

Ramon Llull i la música. L'aportació del doctor il·luminat a la literatura musical medieval

Francesc Vicens

En motiu dels 700 anys de la seva mort.

Dins el context medieval l'aportació de Ramon Llull a la música s'articula en base a dues vies de pensament: per una banda és hereva de la tradició científica de Pitàgores i Boeci, i per l'altra, és continuadora de la tradició literària de caràcter moralitzant dels segles anteriors. Ambdós vessants, el científic i el literari, es posen al servei de la gran obra de Ramon Llull (Mallorca-c. 1232-1316) per servir Déu i convèncer els infidels de la veritat de la fe en Crist amb raons lògiques i demostrables. Per això, dins el catàleg extensíssim dels seus llibres la música apareix com un mitjà més al servei de la propagació del cristianisme.¹ Tot i els indicis de l'activitat trobadoresca i compositiva de Llull, és com a teòric de temes musicals que veritablement va tenir importància. El doctor il·luminat mai va escriure un tractat de pes en matèria de música, però així i tot, són molts els comentaris que en fa arreu de tota la

seva obra.² Però cal destacar que en dues de les seves obres més transcendents —l'*Ars Magna* i el *Llibre de contemplació en Déu*— dedica dos capítols complets a la música: «De Secreto Musicae. De Concordantia» i «Com hom se pren guarda de so que fan los juglars» respectivament.

Aquests dos textos constitueixen el nucli essencial de l'ideari musical lul·lià, que són bàsicament la música com a disciplina de les arts liberals i els juglars com argument moralitzant; aquests textos tindrien entitat pròpia com a compendis musicals si no fos perquè s'emmarquen dins d'un projecte intel·lectual més ampli.

Com ha observat Gabriel Ensenyat, entre els objectius fixats per Llull figura escriure el millor llibre del món, on s'hi exposin, de forma clara i sense dubtes, les raons per les quals la cristiana és la millor i l'única fe vertadera (Llull 2005: 14-15).

¹ Ramon Llull és autor de més de 260 obres conegudes redactades en català, occità, llatí i àrab, i d'altres que sabem que va escriure i s'han perdut. Vegeu el catàleg de la seva obra a LLULL, DB: <http://orbita.bib.ub.edu/ramon/>. Va escriure sobre distintes disciplines emprant diversitat de gèneres i registres. Bona part de la seva producció té a veure amb la seva famosa *Art*, un mètode destinat a la discussió religiosa però també amb aplicacions científiques i demostratives, per les quals es van interessar figures posteriors com Giordano Bruno o Leibniz.

² La redacció diacrònica i transversal dels textos musicals de Llull fa que la localització de fonts d'interès musicològic esdevingui una tasca àrdua i difícil. Higiní Anglès va ser el primer investigador que sistematitzà els principals textos musicals de Llull. Anglès (1935: 373-378) dedica un apartat al doctor il·luminat que inclou l'antologia més completa de fonts musicals lul·lianes feta fins a dia d'avui, a partir de la qual s'han basat la majoria d'estudis. També cal destacar aportacions posteriors que han rastrejat ítems musicals i d'altra naturalesa en l'obra de Llull i que esdevenen eines de treball de primer ordre. Les més completes són Colom (1985) i Ripoll & Bonner (2003).

Aquest propòsit, tal i com assenyala Ensenyat, s'hauria d'entendre no tant referit a la realització d'un llibre en concret sinó al conjunt de la seva obra. Ho diu el propi Llull a la *Vida coetània* [cap. 16], una mena d'autobiografia, quan diu que «li va entrar al cor un impetuós i embargador dictamen de la ment: que ell mateix amb el temps havia de fer un llibre, el millor del món, contra els errors dels infidels» (Llull 2013: 43).³

Com és sabut, el segle XIII és el segle de les grans dicotomies entre la música sacra i la profana, la música monòdica i la música polifònica, la música vocal i la música instrumental, totes tractades amb més o menys ressonàncies en l'obra de Llull; una obra que s'expressa en múltiples registres i diversitat de gèneres literaris. D'aquí que les referències musicals de Llull superin l'estricta assaig científic per donar lloc als proverbis i als aforismes, als passatges poètics i novel·lats o a l'escrit autobiogràfic. Així doncs, tal i com acabem d'enunciar, el concepte de música com a disciplina liberal del *quadrivium*, per una banda, i els textos de confrontació moralitzant, per l'altra, juntament amb la faceta trobadoresca de l'autor, conformen el món musical lul·lià. Vegem-ho.

Llull i l'art de trobar

Llull practicà la poesia a l'estil franciscà amb la finalitat de comunicar la doctrina cristiana com a experiència, en un llenguatge viu ple d'imatges i tòpics trobadorescos. Per exemple, la *Vida coetània* esdevé un valuós testimoni de la poètica musical trobadoresca. La pràctica de la troba probablement fou estesa en els àmbits senyorials i cortesans de la ciutat de Mallorca com a signe de refinament i noblesa, recordat pel propi Llull com a mal de joventut, en un passatge del capítol 1,2 que diu: «quan Ramon era senescal de la taula del rei de Mallorca, era encara jove i es dedicava massa a la composició de vanes cantilenes o cançons, així com a altres lascívia del segle» (Llull 2013: 39).

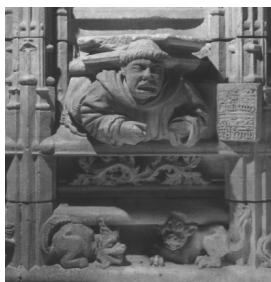
3 Les fonts que se citen en aquest article primer han estat rastrejades a partir de les edicions Beati Raymundi Lulli: *Opera Omnia* (Maguntiae, 1721. Reed. Frankfurt, 1965) i *Nova edició de les obres de Ramon Llull* (NEORL), 12 vols., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma 1990; quan la font no s'ha localitzat en alguna d'ambdues edicions se n'especifica l'origen.

Aquestes «cantilenes o cançons» s'han de posar en relació amb la tradició trobadoresca encara activa en territoris de parla catalana, ja que identifiquen l'art de la troba practicat per Llull i segurament per altres ciutadans cultes coetanis, concretament en els anys centrals del segle XIII, com una expressió tardana de caràcter galant, pròpia i particularment juvenil. Tot i que no hi ha indicis que hagués compost música, sabem que Llull per fer cantar les seves poesies cercava sempre tonades ben conegudes tant del repertori litúrgic de l'Ofici de les Hores com del repertori trobadoresc. Com ja apuntà Simone Sari, Llull no explicà mai de manera clara la diferència entre trobadors i joglars, noció central de la tradició trobadoresca. En tot cas, Llull es presenta com el nou trobador pel fet que és qui compon i difon els seus poemes (Sari 2011-2012: 107).

Gràcies a Higini Anglès, sabem que moltes de les poesies de Ramon foren escrites per ser cantades, «àdhuc no escrivint tonada novella, sovint anotava amb quina tonada volia que es cantés una poesia determinada, per això el *Cant de Ramon* (c. 1299), entre altres exemples, s'indica amb una tonada salmòdica: «Comença lo cant de Ramon de Mallorques, lo qual se canta per manera de salmodia» (Anglès 1935: 374). Així mateix, la rúbrica al final del gran poema *Lo Desconhort* afegeix: «e cantás en lo so de Berart». En aquest cas Berart, segons Josep Romeu, seria una referència a una cançó de gesta francesa perduda (Romeu i Figueres 1986).

L'afecció de Llull pel cant ens remet a alguns dels seus aforismes, especialment als del grup «De sò e de veu» on enumera distints instruments musicals com la *viula*, la campana o l'orgue per la raó que «vou ha j estrument per lengua». Fins i tot se li atribueix un tractat de cant —*Ars canendi*— que no arribà a escriure mai.

Les referències al cant ens permeten establir certa relació amb una imatge musical del retaulle de la capella del sepulcre de Ramon Llull, a la basílica de Sant Francesc de Palma. En la imatge del sepulcre es representa un cantador que fa ús d'una tècnica vocal molt especialitzada. La forma d'impostació que allà es representa seria la pròpia per cantar polifonia en els registres triple i contralt de les capelles musicals. L'obra va ser



Detall de la tomba de Ramon Llull, s. xv. A la Basílica de Sant Francesc d'Assís de Palma.

projectada per Pere Joan Llobet i acabada per Francesc Sagrera i Joan Vicens cap a finals del segle xv.

Durant el regnat de Jaume II Ramon Llull es va exercitar en l'art de trobar (es dedicava massa a la composició de «vanes cantilenes»), és per això que en el *Llibre de Meravelles* [*Llibre V de les plantes*, cap. I «De generació de les plantes»] o al *Blaquerna* [cap. LVIII], Llull situa l'activitat dels joglars en el marc palatí:

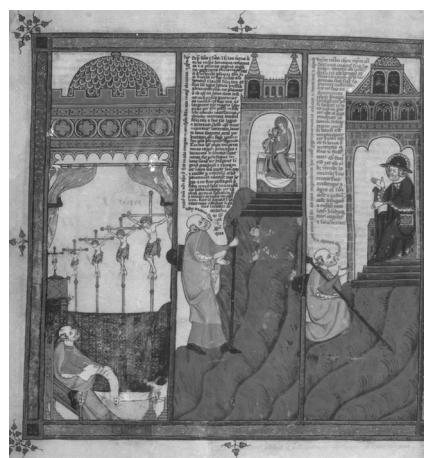
Per aquell palau anaven joglars cantant e sonant estruments; per tal que los hòmens, qui en aquell palau menjaven, s'hi adelitassen (Llull 1980: 96).

Gran fon la multitud de les gents qui menjaven tots jorns a palau. Aprés l'oració, con foren llevats de la taula, vengren joglars ab diverses esturments, qui cantaven e ballaven... (Llull 1982: 150).

Tanmateix, les dades del món musical palatí no són gaire més explicatives en l'obra de Llull. No és fins al regnat de Jaume III de Mallorca (1324-1349) que per primera vegada es constata de manera explícita la funció del joglar músic en una cort catalana. Els textos legals que va promulgar Jaume III per especificar el paper dels músics de cort —*Llibre dels reis* (1334-1339) i *Lleis palatines* (1337)— ens donarien una idea del que pogué ser l'activitat musical de Llull abans de la seva conversió. En aquestes fonts s'especifica l'ofici de joglar que, entre d'altres funcions, ha d'entretenir («dóna als prínceps l'alegria que han de desitjar»), tocar instruments en els banquets («quan Nós celebrem convit públicament... toquin les seves trompetes») i s'especifiquen les seves condicions durant la quaresma o el temps de guerra.⁴ Ramon Llull a l'inici de la *Vida Coetània*

[cap. 1.2-4] narra l'episodi de les visions místiques del Crist crucificat que el portaren a la conversió definitiva. Cadascuna de les cinc visions sorprenden Llull amb la tasca de compondre una cançó sobre certa dona que llavors amava. La cançó, dins el context de la narració, representa la vida mundana, banal i aleshores enfollida:

Una nit, estava assegut al costat del seu llit, dispost a compondre i escriure en la seva llengua vulgar una cantilena sobre certa dona que llavors amava amb una amor fada. Mentre començava a escriure la predita cantilena, va mirar a la dreta i va veure el senyor Jesucrist com penjat en la creu [...] L'endemà, però, s'aixecà i tornà a les seves vanitats de sempre [...] tornà a escriure i a dictar aquella mateixa cansó, altra vegada nostre Senyor li aparegué en la creu [...] sense preocupar-se de les visions meravelloses que l'havien sacsejat, fins que per tercera, quarta i quinta vegada es repetiren (Llull 2013: 39-43).



Ramon Llull escrivint una cançó. *Breviculum*, St. Peter perg. 92, c.1325 (Karlsruhe, Alemanya).

La importància de l'escena es recull en la primera de les miniatures que il·lustren el *Breviculum*, manuscrit de la Biblioteca de Karlsruhe (c. 1325), on es representen les cinc visions de Ramon Llull. Allà apareix Ramon al bancal del llit escrivint el que seria la seva «vana cansó». D'aquesta conversió Llull n'extreuria la descoberta de la seva vocació tardana i la materialitzarà en les tres accions que marcaran la seva vida a partir d'aleshores: consagrar la vida al Crist, escriure llibres per conduir els infidels i els incrèduls a la veritat de

⁴ Les funcions del joglar també apareixen en altres fonts de l'època. En un conegut poema de Guiraut de Calanson, trobador vinculat a la cort de Pere II, hi enumera cadascuna de les habilitats de l'ofici de joglar: «Sapchas trobar | e ben tombar | e ben parlar e jocs partir | taborejar | e taulejar | e far sinphonia brogir [...] e citolar | e mandurar...» (Pirrot, 1972: 564-565).

la fe catòlica i edificar centres per instruir missionsers.

Música, ciència i l'art del quadrivium

Pel que fa a la Música com a art liberal farem servir la definició que dóna Llull a l'*Ars Magna* [«De Secreto Musicae. De Concordantia», cap. III], obra cabdal del pensament filosòfic lul·lià, quan diu:

Musica est Ars inventa ad ordinandum multes voces concordantes in uno cantu (Beati Raymundi Lulli).

'La Música és l'art creat per ordenar moltes veus concordants en un sol cant'.

La mateixa definició ens la transcriu Llull a l'*Ars Generalis Ultima* [art. 85, «De musica»] on també en parla, de la música especulativa, i també la transcriu a l'*Ars Brevis* [«Decima pars. De centum formis»]. Aquesta definició relaciona el concepte de polifonia vocal i consonància. Llull reprèn el tema a l'*Ars mystica theologicae et philosophiae* [cap. V], on especifica l'essència de la polifonia quan diu que la «Musica est ars distincta sonorum» 'l'art dels distints sons' (Llull 1959: 464). Com ja ha observat Toni Pizà, aquest fragment posaria de manifest la transició típica de l'època de la música monofònica (una sola veu, com el cant pla) cap a la música polifònica (diverses veus sonant ensembles) (Pizà 2003: 129). Però Llull va més enllà del concepte de concordança i l'eleva a la concòrdia divina que tot ho explica i que és el principi, el mitjà i la fi de totes les coses.

La música que s'explica a l'*Ars Magna* inclou els continguts habituals dels tractats de música de la seva època. Distints autors ja van anotar els aspectes més rellevants del capítol, com ara que el text començava citant, a mode d'invocació, a

Pitàgores i Boeci, per passar a tractar de la divisió proporcional del monocordi, després de la relació de consonàncies, del cercle intervàlic de cinques i del sistema de solmització de Guido d'Arezzo.⁵ Però l'explicació de Lull del veritable principi de la música la fa a partir d'una superposició de cordes ajustades a l'uníson. A l'edició de Magúncia del lul·lista Salzinger també s'anomena, als *sapientes viri* com ara Aristòxenes, Ptolomeu o Zamblic i fa tota una explicació de cicles harmònics basat en un sistema proporcional propi que s'expressa amb taules. Cada taula respon a tres principis d'artificiositat musical que Lull anomena de diferència (*differentia*), de concòrdia (*concordantia*) i de medi (*medii*), cadascuna contempla la

lectura musical tant en sentit ascendent, descendent i circular. A més sistematitza el que Llull anomena l'*Scala Diatonica Universalis* i presenta la relació d'interval·ls musicals coneguts fins aleshores. Al mateix apartat Llull adapta el sistema de Guido d'Arezzo amb l'ús de mutacions, limitant el sistema original (d'hexacords i tetracords) a l'ús exclusiu de tetracords, que s'expressen amb les síl·labes *ut, re, mi, fa* (Beati Raymundi Lulli 1965: 114-25).

En canvi, l'*Ars Generalis Ultima* centra la definició de música en quelcom més pragmàtic, en l'acte creador i en l'habilitat del músic que pot fer servir sis graus de l'escala tant en direcció ascendent com descendent:

Musicus est practicus per 6 gradus ascendendo & descendendo: sic dicendo ut, re, mi, fa, sol, la (Llull 1986a: 362).

'El músic practica els sis graus ascendants i descendents, anomenats: ut, re, mi, fa, sol, la'.



Arbre de ciència, de Ramon Llull. Edició de Pere Posa, Barcelona, 1505.

⁵ Anglès (1935: 374); Carbonell (2006: 189); Gómez (2001: 147); Llinarès (1991: 33); Pizà (2003: 128).

L'obra alberga clarament la doctrina de l'ideal platònic quan diu:

Quatuor sphaeras elementorum, quinta essentia, quae fuit per 3 & 8 subjectum significatae: quia ipsa consistunt in motu & Motus generat bonum & musicus á fono extrahit voce, inde cognoscit intellectus, quod ordinate vox primitive est per quinque voces simplices... (Llull 1986a: 363).

'Les quatre esferes dels elements, la quinta essència, el subjecte del que no se signifiquen pel 3 i 8 perquè el moviment i el moviment constant produeixen un bon so i de la música extreu la veu. La intel·ligència sap que ordenar les veus de la primera veu es fa amb cinc veus simples...'

Aquest passatge és una referència a la mítica harmonia de les esferes, les cinc vocals són una imatge simbòlica de la volta celestial, Llull ho especifica al marge del paràgraf («quinta essentia est caelum»). A continuació, elabora tota una teoria de proporcionalitats musicals en base a les vocals i les consonants i en figures geomètriques bàsiques.

Distinta és la definició, també de caire científic, que dóna Llull a l'*Arbre de ciència*. En aquesta obra, una versió simplificada de l'*Ars Magna*, la música es veu interconnectada amb totes les branques del saber. L'*Arbre de ciència* és un llibre general per a totes les ciències, un compendi ordenat a partir de catorze arbres que imagina Llull per abastar tots els coneixements de la seva època. La definició de música apareix al llibre V, l'*Arbre humanal*, *De musica*. En aquest apartat del llibre Llull tracta de l'home, compost d'ànima i de cos, i el contempla fins i tot en els seus aspectes professionals que el descriuen en graus que van des del treball manual fins a la contemplació teològica i altres habilitats de l'home. A les fulles de l'arbre hi floreixen doncs les tradicionals arts compreses en les classificacions escolàstiques del *trivium* i el *quadrivium*, una de les quals és la música. En aquest text Llull demostra coneixement de les tècniques de la creació musical:

Lo music considera les vus dispostes a esser altes e baxes e mitjanes, longues e breus, grosses e primes, proporcionades als accents de les vocals e de les consonants, per ço que pusca ornar les vus e les melodies dels estruments qui son plaents a oir e alegrar los

coratges dels homens; e per açò ordena art e manera com traga les vus qui estan en disposició de plaent sò e vus com venga en actu l'àbit musical [...] e per açò son les rayls els troncs e les altres parts dels arbres començaments primers e naturals don devallen los començaments artificials de la art de música (Llull 1917: 218).

D'aquest fragment es desprèn que el músic sap de polifonia, coneix els principis de la música mesurada i la tècnica per relacionar música i text. També en fa una aproximació estètica quan designa que «son plaents a oir e alegrar los coratges dels homes» (cosa que ens recorda les atribucions de la música palatina) sense oblidar la importància dels instruments. Llull, a l'*Arbre*, també ens indica com el músic és algú predisposat que necessita de la pràctica per tal de realitzar plenament el seu art. Jocelyn Hillgarth analitza l'arbre i n'extreu conclusions. La més notable és que, per Llull, Déu s'expressaria per mitjà de distints atributs divins i que a la vegada aquests atributs constituïrien els principis absoluts de l'art. Aquests atributs, seguint les aportacions d'Hillgarth, es materialitzen en els conceptes de *differentia* o *concordantia*, entre altres, com a principis relatius dels atributs divins (Hillgarth 1972: 1359-1367).

La voluntat didàctica de Llull es concreta de manera paradigmàtica en dos llibres pensats per a la instrucció de minyons: la *Doctrina Pueril* i el *Romanç d'Evast e Blaqueria*. Ambdues obres inclouen passatges musicals. El primer —*Doctrina Pueril*— és un manual clar i entenedor del coneixement que el doctor il·luminat considera clau per a l'educació dels joves i que pensà retòricament per a la instrucció del seu fill Domènec. L'obra conté un apartat que titula «De les VII arts», allà dedica el capítol 74 a definir les disciplines del *quadrivium*. En referència a la música diu:

Música és art per la qual havem doctrina a cantar e a sonar estruments dretament, e tost e a espau, alsant e baxant, e igualant los punts e les veus, en tal manera que sien concordans diverses veus e sons (Llull 1985: 133).

De nou ens trobem que Llull es refereix a la música com a disciplina pràctica, tot fent referències a la polifonia de la música vocal i instrumental.

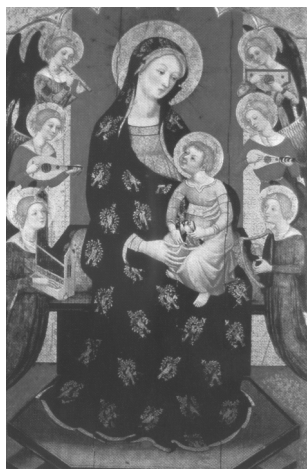
És la transició de l'estil purament vocal cap a la música acompanyada per instruments la que aquí ressona. La música apareix en el fragment citat com a disciplina que requereix les habilitats pràctiques del músic perquè «alsant e baxant, e egualant los punts e les veus pugui donar mostra de l'art musical». El text continua amb una valoració moral del fet musical en base a la distinció entre el gènere sagrat i profà quan diu:

On, aquesta art és trobada, fill, per so que cantant e ab estrumens hom sia loador de Déu; e aquesta art tenen los clergues qui canten en la esgleya e per loar Déu; e contra los comensaments d'esta art són los juglars, qui canten e sonen estruments denant los prínceps per la vanitat mundana (Llull 1985, 133).

Aquí es dona una associació de valors morals amb gèneres musicals. Llull relaciona conductes condemnables pròpies del món dels juglars «qui canten e sonen per la vanitat mundana» amb la música profana; i conductes exemplars «que tenen los clergues amb la música sagrada qui canten en la esgleya e per loar Déu».

El segon —*Blaquerna*— és una novel·la de caràcter exemplar, és a dir, el text exposa un model utòpic de com hauria de ser la vida de l'home (representat a la novel·la pel personatge *Blaquerna*) sobre la terra perquè aquest fos digne del Crist. En el capítol II, «Del naixement i l'educació de *Blaquerna*», Llull parla de la instrucció vocal amb finalitats litúrgiques:

A Blaquerna fon donat un estudiant per guarda e per mestre, lo qual tantost dematí lo portava tots jorns a l'església, e mostrava-li de pregar Déu, i oir missa devotament i ab atenció; e, après lamissa, lo portava a l'escola de música, per tal que sabés ben servir a la missa cantada (Llull 1982: 27).



Retaule de la Mare de Déu amb Nin i àngels músics, obra de Pere Serra, finals del s. xiv.

Amb els dos fragments que acabem de citar Llull introdueix un dels arguments primordials dels seus escrits musicals; i és que, segons Llull, la finalitat de la pràctica musical ha de ser la de «loar Déu». A mode de *topos* literari, i com a solució de continuïtat a les aportacions de Johannes Grocheo (1255-1320), Llull se servirà del món dels juglars per exemplificar el model laudatori ideal. A partir d'un llenguatge de confrontació que escomet contra els vicis i eleva les virtuts, el jugar apareixerà com imatge exemplificant. Ho veiem en el següent apartat.

L'art exemplificant dels juglars

La pràctica musical per a la lloança divina respon a una antiga tradició medieval que es remunta als comentaris bíblics dels pares de l'Església. A partir del segle XII i durant el XIII la tradició literària del comentarisme bíblic donarà lloc a un tipus d'imatge moral, de confrontació i dualismes, que se servirà de la música per representar la lloança divina. En aquest sentit, la figura musico-literària que fa servir Llull és la del jugar més que la del trobador. És el jugar la figura electa qui encarna al prototipus de músic tardomedieval que li serveix per exemplificar el tipus de conducta moralitzant que cal abandonar per tenir una vida exemplar en Déu.

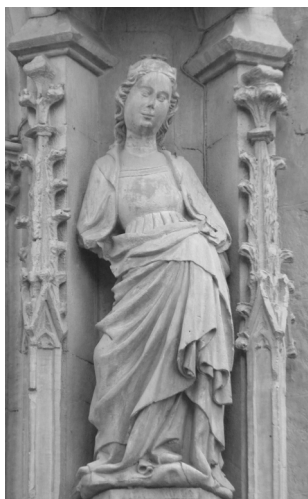
Al *Llibre de contemplació* [cap. 118] Llull presenta el jugar com a personatge marginal de costums i de moral dubtosa, que en lloc de lloar a Déu es dona a les baixes passions:

[...] en nostre temps tota la art de joglaria es mudada; car los homens qui s'estremeten de sonar estruments e de ballar e de trobar, no canten ni no sonen los estruments, ni no fan verses ni cansons sino de luxuria e de vanitats d'aquest mon (Llull 2005: 125).

Com podem veure en aquest text, Ramon Llull critica durament allò en què s'han convertit les pràctiques joglaresques. En el mateix capítol del *Llibre de Contemplació* maleeix la figura dels juglars que duen a la luxúria i per aquest pecat inciten les femines a escometre infidelitats de nit.

Qui sonen los estruments e qui canten de puteria e qui loen cantant aquelles coses qui no son dignes de esser loades, aquells són malaïts [...] / Los juglars veem,

Sènyer, que de nits van sonant los estruments per les places e per les carreres, per tal que moven lo coratge de les fembres a puteria, e que fassen falsia e traició a lurs marits (Llull 2005: 125-126).



Detalls del portal major de la paròquia de Sant Miquel (Palma). Obra de Pere Sant Joan, s.xiv.

La imatge de les músiques que irrompen en la nit per incitar a l'aparellament lasciú ens remet a aquelles representacions carnavalesques i de tipus festiu on el soroll de les cassolades, unida a l'exhibició obscena del propi cos, era vista com una imatge de la sàtira carnavalesca.

El *Roman de Fauvel* (1310), una coneguda obra de caràcter profà, exemplifica com cap altra la sàtira d'aquesta particular concepció del món on el soroll que irromp en plena nit arriba a ser l'arma repressora del càstig dels delictes de caire sexual. L'equivalent italià d'aquesta pràctica era conegut amb el mot *chiarivari*, que servia per designar les comparses desbocades que oferien una serenata de gimecs, gests obscens i estris de cuina per escarnir els delictes de caire sexual (Therós 2004: 136).

Que la moral eclesiàstica no acceptava de bon grat l'esclat festiu ni la rialla oberta és un valor que es remunta als temps de sant Agustí (430) i Licinià (602), bisbe de Cartago; aleshores ja es condemnava la dansa i es maleïa els joglars. Aquesta idea apareix de forma ininterrompuda des del segle iv fins a l'època de Ramon Llull arreu dels territoris de l'Europa occidental. Francesc Eiximenis al *Dotzè llibre del crestià* [cap. 880, II-2, 476-7] donarà continuïtat a la idea desmereixedora de les arts de la joglaria. En el text referenciat afirma:

Ballar [...] és cosa perillosa, e tota vana alegria és per lo Salvador impugnada, donant la sua maledicció a aquells qui ara dan si mateix a vans goigs, menaçant-los que après d'estar vida plorarien (Eiximenis 2005: 476-7).

Fins i tot, segons un passatge del *Llibre de cavalleria*, la simple contemplació d'espectacles joglarescs eren considerats actes de desobediència i deshonra de l'ordre de cavalleria al qual s'optava. El passatge s'inclou dins el capítol IV, 3, on Llull instrueix «De la manera segons la qual scuder deu reebre cavaylyria». En aquest fragment l'autor insta l'aprenent de cavalleria a allunyar-se dels joglars i a tenir un comportament devot exemplar quan diu:

L'escuder deu dejunar la vigilia de la festa, per honor del sant de qui es feta festa. E deu venir a l'esgleya pregar Deu la nit ans del die que deu ésser cavayler; deu vetlar e star en pregueres e en contemplació e en hoir paraules de Deu e del orde de cavalaria; e si scolta juglars qui canten e parlen de putaria ni de pecat, en lo començament que entre en l'ordre de cavayleria comensa a desonrar e a menysprear d'ordre de cavayleria (Llull 1986b: 228).

Aquesta insistència en desacreditar la moral dels joglars serveix a Llull per tipificar el músic lloador o joglar de Déu. Al *Romanç d'Evast e Blaqueria* [cap. 78] apareix la distinció entre el joglar corrupte abocat als vicis i el joglar exemplificant que amb el seu art persegueix els ideals divins:

[...] són corromputs los joglars en lloar aquells qui fan a blasmar, e en blasmar aquells qui fan a lloar, e com per aitals falses llaors e blasmes sia deshonorada valor (Llull 1982: 211).

Al cap i a la fi és Llull qui proposa que hi hagi trobadors divins que posin al servei de Déu les seves habilitats artístiques en comptes de dedicar-se als temes mundanals i n'eleva la seva categoria moral per ser models exemplars de la bona conducta. No oblidem que per a Llull l'art dels joglars, tot i la seva mala reputació, va ser considerat un ofici digne sempre i quan fos per dedicar-se a lloar Déu. Comença així el capítol 118 del *Llibre de contemplació*:

La art, Sènyer, de juglaria comensa en vós a loar e en vós a beneyr: e per assò foren atrobats estruments e voltes e lays e son novells, ab què hom se alegràs en vós... (Llull 2005: 125).

Però la joglaria era activitat associada al pecat i és per això que es recomanava als jo-

glars que abandonessin la seva vida mundana per dedicar-se a coses dignes, vet aquí que el tema de Santa Maria apareix en aquest punt com a via ideal de redempció. Al *Blaquerna* l'aparició del Joglar de Valor —«un joglar molt bé vestit e arreat, home de plaents paraules e bell de persona, qui cantava e sonava esturments molt bé»— és a qui se li encomana la tasca de cantar a la Mare de Déu:

Lo joglar cantà cançons e cobles que l'emperador havia fetes de nostra dona Santa Maria e de valor, e sonà esturments en los quals faia los balls e les notes que l'emperador havia fetes a honor a nostra Dona (Llull 1915: 122).

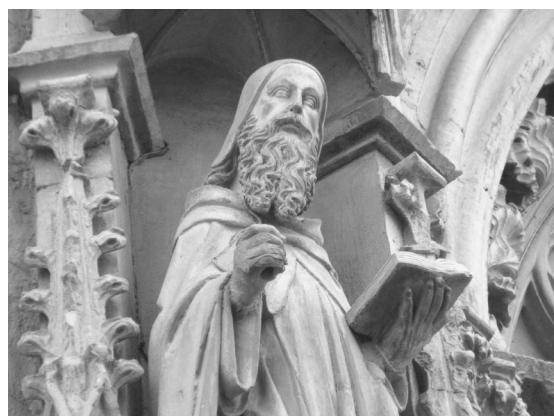
En aquest passatge Llull ens presenta el joglar exemplar, l'únic digne de lloar les virtuts de Maria.⁶ A partir del segle XIII, els passatges entorn de la Mare de Déu —«Nostra Dona Santa Maria»— esdevenen un tema recurrent que trobem en altres autors coetanis a Llull, com Cerverí de Girona (1270-1310), per donar pas a una temàtica tipificada en la iconografia musical medieval mariana, la Mare de Déu amb àngels músics. Temàtica que alhora va ser molt prolífica als territoris de la corona catalano-aragonesa durant els segles XIII i XIV i que va donar lloc a múltiples exemples.

En un passatge del *Llibre de Santa Maria* [cap. 123] hi apareix el joglar de Santa Maria, nom que Llull volia que tingués un joglar que amb el «Llibre de Santa Maria anàs per lo món loar nostra Dona»:

Un jorn s'esdevenc que un juglar vénc davant la reyna, e dix una cançó a lausor de nostra Dona. Molt plac a la reyna la cançó, e en la fama e en los gests del juglar la reyna conec que el juglar era home savi e de bona vida, e dix al juglar aquestes paraules: la valor de nostra Dona es molt gran...; per què si jo podia trobar negun juglar qui volgués ésser juglar de nostra Dona tan solament e hagués nom Juglar de Sancta Maria, jo li donaria aquest llibre... (Llull 1915: 123).

La lloança mariana del joglar místic estaria relacionada suposadament amb l'escena de dansa que protagonitza un joglar, esculpida a la façana de l'església de Sant Miquel de Palma —obra de Pere de Sant Joan i datada cap a finals del segle

XIV— que, com ha suggerit Xavier Carbonell, representaria una dansa en honor a nostra Dona. En tot cas, aquesta interpretació seria vàlida si es considera com el reflex visual de la pràctica piadosa habitual de la dansa per religiosos i eclesiàstics tal i com demostren alguns documents de la corona catalano-aragonesa i també de Mallorca (Carbonell 2006: 190).



Detalls del portal major de la parròquia de Sant Miquel (Palma). Obra de Pere Sant Joan, s.XIV.

Conclusions i continuïtat de l'obra de Llull

La visió conjunta dels textos musicals de Ramon Llull ens ofereix una detallada visió de la vida musical a l'Edat Mitjana. Aquesta visió es concreta en l'apreciació de conceptes musicals clau (polifonia/monodia, instrumental/vocal, sacra/profana), en el maneig dels termes específics (joglar, veu, concordança), en una concepció didàctica pròpia (vegeu fonts de *Doctrina Pueril* o *Arbre de Ciència*) i en la constatació de les principals funcions de la música (palatina, laudatòria, catequètica i educativa). Tot plegat s'emmarca dins el projecte de Llull de servir Déu. És així que Llull fa de la música dos propòsits: per una banda, propagar el coneixement de Déu per la paraula viva de predicador i per l'altra, destruir les falses creences valent-se de la paraula escrita. En base a aquestes dues premisses la música s'expressa en termes de coneixement i de moralitat. Tant en el tractament musical d'aspectes científics com literaris Llull no és original. Ho és, en canvi, en la utilització del català per escriure sobre temes de ciència, i en

⁶ Ramon Llull conreà la poesia mariana amb títols com *Plant de Nostra Dona Sancta Maria*.

la reorganització i l'enriquiment de les arts del *trivium* i el *quadrivium* —i, entre aquestes, la música— per difondre els àmbits de la saviesa de la manera més clara i entenedora possible. Dins del programa didàctic de Llull els joglars són la imatge paradigmàtica d'un model de conducta dual. A partir del llenguatge de la confrontació moralitzant s'acusa les conductes immorals dels joglars i s'eleva el model ideal de jugar que posa el seu art al servei de la divinitat a una categoria exemplar. Llull amb aquest llenguatge de confrontació, que també es dona en d'altres autors contemporanis, recull el llegat anterior i l'actualitza als distints registres literaris que té al seu abast.

La importància del llegat de Ramon Llull es pot calibrar per la seva continuïtat en el temps. Per una banda es donen mecanismes de transmissió de la seva obra musical, i per altra, ha estat element d'inspiració per a composicions musicals.

Pel que fa a la continuïtat de l'obra musical de Llull sabem que a partir del segle XVI se la posa en valor. Entre 1517 i 1523 es publica a Lió la *Compendiosa explicatio artis Lullianae*, obra que compta amb nou capítols breus sobre l'obra de Llull relatius a la música i, seguidament, Antoni Llull (1510-1582), suposadament descendent de Ramon, tracta temes del seu avantpassat relacionats amb la retòrica i la construcció de modes que fins i tot seran comentades per Zarlino, el tractadista musical més important de l'època. Anys després Athanasius Kircher (1602-1680), al seu tractat *Musurgia*, també es va interessar per l'obra de Llull, especialment per l'*Ars Magna* i sobre l'ús per enraonar correctament. Kircher apareix citat als comentaris musicals de l'edició magunciana de l'*Ars Generalis Ultima* (1721); és Salzinger qui en aquesta edició continua amb les idees de Llull quant a l'ideal platònic. En el seu assaig *Revelatio Secretorum Artis* du a terme una especulació matemàtica anàloga a l'aportació de Kircher. En el seu comentari, Salzinger arriba a dir que per mitjà de la música es revelen secrets infinits, tant de la ciència natural com de la sobrenatural. Aquestes idees ja varen ser relacionades amb les de Schopenhauer en relació a la música (Menéndez Pelayo 1946: 280).

Per altra banda, la temàtica lul·lística ha donat lloc a un catàleg de partitures impreses i manus-

crites que comprenen una notable relació d'autors i una gran diversitat de gèneres. El conjunt d'aquestes obres abraça el període que va de finals del segle XVIII fins a l'actualitat i inclou goigs, cantates, música per a instrument sol, himnes, cançons, poemes musicats, una òpera ballet, un poema simfònic i un oratori.⁷ Alguns dels autors més remarcables d'aquest catàleg són Lamote de Grignon (1872-1949), Mas Porcel (1909-1993), Felip Pedrell (1841-1922), Joan M. Thomàs (1896-1966), Antoni Torrandell (1882-1963), Xavier Montsalvatge (1912-2002), Xavier Benguerel o Carles Guinovart. També hi tenen anomenada autors com Maria del Mar Bonet, Guillem d'Efak o grups de pop-rock com *La Fosca* i *Espiral d'Embulls*. La voluntat de donar continuïtat a la figura del doctor il·luminat ha donat lloc a la recent estrena de l'obra *Canticum Novum*, cantata de Baltasar Bibiloni per a cor, solistes, orquestra i recitador que s'estrenà el dia 1 d'abril de 2015 al Teatre Principal de Palma i, com aquest article, s'emmarca dins de la commemoració del 700 aniversari de la seva mort.



El Doctor il·luminat. Gravat de l'edició de Magúncia, 1721.

7 Vegeu el catàleg exhaustiu a Bover & Parets (1998: 93-95).

Bibliografia citada

- ANGLÈS, Higiní, 1935: *La Música a Catalunya fins el segle XIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Beati Raymundi Lulli: *Opera Omnia*, Maguntiae, 1721 (reed. Frankfurt, 1965).
- BOVER, Jaume & Joan PARETS, 1998: «Ramon Llull i la música», *Studia Luliana*, XXXVIII, 93-95.
- CARBONELL, Xavier, 2006: «La práctica musical eclesiástica, áulica y cortés. Del siglo XII al XV», *Historia de las Islas Baleares. Arte, cultura y sociedad. Época medieval (I)*, vol. XVII.
- COLOM, Miquel, 1985: *Glosari general lul·lià*, vol. III i V, Palma: Moll.
- EIXIMENIS, Francesc, 2005: *Dotzè llibre del crestià*, Palma: Consell de Mallorca.
- GÓMEZ, Maricarmen, 2001: *La música medieval en España*, Kassel: Reichenberger.
- HILLGARTH, Jocelyn, 1971: *Ramon Llull and Lullism in Fourteenth-Century France*, Oxford: Clarendon Press.
- HILLGARTH, Jocelyn, 1972: «Lulio», *Diccionario de historia eclesiástica de España*, ed. Quintín Aldea et al., Madrid: CSIC, 1359-67.
- LLINARES, Armand, 1991: «Les Arts du Quadrivium dans la *Doctrina pueril* et l'*Arbre de ciència* de Ramon Llull», *Revista de l'Alguer*, II, vol. 2, 33-41.
- LLULL, Ramon, 2013: *Vida de mestre Ramon*, ed. Anthony Bonner, Barcelona: Barcino-UIB.
- LLULL, Ramon, 2005: *Llibre de contemplació en Déu*, introducció i selecció a cura de Gabriel Ensenyat Pujol, Palma: Consell de Mallorca.
- LLULL, Ramon, 1986a: *Ars Generalis Ultima*, ed. Aloisius Madre, Palma-Turnhout: ROL XIV.
- LLULL, Ramon, 1986b: *Libre de l'Ordre de Cavalleria*, Palma: Miquel Font Editor.
- LLULL, Ramon, 1985: *Doctrina Pueril*, introducció a cura de Jordi Gayà, Palma: Miquel Font Editor.
- LLULL, Ramon, 1982: *Llibre d'Evast e Blanquerna*, ed. M. Josepa Gallofré, Barcelona: Edicions 62.
- LLULL, Ramon, 1980: *Llibre de Meravelles*, ed. Marina Gustà, Barcelona: Edicions 62.
- LLULL, Ramon, 1959: *Ars mystica theologicae et philosophiae*, Palma-Turnhout: ROL V.
- LLULL, Ramon, 1917: *Arbre de ciència*, ed. Salvador Galmés, Palma: Comissió Editora Lul·liana.
- LLULL, Ramon, 1915: *Libre de Sancta Maria*, ed. Mateu Obrador, Palma: Comissió Editorial Lul·liana.
- LLULL, DB: <http://orbita.bib.ub.edu/ramon/> [consulta: maig de 2015].
- MENÉNDEZ PELAYO, Manuel, 1946: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC.
- PIROT, François, 1972: «Édition du "sirventes-ensenhamen" de Guiraut de Calanson», *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII et XIII siècles*, vol. XIV.
- PIZÀ, Antoni, 2003: «Els clàssics, Ramon Llull i la música», *El doble silenci. Reflexions sobre música i músics*, Palma: Documenta Balear.
- RIPOLL, Isabel & Anthony BONNER, 2003: *Diccionari de definicions lul·lianes. Dictionary of Lullian definitions*, Barcelona: UB-UIB.
- ROMEU, Josep (ed.), 1986: *Ramon Llull, Poesies*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- ROTGER, Josep & Joan Ignasi ALONSO, 2007: *De joglars e ministrils*, Palma: Documenta Balear.
- SARI, Simone, 2011-12: «740 anys de poesia lul·liana. Tradició textual i noves perspectives», *Mot So Razo* 10-11, 105-120.
- SORIANO, Mariano, 1885: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Madrid-Barcelona, 134-139.
- THERÓS, Xavier, 2004: *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la Edad Media*, Barcelona: La tempestad.
- URVOY, Dominique, 1975: «Le rôle des facteurs culturelles comme lien entre la mentalité islamique et la pensée lullienne: l'exemple de la musique», *Estudios lulianos*, XIX, 71-80.