

ANNA ALBERNI / POESÍA Y MÚSICA EN LA LÍRICA TROVADORESCA (*)

Primera lírica europea de autor

Todos somos trovadores. Con este título abría Pere Gimferrer su prólogo a la reedición de la clásica obra de Martí de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Riquer, 1975) hace ya más de una década. Toda la poesía posterior a ellos presupone la existencia de los trovadores, decía Gimferrer, subrayando de paso la influencia del libro de Riquer en la poesía hispánica contemporánea. Y es que todos, poetas, eruditos, lectores, músicos, somos herederos de aquel legado.

La poesía europea empieza en el siglo XII con las primeras canciones de los trovadores. La gran novedad de estas canciones es que se cantan en lengua vulgar y que son obra de autores con una identidad conocida. La poesía de los trovadores trata del amor como estímulo de perfeccionamiento intelectual, moral y social, y se expresa mediante una serie de conceptos muy formalizados, entre los que destaca el ideal de la *cortezia* o «amor cortés». Dentro de este sistema de valores hay lugar para una gran variedad de temas, como la crítica o la exaltación de los poderosos, la arenga militar, la reflexión metapoética, moral y de costumbres, el debate o el lamento fúnebre.



El *so* de la canción trovadoresca

La música es un componente indisoluble del *art de trobar* (el arte de componer). En realidad, para los poetas medievales, la melodía y lo que hoy denominamos la estructura métrica confluyen en un único término, el *so*. Esto no debería sorprendernos, ya que una de las novedades de la poesía en lengua vulgar del siglo XII es la escansión del verso mediante el número de sílabas y la conexión entre versos a través de la rima, a la que en general corresponde una cadencia musical. La combinación de versos de igual o distinta longitud dentro de la estrofa y la distribución de terminaciones masculinas o femeninas al final del verso permiten una gran variedad de efectos poéticos. La rima multiplica y

amplifica estos efectos, ya que es a la vez sonido, significado y marca estructural del poema, tanto para el compositor como para el intérprete y su público. Así, la rima marca la frontera del verso y establece relaciones entre versos dentro de la estrofa, determinando su esquema rítmico, y entre las varias estrofas de la canción, como en el caso de las *coblas unissonans* o *capcaudadas*. Pero la rima es mucho más que esto, porque es capaz de conjugar «sensación y recuerdo», como explicaba Machado en boca de su Juan de Mairena («la rima es el encuentro más o menos reiterado de un sonido con el recuerdo de otro»). Los trovadores entendieron el potencial extraordinario de este recurso, y lo llevaron al máximo de sus posibilidades, usándolo como si se tratara de un sofisticado artilugio poético de vanguardia. Lo vemos en piezas como la conocida canción del *amor de lonh* de Jaufré Rudel (... 1125-1148...), donde la palabra *lonh*, que la melodía devuelve al oído siempre con la misma cadencia musical (en los versos 2 y 4 de cada estrofa), expande las resonancias y el significado del sintagma «amor de lejos»:

Lanquan li jorn son lonc en mai
m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
e quan me sui partitz de lai
remembra-m d'un amor de lonh:
vau de talan embroncx e clis,
si que chans ni flos d'albespis
no-m platz plus que l'iverns gelatz.
(texto de Chiarini, 2003: 96)

(En mayo, cuando los días son largos, me es agradable el dulce canto de los pájaros de lejos, y cuando me he separado de allí, me acuerdo de un amor de lejos. Apesadumbrado y agobiado de desecho, voy de modo que el canto ni la flor del blancoespino me placen más que el invierno helado. Traducción de Riquer, 1975: 163).

En otra canción justamente famosa, la sextina de Arnaut Daniel (...1180-1195...), la combinación de seis versos terminados en seis palabras de rima difícil o casi imposible (*ungla, oncle, cambra, intra*, etcétera) forman una compleja estructura sin partes ni repeticiones (Dante la llamará *oda continua*) que sorprende por la audacia de sus imágenes: es el «dir strano e bello» que fascinó tanto a Petrarca y a muchos poetas posteriores. La melodía de la canción, muy poco ornamentada, subraya la relación entre las palabras a fin de verso poniendo el acento en dos de ellas por estrofa, sucesivamente:

Lo ferm voler qu'al cor m'intra
no-m pot jes becs escoissendre ni ongla
de lausengier, qui pert per maldecir s'arma;
e car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
sivals a frau, lai on non aurai oncle
jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

(El firme deseo que me entra en el corazón no me lo pueden desgarrar pico ni uña de adúlador, quien por maledicencia

(*) Este artículo se inscribe en el marco del proyecto *Ioculator seu mimus. Performing music and poetry in medieval Iberia* (European Research Council, n.º 772762), con sede en la Universitat de Barcelona.

Imagen 1. Capital historiada representando el servicio amoroso: BnF, Ms. Français 854, f. 121v (Jaufré Rudel en brazos de la condesa de Trípoli)



A. ALBERNI /
POESÍA Y
MÚSICA...

pierde su alma; y pues no oso pegarle con rama ni con verga, aunque sea de escondidas, allí donde no tendré rfo, disfrutaré del gozo en vergel o dentro de la cámara. Texto y traducción de Riquer, 1975: 644).

Arnaut es consciente de la necesidad de armonizar palabra y melodía: en otra de sus canciones dice que cuando compone es el amor quien «los motz ab lo son acorda» ('acuérda las palabras con la música'). Y es que el trovador compone poesías para ser difundidas mediante el canto, que llegan al destinatario a través del oído, no mediante la lectura de una página escrita. Esto ha dado pie a varias hipótesis sobre el papel de la memoria y la improvisación en la transmisión de la lírica trovadoresca. Jaufré Rudel, por ejemplo, encomienda su canción al juglar Filhol: «Senes breu de parguamina / tramet lo vers [...]» (*Quan lo rius de la fontana*, v. 29). El verso es difícil de interpretar: ¿acaso transmitir la canción oralmente, es decir sin soporte escritural, era una práctica habitual? O, al contrario, si Jaufré subraya este hecho, ¿es por su carácter excepcional? La respuesta a esta pregunta ha determinado en gran parte las ideas de la crítica sobre la composición, la transmisión y, en último término, la edición de la poesía de los trovadores.

La transmisión manuscrita

El texto musical, al igual que el texto verbal, está sometido a contingencias que afectan a su transmisión. Con un problema añadido: ningún sonido medieval ha llegado hasta nosotros, solo su transcripción manuscrita en los cancioneros. Los cancioneros son compilaciones de poesías, ocasionalmente acompañadas por su melodía, transcritas siguiendo unos criterios y una ordenación que pueden variar de un manuscrito a otro. Existen cuatro grandes cancioneros musicales trovadorescos: uno fue copiado en Italia, dos fueron copiados en el norte de Francia y contienen las canciones de los *trouvères*, además de algunos textos y melodías de trovadores; solo uno fue copiado en la zona del mediodía de Francia que denominamos Occitania. Se conocen unas 250 melodías de trovadores, un 10% del total de poesías conservadas (el repertorio textual se cifra en unos 2500 textos copiados en una quincena de manuscritos). Las melodías son todas monódicas, es decir a una sola voz. Es un corpus pequeño, si lo comparamos con el de otros repertorios ligeramente posteriores como el de los *trouvères* franceses (1400 melodías) o el de la *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio (427 melodías). Pero se trata del primer gran repertorio lírico monódico en lengua vulgar del mundo occidental.

Todos estos cancioneros fueron copiados entre la mitad del siglo XIII y el principio del siglo XIV, unos ciento o ciento cincuenta años después de la composición de las primeras canciones conocidas. Esta gran distancia temporal entre la composición y la fijación de textos y melodías hace que sean más las preguntas que las respuestas para quien se adentra en el estudio del corpus poético y musical trovadoresco. ¿Podemos dar crédito a las atribuciones autoriales de los manuscritos? ¿Se refieren a la composición del texto verbal o a la de su música? ¿Cuando las melodías presentan variaciones importantes, cómo establecer la lectura del texto musical?

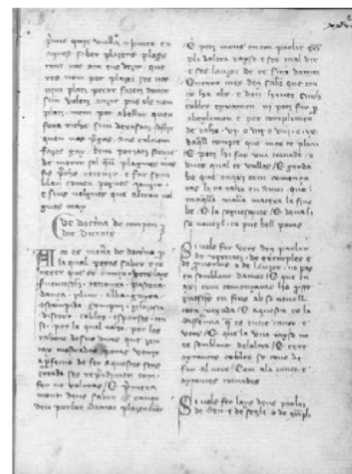
En principio, se parte de la hipótesis de que el autor del texto verbal es también el compositor de la música: los trovadores a menudo presumen de su destreza en la composición de «los motz e'l so» (Marcabru, ...1130-1149...). Resulta difícil pensar que el complejo objeto poéti-

co-musical que es una canción trovadoresca, con sus delicados artificios métricos y versificatorios, inseparables de la melodía que los sostiene, se pueda improvisar. Por otro lado, parece claro que la interpretación en público de las canciones implica un cierto grado de inestabilidad, tanto para el texto como para la música: los manuscritos reflejan esta variación, a la que se debe sumar la innovación propia de toda transmisión textual (los errores de tradición). En este sentido, las melodías de las canciones presentan una dificultad añadida para el editor filológico, que debe tener competencias en musicología: el sistema de notación no mensural, el ritmo, las cadencias, la presencia o no de instrumentos para acompañar al canto, son aspectos sobre los que la crítica aún no ha llegado a acuerdos unánimes. Por ejemplo, a pesar de la ausencia de indicaciones sobre instrumentación en los cancioneros, en los años ochenta del siglo pasado hubo una tendencia hacia la interpretación del repertorio trovadoresco con acompañamiento de varios instrumentos, inspirándose en algunas representaciones iconográficas. Ahora, en cambio, se tiende a interpretar las canciones de los trovadores *a capella* o con un acompañamiento instrumental mínimo.

Los géneros líricos: la *canso*

Un aspecto sobre el que sí parece haber consenso es el dominio absoluto de la *canso* (la canción de amor) como género estrella de la lírica trovadoresca. De hecho, la composición integral de texto y melodía se basa en una concepción jerárquica de los géneros poéticos, con la canción de amor como género noble por excelencia. Todos los otros géneros tienden a definirse según su relación hacia la canción, en la medida en que la imitan o toman de ella su melodía, que actúa así como vehículo para otras composiciones consideradas menores, de carácter satírico, político o moral: esta práctica se denomina *contrafactum* (contrafactura, imitación). Algunos géneros están condicionados por la versificación, como la *dansa*, la *balada*, la *viadera*, el *descort*. Otros, como el *vers*, el *serventes*, el *gap*, el *planh*, el *alba* y la *pastorela* están condicionados por el contenido. Hay también las *tensons*, disputas o diálogos entre dos o más trovadores sobre un tema en general político y de actualidad. En todos estos casos, la versificación sigue las reglas de la *canso*, simplificada o caracterizada según las necesidades de cada género.

La *Doctrina de compondre dictats*, un tratado de versificación anónimo copiado en Cataluña hacia el final del siglo XIV, define así la *canso*:



E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazenment, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor. Encara mes, deus saber que canço ha obs e deu haver cinch cobles; cyxamen n'i potz far, per abeylimen e per complimen de raho, vi o vii o viii o ix, d'aquell compte que mes te placia. E potz hi far una tornada o dues, qual te vullas. E garda be que, en axi com començar la raho en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la sequesques. E dona li so noveyl com pus bell poras (texto de Marshall, 1972: 95).

(En primer lugar, debes saber que la canción debe tratar de amor en modo placentero, y puedes introducir en tu discurso ejemplos de otro tipo, sin hablar mal del amor y sin alabar otra cosa que no sea el amor. Y aun más, debes saber que la canción debe tener cinco estrofas; asimismo, para que sea más bella y completa, puedes añadir otras estrofas, hasta seis o siete u ocho o nueve, según te parezca mejor. Y puedes componer una estrofa final (tornada) o dos, a tu gusto. Pero debes tener en cuenta que, si tu discurso empieza hablando de amor, debes continuarlo y terminarlo de esta misma manera. Y dale una melodía original, lo más bella que puedas).

La *canço* se caracteriza por tener un «so novelh», es decir una melodía original, que luego podrá ser reutilizada en otras composiciones. Esto inclina a pensar que no hay melodías asociadas a géneros concretos (excepto, tal vez, en el caso del *alba*). Destaca la centralidad de la *cobla* como célula estructural de la canción, y el dominio temático del amor cortés, eje del sistema de valores de la lírica trovadoresca. Véamoslo en la primera estrofa de la canción tal vez más hermosa jamás compuesta por un trovador, *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn (...1147-1170...):

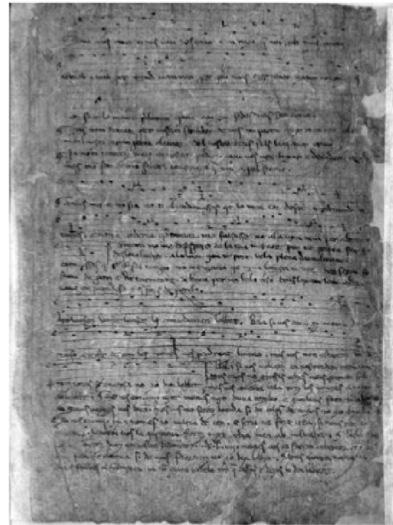
Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra'l rai,
que s'oblid'e-s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veyau jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no-m fon.
(Texto de Appel 1915: 249)

(Cuando veo la alondra mover sus alas de alegría contra el rayo [del sol] y que se desvanece y se deja caer por la dulzura que le llega al corazón, ¡ay!, me entra una envidia tan grande de cualquiera que vea gozoso, [que] me maravillo de que al momento el corazón no se me funda de deseo. Traducción de Riquer, 1975, p. 385).

En la primera parte de la estrofa (vv. 1-4), compuesta por una frase subordinada temporal, encontramos una delicada expresión del exordio primaveral, con la descripción de la alegría y la belleza del vuelo despreocupado de la alondra; luego, con el descenso del pájaro, llega un cambio en el timbre de las rimas y en la cadencia, subrayados por la inercia «ai!» (v. 5), que marca el paso hacia la parte final (vv. 6-8), dominada por la tristeza y el deseo anhelante del yo lírico.

La herencia de los trovadores en la Corona de Aragón

La poesía catalana medieval nace bajo el signo de las canciones de los trovadores, que empezaron a difundirse en los territorios del sur de Francia, Italia y la península ibérica ya en la segunda mitad del siglo XII y que han tenido una influencia abrumadora en la literatura y la cultura hispánicas.



A. ALBERNI /
POESÍA Y
MÚSICA...

Imagen 3. Ms.
BC 3871, f. 1v (notación
musical)

Un testimonio excepcional del carácter indisoluble del texto y la música en la poesía trovadoresca es el manuscrito o «cançonet» de Sant Joan de les Abadesses, copiado en el siglo XIII, donde se pueden leer cuatro *dansas* acompañadas de su notación musical, la primera que se conserva en Cataluña asociada a textos de tipo no religioso.

La configuración misma de la tradición manuscrita lleva a considerar a los trovadores y a los poetas catalanes de los siglos XIV y XV de forma conjunta. La obra de todos ellos se ha transmitido en los mismos testimonios manuscritos, los cancioneros; está escrita en una lengua mixta donde conviven rasgos de occitano y catalán; y sigue unos modelos estilísticos y temáticos que se mantendrán, con pocas variaciones, durante más de doscientos años. Todo esto cambia con Ausiàs March (1397-1459) y los poetas de su generación, que transforman el legado de los trovadores gracias al injerto de una serie de elementos discursivos nuevos procedentes de la poesía y la música de Guillaume de Machaut, muy de moda en el siglo XIV en las cortes hispanas, así como del *dolce stil nuovo* y las canciones llamadas *petrose* de Dante. Sin interrumpir el hilo de la tradición, la singular voz poética de March proyecta su nuevo discurso hacia la modernidad y se impone en manuscritos e impresos hasta la segunda mitad del siglo XVI.

Resonancias musicales y poder evocador

El vocabulario de la *canço* es en general limitado: apenas 2400 palabras en todo el corpus poético de Bernart de Ventadorn, por ejemplo. Sin embargo, las palabras más significativas de este corpus tienen un poder evocador particular, compartido por público e intérpretes, que es capaz de traspasar repertorios y fronteras. La evocación de otros





A. ALBERNI /
POESÍA Y
MÚSICA...

repertorios es un mecanismo habitual de construcción de la lengua poética, y una manera, para los autores, de construirse un itinerario propio entre las posibilidades que les ofrece el lenguaje. En la poesía medieval, muy formalizada, la cristalización de una fórmula implica el uso de una serie de estructuras sintácticas que, en general, se realizan alrededor de ciertas palabras-clave del léxico cortés (*amor, cor, dezir, chant*, etc.). Algunas palabras pueden llegar a transformarse en emblemas de una entera poética. En un repertorio que se transmite mediante el canto y la música, la recursividad de las estructuras sintácticas que encapsulan estas palabras-clave puede ser tan significativa como las palabras mismas.

Uno de los rasgos más llamativos del nuevo modelo de dicción de la poesía catalana del final del siglo XIV es la repetición de estructuras lingüísticas: un rasgo que debió de ser visto como una gran novedad para un público acostumbrado a escuchar la «voz» singular de los trovadores. Así, la búsqueda de originalidad verbal característica de poetas como Marcabru o Arnaut Daniel deja paso a la administración del poder hipnótico de la repetición: es el mismo mecanismo que encontramos en el movimiento de retorno de los refranes y estribillos musicales del *grand chant courtois*, y que sobrevivirá en la moda del villancico castellano. Esto tiene consecuencias que van más allá de la sintaxis del verso. Las series de adjetivos, por ejemplo, en general destinadas a describir la tristeza del enamorado o la belleza de la dama, conducen a una estética de la enumeración que desemboca en la exageración. De ahí, acumulando antítesis para expresar las contradicciones del amor, se recalca en la retórica del oxímoron, tan cara a Machaut y a sus seguidores. El resultado es la apertura a un nuevo *pathos* en la expresión del sentimiento: el de los poetas que, como ironizará Ausiàs March, resultan cursis a base de afectación («per escalf trespassen veritat», *Lleixant a part l'estil dels trobadors*, v. 2). Se

trata, naturalmente, del final de un recorrido: antes de este momento, Gilabert de Proïxida (?-1405), Andreu Febrer (1374-1440/1444) y Jordi de Sant Jordi (?-1424), las tres voces líricas más importantes del paso del siglo XIV al XV en Cataluña, reinventan la canción de amor de los trovadores con una reformulación profunda del código cortés que no pasó desapercibida al marqués de Santillana (1396-1458). La música, con su enorme poder evocador, actuó como estímulo y altavoz de esta renovación. Y aunque las melodías de las canciones que admiró el joven Íñigo López de Mendoza a su paso por la corte catalana de Alfonso el Magnánimo apenas se hayan conservado, es gracias a ellas que podemos leer sus letras: la música, como bien sabía María Zambrano, sostiene sobre el abismo a la palabra.

A. A.—ICREA - UNIVERSITAT DE BARCELONA

Bibliografía

- APPEL, C. (1915). *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Max Niemeyer.
- BEC, P. (2008). «La canso», *Europe. Revue littéraire mensuelle*. Dossier «Les troubadours», 86^e année, n.º 950-961, pp. 76-87.
- CHIARINI, G. (2003). *L'amore di lontano*, Roma, Carocci.
- MARSHALL, J. H. (1972). *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Oxford, Oxford University Press.
- RIQUER, M. de (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel.
- SWITTEN, M. (1999). «Music and versification», en *The Troubadours. An Introduction*, ed. Simon Gaunt and Sarah Kay, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 141-163.