



Paisatges sonors de l'antiguitat mediterrània: *tintinnabulum* i basíliques paleocristianes a l'illa de Mallorca. Una aproximació interdisciplinària

Bàrbara Duran Bordoy

Grup d'Estudis Etnopoètics. Universitat de les Illes Balears. Institut d'Estudis Catalans

RESUM

S'analitzen aquí els *tintinnabula* i el cant a les basíliques paleocristianes mallorquines com a exemple d'estudi interdisciplinari des de l'arqueologia i etnomusicologia; la qual cosa permet reconstruir paisatges sonors que vinculaven les antigues comunitats mediterrànies. El terme paisatge sonor és usat com a definició de pràctiques musicals amb un concepte tímbric i vocal compartit des d'èpoques molt primerenques.

En aquest article es considera, en primer lloc, la natura del so com l'element que vincula tot un grup d'idiòfons diversos de la Mediterrània, fabricats en metall i relacionats amb contextos funeraris (des de Sicília a Sardenya, Còrsega, Creta, Egipte, Itàlia i costa catalana-valenciana). S'estudien els *tintinnabula* —discs de bronze que apareixen en jaciments funeraris del talaiòtic i posttalaiòtic a les Illes Balears del c. 650 a.C. fins 123 a.C.— a més de campanetes i altres idiòfons. L'examen de les diverses aportacions arqueològiques des de la perspectiva etnomusicològica i organològica condueix a considerar-los instruments amb caràcter processional o de dansa que comparteixen una mateixa «idea sonora» o «idea tímbrica» subjacent als contextos en què s'usaven. Tot plegat esdevé una conceptualització o simbolització del timbre d'aquests instruments arreu de la Mediterrània.

Segles després, un altre exemple de repertori musical compartit en aquest marc geogràfic pot ser reconstruït a partir de les aportacions arqueològiques. El cant en les basíliques paleocristianes de les Balears (segles IV-IX d.C.) es pot relacionar amb la interpretació d'un repertori vocal semblant al de les pràctiques musicals cristianes provinents del nord d'Àfrica; hipòtesi reforçada amb documents com la carta del bisbe Sever (s. V) i les descripcions del repertori pregregorià cantat al nord d'Àfrica (McKinnon 2000), a més de restes de ceràmica i elements de les tombes estudiades en les excavacions dels darrers anys.

L'aproximació multidisciplinària permet reconstruir les pràctiques musicals en períodes històrics llunyans, dels quals no se'n té prou informació; a més de documentar el bescanvi entre les diferents comunitats mediterrànies. Es pot constatar així que aquest intercanvi no era solament de bens o mercaderies, sinó també de pràctiques culturals, religioses i antropològiques.

Paraules Clau: Arqueomusicologia, idiòfons, Illes Balears, *tintinnabulum*, paisatge sonor, basíliques paleocristianes, pregregorià, interdisciplinarietat.

RESUMEN

Se analizan aquí los *tintinnabula* y el canto en las basílicas paleocristianas mallorquinas como ejemplo de estudio interdisciplinario desde la arqueología y etnomusicología; lo que permite reconstruir paisajes sonoros que vincularon entre sí a las antiguas comunidades mediterráneas. El término paisaje sonoro es usado en este estudio como definición de prácticas musicales con un concepto tímbrico y vocal compartido desde épocas muy tempranas.

En este artículo se considera, en primer lugar, la naturaleza del sonido como el elemento que vincula todo un grupo de idiófonos diversos del Mediterráneo, fabricados en metal y situados en contextos funerarios (desde Sicilia a Cerdeña, Córcega, Creta, Egipto, Italia y costa catalana-valenciana). Se estudian los *tintinnabula* -discos de bronce que aparecen en yacimientos funerarios del Talayótico y Post-Talayótico en las Islas Baleares c. 650 a.C. hasta 123 a.C. - además de campanillas y otros idiófonos. El examen de las diversas aportaciones arqueológicas desde la perspectiva etnomusicológica y organológica permite considerarlos instrumentos con carácter procesional o de danza que comparten una misma «idea sonora» o «idea tímbrica» subyacente a los contextos en los que se usaban. Todas las aportaciones conducen a pensar en una conceptualización o simbolización del timbre de estos instrumentos en todo el Mediterráneo.

Siglos después, otro ejemplo de repertorio musical compartido en este marco geográfico puede ser reconstruido a partir de las aportaciones arqueológicas. El canto en las basílicas paleocristianas de Baleares (siglos IV-IX d.C.) se puede relacionar con la interpretación de un repertorio vocal similar al de las prácticas musicales cristianas provenientes del norte de África; hipótesis reforzada con documentos como la carta del obispo Severo (s. V) y las descripciones del repertorio pregregoriano cantado el norte de África (McKinnon 2000), además de restos de cerámica y elementos estudiados en las tumbas de las excavaciones de los últimos años.

La aproximación multidisciplinaria permite reconstruir las prácticas musicales en periodos históricos lejanos de los cuales no se tiene suficiente información; además de documentar el intercambio entre las diferentes comunidades mediterráneas. Se puede constatar así que este intercambio no era sólo de bienes o mercancías, sino también de prácticas culturales, religiosas y antropológicas.

Palabras Clave: Arqueomusicología, idiófonos, Islas Baleares, *tintinnabulum*, paisaje sonoro, basílicas paleocristianas, pregregoriano, interdisciplinarietà.



ABSTRACT

The *tintinnabula* and the chant in the Paleochristian basilicas of Mallorca are analysed here, as an example of interdisciplinary approach from the archaeological and ethnomusicological perspectives that allows to outline soundscapes that linked the ancient Mediterranean communities. The term **soundscape** is used here as a definition of musical practices within a music timbre concept shared from early times.

So that, the nature of sound is considered in this paper as the element that links a group of diverse idiophones in the Mediterranean, manufactured in metal and related to funerary sites (from Sicily to Sardinia, Corsica, Crete, Egypt, Italy and the Catalan-Valencian coast) such as *tintinnabula*—bronze discs that appear in the Balearic Islands dated 650 B.C. up to 123 B.C.) and small bells and other instruments. The various contributions lead to the consideration of these instruments as processional or dance ones, and underlying all these examples remains the «sound idea» or «timbre idea» common to them, which becomes a conceptualization or symbolization of their sound present throughout the Mediterranean.

Centuries later, another example of a musical repertoire shared in this geographical setting becomes also significant from the archaeological contributions. The chant in the Balearic Paleo-Christian basilicas (4th-9th centuries A.D.) can be related to the performance of a vocal repertoire similar to the Christian musical practices from North Africa; a hypothesis that is reinforced with documents such as the letter from the Bishop Severe (s. V), descriptions of the pregregorian repertoire sung in North Africa (McKinnon 2000), as well as ceramics remains and elements of the tombs examined in recent excavations.

The multidisciplinary approach allows to enrich the knowledge of musical practices in early historical periods, in addition to documenting the exchange between the different Mediterranean communities. It is a fact that this exchange was not only goods, but also cultural, religious and anthropological practices.

Keywords: Archaeomusicology, idiophones, Balearic Islands, *tintinnabulum*, soundscape, Paleo-Christian basilicas, pre-gregorian chant, interdisciplinarity.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2019 / octubre 2019 / October 2019

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2019 / noviembre 2019 / November 2019

Introducció

Des d'on i com es pot començar a traçar la història musical d'un indret concret? Aquest interrogant, formulat en les primeres fases d'una recerca¹ al municipi de Manacor (Mallorca), portà a una investigació més àmplia que necessita desenvolupar una metodologia d'anàlisi comparativa. Els indicis de pràctiques musicals en aquest municipi poden ser datats des de finals del període talaiòtic i posttalaiòtic, car al museu local existeix un exemplar complet d'un disc de bronze² acompanyat d'una vergueta que en arqueologia i especialment a les Illes Balears és denominat *tintinnabulum*. L'existència d'aquests idiòfons peculiars³ i d'altres com campanetes condueix a un nou interrogant: quin era l'ús o funció musical d'aquests instruments? La complexitat d'estudiar els contextos en els quals les societats prehistòriques usaven la música necessita d'una aproximació que doni resposta als reptes interpretatius. L'anàlisi i comparació de les aportacions provinents de disciplines diverses, com es veurà en els següents apartats, expandeixen el marc interpretatiu de l'etnomusicologia; la qual cosa permet esbossar contextos de *performance* musical d'èpoques històriques de les quals no es tenen prou dades.

Segons García & Jiménez (2011: 92) i Lund & Hagberg (1993: 375) el fet que aquests objectes sonin no significa que siguin necessàriament instruments musicals; aquest és un dels punts de partida que no s'ha d'obviar. Malgrat aquesta consideració, els *tintinnabula* balearics evoquen artefactes d'ús musical; també les campanetes de bronze trobades en diversos jaciments de les Illes Balears. Aquests instruments són presents a col·leccions d'àmbit nacional, com les del Museu de Mallorca, Museu Arqueològic de Catalunya i Museu Arqueològic Nacional; a més dels exemplars existents a museus locals —Artà, Lluç i Manacor. L'estudi d'aquests instruments des d'una perspectiva geogràfica més àmplia porta a la valoració d'idiòfons de diferent tipologia presents a jaciments funeraris en tot l'arc mediterrani. Tot plegat permet elaborar la hipòtesi d'unes pràctiques musicals que mantenen un element comú: el timbre sonor associat als idiòfons de metall. Aquesta sonoritat específica és definida aquí pel terme *paisatge sonor compartit*, que implica a la vegada una simbolització del so com a element present en rituals funeraris; concepte que sembla s'expandí arreu de la Mediterrània.



Figura 1. Exemplar del *tintinnabulum* complet del Museu d'Història de Manacor. Font: elaboració pròpia.

¹ Duran Bordoy 2019.

² Els *tintinnabula* poden ser de bronze, també de coure, ferro i diferents aliatges (Perelló & Lull 2014: 34-36).

³ La directora del museu, Magdalena Salas, afirma que també conserven fragments de discs incomplets, dels quals no és possible saber el lloc on foren trobats exactament, encara que se sap que foren trobats dins el municipi a finals del XIX o primer quart del segle XX.

Per altra banda, altres indicis de pràctiques musicals primerenques poden situar-se en el context de les pràctiques musicals a la basílica paleocristiana de Son Peretó, un dels jaciments emblemàtics de l'arqueologia cristiana hispànica. Cal explicar que l'objectiu d'aquest estudi no és relacionar directament el moment històric dels *tintinnabula* i campanetes amb les basíliques paleocristianes, sinó establir una connexió metodològica que inclogui les aportacions de l'arqueologia a la interpretació dels usos i funcions musicals. Entre el període posttalaiòtic i els s. IV-V —quan les basíliques són datades— les dades històriques i arqueològiques a l'entorn de les Illes són molt escasses; per tant és difícil oferir un panorama de la continuïtat de determinades pràctiques. També és cert que, en el cas de la basílica de Son Peretó, s'hi ha trobat al manco un exemplar de campaneta de bronze (Riera, Cau i Salas 2012: 47) datada al segle VII dC; però sense cap element evident que vinculi l'instrument amb les pràctiques d'enterrament.

Les darreres excavacions a les basíliques paleocristianes a Mallorca mostren troballes que documenten, de cada vegada més exhaustivament, la riquesa de la vida al voltant d'aquests nuclis del primer cristianisme a les Illes. L'existència, per exemple, de ceràmica nord-africana i la constatació de les relacions dels cristians menorquins amb indrets del món romà i especialment d'Àfrica del nord (Amengual i Batle 2004: 13) porta a pensar en pràctiques musicals comunes en aquests indrets geogràfics, especialment a partir de testimonis escrits sobre repertori pregregorià, estudiat per erudits com McKinnon (2000).

En ambdós cassos, les aproximacions interpretatives a les pràctiques musicals han de partir necessàriament de les investigacions arqueològiques. Guarch i Bordes (2017:38.40) s'hi apropa des de l'arqueologia experimental; autors com Perelló i Llull (2014: 42) esmenten punts de vista propers a l'arqueologia interpretativa. Potser es podrien analitzar els aspectes musicals des d'una etnomusicologia *interpretativa*, entesa com un marc investigador on les hipòtesis formulades parteixen de troballes arqueològiques, aportacions de l'antropologia i especialment de la paleoorganologia; però que no deixen de ser, al cap i a la fi, fites definides en el camp de la primera musicologia comparada. Aquesta aproximació requereix d'una mirada interdisciplinària que ha estat objecte de diferents consideracions:

La gran cantidad de materiales arqueológicos existentes que demuestran la importante presencia de la música en las culturas pasadas hace necesaria la consolidación de una disciplina con una significativa especialización metodológica y teórica. Por lo tanto, debemos dejar de lado el escepticismo epistemológico fundamentado en la visión de la música como una simple sucesión ordenada de sonidos y definir las metodologías necesarias para poder conocer los aspectos de la Prehistoria y la Antigüedad que nos revela la cultura material. Este conocimiento permitirá no sólo conocer mejor el pasado de la música sino también las propias culturas estudiadas, ya que la música encierra gran cantidad de comportamientos sociales, simbólicos y rituales que pueden responder a cuestiones en torno a culturas pasadas imposibles de revelar en base a otros restos de cultura material.

La arqueología musical no sólo trata de ofrecer respuestas entorno a la música como hecho cultural en la Prehistoria y la Antigüedad, sino también se encarga del estudio pormenorizado del denominado “paisaje sonoro”, es decir, de todos los aspectos sonoros del pasado, estudiando elementos tanto musicales como paramusicales en la elaboración de sus hipótesis de reconstrucción sonora del pasado y basándose para ello en restos arqueológicos. Por lo tanto, también se puede hablar de una Arqueología del Sonido, o “Arqueología Sonora” (Homo Lechner 1989: 72-75), más que musical, ya que este término define unos sonidos combinados de una manera coherente de forma más o menos compleja según un código creado culturalmente. (García & Jiménez, 2011 : 81)

Els autors expressaven en aquest article la necessitat d'eixamplar els horitzons metodològics i teòrics i apropar-nos a èpoques de les quals no es coneixen més que les restes d'objectes físics. Però reconstruir el passat musical significa anar més enllà de considerar que la música és sempre un seguit de sons més o menys ordenats. És aquí on el concepte de «paisatge sonor» és fonamental, perquè incideix en la valoració dels elements tímbrics i acústics i no tant d'instruments concrets.

Des de les perspectives acústiques i sonores, la reconstrucció de les pràctiques musicals té reptes, on els fonaments de l'arqueologia musical, com a branca de l'etnomusicologia, pot ajudar a explicar les relacions entre objectes — aquí especialment els objectes sonors— i el context cultural de les societats que els usaren. Investigar coincidències cronològiques, d'ubicació i context permet elaborar hipòtesis sobre el marc musical:

[...] partimos de la idea que los estudios de materiales aislados siempre proporcionarían información sesgada si no tenemos en cuenta los estudios efectuados sobre otros materiales del mismo contexto cronocultural. Fueron personas con los mismos esquemas de racionalidad, las mismas tradiciones y valores culturales, las que interactuaron con esos artefactos, creándolos, intercambiándolos, dándoles uso y otorgándoles significado. (Perelló & Llull 2014: 27)

Aquesta estratègia comparativa, que parteix d'elements de la història local i cerca paral·lelismes en les cultures més properes, crea un marc més ample de reflexió que permet elaborar noves interpretacions al voltant dels períodes estudiats i enriquir el coneixement dels elements autòctons.

1. Dels *tintinnabula* locals a les campanetes, discs i sistres de la Mediterrània

Tintinnabulum significa campaneta.⁴ A les Illes Balears —Mallorca i Menorca, recordem que Eivissa i Formentera conformen les Pitiüses— aquest terme defineix artefactes que comparteixen una morfologia semblant: són tots ells objectes de metall, de forma discoidal; generalment associats a altres elements que anirien units a aquests: cadenes, verguetes, fils de metall i filferro. Apareixen sempre en contextos funeraris del període posttalaiòtic⁵ del 650 al 550 aC fins al 123 aC aproximadament.

Discs de metall, sencers i fragmentats han estat trobats a diferents jaciments de les Illes. Es poden veure diversos exemplars, com ja s'ha esmentat abans, al Museu de Mallorca i al Museu de Lluç, també al Museu Regional d'Artà, procedents d'antigues excavacions o col·leccions privades, a més del Museu Arqueològic Nacional i Museu Arqueològic de Catalunya.⁶ Dites excavacions, fetes a la primera meitat del segle XX, no comptaven amb la sistematització necessària per a una correcta interpretació, fet que dificulta la seva classificació actual. Estan documentats al jaciment de Son Real cinc discs i diversos elements com varetes o baquetes⁷ i baules de cadenetes —segle V aC. Enseñat (1981: 110) descriu a la necròpolis de Son Ribot (Sant Llorenç des Cardessar) un disc sobre la boca d'un individu amb la baqueta al braç, una ubicació que crida força l'atenció per la seva càrrega simbòlica. Així mateix, Enseñat també esmenta la Cova de Son Bosc, on apareix un disc fragmentat a l'enterrament 1; un individu femení que apareix amb el disc col·locat ubicat sobre el que era el pit (Enseñat 1981: 28). S'ha elucubrat sobre la possibilitat que fossin objectes destinats als enterraments femenins; Llinàs i altres (1995: 178) no dubten de la vinculació entre *tintinnabula* i sexe femení, encara que no tindrien perquè ser exclusius d'aquest gènere; però és solament aquest darrer grup d'investigadors el que es decanta per aquesta relació dels discs amb les dones. No s'ha de descartar que en un futur es puguin establir relacions sexe/*tintinnabula* de manera més clara a mesura que s'analitzin els resultats de diverses excavacions.

⁴ *Tintinnabula* en plural.

⁵ La datació del període Talaiòtic i Posttalaiòtic és complicada, el final de Posttalaiòtic s'ha situat en el 123 aC, amb la conquesta romana de les Balears (Perelló & Llull, 2014: 26) i hi ha un consens general en delimitar el pas del Talaiòtic al Posttalaiòtic entre el 500 i 600 aC. Altres autors poden ajudar a conèixer millor aquesta datació, vegeu per exemple l'article de Ramis i Santandreu (2011: 318-320).

⁶ Cal tenir en compte la constant actualització de dades que proporcionen les campanyes d'excavacions a diferents indrets. En aquest sentit, també es van actualitzant els objectes i estudis als diferents museus.

⁷ Dins el context dels estudis comparatius en Etnomusicologia i Organologia, es podria preferir la denominació de baqueta, però no és tan clar que fossin baquetes en tots els casos. En el cas del *tintinnabulum* de Manacor, és molt difícil imaginar una altra funció per a l'element que acompanya el disc de bronze que no sigui la de percutir el disc o bé anar lligat a ell com un batall.

Noves troballes arqueològiques van enriquir aquest panorama, cal destacar en aquest sentit les aportacions de Javier Aranburu-Zabala (2017). «Nuevos tintinábulos de la cultura baleàrica de Mallorca» i «Nuevos materiales baleáricos procedentes de cuevas de enterramientos». En aquests estudis es documenten la troballa de nous *tintinnabula* i campanetes de bronze a Son Pelliser, Son Bosc (Artà) i Sa Tanca (Estellencs)⁸ entre d'altres jaciments. Alguns autors, de tota manera, eviten emprar el mot *tintinnabula* i prefereixen referir-se a ells com a discs. Potser perquè es compta també amb els *tintinnabula* romans posteriors; que des del punt de vista organològic — i considerats com a objectes sonors— són també idiòfons, però de forma diferent: objectes de metall suspesos de diferents fils, alguns d'ells de contingut eròtic.

Segons Perelló & Llull (2014: 26) durant el posttalaiòtic el registre funerari es complica, apareixen noves tradicions que conviuen amb tradicions més antigues. Fou molt comuna la pràctica dels enterraments en hipogeus o coves naturals, que s'iniciaren en el Talaiòtic, amb cadàvers que trobats en complexes superposicions. És en aquest context on apareixen molts dels discs esmentats que han estat objecte de diferents classificacions (op. cit. pàg. 26), sobretot atenent a la seva tipologia, i que Perelló & Llull (op. cit. pàg. 27-30) descriuen:

Grup A. Grup més homogeni. En la sistematització més moderna són denominats «discs suspesos o fixes». De bronze, excepcionalment de ferro, amb una mida aproximada de 10 cm. Presenten una decoració simple a l'anvers, combinant diferents motius com per exemple cercles concèntrics, mamelló central i vorell. En el revers hi ha una anella de suspensió; alguns amb cadenes; un dels aspectes que s'han de contemplar és que no pot descartar-se que alguns dels materials de fabricació fossin de pell o cordill. I des de les perspectives organològiques i de les tècniques tradicionals de construcció d'instruments, és més que probable; alguns instruments presenten orificis que poden ser atribuïts a aquests cordills o fils de suspensió que han desaparegut.

Grup B. Grup molt divers, amb un diàmetre normalment més gran i manufacturats en làmines de coure o bronze. La decoració és repujada i pot ser geomètrica o de motius vegetals. Molts d'ells han estat associats a varetes, baquetes i batalls que, com s'ha esmentat, semblen tenir la funció de percutir el disc. També aquells que tenen una espècie de mànec per a sostenir-los; un element que crida força l'atenció per la seva funció.⁹

S'han suggerit cronologies més antigues pels discs del grup A (Rosselló Bordoy 1974), però altres autors creuen que en realitat l'aparició dels discs no aniria més enllà els segles VII o VI aC (Coll 1989: 414). Enseñat (1981) descarta que els discs del grup A siguin instruments musicals, perquè no hi estris per a percutir —encara que s'ha de considerar que aquests podrien haver estat fabricats de materials perennes. Però el fet que tothom usés el terme *tintinnabula* és perquè existeixen nombrosos discs del grup B associats a batalls que són molt semblants amb discs del grup A, i és molt difícil separar-los (Perelló & Llull 2014: 30). Des de la perspectiva organològica, es pot arribar a la conclusió que aquests dos tipus de discs no són tan diferents; acústicament no s'hi podrien trobar massa diferències. En tot cas, aquestes es donarien més aviat per qüestions d'aliatge o mida, que afecten al so emès, que no pas a tenir un repujat o vorell diferent. En aquest sentit, cal aclarir que les tècniques de fabricació sí que poden afectar al so final, ja que els discs del grup A són de fosa —o de forja en cas de ser de ferro—, mentre que els del grup B són de metall batut —cosa que permet fer les decoracions.

⁸ «Aparecen en Son Bauçà, Son Bosc, Son Julià, Sa Madona, Son Real y Son Taixaquet, si bien su presencia puede ser deducida por la presencia de los percutores con anilla también en la cueva de S'Aluva y en otros yacimientos se carece de representación gráfica y de descripciones pormenorizadas (Albaiaret, Avenc Sa Punta, Son Vaquer d'en Ribera, Sa Cova y Es Morro. No hay paralelos para este tipo de objetos fuera de las balears (Coll, 1989: 414; Balaguer, 2005: 281)». (Aranburu 2017b).

⁹ No caldria fabricar un mànec si no s'ha d'utilitzar, un argument vàlid per a totes les èpoques.

La classificació organològica — com a artefactes musicals— és la d'idiòfons. El fet que existeixin *tintinnabula* amb orificis, fan pensar que alguns d'ells eren fets per a mantenir-se suspesos, com s'ha vist a la classificació tipològica. La presència d'una mena de baqueta (figura 1) o bé varetes penjant ens porta a la idea de percutir l'instrument, i també suggereix la integració de l'objecte sonor en un ritual previ o paral·lel a l'enterrament, on aquest instrument podia ser present. En el cas dels *tintinnabula* amb orificis de perforació, podien formar part de l'aixovar o abillament del difunt però també cal pensar que les persones acompanyants el podien feien sonar com a part del cerimonial processional de l'enterrament, per a després dipositar-lo amb el mort. El cas és que la presència de discs amb batalls o campanes, suggereix un ritual processional, amb moviments que permeten la producció del so i dels quals existeixen mostres iconogràfiques a diferents indrets de la Mediterrània.¹⁰ L'atmosfera tímbrica que se'n deriva de la presència dels discs metàl·lics, i, com es veurà, de sistres o campanetes, és més aviat un paisatge sonor associat als enterraments, on les particularitats tímbriques d'aquests idiòfons —semblants acústicament— són compartits per àrees molt distants dintre del Mediterrani. Aquesta hipòtesi formulada aquí és també expressada per Giumlia i altres (2010: 470) en relació a la necròpoli de Maddona del Piano, a Sicília:

The 1970-1971 excavations brought to light 844 copper-based grave gifts, 10 of which were composite objects (*tintinnabula* pectorals)[...] The so-called *tintinnabula* pectorals are particularly complex ornaments which belonged to few women who played a special role in the local community. Of these, the examples from the graves 197 and 255 have been analysed. These objects were most probably worn as pectorals hanging from a bronze chain (as more complete finds show, see Bernabò Brea, Militello, La Piana 1969, Fig. 14, t. 5/1959) and tinkled whenever the person wearing them moved.

Aquestes observacions al voltant de tombes de dones que semblaven jugar un paper important en la comunitat recorda les disquisicions esmentades d'Enseñat (1981), Llinàs i altres (1995) sobre aquest tema. Sembla haver una vinculació dels instruments denominats *tintinnabulum* amb tombes femenines que els diferents equips investigadors, com a mínim, s'ha plantejat, sense que es pugui demostrar una relació clara. De la mateixa manera, Placido Scardina (2018: 102-105) documenta la presència de l'estrany instrument conformat per espirals metàl·liques i anomenat calcofon a tombes femenines de Cosenza (Calàbria), que portaven també cascavells al coll —se segueix citant a idiòfons de material metàl·lic sota formes diverses però de tímbrica semblant.

L'estudi de Giumlia i altres (2010: 482) aporta un marc interpretatiu que ens serveix també per als *tintinnabula* baleàrics, car comenten alguns exemplars que poden ser considerats complets. Un dels dos artefactes analitzats¹¹ (inv. n. 71360) va ser trobat també en una tomba femenina, la d'una dona que vestia un cinturó rodó amb decoracions i consistia en 12 *tubuli* de diferents diàmetres, fets de làmines metàl·liques i 10 petites anelles, que més que probablement foren usades com a pectoral. És, per tant, un instrument amb una morfologia un poc diferent als *tintinnabula* baleàrics, però que és denominat també *tintinnabulum* pels especialistes. Els *tubuli* i les anelles presenten un aliatge que conté fins a un 15% d'estany i les mides diverses del *tubuli* estan pensades per obtenir diferents sons. Es pot afegir aquí que no té cap sentit fabricar tubs metàl·lics de diferent diàmetre i llargària si la intenció no és la de que produeixin sons de diferents alçada. És difícil reconstruir la forma original d'aquest *tintinnabulum* sicilià, però hi ha una segona peça (inv. n. 71155) que és més completa i permet visualitzar la seva constitució: una barra perforada amb 14 *tubuli* —aquests de la mateixa mida i composició— i 7 anelles de diferents mides. Aquests *tubuli* estan fets de bronze ben pur, amb un 11% d'estany; i és gairebé segur que penjaven de cintes passades per les perforacions de la barra. I, finalment, s'arriba a la conclusió que a cada pas donat pel portador de l'objecte els tubs metàl·lics sonaven i tenien una funció apotropaica —mantenir els esperits malignes allunyats—,

¹⁰ Vegeu *Music and Sounds in Ancient Europe* (De Angeli i altres 2018) on es descriuen desfilades processionals en diferents contextos socials, des de noces a rituals funeraris a càrrec dels diversos especialistes participants del volum.

¹¹ L'article es titula «The Metallurgy of the Sicilian Final Bronze Age/Early Iron Age necropolis of Madonna del Piano» i incideix sobretot en els tallers sicilians de metal·lúrgia, els metalls emprats i l'anàlisi dels aliatges amb els continguts dels diferents metalls en un període cronològic que abraça des del 1000 aC aproximadament fins els segles VIII-VII aC, primera Edat de Ferro. Però l'anàlisi acurada de tot aquest material, precisament, explica molts aspectes de la seva fabricació i també sonoritat (Giumlia i altres 2010: 481).

però també servien per cridar l'atenció de tots els presents sobre la persona que els vestia, a més de subratllar la riquesa del seu abillament.

Aquí es poden veure algunes característiques compartides amb els *tintinnabula* baleàrics; la principal diferència és que els artefactes sicilians no tenen forma de discs, sinó que es tracta de tubs; és a dir, de campanes tubulars. Però no s'ha d'oblidar que els *tintinnabula* de Mallorca presenten diverses tipologies, alguns d'ells amb les varetes o batalls penjant, que podien penjar percutint el disc o podien ser agafats com a baqueta. En el primer cas, s'apropen molt als *tintinnabula* sicilians. Una característica comuna entre tots són els orificis per a ser penjats d'un marc o barra —aquesta darrera conservada en un dels exemplars sicilians—; però el so metàl·lic, pur, dringuejant atribuïble als *tintinnabula* baleàrics —ja fos percutint els discs o bé deixant vibrar les varetes— no devia diferir del so produït per les campanes tubulars sicilianes. Un aspecte que seria interessant comprovar seria l'aliatge exacte usat en cada illa. En tot cas, cronològicament els exemplars sicilians són una mica anteriors, datats entre el 1000 i els segles VIII -VII aC (v. nota 7).

Els estudis de Giunlia i altres (op. cit.) aporten també una dada important: el control de la qualitat en la producció de les espases sicilianes i la manufactura d'objectes complexos com els *tintinnabula* demostra la sofisticació dels tallers de Sicília. En la fabricació d'un cinturó platejat arriben a usar un 17% d'estany, cosa que fa la peça més trencadissa; però permet ressaltar el color platejat i fer que les peces decoratives, a l'entrexocar, fessin un so agradable, amb la funció apotropaica descrita abans. El mateix aliatge serà usat en la fabricació posterior de *tintinnabula* i campanetes per la facilitat d'obtenir un so més clar i lluminós (Giunlia i altres 2010: 480-481).

Per tant, restes de discs i varetes metàl·liques —amb o sense batalls o bé orificis— són presents a diferents indrets de la Mediterrània, datats també des dels inicis de la civilització etrusca:

The oldest sounding tools from the pre-Etruscan period are the pear or gourd-shaped clay rattles [...]. In addition, some small bronze idiophones, such as bells, tintinnabula and other sounding objects, have been found in Etruscan sites [...] (Li Castro 2018: 118)

Altres petits instruments com campanetes i cascavells apareixen en nombrosos jaciments de Catalunya i País Valencià (Guarch 2017) també a les Balears i Pitiüses (Álvarez & Fernández 2015; Perelló & Llull 2014, 2019; Mezquida 2017) i Creta (Milán 2016). Es tracta d'idiòfons construïts amb materials com metall— o fang, menys habitual. En el cas de les campanes, el so obtingut és molt semblant al que podríem obtenir dels *tintinnabula*, solament la mida i el material influeixen en l'alçada i qualitat de l'ona sonora produïda; acústicament poden ser considerats equivalents. La tesi doctoral de Mezquida (2017: 828-831) esmenta les campanetes trobades en enterraments de diversos indrets de la Mediterrània —veure figura 3— considerades elements de caràcter religiós o apotropaic.

El so dels cascavells,¹² en canvi, seria més proper al dels sistres. El treball de Soledad Milán (2016: 207) documenta l'existència de discs solts a Creta que ella atribueix a elements d'un sistre; i descriu sobretot la presència dels sistres d'influència egípcia constituïts per metall o ceràmica (op. cit. pàg. 204-207) presents majoritàriament en conjunts funeraris cretencs. Dins la civilització egípcia, estaven vinculats a cerimònies de fertilitat; al culte de Hathor, deessa de la música sagrada i un dels seus atributs era la protecció del *ka* a l'altre món. No s'ha d'oblidar aquí que són idiòfons, amb discs inserits en varetes i amb un mànec. Les dates són anteriors als *tintinnabula* mallorquins i s'hi troben sistres amb discs metàl·lics del període *neopalacial* (1070-702 a. C.). És un marc cronològic anterior, però que parla de com la civilització egípcia influí en Creta, on posteriorment es poden trobar restes de sistres amb suports de terracota, fusta i discs d'argila de sonoritat molt més suau. Un sistre de terracota del cementeri

¹² Documentats als estudis de Giunlia i altres (2010) i Guarch (2017).

d'Archanes Fourni apareix en un enterrament infantil; Milán (2016: 209-210) apunta la possibilitat que còpies simbòliques dels objectes reals fossin enterrades amb els cossos; però en les seves conclusions incideix en la possibilitat de diferents interpretacions. Milán (2016: 204) cita els *manaanim*, instrument semblant a un sistre i associat inicialment a Palestina que Sachs (1940: 133) relaciona sens dubte a tombes de Sumèria. Kirchner (1797) parla també d'un instrument jueu, el *minagghinim*¹³, que més que probablement és el mateix que esmenta Sachs.

2. Els reptes interpretatius

La dificultat d'interpretar totes aquestes aportacions han estat encarats a l'article «Música y sonoridad en los ritos funerarios del Postalayótico mallorquín» (Perelló & Lull 2019). Els mateixos autors havien publicat treballs anteriors on apuntaven l'aproximació als discs baleàrics des de l'angle d'una arqueologia interpretativa, com s'ha citat anteriorment. En aquest article del 2019, s'apropen a interpretació de les troballes de discs de bronze i campanes citant a autors com John Blacking (1973) i Josep Martí (2003), referents en antropologia musical i etnomusicologia.¹⁴ Es pot constatar, doncs, com des dels estudis estrictament arqueològics es recorre, en les darreres investigacions, a marcs interpretatius interdisciplinaris on els estudis etnomusicològics aporten una perspectiva científica molt enriquidora.

Fernando J. Guarch parteix des d'una perspectiva més ampla, així, a l'arqueologia suma una mirada estrictament musicològica que diferencia d'entrada l'instrument musical de l'objecte sonor:

Se entiende por «objeto» cualquier cosa que sirva de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales; y se atribuye el calificativo de «sonoro» a todo lo que suena o puede sonar, que suena bien, o que suena mucho. Dicho de otra forma, podemos definir «objeto sonoro» como todo aquello que ocupa un espacio físico, que se puede percibir mediante los sentidos y que cuando vibra es capaz de generar ondas sonoras en una frecuencia audible al oído humano. Por otra parte tenemos el término «instrumento», que a menudo es definido como un conjunto de piezas combinadas adecuadamente para servir a una determinada finalidad relacionada con el ejercicio de las artes y los oficios.

Pierre Schaeffer hace una definición de «objeto musical» con un carácter menos físico y más etéreo, en relación a su naturaleza, cuando dice: «Entendemos por objeto sonoro el propio sonido, considerado en su naturaleza sonora y no como objeto material (cualquier instrumento o dispositivo) del que proviene. (Guarch 2017: 22)

Aporta aquí una distinció important, i és la de considerar el so des de la seva pròpia natura, i no com un objecte estrictament material. Aquest posicionament, que és un dels postulats fonamentals d'aquest estudi, serveix per entendre que el so dels idiòfons fabricats amb metall i acoblats sobre diferents suports —*tintinnabulum*, campanes, sistres— és un dels elements recurrents dins del paisatge sonor associat als enterraments de l'antiga Mediterrània. Encara s'hi pot afegir un instrument esmentat abans, el calcofon, que Juan Luís Gomá inclou dintre de la mateixa categoria:

Cercanos en términos formales y sonoros a los calcofones son las campanitas tubulares o tintinnabulum. Este instrumento se diferencia del calcofón por la inclusión de tubitos metálicos en lugar de espirales, quedando suspendidos de un soporte, en ocasiones ornamentado. (Gomá Rodríguez 2018: 230)

El marc teòric i metodològic d'aquest estudi és la de la visió dels objectes musicals des de la perspectiva acústica,

¹³ Vegeu <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t7mp6932h&view=1up&seq=84>

¹⁴ En la seva aproximació interpretativa, citen a altres autors com A. García Ventura y M. López-Bertán (2009) i A. Watson i D. Keating (1999) però que són més aviat de l'esfera arqueològica. Ens referim sobretot a que usen com a referents dos autors fonamentals per a l'Etnomusicologia i Antropologia de la música. Per les referències bibliogràfiques completes, consultar l'article complet que apareix en la bibliografia.

i no tant des d'una catalogació arqueològica. Sachs (1940: 25) admet que una classificació totalment lògica és molt difícil, i que el primer instrument no fou «inventat» en el sentit que li donam ara —l'execució d'una idea llargament planificada— perquè els instruments son una invenció artificial dels homes que començaren primer amb mamballetes, cops al cos i amb els peus, sense adonar-se que eren les llavors dels futurs instruments. Un dels aspectes metodològics més interessants aportats per Fernando Guarch és la realització proves acústiques en les campanes trobades; una part del seu projecte consistí en la reconstrucció i experimentació amb models reals, basats en les conclusions de la seva tesi, que inclogué anàlisis acústics¹⁵ d'algunes de les campanetes de bronze:

La arqueología experimental ha conducido sus experimentaciones más allá de la exploración de procesos mecánicos que conducirán a la obtención del cómo y en qué condiciones se realizaban las actividades implicadas en el estudio. Las ha llevado a un estadio que implica un campo emocional, religioso y espiritual, más etéreo que físico, pero que en ningún momento se aleja de las bases conceptuales de esta disciplina. Hay en esta tesis una parte altamente relacionada con el anterior concepto: las campanillas y su estudio sonoro.

La posibilidad de tener un determinado objeto sonoro con las cualidades físicas casi en las mismas condiciones que en la época en que fue creado (o que permite recrearlas) es un aspecto tentador para un investigador interesado en esta temática [...] El análisis de los sonidos resultantes al percutir las campanillas, ha representado un cariz importante del trabajo, ya que, en nuestra opinión, ha aportado una serie de datos que han propiciado la hipótesis de la utilización del sonido con un carácter más espiritual que el meramente sonoro y, en consecuencia, distinguir el sonido con una funcionalidad lúdica del de una funcionalidad espiritual o mágica (Guarch 2017: 39-40).

Finalment, s'ha de dir que s'ha partit aquí de la consideració dels *tintinnabula*, campanetes i sistres com a idiòfons fabricats majoritàriament en bronze —i altres aliatges com ferro i estany. Són considerats, en aquest estudi, com objectes sonors equivalents de la família dels idiòfons que apareixen en contextos funeraris a nombrosos indrets de la Mediterrània, amb unes propietats acústiques semblants. En aquest sentit, la classificació dels idiòfons proporcionada per Guarch (2017: 30) que detalla la figura 2 a continuació, permet visualitzar aquest concepte de sonoritat: idiòfons amb diferents possibilitats de manipulació.

¹⁵ Potser queda un treball d'investigació per fer, i és la reconstrucció del *tintinnabula* baleàrics i mesurar com es produeix el so; la seva alçada i característiques.

Idiófonos	
De entrechoque	Formados por más de un ejemplar, entrechocan entre ellos para producir sonido
De percusión	Son instrumentos construidos por una o más piezas que son golpeados por un elemento diferente para producir sonido
Pateados	Todos aquellos materiales que precisan o pueden ser golpeados con los pies para emitir sonido
Pateadores o de apisonamiento	Aquellos que precisan ser golpeados contra el suelo en un movimiento vertical
Sacudidos	Material dispuesto para producir sonido al ser sacudido (es el caso de las sonajas)
Raspados	Aquellos que presentan muescas en su superficie produciendo un sonido rítmico al ser golpeadas reiterativamente por el paso de un elemento tipo palillo.
Punteados	Constituidos por una pequeña lámina asegurada a un marco que se puntea con el dedo
Frotados	Idiófonos que precisan de la adherencia al ser frotados, tanto por un objeto similar como por uno diferente

Figura 2. Classificació detallada del idiòfons. Font: Guarch 2017:30.

Cal remarcar el seu valor econòmic, important en el talaiòtic i posttaliòtic, amb un procés de fabricació que, al manco tècnicament, era costós per als tallers metal·lúrgics d'aquells períodes històrics. Solament la possessió de propietats apotropaiques o protectores, o bé la capacitat de reunir una càrrega simbòlica molt important per a la comunitat explica la seva amortització en els enterraments. L'existència d'instruments reals i d'altres que podien ser una representació del que era l'instrument «real» parlen, també, de l'alt grau de simbolisme que havien assolit (Giumlia 2010: 482).

S'han de recordar també les tradicions simbòliques associades a diferents instruments, sovint molt difícils de documentar. Així, Josep Gustems (2003) parla del simbolisme associat a les flutes de bec, en una mena d'herència de caire mitològic. Els *tintinnabulum* i les campanes, en les seves diferents formes i materials, han acompanyat una tradició sonora funerària al llarg del Mediterrani. Una tradició que, si es pensa bé, encara és viu en els tocs a mort de les campanes.

Els elements analitzats condueixen a pensar en un context de *performance* present en cerimònies processionals, acompanyant al cant; com ho podien fer el toc dels discs descrits a les desfilades. En qualsevol cas, la majoria dels objectes sonors descrits aquí necessiten del moviment del cos (Giumlia 2010: 470; Perelló & Lull: 107) que no pas posicions estàtiques. Les varetes, campanetes i discs havien de sonar, podien formar part de la vestimenta dels morts o dels conductors de les cerimònies funeràries; o bé dels acompanyants, que podien percutir-lo.

Subjacent a tots aquests objectes vinculats als enterraments dins del context mediterrani, roman la *idea* del so

produït per les campanetes i *tintinnabula*. No s'ha de pensar tant en el repertori o «peces» que poguessin ser interpretades sinó en la «idea sonora» o «idea tímbrica» que se'n obtenia. En definitiva, una conceptualització simbòlica del so que s'apropa al concepte de música associada a un ritual, amb la possible funció de protegir o conduir el ser enterrat, però amb un mateix referent tímbric compartit en l'àmbit mediterrani. El bescanvi entre diferents comunitats mediterrànies, per tant, no era solament de bens o mercaderies, sinó també de pràctiques culturals, religioses i antropològiques.



Figura 3. Mapa on es poden veure els indrets citats la bibliografia de referència. No és un índex exhaustiu, sinó un mapa visual que etiqueta les ubicacions aproximades on apareixen idiòfons, la immensa majoria en contextos funeraris. Les llegendes són: Gi (Giumlia i altres 2010), Go (Gomá 2018), Gu (Guarch 2017), Li (Li Castro 2018), Me (Mezquida 2017), Mi (Milán 2016), P&L (Perelló & Lull 2014, 2019); Sa (Sachs 1940). Hi ha indrets repetits en diferents autors, però s'ha esmentat la referència principal. Si es consulten les obres citades a la bibliografia, es pot arribar també als treballs d'altres investigadors citats per aquest grup d'experts i que proporcionen informació exhaustiva. Font: elaboració pròpia.

3. Aproximació a les pràctiques musicals de les basíliques paleocristianes de Son Peretó i Sa Carrotja¹⁶

Segles després dels *tintinnabula* posttalaiòtics, apareix un altre paisatge sonor compartit, un *paisatge sonor vocal* que començar a formar part de la vida social i religiosa dels pobles de la mediterrània i no tant dels rituals d'enterrament.

La comunitat cristiana de Son Peretó ha estat datada des del V dC fins al VIII (Riera i altres 2012, 13). Aquesta basílica amb el seu baptisteri conté una àrea cementerial, que amb el temps es convertí en un nucli d'hàbitat, una petita població que desenvoluparia activitats diàries d'explotació dels recursos propers. Malgrat les particularitats locals d'un cristianisme en expansió, però jove, existia un cristianisme comú arreu de la Mediterrània que era afavorit per l'intercanvi comercial. Per entendre les arrels del cristianisme de les Illes dintre d'aquest context, cal tenir en compte les relacions de les Balears amb l'Àfrica del nord, on les esglésies manifesten una gran vitalitat al llarg del s. VI. Els documents que ens permeten conèixer la primitiva església de Mallorca són, sobretot, la circular de Sever, bisbe de Menorca (s. V), que descriu la pràctica musical d'aquests cristians illencs. Són molt importants,

¹⁶ Existeixen altres basíliques paleocristianes a les Balears, però com s'ha esmentat al principi, aquí la investigació partí d'un municipi concret que s'eixamplà a un marc geogràfic més ampli. En concret, Amengual (2013: 20) documenta a Mallorca, a part de les de Son Peretó i Sa Carrotja a Manacor, les de Cas Freres i Santa Maria del Camí, i recentment s'ha descobert de Son Fadri net a Campos. A Menorca s'hi troben la de l'Illa del Rei, es Fornàs de Torelló i l'Illa dels Coloms; a més de les més conegudes: Son Bou i Cap des Port de Fornells. A Eivissa es pot trobar la basílica de Santa Eulària del Riu.

en aquest sentit, les paraules de J. Amengual i Batle (2004, 16) quan diu:¹⁷

Sever descriu una comunitat entusiasta i, fins i tot, fanàtica, que anhela ardentment la conversió dels jueus. La mateixa comunitat celebra amb himnes, salms i amb l'eucaristia els èxits que Déu li ha concedit [...].ens diu clarament que el poble cristià estava capacitat per cantar himnes i salms, i també per participar activament en la celebració eucarística —“nobiscum”, “amb mi”, diu Sever [...].com hem mostrat oportunament, és el primer dels textos llatins que adopta el terme missa d'una forma autònoma per designar la celebració de l'eucaristia.

El fet de que el terme *missa* aparegui per primera vegada en un text llatí és una dada extraordinària i poc coneguda fora de l'àmbit baleàric; i aquest text està vinculat a la vida cristiana de les Illes. Sever aporta detalls que són molt importants; descriu la presència d'una potent comunitat jueva i els esforços dels cristians per a convertir-los. No deixa de ser significatiu aquest testimoni de la diàspora del poble jueu arran de l'ocupació romana de Palestina. És una hipòtesi raonable pensar que part dels usos musicals del poble jueu eren emprats paral·lelament al nou context cristià, en comunitats molt properes que s'exercien una influència mútua en les pràctiques musicals.

Ara bé, el que destaca més d'aquesta carta és la descripció clara dels càntics. La distinció entre salms i càntics que no són salms és una distinció que s'ha d'explicar, segons McKinnon (2000): els cants de salms usen textos sense alterar de les Escriptures, mentre que els altres ajusten el text bíblic de manera lliure. Les aportacions d'Amengual (2013) parlen d'un alt grau d'estructuració dels rituals cristians a les Illes. Amengual (op. cit. pàg 13) diu que hi ha fonaments seriosos per a considerar a Consenci, un teòleg laic, com a l'autor literari d'aquest escrit, tot i que la responsabilitat jurídica i històrica és del bisbe. Així mateix, Consenci mantigué contacte epistolar amb Sant Agustí, al qual demanà un encontre, segurament a Hipona, que finalment no es produí (Amengual 2013: 17). Totes aquestes dades documenten de manera clara les relacions entre els nuclis de població nordafricans i altres nuclis romans, cosa que també posa de relleu Amengual (op. cit. pàg. 13).

Per una altra banda, a *La població de Son Peretó vers la mort* (Riera i altres: 2012, 35) s'afirma que els cristians, a les cerimònies d'enterrament, conservaven el costum del *refrigerium*, o àpat que es relacionava amb el refresc del paradís de Deu, i, com a prova, s'esmenten les mostres dels forats per a libació trobats a les cobertes de certes tombes. Però també estris com alfàbies i cassoles, abocats en un forat on hi havia restes de fauna. McKinnon es refereix al text de Tertulià de Cartago —que pot considerar-se dintre de l'àmbit d'una possible influència a les Illes— on descriu les pràctiques litúrgiques de la comunitat, amb l'*agape*, un ritual cap a la tarda-vespre on el cant hi jugava un element important, conjuntament amb el menjar i beure tots plegats. Sembla que a un moment determinat, certs abusos feren que les pràctiques eucarístiques dels sopars vespertins fossin trasllades als matins —ja als primers segles—, però potser les comunitats de les Illes mantingueren aquest costum fins més endavant. McKinnon (2000, 33) afirma que els salms i els himnes eren aspectes típics d'aquestes celebracions, cosa que confirma la carta de Sever; i afegeix que eren més aviat càntics celebrats als àpats i no tant als rituals matutins.

El Llibre dels Salms era un dels textos amb més difusió ja en els primers segles del cristianisme. Jesús era vist com un nou David, però en realitat el Llibre dels Salms era més un llibre per ser llegit que no un llibre per ser cantat; cosa que compartien els jueus que a més el consideraven un dels tres llibres profètics. Els himnes de nova factura eren compostos com una nova forma d'expressió lírica dels primers cristians, com apunta McKinnon (2000: 30-31). I continua subratllant que és una simplificació dir que els jueus el tenien com a llibre de lectura solament, perquè així era a la sinagoga; però no en el temple, on sí era cantat. Aquesta proposta de McKinnon no deixa de mostrar l'ús dels mateixos textos i lectures per ser cantats dins les comunitats cristianes i jueves de la Mediterrània del segle IV; de fet, aclareix que s'ha de considerar que els Salms eren cantats en contextos informals fora del

¹⁷ Veure també *Història de l'Església a Mallorca* de Xamena i Riera (1986: 15-16).

temple i en festivitats on participaven diferents estaments de la població —no solament els levites, per exemple. En resum, pel que fa a la popularitat de les dues formes compositives, els himnes gaudiren d'una gran expansió, però s'han de considerar els Salms com un dels materials primers per a la composició musical.

Els primers cristians prengueren com a principal moment de celebració el model de l'últim àpat de Jesús amb els seus deixebles. Per aquest motiu, a partir del segle III les descripcions dels cristians cantant es donen durant l'*àgape*, i dos dels testimonis més complets són de Tertulià de Cartago i d'Hipòlit, que atorguen un paper molt important al cant segons McKinnon (2000: 33), que afegeix: «The early Eucharist was celebrated at such meals, and we can thus suppose that psalmody and hymnody were a typical if no obligatory feature of the early Eucharist». Així mateix, cal recordar que les cançons semblen associades més al sopar vespertí i no tant a l'Eucaristia matutina, com havia estat en segles anteriors. El que mai faltava als matins eren les lectures.

Els inicis de la basílica de Son Peretó com a tal coincideixen en els moments en que l'estructuració de l'Ofici i de l'Eucaristia —més endavant Missa— es duen a terme en les comunitats cristianes (McKinnon 2000: 35). Son Peretó i la basílica de Sa Carrotja, per la seva insularitat, podrien semblar aïllades, però les dades no condueixen a aquesta conclusió:

En definitiva, totes aquestes dades ens fan imaginar una comunitat mixta agrícola i ramadera que explotà intensament uns recursos variats dins el seu territori, però que va importar altres productes d'arreu de la Mediterrània, com demostra la presència d'àmfores procedents d'Àfrica, Hispània o de la Mediterrània oriental, entre d'altres. A part dels productes alimentaris que arribaven en àmfores, la comunitat va fer servir ceràmiques de cuina i de taula produïdes a altres indrets, com ara la vaixel·la africana (TSAD), gàl·lica (DSP) o ceràmiques comunes de producció ebusitana o africana, i ceràmiques de cuina provinents d'altres indrets de la Mediterrània occidental. Son Peretó, estava, doncs, dins els circuits d'intercanvi mediterranis i formava part d'una xarxa internacional; rebia els seus productes des del proper port de Manacor o a través dels grans ports comercials i centres de redistribució, com pogueren ser Palma o Pollentia, i les seves xarxes de distribució. (Cau i altres 2012: 37)

En aquest context, cal considerar que les troballes de diferents ceràmiques poden ser considerades com a documents:

La cerámica es considerada hoy como Fuente documental definitiva, de modo peculiar para acercarnos a la cultura ibérica: ideología, religiosidad, economía y clases sociales. Artesanado y sensibilidad artística... Y por tanto, un camino muy seguro de acercarnos a una interpretación antropológica y etnológica de este pueblo. (Hernández García 1992: 52)

Les troballes de ceràmiques permeten establir un vincle clar entre la basílica de Son Peretó i les comunitats cristianes del nord d'Àfrica. La descripció dels cànctics feta per Sever coincideix amb les descripcions de Tertulià de Cartago i de Sant Agustí, referenciades per McKinnon (2000), i compareixen un mateix marc geogràfic i també cronològic.¹⁸ Les troballes de les tombes amb forats de libació condueixen a pensar que els rituals dels àpats vespertins compartits per la comunitat eren habituals; i per tant hi tenien cabuda també les interpretacions musicals. La desaparició de la basílica de Son Peretó cap a finals del VII o principis del segle VIII coincideix amb moments en que l'estructuració definitiva del Propi de la Missa era duta a terme en el regne carolingi, un repertori que no podrà arribar de manera directa fins a la conquesta catalana. Però abans, Mallorca viurà tres-cents anys de domini islàmic.

La basílica paleocristiana de Son Peretó tingué sens dubte un pes veritablement important com a comunitat religiosa i nucli de població. Alguns elements parlen d'aquesta importància, com és l'esplèndid mosaic de Baleria, amb una iconografia de gran força, gens habitual. Canyelles i Mas (2009) ja apunta a la importància d'aquesta

¹⁸ Son Peretó està datat a partir del segle V, coetani a Sant Agustí però gairebé dos segles posterior a Tertulià de Cartago. Les descripcions de les practiques musicals, si es parteix de McKinnon (2000) coincideixen clarament.

dona, probablement una *presbiteressa*, a la qual es dedicà aquesta tomba de gran rellevància. Solament cal pensar en totes les persones —que eren llavors majoria— que no sabien llegir i únicament podien usar la interpretació iconogràfica per a deduir la posició social o religiosa de la persona enterrada (figura 4). Es pot deduir, de tot el conjunt arqueològic, la seva importància com a centre de culte; i per tant, la certesa que les pràctiques musicals de les primeres comunitats cristianes eren ben presents.



Figura 4. Mosaic de Baleria. Museu d'Història de Manacor. Font: Olaf Tausch¹⁹

Conclusions

Des dels primers articles publicats sobre els discs de bronze de les Illes fins el darrer article publicat en el 2019 per Laura Perelló i Bartomeu Lull, cal subratllar com el marc de referència teòrica ha canviat pels arqueòlegs, que han eixamplat les seves propostes interpretatives acudint al marc de la musicologia comparada i antropologia de la música. A la vegada, totes les troballes arqueològiques ajuden a conformar el paisatge sonor de l'antiguitat des de la perspectiva etnomusicològica, car fonamenten hipòtesis interpretatives, de *performance*: des de l'ús del so com a element associat a rituals —i per tant, una conceptualització que esdevé simbolització— fins a considerar la possibilitat de l'existència d'una mena de *conductus*²⁰ primitiu per acompanyar als difunts.

La constatació dels vincles de comunicació entre les comunitats cristianes de les Illes i les del nord d'Àfrica, mitjançant les restes d'objectes i ceràmica, les descripcions de la carta de Sever i Consenci apunta a la interpretació d'un corpus de càntics, un paisatge sonor vocal estructurat de manera comuna entre els centres cristians de Balears

¹⁹https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manacor_Museum_Sp%C3%A4tantiker_Saal_03.JPG#/media/File:Manacor_Museum_Spätantiker_Saal_03.JPG

²⁰ S'entén aquí el *conductus* com una forma musical que té la funció d'acompanyar una desfilada processional en un marc religiós o ritual.

i l'Àfrica del Nord; i que es pot incloure en el repertori pregregorià.

Una vegada analitzades les aportacions de les diferents investigacions citades, la conclusió principal és que apareixen contextos sonors comuns en una Mediterrània mil·lenària molt més connectada del que avui solem imaginar. Malgrat algunes hipòtesis d'una certa identitat local —en el cas de la manufactura dels *tintinnabulum* i determinat usos rituals— la coincidència de molts elements fan pensar en un substrat antropològic comú solament explicable per un intercanvi habitual de béns, costums i creences que són assimilats de manera local però que conformen un mateix bressol cultural: el de la mar Mediterrània. Un intercanvi que aquest estudi ha seguit, tenint en compte els períodes citats, prop d'un mil·lenni.

Es constata que l'ampliació de la perspectiva local a recerques comparatives amb altres espais geogràfics enriqueix enormement el marc interpretatiu, i que el treball en metodologies i contextos teòrics interdisciplinaris permet articular noves respostes als usos musicals i el seu significat en el passat; sense oblidar la constant actualització que van aportant els estudis arqueològics.

Bibliografia²¹

- Alvarez Jurado-Figueroa Mercedes i Agustín Fernández Martínez (2015): «La necrópolis de Son Pellisser (Calvià-Mallorca), resultados preliminares». http://www.academia.edu/11584545/La_necrópolis_de_Son_Pellisser_Calvià-Mallorca_resultados_preliminares
- ____ (2016): «Las espadas de hierro de la necrópolis de Son Pellisser; avance preliminar». *Glaudius. Estudios sobre armas antiguas, arte militar y vida cultural en oriente y occidente XXXVI*; pàg 33-47.
- Amengual i Batle, Josep (2013): «Els inicis del cristianisme a les Illes Balears: una perspectiva històrica». *Musa. Revista del Museu d'Història de Manacor. El conjunt paleocristià de Son Peretó (Manacor, Mallorca). Excavació i adequació de les habitacions del sector oest. Núm. 8, abril 2013*. Pàg. 10-27.
- Aramburu-Zabala, Javier (2017) a. «Nuevos materiales baleáricos procedentes de cuevas de enterramiento». <https://www.academia.edu/31788010/NUEVOS_MATERIALES_BALE%C3%81RICOS_PROCEDENTES_DE_CUEVAS_DE_ENTERRAMIENTO>
- ____ (2017) b «Nuevos tintinábulo de la cultura balearica de Mallorca» https://www.academia.edu/32699245/NUEVOS_TINTIN%C3%81BULOS_DE_LA_CULTURA_BALE%C3%81RICA_DE_MALLORCA
- Blacking, John (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Canyelles i Mas, Maria Eugènia (2009): «Dones amb autoritat durant el cristianisme antic: El cas de Balèria a l'illa de Mallorca». Dins *El patrimoni cultural de Manacor. V Jornades d'Estudis Locals de Manacor*, Ajuntament de Manacor (ed.). Manacor: Gràfiques Muntaner. https://www.manacor.org/sites/cilma_manacor/files/files_cilma/232888.pdf
- Cau Ontiveros i altres (2012): «Son Peretó: una comunitat cristiana de Mallorca». Dins Riera, M; Cau, M.A.; Salas, M. (coords.). 2012: *Cent anys de Son Peretó: descobrint el passat cristià*. Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports.
- Coll Conesa, Jaume. (1989). *La evolución del ritual funerario en la Cultura Talayótica*. Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears.
- De Angeli, Stefano i altres (eds.) (2018): *Music and sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project*. http://www.emaproject.eu/images/stories/exhibition/catalogue/EMAP_ENG_catalogue
- Duran Bordoy, Bàrbara (2019): «La peça del mes. *Tintinnabulum*». Febrer 2019. Museu d'Història de Manacor. Fitxa tècnica i vídeo de la conferència. <https://museudemanaacor.com/ca/tintinnabulum>
- Enseñat, Catalina. (1981): *Las Cuevas sepulcrales mallorquinas de la Edad del Hierro*, Excavaciones Arqueológicas en España 118, Madrid.
- García, Carlos i Raquel Jiménez Pasalodos (2011): «La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical». *Cuadernos de Etnomusicología, núm.1 2011*. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>
- Giumlia Mair, Alessandra i altres (2010): «The Metallurgy of the Sicilian Final Bronze Age/Early Iron Age necropolis of

²¹ Totes les citacions que inclouen hipervincles han tingut com a darrer accés de comprovació el 14-IX-2019.

- Madonna del Piano (Catania, Sicily)»
https://www.academia.edu/24351144/The_Metallurgy_of_the_Sicilian_Final_Bronze_Age_Early_Iron_Age_necropolis_of_Madonna_del_Piano_Catania_Sicily
- Gomà Rodríguez, Juan Luis (2018): *El bronce final y la protocolonización de la península ibérica*. Tesi doctoral. UCM. <http://eprints.ucm.es/48192/1/T40069.pdf>
- Guarch i Bordes, Fernando J. (2017): *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica*. Tesi doctoral. UAB. <https://ddd.uab.cat/record/189673?ln=ca>
- Gustems Carnicer, Josep (2003): *La flauta dulce en los estudios universitarios de "mestre en educación musical" en Catalunya: revisión y adecuación de contenidos*. UB. Tesi doctoral. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1275/TESIGUSTEMS.pdf>
- Hernández García, Juan J. (1996): «Apuntes sobre iconografía musical». *Música oral del Sur* 2. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/iconografax-musical-ceramica-iberica.pdf>
- Kirchner, Athnasia (1797): *Musurgia Universalis*. Hathi Trust data base. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nc01.ark:/13960/t7mp6932h&view=1up&seq=84>
- Li Castro, Emiliano (2018): «Crossroads. Musical instruments in Etruria». Dins *Music and sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project*. De Angeli i altres (eds). http://www.emaproject.eu/images/stories/exhibition/catalogue/EMAP_ENG_catalogue
- Llinás, M. i altres (1995). «Les tintinàbules: un estat de la qüestió», dins W. H. Waldren, J. A. Ensenyat, y R. C. Kennard (eds.), *Ritual rites and religion in Prehistory: IIIrd Deya International Conference of Prehistory*, BAR International Series 611, Oxford, 170-181.
- Lund, Cadja S. (1981): «The archaeology of Scandinavia». Dins «*Special Archaeomusicology*», *World Archaeology* 12, 3 febr. 1981: 246-265.
- McKinnon, James (2000): *The Advent Project: the later-seventh century creation of the Roman Mass proper*. Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press.
- Mezquida Orti, Ana (2017): *Ritual funerario en la necrópolis del Puig des Molins (Ibiza): la excavación de 2006*. UAB. Tesi doctoral <https://www.tesisenred.net/handle/10803/402234#page=1>
- Milán y Quiñones de León, María Soledad (2016): "El sistro. El sonido de Egipto en Creta". A *Isimu* (2015-2016) núm. 18-19, pàg. 201-216. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/678337> [Consulta: 15 novembre 2018]
- Perelló, Laura i Bartomeu Lull (2014): "De la vitrina al contexto perdido. Explorando nuevas perspectivas en torno a los discos metálicos del postalayótico". *Materialidades. Perspectivas en cultura material*. Vol. 2, 2014. https://www.researchgate.net/publication/269574923_De_la_vitrina_al_contexto_perdido_Explorando_nuevas_perspectivas_en_torno_a_los_discos_metalicos_del_Postalayotico
- ____ (2019): «Música y sonoridad en los ritos funerarios del Postalayótico mallorquín». En *Archivo Español de Arqueología*, Vol 92, 2019, pàg. 105-118. <http://aespa.revistas.csic.es/index.php/aespa/article/view/549/549>
- Ramis, Damià; Santandreu, Gabriel (2011): «Arqueologia de les cavernes de les Illes Balears». *ENDINS*, 35 / Mon. Soc. Hist. Nat. Balears, 17: 317-332. <<http://www.federaciobalearespeleologia.org/Publicaciones/PDF/35-317-332.pdf>>
- Riera, Mateu i altres (2012): «La població de Son Peretó vers la mort» dins Riera, M; Cau, M.A.; Salas, M. (coords.). 2012: *Cent anys de Son Peretó: descobrint el passat cristià*. Consell de Mallorca, Vicepresidència de Cultura, Patrimoni i Esports.
- Rosselló Bordoy, Guillem (1974): «Los ajuares metálicos mallorquines como elemento cronológico». *Prehistoria y arqueología de las Islas Baleares. VI Symposium de Prehistoria Peninsular (Palma de Mallorca 1972)*, Barcelona, 115-128.
- Royal-Athena Galleries. Sardinian & Iberian Catalog.
- Sachs, Curt (1940). *The History of Musical Instruments*.
https://archive.org/details/the_history_of_musical_instruments_curt_sachs/page/n133
https://archive.org/details/the_history_of_musical_instruments_curt_sachs/page/n281
- Scardina, Placido (2018): «Sounding spirals. A strange instrument». Dins *Music and sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project*. De Angeli i altres (eds). http://www.emaproject.eu/images/stories/exhibition/catalogue/EMAP_ENG_catalogue
- Schaeffer, Pierre (2008): *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.
- Xamena, Pere; Riera, Francesc (1986): *Història de l'església a Mallorca*. Palma: Editorial Moll.

Bàrbara Duran Bordoy

duranbordoy@gmail.com

Titulada Superior en Piano i Solfeig/Repentització pel Conservatori Superior de València, és llicenciada en Musicologia per la Universitat de La Rioja, màster en Gestió Cultural per la UOC/UdG/UIB i graduada en flauta de bec pel Trinity College de Londres (Premi *Exhibition Award 2003*). Doctora en Art i Musicologia per la Universitat Autònoma de Barcelona, és membre del Grup d'Estudis Etnopoètics UIB-IEC i del grup de música Polissonia. Ha publicat diversos llibres i treballs, i ha estat guardonada amb el premi Alexandre Ballester 2018 per l'assaig «Vaig veure John Lennon» i el Ciutat de Manacor 2019 per la versió publicable de la seva tesi. Actualment compagina la docència amb la investigació i la interpretació com a flautista de bec, organista i pianista.

Bàrbara Duran obtuvo los títulos superiores de Piano y Solfeo/Repentización en el Conservatori Superior de València; la licenciatura en Musicología en la Universidad de la Rioja i el máster en Gestión Cultural (UOC/UdG/UIB); además de los estudios de flauta de pico en el Trinity College de Londres (Premio *Exhibition Award 2003*). Doctora en Arte y Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona, es miembro del grupo de Estudios Etnopoéticos del Institut d'Estudis Catalans y del grupo de música medieval y renacentista Polissonia. Ha publicado diversos libros y estudios y ha sido galardonada con el premio de ensayo Alexandre Ballester 2018 por su obra «Vaig veure John Lennon»; y también con el premio Ciutat de Manacor 2019 por la versión publicable de su tesis doctoral. Actualmente es profesora de música en Secundaria, labor que combina con la interpretación como organista, pianista y flautista de pico.

Bàrbara Duran got degrees in Piano and Music Language at the Conservatori Superior de València.; Musicology (University of La Rioja), Master's Degree in Cultural Management (UOC / UdG / UIB) and Grade Recorders at the Trinity College of London (*Exhibition Award 2003*). Doctor of Art and Musicology at the Autonomous University of Barcelona, she is a member of the Ethnopoetic Studies Group (University of Balearic Islands / Institut d'Estudis Catalans) and plays in *Polissonia*, a Medieval-Renaissance music group. She has published several books and papers and has been awarded with the Alexandre Ballester 2018 prize for the essay "I saw John Lennon" and the City of Manacor 2019 Award for the publishing version of her thesis. She currently combines teaching with research and also plays recorders, organ and piano.

Cita recomanada

Duran Bordoy, Bàrbara. 2019. "Paisatges sonors de l'antiguitat mediterrània: *tintinnabulum* i basíliques paleocristianes a l'illa de Mallorca. Una aproximació interdisciplinària". *Quadrivium*,-Revista Digital de Musicologia 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].