpats a partir de criteris mètrics i rítmics, i sense entrar en polèmica amb el mètode lachmannià d'edició de textos— la mètrica en aquest cas (i, per tant, també la música) es pot convertir en un factor decisiu per a la reconstrucció literària d'un text i la seva edició.

No podem deixar d'apuntar que la distància entre obra recuperada (i/o reconstruïda) i l'obra original medieval pot ser molt gran. Tota reconstrucció d'una peça musical medieval que no s'hagi conservat per tradició oral suposa només una hipòtesi i difícilment es pot afirmar que avui cantem tal com es cantava a l'edat mitjana. Això no obstant tenim els elements suficients per plantejar hipòtesis, documentar-les i procedir a la reconstrucció arqueològica, en aquest cas de la música. Cal afegir que la nostra proposta de reconstrucció musical no fa referència a una melodia concreta, sinó a un sistema musical, amplament documentat en la música litúrgica i paralitúrgica medieval i amb unes connotacions mètriques que avalen la nostra proposta. Necessàriament tota reconstrucció ha d'acabar amb la representació pràctica o *performance*, i no serà fins al moment en què aquesta hipòtesi es porti a la pràctica que el procés de reconstrucció es doni per completat. I aquest és el nostre objectiu amb la composició de Ramon Llull que ens proposem investigar, reconstruir musicalment i interpretar.

Simone Sari (2018a) abordà la interpretació musical dels *Cent noms de Déu (100ndD)*, i en l'apartat tercer, titulat «Come recitare i *Cent noms de Déu*», l'investigador introdueix dos termes pel que fa al tipus de música amb què s'hauria pogut cantar aquest text: la «recitació» i la «cantilena». Avui està molt estesa la idea que una recitació és una al·locució sense música, no obstant la tradició musical en l'àmbit litúrgic entén que la recitació és una forma simple de cantar un text. A Rossell 2016 posava l'exemple de l'epopeia de Sèrbia i la descripció que en feia Ramón Menéndez Pidal, que afirmava

que l'èpica sèrbia es recitava. Si avui escoltem aquesta èpica tal com l'havia escoltat l'eminent hispanista reconeixem que es tracta d'un cant amb una melodia senzilla. Menéndez Pidal, home de gran cultura, tenia com a referència els recitatius dels textos litúrgics del cant gregorià, textos cantats amb una melodia simple, i que tenen una naturalesa i dimensió musical molt allunyada d'un text recitat en veu alta sense música. Quant a la cantilena hi ha diferents opinions sobre la seva naturalesa musical, i en alguns treballs filològics dedicats a la interpretació oral de textos medievals s'afirma erròniament que es tracta d'una «lectura» en veu alta d'un text narratiu, on el terme *lectura* s'oposa al de *música* i descarta qualsevol transmissió mitjançant una melodia.¹ Això no obstant, per a la tradició musicològica es tracta sempre de textos cantats, i s'assimila la cantilena al sistema musical salmòdic.² Queda clar que tots dos termes, tant la recitació com la cantilena es refereixen a textos cantats amb una melodia i, per tant, Sari atribueix als *100ndD* una veritable interpretació musical.

Podríem concloure ara i aquí el nostre text afirmant que els *100ndD* de Llull es cantaven mitjançant un sistema salmòdic, tal com llegim en el text que esmenta Sari: «En cascú del Cent noms [de Deu] preposam posar .x. Versos, los quals hom por cantar segons q[ue]·ll psalps se canten en la s[anc]ta sclesia».³

Però comptem també amb una altra versió del text del mateix Llull en què la manera de cantar de la tradició litúrgica àrab s'assimila amb la manera de cantar els *100ndD*:

5. En cascú dels cent noms
preposam posar.x. verses, los quals
hom pot cantar. E assò fem per so
cor los sarraíns canten l'Alcorà en la mesquita;
per que aquests verses se poden cantar
segons que'ls sarraíns canten.⁴

5. Ponimus autem in quolibet
dictorum centum nominum decem
uersiculos, ut possint decantari ad
instar psalmorem ecclesiasticorum,
quod etiam facimus propter ea quod
Sarraceni ipsi decantant Alkoram eorum.⁵

¹ Trobem aquest error en dos articles de Fernández Rodríguez-Escalona i Guillermo del Brío Carretero (2003), «Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid. Deslindes previos», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7, pp. 1-19; i dels mateixos autors (2004), «Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid. Música y épica: La cantilación de las gestas», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 8, pp. 1-37.

² «Par ailleurs, on constate qu'à la forme liturgique la plus primitive, la lecture des psaumes (psalmodie) ou des textes sacrés, correspond la forme musicale la plus rudimentaire qui est la cantillation, pure déclamation sur une seule note» (Coeurdevey 1988: 8).

³ Ms. A, f. 2va. Cf. Sari 2018a, 219. En el mateix article Sari reproduceix: «Aquests son los Cent noms de Deu los quals mestre Ramon Llull ha fets, dels q[ua]ls ha fets cent psalms los quals se poden cantar axi con los psalms de David e dos proverbis» (ms a i f); cf. Sari 2018a, 221.

⁴ ORL XIX, 79-81.

⁵ Milano, Bibl. Ambrosiana, 81 Sup, fol 1r-v, s,XVI-XVII; De la Cruz 2016.

Semblaria que Llull, segons aquesta versió de la seva obra, podria haver optat per dues tradicions o per dues maneres de cantar, o bé assimilar-les totes dues en un sol mode musical, tipus de melodia o sistema musical. La referència i identificació de la seva obra amb l'Alcorà és la part més controvertida de la interpretació musical dels *100ndD*. Si llegim atentament el text de Llull conté dues apreciacions que ens porten a assimilar els cants de dues litúrgies oposades i contràries:

En cascú dels cent noms preposam posar .x. verses, los quals hom pot cantar. E assò fem per so cor los sarraíns canten l'Alcorà en la mesquita;

[...] per que aquests verses se poden cantar segons que'ls sarraíns canten.

A la primera citació es parla de versificació, i aquí podem pensar només en una versificació d'un text narratiu, o bé la distribució dels diferents noms i atributs de Déu en cent parts o versos autònoms. Això es podria justificar només per una distribució regular en el sentit de fragments de text d'una mida igual o semblant per a l'organització de la declamació en veu alta (no parlem de regularitat sil·làbica), sense que aquesta primera afirmació tingui una intencionalitat musical, ni que es refereixi a la manera del cant litúrgic àrab. No obstant això, a la segona afirmació ja trobem un contingut inequívocament i específicament musical. ¿Quina és la concepció de Llull pel que fa al vers, i què el porta a seguir el model àrab? Si recuperem el text de la mateixa obra, «10. [...] e no fem forsa si en alguns verses ha mais sillabes que en altres; car assò sostenim per so que meylor materia puscam posar en est libre»,⁶ sense cap mena de dubte Llull es refereix al sistema mètric de versificació anisosil·làbica, i tria aquest model per la comoditat d'afegir «matèria» –que podríem interpretar com a «text»–, és a dir, aquesta fórmula li permet una major llibertat mètricotextual.

Tornant a la proposta de Llull d'interpretar el seu text a partir de la tradició litúrgica àrab, recorrem a l'obra que suposadament inspira la de Llull o que s'hi pot comparar, els *99 noms de Déu* de la litúrgia àrab. Quan escoltem diferents versions de la interpretació oral d'aquesta obra, comprovem, des d'una perspectiva musical de tradició occidental, que totes les versions són diferents:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z39sn9AgClw>

<https://www.youtube.com/watch?v=gPrGW10AoFs>

<https://www.youtube.com/watch?v=pnYJkp59Hqo>

<https://www.youtube.com/watch?v=k8bUv1Xs12k>

⁶ ORL XIX, 79-81.

Seria absurd pensar que, dins d'un sistema religiós de tan llarga tradició com l'àrab, la seva litúrgia permeti una llibertat musical a cada intèrpret com perquè cadascú canti al Profeta segons la seva voluntat o sense una pauta musical fixada. La tradició religiosa àrab és molt conservadora i no cal pensar ni que Llull es va equivocar, ni que les mateixes interpretacions àrabs hagin negligit la tradició del seu cant litúrgic. Potser el que cal és pensar en un canvi de paradigma que depassi la nostra concepció de melodia enfront de la interpretació musical. Si Llull hagués identificat una melodia com a model de la seva interpretació musical, ho hagués explicitat amb una referència al «so», així com al *Desconhort* afirma que aquesta obra es canta amb la melodia de Berart, referint-se a la cançó de gesta perduda del cicle carolingi de Berart de Montdidier: «Aquest *Desconhort* canta's en lo so de Berart».⁷

Quan a la literatura medieval es fa referència al «so», els trobadors i escriptors d'aquesta època fan referència tant a la mètrica com a la música, i el terme s'utilitza per citar una contrafacció, és a dir, una imitació que implica tant l'estructura mètrica com la melodia. Entenem que si Llull no ha fet esment del «so» és que està pensant en un altre paradigma musical.⁸

El que sí que apreciem en les versions musulmanes dels *99 noms de Déu* és un sistema de cant que reproduïx cèl·lules melòdiques dins un concepte de variabilitat, tant pel que fa al text com a la música i que pot ser equiparable amb el sistema salmòdic de la música occidental. De fet, en les descripcions que tenim d'aquest cant, la mateixa literatura musicològica musulmana parla del sistema salmòdic:

La psalmodie coranique est foncièrement monodique. Sa structure révèle des lignes mélodiques constantes et des enrichissements ou fioritures, qui varient d'un pays à l'autre et d'une génération à l'autre. Il arrive que chez le même récitant ces ornements varient d'un jour à l'autre. Ces enrichissements ou arabesques constituent l'apport personnel. Chaque maître (cheikh) initie à son art sacré ses disciples, lesquels à leur tour initient les leurs, et ce, de siècle en siècle, jusqu'à nos jours. Mais cette transmission vocale risquait de subir les atteintes du temps, les trahisons des interprètes, d'autant plus que dès le début de l'Islam, plusieurs écoles de lecteurs du Coran se sont formées, et qu'aucune de ces écoles ne s'est préoccupée de transcrire la psalmodie du texte sacré.⁹

⁷ Romeu i Figueras 1986, 140. Les referències al «so» com a model musical i de contrafacció metricomelòdica en textos narratius són constants en la literatura trobadoresca medieval: «en so de Gui de Nantull», en el *Sermo* de Ramon Muntaner; el *son Boves d'Autona* en el sirventès del trobador Guiraut Luc (BdT 245,1), referint-se a la cançó de gesta occitana *Daurel e Beton*. En el repertori líric un bon exemple que respon a una tradició musical genèrica és l'alba *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106,14) de Cadenet (Rossell 1991a).

⁸ Sobre la dimensió metricomelòdica del «so», vegeu l'anàlisi de Gruber sobre *No sap cantar qui so no di* (BdT 262,3), de Jaufre Rudel, a Gruber 1983, 85-91.

⁹ *Psalmodie du Coran*. Histoire du Coran: Psalmodie du Coran. Grande Mosquée de Paris. <https://www.mosqueedeparis.net/histoire-du-coran/psalmodie-du-coran/>.

Comprovem que es descriu un mateix sistema musical que conté variacions d'un país a l'altre, amb ornamentacions del cant per part de cada intèrpret, la qual cosa ens referma en la nostra hipòtesi d'un cant que no respon a una melodia fixa sinó a un «sistema musical», un sistema de cant que hauria de ser comú a les dues tradicions. Per tant cal una reflexió acurada tant sobre la vinculació de l'obra de Llull i el sistema musical de tradició litúrgica gregoriana, així com la seva possible relació amb el cant litúrgic cristià oriental, sobretot des d'una perspectiva antropològica. Per fer-ho cal recórrer tant a la música com a la mètrica. Simone Sari (Sari 2018b, 136) aborda la tradició literària trobadoresca en l'obra de Llull i es pregunta sobre la irregularitat mètrica de les *Hores de nostra Dona* i la seva incidència en la música amb la qual s'hagués pogut interpretar aquesta obra. L'investigador relaciona aquesta obra amb la música litúrgica llatina medieval de la mà de Friedrich Diez,¹⁰ i afirma, encertadament, que es pot relacionar amb textos anisòtil·làbics cantats de la tradició catòlica occidental.

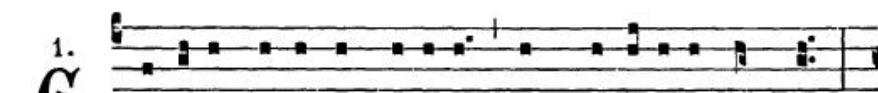
D'altra banda el professor de la Universitat Autònoma de Barcelona Oscar de la Cruz, en un article dedicat a l'obra que ens ocupa (De la Cruz 2016), tractava les «possibles» imperfeccions mètriques del text. L'investigador abordà la naturalesa musical d'aquesta obra com a argument que justificaria aquestes «imperfeccions» que, des d'un punt de vista musicològic i de la interpretació musical, denominariem com a «variabilitat» més que «irregularitat o imperfecció». Pel que fa a la qüestió musical afirma que: «[...] y que debían ser pronunciados con el tipo de recitación cadencial que se utiliza en la psalmodia» (De la Cruz 2016, 495). De la Cruz opta per una afirmació que concilia l'aspecte filològic amb el musicològic, introduint els termes de «pronunciació» i «recitació cadencial» en un intent de descriure la paraula cantada d'aquest gènere litúrgic entre la recitació sense música i una recitació amb una dimensió musical restringida a l'aspecte de les cadències.

Si tornem al text de Llull, trobem una sèrie d'indicacions mètriques i literàries que, connectades amb la música, ens apropen al context de la seva creació i dels seus objectius. Com a lloança a Déu és interessant l'afirmació «Aquesta lausor se diu enaxí com la Gloria Patri»¹¹ ja que allò que ens pot semblar un esment puntual, el «Gloria Patri, et Filio» per a Llull és el model que regeix musicalment la seva obra. Es tracta d'una pregària en honor de la Santíssima Trinitat que es cantava després de diferents accions litúrgiques (cant dels

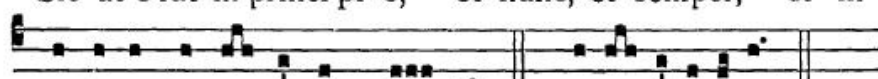
¹⁰ Diez 1952; cf. Sari 2018b, n. 64, 136.

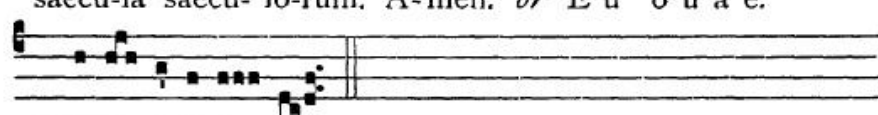
¹¹ ORL XIX, 79-81.

Salms, Rosari, Parenostre...). De fet es tracta d'una doxologia, en aquest cas «menor», a diferència del «Gloria in excelsis Deo», doxologia «major»:

1.  **G** Ló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i Sáncto. *

 Sic-ut é-rat in princí-pi-o, et nunc, et semper, et in

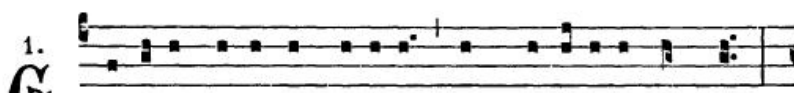
 saécu-la saecu-ló-rum. A-men. *or* E u o u a e.

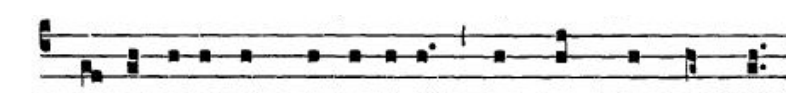


El text d'aquesta doxologia ens presenta les diferents frases:

Gloria Patri, et Filio, / et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, / et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. / Amen.

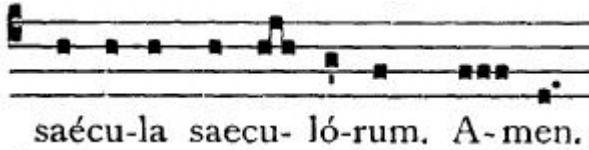
Mètricament cada verset està dividit en dos hemistiquis, i el procediment melòdic en els dos versos primers i el primer hemistiqui del tercer és el mateix. La melodia es compon —amb mínimes variacions— de dues frases idèntiques en el primer i en el segon vers:

1.  **G** Ló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i Sáncto. *

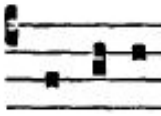
 Sic-ut é-rat in princí-pi-o, et nunc, et semper,

¹² Solesmes 1925.

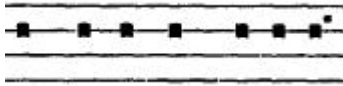
I una tercera frase que presenta la melodia a l'uníson del primer hemistiqui dels dos versos anteriors, però amb una cadència diferent i de caràcter conclusiu:



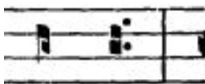
La simplicitat de la melodia no ens ha d'enganyar, la música està al servei del text, ja que la seva estructura es compon d'una entonació:



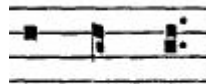
D'una corda de recitació en «la» a l'uníson:



I d'unes cadències obertes que marquen el caràcter semiconclusiu del final dels dos primers versos:

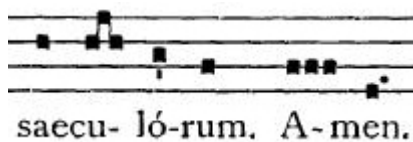


Sánto. *



et semper,

O la cadència tancada i conclusió final de l'*Amen*:



Ambdós aspectes estan estretament relacionats perquè es tracta d'una composició lírica (text i música) fonamentada en un sistema de variabilitat mètrica i melòdica com a base, per una banda, del desenvolupament melòdic del sistema salmòdic i, per l'altra, de l'anisosil·labisme com a pràctica poètica conscient, tal com afirma Llull. Aquest sistema (anisosil·labicsalmòdic) permet cantar un text en vers sense estar obligat a incloure el mateix nombre de síl·labes en cada vers, ja que, tractant-se d'una melodia que es desenvolupa a partir d'una mateixa nota a l'uníson, facilita cantar tantes síl·labes amb la mateixa nota com convingui, només s'ha de tenir en compte l'accentuació de les paraules en les melodies de l'entonació i de la cadència que regirà la disposició i distribució de les diferents notes que les integren al final de vers o de la composició (Rossell 1991b). Es tracta d'un sistema ben simple, un «artefacte» des d'una concepció antropològica i arqueològica (Trigger 1989), però que en mans de cantants experts pot desenvolupar una gran complexitat. En la cultura tradicional hispànica el sistema no és altre que el que utilitza el pregó (Rossell 1992), el mode de difondre i divulgar les notícies oralment en petites localitats fins a la primera meitat del segle xx. La forma litúrgica més complexa d'aquest sistema és la de la salmòdia, en el cas de la religió catòlica, la música dels salms gregorians. Recordem que com a cants religiosos, els salms són patrimoni tant de la litúrgia hebrea, com de la catòlica i la protestant. Són cants que han heretat textos literaris, formes mètriques i un sistema musical que cada tradició s'ha encarregat de caracteritzar melòdicament. El sistema metricomusical salmòdic no depèn exclusivament d'una tradició musical, sinó que és el producte dels sistemes de reproducció oral d'informació comuns en moltes cultures i que depenen més dels sistemes cognitius que d'una o altra tradició particular. Per tant, el seu plantejament i concepció estan més propers a l'antropologia que a la musicologia o a la filologia. Aquesta afirmació es fonamenta en l'existència d'aquest sistema de reproducció d'informació en diferents cultures del món que no han tingut contacte entre elles; el seu plantejament ha estat elaborat a partir de disciplines com l'etnociència. És un sistema rendible en molts aspectes, l'anisosil·labisme permet un control variable del text, la mètrica «variable» afavoreix la memorització/reproducció del text, que amb una estructura melòdica simple —encara que no mancada de variacions i ornamentacions regides per l'accentuació del text— facilita la difusió i la recepció, és a dir, la memòria a partir del que s'ha denominat *structural patterns*.¹⁵ Tot aquest «artefacte» metricomelòdic a més dels «sistemes cognitius» reposa en aspectes físics com la respiració i l'articulació

¹⁵ Treitler 2007.

vocal. La respiració i el control de la veu fan que l'interpret no es fatigui en una representació que pot durar llargs períodes de temps i que pugui cantar durant hores, així com controlar cognitivament l'estructura literària de l'obra oral a partir de les estructures de text narratiu: música, mètrica i respiració, un sistema rendible per a la *performance* literària, religiosa o de tipus històric o «noticier» mitjançant el cant. L'assimilació i reproducció d'informació en societats estrictament orals, per raons cognitives, segueix sempre un mateix patró per raons físiques: quan un interpret ha d'estar molt de temps cantant un text, cal col·locar la veu per evitar l'esgotament o les lesions vocals. Aquest procés implica una dinàmica regular regida sobretot per la respiració.

La pregunta que cal que ens fem és per quina raó Llull tria aquest mode de composició metricomelòdica. No ens serveix que sigui el model musulmà a imitar pel fet que es tracti d'un tipus d'obra semblant o paral·lela. Si a Llull li hagués convingut qualsevol altre tipus d'articulació metricomelòdica l'hauria emprat sense cap mena de dilació. A més, aquest text va dirigit a un públic cristià que no tenia cap necessitat de copiar un sistema melòdic pagà. La raó ens la dona el mateix autor en el text que ja hem citat anteriorment:

10. Aquests verses rimam en
vulgar per so que mils hom
los pusca saber de cor.¹⁶

10. Versus autem istos rithmice
componimus ut melius
possint memoria retineri¹⁷

Llull posa en relleu que la seva creació poètica i literària està en funció de la memòria, fent un particular esment a la qüestió mnemotècnica, on la llengua vulgar i la rima són essencials per a una bona memorització i, per tant, per a la seva divulgació. I és aquest aspecte el que ens porta a una comparació intercultural —com dèiem més amunt— més antropològica i arqueològica que literària o musical fonamentada en la irregularitat mètrica o en l'anisil·labisme, la música de tipus salmòdic i la memòria que trobem en nombrosos repertoris orals tradicionals contemporanis, majoritàriament èpics. El concepte d'estructuració mètrica —tant sintagmàtica com paradigmàtica— d'aquests repertoris on el text s'adapta a la música i viceversa cal contemplar-ho des d'una perspectiva de «variabilitat» enfront del concepte d'«irregularitat» de la filologia tradicional. Des del repertori del romancer de la península Ibèrica i de Llatinoamèrica fins a les èpiques contemporànies que encara avui podem escoltar per tot el món, el cant i la música suposen un maridatge fonamentat en la *performance*, on tant el text com la música depenen de la representació

¹⁶ Galmés, 1936; ORL XIX, 79-81.

¹⁷ Milano, Bibl. Ambrosiana, 81 Sup, fol 1r-v, s. xvi-xvii; De la Cruz 2016.

davant un públic, on un aede canta i està subjecte a les reaccions de l'auditori, així com a aspectes físics com són la gestualitat i, sobretot, la respiració.

Existeixen, almenys, dues maneres tradicionals de construcció liriconarrativa a partir d'un concepte de variabilitat: aquell en què la música s'adapta a un text anisossil·làbic i, per tant, la melodia s'adapta a la variabilitat del text mitjançant un funcionament salmòdic; i aquell en què el text, mitjançant glosolàlies, s'adapta a un esquema melòdic fix. Ni l'un ni l'altre són excloents, i tots dos estan regits per la prosòdia del text. A més cal tenir present que una interpretació d'aquest tipus, on els textos acostumen a ser llargs i les estructures mnemotècniques comporten una forma nova sota les estructures orals de repetició cada vegada que una peça s'interpreta, comporta variabilitat de tipus genèric, sigui per l'alternança de fragments declamats o per insercions de tipus líric. Aquests sistemes de literatura oral no són patrimoni exclusiu de l'edat mitjana ni de la tradició europea occidental. Els exemples són nombrosos: el cant èpic dels bosnians (Sarajevo), la cançó èpica de Romania, el *Khar Khökhöl Baatar* (l'Herói de la Trena negra) i l'*Elogi a l'Altai* de l'èpica mongol, els *Heike Monogatari* de l'èpica japonesa, els *Bylinis* o epopeies russes, el *Hilaliyya o Gesta d'Abu Zeid El Hilali* d'Egipte, els *mvets* amb la *Gesta de Engong* dels Fang al nord del Gabon, la història èpica de *Dpon-Lha* del Nepal o l'*Epopeia de Ge-Sar* també del Nepal, la cançó de *Bagravat* o relat èpic de l'Índia (Rajasthan), els *p'ansori* o cançons èpiques de Corea, o la *Gesta de Tangana* de l'illa de Bali entre d'altres (Rossell 1997). Tots ells desenvolupen sistemes de tipus salmòdic per adequar la música al text, o procediments glosolàlics d'adequació del text a la música.

A mesura que alguns d'aquests repertoris s'aristocratitzen, desenvolupen estructures melòdiques més complexes, com és el cas dels *p'ansori* coreans, i finalment estan més a prop d'una música que, des de la nostra cultura, denominem com a «clàssica» que de la música oral tradicional.

El tipus de melodia més usual consisteix en cèl·lules melòdiques simples, amb entonació, i lleugeres variacions d'una frase a una altra sobre un esquema idèntic. Aquestes melodies s'ornamenten, s'amplifiquen o es redueixen, conservant sempre una unitat dins un sistema salmòdic. Es tracta d'un sistema completament diferent del que utilitzaria una societat alfabetitzada, i que normalment menysprea tant la repetició continuada textual com musical. L'experiència oral ens demostra que quan una mateixa fórmula (mitjançant els estímuls visuals i fònics) o combinació de diferents elements (lèxic, melòdic, gestual, etc.) es repeteix, aquesta es fixa en la memòria del receptor: el paradigma de variabilitat és actiu tant en el receptor com en l'emissor, i en aquesta variabilitat resideix l'eficiència del sistema. Llull sembla que té clara aquesta

«virtut» mnemotècnica del sistema, i per aquesta raó l'utilitza, ja que no li interessa fer una obra matemàticament perfecta; el que pretén és la permanència de l'obra en la memòria del seu públic, i la difusió del seu missatge religiós.

Anisosil·labisme, sistema musical salmòdic i memòria són interdependents en la creació d'un text oral. La referència de Llull a la mètrica variable del vers ha estat una de les claus de la reconstrucció melòdica. La variabilitat en un sistema oral és tant sintagmàtica com paradigmàtica. En la literatura de tradició oral el funcionament de la melodia, en la majoria dels casos, és paradigmàtic, no desenvolupa la melodia linealment en diferents versos, sinó que la melodia es redueix a un vers (normalment de dos hemistiquis amb una cesura al mig) que es va repetint. El musicòleg Monteverdi (1959) defensava que el diferent nombre de versos en les *laissez* èpiques era un indicatiu que la unitat melòdica de la tirada èpica era el vers i, per tant, que la melodia era la mateixa per a cada vers, la qual cosa permetia al joglar d'interrompre o allargar el seu cant en funció de la resposta del públic o de la seva capacitat física. En els textos del gènere èpic oral romànic, la variabilitat, tal com la trobem a la *Chanson de Guillaume*, en el *Cantar de Mio Çid*, o en molts altres textos, és sintagmàtica (diferent nombre de sil·labes) i paradigmàtica (diferent nombre de versos per *laisse* o tirada estrofa èpica). Recordem que des d'una percepció oral l'anisosilabisme és imperceptible (Cornulier 1995) i, per tant, només suposa una dificultat quan d'un text oral se'n fa una lectura enfront d'una audició (Canettieri 2001, 504-505).

En conclusió, la nostra hipòtesi de reconstrucció musical dels *100ndD* es materialitza en una interpretació fonamentada en el sistema salmòdic, i concretament en el sistema salmòdic gregorià, coetani de Llull, i de la cultura litúrgica i musical medieval.

Podeu escoltar la gravació d'una mostra dels *100ndD* de Ramon Llull en la veu de l'autor d'aquest treball als enllaços següents:

<https://sl.narpan.net/paternitatllull.wav> (50.9 MB)

<https://sl.narpan.net/paternitatllull.mp3> (4.6 MB)

Bibliografia

- Canettieri (2001) = Paolo Canettieri, «La metrica romanza», dins *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (dir.), vol. I. *La produzione del testo*, tomo I (Roma: Salerno editrice), pp. 493-554.
- Chiarini (1970) = Giorgio Chiarini, «Osservazioni sulla tecnica poetica del Cantar de Mio Cid», *Lavori Ispanistici*, II, pp. 7-45.
- Coeurdevey (1988) = Annie Coeurdevey, *Histoire du langage musical occidental* (París: Que sais-je?).
- De Cornulier (1995) = Benoît De Cornulier, *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon), pp. 47-49.
- De la Cruz (2016) = Oscar de la Cruz, «El op. 38 Cent Noms de Déu de Ramon Llull como poesía anticoránica», *Revue des sciences religieuses* 90/ 4, pp. 491-516.
- Diez (1952) = F.C. Diez, *Zwei altromanische Gedichte* (Bonn).
- Gruber, (1983) = Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag).
- Monteverdi (1959) = Angelo Monteverdi, « La laisse épique », dins *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du colloque de Liège (septembre 1957), « Biblio-thèque de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Liège » (París: les Belles Lettres), pp. 127-140.
- Orduna (1987) = Germán Orduna, «Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del Poema de Mio Cid», *Incipit*, VII, pp. 7-34.
- Ramon Llull (1936) = Ramon Llull, *Rims*, tom I, Salvador Galmés i Ramon d'Alòs-Moner (eds.), ORL XIX (Palma, 1936).
- Romeu i Figueras (1986) = Josep Romeu i Figueras, *Ramon Llull, Poesies* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana).
- Rossell (1991a) = Antoni Rossell, «So d'alba», *Studia in honorem prof. M. de Riquer* (Barcelona: Quaderns Crema), vol IV, pp. 705-722.
- Rossell (1991b) = Antoni Rossell, «Anisossilabismo: ¿Regularidad, irregularidad o punto de vista?», dins *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa: Cosmos), pp. 131-137.
- Rossell (1992) = Antoni Rossell, «Le 'pregon': survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole», *Cahiers de Littérature Orale* (París: CNRS ed.), vol. 32, pp. 159-177.

- Rossell (1997) = Antoni Rossell (1997), «Epica contemporanea, la teatralità della voce», dins *Dramaturgia* (Roma: Salerno Editrice), pp. 147-157.
- Rossell (2016) = Antoni Rossell, «De épica, escansión, métrica y música», dins *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia = Magis déficit manus et calamus quam eius historia: Homenaje a Carlos Alvar*, Constance Carta, Sarah Finci, Dora Manceva (coords.), vol. 1, pp. 269-300.
- Sari (2009) = Simone Sari, «Rima i memòria: estratègies mnemòniques per aprendre l'art de Ramon Llull», dins *Ramon Llull i el lul·lisme: pensament i llenguatge. Actes de les jornades en homenatge a J. N. Hillgarth i A. Bonner*, pp. 375-397.
- Sari (2018a) = Simone Sari, «A Dio appartengono i nomi più belli, invocatelo con quelli: la devozione ai Nomi di Dio secondo Llull», dins *Actes del Congrés de Clausura de l'Any Llull: Ramon Llull, pensador i escriptor: Barcelona, 16-18 de novembre de 2016*, Lola Badia Pàmies, Joan Santanach, Albert Soler (coords.), pp. 199-240.
- Sari (2018b) = Simone Sari, «La poesia come espressione letteraria lulliana», dins *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, a cura Vicenç Beltran Pepió, Tomàs Martínez Romero, Irene Capdevila Arrizabalaga (Firenze: Edizioni Del Galluzzo, La Fondazione Ezio Franceschini), pp. 125-151.
- Solesmes (1925) = *Liber Usualis* (París-Tournai-Roma: Abbaye Saint - Pierre de Solesmes & Desclée), reimprès el 1961.
- Treitler (2007) = Leo Treitler, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made* (Oxford: Oxford University Press).
- Trigger (1989) = Bruce G. Trigger, *A history of Archeological thought* (Cambridge: Cambridge University Press).