

# L'art de trobar<sup>1</sup>

Antoni Rossell

Arxiu Occità

Universitat Autònoma de Barcelona

## La Literatura

### *Trobaire fo dels premiers c'om se recort*

En un text medieval occità que recrea la vida -fictícia- d'un dels primers trobadors, Marcabré, se'l defineix com a "*trobaire*", com l'iniciador d'una nova activitat. La lírica trobadoresca, que marca un abans i un després de la creació literària i musical de l'Edat Mitjana, va irrompre en el món romànic amb tanta vitalitat que va crear models literaris que avui encara són imitats, comentats i estudiats.

La poesia dels trobadors és una poesia laica, aristocràtica i composada en occità. La seva innovació rau en que, malgrat haver assimilat la tradició mètrica i musical d'origen llatí medieval i litúrgic, no ha triat la llengua llatina per a l'expressió poètica. L'etimologia de "trobador" ens remunta a l'activitat musical de "*tropare*", un sistema dinàmic d'imitació melòdic i textual d'origen litúrgic.

Els trobadors i els "autors" medievals entenien l'activitat creadora no com a quelcom necessàriament nou, sinó com una elaboració dins un desenvolupament temàtic amb unes bases fixades d'antuvi. A tal fi, l'"autor" està obligat a dirigir l'activitat creadora cap a altres camps més enllà al de l'estricta creació temàtica: a l'aspecte retòric formal del discurs; a l'ideològic quant a la concepció del seu entorn; i al tractament psicològic dels personatges.

L'originalitat poètica en la lírica trobadoresca rau en la projecció de la personalitat creadora del trobador sobre una tradició retòrica: els clixés retòrics són modificats per l'estil personal. Per a uns, el contingut d'aquesta lírica es redueix a variacions sobre un tema donat (Avalle i Dragonetti); per a altres és una qüestió de poètica intercativa en el sentit formal (Zumthor i Pasero); i uns altres creuen que el món de la literatura medieval és un reflex del món de "l'autor", ja sigui el món real o l'imaginari (Duby). Encara que el punt de partença siguin els mateixos textos medievals, cada opció epistemològica dirigeix la seva interpretació cap a objectius diferents i distants, resultant-ne, doncs, conclusions diferents i, molt sovint, contraposades. L'originalitat per als trobadors no ha estat crear un nou model diferent al clàssic, sinó en ultrapassar-lo partint de l'univers poètic de la imitació. Aquest procés retòric suposa una dialèctica entre els models emprats i els elements que genera el trobador en una nova obra, i això cal entendre-ho no només en una pla literal o lèxic, sinó també pel que fa als aspectes retòrics i ideològics, arquitectònics i lèxics, mètrics i melòdics i, finalment, rítmics/prosòdics...

En utilitzar aquest sistema de composició literària fonamentat en la imitació, els trobadors desenvolupaven una activitat conforme al seu temps i a la seva formació, atenent als seus models i als seus mestres. La imitació pot ser rítmica o estructural; pot ser la "represa" d'una mètrica particular, d'un motiu literari, d'un context, o d'una estructura. L'objectiu de la imitació dels clàssics llatins a l'Edat Mitjana respon, en el seu conjunt, a una

---

<sup>1</sup> Aquest text, llevat d'algunes modificacions i actualitzacions documentals i bibliogràfiques, va ser publicat per Antoni Rossell al catàleg de l'exposició *Càters i Trobadors. Occitània i Catalunya: Renaixença i Futur*, Museu d'Història de Catalunya Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, 2003, pp. 82-105. ISBN 84-393-6149-1 9 788439 361497. La direcció del Museu d'Història ha estat informada i ha donat el seu vistiplau per a la seva publicació, per la qual cosa li donem el nostre agraïment.

preocupació estètica. L'art d'escriure s'adquereix en l'estudi de les obres mestres dels *auctores*. La imitació en el món medieval estava concebuda com un principi fecund de la creació artística i, per això, no exclouïa l'originalitat. La imitació dels clàssics no és un símptoma de pobresa literària, sinó que constitueix una tècnica literària. L'objectiu final és reviuir l'esplendor dels antics autors per superar-los i progressar en l'art literari. Aquesta imitació, representada moltes vegades per una simple repetició verbal, implica un diàleg entre l'imitador i el seu model, de tal manera que el significat del nou text s'enriqueix d'una manera extremadament econòmica.

***Farai un vers de dreit nien*** (Guilhem d'Aquitània, BdT 183,7, v. 1)

És el primer vers d'una composició lírica d'un dels primers trobadors d'obra conservada, el gran senyor Guilhem d'Aquitània, i ens recorda la novetat de la creació, però al mateix temps recollint la denominació clàssica de poesia, el *vers*.

*Versus* és la rúbrica més freqüent per a designar les peces líriques en llatí dins el repertori litúrgic de Sant Marçal de Limoges, que tant va tenir a veure amb els trobadors i la seva lírica. Aquestes designacions tenen un sentit literari i s'apliquen tant a poemes amb música com amb sense. Litúrgicament designà molt sovint el verset del gradual o de l'ofertori. La nominació de *versus* en sentit clàssic sembla haver estat emprada preferentment en el segle XII. Fins el segle X no designava un gènere en concret. A partir del segle XII i complint la mateixa funció, el mot s'alternarà amb d'altres equivalents: *carmen*, *planctus* i *conductus*. Al monestir de Sant Marçal ha pres un significat d'aternança coral, tal com es manté en el drama litúrgic. Al monestir de Sant-Gall trobem el mot *versus* designant trops del *Versus* de Sant Gall. També va estar identificat *versus* com *conductus*, interpretant a la vegada aquest *conductus* com un trop d'introducció. Les relacions entre *versus* i "trop" estan clarament documentades i, per tant, relacionades amb l'activitat trobadoresca que deriva etimològicament de "*tropare*". Les referències o voluntat d'explicació de les vides de Marcabré i de Peire d'Alvernha, del fet que tot el que era cantat es deia "vers" i no "cançó" confirma, en primer lloc, que hi ha una preocupació literària de les generacions posteriors per aquests trobadors i pel gènere poètic; en segon lloc, confirma també que l'activitat d'aquests trobadors es desenvolupava en un medi on la cançó encara no estava consolidada i on el vers o *versus* designava tota composició lírica destinada a ser cantada.

Tant vers com cançó es refereixen a una composició poètico-lírica, amb una estructuració estròfica que regeix formalment tota la composició. Els mateixos trobadors opinen que no hi ha diferència entre ambdues per tant, cal concloure que designen el mateix. La pregunta, si estem d'acord amb aquesta suposició, és: per què primer *vers* i després *canço*? Com hem dit el *versus* no designava sempre una composició amb música, en canvi, el terme *canço/chansoneta* és inequívoc, la música hi és inherent. Els primers trobadors van començar a compondre sobre els models poètics llatins, és a dir, una composició lírica en llatí. El més semblant a l'activitat del "*tropare*" era la de *versus*, i per dir que era cantada s'aplicava l'adjectiu de *chansoneta*. La música acaba essent inherent a la poesia trobadoresca, i és per això que el terme "cançó" s'imposa.

En el moment que el trobador és conscient que compona quelcom diferent i allunyat de la lírica llatina, adopta la denominació de *canço/chanso*.

***Ai! bels amics***, (Castelhoza BdT 109,2, v. 10)

Així comença una manifestació de la individualitat i de la passió amorosa de la *trobairtz* Castelhoza, una dama que composava versos i cançons corteses.

Les *trobairitz* inauguren, almenas documentalment, una important tradició de cançó femenina en llengua no llatina. En el repertori llatí el "jo" femení és present en els *Carmina Cantabrigensi*, en els *Carmina Rhipullensia*, i en els *Carmina Burana*, però sobretot hi ha una personalitat no suficientment reivindicada des de l'aspecte literari, místic i musical: Hildegarda de Bingen. En llengua no llatina no podem oblidar els textos mossàrabs, ni els del *Romancero* de tradició medieval. En l'àmbit de la lírica *d'oil*, o escrita en francès antic, comptem amb un important repertori femení de possible tradició autòctona, les *Chansons de toile* o *d'histoire*. Més tardanes, però no per això menys important i singular, són les *cantigas d'amigo* de la lírica galaico-portuguesa, i les de contingut molt més escabrós, però també femenines, de les *cantigas d'escarnio i maldizer*, dins la mateixa tradició i llengua. No hi ha una terminologia específica, excepte en la lírica galaico-portuguesa, per definir les cançons on el protagonista o subjecte de l'acció és un personatge femení.

En totes elles el jo femení no ha de ser necessàriament el de la dama amant; així, en la lírica occitana participen com a personatges de l'amor, en debats donant consells, o en composicions de tipus satíric, per exemple.

El repertori trobadoresc compta amb una vintena de poesies escrites per dones: La Comtessa de Dia, Castelloza, Tibors, Clara d'Anduza, Maria de Ventadorn, Azalais de Porcairagues, en són només un exemple. Pel que fa a la qüestió poètica, les *trobairitz* van més enllà dels tòpics cortesos i manifesten per sobre de tot la seva individualitat.

### ***Perdigons si fo joglars e saup trop ben violar e trobar.***

L'ofici de joglar no era gens senzill ja que a més de cantar i tocar instruments, n'hi havien -com Perdigo- que sabien compondre cançons. El joglar de cançó lírica podia cantar tot sol o acompanyar-se amb algun instrument de corda com una viola, un rebec, una arpa o una mandora. Aquests instruments eren compatibles, pel seu volum, amb la vida itinerant que portaven. El trobador Guiraut de Calanson en el seu *sirventes-ensenhamen Fadet joglar* exigeix que el seu joglar toqui almenys nou instruments.

Per totes les activitats joglaresques que trobem en aquests *ensenhamens* o alligonaments el joglar de lírica cortesana havia de tenir un alt nivell artístic i professional, encara que totes aquestes activitats responien a una imatge ideal i desitjable de la seva competència. Els joglars de lírica cortesana estaven adscrits a un trobador i cantaven les cançons que aquest composava. Tradicionalment s'ha afirmat que el trobador composava i el joglar cantava, però això no és cert en tots els casos ja que coneixem trobadors que fan de joglars i joglars que componen. També complien la funció de missatger, tal com ens diu la *Vida* i el nom del joglar Pistoleta ("carteta" o "epistoleta"). Els joglars comptaven amb una gran consideració social, ja que, a més de la funció lúdica de diversió i entreteniment, es convertien en els missatgers de notícies i portadors d'informació de tota mena adquirint, molt sovint, un paper d'instrucció didàctica. Entre trobadors i joglars es mantenien relacions laborals però no sempre aquesta relació era massa cordial. Els trobadors acusen molt sovint als joglars de voler compondre cançons sense tenir ni la preparació ni l'enginy suficient, recordem el pobre Lourenço de la lírica galaico-portuguesa, menyspreat i criticat per aquesta raó. En aquestes crítiques s'hi entreveu tant la gelosia del trobador com l'èxit i l'acceptació social amb què els joglars comptaven. (Peire de la Mula, BdT 352,1 )

### ***La grans beutatz e'l fis ensenhamens* (Arnaut de Maruelh, BdT 30,16, vv. 1)**

La societat cortesana era un món instruït i amb una formació cultural alta. Arnaut de Maruelh quan descriu les virtuts de la seva dama esmenta la seva delicada educació. En un context de refinament cultural l'obra trobadoresca denota coneixements retòrics i literaris de

la tradició clàssica i també elements de la tradició bretona. A més, hi trobem també referències litúrgiques o sobre dret que evidencien els múltiples coneixements que tenien els autors.

. El trobador, i per extensió el joglar, havien de comptar amb una educació literària i musical prou especialitzada com per organitzar el discurs poètic que ha esdevingut punt de partença i d'imitació per a la tradició literària posterior. Aquest fet, juntament amb altres que ara no esmentarem, descarta un possible origen popular de la tradició trobadoresca, ja que només podien adquirir aquesta formació els grans senyors que podien costejar-se-la o els clergues educats en monestirs o centres culturals religiosos. Són, per tant, un grup reduït del qual la majoria són de formació religiosa. Els clergues, per educació, informació i custòdia, tenien accés a les diferents matèries literàries que Guerau de Cabrera exigia en un *ensenhamens* al seu joglar. Les biblioteques i *scriptoria* dels monestirs eren els centres que conservaven, copiaven i difonien gran part del patrimoni literari clàssic. Els clàssics i les seves obres eren la font i el model d'imitació. La presència d'aquests clàssics en totes les literatures romàniques demostra l'art literari dels seus autors i el coneixement de les fonts llatines.

La formació escolar medieval del clergat constava de dues parts: el *trivium*, que integrava els coneixements de gramàtica, retòrica i dialèctica; i el *quadrivium* on s'ensenyava aritmètica, geometria, música i astronomia. La gramàtica designava la llengua llatina i s'estudiaven els seus autors principals o "*auctores*" (Ovidi, Horaci, Virgili, Aristòtil, Ciceró i Séneca). Aquests autors constituïen, doncs, la base de tota cultura medieval. La retòrica oferia recursos d'elaboració poètica, però sobretot de consciència poètica. En altres paraules, no estem davant d'una obra d'inspiració i fruit d'una individualitat, sinó d'una obra fruit d'una tradició i d'una estratègia poètica.

No podem reduir els coneixements dels trobadors només a la literatura llatina, ja que el seu univers literari era molt més ampli; així, en les seves composicions hi trobem elements de la literatura bretona o trets de la tan desconeguda literatura popular de la qual no en sabem gairebé res i les perspectives de tenir-ne més dades són més aviat desencoratjadores.

La funció de l'autor, en aquest cas el trobador, és cobrir un espai literari per a un públic nou, a qui s'ha de transmetre l'antiga saviesa. Els coneixements de la clerecia suposaven un cert humanisme, és a dir, hi és latent l'esperit enciclopèdic juntament amb la gran curiositat pel meravellós, en particular en les descripcions d'Orient. A més de la formació del *trivium* i *quadrivium* tenim coneixement de "reciclatges" o trobades de trobadors i joglars durant el segle XII i XIII, on s'intercanviaven repertoris, obres i melodies, però també notícies sobre els camins més segurs, els senyors més hospitalaris o el més gasius.

***Pois N'Aenrics terra non ten ni manda, sia reis dels malvatz!*** (Bertran de Born, BdT 80,13, vv. 7-8)

La poesia trobadoresca compleix una funció de propaganda política i d'informació històrica dins un món oral en que aquests missatges ideològics i de promoció d'idees polítiques es transmeten cantant i es reben pel cant de joglars i trobadors. No és estrany que Bertran de Born, trobador i senyor que es dedicava a l'activitat bèl·lica, utilitzés els seus sirventesos per blasmar la figura d'Enric II d'Anglaterra.

El marc històric del món trobadoresc és, només a títol indicatiu, el de l'Occitània i França dels segles XI fins els començaments del segle XIV. És, doncs, l'època de les conquestes de Sicília i Anglaterra per part dels normands, de les croades a Terra Santa i del naixement de les literatures romàniques. A més de la lírica trobadoresca, són gèneres de gran importància literària, històrica i social la cançó de gesta, com a gènere de transmissió oral, i la novel·la, com a gènere llegit en veu alta, però de difusió escrita. És el temps del naixement i

consolidació dels repertoris polifònics, dels repertoris musicals litúrgics i del desenvolupament del teatre de tradició no aristotèlica. És aquest període el que genera gran nombre de traduccions del llatí i de les llengües àrabs. Són els temps dels monestirs i les ordes religioses i militars i dels viatges i les cròniques de Marco Polo. Pel que fa a Catalunya, aquest període s'enquadra entre els darrers anys de govern del comte Ramon Berenguer III i els primers anys del regnat de Jaume II.

Cronològicament, la lírica trobadoresca s'emmarca des de començaments del segle XII (a partir de les dates del primer trobador que en tenim documentació) fins les darreries del segle XIII, conicidint amb el llarg període de decadència i crisi política de les corts del sud de França. La croada contra els albigesos (1208-1229), beneïda per Inocenci III i encapçalada per Simon de Monfort, al servei del rei de França, suposaren l'aniquilament econòmic i ideològic dels protectors dels trobadors. En realitat, el poder reial de la casa francesa, en veure perillar la seva hegemonia, volgué minar el sistema feudal del sud, ajudat per l'orde religiosa dels dominics, una orde jove que més tard es convertí en la mà dreta de la Inquisició. El resultat fou la intervenció del rei de França (1226) i el Tractat de París (1229) a partir del qual aquesta corona s'annexionava els feus del sud. No per això els trobadors deixaren d'existir, però sí entraren en una clara decadència de la qual és mostra la fundació del Consistori del Gai Saber, el 1323 a Tolosa, que intentava recuperar l'esperit i la pràctica trobadoresca. Malgrat això, parlar de decadència suposa una òptica moderna i esbiaixada de la qüestió, ja que ben bé podríem considerar els *trouvères* i els *minnesänger* com els dignes continuadors de l'art musical i poètic dels trobadors. La data a partir de la qual la llengua d'oc queda finalment sentenciada és l'any 1539, amb l'edicte de Villers-Cotterêts, que imposà el francès com a llengua oficial i administrativa de tots els territoris que es trobaven sota els dominis del rei de França.

Segons Friedrich Diez, a partir de criteris literaris, podem dividir el naixement de la lírica trobadoresca en diferents èpoques: la primera, des dels orígens (finals del segle XI) al 1140; la segona des de 1140 al 1250, i la tercera del 1250 fins a finals del segle XIII.

*...per amor en son lengatge*, (Gaucelm Faidit, BdT167,34, v. 3)

La consciència lingüística dels trobadors es fa palesa tant en la utilització del plurilingüisme en les seves obres com en una clara distinció entre el llatí i la llengua occitana. Trobem, inclús, com diferents trobadors -com en el vers que hem citat de Gaucelm Faidit- atribueixen capacitat de comunicació i, per tant, un llenguatge als ocells, una llengua que com el llatí no s'entén.

El territori francès a l'Edat Mitjana comptava amb dues llengües romàniques ben diferenciades: la llengüa d'*oil* i la llengua d'*oc*. La llengua dels trobadors era la llengua d'*oc*, que també s'havia anomenat "llemosí", nom amb el qual s'havia anomenat el català medieval. Tant *oil* com *oc* designen la partícula afirmativa "sí", a partir de la seva etimologia del demostratiu neutre llatí *hoc*. Entre els filòlegs la llengua dels trobadors es designa com a "occità". També se la designa com "provençal", encara que aquesta denominació és vuitcentista, en realitat només designa un dialecte de l'occità i només té justificació en certs contextos culturals com l'italià per la llarga tradició d'ús d'aquest terme. La "llengua d'oc" o occità és una llengua romànica i forma part de les llengües que tenen el seu origen en el llatí, com la llengua italiana, el portuguès, el romanès, el francès, el català, el gallec o l'espanyol. La llengua dels trobadors, com a llengua literària, era una **koiné** supradialectal i internacional. Per als catalans, i concretament per a Raimon Vidal de Besalú, autor de les *Razos de trobar*, la llengua dels trobadors és designada com a "llemosí". L'occità, com a llengua literària, es va desenvolupar en un medi plurilingüe i els trobadors en van deixar constància en obres com el "descort" *Eras quan vey verdeyar* (BdT 392,4) de Raimbaut de

Vaqueiras, la cobla de Cerverí de Girona *Nuncha querria eu achar* (BdT 434a,40), el sirventès de Bonifacio Calvo *Un nou sirventes ses tardar* (BdT 107,17) o la cançó atribuïda a Dante *Aï faux ris, pour quoi traï avés*.

*...e fin'amors aleuja.m mo martire* (Folquet de Marselha, BdT 155,22, v. 6)

¿Què és la *fin'amors* o l'"amor cortès"? Segons en Folquet de Marsella és el remei al seu mal, remei pel qual mereix patir tota mena de martiris i turments.

L'univers poètic per excel·lència dels trobadors està fonamentat en la dialèctica de l'amor. Es tracta no d'una retòrica, sinó més aviat d'una ideologia regida per una ètica particular i social no exempta de cert maniqueisme. La ideologia amorosa compta amb certs conceptes o actituds: el cant i l'objectiu lúdic, l'alegria, el festeig i l'esbargiment, la bona educació, la tan reivindicada generositat (patrimoni i obligació de tot noble, que el defineix i distingeix com a tal), la cortesia (quelcom més que un llenguatge), l'honor (sobre el qual s'ha de fonamentat tota dialèctica de reconeixement i poder), el mèrit (conjunt de qualitats pròpies de la noblesa cortesa), i la lleial estimació, referència més física que intel·lectual a un amor que té en la vessant del plaer i el contacte físic un dels seus objectius irrenunciabls.

Aquestes són les qualitats que conformen les normes de comportament de la societat refinada, molt sovint enfrontada a la jerarquia religiosa – i, per tant, discrepant de les seves normes- i en la qual el matrimoni estava regit per contractes socials i polítics aliens a la voluntat dels contraents i als seus sentiments. Estem, doncs, davant d'un amor fora del matrimoni, adúlter, si hom el vol qualificar negativament. ¿Cal referir-se a l'amor cortès només com una conseqüència dels matrimonis per conveniència política o econòmica i aleshores justificar la premissa que l'amor no és present dins el matrimoni? Quedar-nos només amb aquesta perspectiva seria menysprear i reduir l'amor cortès a un fet puntual, molt més complex que una simple justificació de parentiu.

Aquesta ètica amorosa ha estat definida pels mateixos trobadors com la *fin'amors*, "amor fidel" o "amor cortès". No és un concepte estable sinó que sofreix una contínua variació, fet que comprovem quan llegim i comparem textos de diferents èpoques i trobadors. Malgrat això, hi ha una voluntat singular del concepte i la *fin'amors*, a part del seu contingut, es presenta com l'element unificador del repertori.

La *fin'amors* suposa un amor aristocràtic, refinat, que parteix d'una concepció intel·lectual de les relacions amoroses. Els personatges cabdals d'aquesta poètica amorosa són, naturalment, el cavaller/trobador i la dama. Aquesta dialèctica, però, no està mancada d'entrebancs. El primer obstacle és el *gilos* - el gelós, o marit de la dama-; pensem en les diferències d'edat, en la incomprensió per part d'aquest del comportament massa lliberal de la seva dama, o de l'enveja que li produïen *companho* més joves o poetes superiors a ell. Malgrat tot, aquest gelós no està sol, l'acompanyen i l'assiteixen els *gardadors* que miren per la virtut i fidelitat de la dama; s'hi afegeixen, a més, els *lausengiers* o maldients que critiquen, espïen i intenten destorbar, amb raó o sense, la intimitat dels amants. Amb les seves crítiques i mentides, o amb l'adulació al seu senyor, cerquen el fracàs dels amants.

Comptem també amb elements que qualifiquen i caracteritzen l'actitud i el comportament dels amants, tant pel que cerquen com per la manera com ho han de cercar. La *mesura* és l'autocontrol i l'equilibri interior que permetrà els amants romandre en un plaer catastemàtic i profitós. La *largueza* és la generositat i esdevé la característica literària pròpia de l'aristocràcia refinada i el tret de distinció social quees demana tant a la dama en atorgar els seus favors a l'amant, com a l'amant en saber correspondre la seva generositat d'una manera adequada i gens gasiva. La *merce*, o pietat, s'implora a la dama a fi de commoure-la perquè accepti els precs del seu pretendent. El *joi* és un estat psicològic de joventut i alegria, independentment de l'edat, fruit de l'amor mutu, i que molt sovint és el responsable del cant

del trobador. L'Amor es comporta cruelment amb els amants perquè s'apropia de la seva voluntat i ningú pot desfer-se'n. Sense menysprear la intervenció d'Amor, el personatge principal és la dama, que amb la mirada, amb les seves paraules i gestos captiven irressistiblement el trobador. Si Marcabré representa una tradició metafísica, fonamentada en la racionalitat i l'abstracció d'una actitud moralista, i per tant no fa referència directa a la dama, Bernart de Ventador suposa l'alternativa ideològica amb una reivindicació a ultrança de la condició humana i física.

Insistentment s'ha repetit que l'amant cortès ha de passar una sèrie d'etapes: la del *fenhedor* o tímid, la del *pregador* o pregador, la d'*entendedor* o enamorat acceptat per la dama, i la de *drutz* o amant. Encara que trobem aquesta terminologia en la lírica trobadoresca amb aquest significat, només apareix amb la voluntat de gradació en un *salut d'amor* anònim de la segona meitat del segle XIII. El fet de no trobar sistemàticament aquest passos en les poesies dels trobadors fa pensar que l'autor del *salut* va compondre el seu text a partir d'una intenció més didàctica que real. Corresponent amb l'últim grau o etapa, el *drutz* o amant físic, comprovem que l'objectiu de l'amor cortès és sens dubte l'amor físic. Més enllà d'una concepció estrictament poètica i teòrica de l'amor cortès, els trobadors tracten l'amor a partir de diferents vessants. Així, el triangle que sorgeix d'un amor cortès -recordem que sempre es canta a una dama casada- (amant/dama/marít) genera moltes composicions, com per exemple la dama que a més del marít i de l'amant manté relacions amb una tercera persona (Bernart Martí, 63,3, vv. 10-18). En to misogin, el trobador Raimon de Miraval es queixa d'una dama que ven el seu amor per diners (Raimon de Miraval, BdT 406,21, vv. 21-24). No hi falten les queixes d'una dama per un cavaller que no gosa pregar-la d'amor (Garsenda/Gui de Cavalhon, BdT 187,1=BdT 192,6, vv. 1-9)

### *Ars amandi*

Durant els segles XI i XII es van produir canvis ideològics i formals en les manifestacions artístiques de la representació de la societat. El "fet literari" no és un fenomen aïllat, sinó que és interdependent de l'anàlisi del medi en que es desenvolupa. D'aquesta valoració, per exemple, depèn un bon enfocament de la problemàtica dels gèneres literaris. Hem de contemplar l'obra literària tant des del punt de vista de l'autor com des de la seva formació i la seva tradició literària; també hem de tenir en compte el públic que la rep, el seu *status* social, el medi en el que es trasmet i la funció social que adquireix l'obra literària. Tenir només en compte l'anàlisi ideològica comporta una perspectiva excessivament globalitzant que ens pot amagar realitats no ideològiques, com poden ser les estrictament poètiques. La poesia dels trobadors és massa vasta com per interpretar-la només des d'una sola òptica. Fer-ho significaria restar-li la importància social i cultural que va tenir.

L' "amor cortès" ha generat moltes teories d'interpretació, unes més agosarades que d'altres. Seria injust no incloure aquí una breu menció de la història de la crítica al respecte. Gaston Paris el reduïa a una descripció de l'amor com quelcom il·lícit i extraconjugat on la dama, situada en un nivell superior, posa a prova l'amant, tot amb un llenguatge de tradició ovidiana. Lewis, partint de l'amor sense correspondència, considerava l'"amor cortès" com humilitat i servei feudal, cortesia i adulteri. Dronke el concep com una experiència universal i Newmann com un eufemisme on la dama hi té el pitjor paper i com una paròdia d'actituds ideològiques vers la dona. Huizinga l'entèn en sentit lúdic, on el joc amorós comporta unes regles; Nelli, en canvi, volia introduir el concepte d'"eros trobadoresc" i partint estableix un primer període on predomina un concepte moralístic i un segon, entre 1150 i 1250, de desenvolupament d'aquesta eròtica, presidit per Bernart de Ventadorn. No podem negar que Marcabré, que pertanyia a la primera època, és el moralista de la *fin'amors*, però el que ningú no podrà discutir és que Guilhem d'Aquitània, de la mateixa època nelliniana, va fer una

composició on compara dues dames amb dos cavalls, amb la consegüent comparació eròtica, a més d'altres composicions no menys pujades de to. En una altra composició el mateix trobador, fent-se passar per mut, aconsegueix portar a terme el "*menage a trois*" encara que en surti amb alguna esgarrapada.

Lazar concebia els termes *pretz*, *valor*, *joven*, *cortezia* com integrants d'un sistema literari de comportament coherent. Les interpretacions de Nelli i Lazar divergeixen quan aquest últim conclou que el sistema de l'"amor cortès" és autònom respecte a les variacions de la realitat històrico-social.

Una de les interpretacions que han suscitat més interès entre els filòlegs i els historiadors de l'Edat Mitjana ha estat la de Köhler. En els anys seixanta va proposar una lectura de la literatura en el seu context social i ideològic feudal. La vàlua personal és mesurada per l'origen i estatus social i la poesia té una funció de promoció i d'ascens social. El punt de partença és de tipus semàntic. L'interès de la seva proposta no rau només en l'experiència occitana sinó també en els mecanismes socioideològics que l'han determinada. Amb els aspirants a aquesta promoció social -els cavallers no casats- mitjançant la cortesia, s'instaura -sempre segons Köhler- un nou codi de comportament amb un objectiu estrictament utilitari, econòmic i social.

Jean Charles Huchet, a través de la vessant psicoanalítica i fonamentant-se en escrits psicoanalítics lacanians, situa la dona de l'ambient trobadoresc en l'alteritat. L'amor masculí és interpretat des d'una perspectiva homosexual. Aquesta interpretació, encara que no està deslligada de la interpretació sociològica del moment, postula un misticisme paral·lel al d'Hildegarda de Bingen. L'important per Huchet és interpretar el "nou" erotisme de la *fin'amors* com un discurs masculí, és a dir homosexual, i per tant cast.

### ***Regles, Razos e Doctrina de trobar***

A imitació dels tractats retòrics llatins es redacten manuals per escriure la llengua de la lírica occitana i per conèixer les regles de la poètica i la versificació que permetin a un aspirant a trobador compondre correctament els versos. Cal esmentar que, mentre que per al text comptem amb bastants tractats teòrics, per a la música, en cas d'haver-ne existit algun, no se n'ha conservat cap. De tots ells podem destacar el redactat a finals de segle XII o començaments del segle XIII - les *Razos de trobar*- de Raimon Vidal de Besalú; la *Doctrina de compondre dictats*, anònima d'autor català i de l'últim decenni del segle XIII o la primera mitat del segle XIV; i les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà escrites a instància del rei de Sicília Jaume II (1286-1291). Tots aquests textos indiquen una consciència arqueològica per part dels trobadors que mostra tant el nivell de la seva poesia com la necessitat d'eines literàries i lingüístiques per la seva elaboració.

### ***Breu de parguamina***

La lírica trobadoresca s'ha conservat fins a nosaltres en un bon nombre de manuscrits en pergami i en paper copiats la majoria d'ells entre els segles XIII i XIV a Itàlia, Occitània i França. Tots ells, són una bona mostra de la difusió que la lírica va gaudir en el món romànic i de la importància cultural que va tenir aquest repertori. Mostra d'aquest interès és la inversió de grans sumes de diners dels aristòcrates medievals en la confecció d'uns manuscrits. Alguns, a més de la transmissió del text i de la música, són veritables obres d'art, com els sis manuscrits que tenen miniatures, algunes de les quals representen els propis trobadors; en un dels manuscrits, a més, apareixen vuit miniatures de trobairitz, les dones que composaven textos i músiques corteses. Catalunya compta amb importants manuscrits de lírica trobadoresca conservats tots ells a la Biblioteca Nacional de Catalunya (*Cançonier Gil*,



Sg, ms. 146. Segle XIV, de pergamí; i el *Cançoner Vega Aguiló*, Veag, ms. 7 i 8. Segle XV, de paper), i un manuscrit de dos fulls solts de pergamí del segle XIII, amb notació musical provinent de Sant Joan de les Abadesses (BNC, ms. 3.871) que conserva tres cançons i un fragment d'una altra cançó.

### *Lo so*

No existeix una paraula per designar el concepte d'estructura mètrica separat de la música. Així el mot *so* reuneix ambdós conceptes. La preocupació dels trobadors per la mètrica i la versificació depassen l'element estrictament constructiu del vers per esdevenir una tasca d'elaboració poètica. Els trobadors també ens demostren el seu art amb l'estructura mètrica, la combinació de les rimes i amb quantitat de recursos que depenen tant del text com de la música. L'estructura mètrica és, doncs, un esquelet sobre el qual s'organitzen tant el text com la música.

### *Laxatz m'estar, seyner, que coblas fatz* (Cerverí de Girona BdT 434a,60, v. 21)

Ignorem quin gènere cultivava el trobador Cerverí de Girona en el moment que manifesta el seu disgust i rebutja la companyia d'altres perquè estava composant, ja sigui estrofes, una cançó d'amor, un sirventés polític, o potser una plany per un personatge famós, o una cançó d'alba. Les característiques comunes i pròpies a una sèrie d'obres que les diferencien de les altres per la forma i el contingut, és el que hom ha designat com a "gènere literari". Aquesta abstracció ve donada per una visió de la producció literària com quelcom susceptible d'anàlisi, i -molt sovint- descontextualitzada. Si a algú devem la introducció de tal concepte és a Aristòtil, i per tant no podem oblidar que la seva intencionalitat era més didàctica que literària. La lírica occitana també ha estat dividida en gèneres. L'interrogant que hom es posa en llegir alguns manuals és: es pot considerar l'existència d'un gènere literari quan comptem només amb un o pocs exemples d'aquest gènere? Cal tenir en compte que s'han perdut moltes poesies i manuscrits, però els mateixos arguments que tenim a favor, compten també en contra. Les classificacions, ordenacions i delimitacions són fruit d'una necessitat didàctica. Les delimitacions i les fronteres de la lírica trobadoresca no sempre estan clares i, per tant, cal no perdre de vista la permeabilitat formal i de contingut de la poesia trobadoresca a més dels aspectes musicals de tipus melòdic que són importants a l'hora de prefigurar el "gènere". Cal descartar d'antuvi la frontera entre gèneres condicionats per la versificació i gèneres condicionats pel contingut, ja que un gènere com l'alba, com veurem més endavant, comporta una estructuració mètrico-melòdica particular i, per tant, participaria d'ambdues classificacions.

La *canço* és el gènere occità per excel·lència, el que vehicula la cançó d'amor. La diferència amb el *vers* no depèn ni de la forma ni del contingut, com ja hem vist, sinó de la consciència literària dels trobadors, mentre aquesta consciència no va existir, els trobadors anomenaven *vers* les seves composicions poètiques. Un cop adquirida aquesta consciència tan poètica com per la seva transmissió mitjançant la música, l'anomenen *cançó*, *chanso*, o *canson*, . L'amor i la cortesia són inherents al gènere.

El *sirventes* era una poesia feta a partir d'una melodia prèvia i, per tant, amb una estructura mètrica anterior. Aquest seria el gènere que mostraria d'una manera pràctica l'activitat trobadoresca, *tropare*, que legitima la pràctica del *contrafactum* que s'exposa en el capítol dedicat a la música. En un text de Bertran de Born hi trobem la designació de *sirventès* junt amb la del *contrafactum*, quan diu que fa la seva composició amb el *so* (mètrica i música) de l'"Alamanda" fent referència a la cançó de Giraut de Bornelh *Si.us quer conselh, bel'ami'Alamanda* (BdT 242,69). Donada l'avantatge d'incorporar una melodia preexistent i coneguda a la nova composició, aquest gènere comptava amb el medi idoni per

difondre idees de tot tipus, i per aquesta raó es converteix en un medi de comunicació i propaganda. Entre els temes que tracten destaquen els que fan referència a aspectes bèl·lics i polítics però també els de caire moral i sàtira individual, i, com no, el literari amb una forma particular que és el sirventès *ensenhamen*, o alligonaments al joglar. Dins l'apartat bel·licopolític es tracten els temes de la "reconquesta" hispànica, la guerra dels albigesos, les croades o les pugnes entre les diferents corones europees. Insistent en la poc definida frontera de gèneres cal afegir en aquest apartat el *sirventès-cançó*, que participa de les característiques dels dos gèneres. El *sirventès* ha estat considerat pels filòlegs un "calaix de sastre" on inclou aquelles composicions que ni per la forma ni pel contingut no es podien classificar en cap altra banda. Aquest fet no és producte d'una perspectiva equivocada, sinó que palesa la diversitat d'un repertori en contínua evolució. Malgrat el que diuen els tractats teòrics, sempre posteriors a la poesia -cal no oblidar-ho-, sembla que l'aspecte melòdic d'incorporar una melodia preexistent no sempre va ser seguit pels trobadors.

L'altre factor a tenir en compte és l'evolució de la lírica i la definició dels gèneres. Hi ha un repertori que hom no sabia on classificar, com per exemple la cançó de creuada *Pax in nomine Domini* (Marcabré, BdT 293,35), del trobador de la segona generació Marcabré, el qual es declara autor de la música i de la lletra i, per tant, teòricament incompatible amb el *sirventes*, on el trobem en les classificacions habituals. Està clar que el concepte de *sirventes* en l'època de Marcabré com a gènere encara no ha estat forjat ni definit, i pel que fa a la composició de Marcabré caldria classificar-la com a "cançó de croada", deixant oberta la possibilitat que, una composició amb un contingut tan específic com aquesta es pogués consolidar com un gènere literari autònom, no obstant això ha estat absorbida pel *sirventes*.

El *planh*, composició en motiu de la mort d'un gran senyor, tenia una llarga tradició llatina, recordem el plany en motiu de Carlemany *De obitu Karoli*, el plany a la mort de Ramon Berenguer IV *Mentem meam, ledit dolor*, o els no menys famosos escrits i compostats per Pere Abelard. En el plany el discurs està estructurat sobre uns motius que apareixen regularment en les composicions occitanes d'aquest gènere: la invitació al plany; nissaga del difunt; enumeració de les terres, vassalls i possessions del difunt; elogi de les virtuts del difunt; oració per la seva ànima i dolor per la mort d'aquest. Entre les composicions del plany cal destacar -per la seva originalitat- el plany *Consiros cant e planc e plor* (BdT 210, 9) del trobador català Guilhem de Berguedà

L'*alba*, un gènere universal, a la lírica trobadoresca es caracteritza tant per ser un gènere poètic com musical. Es tracta d'una composició que descriu la separació dels amants quan, després d'haver passat la nit junts, són avisats pel *guaita* (amic dels amants) per a que no s'adormin o no siguin sorpresos pel marit de la dama, el *gilos*, o pels maldients *lausengiers*. En la majoria de cançons d'alba el refrany és un element més que confirma que la distinció entre gèneres condicionats per la forma i pel contingut no és exacte, ja que en la cançó d'alba, el refrany està justificat per la tradició melòdica del gènere. Com dèiem, l'*alba* com a gènere literari té una vessant paral·lela com a gènere musical a partir de la tradició llatina del seu model, l'himne marià *Ave maris stella*, imitació amb un clar objectiu intertextual i intermelòdic.

La *pastorela* és un gènere de gran tradició a les diferents literatures romàniques. Descriu l'encontre d'un trobador i una pastora en el camp, on aquesta és requerida d'amor pel trobador. Normalment l'amor no és mutu i el trobador pot sortir-ne malparat pels familiars de la pastora. La primera pastorela occitana conservada és la de Marcabré: *L'autrier jost'una sebissa* (Marcabré, BdT 293,30,) on la noia accepta la relació amorosa escarnint el trobador. En realitat es tracta d'una composició que presenta un debat intertextual entre Marcabré i Guilhem d'Aquitània, enfrontant la moralitat del primer envers les costums llibertines del segon. L'opinió generalitzada era que la pastora rebutjava les proposicions del trobador. Però el text ho diu ben clar, la resposta és afirmativa: "*oc*". De fet, estem davant un doble escarni,

ja que en principi era el trobador qui pretenia seduir la pastora amb falses paraules, i és la pastora que se'n riu d'ell, acceptant les seves propostes i posant-lo en evidència.

Hom havia opinat que aquest gènere era una mostra de la poesia popular de l'època. Malgrat que hi intervenen personatges de baixa condició, aquests són escarnits i, per tant, no estem davant d'un gènere de tradició popular, sinó davant un gènere culte d'escarni dels individus de baixa condició.

El trobadors s'enfrontaven en debats poètics. La *tenso* era el debat entre dos trobadors en el que cadascú defensa la seva opinió sobre un tema. Els temes són nombrosos i es discuteix de temes amorosos, literaris i polítics. En el *partimen* o *joc partit*, el trobador que intervé primer planteja un problema amb dues solucions, i es compromet a defensar aquella que l'altre trobador no vulgui. En el *tornejamen*, diferents trobadors discuteixen sobre un tema. Aquest gènere esdevé molt sovint un debat literari. El *descort* és una composició en la que cada estrofa té una estructura mètrica diferent i, per tant, hauria de tenir, cada estrofa, una melodia diferent. Raimbaut de Vaqueiras anomena *descort* la seva composició plurilingüe tant per la combinació de llengües com per l'última estrofa, més llarga que les precedents.

### ***Trobar Leu, Trobar Clus, Trobar Ric***

El que més sobta de la poesia trobadoresca és la consciència literària dels seus protagonistes. La contínua reflexió sobre la forma i la confecció de l'obra poètica denota una maduresa que no es correspon amb els pocs testimonis conservats, però aquests no deixen dubte que l'activitat poètica gaudia d'una gran maduresa literària i que era fruit d'una reflexió. La qualificació primera de l'art poètic trobadoresc és la que delimita la creació en funció de la seva dificultat. Així, l'univers trobadoresc es divideix entre els que defensen que han de compondre textos que siguin entenedors per tothom, i els que defensen que la poesia ha de ser patrimoni només dels entesos "*entendedors*" i, per tant, s'ha de cercar un llenguatge d'expressió d'acord amb aquest objectiu. Els mateixos trobadors qualifiquen ambdós posicionaments poètics, el *trobar leu* com una composició fàcil i entenedora, i el *trobar clus* com una composició hermètica i difícil d'entendre. Tant el *trobar leu* com el *trobar clus* es podrien comparar amb la teoria de *l'ornatus facilis* i *l'ornatus difficilis* de les arts poètiques medievals. Els arguments del *trobar leu* són la difusió i la intel·lecció immediata, tots dos aspectes vistos com la millor recompensa que un trobador pot tenir. Per la seva banda el *trobar clus* defensa la lírica trobadoresca com una tasca culturalment aristocràtica i allunyada del que sigui popular, on la recompensa és la pròpia activitat, més que l'èxit o popularitat. La qualificació de l'activitat poètica no es redueix només als dos aspectes desenvolupats fins ara, sinó que també comptem amb el *trobar car*, o sigui de composició literària esmerada, i el *trobar ric*, que podríem definir com a "preciosista". L'exponent més significatiu d'aquest estil és el trobador Arnaut Daniel, l'inventor de la forma mètrica sextina, l'únic personatge de la *Comedia* (C. XXVI del *Purgatorio*) que no parla en italià.

### ***Bastida, finida, N'Engles, ai l'estampida*** (Raimbaut de Vaqueiras, BdT 329,9, vv. 71 i 72)

Ja hem insistit reiteradament en la consciència literària dels trobadors i en el procés d'imitació com a sistema de producció poètica típicament trobadoresca. Aquesta pràctica literària té una manifestació estructural en allò que Robert Guette (1949) va nomenar com "*poésie formelle*" (poesia formal), fet que converteix la lírica trobadoresca en una poesia de llocs comuns on els textos dialoguen entre si a partir d'una dialèctica estructural comuna. Cada text provençal compta amb una doble estructuració, la particular de cada trobador i la

de la ideologia cortesa, de manera que molt sovint un text et condueix a a un altre a partir d'un sistema de referències formals no sempre evidents.

Ja hem comentat el que suposa l'activitat trobadoresca a partir de la seva etimologia. Si atenem al procés d'elaboració poètica de les cançons de trobadors descrit en la pròpia obra trobem aquesta acció designada com *trovar* (vides) i *bastir* en sentit genèric de compondre cançons, i en el sentit de construir (Guilhem de Berguedà, BdT 210,20, vv. 1 i 2; i l'esmentat text a l'inici del paràgraf de Raimbaut de Vaqueiras). Com es pot comprovar al capítol sobre la música dels trobadors, aquesta construcció afecta tant el text com la música. El trobador compta, per aquest procés creatiu, amb segments lèxics, de contingut poètic i sintàctic que obeeixen a una estratègia tant literària com musical.

### **Razo**

La intertextualitat és una dialèctica poètica entre textos a partir de la imitació poètica, mètrica i musical. Donat que aquesta lírica és fruit d'un procés intel·lectual, aquesta imitació no sempre és evident, i els mateixos trobadors són conscients que tothom no pot entendre el missatge poètic. Això que en principi pot semblar un criteri restrictiu pel que fa al públic, no ho és ja que estem davant de diferents tipus de recepció de l'obra literària. Tenim, en primer lloc, la de l'"entendedor": especialista en el joc literari intertextual; en segon lloc hi ha el públic cortès que no sempre coneix tota la tradició literària però és receptiu a la cançó en el seu medi i, en tercer lloc, hi ha la recepció estrictament musical on la recepció de l'obra té en compte només els aspectes auditius, tant de la música com de la paraula. Cap dels tres són incompatibles i tots tres poden suposar el mateix gaudi pel seu públic. Una comparació immediata en la nostra societat pot ser la del repertori tant clàssic com contemporani, que hom, sense entendre allò que es diu o el grau de complexitat melòdica d'una partitura, en pot fruir i guardar-li fidelitat.

Entenem per intertextualitat la presència i actualització d'un text anterior en un text posterior, de tal manera que aquest últim presenta una sèrie de connotacions que sense el primer no tindria. Es tracta d'una actualització conscient, voluntària i restringida a diferents graus: el textual poètic-formal i el melòdic estructural.

Aquestes imitacions podríem anomenar-les "connotatives", és a dir, són préstecs que, per l'evocació del seu context d'origen, aporten un significat particular al sentit ordinari de l'enunciat. Existeixen altres procediments retòrics de recepció i elaboració literària medieval, però la imitació constitueix la principal base ideològica per a comprendre i demostrar, no tant el contacte o relació que -sens dubte- va existir entre trobadors i models anteriors, sinó la dialèctica poètica que la seva obra, tant poètica com musical, va produir. Aquesta dialèctica poètico/melòdica és el que designem com a intertextualitat.

La intertextualitat és explícita i conscient, i es fonamenta en una tasca de transformació, substitució, sinonímia i antonímia tal com podem comprovar en les poesies de Marcabré, Bernart de Ventadorn, Albertet de Sisteron, Peire Ramon de Tolosa, Raimbaut d'Aurenga, Peirol, Guilhem Ademar

Donada la imbricació text/música, el nostre plantejament intertextual està fonamentat en ambdós elements. Concebem la intertextualitat en la lírica trobadoresca a partir d'un sistema que relaciona *mot*, *so* i *razo* (Gruber 1983). Entenem per *mot* el lèxic, per *so* la melodia, i per *razo* el contingut poètic. D'aquests tres elements, *mot* i *so* participen, a més, de la mètrica, mentre que *razo* només abasta el contingut. És Jaufre Rudel qui per primera vegada exposa aquests tres termes en un mateix context a *No sap cantar qui so no di* (Jaufre Rudel BdT 262,3, vv. 1-6). Partint d'aquesta triple concepció de *mot*, *razo* i *so*, la relació entre lírica i trobador concerneix tant a la forma com al contingut, corresponent la forma al text i a la melodia, i el contingut al significat poètic.



## LA MÚSICA

### *Ab la dolçor del so novel* (Guilhem de Peitieu, BdT)

En una *razo*, narració en prosa que encapçala algunes poesies explicant-ne el contingut o el fet que motivà la composició de la poesia a la que precedeix, s'explica que el famós trobador Arnaut Daniel (...1180-1195...), estant a la cort del rei Ricard d'Anglaterra (1157-1199) va ser desafiat per un joglar a compondre millors rimes que ell. Cadascú dels dos es van apostar un palafré, sota el judici del rei, que els va tancar en cambres separades. Mentre que el joglar cantava dia i nit la seva cançó per memoritzar-la i al cap de tres dies ja la tenia enllestida, Arnaut Daniel era incapaç de compondre cap vers ni melodia. Arribat el cinquè dia, el plaç que el rei els hi havia donat, Arnaut va demanar cantar el primer, i va començar a cantar la cançó que l'altre havia compost. Davant l'enuig del joglar, el rei, que va esbrinar la veritat, va riure molt i s'ho va prendre com una mostra de la intel·ligència d'Arnaut Daniel. Va lliurar els gatges i va fer donar dos bells regals als dos homes. (*Razo de Lancan son passat li giure* (BdT 29,2) d'Arnaut Daniel)

Arnaut Daniel és designat per Dante com *il miglior fabro do parlar materno* (*Purgatorio*, XXVI, 117), és a dir, aquell que millor mestreja la llengua materna o occitana. La perícia poètica del trobador arriba fins a nosaltres, car ha estat l'inventor d'una forma mètrica-melòdica, la *sextina*, de gran èxit entre els seus contemporanis i els poetes posteriors, com per exemple el poeta català Joan Brossa, autor d'un nombre important de *sextinas*. La *razo*, a més de l'aspecte humorístic, ens dóna indicis del procés de creació de la lírica trobadoresca a partir de la seva transmissió oral: es crea en un medi aristocràtic i culte; el temps de composició és en aquest cas de tres a cinc dies; la transmissió oral com a factor decisiu per a la seva memorització i la perícia intel·lectual de l'autor-trobador que es valora tant com la pròpia obra. Tots aquests factors són decisius en el moment d'abordar la naturalesa de la música trobadoresca: es tracta d'una música culta i tan elaborada com el text; es compon la melodia en funció de la transmissió oral de l'obra; i la imitació -en l'exemple citat *in extremis*- és un factor fonamental en la producció lírica trobadoresca. L'etimologia de la paraula "trobador" ja ens condueix a l'univers musical medieval culte per excel·lència: el món litúrgic.

### *tropator*

Per definir la lírica trobadoresca hem de partir de l'etimologia mateixa de "trobador", del llatí *tropare* que significa fer i compondre "trops": sistema de composició textual i musical fonamentat en la interpolació d'un text i adaptació de melodies preexistents a textos nous; sistema originàriament musical que es fonamenta en l'amplificació, substitució i complementació d'estructures i frases melòdiques a partir d'una melodia base. Tenim tres tipus de trops: els estrictament musicals o desenvolupaments melòdics a partir d'un model previ; els textuals que no comporten nova aportació melòdica però sí l'adaptació del nou text a la música preexistent; i els trops musicals i textuals al mateix temps, que aporten nou text i nova música als models imitats. Aquest sistema de composició musical i textual, documentat des del segle IX, va ser un factor de renovació pel cant litúrgic gregorià i és el model de creació per a la lírica monòdica cortesana, tant per la música com pel text, un sistema fonamentat en el concepte dinàmic medieval de la imitació.

***No sap cantar qui so no di ni vers trobar qui motz no fa (Jaufré Rudel BdT 262,3)***

Aquesta procés de creació fonamentat en la tradició literària i musical anterior produeix una dialèctica melòdica i poètica amb el model imitat generant un metallenguatge que només entenen aquells que coneixen el model imitat, un públic d'*entendedors* (entesos) de classe social i cultural determinada per una formació que els permet escoltar l'obra lírica a partir d'una multiplicitat de significats que aporta tant la pròpia poètica de la nova obra com la del model imitat. L'obra musical trobadoresca compta amb suficient autonomia com per ser gaudida tant per un públic ignorant de la tradició musical imitada com pels *entendedors*, els experts i cultivats que entenen aquest metallenguatge. És a dir, existeixen diferents nivells d'audició i de comprensió de la lírica trobadoresca que no interfereixen l'un en l'altre, el dels *entendedors*, aristocràtic i culte, i els del públic que pot ser tant aristocràtic com popular però que no compta amb les eines ni litúrgiques ni culturals per desxifrar el veritable significat de l'obra lírica, però que no obstant això, pot gaudir de l'audició d'un text i d'una música com si d'una nova obra original es tractés. Si aquest procés en l'aspecte literari s'ha denominat intertextualitat, pel que fa a la música el definim com a intermelodicitat. Si el sistema de composició de trops es fonamenta en el desenvolupament d'un model preexistent, a la lírica cortesana comptem amb un sistema musical paral·lel d'imitació més simple que el dels trops i basat també en la imitació denominat pels musicòlegs com a *contrafactum* i que els mateixos trobadors denominen com a *sirventes* i que amb el temps passa de ser un procés musical per convertir-se en un gènere poètic que designa les composicions que imiten una melodia (i, per tant, l'estructura mètrica) d'una obra preexistent, i de vegades fins i tot el text. De tots els tractats de poètica en llengua romànica, només el *Arte poetica* que trobem en el cançoner de lírica galaicoportuguesa *Colocci-Brancuti*, ens dona les claus específiques del *contrafactum*. En aquest tractat es descriu el *arte de seguir* (art d'imitar) que s'estructura en tres graus: primer, trobem aquell que només adapta la melodia i l'estructura sil·làbica; en segon lloc, hi ha el que només adapta la melodia estròfica i l'estructura mètrica de l'estrofa, els versos, i la rima del model; i en tercer lloc el que adapta, a més de tot l'anterior, el lèxic "*con mayor entendimiento*" o sigui, el que més amunt designàvem com imitació intertextual i intermelòdica intertextual (Tavani 1988:198-213). El descobriment i la comparació dels models melòdics i poètics utilitzats ens permet no només establir-ne la tradició sinó també d'esbrinar-ne l'estratègia de composició tant melòdica com textual. El sistema intermelòdic indica que el trobador té la intenció de que la seva obra quedi impregnada, farcida o prenyada d'ecos o ressons melòdics i poètics perquè aquest públic d'*entendedors* rebi l'obra lírica (la música i el text) en un context de tradició musical i literària connotativa.

El procediment que apuntàvem més amunt d'apropiació líricopoètica (estructura mètrica i melodia) d'una obra anterior es denomina musicològicament com a *contrafactum*, és a dir, es reprèn una melodia preexistent i sobre aquesta melodia i la seva estructura mètrica es crea un text nou. Quan l'imitador reproduïx la mateixa estructura mètrica i les rimes del model imitat el *contrafactum* és complet. No obstant això, tenim molts *contrafactes* que no reproduïxen les rimes del model i també comptem amb nombrosos exemples de reproduccions parcials del model i desenvolupaments mètrics i melòdics aliens al model, com la poesia *Fort m'enoia, s'o auzes dire* (BdT 306,10) del Monjo de Montaudon (...1193-1210...) que imitava la famosa composició de Bertran de Born *Rassa, tant creis e mont'e poia* (BdT 80,37) l'única melodia original de la seva obra musical que s'ha conservat fins a nosaltres. Aquest sistema de composició ens ha permès la reconstrucció melòdica de força cançons que no han arribat fins a nosaltres amb música. Així, la melodia de la *canço* d'amor de Berenguer de Palou (...1164...) *Aital dona cum ieu sai* (BdT 47,3) va servir com a model

del *sirventes* de Raimon de Miraval (...1191-1229...) *Del rei d'Aragon conssir* (BdT 392,11). Raimon de Miraval compona l'any 1196, després de la mort del rei Alfons (Perpinyà 1196) -curiosament anomenat "*el cast*", però també el "*rei trobador*"- aquest *sirventès* perquè el seu successor, Pere el Catòlic, canviï les seves aliances polítiques i adopti una actitud bel·ligerant front al comtat de Tolosa. Raimon de Miraval tria la composició de Berenguer de Palou perquè sens dubte la seva obra era prou coneguda en terres catalanes i això n'assegurava la seva difusió entre la noblesa catalana que, a la vegada, podia influir en el seu senyor Pere el Catòlic. El famós trobador català, Guillem de Berguedà (...1138-1192...) declara en la composició *Chanson ai comensada* (BdT 210,7) que ha fet la seva poesia *en est son vieil antic/ que fetz Ot de Moncada*, sobre la melodia vella i antiga del trobador Ot de Moncada. La imitació o "contrafactum" s'efectuava tant entre els mateixos trobadors, com ja hem vist, com prenen la lírica llatina com a model, i no només la de tema amorós sinó també la litúrgica. És el cas de Giraut de Bornelh (...1162-1199...) que quan compona l'alba *Reis glorios verais lums e clardatz* (BdT 242,64) pren com a model l'himne marià *Ave maris stella* i ho fa mitjançant un procés d'intermelodicitat per aconseguir un efecte de contrast en l'auditori pel fet de cantar l'adulteri amb un himne religiós que proclama la virginitat de Maria i que el públic medieval coneixia bé. També tenim imitacions melòdiques entre trobadors i *trouvères*, com és el cas del trobador català Guilhem de Cabestanh (...1212...) que a la cançó d'amor *Mout m'alegra douza vos per boscaje* (BdT 213,7), pren com a model pel seu contrafactum una cançó a la verge del *trouvère* Gautier de Coinci, *Pour conforter mon cuer et mon courage*. Les imitacions també es realitzaven entre trobadors i *minnesänger* (els trobadors alemanys), ja que, per exemple, la melodia i l'estructura mètrica de *En chantan m'aven a membrar* (BdT 155,8) de Folquet de Marselha va ser emprada pel poeta alemany Friedrich von Haussen (c. 1155-1190). Aquestes tècniques tenen com objectiu assegurar la difusió de l'obra lírica i així assegurar-se l'èxit i l'acceptació del missatge poètic, sigui amorós o -sobretot- polític i/o ideològic.

### ***remembra'm d'un so de lonh***

Aquest tipus d'imitacions s'entenen dins un context de transmissió oral, però no necessàriament de creació oral. S'ha escrit molt sobre l'oralitat i la memòria a l'Edat Mitjana. Cal, però, deixar clar que quan es parla d'"oralitat" hom ha d'entendre sempre "música", i és en aquesta dimensió en la que l'obra trobadoresca és concebuda. L'aspecte més obvi de l'oralitat és que aquesta depèn del so. L'oralitat s'estructura tant en el text com en la música a partir d'uns elements (lèxics i melòdics) que, situats estratègicament, asseguruen la memorització del text i de la música. Aquest és un procediment conscient que denota el mestratge musical i textual dels trobadors. La memòria és el punt d'inflexió, tan pràctic com ideològic, en que la música desenvolupa un important paper. Sigui per transgredir com en l'alba de Guiraut de Bornelh, sigui per fer recordar al públic situacions que esdevenen missatges exemplars, o sigui, simplement, per proveir el públic d'elements d'informació conceptual d'una manera dinàmica i econòmica.

Dins de l'apartat de la memòria i lligat a la representació musical en l'espectacle cal esmentar la gestualitat com a llenguatge que gaudeix tant de la tradició de la retòrica medieval, entesa com art de la paraula (i no del text). La funció del gest en una societat oral és cabdal com a portadora d'una semiòtica que complementa el cant i la recitació. El joglar s'expressa amb el gest, referencia el seu cant o el contextualitza en la tradició litúrgica, per imitar-lo o per transgredir-lo. Quan el trobador Jaufré Rudel en la seva famosa "*canço de lonh*" *Lanqand li jorn son lonc en mai* (BdT 262,2) evoca la memòria en el vers *remembra'm d'un amor de lonh*, l'anècdota amorosa està inserida dins una tradició musical i



religiosa que li confereix al peregrinatge amorós una dimensió mística, ja que, malgrat els intents de fer transcendent el text (Corrado Bologna y Andrea Fasso 1991), és la música la que confirma aquesta intenció perquè el model melòdic utilitzat pel trobador és l'himne *Ave rex gentis Anglorum, miles regis angelorum* (Ursula Aarburg 1967: 98-118).

### *musica plana sine mensurabilis*

La música de les cançons dels trobadors es monòdica, és a dir, té una sola línia de cant, enfront de la polifonia que en té dues o més. Només s'han conservat 262 melodies diferents en un reduït nombre de manuscrits. No ens ha arribat cap notació per acompanyament instrumental i, malgrat els enregistraments actuals on proliferen els instruments com a bolets, a les miniatures dels manuscrits que ens representen els propis trobadors no és freqüent l'aparició del trobador amb un instrument. No obstant això, sabem que alguns trobadors i joglars s'acompanyaven amb instruments de corda amb arc o pulsada, com per exemple la viola, el rebec o la mandora. L'acompanyament musical en els enregistraments actuals de música medieval suposa un repte per als intèrprets ja que l'única manera d'elaborar una partitura instrumental coherent amb la tradició medieval suposa "seguir" els sistemes d'imitació melòdica medieval que ens proporciona la polifonia quan a partir d'un *cantus firmus* n'elabora altres veus. A aquest procés de reconstrucció melòdica hi hem d'afegir una clara consciència del sistema de transmissió i recepció de l'obra trobadoresca en el món medieval pel que fa al nombre i tria d'instruments. Si pensem que aquest repertori es difon oralment per les corts i que els seus difusors eren joglars o els mateixos trobadors que viatjaven d'una cort a una altra a peu o a cavall -els més rics o privilegiats-, és evident que difícilment podrien carretejar més d'un instrument. No podem descartar la coincidència de diferents músics o joglars en una cort i, per tant, que poguessin interpretar alguna composició plegats. No obstant això, es tractaria d'un fet ocasional. L'argument de la representació de diferents músics tocant instruments que trobem en les miniatures dels manuscrits medievals, no respon a una realitat sinó a la representació d'un món imaginari i desitjable. Les miniatures dels manuscrits rarament representen els problemes i les carències del món medieval sinó que pretenen il·lustrar un món de luxe que poc té a veure amb la realitat quotidiana. I aquestes "orquestrats" - tant les dels manuscrits com les dels enregistraments actuals- tenen a veure més amb l'imaginari que amb la realitat.

La unitat melòdica comprèn només una *cobla* o estrofa, música que es va repetint a cada nova estrofa. L'estructura mètrica és el vincle formal d'unió entre el text i la música. Com ja va demostrar Jorn Gruber l'any 1983, a la lírica cortesana medieval li manca un mot per designar l'estructura mètrica. A partir, per una banda, del lèxic d'una composició de Jaufre Rudel, *No sap cantar qui so no di* (BdT 262,3), Gruber arriba a la conclusió - acceptada majoritàriament per la crítica acadèmica- que la paraula occitana "so" designa al mateix temps la melodia i l'estructura mètrica. La coincidència de tots tres elements de l'obra imitada en la nova composició certificaria la voluntat intertextual i intermelòdica de la imitació. La indisociabilitat de mètrica i música comporta que tot estudi musical i mètric d'una obra lírica dels repertoris medievals reverteix automàticament en el text poètic. És en aquest punt on es demostra com és indispensable l'estudi comparat i interdisciplinari entre musicologia i filologia per a una bona interpretació i comprensió de la música i el text de la lírica trobadoresca.

### *Vega Aguiló, Gil, Sant Joan de les Abadeses...*

Com apuntàvem més amunt, la difusió de la lírica medieval es fa oralment, però

nosaltres només comptem amb una difusió manuscrita. De fet, és gràcies a aquests manuscrits que podem conèixer avui tant els textos com les melodies, car la tradició oral s'ha perdut. La funció del manuscrit medieval de lírica trobadoresca -pel que fa a la música- no és comparable a la de les partitures actuals, ja que els manuscrits conservats, tots ells posteriors a l'activitat dels trobadors, es confeccionen amb l'objectiu de conservar un repertori del que hom té consciència que s'està perdent, i no una "partitura" per un intèrpret. El manuscrit és un element ordenador i compilador i, per tant, el seu objectiu primordial és la conservació. La notació musical precisa una edició i una transcripció que comporta el coneixement de les tècniques paleogràfiques medievals, sobretot litúrgiques, i una interpretació semiològica de la paleografia. Els manuscrits de lírica trobadoresca, tant els que reproduïen els textos com els pocs que presenten notació musical, són majoritàriament dels segles XIII i XIV, és a dir, d'un o dos segles posteriors al naixement de la lírica cortesana trobadoresca. Rarament ens ha arribat l'obra original, però el que sí sabem és que el copista va escriure unes determinades figures paleogràfiques per a la música, i que la seva elecció no va ser arbitrària, sinó que responia a un codi semiològic que reproduïa per escrit un codi sonor i musical. El *décalage* cronològic, juntament amb els efectes de la transmissió tant oral com textual, ha produït en les obres un gran nombre de variants. Aquest fet, vist per la filologia i la musicologia tradicionals com un problema per l'establiment de la melodia original, des d'una perspectiva oral no constitueix cap problema, sinó que és una mostra de la riquesa del sistema i de la capacitat d'intervenció dels transmissors, siguin joglars o copistes. Mentre en el text literari els elements poètics i lèxics ens poden apropar amb certa seguretat al que devia haver estat l'obra "original", en la música no tenim prou elements de comparació per establir-ne la "melodia d'autor". A més, el mateix sistema d'imitació melòdica que hem comentat més amunt ens ho impedeix, per tant, el nivell de coneixement d'aquestes melodies serà sempre el de la transmissió i no el de la creació de l'obra musical, tal com ja hem dit més amunt.

Les melodies de ls trobadors s'han conservat en quatre grans manuscrits: els manuscrits R, W i X a la Biblioteca Nacional de París (França) i el manuscrit G a la Biblioteca Ambrosiana de Milà (Itàlia):

-MS. R París, Bibliothèque Nationale, fr. 22543. Havia format part de la *Bibliothèque de la Vallière* amb el No. 14. Manuscrit llenguadocià c. 1300; Notació Quadrada.

-MS. W a Paris, Bibliothèque Nationales, fr. 844. Nomenat *Manuscrit du Roi*, antic Mazarine 96. Manuscrit del nord de França. Final del segle XIII, amb adicions dels segles XIV i XV Notació quadrada.

-MS. X Paris, Bibliothèque Nationales, fr. 20050 [ *Nomenat Chansonnier de St-Germain-des-Prés*, antic *St-Germain* 1989. Manuscrit del nord de França. Meitat del segle XIII Notació neumes messins; Edició i facsímil: MEYER-RAYNAUD, Le chansonnier de St-Germain-des-Prés Neumes lorenesos .

-MS. G a Milà, Biblioteca Ambrosiana, Sig. R71 superiore. Del nord d'Itàlia. Primera meitat del segle XIV; Notació Quadrada sobre 5 o 6 línies; Facsímil i transcripció: SESINI (1939) .

Comptem amb altres manuscrits en els que s'han conservat alguna cançó, com el conservat a la Biblioteca Vaticana a Roma (Itàlia) que conté relats sobre les croades i que en el últim foli reproduïx el famós plany a la mort de Ricard Cor de Lleó, obra d'un dels trobadors més prolífics i coneguts, en Gaucelm Faidit:

-MS. η a Roma, Bibl. Vaticana, *Reginensis Latinus* 1659. Són dos manuscrits, un Anglo-Normand i l'altre anglès. Finals del segle XIII(Anglo-Normand); segona meitat del segle XIV(anglès). Notació quadrada inclinada/cursiva .

En aquest capítol de manuscrits menors, però no per això menys importants, el patrimoni trobadoresc català compta amb el manuscrit de Sant Joan de les Abadesses, manuscrit 3.871 de Biblioteca Nacional de Catalunya, del segle XIII:

-MS. Sant Joan de les Abadeses, manuscrit 3.871 de Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), del segle XIII. Són dos fulls solts que havien servit de tapes d'un registre notarial. Notació messina.

Dels quatre grans manuscrits cal comentar la concepció de la seva elaboració. Així, el manuscrit R és el més important pel que fa a la conservació del patrimoni trobadoresc amb 160 melodies i, segons Aubrey (1982), hi han intervingut quatre còpiestes de música diferents. Sembla que en principi no havia estat concebut com un manuscrit musical, ja que fins el foli 10 l'aparició de la música acompanyant els textos literaris és esporàdica. Però a partir del foli 11 trobem que les pautes musicals ja hi són de manera regular, trobant-ne unes amb música i d'altres sense. Sembla com si el compilador del manuscrit, un cop iniciada la tasca de redacció, s'hagués plantejat la possibilitat d'incloure-hi pautes musicals a totes les poesies. Reforça aquesta hipòtesi que l'obra musical del trobador català Berenguer de Palou (...1165...) només s'ha conservat en aquest manuscrit, la qual cosa ens porta a pensar que el copista de R va copiar un manuscrit de l'obra del trobador català. Així mateix ens trobem amb l'obra del trobador rossellonès, Guiraut Riquier (...1254-1292), l'obra del qual es conserva amb música en aquest manuscrit amb les dates de composició de les obres, reproduint sembla un manuscrit del propi trobador. Segons H. van der Werf (1984) aquest manuscrit no va ser concebut com un cançoner donada la seva arbitrària presentació d'obres i autors.

El manuscrit G, amb 81 melodies, és l'obra d'un col·leccionista italià i, de fet, es reproduïen les obres dels trobadors més divulgats a l'Itàlia medieval, encapçalant el manuscrit l'obra de Folquet de Marsella. La riquesa de les seves il·lustracions i la qualitat de la notació musical ens posen davant un copista excepcional. Per confirmar aquesta hipòtesi comprovem que el copista de la música corregeix el text literari del manuscrit, la qual cosa donaria fe de la seva formació, tant musical com literària.

El manuscrit W, amb 40 melodies, és un ric manuscrit inacabat que ha sofert les actuacions vandàliques dels col·leccionistes de miniatures, la qual cosa ha mutilat no només el pergamí i les miniatures sinó que algunes composicions han quedat parcialment destruïdes i això n'ha impedit la seva conservació. De les 40 melodies n'hi ha que són úniques, car no es troben en els altres manuscrits com la famosa cançó d'amor femení de la Comtessa de Dia, *A cantar m'er*, (BdT 46,2). Segons H. van der Werf (1984) aquest manuscrit va ser concebut com un cançoner on la tria d'autors i obres i la seva ordenació corresponia al criteri ordenador.

El manuscrit X, amb 21 melodies, sembla una eina d'un joglar o poeta; és un manuscrit de paper de tamany reduït comparat amb els altres, sense cap decoració o miniatura. La notació musical és loresesa.

El repertori melòdic conservat és escàs comparat amb el ressó literari que van tenir els trobadors a l'Edat Mitjana i en èpoques posteriors fins el temps present. Els manuscrits continuen essent enigmes que, a partir de constants recerques, van desvetllant la seva naturalesa, la raó per la qual van ser redactats. I també, molt lentament, anem descobrint l'entrellat d'una notació que, més que les carències, revela la nostra ignorància d'un sistema de representació melòdica obvi per als seus contemporanis i enigmàtic per nosaltres. Això arriba al punt d'haver de canviar les nostres suposicions epistemològiques. Exemples com les versions d'una mateixa melodia copiada en diferents manuscrits que no sempre són idèntiques posen de relleu la variació del desenvolupament melòdic de la cançó per part dels

transmissors, siguin els de la tradició manuscrita (els copistes) o els de la tradició oral (els joglars).

### ***Punctum, virga, pes, clivis, scandicus, climacus, torculus, porrectus...***

La notació dels manuscrits és: la quadrada pels mms. G, R, W i amb neumes lorenesos la de X. Els neumes que hi trobem són els ordinaris de la notació quadrada de la paleografia gregoriana: el *punctum* i la *virga* pels neumes de una sola nota, el *pes* i la *clivis* pel de dues notes ascendents i descendents, respectivament i el *scandicus*, el *climacus*, el *torculus* i el *porrectus* pels de tres notes. Hi trobem a més en neumes desenvolupats les múltiples combinacions entre tots ells, sobre tot en síl·labes ornamentades. Tret d'alguns exemples aïllats la notació no és rítmica ni proporcional, és a dir, no es correspon una figura paleogràfica per una duració breu i una altra per una duració llarga. Per aquesta raó, el tema de la transcripció ha estat motiu de polèmica, encara que avui s'ha optat per una transcripció en ritme lliure amb una interpretació regida per la interpretació semiològica de la paleografia comparant-la amb les notacions neumàtiques del cant gregorià.

Les claus més usals són les de do i les de fa. Aquestes claus tenen com objectiu la de situar l'àmbit melòdic dins de la pauta musical i evitar l'escriptura de notes musical fora de la pauta musical.

### ***La transcripció***

Durant uns anys es van voler aplicar els sistemes proporcionals de la polifonia contemporània a la monodia cortesana per transcriure les melodies dels trobadors; això venia donat per la incomprensió d'una notació que, aparentment, no comptava amb indicacions rítmiques. Riemann pretenia transcriure la monodia amb una mesura binària. Aubry va propugnar tres moments progressius i evolutius de la notació monòdica: estat primitiu on la notació mesurada es confon amb la notació gregoriana i, per tant, no indica el ritme; una segona etapa que coneix la distinció entre llargues i breus, encara que la notació paleogràfica no ho reflecteixi explícitament; i una tercera etapa on ja trobem l'escriptura proporcional musical. Per comparació entre notacions va optar per transcriure la monodia amb els sistemes proporcionals de la polifonia. Pels mateixos anys, Beck va reivindicar la paternitat d'aquestes teories. Inclús va rivalitzar amb Friedrich Ludwig, que feia remuntar al principi del segle XII la utilització del "Modus", i deduïa, de l'estudi dels motets, les fórmules rítmiques aplicades a la notació quadrada. Gennrich i Spanke, alumnes de Ludwig, continuaren amb aquest sistema de transcripció, i el musicòleg català Higiní Anglès, encara que seguia emprant el sistema modal, va començar a combinar diferents modes dins una mateixa transcripció en veure que un de sol s'articulava a la prosòdia del text.

Els modes aplicats, sobretot els tres primers, seguint la mètrica clàssica, eren:

- |     |                  |       |       |                    |
|-----|------------------|-------|-------|--------------------|
| I   | mode (troqueu)   | - v   | - v   | (llarga breu)      |
| II  | mode (iàmbic)    | v -   | v -   | (breu llarga)      |
| III | mode (dactílic)  | - v v | - v v | (llarga breu breu) |
| IV  | mode (anapèstic) | v v - | v v - | (breu breu llarga) |
| V   | mode (espondàic) | - -   | - -   | (llarga llarga)    |
| VI  | mode (tribàquic) | v v v | v v v | (breu breu breu)   |

Malgrat tots els intents, la teoria modal de transcripció mai no ha estat justificada. Ugo Sesini (1939), en un magnífic estudi del manuscrit G, va exposar les seves teories sobre transcripció. Sesini diu que l'error de la hipòtesi modal ha estat recórrer a un tipus de notació (la proporcional) de composicions polifòniques, per interpretar el ritme de les monodies de notació quadrada, i que els musicòlegs que l'apliquen incorren en greus errors epistemològics i científics. El fet de no haver trobat la clau de la transcripció d'aquest repertori, no justifica l'aplicació de sistemes rítmics aliens a la lírica cortesana, ja que el funcionament de la polifonia és diametralment oposat al de la monodia, no només com a sistema melòdic, sinó també conceptual pel que fa a l'acurada transmissió de la paraula. La musicologia actual ha renunciat a aquestes pràctiques carrinclones de transcripció ja que el sistema rítmic proporcional destrueix la prosòdia del text i una interpretació rítmica variaria l'accentuació de les paraules, cosa que va en detriment de la perfecta transmissió del text. El teòric medieval Ioannis de Grocheo distingia entre *simplex musica vel civilis, quam vulgarem musicam apellamus* (música monòdica o profana, coneguda com popular) i *musica composita vel regularis vel canonica, quam appellant musicam mensuratam* (música en arts o música composada segons una regla, coneguda com música mesurada); el cant gregorià *cantus planus* era *musica plana sine mensurabilis* mentre que la *musica non ite praecise mensurata* seria la música monòdica cortesana, la primera referida al *cantus planus* o gregorià, la segona, la *musica simplex*, referida a la música monòdica, segurament profana. Si fem cas al teòric medieval, la música monòdica, sigui religiosa o profana, no tenen mesura proporcional de llargues o breus. El problema de la transcripció modal és epistemològic, és a dir, respon a la concepció ideològica de la que parteix el transcriptor. El camp musical més proper a la monodia cortesana és el de la monodia religiosa, això s'ha d'entendre sobretot en la incidència d'ambdós camps en aspectes particulars com són el paleogràfic/rítmic i la incidència del text en la melodia.

Una possible solució al ritme monòdic la tenim dins la mateixa monodia a partir de tots els estudis comparatius entre notació creuada i notació neumàtica i el sistema d'interpretació rítmica de la semiologia gregoriana que va portar a terme Dom Eugène Cardine (1970). El fet de no haver trobat el mode d'expressió rítmica d'aquesta notació no justificava l'aplicació d'un sistema aliè al de la monodia. El material amb què comptem és el d'uns textos i el d'unes melodies. I és en ambdós on hem de cercar el ritme. Afirmar que el text no gaudeix de ritme és absurd, i dir el mateix de la notació musical seria menysprear la paleografia i desconèixer la semiologia gregoriana. Les transcripcions, doncs, s'han de transcriure sense mesura proporcional, essent la interpretació semiològica de la paleografia la que ens indicarà un possible ritme pel que fa a les notes d'un mateix neuma, o a la relació entre diferents neumes. Una transcripció acurada ha de tenir en compte no només els diastemas de la melodia sinó també l'articulació de la melodia amb la seva representació paleogràfica atenent a aspectes semiològics com la repercussió o el tall neumàtic per citar només dos exemples. Les transcripcions han de presentar la versió d'un manuscrit, sense intentar portar a la pràctica les teories Lachmanianes que en musicologia i en aquest repertori només ens portarien a articular una obra "ideal" que potser mai va existir. La versió de cadascun dels manuscrits compta amb una personalitat melòdica i rítmica pròpia que no permet de fer variacions ni combinacions. La notació neumàtica accentual i el reflex rítmic de la paleografia en notació quadrada, ens ajuden a desvetllar les correspondències rítmiques dels manuscrits musicals dels trobadors. Comptem, a més, amb un altre element rítmic per a una correcta interpretació pràctica d'aquest repertori: la prosòdia del text poètic. No es tracta del ritme natural del llenguatge sinó d'aquell que el trobador confereix al text poètic amb la combinació de síl·labes tòniques i àtones. És a dir, el ritme prosòdic textual, ritme comú a la majoria de trobadors, tal com ja va exposar Raffaello Monterosso (1956). Poesies com de

*Mon cor e mi e mas bonas chansos* (BdT 167,37) de Gaucelm Faidit, o en el text de la *canço d'amor de lonh* de Jaufre Rudel o en la no menys famosa *estampida* de Raimbaut de Vaqueiras *Kalenda Maia* (BdT 392,9), o en *A chantar m'er de so q'ieu no volria* (BdT 46,2) de La Comtessa de Dia ens confirmen la importància d'aquest factor rítmic en la interpretació musical. La interpretació pràctica d'aquests ritmes caldrà fer-la a partir del concepte gregorià d'"articulació".

### ***diabolus in musica***

Una altra qüestió delicada és el sistema de les alteracions. Normalment ens trobem el si i el mi bemoll, i els becaires d'aquestes notes. No obstant això, l'experiència ens demostra que cal fer un estudi de semitonia en les melodies, ja que, sigui per la transmissió manuscrita, o sigui a partir de criteris teòrics, cal intervenir les melodies al transcriure i al cantar. Un cas ben proper són les melodies del trobador català Berenguer de Palou, concretament a *De la gensor qu'om vei al mieu semblan* (BdT 47,5) on una interpretació a partir dels teòrics medievals caldria transcriure i interpretar amb el si bemoll per evitar l'interval de 4<sup>a</sup> (fa-si) que produeix el que s'ha denominat com *diabolus in musica*, però l'estudi de la melodia ens indica la conveniència de fer el si natural. En el manuscrit R, l'únic que ha transmès la melodia, no trobem cap indicació d'alteració i això podria ser un argument més per justificar la interpretació natural del si. En *Bona dona, cuy ricx pretz fai valer* (BdT 47,4), també de Berenguer de Palou, l'anàlisi melòdica ens indica que el si bemoll és present en la melodia corresponent al primer vers, mentre que en els altres versos és natural.

### ***Pedes cum cauda, frons cum cauda, et oda continua***

Des de la perspectiva de la imitació que hem apuntat més amunt, la qüestió melòdica es presenta com a quelcom complex per la incapacitat, per manca de materials conservats, per trobar tant la paternitat de les imitacions com del mateix sistema de composició melòdica. Ens trobem inclús en que les versions d'una mateixa melodia copiada en diferents manuscrits no sempre són idèntiques com en *Dejosta'ls breus jorns e.ls loncs sers* (BdT 323,15) de Peire d'Alvernha (...1149-1168...), conservada en els manuscrits R i X, fet que posa de manifest la variació del desenvolupament melòdic de la cançó per part dels copistes i/o de la tradició oral.

Segons Dante la música dels trobadors es pot estructurar en una melodia contínua (*oda continua*), és a dir, quan no es repeteixen les frases melòdiques en cap de les melodies que es corresponen amb els versos de les estrofes i sense *diesis* (pausa que marca el pas d'un membre melòdic a un altre); o bé amb una melodia que repeteix algun dels seus membres (*cançó*), sigui abans o després de la *diesis*, o en les dues parts de l'estrofa. Si la repetició es fa abans de la *diesis* es descriu com *pedes cum cauda*, si no hi ha repetició melòdica es descriu com *frons cum cauda*.

El desenvolupament melòdic és, potser, el factor determinant d'aquesta lírica. L'"opció melòdica" respon no només a l'autor sinó també a tots aquells que en algun moment han intervingut en la transmissió (copistes o joglars, per exemple). Això significa que el concepte d'"autor" a la lírica medieval no existeix, i que tots aquells que transmeten (oralment o per escrit) l'obra lírica estan legitimats a variar-la; això explicaria les múltiples variacions de text i música entre les diferents versions manuscrites conservades, la qual cosa obliga a realitzar treballs d'edició en el text cercant l'obra original, però no així en la música. La filologia compta amb més elements de comparació que la musicologia per arribar a l'obra original del trobador. Mentre la reconstrucció filològica d'un text estarà molt més a prop de

l'obra original, la reconstrucció musical només podrà aspirar al nivell de la transmissió.

Les melodies que han arribat fins a nosaltres són el resultat, doncs, d'una llarga elaboració estructural, i els seus elements (forma musical, ornamentació i estructura melòdica) tenen un funcionament intern a partir d'un sistema formal en funció de la transmissió oral i de la tradició de composició litúrgica gregoriana.

Per considerar la qüestió melòdica cal partir dels treballs d'Anglès, Ludwig i, sobretot, de Gennrich (1965), que primava les versions musicals del manuscrit R per davant de les d'altres manuscrits. A més, quan analitzava les melodies en descrivia la “forma musical” a partir d'una abstracció melòdica amb una voluntat sistemàtica que no sempre responia a la veritable naturalesa de la melodia. El musicòleg alemany descrivia melodies que, en principi, no repetien les frases melòdiques senceres com a *oda continua*, però que sí presentaven cèl·lules melòdiques que suggereixen un altre tipus d'organització melòdica que nosaltres designem com a “estructura melòdica”. La descripció de “forma musical” de Gennrich suggeriria l'estructura superficial de la melodia, mentre que l'“estructura melòdica” representaria l'estructura profunda de la melodia i de la composició musical. Aquest mode d'abordar la melodia suposa una perspectiva epistemològica ja que, a l'abordar l'anàlisi des de la mateixa perspectiva que les composicions litúrgiques, considerem que les melodies trobadoresques són obra d'autors d'alta formació cultural i musical i en descartem l'origen popular, hipòtesi que s'havia difós i acceptat a començaments del segle XX. No tenim tampoc arguments per defensar l'origen àrab d'aquesta música, ni melòdic o ornamentals ni tampoc els que fan referència als instruments musicals; l'únic punt de connexió entre la tradició musical àrab i la música trobadoresca és aquesta perspectiva de composició musical nuclear, molt propera a la concepció musical del *maqam* àrab, encara que aquesta és una hipòtesi encara per estudiar i demostrar. En l'aspecte melòdic un dels altres paranys és la temptació de parlar de “modalitat” (en referència a la música gregoriana) en la música trobadoresca per la recerca d'una “tonalitat”. Estudis com els de M. Isabel Popin i d'altres musicòlegs han demostrat que no existeix una aplicació sistemàtica dels modes gregorians a la lírica trobadoresca. Així, tal i com succeeix amb les alteracions, les melodies dels trobadors es comporten de mode alternatiu als cànons melòdics litúrgics, la qual cosa no ens ha d'estranyar ja que la mateixa poètica literària propugna un llenguatge alternatiu amb una ètica alternativa (l'amor cortès) i parareligiosa.

### ***Lo vers el so***

Des del començament d'aquest escrit hem abordat la música trobadoresca des del concepte de “lírica”, text i música. L'estructura mètrica és l'element formal que connecta el text amb la música, la filologia amb la musicologia, i la seva utilització ens permet identificar préstecs tan poètics com musicals. Tant en el procés d'imitació com en el dels processos intertextuals i intermelòdics l'articulació d'ambdós elements és indiscutible i necessària per una comprensió real de la seva naturalesa. La prosòdia del text s'articula amb la melodia per a conjugar un “ritme” liricomusical que reflecteixi l'elaboració d'aquest repertori.

L'estudi de la lírica trobadoresca només en la seva vessant textual seria com estudiar els textos de les òperes de Wagner sense atendre a la música, o els experiments de tornar a posar música a la lírica trobadoresca (encara que legítim en aquest món que ens ha tocat viure) seria semblant -per la qualitat de l'obra dels trobadors- a tornar a compondre la música de l'òpera del *Don Giovanni* de Mozart atenent només al llibret de Da Ponte i ignorant la tasca de l'eminent compositor.

*Ai, las! tan cuidava saber , e tan petit en sai!*

Parafraçant els versos de Bernart de Ventadorn (BdT 70,43, vv. 9-10) en els que declara la seva ignorància en  *fina' amor* o amor cortès, s'avançava premonitòriament a les llargues i saberudes discussions de filòlegs i poetes posteriors sobre el veritable significat de l'ètica amorosa trobadoresca, però sobretot en l'aspecte musical. De tot el que hem exposat se'n desprèn la gran elaboració melodicotextual d'aquesta lírica, fet que ha assegurat no només la seva conservació sinó també l'interès i actualitat.

Malgrat tots els estudis realitzats, tesis doctorals i investigacions, l'interpret de la lírica trobadoresca, de les cançons dels trobadors, sempre canta una "hipòtesi" del cant medieval, ja que la tradició oral no ens ha conservat cap melodia, i no és possible escoltar les cançons de Guillem de Berguedà, ni de Cerverí de Girona, ni de Berenguer de Palou, ni de Ponç d'Ortafà, ni de tants altres trobadors tal com les van sentir els seus contemporanis.