Rèquiem de Joan Brudieu

Exaudi nos

temporada nº ix, 2009-10.

Programa

	Durada
Cant d'entrada: ***Fantasiant (Madrigal nº xiii)***	13'
Missa de difunts: ***Introitus, Kyrie,***	8'
Graduale	3'30
In memoria	
Tractus (gregorià)	2'
* * *	
Offertorium	5'
Communio (*No hi ha béns*, madrigal xiv): instrumental	10'30
Sanctus, Benedictus	3'
Agnus Dei	
Absolta: ***Libera me, Dies illa***	3'30
Cant de comiat: ***Ma voluntat (Madrigal nº xv)***	11'
Total:	**60'**

CANTORS

- Cantus: Alexandrina Polo / Isabel Juaneda
- Altus: Elisenda Arquimbau / Josep M. Gregori
- Tenor: Lluís Arguijo / Albert Riera
- Bassus: Xavier Pagès.

MINISTRERS

Corneta: Lluís Coll
Xirimia: Daniel Carbonell
Sacabutx: Xavier Banegas
Baixó: Efrem Sebastià

CONTINU

Tiorba i guitarra: Santiago Figueras
Orgue: Santiago Barro / Joan Grimalt.

Estrena: St. Pere de Terrassa, 1 de novembre 2009, 21 h.

1. Presentació

Els programes d'***Exaudi nos*** tendeixen a la *paralitúrgia*: voldrien anar més enllà del concert modern, típic dels darrers dos-cents anys, i recuperar l'aspecte ritual i espiritual que és propi de la música sacra antiga. La idea és d'interpretar no només les notes, els ritmes i els sons, sinó també la litúrgia en què anaven inscrites. Interpretar, en aquest cas, vol dir acostar als nostres dies, a la nostra mentalitat, en un esforç per comprendre i adaptar, amb la màxima fidelitat, el llegat que ens ha estat confiat, com un missatge.
En aquest cas, oferim una adaptació de la missa tridentina (resultat del Concili de Trento, a l'època de Joan Brudieu) en la seva forma funeral, i l'embolcallem amb tres madrigals. Aquests tres cants, en principi d'origen profà, poden emmarcar l'Ordinari de la missa de difunts: un d'entrada i un altre de sortida. De manera que els significats dels textos litúrgics (en llatí) es vegin modificats pels del madrigal (en català); i sobretot al contrari.
Aquí ens acollim a la paraula d'alguns estudiosos, que han volgut veure en l'amor cortès d'Ausiàs una metàfora de l'amor diví, d'una manera semblant a com passa en el llibre del *Càntic dels càntics*, de l'Antic Testament:

> *Una de les follies més transgressores de la lírica amorosa és aquella que situa l'experiència de l'amant en una esfera autònoma, paral·lela a la religiosa, en la qual el lloc de Déu l'ocupa Amor, senyor dels amants […]. La projecció de l'experiència amorosa sobre l'esfera religiosa obre unes vies inesgotables per a la idealització de l'amor, molt sovint explorades pels trobadors occitans i sobretot pels estilnovistes italians. La més òbvia és la identificació entre l'amor humà i la caritas o amor diví; però també el misticisme, com a forma suprema de l'espiritualitat, transracional i sobrenatural per definició, i, per tant, irreductible a la lògica i al llenguatge comuns, escau admirablement a la sublimació de l'experiència amorosa, irracional i contradictòria per naturalesa, revestint-la d'una aurèola sagrada.*[1]

Finalment, hem inclòs un tercer d'aquests cants amorosos al bell mig de la celebració, al lloc que normalment ocupa un salm: a la *Communio*. Ho fem en la versió purament instrumental, també típica del s. XVI. En aquest cas, això en subratlla l'aspecte espiritual, inefable – i a més dóna una mica de descans als cantants.

La catedral de la Seu d'Urgell, del s. XII.

[1] Ausiàs March, *Per haver d'amor vida*. Antologia comentada, a cura de Francesc J. Gómez i Josep Pujol. Bcn: Ed. Barcino, 2008, p. 131.

2. Textos cantats i no cantats: Madrigals, Missa de difunts.

2.1. Cant d'entrada (Madrigal nº xiii, Ausiàs March) 13'

1. Fantasiant, Amor a mi descobre
los grans secrets que als pus subtils amaga,[2]
e mon jorn clar als hòmens és nit fosca
e visc d'açò que persones no tasten.

Tant en Amor l'esperit meu contempla
que par del tot fora del cos s'aparte,[3]
car mos desigs no són trobats en home
sinó en tal que la carn punt no el torbe.[4]

2.[5] Ma carn no sent aquell desig sensible
e l'esperit obres d'amor cobeja:
d'aquell cec foc qui els amadors s'escalfen,
paor no em trob que jo me'n pogués ardre.

Un altre esguard lo meu voler practica
quan en amar vós, dona, se contenta,
que no han cells qui amadors se mostren
passionats e contra Amor no dignes.[6]

2 (3). Si fos Amor substança raonable[7]
e que es trobàs de senyoria ceptre,
béns guardonant e punint los demèrits,
entre els mellors sols me trobara fènix,[8]

car jo tot sols desempare la mescla
dels lleigs desigs qui amb los bons s'embolquen.[9]
Càstig no em cal, puixs de assaig no em tempten:
la causa llur en mi és feta nul·la.[10]

4. Sí com los sants sentints la llum divina

---

[2] Escriu Francesc Eiximenis al *Llibre de les dones*, cap. 366: "El primer profit de la vida contemplativa és manifestació dels secrets de Déu. Car diu que lo Senyor als contemplatius ensenya grans lliçons e fort grans secrets e amagades veritats." Citat per Gómez i Pujol 2008, p. 133.
[3] La contemplació arriba a les fronteres de l'èxtasi, tal com la descriu Tomàs d'Aquino.
[4] La "carn" designa el desig sexual, del qual la contemplació ha alliberat el jo poètic.
[5] Estrofa no musicada per Brudieu.
[6] ***contra*** Amor: davant Amor.
[7] L'amor no és substància, sinó accident. Així ho constata Dant, a *Vita nuova* 16, i també d'altres poetes que feren de model a March. Vol dir que no es pot personificar, l'amor, i a més no té ni autoritat (senyoria) ni facultat per premiar o castigar. Però si pogués, trobaria en el poeta un cas únic. En el fons, aquí batega la distinció aristotèlica entre substància i accident, que Tomàs d'Aquino aplica a la seva teologia de l'Eucaristia, i particularment la Transsubstanciació: els accidents del pa i del vi, en la consagració, no canvien, però les seves essències es transformen en el cos i en la sang de Crist. Aquesta va ser una qüestió crucial per al Concili de Trento, reunit en vida de Brudieu per reaccionar a la Reforma Luterana.
[8] El fènix, "emblema poètic de singularitat i de puresa" (Gómez i Pujol 2008: p. 134), com a especimen únic, i a més com a rima impossible.
[9] Només jo deixo de banda la barreja del desig carnal (lleig) amb el bo. Embolcar-se: barrejar-se.
[10] ***Causa***: tota l'estrofa presenta terminologia jurídica, com si es tractés d'escatir les lleis millors per regir la relació amorosa.

la llum del món conegueren per ficta,
e, menyspreants la glòria mundana,
puixs major part de glòria sentiren,

tot enaixí tinc en menyspreu e fàstic
aquells desigs qui complits amor minva,
prenint aquells que de l'esperit mouen,
qui no és lassat, ans tot jorn multiplica.[11]

Làpida sepulcral del poeta March, a la catedral de València.

5. Sí com Sant Pau Déu li sostragué l'arma
del cos perquè ves divinals misteris,[12]
car és lo cos de l'esperit lo carçre
e tant com viu amb ell és en tenebres,

així Amor l'esperit meu arrapa
e no hi acull la maculada pensa,
e per ço sent lo delit qui no es cansa,
sí que ma carn la vera amor no em torba.[13]

6. Pren-me'n així com a aquell filosofe
qui, per muntar al bé qui no es pot perdre,
los perdedors llançà en mar profunda,
creent aquells l'enteniment torbassen.[14]

Jo, per muntar al delit perdurable,
tant quant ha el món gros plaer de mi llance,[15]
creent de cert que el gran delit me torba
aquell plaer que en fastig, volant, passa.

7. Als naturals no par que fer-se pusquen
molts dels secrets que la deitat s'estoja,
que revelats són estats a molts martres
no tan subtils com los ignorants i aptes.[16]

Així primors Amor a mi revela
tals que els sabents no basten a comprendre,
e, quan ho dic, de mos dits me desmenten,
dant a parer que folles coses parle.

3 (8). Llir entre cards, lo meu voler se tempra
en ço que null amador sap lo tempre.
Ço fai Amor [Amor ho fa], a qui plau [que li plau] que jo senta
sos grans tresors [los grans tresors]: sols a mi els manifesta.[17]

---

[11] Prefereix els desigs que s'originen en l'esperit, el qual no es cansa mai, sinó que creix cada dia.
[12] Sant Pau explica a 2 Cor 12 que va tenir un rapte diví, amb revelacions.
[13] Les delícies de la contemplació espiritual, fins a l'èxtasi, són molt preferibles a les d'arrel sensible.
[14] Crates de Tebes, per poder rebre la filosofia sense traves, llançà al mar una somada d'or, segons la tradició. Els ***perdedors*** són els béns terrenals, caducs.
[15] ***gros***: grosser, vil.
[16] Gómez i Pujol 2008, p. 137: *Els "naturals" són els filòsofs que estudien la naturalesa i el món físic al marge de la fe, els quals troben inexplicables […] molts dels misteris que Déu es reserva (s'estoja) i que, en canvi, ha revelat a molts màrtirs menys dotats intel·lectualment*. Mt 11, 25 i Lc 10, 21: "has amagat aquestes coses a savis i entesos i les has revelades als petitons." ***Ignorants i aptes***: alhora ignorants i savis.
[17] Cal corregir aquests detalls de text a la partitura. *Llir entre cards* és un dels *senyals* amb què el poeta, a la manera trobadoresca, camuflava la dama a qui s'adreçava. O no era cap dama?

2.2. Introitus 5'

Rèquiém ætèrnam dóna éis, Dòmine, èt lux pèrpètua luceat éis. Té dècèt[18] hymnus, Déus, in Sion, èt tibi rèddétur vótum in Jerusalem;	Dóna'ls el repòs etern, Senyor, i que la llum perpètua els llueixi. A tu escau, oh Déu, aquest himne a Sió, I a tu es ret prometatge a Jerusalem.
Exaudi oratiónem mèam, ad té òmnis caro vèniet. Rèquiém ætèrnam dóna eis, Dòmine, èt lux pèrpètua luceat eis.	Escolta la meva pregària, tota la carn vindrà cap a tu. Dóna'ls el repòs etern, Senyor, i que la llum perpètua els llueixi.

Kyrie eleison (= missa corrent) 3'

Kyrie elèison. Christe elèison. Kyrie elèison.	Senyor, tingueu pietat. Crist, tingueu pietat. Senyor, tingueu pietat.

2.3. Graduale 3'30

Rèquiem ætèrnam dóna eis, Dòmine, èt lux pèrpètua luceat eis. In memòria ætèrna érit justus, Ab auditióne mala non timébit.	Dóna'ls el repòs etern, Senyor, i que la llum perpètua els llueixi. El just viurà en la memòria eterna, no tindrà por de males noves.[19]

2.4. Tractus (Gregorià)[20] 2'

Absòlve, Dòmine, animas òmnium fidélium defunctórum ab òmni vínculo delictórum et gratia tua illis succurènte mereantur evádere iudícium ultiónis, et lucis ætèrne beatitúdine pèrfrui.	Absol, Senyor, les ànimes de tots els teus fidels difunts de tot vincle amb els delictes, i, amb el socors de la teva gràcia, que mereixin escapar del càstig, i gaudeixein de la benaurança de la llum eterna.

Aquí aniria normalment la ***Sequentia***, que en aquest cas s'omet, si bé se cita en l'Absolta final.

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla,
teste David cum Sibylla...

[Pausa]

---

[18] ***dècèt, -uit***, escaure. Diu Ovidi: *neglecta decet multas coma*, descurada és com escau a moltes la cabellera. Visca.

[19] Ressò del salm 112 (111):v6, *Beatus vir*, que cantàvem la temporada passada. La "memòria eterna" no és el nostre pobre record més o menys durador, sinó la memòria de Déu, que com el si d'Abraham, el si del Pare o la dreta del Pare, és una manera d'anomenar l'eternitat en i amb Déu.

[20] A l'advent, a la missa de difunts i en ocasions semblants, en què l'Al·leluia resulta inapropiat, el propi de la missa preveu un ***Tractus***. Sembla que etimològicament voldria dir que es cantava d'un sol *tret*, però els que ens han pervingut es canten responsorialment, i tenen més *centonització* que els altres cants: repeteixen una fórmula, recordant la cançó estròfica. Estan tots en dos modes: segon, i vuitè, com aquí.

2.5. Offertorium 5'

Dòmine, Jésu Christe, Rèx glóriæ,
líbera ánimas òmnium fidélium defunctórum
de pœnis infèrni et dé profundo lacu.
Líbera èas dé óre leónis[21],
né absòrbeat èas tàrtarus,
né cadant in òbscúrum;
sèd sígnifer sanctus Míchaèl
rèpræsèntet èas in lúcèm sanctam,
quam ólim Àbrahæ promisisti
èt sémini éjus.

Senyor Jesucrist, Rei de la Glòria,
allibera les ànimes de tots els fidels difunts
dels càstigs infernals i de l'abisme pregon.
Allibera-les de la boca del lleó,
que no les engoleixi el Tàrtar,[22]
que no caiguin en la fosca;
ans que el signífer Sant Miquel[23]
els porti davant de la llum santa,
tal com abans prometeres a Abraham
i als seus descendents.

Hostias et preces tibi, Domine, [24]
laudis offerimus;
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahæ promisisti et semini ejus.

L'arcàngel Sant Miquel vist per Raffaello (ca. 1505, Museu del Louvre.)
Al rerefons apareixen il·lustracions de la Divina Comèdia,
concretament el càstig de lladres i d'hipòcrites.

---

[21] ***Oos, ooris*** vol dir boca, però també s'utilitza metonímicament per cara. Ovidi diu, p.e., *duri púer óris*, un noi descarat, cara-dura. Si diguéssim *òs*, amb la vocal curta i oberta, diríem, com en català actual, un os.
[22] El Tàrtar és un sinònim de l'infern. Ve de la mitologia grega, on aquest era el lloc, al fons de tot de la terra, on les ànimes rebien càstig i turment.
[23] ***Signífer***, tant en català literari com en llatí, vol dir 'el qui porta l'estendard', el capdavanter, l'abanderat. *Signum fert*: porta el senyal. En efecte, l'arcàngel Miquel és el que comanda els exèrcits celestials, i no només en el Cristianisme, sinó també en el Judaisme i en l'Islam. Els atributs són l'espasa i les balances, per pesar les ànimes.
[24] A mà dreta s'inclouen les parts de la missa de difunts que Brudieu no musica.

2.6. Communio (instrumental: Madrigal nº xiv) 6'

1. No hi ha béns, no hi ha fortuna,
no hi ha saber, ni valor,
ni forces, ni cosa alguna,
que puga tant com l'amor.

La fortalesa
pot esser presa,
per orde d'un gran rei,
mas fer amar-se
no pot forçar-se,
perquè no hi ha remei.

2. Lo que no's fa per potència,
ni per gràcia, ni saber,
se fa sense resistència,
per forces d'un bon voler.

Amb raó es clama
lo qui bé ama,
si mai coneix oblit,
pus cosa amada
és estimada
en un preu infinit.

El madrigal que hem escollit per al moment de la Comunió ofereix com a tema de reflexió el topos virgilià de "L'amor tot ho venç".[25] El famós quadre de Caravaggio amb aquest mateix títol presenta un Cupido que mescla agosaradament l'al·legoria amb el realisme. Desvergonyidament, deixa per terra els símbols d'allò més preuat pel gènere humà: els llorers, el ceptre i la corona, les arts i les ciències. Ja al s. XVII, la pintura donà lloc a una controvèrsia sobre la relació entre l'amor diví i el profà. Aquest és precisament el rerefons dels dos madrigals que emmarquen el nostre programa, i no només un dels grans temes de l'obra d'Ausiàs, sinó de tota la cultura occidental. Cf. si us plau el Caravaggio esmentat amb *Amor sacro e amor profano*, dels mateixos anys, obra de Giovanni Baglione.[26] Aquest altre mostra un àngel, representat de l'amor diví, separant Cupido de Llucifer. El poema, anònim, no presenta la qualitat de l'art de l'Ausiàs, però en canvi toca un tema amb una tradició riquíssima. Casualment, un dels altres pocs madrigals de Brudieu, *Las Cañas*, tracta d'aquest mateix tema. En la versió de Mateu Fletxa el Vell, el mateix text que utilitza Brudieu es clou amb els mots virgilians abans esmentats.

---

[25] *Amor omnia vincit et nos cedamus amori*, diu Virgili a l'ègloga X, 69 (***Bucòliques i altres poemes pastorals***, trad. de Carles Riba, editat per la Universitat de Bcn 1993): 'L'amor tot ho venç; cedim nosaltres també a l'amor.'

[26] Tots dos quadres es troben a l'esplèndida *Gemäldegallerie* de Berlín.

***Amor vincit omnia*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602-03.**

Giovanni Baglione, ***Amor sacro e amor profano*** (Roma 1602).

EXAUDI NOS

2.7. Sanctus (= missa corrent) 3'

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dòminus Déus Sabaoth; pléni sunt coeli èt tèrra glória tua. Hosanna in èxcèlsis.	Sant, sant, sant és el Senyor Déu dels exèrcits![27] els cels i la terra van plens de la teva glòria. Hosanna a dalt del cel.
Bènèdictus qui vènit in nómine Dòmini. Hosanna in èxcèlsis.	Beneït el qui ve en nom del Senyor. Hosanna a dalt del cel.

2.8. Agnus Dei 3'30

Agnus Déi, qui tòllis pèccàta mundi, dóna éis rèquièm.	Anyell de Déu, que lleves els pecats del món, dóna'ls repòs.
Agnus Déi, qui tòllis pèccáta mundi, dóna éis rèquièm.	Anyell de Déu, que lleves els pecats del món, dóna'ls repòs.
Agnus Déi, qui tòllis pèccáta mundi, dóna éis rèquièm sèmpitèrnam.	Anyell de Déu, que lleves els pecats del món, dóna'ls repòs etern.

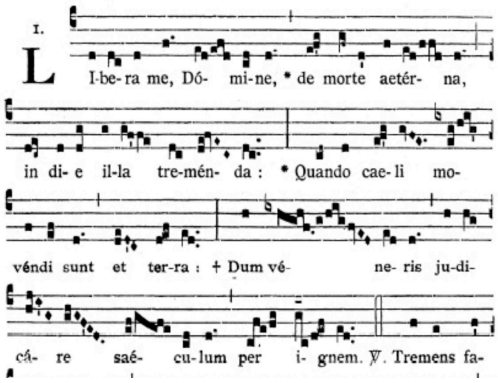
2.9. Absolta 3'

Líbera mé, Dòmine,	Allibera'm, Senyor,

de morte aeterna, in die illa tremenda:
Quando caeli movendi sunt et terra.
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira.
Quando caeli movendi sunt et terra.
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.
Dum veneris judicare saeculum per ignem.

dies illa, dies iræ.	el dia aquell, el de la ira. [el dia del Judici Final]
Kyrie elèison.	Senyor, tingues pietat.

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.



[27] ***Sabaoth*** és la transcripció llatina usual d'un dels mots hebreus que acompanyen el nom de Jahvè, a l'Antic Testament. La seva primera aparició, al primer llibre de Samuel (17: 45), el denota com a "Senyor dels exèrcits d'Israel".

2.10. Cant de comiat[28] (Madrigal nº xv, Ausiàs March) 11'

1. Pren-m'enaixí com al patró que en plaja
té sa gran nau e pensa haver castell;
veent lo cel ésser molt clar e bell,
creu fermament d'un àncora assats haja;
e sent venir sobtós un temporal
de tempestat e temps incomportable;
lleva son juí que, si molt és durable,
cercar los ports, més que aturar, li val[29].

2. Moltes veus és que el vent és fortunal,
tant, que no pot sortir sens lo contrari;
e cella clau qui us tanca dins l'armari
no pot obrir aquest mateix portal.
Així m'ha pres, trobant-me enamorat
per sobresalt qui em ve de vós, ma aimia:
del no amar, desalt ne té la via,
mas un sol pas meu no hi serà trobat.[30]

3. Menys que lo peix és en lo bosc trobat
e los lleons dins l'aigua han llur sojorn
la mia amor per null temps pendrà torn,
sol coneixent que de mi us doneu grat;[31]
e fiu de vós que em sabreu bé conèixer
e, conegut, no em serà mal graïda,
tota dolor havent per vós sentida:
lladoncs veureu les flames d'amor créixer.

4. Si mon voler he dat mal a parèixer,
creeu de cert que vera amor no em lluny:
pus que lo sol és cald al mes de juny
ard mon cor flac, sens algun grat merèixer.
Altre sens mi d'açò mereix la colpa:
vullau-li mal com tan humil servent
vos té secret, per son defalliment.
Cest és amor, que mi, amant, encolpa. [32]

1. (5) Ma volentat ab la raó s'envolpa[33]
e fan acord la qualitat seguint,

---

[28] Brudieu ha musicat les dues darreres estrofes, cinquena i sisena, del segon poema de la primera part del primer "llibre" o recull de la seva poesia manuscrita, datada entre 1425 i 1428. N'incloem ací el principi, per facilitar-ne la referència. Mètricament, March opta pel decasíl·lab 4+6, també anomenat decasíl·lab català, per la seva gran tradició (que JV Foix va continuar, al s. XX). La rima fa pensar en les cobles capcaudades dels trobadors: va enllaçant cada estrofa amb la següent. Detall medieval, Llàstima que l'esplèndida antologia abans esmentada no inclogui aquest poema: he hagut de recórrer a dues altres edicions, molt més precàries: la de les MOLC (Ed. 62, Bcn 1979, a cura de Joan Ferraté), i la bilingüe d'Alfaguara, Madrid 1978, a cura de Pere Gimferrer.
[29] Aquell que creia estar preparat per tot, de sobte es veu tan amenaçat que prefereix cercar aixopluc i no haver-se de refiar de les pròpies forces.
[30] A vegades, allò mateix que us du a una situació no és adequat per treure-us-en. P.e. en l'enamorament. *Desalt*: desplaer, disgust.
[31] Només que el meu amor noti que us agrado, no canviarà mai.
[32] Tot i no rebre'n cap agraïment, el meu flac cor crema per vós, d'un amor autèntic, que no m'allunya de vós, per més que no l'expressi bé, ans el mantingui secret. Aquesta és l'única culpa d'aquest poeta i amant.
[33] Treient aquests versos de context, Brudieu els gira definitivament cap al terreny espiritual, si no és que l'original marquià ja hi apuntava. *Envolpar*: embolicar, envolupar.

tals actes fent que al cos és defallint
en poc de temps una gran part de polpa.

Lo poc dormir magresa al cos m'acosta:
dobla'm l'enginy per contemplar amor.
Lo cos molt gras, trobant-se dormidor,
no pot dar pas en aquesta aspra costa.[34]

2. (6) Plena de seny, donau-me una crosta
del vostre pa, qui em lleve l'amargor:
de tot menjar m'ha pres gran dessabor
sinó d'aquell qui molta amor me costa.[35]

El cavaller Ausiàs March (Gandia, ca. 1397 – València 1459).

[34] Encalçant la qualitat, el meu cos s'aprima, i a més perdo el son a favor del que em dicten la raó i la voluntat, que s'han posat d'acord.
[35] La imatge de la crosta de pa, en tot cas, té un clar sabor eucarístic, sobretot en boca d'un eclesiàstic com Joan Brudieu.

4. Joan Brudieu (1520?-1592)

Nascut cap el 1520 a la diòcesi de Llemotges i mort a la Seu d'Urgell el 1591, és un dels molts mestres de la música del Renaixement europeu, i un dels compositors més importants dels països de llengua catalana. D'origen llemosí, tota la seva vida gira al voltant de la Seu d'Urgell i de la seva catedral, de la qual fou cantor des del 1539 i sacerdot des del 1546. Els Madrigals podrien ser resultat d'una breu estada a Barcelona, on el trobem fent de mestre de capella a Sta. Maria del Mar.

La Catedral (la Seu) de la Seu d'Urgell, dedicada a Sta. Maria, i construïda el s. XII.

3.1. Notícia biogràfica

El cantor Joan Brudieu va arribar a La Seu d'Urgell provinent de la diòcesi de Llemotges (de la regió del nord-oest d'Occitània, el Llemosí), durant les festes de Nadal del 1538. Cal emmarcar la seva vinguda en els intermitents fluxos migratoris de francesos cap a les zones del nord i del centre del Principat, al llarg dels segles XV i XVI.

El 27 de desembre d'aquell mateix any, el capítol urgellès va disposar que el seu procurador pagués a "*mestre Jean Brudieu, cantor francès, per ajuda de costes caritatives, per ell ab quatre cantors venien ab ell*". És interessant remarcar que Brudieu no es va presentar sol a La Seu, sinó al capdavant d'un petit grup de quatre cantors, la identitat dels quals no coneixem. Probablement devien ser llemosins, com el mateix Brudieu. En tal cas, ens sembla que no és inversemblant pensar que el repertori litúrgic i religiós que degueren interpretar durant les festes de Nadal del 1538 a La Seu, devia ser el propi dels seus centres d'origen.

Al llarg dels cinquanta-tres anys que Brudieu restà vinculat al magisteri de cant de La Seu, es va allunyar de la capital de l'Urgell en quatre ocasions. La primera es va produir entre l'abril de

1543 i l'agost de 1545, amb motiu d'alguna tibantor, que desconeixem, amb un sector dels capitulars, i qui sap si en relació al seu estat civil. De fet, poc després del seu retorn, el març de 1546, era clergue tonsurat, i durant les festes de Nadal d'aquell mateix any va celebrar la seva primera Missa; per això, pensem que el motiu de la seva primera absència pot estar relacionat amb la seva ordenació sacerdotal. És molt probable que, en aquest cas, anés al seu antic bisbat de Llemotges.

La segona absència de Brudieu de La Seu es va produir entre els mesos de març i juny del 1550. El compositor, després de dictar testament el 3 de març, es desplaçà al seu país d'origen. En retornar a La Seu, el Capítol li donà trenta lliures *"per paguar los istruments al boixs per a sonar que el a portat de Fransa*". Probablement es devia tractar de xirimies, escrites sota la grafia catalanitzada del terme francès, hautbois per "*al boixs*".

El 15 de febrer de 1577, Brudieu va demanar el permís del Capítol per "*anarse'n a servir y morir en lo servei de Déu a la casa del sant Crucifici de Balaguer, la qual no se li és poguda denegar*." El seu desig d'apartar-se del món després de trenta anys de sacerdoci es pot llegir com un signe del capteniment espiritual i de la profunda vida interior de Brudieu, que el compositor deixa entreveure en la selecció que féu dels textos d'Ausiàs March per als seus madrigals religiosos.

Hom ignora els motius que el van menar a abandonar el seu recés de Balaguer. De fet, entre els mesos de març i setembre de 1578 la seva signatura apareix en els albarans que l'acreditaven com a mestre de cant de Santa Maria del Mar de Barcelona. Durant prop de mig any Brudieu visqué l'ambient ciutadà i musical de Barcelona des del magisteri de la catedral del Mar. Fou probablement llavors quan s'afiançà la seva relació amb Pere Alberch, el célebre organista de la Seu de Barcelona. Aquest havia tret a la llum, els anys 1560 i 1561, dos volums de madrigals que de ben segur van esperonar Brudieu en la composició dels seus.

Entre els mesos d'abril i maig d'aquell any havia manifestat des de Barcelona que no es trobava "*ab sanitat en la marina*", probablement a causa de la humitat de la costa, i que desitjava poder retornar a La Seu; cosa que féu a partir d'aquell setembre. La darrera absència de Brudieu de La Seu es produí a partir del mes de febrer de 1585: es dirigí de nou a Barcelona per ultimar la impressió dels seus madrigals, amb la intenció d'oferir-los al Duc de Savoia "*por entender quan inclinado esta V[uestra] A[lteza] a semejantes exercitios*", segons resa la dedicatòria.

Durant la llarga i darrera estada de Brudieu a la Ciutat Comtal degué relacionar-se amb els músics que regien els principals magisteris musicals de la ciutat, els organistes i mestres de capella de la catedral —Pere Alberch havia traspassat feia tres anys i el seu lloc l'ocupava el seu jove nebot Lluís Ferran i Ferrament, àlies *Vila*—, Santa Maria del Mar i Santa Maria del Pi — amb el repertori polifònic que sabem que s'hi interpretava: Navarro, Morales, Guerrero, Victòria, Palestrina, Lassus, entre d'altres—, així com amb els músics que van contractar els Diputats de la Generalitat i els Consellers de la Ciutat per celebrar, amb processons, justes, festes i danses, l'estada a Barcelona del Duc de Savoia i de Felip II.

3.2. Els madrigals

Joan Brudieu es trobava a Barcelona el 5 de febrer de 1585 per preparar l'edició del seu llibre de Madrigals amb l'impressor Hubert Gotard; en aquella data escriví al capítol urgellès perquè l'ajudès a costejar l'esmentada edició, i aquest, a través del seu procurador a la Ciutat Comtal, atorgà de prestar-li "graciosament […] cent ducats […] per imprimir en Barcelona certes obres de música." De tota manera, Brudieu hagué de costejar les 40 lliures del preu del paper que en el seu moment li avançà un monjo del convent de Sant Agustí en una escriptura davant de notari i del testimoni de Cristòfol Malla, probable deixeble de Pere Alberch i futur organista de La Seu d'Urgell durant els darrers anys del magisteri de Brudieu.

Per tal de fer front al cost total de l'edició, tot i la subvenció del Capítol per a la impressió dels Madrigals, Brudieu confiava en l'empara del mecenatge del Duc de Savoia Carles Emmanuel:

pues tengo cierta confiança que con el mismo rostro alegre y benigno que ha recogido V. A. a todos los estudiosos me recogerá a mi aunque el más mínimo d·ellos pero muy humilde y devotíssimo servidor de V. A. [...] De Vuestra Alteza,—criado y capellán.— Ioan Brudieu.

En el mateix prefaci, Brudieu es presenta com un músic allunyat de les urbs, és a dir, dels centres d'influència, per la qual cosa ell mateix afirma

ya se que muchos diran de donde le viene al montañés tanta música?

I per defensar-se de qualsevol prejudici de rusticitat recorre a algunes al·legories mitològiques on la muntanya esdevé un símbol que garanteix la presència d'una elevada inspiració:

aunque todas las Artes han abaxado del Cielo, por ser dones de Dios, pero a la Música paresce que con particular privilegio la han albergado en sus propios senos los cielos segun opinion de los Pythagóricos, a quien siguió tambien M. Tullio, y si esto es assi, paresce que nos cae mas serca la origen de la Musica a los que estamos retirados en el Monte.

El pròleg esdevé, doncs, una clara invitació a la noble imitació del mecenatge que, a imatge del que fan les Muses, fan a la terra els reis, els prínceps i els nobles.

El llibre de Madrigals havia de veure la llum abans de la segona vinguda, o en el decurs dels dos mesos, en què el duc de Savoia Carles Emmanuel residí a Barcelona, és a dir, entre el 10 d'abril i el 13 de juny de 1585. Sota l'epígraf de *Madrigals* —la segona edició que es va fer a Catalunya d'obres d'aquest gènere—, Brudieu va publicar una col·lecció de setze obres, les quals, atenent a la seva numeració original i d'acord amb l'anàlisi formal que en va fer Miquel Querol (1980), comprenen:

a) Una versió polifònica dels populars Goigs de la Mare de Déu del Roser, presentats sota la forma d'un madrigal en nou parts, en les quals el tema tradicional constitueix el *cantus firmus*.

b) Quatre villancets castellans, que corresponen als números IV, X, XI i XII.

c) L'ensalada *Las cañas*, que Miquel Querol definí com un "madrigal descriptiu". Aquesta obra, que palesa el coneixement que tenia Brudieu de l'ensalada catalano-valenciana, tant per l'ús que fa de procediments onomatopeics i formals que apareixen a les ensalades de Mateu Fletxa el Vell, com per les cites temàtiques del que serien motius tradicionals de l'època.

d) Un grup de deu madrigals en diverses parts, sis dels quals són en castellà –els números II, III, VI, VII, VIII i IX- i quatre en català: els compresos entre els números XIII a XVI, dos dels quals sobre textos del poeta i cavaller de Gandia Ausiàs March.

L'obra madrigalesca de Brudieu, com la d'Alberch, palesa el nivell de recepció dels compositors catalans envers el gènere de moda que es conreava a Itàlia a partir del primer terç del segle XVI. El llenguatge madrigalesc de Brudieu es presenta impregnat d'analogies de caràcter figuratiu, dissenys ascensionals o de davallament del contrapunt, per referenciar acústicament els sentit dels mots del text poètic.

L'estilització del contrapunt, mitjançant la imitació i la incipient incorporació escrita de l'ornamentació, la dissolució del discurs homofònic, l'alternança entre consonància i dissonància, diatonisme i cromatisme; la recerca de dinàmiques de contrast intern, sempre al servei de l'adequació expressiva de la música a la paraula, palesen la modernitat de la seva obra madrigalesca. De fet, Brudieu, juntament amb Alberch, esdevé el testimoni d'una estilística manierista que desapareixerà amb ells: les generacions que els van seguir van créixer sota l'impuls estètic del primer Barroc, el qual els va menar a readoptar el romanç i el villancet com a vehicles formals de la seva obra religiosa i profana.

La marcada espiritualitat dels madrigals catalans de Joan Brudieu fa que, tal com s'esdevé amb l'*Odarum spiritualium* de Pere Alberch, hom els relacioni amb el corrent del madrigal espiritual que va iniciar Cipriano de Rore amb l'edició del seu tercer llibre de madrigals del 1548, dedicat a la Verge Maria. Una pregona religiositat impulsà Brudieu a adoptar un llenguatge especialment íntim a l'hora d'escriure la música dels poemes que escollí d'Ausiàs March. En ells s'observa la concordança espiritual amb un ideari místic que ens remet, a través del poeta valencià, a l'hermetisme lul·lià. D'aquesta manera se'ns fa entenedora l'elecció que Brudieu féu d'aquests sonets en què el cant a l'amor revesteix la doble vessant, humana i divina, bo i interpretant la clarividència de l'amor contemplatiu, l'únic a qui la Saviesa mostra els seus secrets, en el madrigal *Fantasiant amor a mi descobre*, el motiu musical del qual és una mímesi del madrigal *Qaundo yo vi* de Pere Alberch; la simbologia del misteri marial que glossà en el madrigal *Llir entre cards*; o el memento sagramental de l'eucaristia que apareix en el fragment *Plena de seny* del madrigal nº XV, que clou el nostre programa.

3.3. La missa de difunts

A l'Arxiu Capitular de La Seu d'Urgell s'ha conservat una *Missa defunctorum cum quatuor vocibus*, és a dir, una Missa de Rèquiem per a 4 veus de Joan Brudieu. L'obra, d'una bellesa extraordinària, està construïda sobre el motiu d'un tetracord melòdic que Brudieu empra com a *cantus firmus* i que es prolonga, juxtaposa, diversifica, glossa i amplifica a mesura que es va teixint el discurs contrapuntístic en cadascuna de les parts de la missa. La seva estructura descansa sobre la base temàtica del *cantus firmus* gregorià, assumida sovint per la veu superior del Cantus amb una figuració melòdica estilitzada que recorda l'estil del Rèquiem a 5 de Cristòbal de Morales. Les parts polifòniques de la missa corresponen a l'Introit, *Kyrie*, Gradual, Ofertori, *Sanctus* amb *Benedictus*, *Agnus* i una part del Responsori i l'Absolta, les quals vénen precedides de les respectives entonacions dels seus íncipits de cant pla, tal com era habitual a l'època.

Durant l'època de Brudieu la capella de música de La Seu comptava amb la presència de quatre infants cantors, anomenats *preveners*, i d'un grup de sis cantors adults consignats com a *cantores cantus organi*, els cantors de la polifonia, els quals es repartien en quatre tibles, dos contralts, un tenor i un baix. El seu nombre es manté força estable entre els anys 1567 i 1584, mentre que els darrers anys de l'època de Brudieu augmenten fins a set i vuit. A principis del segle XVII, els efectius vocals es reduïren a dos contralts i dos tenors; quan la documentació esmenta el tible ho fa per referir-se a un capó.

Al darrer quart del segle XVI, la capella de música comptava amb el reforç d'Agustí Serra, en qualitat de músic de baixó i corneta, el qual, procedent de Tarragona, apareix consignat a les actes els anys 1582 i 1584. Des de principis del segle XVII és habitual la presència dels baixons, sovint dos, i de la corneta; també fan acte de presència el sacabutx i el "menestril", probablement com a sinònim de sonador de xirimia.

Josep M. Gregori

4. Criteri per a la pronúncia del llatí eclesiàstic en català

Des de la temporada passada, EN ha decidit prendre un camí diferent respecte a la manera corrent de pronunciar el llatí litúrgic.

Cercant algú que ens pogués donar criteri, Joan Solà ens va adreçar, aviat farà dos anys, al professor Antoni Seva, l'autor de l'esplèndid diccionari de llatí que l'Enciclopèdia Cat. va publicar el 1993, i que aprofito per tornar a recomanar (aquest text només és de recordatori).
Més que el llatí eclesiàstic, a ell li va interessar estudiar com calia pronunciar el llatí des del punt de vista català, p.e. citant textos per la ràdio. La pronúncia clàssica, o erasmiana (*Kíkero, Kàesar, guènius*) no semblava adequada – més enllà de l'àmbit acadèmic, on es fa servir amb normalitat. Es tractava més aviat de veure com pronunciar el llatí, avui, atenent tant a la gramàtica històrica del llatí tardà com a la catalana.
Gràcies a l'aclaridor article d'Antoni Seva, que em va lliurar generosament l'estiu passat, ara sabem, entre altres moltes coses, que no sempre podem fer servir el criteri del català modern, per aclarir si una *e/o* és oberta o tancada.
Al contrari, de fet el cat. és l'única romànica que ha fet una evolució en molts casos contrària, pel que fa a les *es* tòniques, i en la regió oriental. P.e. *creedere*>creure, *pleenus*>ple.
Les altres llengües llatines han seguit el llatí tardà, que va convertir les vocals llargues en tancades, i les curtes en obertes.

Però per a nosaltres, la qüestió era una altra. Tota vegada que no podem reconstruir com deien el seu llatí, al Mataró del s. XVII o a la Seu d'Urgell del XVI, calia decidir fins a quin punt seguiríem la tradició eclesiàstica, que ha optat per adaptar a cada sistema fonològic la norma de pronúncia italiana, concretament romana. En les llengües que han pogut viure una evolució normal, els intèrprets de música sacra troben una tradició ja feta, que oscil·la entre la manera italiana de parlar, i la pròpia. El castellà, p.e., no té la *z* sonora, i no la fa pronunciant el llatí. El francès en llegeix les *u* a la seva manera, *ü*. L'alemany, sense caure en llegir el llatí eclesiàstic com si fos alemany, també li encomana trets de la seva fonètica, i diu *kvèm*, amb ve baixa, quan veu *quem*.
La nostra solució ha estat mixta. Pel que fa a les consonants, respectem la pronúncia romana, que podem reproduir sense incompatibilitats, atesa la proximitat dels dos sistemes fonètics. Per a les vocals, en canvi, més que seguir l'italià de Roma, ens orientem amb el llatí tardà. Això té l'avantatge que reprodueix l'eclecticisme de les llengües amb tradició, però sense caure en l'arbitrarietat, ja que aprofita tant la història del llatí, incloent la del llatí eclesiàstic d'arrel romana, com el nostre sistema fonètic. Dit d'una altra manera: és un criteri que segueix la tradició, sense falsejar la nostra especificitat.

Pel que fa a les vocals, i concretament les *es* i les *os*, el criteri que seguim és aquest: **Quan la vocal era llarga, la fem tancada, i viceversa.**
Això dóna algunes sorpreses, com ara *miserère nóbis*, on *misèreo*, tenir compassió, té totes dues *es* breus; la *o* de *nóbis* (o de *glória*) en canvi era llarga, encara que l'instint i l'ús modern d'aquests mots ens les hauria fet obrir.
Un altre exemple: *sèdeo*, seure, també té les *es* breus; per això l'hem de fer oberta. No cal que siguin exageradament obertes; n'hi ha prou que es distingeixin la *è* de la *é*, la *ò* de la *ó*.

Com a intèrprets, això suposa un esforç especial, per trencar una habitud espúria però que s'havia fet inconscient. Ara: si en qualsevol cantant la dicció és un element essencial per mesurar-ne la qualitat, com serà això en un grup que ha posat la Paraula al bell centre de la seva activitat? El Verb, en la nostra tradició judeocristiana, s'equipara a l'Esperit Sant, a la Divinitat. La música a què nosaltres ens dediquem està concebuda des d'aquest pressupòsit. Per això, la nostra interpretació es vol posar del tot al servei d'aquests mots sagrats, i es concentra en una manera adequada de dir-los.

Joan G., agost 09.

Lectures:

- Felip Pedrell, Higini Anglès, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Institut d'Estudis Catalans, Bcn 1921.
- Màrius Bernadó, *Els madrigals de Joan Brudieu*. Universitat de Lleida, 2001.
- Ausiàs March, *Per haver d'amor vida*. Antologia comentada, a cura de Francesc J. Gómez i Josep Pujol. Bcn: Ed. Barcino, 2008.

Enregistraments:

- *Brudieu*. Dir. Enric Ribó i Oriol Martorell. Antologia històrica de la música catalana, Edigsa 1974/75. Reeditat en Cd.
- *La Justa. Madrigals and Ensaladas from 16th century Catalonia*. La colombina. Accent, Beert (Flandes) 1994.
- *Cant d'amor. Madrigals de Joan Brudieu*. Capella de ministrers, dir. Carles Magraner. València 1997.