

LES LAMENTACIONS DEL PROFETA JEREMIES PROCEDENTS DEL CONVENT DELS SOCORS DE CIUTADELLA: UNA FONT MUSICAL DEL SEGLE XV A L'ILLA DE MENORCA

JAUME ESCANDELL GUASCH

Consell Insular de Formentera

RESUM

A través d'aquest article oferim una primera aproximació a una font musical custodiada a l'Arxiu Diocesà de Menorca —procedent del convent dels Socors de Ciutadella— que fins al moment encara no ha estat estudiada. Es tracta d'un conjunt de fragments de cant pla que formen part de les Lamentacions del profeta Jeremies que presenten la particularitat d'incorporar una part polifònica al final: un fals bordó a tres veus que, pels seus trets estilístics, s'ha de situar cronològicament dins el segle XV, de manera que constituiria, ara per ara, el document més primerenc amb polifonia escrita localitzat a l'illa de Menorca.

PARAULES CLAU: anàlisi musical, Lamentacions del profeta Jeremies, polifonia, segle XV, Menorca.

THE LAMENTATIONS OF JEREMIAH THE PROPHET FROM THE CONVENT OF ELS SOCORS IN CIUTADELLA: A 15TH-CENTURY MUSICAL SOURCE ON THE ISLAND OF MINORCA

ABSTRACT

This paper presents a preliminary approach to a musical source from the Convent of Els Socors in Ciutadella, which is kept in the Diocesan Archive of Minorca and has not previously been studied. It is an assemblage of plainsong fragments forming part of a setting of the *Lamentations of Jeremiah the Prophet* which has the particularity of presenting a polyphonic part – a faux bourdon in three voices – at the end. On the basis of this work's stylistic traits, it should be situated chronologically in the 15th century, making it the earliest piece with written polyphony found on the island of Minorca to date.

KEYWORDS: musical analysis, *Lamentations of Jeremiah the Prophet*, polyphony, 15th century, Minorca.

INTRODUCCIÓ

En el volum XVIII de l'*Enciclopèdia de Menorca*, dedicat a la història de la música, Gabriel Julià situa els primers testimonis escrits de polifonia sacra en una cronologia molt tardana, ja dins el segle XVIII (Julià, 2012, p. 37). Exceptuant uns pocs fragments monòdics presumiblement del segle XIII (Julià, 2012, p. 32-33), en general s'ha de parlar d'una absència quasi total de fonts musicals anteriors al segle XVI, bé sigui perquè realment no s'han conservat, bé sigui perquè encara no s'han identificat ni estudiat. En el cas de Ciutadella, aquest fet es podria relacionar fàcilment amb el saqueig i la devastació de la ciutat per part de la flota otomana els primers dies de juliol de 1558,¹ tot i que no explicaria la mancança de dites fonts en altres poblacions de l'illa.

A finals de 2012, revisant el fons musical de l'Arxiu Diocesà de Menorca,² vàrem localitzar tres fragments de pergamí que contenen parts de les Lamentacions del profeta Jeremies desplegades monòdicament en cant pla, amb la particularitat que incorporen una secció polifònica que, en gran mesura, s'ajusta a l'estil de fals bordó a tres veus propi del segle XV.³

Es tracta de tres pergamins que inicialment formaven part d'un únic document, però que actualment es conserven independents i sense signatura, agrupats amb la resta de documents musicals de l'Arxiu Diocesà de Menorca sota la localització genèrica «ADM, partitures». Per aquest motiu, en el transcurs d'aquest article els denominarem bifolis A, B i C.

Tot i que el manuscrit original no es conserva sencer, els fragments localitzats proporcionen informació suficient per fer una aproximació a les característiques generals d'aquestes Lamentacions i al funcionament de la secció polifònica del final.

1. L'estudi d'aquest episodi històric i de les seues conseqüències ha generat una extensa bibliografia, especialment en l'àmbit local. Com a estudi ben documentat i en el qual trobareu les referències de les recerques anteriors, vegeu Miquel Àngel CASASNOVAS i Florenci SASTRE, *De Menorca a Istanbul: El saqueig turc de Ciutadella*, Ciutadella, Ajuntament de Ciutadella, 2010.

2. Volem agrair a Marc Pallicer Benejam, arxiver de l'Arxiu Diocesà de Menorca, les facilitats i les atencions a l'hora de consultar el fons musical d'aquest arxiu.

3. Utilitzarem l'expressió «fals bordó», definida pel TERMCAT com a «Procediment de cant polifònic emprat a partir del segle XIV que consisteix en una successió de terceres i de sextes emmarcades per acords d'octaves i de quintes», tenint en compte que aquest significat s'ajusta en gran manera al cas que ens ocupa en aquest article. En l'àmbit més internacional, els principals investigadors en aquest camp generalment han adoptat el terme francès *fauxbourdon* per a referir-se a la tradició a tres veus del segle XV, mentre que han aplicat la denominació italiana *falsobordone* per a tractar el fals bordó a quatre veus que es desenvolupa i es generalitza a Europa des de finals del segle XV i especialment durant el segle XVI (TRUMBLE, 1959, p. 13; CANGUILHEM, 2010, p. 278).

Pretenem, a través d'aquest article, donar a conèixer i presentar aquesta nova font musical localitzada a Ciutadella de Menorca. Però també entrar a descriure i estudiar el contingut del document, amb especial atenció a la part polifònica, tot amb la finalitat de realitzar noves aportacions a la historiografia musical de l'illa de Menorca.

DESCRIPCIÓ I ORGANITZACIÓ DEL DOCUMENT

La font musical objecte d'aquest estudi es compon de tres bifolis solts de pergamí de característiques similars i contingut estretament relacionat, cosa que permet afirmar que originalment els tres fragments formaven part d'un únic document de dimensions més grans que posteriorment va ser desmuntat i les parts resultants, utilitzades com a tapes d'altres llibres durant els segles XVI i XVII. Aquest fet es constata per les nombroses anotacions de comptabilitat que contenen els tres bifolis, entre les quals, com a data més antiga, es pot llegir «al 31 de desembre 1569» (bifoli C). Aquest reaprofitament no només degué accelerar el deteriorament del contingut musical, sinó que també va comportar que els bifolis fossin retallats per a ajustar-los a les mesures dels nous llibres.

Els tres fragments contenen notació musical manuscrita amb text de les Lamentacions del profeta Jeremies, materials que des del punt de vista litúrgic es corresponen amb les lectures del primer nocturn de les matines de Dijous Sant, Divendres Sant i Dissabte Sant (Sol, 2010, p. 248). La major part són fragments de cant pla codificat en notació quadrada, però amb l'excepció d'un conjunt de versos del capítol 5 de les Lamentacions que, tot i mantenir la mateixa notació quadrada que la resta de fragments, conformen una part polifònica a tres veus amb afegits puntuals d'una quarta línia melòdica en els punts cadencials.

El bifoli B és el que té una mida més gran: 510 × 355 mm, de manera que una vegada doblegat en fascicle donaria lloc a folis de 255 × 355 mm. Però aquestes no són les mesures originals, ja que en el seu foli 2v es pot apreciar que la paraula *tenor* apareix tallada, cosa que confirma que quan es va reaprofitar se li degueren retallar els marges. A més a més, aquest fet també explicaria l'absència de números de foliació. Tot i això, la caixa d'escriptura que configuren els tetragrames no es va veure afectada, al contrari del que succeeix en el bifoli C, el qual va ser retallat de tal manera que del primer tetragrama només es conserva la línia inferior i el text.

Cadascuna de les quatre cares dels bifolis contenen sis tetragrames traçats amb tinta vermella que es distribueixen uniformement al llarg de cada pàgina amb una separació de 25 mm. El text el trobem escrit amb tinta negra, exceptuant algunes inicials —les que coincideixen amb l'inici de cada lliçó—, que són vermelles, blaves o verdes. Les indicacions de les lliçons i de les veus —en la part polifònica— també estan escrites amb tinta vermella.

L'anàlisi de la seqüència del text que contenen els tres bifolis, prenent per referència el text de les Lamentacions recollit en la Vulgata (Colunga i Turrado, 1946, p. 789-797), indica que el bifoli C actualment es guarda doblegat a l'inrevés.

Tenint en compte això i efectuant la correcció oportuna, originalment el bifoli B es trobava plegat dins del bifoli A en el mateix fascicle, de manera que ambdós eren consecutius. D'altra banda, el final del foli 1v del bifoli B no té continuïtat amb el foli 1r del bifoli C, cosa que indica que entre aquests dos n'existia un altre, ara com ara perdut, dins del qual hi hauria el C. Igualment, la falta de continuïtat entre el final del foli 1v i l'inici del 2r del mateix bifoli C fa suposar que dins d'aquest n'hi havia un més, per ara també desaparegut. La proposta d'organització dels bifolis objecte d'aquest estudi i la indicació del text usat per a cadascuna de les tres lliçons de Dijous Sant (*Feria V*), Divendres Sant (*Feria VI*) i Dissabte Sant (*Sabbato Sancto*) es representen en les figures 1 i 2.

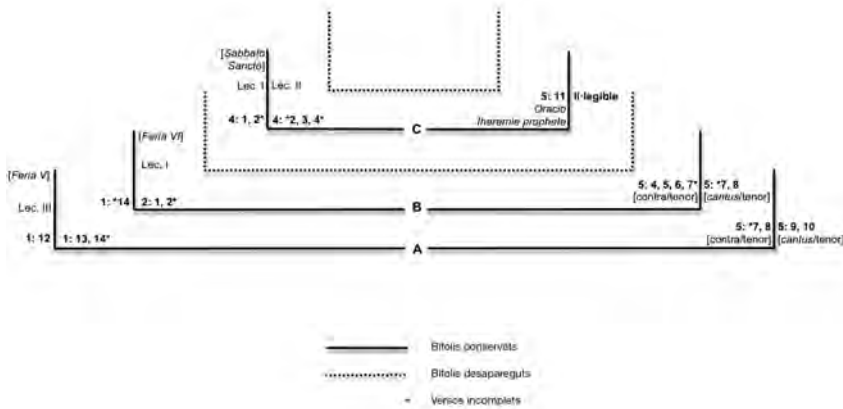


FIGURA 1. Proposta d'organització dels bifolis i contingut.

	LECTIO	PROCEDÈNCIA DEL TEXT (capítol, versos)	OBSERVACIONS	
<i>Feria V</i>	I	manquen	Cant pla	
	II	manquen		
	III	1: 12, 13, 14		
<i>Feria VI</i>	I	2: 1, 2		
	II	manquen		
	III	manquen		
<i>Sabbato Sancto</i>	I	4: 1, 2		Polifonia (fals bordó)
	II	4: 3, 4		
	III	5: 7, 11, Oratio Iheremie propheta:		
		5: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10		

FIGURA 2. Versos emprats per a les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca.

Les figures anteriors revelen que el fragment polifònic de les Lamentacions —amb el text dels versos 4-10 del capítol 5— apareix just després del vers número 11

del mateix capítol però en cant pla i de la invocació «Iherusalem, Iherusalem, conve[rtere] ad Dominum Deum tuum», fórmula que indica la finalització de les lliçons, en aquest cas la III (Sol, 2010, p. 254). Per tant, en aquest manuscrit de l'Arxiu Diocesà de Menorca la lliçó III de Dissabte Sant està formada per una selecció extensa de versos del capítol 5 de les Lamentacions que finalitza amb el número 11. Si tenim en compte l'espai físic que existeix entre el final de la lliçó II i el de la lliçó III (les quatre pàgines del bifoli desaparegut, d'acord amb la figura 1), així com la configuració d'altres de les Lamentacions del profeta Jeremies en diferents fonts de l'àmbit hispànic (Hardie, 1993, p. 247-250), resulta convincent pensar que aquesta lliçó III per al Dissabte Sant del manuscrit de Ciutadella podria estar formada pels versos 1-11 del capítol 5, en cant pla com les lliçons anteriors, seguida de la realització polifònica en fals bordó d'aquesta mateixa seqüència de versos.

La data més antiga que apareix fruit del reciclatge (inscripció «al 31 de desembre 1569» que apareix en el bifoli C) indica que aleshores el manuscrit ja es trobava en desús com a font musical. A més a més, però, la identificació dels versos utilitzats en aquestes Lamentacions del profeta Jeremies confirma que es tracta d'una versió anterior al Concili de Trento: la selecció del text, procedent de la Vulgata, no concorda amb el que estableix el *Breviarium romanum* promulgat per Pius V el 1568,⁴ mitjançant el qual es va fixar la selecció de versos que des d'aquell moment serviria per a les tres primeres lliçons del trídium (Hardie, 1993, p. 223; Sol, 2010, p. 254).

El nombre i la selecció dels versos utilitzats en les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca (figura 2) concorden plenament amb els de tres fonts musicals de la ciutat de Barcelona estudiades, entre altres investigadors, per Sergi Zauner (2010): el *Breviarium secundum usum ecclesiae Barcinonensis* del segle XIV (Arxiu Capitular de Vic, ms. 83), un leccionari conservat a la catedral (Arxiu Capitular de Barcelona, còdex 109) i un passionari imprès a la mateixa ciutat el 1512 (*Officia trium dierum septimanae sanctae*, Barcelona, Carlos Amorós). Zauner proposa que l'homogeneïtat que presenten aquestes fonts, ajustades a un model que s'aparta dels usos litúrgics d'altres diòcesis veïnes —com per exemple Vic o la Seu d'Urgell— que, d'altra banda, tampoc coincideix amb el d'altres zones de la Península, suggereix la consolidació d'una tradició que ja estaria instaurada en el segle XIV i que hauria perdurat fins poc abans del Concili de Trento (Zauner, 2010, p. 85-88). Reforça aquesta hipòtesi la presència regular, en aquestes fonts, d'una sèrie de variacions textuais en relació amb el text de la Vulgata (Zauner, 2010, p. 88-90), particularitats que detectem, també, en les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca d'una manera totalment concordant amb les fonts barcelonines.

4. *Breviarium romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V, Pontificis Maximi, justì editum, Clementis VIII et Urbani VIII auctoritate recognitum*, París, Apud St. Hilaire Blanc et S., 1846, p. 325-335.

LA SECCIÓ POLIFÒNICA

La polifonia que clou les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca presenta les tres veus distribuïdes en format de llibre de cor, sobre parells de pàgines enfrontades: un vers del foli i el recte del foli consecutiu. Els quatre primers tetragrames del vers del foli corresponen a la veu més aguda, escrita en clau de do en tercera línia. D'aquesta veu no apareix la denominació, tot i que en aquest article l'anomenarem *cantus*. El contratenor, en clau de fa en tercera línia, ocupa els quatre primers tetragrames del recte del foli consecutiu, mentre que el tenor queda agrupat a la part baixa d'ambdues cares: els dos darrers tetragrames del vers del primer foli i els dos últims del recte següent, en aquest mateix ordre de successió. La denominació d'aquestes dues veus apareix escrita amb tinta vermella, fora de la caixa d'escriptura delimitada pel conjunt dels tetragrames: el tenor en el costat esquerre i el contratenor en el dret (vegeu les figures 3 i 4).

Aquesta distribució de les veus s'ajusta a la que presenta habitualment la polifonia durant el segle xv, amb les dues veus superiors en dues pàgines enfrontades i el tenor en un únic pentagrama en la part inferior d'ambdues pàgines (Pajares, 2011, p. 55), segurament un desenvolupament de l'escriptura dels motets a partir de la segona meitat del segle XIII, amb el *triplum* i el contratenor distribuïts en dues columnes i el tenor ubicat a la part de baix d'una mateixa pàgina (Apel, 1953, p. 283). En les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca, el tenor es distribueix en els dos últims tetragrames de cada pàgina, en comptes de només en un, solució que ja s'observa en l'escriptura polifònica a tres veus en altres fonts musicals del segle xv com, per exemple, el *Cancionero de la Colombina*.⁵

S'ha de destacar que aquesta secció final, tot i tractar-se de polifonia, es troba escrita en notació quadrada igual que el cant pla precedent. No obstant això, es tracta d'un estil homofònic, basat en el moviment de nota contra nota de les tres veus, fins i tot en les parts melismàtiques, relació que únicament es romp en moments molt puntuals que més endavant detalllem. Per tant, la relació rítmica entre les distintes veus no ofereix complexitat, motiu pel qual s'hauria mantingut la notació quadrada en lloc de passar a mensural, sistema que sí que hauria resultat necessari adoptar per a codificar un contrapunt amb línies melòdiques rítmicament independents.

Aquest fragment polifònic s'ajusta en bona part a l'estil de fals bordó a tres veus tal com el descriuen tractadistes del darrer quart del segle xv, com Tintoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477) o Gaffurius (*Practica musica*, 1496), però amb algunes particularitats que seguidament explicarem i que suggereixen una cronologia una mica més alta, preferentment del segon o el tercer quart del segle xv.

Hem pogut reconstruir íntegrament els versos 7 i 8 del capítol 5 —exceptuant les quatre primeres notes del *cantus* del primer. Del vers 6 es conserva el contrate-

5. *Cancionero Musical de La Colombina*, facsímil del manuscrit de la Biblioteca Colombina de Sevilla 7-I-28, ed. a cura de José Sierra i José Carlos Gosálvez (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología i Asociación Española de Documentación Musical, 2006.

nor i el tenor —falta el *cantus*—, mentre que en el vers 9 falta la part del contratenor. Des de la paraula final del vers 4 («comparavimus») fins al final del vers 5 es conserva únicament el contratenor, mentre que del vers 10 només tenim el *cantus*. En la figura 5 oferim la transcripció dels versos 6-9 —els que conserven, com a mínim, dues de les tres veus. Els criteris que s'han aplicat han estat els següents:

— S'han transcrit únicament els perfils melòdics, sense proposar figuració rítmica, tenint en compte la notació quadrada no mensural del manuscrit.

— Els neumes s'han mantingut indicats mitjançant lligadures que agrupen les notes que els componen.

— Les barres verticals contínues indiquen el final de cada vers del text.

— Les barres verticals discontinúes es corresponen amb els signes de separació del text (les línies divisòries que apareixen al llarg dels tetragrames).

— La relació del text amb la notació del manuscrit ha servit de base per a la transcripció, tot i que s'ha revisat a fi d'aconseguir una distribució lògica de les síl·labes en relació amb els neumes i les notes repetides.

— Cada sistema equival a un vers, indicat numèricament entre claudàtors a la part superior [capítol: vers].

— El text s'ha mantingut amb les particularitats ortogràfiques que presenta el manuscrit, mentre que les majúscules i la puntuació s'han ajustat al text de la Vulgata.

ORGANITZACIÓ DE LA POLIFONIA

Dels versos tractats polifònicament en aquestes Lamentacions únicament es conserven sencers els números 7 i 8, mentre que a la resta els falten una o dues veus. No obstant això, el material és suficient per a poder reconstruir i descriure mínimament l'organització d'aquest fals bordó.

Aquests set versos són consecutius, d'acord amb l'ordre literari de la Vulgata, encara que amb algunes diferències que s'indiquen en la figura 6. Cadascun es desenvolupa sobre un recorregut musical que s'exposa tantes vegades com versos formen el conjunt, com una estrofa, de manera que s'estableix un funcionament de tipus cíclic. Però les successives exposicions tenen extensions diferents, a causa del nombre variable de síl·labes de cada vers.

Per entendre la construcció d'aquesta polifonia és necessari partir de la melodia utilitzada en el cant pla de les Lamentacions precedents: els fragments conservats corresponents al Dijous Sant, el Divendres Sant i el Dissabte Sant. Aquests versos es desenvolupen sobre una melodia que s'ajusta al que alguns investigadors denominen «*tonus lamentationum hispà*» (Sol, 2010, p. 249-253), una configuració melòdica característica de les Lamentacions de l'àmbit hispànic que podria estar relacionada amb estructures melòdiques pròpies de la litúrgia hispànica anterior a la implantació del repertori gregorià (Sol, 2010, p. 248; Asensio, 2009, p. 41). En el cas de les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca, aquesta melodia s'identifica per la seqüència inicial, els graus la-do-re, amb el re com a primera



FIGURA 3. Foli 2v del bifoli B, que en el document original anava seguit del foli 2r del bifoli A (figura 4), de manera que conjuntament mostraven les tres parts de la polifonia. Els quatre primers tetragrames corresponen al *cantus* (pràcticament tot el vers número 7 i la totalitat del número 8 del capítol 5 de les Lamentacions), mentre que els dos inferiors pertanyen al tenor (quasi tot el vers número 7 del capítol 5).



FIGURA 4. Foli 2r del bifoli A, que en el fascicle original es trobava precedit del foli 2v del bifoli B (figura 3), de manera que conjuntament oferien les tres parts de la polifonia. Els quatre primers tetragrames corresponen al contratenor (pràcticament tot el vers 7 i la totalitat del 8 del capítol 5), mentre que els dos inferiors són la continuació de la veu del tenor (vers número 8 del capítol 5).

Oracio Iheremie prophete
[Capítol 5]

[5: 6]

[Cantus]

Contraltenor

Tenor

E - gip - tu de - di - mus - sui - num - in - As - si - ri - te, in - sa - tu - ri - um - pa - re.

E - gip - tu de - di - mus - sui - num - in - As - si - ri - te, in - sa - tu - ri - um - pa - re.

[5: 7]

pecca - verunt, et non sunt, nos autem i - ni - qui - ta - tes e - o - rum per - la - verunt.

Peccaverunt pecca - verunt, et non sunt, nos autem i - ni - qui - ta - tes e - o - rum per - la - verunt.

Peccaverunt pecca - verunt, et non sunt, nos autem i - ni - qui - ta - tes e - o - rum per - la - verunt.

[5: 8]

Ser - vi do - mi - ni - ti sunt tunc - et, et non fu - it, qui re - di - meret de ma - ni - bus e - o - rum.

Ser - vi do - mi - ni - ti sunt tunc - et, et non fu - it, qui re - di - meret de ma - ni - bus e - o - rum.

Ser - vi do - mi - ni - ti sunt tunc - et, et non fu - it, qui re - di - meret de ma - ni - bus e - o - rum.

[5: 9]

In sa - tu - ri - um - as - si - re - la - mus pec - ca - to - rum, af - fe - ci - t, et in de - scen - tu.

In sa - tu - ri - um - as - si - re - la - mus pec - ca - to - rum, af - fe - ci - t, et in de - scen - tu.

In sa - tu - ri - um - as - si - re - la - mus pec - ca - to - rum, af - fe - ci - t, et in de - scen - tu.

FIGURA 5. Transcripció d'un fragment de la part polifònica corresponent als versos 6-9 del capítol 5 de les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca.

corda de recitat, seguida de la seqüència re-fa-sol, amb el sol com a segona corda de recitat. En alguns casos, com en la lliçó II del Divendres Sant (figura 7), apareix fins a un tercer recitat, aquest sobre el grau la.

En els versos polifònics conservats en aquest conjunt de les Lamentacions s'utilitza la primera part de la melodia del cant pla. Concretament, la cèl·lula ini-

VULGATA	MANUSCRIT DE L'ADM
4 Aquam nostram pecunia bibimus; Ligna nostra pretio comparavimus.	4 [...] paravimus.
5 Cervicibus nostris minabamur, Lassis non dabatur requies.	5 Cervicibus minabatur , Lassis non dabatur re[quies].
6 Aegypto dedimus manum et Assiriis, Ut saturaremur pane.	6 Egipto dedimus manum et Assiriis, Ut saturemur pane.
7 Patres nostri peccaverunt, et non sunt; Et nos iniquitates eorum portavimus.	7 Patres nostri peccaverunt, et non sunt; Nos autem iniquitates eorum portavimus.
8 Servi dominati sunt nostri; Non fuit qui redimeret de manu eorum.	8 Servi dominati sunt nostri; Et non fuit qui redimeret de manibus eorum.
9 In animabus nostris afferebamus panem nobis, A facie gladii in deserto.	9 In manibus nostris afferebamus panem nobis, A facie gladii in deserto.
10 Pellis nostra quasi clibanus exusta est, A facie tempestatum famis.	10 Pellis nostra quasi clibanus exusta est, [A] facie tempestatis et famis.

FIGURA 6. Taula comparativa del text del capítol 5 de les Lamentacions utilitzat en el manuscrit de l'Arxiu Diocesà de Menorca (ADM) i el que estableix la Vulgata (Colunga i Turrado, 1946, p. 796-797). Les diferències en el text s'han marcat en negreta.

cial la-do-re, amb el re com a únic grau per al recitat. Aquesta línia melòdica s'ubica en la part més aguda de la polifonia, és a dir, en el *cantus*. Cada vers, que com ja hem explicat equival a una unitat musical, es divideix en dos segments desiguals, el primer més curt que el segon (figura 8). Ambdós es basen en la mateixa corda de recitat, però el segon segment es presenta més desplegat i ornamentat. Aquesta correspondència s'aprecia més clarament en la figura 9, en la qual els dos segments que formen la melodia del *cantus* d'un vers complet s'han disposat de manera sinòptica, cosa que ha alineat verticalment aquells elements equivalents.⁶

Però la correspondència entre els dos segments melòdics de cada unitat no és exclusiva de la veu del *cantus*, sinó que també té el seu reflex en les altres dues parts (contratenor i tenor), segons es mostra en la figura 10.

6. D'acord amb la metodologia analítica plantejada per Nicolas Ruwet (1966) i Jean-Jacques Nattiez (1975).

Feria VI, lectio II [2:1]

A-leph Qu-ò-mo-do ob-te-xit ca-li-gi-ne in fu-ro-re su-ò Do-mi-nus Ì - lì - a Sy - on
 pro-ie-cit de ce-lo in ter-ram in-el-tam Ier-ra-el et non re-cor-da-tus est sca - bel-lum pe-dum su-ò - rum
 in di-e fù - ro - ris su - i

FIGURA 7. Lliçó II del Divendres Sant de les Lamentacions del profeta Jeremies de l'ADM.

[Cantus]

Segment 1r Segment 2n

FIGURA 8. Seqüència melòdica del *cantus* en un vers complet de text. El calderó identifica el grau de la corda de recitat (re), mentre que la creu indica que en aquest punt el grau do es pot reiterar més o menys vegades en funció de les síl·labes del text.

Segment 1r

Segment 2n

FIGURA 9. Disposició sinòptica de la seqüència melòdica del *cantus*. Es pot observar que el segon segment és una reformulació més desplegada del primer, però mantenint la mateixa fórmula d'inici i la terminació.

Es pot observar que la compartimentació de la unitat musical en dos segments no sempre concorda amb la divisió del vers en dos hemistiquis. Dels quatre versos transcrits en la figura 5, només en el número 7 coincideixen els dos sistemes de divisió, com es pot apreciar en la figura 11. S'evidencia, per tant, que no s'ha tingut en compte l'estructura literària a l'hora d'aplicar la música al text, fet que no resulta habitual en les composicions escrites. En canvi, el fet adquireix més sentit si aquesta secció en fals bordó de les Lamentacions s'entén com la fixació per escrit d'una realització polivocal transmesa oralment i consolidada per la

The image shows a musical score for three voices: Cantus (soprano), Contratenor (alto), and Tenor (bass). It is divided into two segments: Segment 1r and Segment 2n. A vertical dashed line marks the beginning of the 'Recitat' section. The Cantus part is written in treble clef, while the other two are in bass clef. Various notes are marked with parentheses, indicating variants observed in other preserved verses. The notation includes stems, beams, and accidentals (sharps and flats).

FIGURA 10. Disposició sinòptica del conjunt de les tres veus d'un vers. Les notes que figuren entre parèntesi són variants observades al llarg dels altres versos conservats.

pràctica, en la qual l'organització del text literari dins de cada vers no s'hauria considerat un paràmetre rellevant.

Aquest plantejament s'emmarcaria en les línies d'investigació que defensen que el fals bordó en general (a tres i a quatre veus) està estretament lligat a les pràctiques d'improvisació polifònica a partir d'una melodia, en contraposició a la composició polifònica integralment escrita (Macchiarella, 1995; Canguilhem, 2010; Florentino, 2015).

Pel que fa a la relació entre el text i la melodia, en general predomina el tractament sil·làbic, excepte en els finals de cada segment. D'aquesta manera, els inicis

[6] EGIPTO DEDIMUS MANUM et Assiriis, * ut saturemur pane.

[7] PATRES NOSTRI PECCAVERUNT ET NON SUNT; * nos autem iniquitates eorum portavimus.

[8] SERVI DOMINATI SUNT NOSTRI; * ET NON FUIT qui redimeret de manibus eorum.

[9] IN MANIBUS NOSTRIS AFFEREBAMUS panem nobis, * a facie gladii in deserto.

FIGURA 11. Relació entre l'estructura del text i la segmentació musical. El text en versaleta correspon al primer segment musical de cada unitat, mentre que el subratllat forma part del segon segment. L'asterisc indica la separació entre els dos hemistiquis del vers.

—la seqüència melòdica la-do-re— i el recitat sobre re són estrictament sil·làbics. En canvi, els perfils melòdics que apareixen a continuació dels dos recitats en ambdós segments queden configurats com a melismes que condueixen a la cadència. En el primer segment, el gir re-mi correspon a una mateixa síl·laba i la seqüència següent (fa-mi-re-do), a una altra. En el segon segment, les seqüències re-dosi-la-do i do-re-mi-re-fa-mi-re-do-re constitueixen dos melismes de cinc i nou notes respectivament.

Tot i les diferents extensions dels versos originades pel nombre variable de síl·labes, el segment literari s'ajusta sempre al mateix esquema melòdic exposat. Això és possible gràcies a la flexibilitat de la corda de recitació, que admet més o menys text variant simplement el nombre de vegades que es reitera el grau re, mentre que l'inici i la terminació de cada segment es mantenen sempre regulars. Aquest procés també s'observa, encara que en menor mesura, sobre el grau do del segon segment (indicat mitjançant una creu en les figures 8, 9 i 10).

Aquesta mecànica flexible és la mateixa que presenten els tons salmòdics i, per extensió, els procediments de fals bordó a tres o a quatre veus que se'ls pot aplicar. Així, un mateix esquema polifònic serveix per a interpretar tots els versos, tot i que l'extensió de cadascun variarà en funció del nombre de síl·labes del text. Per tant, aquí també resulta del tot aplicable el concepte de *fórmula polifònica* que, amb aquest mateix sentit, ja ha estat utilitzat per a descriure els falsos bordons a quatre veus com a *res facta* salmòdics de finals del segle xv i del segle xvi (Zauner, 2015, p. 55).

A la línia melòdica del *cantus* se li afegeixen dues línies melòdiques per sota: el contratenor i el tenor, que originen una polifonia de nota contra nota que únicament es romp en tres moments molt concrets. Aquestes excepcions són la darrera síl·laba de la paraula «paccaverunt» i la primera síl·laba de la paraula «eorum» (figura 5, vers 7), amb dues notes de les veus inferiors contra una sola del *cantus*; i la darrera síl·laba de «manibus» (figura 5, vers 8), on succeeix el contrari: apareixen dues notes de la veu superior per una sola del contratenor i el tenor.

El tenor té un comportament melòdic més similar al del *cantus*, amb predomini dels graus conjunts, diversos salts de tercera, quarta i un de quinta com a interval melòdic més gran. En canvi, el contratenor es caracteritza per una presència important de salts d'octava, concretament entre els sons la_1 i la_2 . Encara que durant la major part del vers aquesta veu es desenvolupa dins de l'àmbit sonor la_2 -do₃ —per sobre del tenor—, els salts constants al la_1 —i, en menor mesura, al re_2 i al mi_2 — fan que en aquests punts sigui el contratenor la veu més greu, de manera que es produeixen creuaments constants entre les línies melòdiques del tenor i del contratenor. Segons Heinrich Bessler, aquest comportament és característic d'aquesta última veu en les composicions a tres veus més primerenques del segle xv, i és en el transcurs d'aquest segle que la seua funcionalitat canvia fins a convertir-se en un vertader baix funcional (Bessler, 1950, p. 32, citat a Trumble, 1959, p. 21-22).

Aquests mateixos salts d'octava del contratenor creuant el tenor generen una tipologia de cadència que també resulta habitual en l'escriptura a tres veus durant

el segle xv: el tenor i el *cantus* a distància de sexta resolten en una consonància d'octava (per moviment de segona descendent i de segona ascendent, respectivament), mentre que el contratenor, que es troba una quinta per sota del tenor, realitza un salt d'octava ascendent per a situar-se entre el tenor i el *cantus*, de manera que es produeix una consonància de quinta justa amb el tenor. A tall d'exemple, aquesta fórmula cadencial que acabam de descriure apareix en pràcticament un terç de les composicions a tres veus del *Cancionero de la Colombina*,⁷ font ja citada anteriorment que conté una important mostra de la polifonia cortesana cultivada en els territoris hispànics i del regne de Nàpols i que, cronològicament, es pot situar en el tercer quart del segle xv (Ruiz, 2009, p. 359).

Les seqüències melòdiques del contratenor i del tenor es desenvolupen majoritàriament de manera paral·lela a la melodia del *cantus*. El comportament paral·lel apareix en els recitats i en la part final dels melismes cadencials de cada segment. Aquestes àrees, que sumades suposen pràcticament la meitat de l'extensió del vers, presenten una disposició en la qual el contratenor es troba una quarta justa per davall del *cantus* i el tenor una tercera major o menor per davall del contratenor (és a dir, una sexta major o menor per davall del *cantus*). Tal disposició, analitzada des d'una perspectiva harmònica, equival a un acord tríada en primera inversió. No obstant això, en l'inici i en la terminació de cada segment es produeixen consonàncies perfectes de quinta i d'octava, amb el la_2 del contratenor sobre el re_2 del tenor, el qual queda duplicat a l'octava superior pel *cantus*. Aquesta disposició de les veus apareix diverses vegades més al llarg del vers, sempre sobre el re del tenor, grau que funciona com a centre tonal del fragment.

El moviment estrictament paral·lel del tenor a distància de sexta inferior del *cantus* i el contratenor una tercera per sobre del tenor —una quarta per davall del *cantus*—, amb consonàncies perfectes de quinta i d'octava en els inicis i finals de frase, és el que s'ajusta a les descripcions del fals bordó en els principals tractats teòrics del darrer quart del segle xv abans mencionats.

En aquesta secció polifònica de les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca, però, el moviment paral·lel es romp en altres punts del vers, de manera que es generen moviments contraris entre el *cantus* i el tenor que comporten l'aparició de consonàncies de quinta amb tercera des de la veu inferior, cosa que des del punt de vista harmònic constituiria una tríada en estat fonamental. Apareixen, principalment, sobre el la_1 del contratenor (creuat per davall del tenor), amb el mi_2 del tenor i el do_3 del *cantus* (en alguns dels casos manca la quinta). Aquesta independència melòdica entre el *cantus* i el tenor, que defuig dels paral·lelismes estrictes de sexta —exceptuant les octaves dels inicis i finals de frase—, és una característica de les composicions més antigues en estil de fals bordó, datades de la dècada de 1430 a 1440 (Trumble, 1959, p. 13-36; Trowell, 2001).

7. Prenent per mostra totes les composicions a tres veus (comptabilitzant aquelles peces incompletes susceptibles de ser també a tres veus), un 32,4 % presenten la fórmula cadencial descrita almenys en un final de secció.

A més a més, però, els creuaments que efectua el contratenor a través del tenor quan es romp el moviment estrictament paral·lel de les veus constitueixen, com ja hem dit, una altra característica de les composicions a tres veus de la primera part del segle xv, tret que també caracteritza els *contratenor sine faulx bourdon* de les fonts més antigues del segon quart del segle xv (Trumble, 1959, p. 35).

La proporció de les tres tipologies de sonoritats descrites, calculada sobre la base del vers 8, és la següent: 45 % de disposicions de tercera i sexta, 30 % de consonàncies perfectes de quinta i octava i 25 % de disposicions de tercera i quinta (en alguns casos sense la quinta), sempre comptant a partir de la veu més greu. La distribució d'aquestes sonoritats es representa en la figura 12.

[5: 8]

Ser-vi do-mi-na-ti sunt nos-tri et non fu-it qui re-di-me-ret de ma-ni-bus e-o-rum.

Ser-vi do-mi-na-ti sunt nos-tri et non fu-it qui re-di-me-ret de ma-ni-bus e-o-rum.

Ser-vi do-mi-na-ti sunt nos-tri et non fu-it qui re-di-me-ret de ma-ni-bus e-o-rum.

FIGURA 12. Distribució dels diferents tipus de sonoritats simultànies al llarg del vers 8 del capítol 5. Ombrejat fosc = disposició de tercera i sexta (tríades en primera inversió); ombrejat clar = consonàncies de quinta i octava; sense ombrejat = consonàncies de tercera i quinta, sempre a partir de la veu més greu.

UNA VEU ALTERNATIVA

Però a més de les tres veus copiades inicialment i que conformen el fragment polifònic que acabam de descriure, en els tetràgrames corresponents al contratenor apareixen una sèrie de figures afegides en punts específics del desenvolupament dels segments melòdics de cada vers. Concretament, es localitzen sempre a l'últim melisma de cada segment i adopten l'aparença de notació quadrada que només presenta el contorn de les figures, sense ennegriment de l'interior, de manera que morfològicament s'ajusta a la notació blanca (vegeu la figura 13).

En general, la grafia d'aquestes figures és més petita, irregular i molt menys cuidada que la notació quadrada original, i s'ha d'entendre com un afegit posterior que, *a priori*, podria constituir una quarta veu o bé una línia melòdica alternativa a la del contratenor en aquests punts concrets, encara que d'entrada no s'aprecien signes de raspat en la notació original.

Al final del primer segment melòdic del vers, la notació afegida respon sempre a la seqüència re-do-fa-do-re, mentre que al final del segon, la fórmula és sol-



FIGURA 13. Detalls de les figures afegides en els tetragrames del contratenor: versos 7 (dalt) i 8 (baix) del capítol 5. Es pot apreciar la recurrència dels dissenys utilitzats.

fa-do-re. La dificultat radica en com encaixar aquestes sèries de sons amb la resta de veus, tenint en compte el context no mensural. Si es contempla com una quarta veu, les diferents possibilitats de distribució (nota contra nota o bé allargant algun dels sons de la veu afegida contra dues o tres de la resta de veus) originen sempre, en un moment o altre, intervals de segona i de sèptima que clarament queden fora de l'estil musical del moment. En canvi, si aquestes seqüències es consideren una alternativa a la notació original del contratenor, de manera que al final del primer segment se substitueix la seqüència original la-si-do-si-la per la de la notació afegida re-do-fa-do-re, i al final del segon segment, en el neuma la-la-si-la se substitueix el si per un sol (respectant la posició específica en la qual apareix sempre aquesta figura afegida) i el neuma següent do-si-la se substitueix per fa-do-re (igual que succeeix en aquest mateix gir melòdic al final del primer segment), s'obté la solució representada en la figura 14.

Si les notacions afegides es consideren realment alternatives puntuals a la veu original del contratenor tal com acabem d'explicar, les conseqüències en l'àmbit

[5: 8]

FIGURA 14. Vers 8 del capítol 5 del fals bordó amb les seqüències alternatives de la veu del contratenor remarcades mitjançant ombrejat.

sonor són rellevants: els melismes finals de cada segment musical, que en la figura 12 funcionen com a paral·lelismes de sexta i tercera a partir de la veu inferior —amb una sonoritat caracteritzada per les quartes paral·leles que es generen entre el *cantus* i el contratenor—, en la figura 14 el contratenor funciona per davall del tenor i s'originen una sèrie de consonàncies de quinta amb tercera —acords en estat fonamental—, en les quals el contratenor ja no es mou paral·lelament amb les altres dues veus i els paral·lelismes es redueixen a les sextes entre el *cantus* i el tenor, de manera que desapareixen les quartes paral·leles que proporcionaven la sonoritat més arcaica de la versió original. Així, el contratenor passa a funcionar com un veritable contratenor *bassus*, i alterna unísons, intervals de tercera i de quinta per sota del tenor, fet que remarca un sentit molt més harmònic de la polifonia en aquestes àrees. Aquesta transformació d'una concepció més lineal de les veus cap a una de més vertical es comença a detectar en les fonts europees a partir de mitjan segle xv i es pot considerar ja consolidada amb el fals bordó a quatre veus de finals del segle xv i, sobretot, del segle xvi (Trumble, 1959, p. 66; Florentino, 2009, p. 29-37).

Tot l'anterior condueix a pensar que les notacions afegides efectivament constitueixen una sèrie de correccions efectuades amb posterioritat a la fixació per escrit de les tres veus originals, modificacions que s'haurien fet amb la finalitat de substituir unes sonoritats que possiblement ja es consideraven passades de moda —els paral·lelismes de quartes entre el *cantus* i el contratenor del fals bordó inicial— per d'altres de més modernes, basades en el que avui denominariem una *estructura de tríades en estat fonamental*. Es pot pensar, per tant, que aquestes modificacions en les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca es podrien haver efectuat a partir de mitjan segle xv, mentre que el fals bordó original, per les característiques exposades anteriorment, es podria situar en la part central del segle xv o, fins i tot, dins del segon quart de la centúria.

Pel que fa a la procedència del manuscrit, tot i que els bifolis es conserven a l'Arxiu Diocesà de Menorca, formen part d'un fons procedent del convent dels Socors de Ciutadella, de l'orde de Sant Agustí. La cronologia dels bifolis és clarament anterior a l'actual convent, aixecat durant el segle xvii (Villalonga i Fiol, 2009). En tot cas, es podria relacionar amb l'antic monestir que els frares agustins tenien al port de Ciutadella, edifici del qual existeixen referències documentals de l'any 1480 (Casasnovas i Sastre, 2010, p. 46; Sastre, 1982, p. 15 i 21). A causa de la seua ubicació, a l'exterior del perímetre de les muralles, va ser severament devastat durant l'assalt turc de 1558, per la qual cosa se suposa que bona part dels religiosos moriren en aquell atac. El 1562 va tornar a ser habitat, però s'abandonà novament el 1573, quan els frares s'integraren en el convent dels Socors de Palma, a l'illa de Mallorca. Tres anys després, el 1576, l'orde s'instal·là de nou a Ciutadella de Menorca (Julià, 1988, p. 4-5; Villalonga i Fiol, 2009).

Tenint en compte l'alt grau de destrucció que segurament va patir el convent d'extramurs de l'orde de Sant Agustí durant l'atac de 1558 —fins al punt de ser abandonat—, difícilment es pot considerar que els fragments musicals estudiats procedeixin d'aquell monestir. En canvi, resulta més versemblant pensar que els bifolis ja podrien haver arribat a Menorca, reaprofitats com a folres d'altres lli-

bres, procedents del convent dels Socors de Palma quan els religiosos agustins retornaren novament a Ciutadella de Menorca, a partir de 1576.

CONCLUSIONS

Les idees principals que podem extreure d'aquesta primera aproximació a les Lamentacions del profeta Jeremies de l'Arxiu Diocesà de Menorca i, més concretament, de l'anàlisi del fals bordó final, queden resumides en els punts següents:

1. La part final de les Lamentacions del profeta Jeremies localitzades a l'Arxiu Diocesà de Menorca es pot definir com un fals bordó a tres veus desenvolupat a partir del cant pla de les Lamentacions que precedeixen la part polifònica. A partir d'aquest *cantus firmus*, situat en la veu més aguda —el *cantus*—, s'afegeixen dues línies melòdiques per sota —un contratenor i un tenor—, que es mouen principalment de manera paral·lela al *cantus*, a distància de quarta i de sexta inferiors, respectivament, excepte en els inicis i en les cadències dels segments que formen cada vers —on es produeixen consonàncies de quinta i d'octava des de la veu inferior— i en alguns altres punts del transcurs de cada vers, on es romp el moviment estrictament paral·lel entre les veus i, a més a més, el contratenor efectua bots freqüents d'octava que comporten creuaments amb la línia melòdica del tenor. Es tracta, per tant, d'un tipus d'escriptura que respon a les característiques estilístiques dels exemples de fals bordó més antics, del segon quart del segle xv (Trumble, 1959, p. 13-36).

2. Tot i tractar-se d'una font escrita, la manca de concordança entre l'organització musical i la literària suggereix que aquest fals bordó podria constituir una fixació escrita d'una pràctica eminentment de transmissió oral, que comportaria cert grau d'improvisació (l'aplicació de tècniques recurrents per embellir el cant pla mitjançant l'addició de línies melòdiques). El fet de mantenir la notació quadrada en comptes d'adoptar la notació mensural es podria considerar una evidència més de la importància de l'oralitat en la transmissió d'aquest repertori, ja que s'haurien codificat només els perfils melòdics per ajudar a recordar els moviments de les veus, però no les rítmiques.

3. Aquest fals bordó constitueix una realització polivocal dels mateixos versos 1-11 que immediatament abans s'exposen en cant pla per a la lliçó III del Dissabte Sant. Per tant, podem parlar d'una versió més ornamentada que podria complementar o bé substituir la secció de cant pla corresponent. També hi ha la possibilitat que aquesta realització polivocal, tot i no tractar-se d'una polifonia molt elaborada, hagués pogut tenir un ús més flexible dins de la litúrgia, sense que necessàriament hagués d'ocupar la ubicació que li correspondria dins de l'ofici de Tenebres, tal com alguns autors suggereixen per a altres de les Lamentacions polifòniques de l'àmbit hispànic (Zauner, 2010, p. 103 i 108).

4. Les característiques estilístiques d'aquest fals bordó —el *cantus firmus* en la veu superior, un tenor que en molts moments escapa del paral·lisme estrict-

te de sextes amb el *cantus* i un contratenor que creua constantment la línia melòdica del tenor— situen cronològicament la secció polifònica de les Lamentacions de l'Arxiu Diocesà de Menorca dins del segle xv, preferentment en la seua part central o, fins i tot, durant la primera meitat. Si es confirmàs aquesta hipòtesi, ens trobaríem davant d'un dels exemplars més primerencs de Lamentacions polifòniques de l'àmbit hispànic —d'acord amb la relació de fonts que estableixen investigadors com Sol (2010, p. 257-259)—, encara que sense perdre de vista que es tracta d'un tipus de polivocalitat relativament senzilla, d'autoria anònima i construïda seguint regles d'improvisació de polifonia a partir del cant pla, de manera que el resultat també dista clarament de les composicions polifòniques més elaborades (Zauner, 2010, p. 84).

5. La presència de les notacions alternatives en la veu del contratenor al final dels segments musicals, amb una grafia molt més senzilla i poc elaborada en comparació amb la que presenten les tres veus originals, es pot interpretar com a correccions posteriors per a transformar una sonoritat que possiblement ja es considerava passada de moda (els paral·lelismes estrictes de quartes entre el *cantus* i el contratenor escrit originalment) en una polifonia basada en el que modernament denominaríem *acords en estat fonamental*, amb el contratenor realitzant intervals de tercera i de quinta per sota del tenor. Aquest tipus de resolucions alternatives que reforcen el sentit acordal del llenguatge ja apareixen en fonts musicals europees de la segona meitat del segle xv (Trumble, 1959, p. 41-55; Florentino, 2009, p. 36), com un pas immediatament previ a l'aparició i consolidació del fals bordó a quatre veus.

6. La concordança entre el text de les Lamentacions conservades a Ciutadella i el d'altres Lamentacions contingudes en fonts barcelonines dels segles xiv, xv i principi del xvi, pel que fa a la selecció dels versos utilitzats en cada una de les lliçons (figura 2) i a les particularitats que adopta el text en relació amb la versió de la Vulgata, indica una connexió entre ambdós indrets, relació fàcilment argumentable tenint en compte que, en l'àmbit de l'organització política, Menorca formava part de la Corona d'Aragó des de 1287, una vegada conquerida als musulmans per part del rei Alfons III d'Aragó.

7. La procedència exacta d'aquests tres bifolis és, ara per ara, l'aspecte més incert. Acceptant que realment es tracta d'un fons documental del convent dels Socors de Ciutadella —de l'orde de Sant Agustí—, el més convincent és considerar que aquests documents haguessin arribat a Menorca reaprofitats com a tapes d'altres enquadracions que els religiosos haurien portat en retornar per instal·lar-se de nou a Ciutadella, procedents del convent dels Socors de Palma, el 1576, després que l'assalt turc que devastà la ciutat ocasionés la destrucció de l'antic monestir que l'orde de Sant Agustí tenia extramurs. No obstant això, altres hipòtesis són possibles com, per exemple, considerar que els documents s'haurien pogut salvar de la destrucció de l'antic convent el 1558, o que arribessin a Menorca des d'altres punts de la Península com Barcelona —a jutjar per les concordances amb el text d'altres Lamentacions d'aquesta ciutat— o València, província eclesiàstica a la qual va pertànyer l'antic convent dels agustins de Ciutadella fins a 1569 (Sastre, 1982, p. 15).

En qualsevol cas, es tracta d'aspectes que necessàriament hauran de ser objecte de futures recerques per tal de poder treure a la llum més informació que permeti aprofundir en la datació i en el context del document que aquí hem presentat.

BIBLIOGRAFIA

- APEL, Wili. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953. [5a ed., 1973]
- ASENSIO, Juan Carlos. «De la liturgia visigoda al canto gregoriano». A: GÓMEZ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 1: *De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid; Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 21-76.
- BESSELER, Heinrich. *Bourdon und Fauxbourdon*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950.
- CANGUILHEM, Philippe. «Le projet FABRICA: Oralité et écriture dans les pratiques polyphoniques du chant ecclésiastique (XVI^e-XX^e siècles)». *Journal of the Alamire Foundation*, núm. 2 (2) (2010), p. 272-281.
- CASASNOVAS, Miquel Àngel; SASTRE, Florenci. *De Menorca a Istanbul: El saqueig turc de Ciutadella*. Ciutadella: Ajuntament de Ciutadella, 2010.
- COLUNGA, Alberto; TURRADO, Laurentio. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. [13a ed., 2011]
- FLORENTINO, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Tesi doctoral. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the unlearned tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)». *Early Music*, vol. 43, núm. 1 (2015), p. 23-35.
- HARDIE, Jane Morlet. «Lamentations in Spanish sources before 1568: notes towards a geography». *Revista de Musicología*, vol. 14 (1993), p. 220-250.
- JULIÀ, Gabriel. *Els inicis del barroc a Menorca: L'església dels Socors de Ciutadella*. Ciutadella: Nura, 1988.
- «Història de la música I». A: VIDAL HERNÁNDEZ, Josep M. (dir.). *Enciclopèdia de Menorca*. Vol. XVIII. Maó: Obra Cultural de Menorca, 2012.
- MACCHIARELLA, Ignazio. *Il falsobordone: fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union Générale d'Éditions, 1975.
- PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques: Bloque 3: Difusión y notación*. Madrid: Visión Libros, 2011.
- RUIZ, Juan. «La difícil transición al Renacimiento». A: GÓMEZ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 1. *De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid; Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 319-365.
- RUWET, Nicolas. «Méthodes d'analyse en musicologie». *Revue Belge de Musicologie*, núm. 20 (1966), p. 65-90.
- SASTRE, Florenci. *La Ciutadella de Menorca en el tránsito a la modernidad*. Ciutadella: Consell Insular de Menorca, 1982.

- SOL, Manuel del. «Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del oficio de tinieblas: apuntes sobre *tonus lamentationum* hispanos en el siglo XVI». *Revista de Musicología*, vol. 33, núm. 1-2 (2010), p. 247-267.
- TROWELL, Brian. «Fauxbourdon». A: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. VIII. Londres: Macmillan, 2001, p. 614-620.
- TRUMBLE, Ernest. *Fauxbourdon, an historical survey*. Brooklyn, Nova York: Institute of Mediaeval Music, 1959. (Musicological Studies; 3)
- VILLALONGA, Andreu; FIOL, Guillem. «El convent i les pintures murals dels Socors de Ciutadella. Aportacions documentals per a la seva conservació». *Randa*, núm. 63 (2009), p. 5-18.
- ZAUNER, Sergi. «Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI». *Nassarre*, vol. 26 (2010), p. 79-108.
- «El fabordón hispánico como “res facta” salmódica a comienzos de la edad Moderna. Ensayo terminológico». *Revista de Musicología*, vol. 38, núm. 1 (2015), p. 47-77.