

LA PRESENCIA DE ELEMENTOS DEL CANTO GREGORIANO EN LA MELODÍA DE UN GRUPO DE ROMANCES HISPÁNICOS

RAMÓN VILAR I HERMS

(Etnomusicólogo-Fonoteca de Música tradicional catalana de la Generalitat de Catalunya)

RESUMEN

El presente artículo nos ofrece una aproximación analítica a la presencia de elementos del canto gregoriano en algunos romances hispanos. La música tradicional es también un reflejo de los diferentes lenguajes musicales que han convivido en nuestra península ibérica.

PALABRAS CLAVE: Folklore musical; Canto gregoriano; Contrafactum; Centón; Modos gregorianos; Sistemas rítmicos medievales.

ABSTRACT

This paper offers a certain analytic approach about the presence of Gregorian chant elements into the some Hispanic ballads (*romances*). The traditional music is also a reflection of different musical languages who had lived together in our Iberic country.

KEY WORDS: Musical folklore; Gregorian chant; Contrafactum; *Centón* or patchwork quilt; Gregorian modes; Rhythms structures.

1. INTRODUCCIÓN

Partiendo de un concepto amplio del término “Canción”, es decir, no sólo el género por excelencia como es la canción lírico-narrativa o romance, podemos comprobar la presencia de diversos elementos musicales (gamas, cadencias, diseños melódicos, maneras de cantar, etc.) procedentes de las diferentes culturas musicales que han influido en la historia de nuestro territorio peninsular, concretamente en su música tradicional y popular. Así, pues, el canto gregoriano, la música árabe-andalusí, la expresión musical de la etnia gitana, etc., forman parte del sustrato musical de nuestra tierra. Buscar la influencia y aportación de esas culturas musicales tanto en la música popular como en la culta, representa una tarea apasionante y un buen reto para los estudios musicológicos.

El objetivo de la presente comunicación es el de contrastar el canto gregoriano con la canción tradicional, concretamente con un grupo de canciones lírico narrativas o romances del ámbito catalán. De igual manera se podría contrastar con el cancionero de otros ámbitos de las lenguas románicas.

El canto gregoriano es música litúrgica. En cambio, la canción tradicional y popular pertenece mayoritariamente al mundo profano. ¿Qué importancia tiene que hagamos esta aproximación? Se ha considerado el canto gregoriano como el inicio, la cuna, de la música occidental. En la alta edad media la Iglesia conformaba la vida de la sociedad. La música litúrgica, por lo tanto, era el lenguaje musical culto a través del cual se vehiculaba el contenido doctrinal de la fe católica. Poco a poco se van abriendo brechas en ese conjunto monolítico y algunas de sus melodías se cantan fuera del templo parroquial o monástico, pero con una nueva letra. Es el recurso llamado: *Contrafactum* / *Contrafacta*. Este es el origen del género canción. A ello contribuyó, en la Alta Edad Media europea, el movimiento de los Goliardos¹. Se aplicaba este nombre a cierto tipo de clérigos vagabundos y a estudiantes pobres pícaros que con el auge de la vida urbana y el surgimiento de las universidades proliferaron por Europa. Hay que tener en cuenta que conocían a la perfección y que sabían interpretar los distintos géneros de la música sagrada y, asimismo, eran capaces de moldearlos y reinterpretarlos a su gusto buscando el aplauso del pueblo. Se les considera precursores del arte poético-musical de los Trovadores pues llevaban la notación musical a textos de autores profanos como Virgilio y Horacio. De alguna manera suponen un puente de la cultura encerrada en los monasterios a la sociedad. Se les considera autores de obras medievales como los *Cármina Burana*² o el *Cancionero erótico de Ripoll*³.

Tratar de la presencia o influencia del canto gregoriano en un buen número de melodías de los romances y de otros géneros de la canción tradicional, es adentrarse en el terreno de la arqueología musical⁴. A la manera como se reconstruye un vaso asirio o un ánfora romana a base de unir los pequeños fragmentos cerámicos procedentes de una excavación arqueológica y así poder determinar el período al que pertenecen. De la misma manera es un reto para el musicólogo descubrir en un romance de la tradición oral elementos de lenguaje musical procedentes del canto llano o gregoriano.

Analizaré cuatro melodías de romances que llevan por título: *Bach de Roda* (una canción histórica y política), *La flor del llorer* (una canción amorosa), *Nit de vetlla* (una canción de temática navideña) y *Soldat que ve de la guerra* (una canción amorosa).

Para adentrarnos en este análisis hay que tener en cuenta los siguientes conceptos:

- *Centón/centones*⁵: El término “centón” viene del latín (*Cento centonis*) y a su vez del griego: *kentron*, que significa pieza hecha de retales. Los centones serían los retales, pero también se designaría la pieza en sí confeccionada a base de retales. Desde

¹ Véase más información en Kendall (1994, pp. 13-14) y Honolka (1974, pp. 79-83).

² *Cármina Burana*, también conocido como *Códex Buranus* o los *Cánticos de Beuern*, son una colección de cantos goliardos de los siglos XII y XIII, reunidos en el manuscrito hallado en Benediktbeuern (Bura, en latín), Alemania, en el siglo XIX y que se hicieron famosos por la cantata homónima del compositor Carl Orff del siglo XX. Referencia archivística: *Carmina Burana* – BSB Clm 4660 [S.I.], Steiermark oder Südtirol, um 1230 bis 14.Jh [BSB-Hss Clm 4660], Münchener Digitalisierung Zentrum, Digitale Bibliothek, Bayerische Staadbibliothek.


³ El *Cancionero erótico de Ripoll* o *Cármina Rivipullensia*, es un breve cancionero goliardo fechado a mediados del siglo XIV con composiciones en catalán y occitano. Actualmente se encuentra en el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona (manuscrito 129 de Ripoll).


⁴ Cfr. Baldelló (1928).


⁵ “Centonizar: Término de canto llano que significaba componer un canto con ideas distintas y heterogéneas, pertenecientes a otras melodías. Pretende el abate Leboeur que San Gregorio centonizó, en el buen sentido de la palabra, al introducir su importante reforma y regenerar los cantos de la antigua liturgia.” (Pedrell, 1897, p. 76)


el punto de vista musicológico y más concretamente del canto gregoriano, también este término —retal— equivale a “fragmento melódico” y alberga la idea de que las melodías gregorianas, especialmente las melismáticas, están formadas de fragmentos preestablecidos. Parece que esta fue la reforma que fomentó el papa Gregorio el Magno a partir del siglo VII: reguló la liturgia, los textos y el canto de los mismos, utilizando fragmentos o centones que se enlazaban a partir de melodías ya existentes.


- *Modos*: En música el término “modo” equivale a “color” o mejor dicho a la manera de organizarse una melodía. La influencia de la música griega es aquí determinante, y de ahí salen los cuatro grandes modos gregorianos: *protus*, *déuterus*, *tritus* y *tetrardus*, que, a su vez, igual que en los modos griegos, se desdoblan en otros cuatro plagales manteniendo la misma nota final. Los cuatro modos “auténticos” corresponderían al *canto alto* y los llamados “plagales” al *canto bajo*. De ahí la teoría del *Oktoechos*: ocho modos. Hay diferencias entre música modal y música tonal: por ejemplo en la música modal el 7º grado no ejerce la función de sensible que se siente atraído por la tónica. A partir del siglo XVIII la Tonalidad ejercerá una influencia absoluta dentro de la música culta relegando la Modalidad a una presencia residual. En cambio, en la música popular de tradición oral se han conservado ciertos moldes melódicos de fisonomía modal.
- *Sistemas rítmicos medievales*: El ritmo en el canto gregoriano está vinculado a la estructura literaria de la lengua latina. Es la manera de organizar las sílabas tónicas y átonas del texto litúrgico. Por otra parte, el principio de arsis y tesis, de arranque y reposo, que se puede dar a lo largo de la melodía (no sólo en el comienzo que correspondería al “levaré”) resulta ser un factor definitivo del ritmo. Según como se combinen los acentos breves y largos de sus frases (sílabas tónicas y átonas), resultarán 6 modos o maneras de ordenamiento diferentes:


I Troqueo: 

II Yámbico: 

III Dactílico: 

IV Anapesto: 

V Espondeo: 

VI Tríbraco: 

Teniendo en cuenta estos tres conceptos del canto gregoriano explicados de manera muy sucinta intentemos aplicarlos a las cuatro canciones populares siguientes:

Ejemplo de centones:

CANCIÓN TRADICIONAL	CANTO GREGORIANO
<i>Bach de Roda</i>	Kyrie de la misa de difuntos ⁶
<i>La flor del llorer</i>	Kyrie de la misa <i>Orbis factor</i> (n. XI) ⁷
<i>Nit de vetlla</i>	Kyrie misa <i>Alme Pater</i> (n. X) ⁸ / <i>Cum iubilo</i> (n. IX) ⁹ Christe de la misa <i>Rex splendens</i> (n. VII) ¹⁰
<i>Soldat que ve de la guerra</i>	Antífona de Maitines de Navidad ¹¹

Ejemplo de modos o gamas modales:

CANCIÓN TRADICIONAL	CANTO GREGORIANO
<i>Bach de Roda</i>	1 ^{er} modo (protus auténtico)
<i>La flor del llorer</i>	1 ^o modo (protus auténtico)
<i>Nit de vetlla</i>	1 ^{er} modo (protus auténtico)
<i>Soldat que ve de la guerra</i>	3 ^{er} modo (deuterus auténtico)

Ejemplo de ritmos medievales:

CANCIÓN TRADICIONAL	RITMOS MEDIEVALES
<i>Bach de Roda</i>	Tríbraco
<i>La flor del llorer</i>	Dactílico
<i>Nit de vetlla</i>	Troqueo
<i>Soldat que ve de la guerra</i>	Mixtura rítmica

2. ANÁLISIS COMPARATIVOS DE ESTOS ELEMENTOS

En primer lugar, expondré el contenido de cada romance para ver después, con ejemplos musicales, la influencia concreta del canto gregoriano.

2.1. *Bach de Roda*

Es un romance histórico-político que se sitúa en un espacio determinado: la masía de Can Bach del municipio de Roda de Ter de la comarca de Osona, y más concretamente de la Plana de Vic, ya que es en Vic donde el protagonista es ajusticiado. La escena ocurre en un tiempo concreto: la Guerra de Sucesión (1701-1714) al trono de España de principios del siglo XVIII en la que los contendientes son los partidarios de la dinastía de los Austrias y los de la dinastía de los Borbones. El propietario de Can Bach —Francisco Macià i Ambert (1658-1713)— está de parte de los Austrias, y como al final la victoria fue de los Borbones, es detenido y ajusticiado con escarmiento público. La pérdida de esta guerra por parte de Cataluña con la caída de Barcelona en 1714 significó también la pérdida de todas las instituciones políticas, y pronto esa fecha formó parte del imaginario colectivo de los catalanes. Personajes como Bach de Roda, que muere por defender la patria, se hacen populares y adquieren rápidamente la categoría de símbolo. Ello justifica la existencia de esta canción popular. La canción es como un lamento en tono de Re menor en la que el relator es el pueblo¹² y el mismo protagonista, que narra cómo fueron a detenerle en su casa en

⁶ *Liber Usualis, Missae et Officii* (1954, p. 1807).

⁷ *Ibidem* (1954, p. 46).

⁸ *Ibidem* (1954, p. 43).

⁹ *Ibidem* (1954, p. 40).

¹⁰ *Ibidem* (1954, p. 34).

¹¹ “*Orietur in diebus Domini*”, antífona de Maitines de Navidad, II Nocturno, *Ibidem* (1954, 379.2).

¹² Es la voz del pueblo que acusa a la Ciudad de Vic por haber sido testigo de una muerte injusta.

calidad de bandido cuando en verdad su vida era honrada. Es condenado a muerte por pensar de otro modo y desde el patíbulo de Vic, antes de morir, se despide de sus hijas con un discurso sobrecogedor en defensa de su propia causa¹³

Es una canción del siglo XVIII de la que desconocemos el autor y que se transmite mediante la oralidad hasta ser recogida en diferentes cancioneros de principios del siglo XX: Guasch (1901), Capmany (1901-1913)¹⁴ y Amades (1948, p. 206)¹⁵

Desde el punto de vista musical, y tomando como modelo la versión de Capmany (1980, n.º XXXVII), llama la atención el regusto modal de su organización melódica: un Protus auténtico o 1r modo gregoriano¹⁶:



La melodía es la siguiente:

BAC DE RODA

¡Ai! a-déu ciu - tat de Vic bé_en me-rei-xes ser cre - ma-da - n'has fet pen-jar_un

ca-va - ller lo més no-ble de la Pla-na. Va-leu-nos Ma - re de Déu la del Ro-ser_i la

del Car-me i sant Do-min - go glo-ri - ós. Ma - re de Déu a - ju - dau-nos.

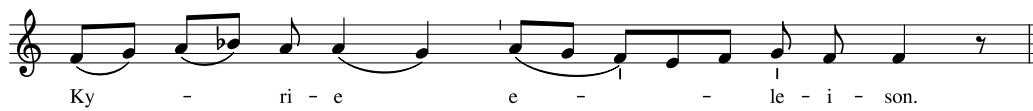
Por otra parte, el compositor de esta melodía tuvo en cuenta un molde melódico del canto gregoriano, un centón que se hace muy presente: el Kyrie de la misa de Difuntos. Veamos comparativamente esta similitud. La siguiente melodía es el canto gregoriano:

¹³ Véase el texto del romance en el Apéndice.

¹⁴ El *Cançoner Popular Català* de Aureli Capmany es una serie de fascículos aparecidos entre 1901 y 1913. *Cfr.* el facsímil editado por Ketres Editora S.A. (Capmany, 1980, n.º XXXVII).

¹⁵ Este autor, Joan Amades, publica en la segunda mitad del siglo XX y se basa en recolecciones anteriores.

¹⁶ La melodía de A. Capmany, tal como nos indica la armadura, está en Re menor, pero yo considero que tiene un origen modal, es decir, hay un Protus auténtico subyacente. Ello viene corroborado por la comparación con la misa gregoriana de Difuntos. Por otra parte, la presencia del Sol# aquí sólo tiene la función de *appoggiatura*, puramente ornamental, no ejerce ninguna función tonal.



La siguiente es la melodía popular:



2.2. *La flor del llorer*

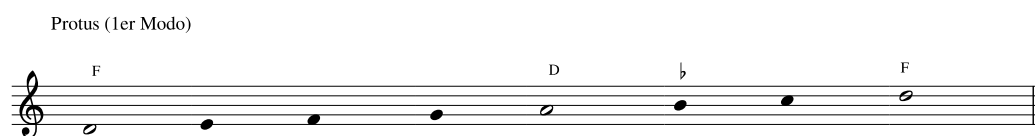
Canción de temática amorosa. Más concretamente, de una situación de desamor en la que la protagonista se lamenta de su matrimonio con un pastor apalabrado por su madre, que la obliga a hacer de pastora. Ha perdido el rebaño y se lo encuentra un compañero, el cual, como recompensa, le ofrece besos y abrazos. Esta canción comparte espacios temáticos comunes con otras en que una frontera natural (montañas, por ejemplo) separa la protagonista de la casa de sus padres y a través de un mensajero, un pájaro por ejemplo, les envía un mensaje en que relata su situación desgraciada¹⁷.

Es una canción narrativa con un estribillo de tipo reiterativo:

La flor del llorer¹⁸,
que la flor del llorer m'agrada,
la flor del llorer.

Fuera de una variante de la canción *El Rossinyol* que Manuel Milà i Fontanals publica en *El Romancerillo* con el título “Mensaje” (n.º 549), no se conoce ninguna otra variante de esta canción. Yo voy a analizar la versión que Aureli Capmany publicó en su *Cançoner Popular Català* (Capmany, 1980, n.º XIX) acompañada de un dibujo de J. Altimira. Esta canción fue recogida en Solsona y es una versión incompleta, ya que se encontró de manera fragmentaria.

Aplicando las coordenadas de análisis de la canción anterior observamos que su organización melódica es un Protus auténtico (1r modo gregoriano), presentando la siguiente gama:



La melodía es la siguiente:

¹⁷ Canciones con la misma temática pueden ser: *El rossinyol*, *Muntanyes regalades*, etc.

¹⁸ “Llorer” significa “laurel”.

-Què hi por - teu so-ta la man - ta? -Hi por - to_u - na da - ma blan - ca.La flor
del llo - rer, que la flor del llo-rer m'a - gra - da, la flor del llo - rer.

Su perfil melódico es ondulado, pero con un incipit ascendente enérgico seguido de una caída interválica característica: una 5ª descendente de la nota dominante a la tónica. Y aquí es donde hay una similitud con el centón gregoriano del Kyrie de la misa “Orbis factor”. Veamos la comparación entre ámbos centones. La siguiente melodía es el canto gregoriano:

(gregoriano)

Ky - ri - e e - le - i - son.

(canción popular)

-Què hi-por - teu so-ta la man - ta? -Hi por - to_u - na da - ma blan - ca.La flor del llo-rer.

2.3. Nit de vetlla¹⁹

Es una canción o romance de Navidad que describe el anuncio a los pastores del nacimiento del Salvador mientras están velando el rebaño y su inmediata adoración. Melódicamente es una canción muy plácida que intenta crear el clima de una noche especial. Su texto narrativo se ve interrumpido por dos estribillos: “La miren i fa sol” y “La kyrieleison, la kyrieleison”.

El segundo estribillo tiene reminiscencias litúrgicas, ya que hace referencia a una expresión penitencial en lengua griega (*Kyrie eleison* = “Señor ten piedad”) que tanto forma parte de la misa como de otros géneros litúrgicos: responsos, letanías, etc. Posiblemente uno de los factores de antigüedad de esta canción le venga por la inclusión de este elemento litúrgico con el cual estaría familiarizado el autor “anónimo” de esta canción de Navidad.

Otra característica que avala esta antigüedad es la estructura melódica y literaria. Hay la presencia del recurso medieval llamado de “deja y toma” (*deixa e prén*), que consiste en repetir el cuarto verso de una estrofa en el primero de la siguiente. A la manera de un tejado cuyas tejas se superponen protegiéndose unas a otras.

¹⁹ Cfr. Millet (1917, p. 236).

(gregoriano)
Christe de la Misa IX del Kyriale.

Chris - te e - le - i - son.

Detailed description: A single-line musical notation in Gregorian style on a four-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes with various rests. The lyrics 'Chris - te e - le - i - son.' are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

(popular)

Detailed description: A single-line musical notation in a popular style on a four-line staff. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is more rhythmic, using eighth and quarter notes. The lyrics 'Chris - te e - le - i - son.' are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

(gregoriano)
Christe de la Misa Rex Splendor (VII) del Kyriale.

e - le - i - son.

Detailed description: A single-line musical notation in Gregorian style on a four-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes with various rests. The lyrics 'e - le - i - son.' are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

2.4. *Soldat que ve de la guerra*²⁰

Es la historia de un mozo enamorado que es obligado a ir a la guerra. Tal como dice la primera estrofa, —traduzco—: “A los quince años me hacen soldado / a los dieciséis voy a la guerra, a los diecisiete me hacen oficial y a los dieciocho, teniente de guerra”.

Pero su pensamiento está ocupado en el recuerdo de su enamorada. Sufre porque en el tiempo de estar en la guerra no la casen con otro hombre. Pero llega el momento en que el rey da licencia para que todos los soldados vuelvan a sus tierras y él va rápido a su casa montado en un caballo blanco. Desde la calle ve a su amada sentada en el balcón y sube rápido la escalera de la casa. En el rellano encuentra a la madre de la chica. Ha pasado tanto tiempo que ella no le reconoce y ante la petición de mano por parte del joven responde que ya está prometida con un soldado de a caballo que está en la guerra. Entonces él se da a conocer y recuerda a la madre el día que le prometió su hija y el lugar donde esto acaeció: “a la cresteta de l’hort que venieu de fer cebes” (“en lo alto, —en la cresta— del huerto un día que venía de plantar cebollas”).

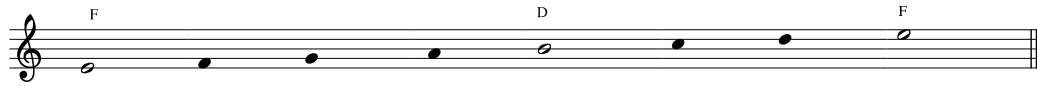
Es un romance amoroso clásico con una guerra por en medio (normalmente una guerra de siete años). La historia no siempre acaba bien como en este romance.

Esta canción la cantó la Sra. María Comas del pueblo de Artés (Comarca del Bages, Provincia de Barcelona) grabada en trabajo de campo por el equipo Josep Crivillé-Ramón Vilar en 1984. Ha salido editada en el trabajo discográfico: *El Bages, cançons, tonades i balls populars*, Serie 1, vol. 4, de la Fonoteca de Música Tradicional Catalana del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

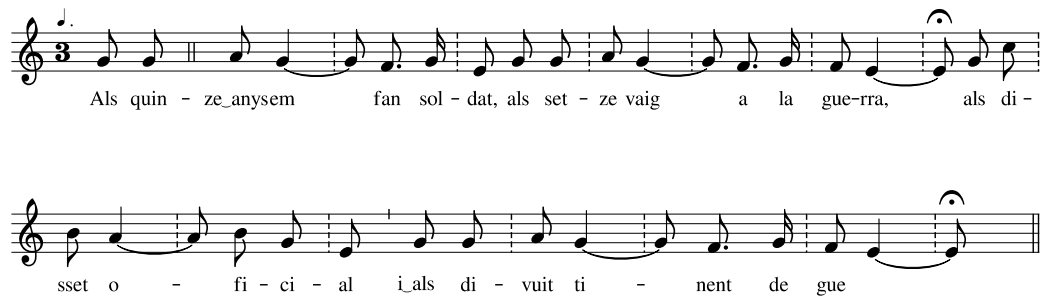
Desde el punto de vista musical, la gama modal a la que se podría circunscribir esta canción es el Déuterus auténtico o 3^{er} modo gregoriano cuya nota final es el Mi3:

²⁰ También se le conoce por el siguiente título: *El teniente que viene de la guerra*.

Deuterus (3er Modo)



Y su melodía es la siguiente:



Teniendo en cuenta su desarrollo melódico, la presencia del canto gregoriano lo encontramos en la cadencia del segundo y cuarto verso, diseño melódico característico del 3^{er} modo:

(popular)



(gregoriano)

Final del Ofertorio del 4^o Sábado Témporas de Adviento.



(gregoriano)

Antífona del II Nocturno de Maitines de Navidad.



3. COMENTARIO FINAL

Los ejemplos aquí expuestos son una pequeña muestra de un comportamiento melódico que se pierde en la nebulosa de los tiempos. En nuestras canciones tradicionales hallamos resonancias de maneras de organizar el discurso melódico de las diversas culturas que han transitado por nuestras tierras. Soy consciente de la limitación de este artículo, pero

no quiero acabar sin hacer una llamada a fomentar el estudio en profundidad de la presencia de las culturas musicales antiguas en el repertorio de nuestra música popular.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amades, J. (1948). *Les cent millors cançons populars catalanes*. Biblioteca Selecta.
- Baldelló, F. de P. (1928). Elements gregorians dins la cançó popular catalana. En *Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials*, Vol. II. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Capmany, A. (1901-1913). *Cançoner Popular, Cançons populars catalanes*, Hojas sueltas. Imprenta La Renaixensa [Reeditado en: Barcelona, Ketres Editora S. A., 1980].
- Guasch, J. (1901). *Cançons Populars Catalanes*, 2 vols. Univers Musical.
- Honolka, K., Richter, L., Nettel, P., Stablein, B., Reindhart, K. y Engel, H. (1974). *Historia de la Música*. EDAF - Ediciones y Distribuciones, S. A.
- Kendall, A. (1994). *Crònica de la música clàssica*, Música medieval. Edicions Destino.
- Liber Usualis, Missae et Officii, Pro Dominicis et festis cum canto gregoriano* (1954). Desclée & Socii.
- Millet, Ll. (1917). *Pel nostre ideal*. Joaquim Horta.
- Pedrell, F. (1897). *Diccionario técnico de la música*. Isidro Torres Oriol.

APÉNDICE -TEXTOS DE LAS CANCIONES

Bach de Roda

¡Ay! Adeu, ciutat de Vich,
 be'n mereixes ser cremada:
 n'has fet penjà un cavaller,
 lo més noble de la Plana,
 que per nom li diuhen Bach
 y al terme de Roda estava.
*Valeunos, Mare de Deu,
 la del Rosé y la del Carme,
 Y Sant Domingo gloriós,
 Mare de Déu ajudaunos.*
 A nou horas de la nit
 el destacament marxava.
 Se'n van dret al Colom gros,
 al terme de Roda estava.
 —Dieu a n'el Bach que surti
 que'l Vallfogona'l demana.
 —Deu los quart los meus amichs,
 ben vinguts sieu vosaltres.
 —No som, no'ls vostres amics,
 ben contraris os som are.—
 Quan en Bach va sentí això
 —¡Trist de mi! penjat som are.—
 Tant promte com va sé a baix
 fortament l'agarrotaven,
 y a la cua del cavall
 ciutat de Vich lo portaven.
 Quan a Vich lo van tenir
 la sentència li dictaven.
 —Anèm a avisà'l Domé,
 el Domé de Santa Clara
 que vinga a confessà En Bach,
 que sigui al peu de la escala.
 —Aneu a avisà'ls fusters,
 fusters y mestres de cases
 que vagin a fer les forques
 al cap de les Davallades.—
 El Domé fa de resposta
 que'l seu cor no li bastava.
 En responen els fusters
 Que no tenen fusta obrada.
 Va respondre'l General:
 —Farem aterrà les cases.—
 Espatllan molts candeleros,
 també les llànties de plata.
 Ja respongué lo Noy Ros:
 —No hi haurà prou fusta encare.—
 Ja'n respongué lo Xirola:
 —Veniuene a buscar a casa,

Domé de les Devalladles,
 que vinga a confessà En Bach
 que la vida se li acaba.
 Ja'n varen fer unes crides
 que tots los portals se tanquin.
 Quan los portals son tancats
 Lo perdó ja n'arribava.
 Ja l'emprenen y el lliguen
 y a la forca l'emportaven.
 Quan n'arribaven allí
 ells a la porta trrucaven.
 —¿Està aquí un cavaller?
 Voluntaris lo demanen.
 —No està aquí aquest cavaller,
 Al Mas Nou de Roda estava.—
 Quan ne foren a ne'l Mas
 allí a la porta trucaven.
 —¿Està aquí un cavaller?
 Voluntaris lo demanen.
 —No està aquí aquest cavaller
 Que al Torrent té la posada.—
 Quan ne foren al Torrent
 allà a la porta trucaven.
 Quan es al peu de la forca
 ja'n va dí aquestes paraules:
 Del que't suplich. General,
 si'm daràs terra sagrada.
 —No te n'espantis, no, Bach,
 que ja te'n será donada.—
 Quan es a dalt de la forca
 treu una caps de plata:
 diu que la fassin a mans
 del Pare Ramon del Carme.
 —Ell era el meu confessó,
 la tindrà per recordansa.
 A mí no'm raca el morir
 ni'l ser la mort afrontada.
 Si no tres filles que tinch,
 totes tres son encartades,
 y no poderlas deixar
 totes tres enmaridades.—
 Les tres filles que tenia
 als peus se li agenollaven.
 —Aixequeus, les meves filles,
 de Deu sigau perdonades.
 No'm matan per ser traydor
 ni tampoc per ser cap lladre
 sino per que he volgut dir

que tanta com n'hi haurà
tota serà per vosaltres.—
Van a visitar al Domé.

que visqués tota ma patria.—

La flor del llorer

—Què hi porteu sota la manta?
—Hi porto una dama blanca.
 La flor del llorer,
 que la flor del llorer m'agrada,
 la flor del llorer.

A un pastor me n'ha donada
que em fa guardar la ramada
 La flor del llorer,
 que la flor del llorer m'agrada,
 la flor del llorer.

N'és filla del rei de França
i cosina del d'Espanya.—
 La flor del llorer,
 que la flor del llorer m'agrada,
 la flor del llorer.

I en só perdut l'esquellada.
Company: me l'haveu trobada?
 La flor del llorer,
 que la flor del llorer m'agrada,
 la flor del llorer.

—Deu recados al meu pare,
no tants a la meva mare,
 La flor del llorer,
 que la flor del llorer m'agrada,
 la flor del llorer.

Qui en voleu de la tornada?
—Un petó i una abraçada.
 La flor del llorer,
 que la flor del llorer m'agrada,
 la flor del llorer.

No tants a la meva mare,
que no m'ha pas ben casada.
 La flor del llorer,
 que la flor del llorer m'agrada,
 la flor del llorer.

Nit de vetlla

Esta nit és nit de vetlla,
ha nascut d'una donzella;
 la miren i fa sol,
ha nascut d'una donzella
 la Kyrie eleison.

I en el braç una cistella
plena de fruita novella;
 la miren i fa sol,
plena de fruita novella
 la Kyrie eleison.

Ha nascut d'una donzella
un infant com una estrella;
 la miren i fa sol,
un infant com una estrella
 la Kyrie eleison.

No són pomes ni són peres,
són avellanes i ametlles;
 la miren i fa sol,
són avellanes i ametlles,
 la Kyrie eleison.

Els pastors l'en van a veure,
al coll porten una ovella;
 la miren i fa sol,
al coll porten una ovella
 la Kyrie eleison.

Que oferim a la partera
perquè sigui més lletera;
 la miren i fa sol,
perquè sigui més lletera
 la Kyrie eleison.

Soldat que ve de la guerra

Als quinze anys em fan soldat,
als setze vaig a la guerra,
als disset oficial
i als divuit tinent de guerra.

Més tot i essent-ne tinent
el meu cor mai viu alegre,
només sempre estic pensant
amb aquella hermosa donzella.

El meu cor sempre m'ho diu,
el meu cor sempre m'ho deia,
que amb ella la casarien
quan jo seria a la guerra.

I el rei ja n'ha dat llicència,
cadascú vagi a sa terra,
ja me'n pujo a un cavall blanc
i me'n vaig a casa seva.

Quan vaig entrar al carrer
la vaig veure a la finestra,
amb una estrella que du al front
que amb allò la vaig conèixer.

Ja me'n pujo escala amunt,
com si fos a casa meva,
en el replà de l'escala
vaig trobar la mare seva.

De seguida li vaig dir
si em vol dar la filla seva,
i ella ja em va contestar
la meva filla és promesa.

I amb un soldat de cavall
que encara és a la guerra:
—”No és a la guerra, no,
que és aquí a vostra presència.

Prou que us en farà memòria
de quan me la va prometre,
i a la cresteta de l'hort
que venieu de fer cebes”.