

La cançó trobadoresca en escena

Susan Boynton

Les cançons dels trobadors plantegen un repte fonamental: el d'entendre la poesia com a música. Tot i que la poesia trobadoresca va ser, en efecte, una tradició cantada durant tot el segle XII i bona part del XIII, no podem saber com devia sonar. No s'ha arribat a cap consens sobre la manera com els textos eren interpretats: de fet, tot just es pot arribar a reconstruir l'alçada tonal de les melodies.¹ La dificultat inherent al debat sobre la música es pot eludir tractant aquest repertori musical essencialment com un corpus poètic, i són molts els que han optat per aquesta via. Malgrat tot, haver-se-les amb aquests textos entesos com a cançons pot eixamplar-ne també la comprensió com a art verbal: de la mateixa manera que un poema cantat resulta completament diferent d'un poema escrit o recitat, les melodies de les cançons trobadoresques degueren incidir en la declamació dels poemes; igualment, l'estructura textual devia guiar la creació i la realització del contorn melòdic. Tal com els estudis musicals i lingüístics han demostrat, els sons de la poesia musicada són part del significat en la interpretació de la cançó, cosa que posa de manifest la complementarietat expressiva de text i melodia.²

Interpretació i memòria

Utilitzo el terme «interpretació» amb una valència àmplia que inclou tot un seguit de modalitats d'execució com són la lectura silenciosa, la lectura en veu alta,

i el cant.³ El paper que juga la pàgina manuscrita en ella mateixa com a execució del text constitueix una dimensió més de la cançó trobadoresca, accentuada sobretot en els còdexs destinats a lectors que entenien els poemes bàsicament com a text.⁴ Percepció i interpretació són dues formes de recepció que se sobreposen: tant l'interès com el públic perceben la cançó a través de l'oïda; un lector reconstrueix activament la cançó mentre en llegeix la partitura en la pàgina manuscrita o en una transcripció moderna.⁵ Naturalment, aquestes accions no es troben per força localitzades en tres cossos diferents: una sola persona, de fet, pot fer les funcions de lector, intèrpret i oient, de vegades simultàniament. La recepció de la cançó trobadoresca com a música està determinada per aquestes formes d'interpretació, que es combinen amb diversos estrats de memòria. Mitjançant l'anàlisi de la intersecció de processos musicals i estructures textuals espero poder demostrar la relació entre memòria i creació en la interpretació i la recepció de la poesia trobadoresca. Partint de la funció de la memòria en la percepció de la cançó trobadoresca es pot estudiar la manera com lectors, oients i intèrprets experimentaven les cançons dels trobadors.⁶

1. Per a les proves que es tenen sobre la interpretació de la cançó trobadoresca, vegeu Aubrey (1996: 237-273).

2. Per a una síntesi metodològica detallada i una anàlisi amb exemples d'una cançó representada, vegeu Bickford (2007). Agraïxo a l'autor la consulta d'aquest estudi en premsa.

3. La meua aproximació no privilegia de manera intrínseca la interpretació oral, que sovint es considera inqüestionablement prioritària, tal com ha assenyalat recentment Gaunt (2005).

4. Sobre la interacció de la realització visual i textual en els cançoners trobadorescos, vegeu la recent aportació de Nichols (2006). Faig constar el meu agraïment a l'autor per haver-me deixat consultar una tirada a part d'aquest article.

5. John Haines (2004) situa aquests factors en el context de la recepció de la música dels trobadors al llarg de la història.

6. Sobre al paper de la memòria en la lírica dels trobadors, amb una especial atenció pels textos, vegeu Van Vleck (1991).



Monjos interpretant un salm, mentre indiquen la melodia amb signes manuals (British Library, Londres).

Els comentaris de sant Agustí sobre la interpretació de la poesia ofereixen un marc apte per a qualsevol reflexió sobre el paper de la memòria en l'experiència auditiva de poesia i música a mesura que una cançó es desplega en el temps. Al llibre VI i últim del seu tractat sobre mètrica, *De musica*, sant Agustí se serveix de l'himne ambrosià «Deus creator omnium» per suggerir que, en el moment de la interpretació, el metre poètic es pot trobar en diversos llocs a la vegada: en el so, en l'oient, en l'interpret, i en la memòria que aquests tenen del poema. Sant Agustí demana al seu interlocutor fictici:

Quan recitem aquest vers, «Deus creator omnium», on són aquests quatre iambes, i on creus que van a parar els dotze accents? És a dir, s'ha de considerar que aquests nombres es troben tan sols en el so que se sent, o bé que es troben també en la percepció sonora de l'oient [literalment: el sentit de l'oient que correspon a les orelles], o fins i tot en l'acció del qui recita; o, si el vers és conegut, també en la nostra memòria.⁷⁷

Encara que això es refereixi als ritmes i accents de la poesia mètrica llatina, també pot funcionar, *mutatis mutandis*, com a model de percepció, aplicable a les rimes i als accents de la cançó trobadoresca. Al llibre XI de les *Confessions*, Agustí descriu la interpretació d'un psalm:

Estic a punt de dir (cantar) un psalm que conec: abans de començar, la meua expectació abasta el total, però un cop he començat, a la meua memòria encara hi ha, desplegada, tota la porció de psalm que he estat capaç de retenir en el passat. La durada de la meua acció es divideix, doncs, entre la meua memòria, per allò que ja he dit, i la meua expectació, per allò que estic a punt de dir; i, amb tot, la meua atenció no minva, i allò que era futur passa a través seu per tornar-se passat. Com més es repeteix aquesta acció, més es prolonga la memòria i més s'abreuja l'expectació, fins que tota l'expectació queda reduïda al no-res quan tota l'acció, ja acabada, passa a la memòria.

Aquest famós passatge és tan sols una petita part d'una reflexió més extensa sobre l'efecte del temps i el llenguatge en la memòria, que il·lustra a la perfecció el punt amb què es tanca el llibre XI, és a dir, com la comprensió sensorial del text, representada per la percepció del cantant, es divideix entre anticipació i reminiscència.

Sant Agustí i la música

Cum istum uersum pronuntiamus Deus creator omnium, istos quatuor iambos, quibus constat, et tempora duodecim, ubinam esse arbitreris, id est, in sono tantum qui auditur, an etiam in sensu audientis, qui ad aures pertinet, an in actu etiam pronuntiantis an, quia notus uersus est, in memoria quoque nostra hos numeros esse fatendum est? Aurelius Augustinus, *De musica Liber VI*, ed. Martin Jacobsson, *Studia Latina Stockholmiensia* 47 (Stockholm, 2002), 8 (VI.2.2).

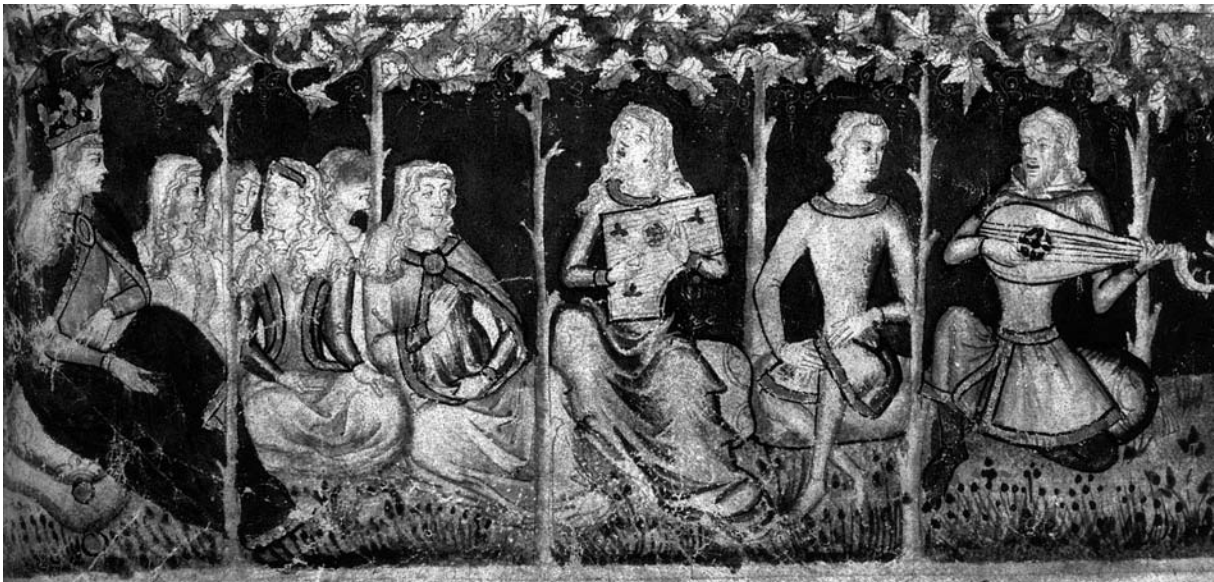
Dicturus sum canticum, quod noui: antequam incipiam, in totum expectatio mea tenditur; cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, atque distenditur uita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in expectationem propter quod dicturus sum: praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum. Quod quanto magis agitur et agitur, tanto breuiata expectatione prolongatur memoria, donec tota expectatio consumatur, cum tota illa actio finita transierit in memoriam. *Confessionum libri XIII, XI.xxviii.38*, ed. Luc Verheijen, *Corpus Christianorum Series Latina* 27 (Turnhout, 1981): 214.

7. Vegeu els textos llatins al requadre de la dreta.

El procés descrit per Agustí es pot il·lustrar perfectament a través de la forma estròfica, que és la forma musical més habitual en la cançó dels trobadors.⁸ En teoria, la forma estròfica prescriu que cada cobla del text s'ha de cantar amb la mateixa melodia –tot i que, en l'execució del cant, la noció de «la mateixa melodia» comprèn una gamma àmplia de possibilitats. Un cantant humà no pot repetir una melodia amb absoluta precisió, ni seria desitjable que ho fes. Així, encara que la forma estròfica pugui semblar simple, en la interpretació implica un joc subtil i complex de repeticions i variacions. La melodia, per definició, varia constantment perquè el text varia, encara que les rimes siguin les mateixes. El cantant, en realitat, ha de fer petits arranjaments per tal d'ajustar el text a la melodia en cada estrofa successiva. Aquests canvis poden consistir en lleugeres alteracions dels sons vocàlics, que comporten una modificació en la pronúncia, o canvis d'èmfasi entre una síl·laba i l'altra com a conseqüència de la distribució rítmica d'una frase musical. La transmissió manuscrita d'altres gèneres estròfics, com ara l'himne litúrgic, suggereix que també altres aspectes de la melodia podien variar d'una cobla a l'altra (Boynton 2003). Dit d'una altra manera, els cantants no cantaven necessàriament les mateixes notes cada vegada.

Gairebé imperceptibles o significatius, els canvis en la melodia condicionen de manera inevitable la percepció del text que tenen els cantants i els oients.

En tota música, l'estructura es pot definir com una funció o com el resultat d'un procés, perquè la forma musical només esdevé perceptible a mesura que la composició es desplega en el temps. Malgrat això, la manera com l'estructura es revela a través de la interpretació en la cançó estròfica fa d'aquest gènere un cas a part: en la cançó estròfica, text i melodia són processos paral·lels que tenen lloc de manera simultània (Nichols 1984). Aquests dos processos són alhora lineals i horitzontals, a la vegada diacrònics i sincrònics, perquè la memòria de la melodia que es repeteix està sempre present, reformulada segons cada nova recontextualització a mesura que es combina amb un nou fragment de text. La percepció d'una melodia per part de l'oient i de l'interpret està condicionada pel text, perquè la substància i el significat del text es desenvolupen acumulativament a mesura que es van executant. Donat que la melodia accentua aspectes del text que queden impresos en la memòria, es pot dir que la música influeix en la recepció del text. Al mateix temps, els aspectes semàntics i fonològics del text tenen un impacte profund en la manera com sentim la melodia.



Festa cortesana musical en un jardí (British Library, Londres).

8. Els gèneres de forma no estròfica són principalment el *descort* i el *lai*. Per a l'estructura musical d'aquests gèneres, vegeu Aubrey (1994).



Il·lustració que acompanya el maig (el mes del festeig i l'amor) en un llibre d'hores de l'inici del segle XVI (British Library, Londres).

Percepció i cognició musical

L'estat actual de la recerca sobre la percepció i la cognició de la música fa pensar que processem els components lingüístics en interacció amb els melòdics. La música conté jerarquies tonals que es basen en la cadència del so i en el dibuix de la frase, de la mateixa manera que la poesia té jerarquies accentuals basades en la rima. La música sovint és descrita i percebuda com una mena de llenguatge (mancat, però, de les funcions semàntiques pròpies del llenguatge verbal). La música comunica significat, però ho fa a través d'un sistema semiòtic diferent.⁹ A la inversa, el llenguatge també pot ser descrit com una espècie de música, tot i que amb un conjunt diferent de regles internes. Alfred Lerdhal, estudis de la cognició i percepció musicals, ha proposat un mètode analític per determinar la conjunció entre les estructures musicals i prosòdiques. Considera els sons de la poesia (la seva estructura fonològica) segons agrupacions de frases, contorns melòdics i patrons mètrics de la música.¹⁰ Aquests elements musicals creen jerarquies d'accent i d'èmfasi que s'assemblen a l'accentuació de mots de la poesia. En la seva anàlisi, Lerdhal ha trobat paral·lels formals significatius que suggereixen estretes relacions entre el processament de música i llenguatge al cervell, amb alguna diferència: la percepció del ritme, de la línia melòdica, i de la qualitat del so (timbre) funcio-

na de manera semblant per a la música i el llenguatge, però la percepció de la sintaxi i de la semàntica hi resulta diferent. A més a més, un estudi recent sobre la percepció musical ha determinat que el processament del llenguatge (fenòmens fonològics i lèxics) no es pot separar del processament de la melodia (Schön, Gordon & Besson 2005). Aquestes troballes recolzen la teoria que la confluència de text i música en la interpretació de la cançó trobadoresca és una experiència particular de cognició auditiva.

La música trobadoresca als manuscrits

El contacte amb un poema escrit a través de l'intermediari que és el còdex manuscrit configura un mode de recepció diferent del que es produeix en una audició, ja que la interacció entre processament lingüístic i musical hi és del tot absent. Com que la majoria de cançoners no contenen melodies, la dimensió musical, per al lector, se situa necessàriament en la memòria o en la imaginació. Mentre les circumstàncies de la transmissió feien que el corpus trobadoresc circulés sobretot com a recull de textos, el so de les melodies dels poemes quedava circumscrit al domini de la imaginació, i d'aquesta manera el trop del cant es va anar convertint gradualment en una convenció lírica. Fins i tot en les cançons en què es conserva la melodia, la notació musical se sol reduir a la primera estrofa, de manera que la relació entre text i melodia s'ha d'anar reconstruint a cada cobla. Encaixar la melodia amb el text a través de la pàgina manuscrita és en si mateix un acte d'interpretació cognitiva que defineix

9. Per a una estat de la qüestió de la recerca en aquest tema vegeu Feld & Fox (1994).

10. Vegeu Lerdahl (2001) i Lerdahl (en premsa). Agraïxo a l'autor que m'hagi fet conèixer aquest treball encara no publicat.

un perfil verbal i sonor. Quan un cantant modern se serveix del testimoni manuscrit d'una cançó trobadoresca ha de decidir com pronunciarà les paraules, quina serà la durada de les síl·labes, quines notes haurà de cantar en cada síl·laba (quan el manuscrit planteja dubtes sobre aquest particular) i quina serà la llargada de cada nota. Aquesta operació és, literalment, una lectura interpretativa, una recreació que neix de la interpretació que el cantant fa del poema.

Donat que la superposició de música i text es representa gràficament només en la primera estrofa, l'anàlisi musical de la cançó trobadoresca sovint se centra en la línia melòdica d'aquesta primera cobla sense fer massa atenció a les associacions entre música i text que s'estableixen al llarg de tota la peça (Treitler 1991: 26). Per a l'interpret i per a l'oient, però, aquestes associacions configuren una part important, des del punt de vista quantitatiu, de l'experiència musical de la cançó. Dit d'una altra manera, la cançó es desplega i es desenvolupa després que s'hagi cantat aquesta primera estrofa. Si bé la primera estrofa defineix les expectatives estructurals i melòdiques que determinaran la percepció auditiva de la resta de la cançó, és en la representació de les cobles següents, a través del seu establiment en la memòria, que s'afirmen i es realitzen els paràmetres musicals i poètics.

La interpretació d'una melodia que es repeteix, cantada a cada cobla amb un text diferent, posa en marxa un procés cognitiu complex. A mesura que s'interpreta una estrofa, la memòria auditiva de les estrofes anteriors es combina amb la confirmació i l'acompliment de les expectatives pel que fa a la melodia que es desplega en temps real. Aquestes expectatives són alhora estructurals i tonals. Les repeticions melòdiques a l'interior de l'estrofa i els sons de les rimes (aspectes que, plegats, vertebren l'estructura melòdica i poètica) provoquen també tot un complex de reminiscències (musicals i textuals) que se sobreposen al record de l'experiència de les estrofes anteriors. A més a més, un oient que conegui la llengua, com era l'oient medieval, o que segueixi el text imprès amb una traducció a la llengua moderna, com pot ser un oient d'avui dia, és capaç de percebre també, fins a cert punt, les unitats semàntiques del text, que en la cançó trobadoresca coincideixen sovint d'una cobla a l'altra en les mateixes posicions mètriques i en les mateixes rimes. Aquesta percepció es veu reforçada i intensificada a mesura que la cançó avança i en cada nova audició de la

peça. La percepció que té el cantant d'aquestes relacions estructurals pot allunyar-se una mica de la de l'oient. Cal tenir en compte, encara, un nivell de percepció que combina la visual i l'auditiva: el de l'estudiós o el músic d'avui que analitza el manuscrit o la transcripció moderna d'una cançó trobadoresca.

La «*canso redonda et encadenada*»

La *canso* «Pus sabers no'm val ni sens» (I 282) de Guiraut Riquier, que la rúbrica defineix com a *redonda et encadenada*, tot i ser atípica com a *canso*, és un bon exemple per il·lustrar aquests aspectes de la cançó trobadoresca com a interpretació. «Pus sabers» té una estructura musical i poètica inusual, on el text i la melodia dibuixen un esquema circular (d'aquí la denominació de *redonda*). (Vegeu-ne a la p. 83-84 el text, la traducció i la transcripció musical.)¹¹ L'estructura dels versos és *encadenada*: és a dir, l'últim vers de cada cobla es repeteix al principi de la cobla següent, de manera que el darrer vers de la cançó coincideix amb el primer. Les terminacions de rima reapareixen, en sentit invers, d'una cobla a l'altra (*rims capfinidas*). Com el text, la melodia presenta una forma de quiasme que es posa de mani-



Tres clergues canten un motet copiat en un rotlle (British Library, Londres).

11. Per a una edició crítica del text, vegeu Mölk (1962: 103-106). La melodia ha estat publicada per Van der Werf & Bond, (1984: 202).



Trouvère francès en plena actuació, acompanyant-se amb un llaut (British Library, Londres).

fest amb la inversió de les dues parts iguals en què es divideix la melodia de cada estrofa. Cadascuna de les parts conté dues frases musicals repetides, diferents entre si, seguides d'una tercera frase; aquesta seqüència segueix un patró ABABC, on cada lletra correspon a la melodia d'un vers de poesia. Com que cada part consta d'una música específica que la distingeix, la forma musical del conjunt resulta ABABC DEDEF. De resultes de la inversió operada a l'interior de cada estrofa successiva de la melodia, cada frase musical correspon a un vers

diferent en les estrofes alternes de la cançó. Al mateix temps, l'ordre de les terminacions de rima de cada estrofa s'inverteix o es capgira en l'estrofa següent. Aquesta combinació hipnòtica de repeticions i alteracions al llarg de tota la cançó crea una macroestructura que posa de relleu les múltiples funcions de la memòria (tant verbals com musicals) en la plasmació i la interpretació de la forma estròfica.

«Pus sabers» combina tot un seguit d'activitats distintes però alhora complementàries en què poeta, intèrpret, oient i lector participen de maneres diverses i de vegades excloents. La melodia de la cançó es conserva tan sols al cançoner *R*.¹² Aquest manuscrit obliga el lector a una doble aproximació: no només cal desxifrar el text i la melodia, sinó que cal també interpretar el signe en forma de creu que es troba al centre de la primera estrofa. Per determinar el significat de la creu, cal fixar-se en la rúbrica que encapçala la cançó i que descriu l'estructura musical de la peça ajudant-se d'aquest signe com a punt d'articulació estructural; això porta el lector a fer-se una representació mental de la plasmació interpretativa de la cançó. Segons la rúbrica que encapçala el poema, la primera meitat de la melodia de cada estrofa es canta igual que la segona meitat de la melodia de l'estrofa precedent. La rúbrica del ms. *R* llegeix:

12. Vegeu les referències dels manuscrits trobadorescos citats a la p. 89.

Canso redonda et encadenada, de motz e so, d'en Guiraut Riquier, facha l'an .m.cc.lxxxii en abril, el so de la cobla segonda pren se el miehc de la primera, e sec se tro la fi. Pueys torna al comensamen e fenís el mieg aisi co es senhat et aisi canta se la .IIII.^a e la VI.^a e la tersa e la V.^a. aisi co la primeira e no y cap retorna-da (Cançoner R, f. 107v); Aubrey (1996: 173).

[Canso rodona i encadenada, de paraules i de melodia, d'en Guiraut Riquier; composta l'any 1282, a l'abril. Per a la melodia de la segona estrofa, es comença a la meitat de la primera i se segueix fins al final. Després es torna al començament, i s'acaba a la meitat, tal com s'assenyala; i així es canta la quarta i la sisena, i la tercera i la cinquena es canten com la primera, sense tornar al començament.]

Tant l'estructura de la cançó com la presència d'aquesta rúbrica resulten molt inusuals, cosa que destaca la importància creixent de l'escriptura en la transmissió de la cançó trobadoresca cap al final del segle XIII.¹³ El cançoner *C* està mancat de notació musical, però conté encara la rúbrica, que es tanca amb una explicació lleugerament diferent de la de *R*. Després d'aclarir que la meitat de la melodia s'acaba allà on hi ha el signe, el text continua:

pueys tota la cansos canta se aissi: la primeira et la tersa e la quinta d'una manera, et la segonda et la quarta et la sexta d'otra manera: ez aquesta cansos es la XX.^a III.^a (Cançoner C, f. 300r).

[després, tota la cançó es canta així: la primera, la tercera i la cinquena [estrofes], d'una manera; i la segona, la quarta i la sisena, d'una altra; i aquesta cançó és la número vint-i-tres.]

La lleu divergència entre aquestes dues rúbriques demostra que hi havia més d'una manera de descriure la plasmació musical de la forma representada pel signe. Encara que en el context del cançoner *C*, sense signe ni melodia, la rúbrica pugui semblar incongruent, la seva mateixa presència indica que l'explicació

13. Aubrey (1996: 294, n. 31) indica que el senyal està escrit amb la mateixa tinta que la notació musical, i que és probable que hagi estat afegit per la mateixa mà que va escriure la melodia (1996: 173).

de la melodia i del signe es transmetien juntament amb el text, perquè són elements necessaris per a una interpretació correcta de la cançó.

La melodia, en la seva forma escrita, no era una representació minuciosa de la cançó: en el moment de la interpretació, la melodia s'allunyava radicalment de la forma estròfica convencional que suggeria la pàgina escrita. La representació gràfica de la melodia i del seu so resulten contradictòries perquè la melodia s'ha de dividir; i les seves parts han de ser invertides. El lector del manuscrit ha de fer un esforç mental per salvar l'obstacle, utilitzant el signe com a guia (*aisi co es senhat*). Al cançoner *R*, la representació visual de la cançó és una conjunció de dues classes de signe: la notació musical i la creu. La rúbrica i el signe constitueixen un repte conceptual per a l'usuari del manuscrit, una invitació a interpretar-se la cançó en la imaginació per tal de poder-ne entendre la forma musical (que contrasta amb la seva estructura textual).

Un oient sense accés a l'explicació verbal de la rúbrica o a l'ajuda visual de la creu inserida en la melodia té una comprensió de la cançó diferent de la d'un lector; però no pas menys activa en la construcció de l'estructura de la peça. L'oient experimenta la cançó a mesura que l'audició avança, i pot determinar la forma d'allò que sent a partir de la informació que rep a través de l'oïda. Aquesta tasca cognitiva resulta tan exigent com l'esforç que es demana a la imaginació auditiva del lector per tal d'encaixar el text musical i verbal de les cançons en una interpretació imaginària.

Guiraut Riquier potser va dissenyar la melodia amb la intenció deliberada de fer particularment difícil a l'oient la tasca de seguir la forma musical i textual de la cançó. Les frases aïllades que generen referències internes impregnen la melodia amb tantes repeticions del contorn (és a dir, de les formes de les frases musicals) que l'oient amb prou feines arriba a distingir les dues meitats de l'estrofa. La inversió de les dues meitats de la melodia fa més difícil seguir el desenvolupament de l'estrofa a mesura que aquesta avança, i això enganya la intuïció natural de qualsevol oient acostumat a les normes usuales de la cançó estròfica. En aquestes dues mitges cobles, de cinc versos cadascuna, hi va encastar connexions entre versos aïllats formant microestructures d'al·lusions que complementen la xarxa verbal de significat del text.¹⁴ L'efecte que això produeix

és el d'una repetició subtilment variada que suggereix, en llenguatge musical, l'ambivalència expressada amb paraules pel text del poema. Amb tot, la forma musical i la forma textual presenten estructures lògiques o retòriques diferents: al text, cada estrofa comença amb una premissa que és una reformulació de la conclusió de l'estrofa anterior; mentre que en la música la cobla s'obre amb una frase extreta de la meitat de la cobla precedent, com si es tractés d'una mena de pont o transició.



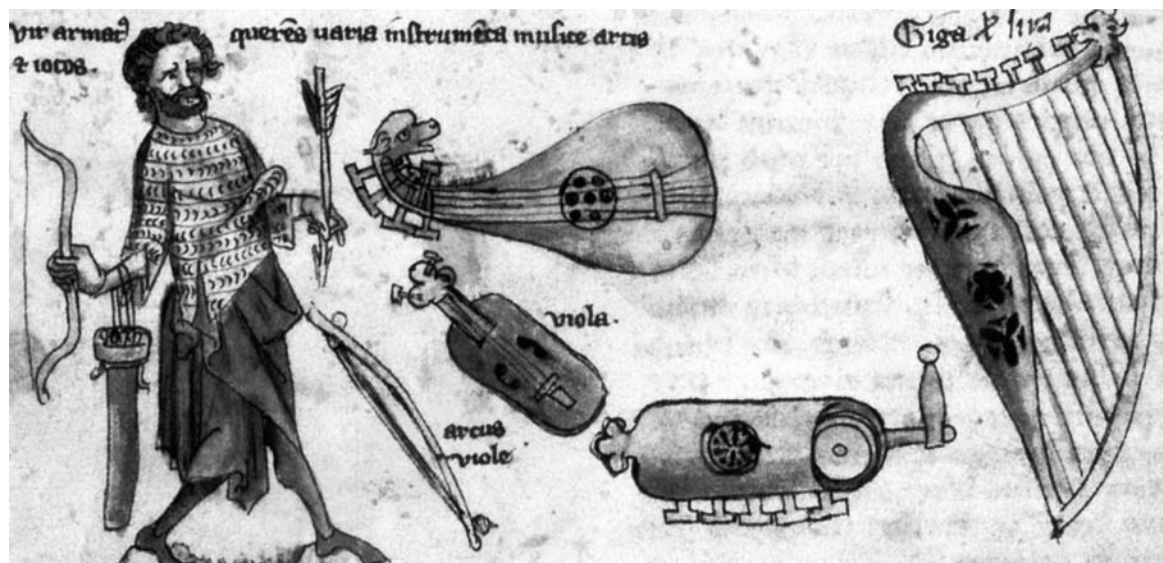
Un trobador acompanyant-se amb la seva arpa (British Library, Londres).

14. No coincideixo amb Chantal Phan (1987: 70), per a qui la repetició de cadències dóna a la melodia una «monotonie extrême».

La circularitat de «Pus sabers no'm val ni sens»

Si comparem aquesta composició amb d'altres de Guiraut, algunes de les quals presenten una ornamentació musical extraordinària, veurem com el disseny de la melodia conté motius tan hipnòticament repetitius que fan l'efecte d'encarnar el moviment circular del text. Amb ben pocs exemples d'aquesta tècnica n'hi haurà prou per demostrar el grau d'intensitat de la seva aplicació a «Pus sabers». La major part de frases musicals de la cançó comença amb una progressió ascendent de tres notes: les progressions dels versos 1, 3 i 5 corresponen a dibuixos de notes similars en la segona meitat de l'estrofa, als versos 6, 7, 8 i 9. No totes aquestes frases ascendents es troben al mateix nivell en l'escala tonal, però el moviment ascendent que tenen en comú crea un efecte d'analogia per a l'oient. De manera semblant, en la sisena síl·laba dels versos 1-4 i dels versos 7 i 9 trobem un ornamentació de tres notes descendents. En la segona meitat de l'estrofa, dos dels versos que no contenen aquesta ornamentació de tres notes descendents, és a dir els versos 6 i 9, presenten en canvi una ornamentació anàloga en la setena síl·laba. La figura ornamental de sis notes de la cinquena síl·laba dels versos 1 i 3 es complementa amb una figura semblant en la sisena síl·laba dels versos 7 i 9, però ara de moviment invers. Les síl·labes que aquestes figures ornamenten tenen funcions diferents en l'esquema rímic i en els patrons accentuals del vers: als

versos 1 i 3, la síl·laba ornamentada és una rima masculina, mentre que als versos 7 i 9 l'ornamentació recau en la penúltima síl·laba accentuada d'una rima femenina. Finalment, aquestes frases musicals corresponen a versos que ocupen posicions diferents dins de les respectives meitats de la cobla: els versos 7 i 9 no són el primer i tercer vers de la segona meitat de l'estrofa, sinó el segon i el quart. El canvi de posició resulta poc significatiu si es considera des d'una òptica purament sincrònica, però a mesura que la cançó avança en l'execució, les posicions canviants de les figures ornamentals de sis notes produeixen l'efecte d'un desplaçament subtil però rellevant, una manipulació enginyosa d'allò que varia i allò que es manté en la melodia, que contrasta amb el caràcter sempre canviant del text. La creació d'un contrast melòdic dins d'un context general de similitud i repetició, tant en la direcció com en el perfil de la melodia, es fa encara més evident si tenim en compte la complementarietat entre els arranjaments dels versos finals de cada mitja estrofa. El vers 5 comença amb un moviment ascendent en què la nota més alta, a la cinquena síl·laba, està ornamentada abans d'arribar a la cadència. El vers 10 comença amb un moviment descendent que conté una ornamentació anàloga, si bé en una posició síl·lábica anterior. En una melodia caracteritzada per similituds tan destacables entre frases musicals, aquests contrastos creen una simetria agradable. Aquesta mena de detalls musicals, tot i ser subtils, condicionen inevitablement la recepció de la cançó per part de l'oient i de l'intèrpret.



Curiosíssim catàleg visual d'instruments de l'època dels trobadors: viola, arc de viola, giga o lira, un llaüt i una viola de roda (British Library, Londres).

Pus sabers no·m val ni sens,¹⁵
 C'as amor aus ren desdire
 Que·m fassa voler; parvens
 M'es, qu'aman me deu aussire;
 5 Tant li soy obediens.
 Qu'ieu avia malanans
 Estat d'ans ·xx· fis amaire,
 E pueys a·m tengut ·v· ans
 Guerit ses ioy del maltraire,
 10 Eras ai de mal dos tans.

Eras ai de mal dos tans,
 Car amors m'a fag atraire
 Ad amar tal, que semblans
 M'es, que ia nulh temps retraire
 15 Non l'auzarei mos talans.
 Tant es nobla e plazens
 Dona, don non es a dire
 Beutatz, honors ni iovens,
 Ez a bon grat e dous rire
 20 Ab faitz, ab ditz avinens.

Ab faitz, ab ditz avinens
 Tolh a tot home cossire
 O·l dona sos gays cors gens,
 Pus que con captenh remire;
 25 Quar sos bels aculhimens
 Es grazitz e benestans,
 Tant que quascus l'es lauzaire,
 Don sa lauzors es tan grans,
 Qu'ieu sai, que·m fai follor faire
 30 Amors, don no soy clamans.

Amors, don no soy clamans,
 M'a fach donar et estraire
 E dezirar pros e dans
 Et esser fermes e camiaire
 35 E percassar plors e chans
 Et esser pecx e sabens
 Que ren no·l pues contradire.
 Donc qual esfortz fa, si·m vens
 E·m fai languir de dezire,
 40 Ses esper d'esser iauzens?

Ja que no em serveix el saber; ni el seny,
 perquè a amor no goso refusar res
 que em faci voler; em sembla
 que, estimant, em matarà;
 tant li sóc obedient.
 que he estat, infeliç,
 durant vint anys un fidel enamorat,
 i com que m'ha tingut, per cinc anys,
 guarit, sense el plaer de sofrir;
 ara el meu dolor és doble.

Ara el meu dolor és doble,
 perquè amor m'ha portat
 a estimar una tal dama, que em sembla
 que ja mai no gosaré
 confessar-li la meua inclinació.
 És una dama tan noble i agradable
 que no se'n poden descriure
 la bellesa, l'honor i la joventut,
 i té bona voluntat i el somriure dolç,
 amb paraules i amb fets escaients.

Amb paraules i amb fets escaients,
 lleva a tothom les preocupacions
 o li ofereix la seva gentil persona
 si la contempla amb capteniment;
 perquè el seu bell gest d'acolliment
 és agraït i li escau molt,
 tant, que tothom el lloa;
 i així, la seva lloança és tan gran,
 que jo sé que em fa fer follies
 amor; de qui no em queixo pas.

Amor; de qui no em queixo pas,
 m'ha fet donar i prendre,
 i desitjar profit i dany,
 i estar immòbil i ser canviant,
 i percaçar plors i cançons,
 i ser foll i enraonat,
 perquè res no el pot contradir.
 Doncs, què hi val si em conquereix
 i em fa llanguir de desig,
 sense esperança de ser feliç?

15. Text transcrit del cançoner R, f. 107v.

Ses esper d'esser iauzens
 M'a donat novelh cossire
 Amors per lieis, qu'es valens,
 Tant qu'en perdos en sospire.
 45 Mas d'aisso·m conort al mens,
 Que tost m'ausira l'afans,
 Pus que senhor de bon aire,
 Ab que belhs sabers m'enans,
 Non truep, que pro·m tenha gaire.
 50 Mas assiar m'ay est lans.

Mas assiar m'ay est lans,
 Ab lo rey, de saber paire,
 Peire d'Aragon, c'ab mans
 Bos faitz comple son veiaire
 55 De mals volens et d'amans.
 E si m'es degutz guirens,
 Ye·l serai lials servire
 E·l soi amicz ben dizens,
 Si non, cor ai, que m'azire,
 60 Pus sabers no·m val ni sens.

Aissi no cap tornada.

Sense esperança de ser feliç,
 amor m'ha donat una nova preocupació
 a causa d'aquella, que val tant,
 que vanament sospiro per ella.
 Però almenys me'n consolo pensant
 que aviat em matarà el dolor;
 ja que cap senyor amb noblesa
 (malgrat que un bell saber m'avança)
 no trobo que em beneficiï.
 Però he de provar aquesta ocasió.

Però he de provar aquesta ocasió
 amb el rei, pare de tot saber;
 Pere d'Aragó, que amb molts
 bons actes acompleix el seu disegni
 sobre els malvolents i els enamorats.
 I, si em protegeix com ho hauria de fer,
 seré el seu lleial servidor
 i el seu amic que en parlarà bé;
 si no, m'estimo més que m'odiï,
 ja que no em serveix el saber, ni el seny.

Aquí no hi ha tornada.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.f. 22543, fol. 107v
 Guiraut Riquier

Pus sa - bers no·m val ni sens,
 c'as a - mor aus ren des di re
 Que m'fas - sa vo - ler par - vens
 M'es, qu'a - man me deu au ssi - re,
 Tant li suy o - be di - ens.
 Qu'eu a - vi - a ma - la - nans
 Es - tat d'ans .XX. fis a - mai re,
 E pueys a m ten - gut V ans
 Que rit ses toy del mal - trai re,
 E - ras ay de mal dos tans.

Strophe 2

E - ras ay de mal dos tans
 Car a - mors m'a fag a - trai re
 Ad a - mar tal que sem - blans
 M'es, que ia nulh temps re - trai re
 Non t'au - za - rai mos ta - lens.
 Tant es no - bla e pla - zens
 Do - na, don non es a di - re
 Beu - tatz ho - nors ni io - vens
 Ez a bon grat e dous ri - re
 Ab faitz, ab ditz a - vi nens.



Strophe 3

Ab faitz, ab ditz a - - - vi - nens
 Toih a - - - tot ho - me - - cos - si - re
 O' do - na sos gays - - - cors - - - gens,
 Pus - que - - - con cap - tenh - - re - mi - re;
 Quar sos bels a - cul - - hi - - mens
 Ez gra - zitz e be - ne - stans,
 Tant que quas - cus l'es lau - zai - - re,
 Don sa - lau - zors es tan - grans,
 Qu'ieu sai, que m fai fol - lor - - - re,
 A - mors, don - - - no soy cla - mans.

Strophe 4

A - mors don - - - no soy cla - mans
 M'a fach do - nar et e - strai - - re
 E de - zi - rar pros e - dans
 Et es - ser fermes e cam - iai - - re
 E per - cas - - sar plors e - chans
 Et es - ser peux e - sa - bens
 Que ren - - - no.l pues con - tra - di - re.
 Donc quai es - fortz fa - si - m - vetis
 E.m fai lan - guir de - de - zi - re,
 ses es - per d'es - ser - iau - zons?

Strophe 5

Ses es - per d'es ser - iau - zens
 M'a do - - - nat no - velh - - cos - si - re
 A - mors per lieis qu'es - va - lens
 Tant qu - en - - per - dos en - so - spi - re
 Mas d'ais - so m co - norl - - al - mens
 Que tost m'au - si - ra l'a - fans,
 Pus que sen - hor de bon - ai - - re
 Ab que bels sa - bers m'e - nans,
 Non truep que pro m ten - ha - gai - - re
 Mas as - si - ar m'ay est - lans.

Strophe 6

Mas as - si - ar m'ay est - lans
 Ab lo rey, de sa - ber - pai - - re
 Pei - re d'A - ra - gon c'ab - mans
 Bos faitz com - ple son vei - ai - - re
 de mals - vo - - lens et d'a - mans
 E si m'es de - gutz - - - gui - rens
 Ye.l se - - - rai li - als - ser - vi - re
 E.l soi a - micz ben - di - zens
 Si non - cor ai, que - m'a - zi - re
 Pus sa - bers no m val - ni - sens.

L'organització tonal de «Pus sabers» constitueix sens dubte un aspecte central del disseny de la cançó. La melodia, en la notació del cançoner *R*, ocupa l'espai tonal entre Do i Do, i pivota a l'entorn de la nota Fa, que és el centre tonal de la melodia en el seu conjunt i la nota d'arribada de la cadència en gairebé cada frase de la peça. A més, la major part de les cadències són del tipus particular Mi-Fa, suggerint un gest deixat a mig fer que ens fa percebre la melodia com un dibuix encara més encaminat cap a un objectiu tonal concret. És obvi que les meves apreciacions sobre el llenguatge musical de la cançó estan inevitablement condicionades per una oïda moderna. En aquest sentit, val la pena de recordar que les versions de les melodies de Guiraut conservades al cançoner *R* podien recollir petits canvis introduïts intencionadament pel copista, que podien respondre a un treball retrospectiu d'edició del mateix Guiraut quan va preparar la compilació, o a intervencions posteriors destinades a acordar les melodies amb la idea de coherència musical de l'amanuense encarregat de la notació.¹⁶ En qualsevol cas, resulta significatiu que, d'entre les quaranta-vuit melodies conservades de Guiraut, «Pus sabers» sigui l'única que presenta un ús tan destacat i, en aparença, sistemàtic, de la cadència Mi-Fa. Sigui quin sigui el significat d'aquesta cadència en un context més ampli, en la cançó que ens ocupa la seva recurrència crea una jerarquia tonal que atorga a la nota Fa una importància específica com a destí tonal final de cada frase. Es pot establir una analogia entre aquesta percepció teleològica de cada frase melòdica i la realitat de cada vers del text en què la jerarquia accentual es combina amb les estructures semàntiques i sintàctiques per tal d'atorgar relleu al mot en posició de rima.

La tria de la nota Fa com a centre tonal, de fet, resulta ja significativa en ella mateixa. La majoria de les cançons de Guiraut se centren en la nota Re, mentre que Sol és la segona nota més habitual com a centre tonal en el corpus melòdic de l'autor. Només tres altres cançons de Guiraut se centren en el Fa, totes compostes abans que «Pus sabers». Les dues primeres, que es compten entre les més antigues del corpus de Guiraut, tenen com a tema la pèrdua de poder de l'amor. Tant «Aissi pert poder amors» (datada a 1255) com «Amors, pus a vos falh poders» (del 1257) s'obren amb la mateixa frase musical de «Pus sabers» i ocu-

pen un espai tonal similar al d'aquesta cançó.¹⁷ A «Aissi pert» totes les frases melòdiques excepte dues s'acaben amb una cadència en Fa. Malgrat això, només dues d'aquestes sis cadències són del tipus Mi-Fa. La segona d'aquestes cançons primerenques, «Amors pus a vos falh» es manté en una franja tonal més limitada i només conté tres cadències en Fa, dues de les quals són de tipus Mi-Fa. Més propera en el temps a «Pus sabers», la cançó «Fis e verais» (1275) presenta una lluida melodia d'extensa gamma tonal que resulta inusualment repetitiva: tots els versos excepte el cinquè estan agrupats de dos en dos i participen de la mateixa frase musical.¹⁸ Les tres cadències en Fa articulen les seccions principals de l'estrofa; totes aborden el to des de dalt, i no pas a través de la cadència Mi-Fa de «Pus sabers».

Així doncs, el centre tonal sobre Fa i la repetició de la cadència Mi-Fa que trobem a «Pus sabers» constitueixen un tret distintiu molt marcat en l'obra de Guiraut. De les deu frases de cada estrofa, tan sols la sisena i la vuitena, que són idèntiques, no van a parar a Fa; però fins i tot aquestes, val a dir, juguen amb l'expectativa de l'oïent mitjançant l'atracció tonal d'aquesta nota. El començament de les frases sisena i vuitena, en Fa-Sol-La, és un eco de l'inici de les frases primera i tercera, que és on el Fa s'estableix com a centre tonal per primera vegada. La següent frase melòdica, als versos 6 i 8, en Sol-Fa-Mi, reflecteix la penúltima frase dels versos 1 i 3, tot creant l'expectativa de sentir la cadència en Fa. Malgrat això, la frase no continua en Fa sinó en Sol-La-Si⁹, en una seqüència ascendent que és equilibrada per un descens després del Si⁹. Tot seguit, la figura ascendent es torna a repetir al vers 7, però a un nivell tonal més alt, que és el més agut de la cançó fins a aquest punt, per finalment descendre fins a la cadència en Fa. En aquestes dues frases, el moviment cap a la cadència es veu alentit per la continuïtat melòdica que hi ha entre els versos 6 i 7, i entre els versos 8 i 9 en la repetició de la melodia. Això coincideix amb un encavallament en el text, una correspondència que es manté de manera estable al llarg de tota la cançó, fins i tot quan s'inverteixen les dues meitats de la melodia en les estrofes parells. En les estrofes senars, en canvi, l'encavallament del text crea una continuïtat sintàctica entre els versos 5 i 6. La continuïtat entre

16. Elizabeth Aubrey afirma que «sembla que el principal copista de la música de R [...] sembla que va manipular, adaptar i regularitzar les melodies» (1996: 65).

17. Per a les melodies d'aquestes cançons, vegeu van der Werf & Bond (1984: 169, 172-73).

18. Per a la melodia d'aquesta cançó, vegeu van der Werf & Bond (1984: 183).

la primera i la segona meitat de cada estrofa porta l'oient a percebre la cadència musical al final del vers 5 com menys conclusiva, cosa que no passa en les cobles senars.

Donada la complexitat melòdica i textual d'aquesta forma i les múltiples possibilitats que ofereix la seva recepció, es pot dir que la cançó «Pus sabers» conté diversos estrats de significat i juga de manera conscient amb les convencions líriques, incloent en el joc la pròpia construcció i fragmentació simultànies. La complexitat tècnica de la cançó evoca una reflexió conscient i festiva sobre la pròpia forma, a més d'una irònica modèstia (suggerida pel primer i últim vers). La primera estrofa recorre a la convenció de la referència autobiogràfica: tal com afirma Michel-André Bossy, la concatenació de text i melodia insinua el retorn a la «presó d'amor» després de cinc anys de llibertat (Bossy 1991). Fins i tot quan el text evoca amb insistència l'atracció irresistible de l'amor i de *Belh Deport*, proclamant el poder destructor del seu magnetisme, la melodia es veu empenya primer en una direcció i després en una altra mitjançant el procés de la inversió. D'aquesta manera, l'estructura formal de la poesia i de la música reflecteixen una estructura retòrica superior feta d'ambigüitat.¹⁹

Conclusions

En aquesta anàlisi de «Pus sabers» he mirat de trobar un terme mig entre l'aproximació sincrònica i l'aproximació diacrònica a la cançó trobadoresca entesa com a música, i ho fet des de l'òptica de la interpretació musical. Les conclusions, val a dir, es funden en apreciacions de tipus subjectiu, i no poden ser projectades cap al passat de manera mecànica, però malgrat tot permeten il·luminar en alguns aspectes el funcionament de la cançó com a forma musical i poètica.²⁰ Aquesta anàlisi de la cançó de Guiraut, doncs, pot ajudar a perfilar algunes de les idees existents sobre la interpretació del corpus musical occità. La poesia trobadoresca sovint situa l'acte de cantar en el context de la creació i la trans-

missió de les cançons (Van Vleck 1991: 48-55). Per exemple, «No sap chantar» de Jaufre Rudel connecta el *trobar* amb el cantar (o el parlar):

*No sap chantar qui so non di
ni vers trobar qui motz no fa
Ni connoys de rima quo's va
Si razos non enten en si
Pero mos chans comens' aissi:
Quon plus l'auziretz, mais valra.*

[No sap cantar qui no sap parlar (o dir una melodia) / ni sap fer poemes qui no fa paraules, / ni sap com funciona la rima / si no és capaç d'entendre les raons (o els discursos). / Per això el meu cant comença de tal manera / que, com més l'escolta-reu, més valor tindrà].²¹

Utilitzant els verbs «dir» i «cantar» de manera intercanviable (una tendència que s'observa també en els textos de sant Agustí), el poema de Jaufre Rudel posa de relleu el caràcter poc definit d'aquests termes (Aubrey 1989). Les referències dels poetes a la interpretació en escena i a la creació poètica sovint s'ha forjat a partir d'aquestes ambigüitats lèxiques, possiblement perquè la lírica amorosa està subjecta a una tensió entre l'intimisme i la representació escènica, entre el desig del parlant del poema de mantenir el secret amorós i la necessitat de comunicar a un públic el contingut del text. El llenguatge de la lírica és també ambivalent quan posa de costat la creació poètica amb la representació o interpretació. Si bé l'art dels trobadors se centra en el cant, el seu caràcter oral està carregat d'un simbolisme en què cantar no és només cantar, sinó dir l'amor, i el cant no és només cant, sinó cant d'un mateix.

Les referències al cant que es troben en els textos occitans fora del corpus de la lírica amorosa també apunten cap a una complexa relació entre el *trobar* i el cantar; l'aprenentatge i el saber, de fet, sovint s'oposen a la interpretació escènica. Les descripcions més o menys explícites de la destresa dels trobadors com a intèrprets que llegim a les *vidas* i *razos*, tot i no ser del tot fiables pel que fa a la pràctica real, ens donen una idea de quina podia haver estat la recepció dels poemes. Tots aquests textos fan pensar que la destresa interpretativa era molt

19. Bickford (2007) assenyala que «les estructures poètiques i musicals s'han d'entendre en paral·lel amb "l'estructura retòrica"».

20. La meua anàlisi de la cançó com a poema representat no aspira a «l'autenticitat» ni a «l'autoritat» perquè no vol ser una prescripció per a futures representacions en la línia establerta per Leech-Wilkinson (2002). Com que reconstruir la interpretació de la cançó no és el meu objectiu, no entro en la qüestió de l'acompanyament instrumental.

21. Vegeu el text i traducció de Pickens (1978: 222-223); per a les lliçons d'altres testimonis, vegeu les pp. 224-241.

important per al públic medieval, i que els poetes sovint es distingien dels cantants.²² La *vida* d'Elias Cairel, per exemple, es conserva en dues versions: en l'una s'afirma que Elias era un mal intèrpret però un bon poeta, i en l'altra es passa per alt la valoració com a intèrpret, observant tan sols que Elias tenia coneixements de lletres i que era bo en el *trobar* (Egan 1984: 74). La *vida* d'Elias Fonsalada caracteritza el personatge com a joglar, però no pas com a bon poeta (Egan 1984: 32). Les al·lusions concretes a l'execució musical, que s'oposa a la metàfora més generalitzada del cant, són molt escasses en la poesia lírica. Un exemple particularment eloqüent és el de les còmiques descripcions del cant dels trobadors que fa Peire d'Alvernha a «Cantarai d'aquests trobadors», on se'n riu sense pietat dels seus col·legues per acabar lloant la pròpia destresa vocal.²³ En la seva *Supplicatio* a Alfons X de Castella, Guiraut Riquier demana al rei que distingeixi amb una terminologia específica els trobadors dels joglars, una demanda que posa de manifest la percepció que el poeta tenia de la diferència entre creadors i intèrprets.²⁴ L'objecte de les crítiques de Guiraut no era pas la interpretació en ella mateixa, sinó el fet que alguna gent valorés més els jocs de mans dels comedians que no pas l'art dels poetes.

Els dos textos esmentats constitueixen una forma de discurs metapoètic on es filtra sovint el comentari social. Tots dos parlen amb vivor d'elements no verbals i extramusicals que eren tan importants per al poema com la música i el text: l'aparença externa dels intèrprets, les convencions gestuals que feien servir, la relació amb l'audiència, la presència o absència del senyor celebrat en la *tornada*. Tots aquests components de la interpretació s'han perdut per sempre, però conformen un estrat suplementari de significat inherent a la recepció del poema —és, en part, allò que els antropòlegs anomenen «cultura expressiva». El text escrit i la notació musical, doncs, no són sinó el vestigi nu d'una sèrie de fenòmens més o menys efímers que van conformar la interpretació de la cançó trobadoresca, vestigi que ara només podem abillar amb les vestidures de la imaginació.

Traducció d'Anna Alborni

22. Sobre el paper de les *razos* en la tradició interpretativa, vegeu Aubrey (1998). Les *vidas* i *razos* no comprenen tots els contextos en què els poemes podien ser cantats, com per exemple la interpretació de poesia lírica per part de dones, atestada per altres fonts; vegeu (Boynton 2001).

23. Sobre aquest poema, vegeu Rossi (1995).

24. «Pus Dieu m'a dat saber», (Linskill 1985: 167-188).

Bibliografia

- AUBREY, Elizabeth, 1989: «References to Music in Old Occitan Literature», *Acta musicologica*, 61, 115-116.
- AUBREY, Elizabeth, 1994: «Issues in Melodic Analysis of Troubadour Descorts and Lais», *The Cultural Milieu of the Troubadours and Trouvères*, ed. Nancy van Deusen, Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 67-98.
- AUBREY, Elizabeth, 1996: *The Music of the Troubadours*, Bloomington IN: Indiana UP.
- AUBREY, Elizabeth, 1998: «La *razo* trouvée, chantée, écrite et enseignée chez les troubadours», *Toulouse à la croisée des cultures: actes du Ve Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Toulouse, 19-24 août 1996*, ed. Jacques Gourc i François Pic, Pau: AIEO, 297-306.
- BICKFORD, Tyler, 2007: «Music of Poetry and Poetry of Song: Expressivity and Grammar in Vocal Performance», *Ethnomusicology*, 51, en premsa.
- BOSSY, Michel-André, 1991: «Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems», *Speculum*, 66, 283-284.
- BOYNTON, Susan, 2001: «Women's Performance of the Lyric before 1500», *Medieval Woman's Song: Cross-Cultural Perspectives*, ed. Ann Marie Rasmussen i Anne Klinck, Filadèlfia: University of Pennsylvania Press, 47-65.
- BOYNTON, Susan, 2003: «Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns», *Journal of the American Musicological Society*, 56, 99-167.

- EGAN, Margareta (tr.), 1984: *The Vidas of the Troubadours*, Nova York: Garland.
- FELD, Steven, i Aaron FOX, 1994: «Music and Language», *Annual review of anthropology* 23, 25-53.
- GAUNT, Simon, 2005: «Fictions of Orality in Troubadour Poetry», *Orality and Literacy in the Middle Ages: Essays on a Conjunction and its Consequences in Honour of D.H. Green*, ed. Mark Chinca and Christopher Young, Turnhout: Brepols, 119-138.
- HAINES, John, 2004: *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge: Cambridge UP.
- LEECH-WILKINSON, Daniel, 2002: *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge: Cambridge UP.
- LERDAHL, Fred, 2001: «The Sounds of Poetry Viewed as Music», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 337-354.
- LERDAHL, Fred, en premsa: «A Music-Theoretic Approach to the Sounds of Poetry».
- LINSKILL, Joseph (ed.), 1985 : *Les épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*, Lieja: AIEO.
- MÖLK, Ulrich (ed.), 1962: *Guiraut Riquier, Las cansos: Kritischer Text und Kommentar*, Heidelberg: Winter.
- NICHOLS, Steven, 1984: «Voice and Body in the Early Troubadours: Theoretical Approaches to Medieval Song», *Teaching Medieval Lyric with Modern Technology* (CD-ROM), projecte a càrrec del National Endowment for the Humanities, Mount Holyoke MA.
- NICHOLS, Steven, 2006: «Reading and Seeing: Troubadours in a Manuscript Context», *Poetica*, 38, 297-328.
- PHAN, Chantal, 1987: «Le style poético-musical de Guiraut Riquier», *Romania* 108, 66-78.
- PICKENS, Rupert T. (ed.), 1978: *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.
- ROSSI, Luciano, 1995: «Per l'interpretazione di 'Cantarai d'aquests trobadors' (323.11)», *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, ed. Luciano Rossi, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 65-111.
- SCHÖN, Danielle, Reyna Leigh GORDON, i Mireille BESSON, 2005: «Musical and Linguistic Processing in Song Perception», *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060, 71-81.
- TREITLER, Leo, 1991: «The Troubadours Singing Their Poems», *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, ed. Rebecca A. Baltzer, Thomas Cable, i James I. Wimsatt, Austin TX: University of Texas Press
- VAN DER WERF, Hendrik, i Gerald A. BOND, 1984: *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester NY.
- VAN VLECK, Amelia E., 1991: *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley: University of California Press

TAULA DE CANÇONERS TROBADORESCOS CITATS

C	París, Biblioteca Nacional de França, fr. 856.	R	París, Biblioteca Nacional de França, fr. 22543.
E	París, Biblioteca Nacional de França, fr. 1749.	Sg	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.
G	Milà, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.	W	París, Biblioteca Nacional de França, fr. 84.
L	Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostòlica Vaticana, Vat. Lat. 3206.	X	París, Biblioteca Nacional de França, fr. 20050 (cançoner fr. U).
N	Nova York, Pierpont Morgan Library, 819.	f	París, Biblioteca Nacional de França, fr. 12472.
Q	Florència, Biblioteca Riccardiana, 2909.		

Non sit in nobis comestatio ebrietatis: cubile impudic-
tie: nō dicam: tenebre & parietes opunt nos: &
quis scit si uidebit altissimi? Spiritus nobis amor lucis
& cura honestatis: & tanquam in die ambulantes:
opa nra coram deo luere cupiant: cui honor
laure: glā & potestas: cum dno nro ihu xpo: &
spū scto: a seculo & nūc & semp: & omnia scilicet scilicet

Explicit Ines p[ro]p[ri]a: V. d[omi]ni .i. .i.

Incipit sermo in a[ng]elo fecit os s[an]c[t]i
co[n]te[n]t[ur] v[er]ba: p[ro]p[ri]a q[ui] aquis ex-
equat[ur] s[ub] s[an]c[t]o s[an]c[t]o as his d[omi]ni
I[tem] p[ro]p[ri]a q[ui] s[an]c[t]o s[an]c[t]o s[an]c[t]o s[an]c[t]o
p[ro]p[ri]a s[an]c[t]o s[an]c[t]o s[an]c[t]o s[an]c[t]o s[an]c[t]o
& p[ro]p[ri]a p[ro]p[ri]a p[ro]p[ri]a p[ro]p[ri]a p[ro]p[ri]a
monis: ut potuimus ab solui mus: in quo con-
ditum celum: terram creatam: aquarum ex-
undantiam circumfusam: aere: discrecionē
factam lucis atq[ue] tenebrarum: dei omni poten-
tis & d[omi]ni ihu xpi: sp[irit]us quoq[ue] s[an]c[t]i op[er]at[i]o[n]e cogno-
uimus. Quisq[ue] non miret[ur] dissimilib[us] membris:
disparem mundū in corpus unum assurgere: &
insolubili concordie caritatisq[ue] lege in societatem
& coniunctionem sui tantam distantiam conueni-
re: ut que discreta natura sunt in unitatis & pa-
cis unicum: uelut in diuina compassione
necant[ur]. Aut quis heri uideat[ur] possibilitate ra-
tionis: in infimo ingenio rimeat[ur]: que omnia in
diuina incomprehensibil[is] humanis mensuris &
ineffabilis sermonibus n[ost]ris: uoluntatis sue aut
concordie conuenit: fecitq[ue] deus celum & terra:

& ca[usa] q[ui]s: aucto[rum] & p[re]cepto[rum]: non tanquam figure in-
uentor[um]: sed tanquam potentissimi op[er]ato[rum] n[ost]re. Nam
q[ui] sibi conueniunt op[er]at[i]o[n]e impassibil[is] dei uir-
& passibil[is] mat[er]ie natura: tanquam altera ab altera
quod in se uerunt mutuant[ur]. Nam si in creatura
mat[er]ia uidet[ur] q[ui] deo creando potestas mat[er]ie defuisse:
& ab ea op[er]ationi subiaccit[ur] mutua[m]. Si uero in co-
posita: mirum admodum: co[n]t[ra] dno mat[er]ia
deco[n]te sibi non potuisse conferre: que substantia
non a creatore accept[ur]: sed sine tempore ipsa posse
deri[ui]t. Plusq[ue] inuenit op[er]at[i]o[n]e omnium: qua
conculcit: inuenit mat[er]iam in qua postea op[er]at[i]o
conculcit: autem figuram: que deco[n]te inuenit s[ibi]
rebus afferret. Unde excipiens a ceteris can-
qua dicit unum: non dicitur dicitur cu[m] ceteris tanquam
dicit p[ro]p[ri]a: quo fundam[en]ta rerum omnium po-
sita & cause & op[er]at[i]o[n]e: quibus mundi hui[us] atq[ue]
uniu[er]se uisibil[is] creat[ur]e fulca substantia e[st].
Quare ad sedi dicit miranda op[er]a sermo nob[is]
p[ro]deat: quoz eminentia non sedm[odum] creat[ur]e n[ost]re
possibilitate: sed sedm[odum] scripto[rum] ueritate ad
laudem referenda e[st] creatio[n]is. Vosq[ue] quos: ut
natura e[st] estimare que dicitur p[ro]p[ri]a: ac simplici
mente: & sedulo ingenio pensare dignemini:
n[on] sedm[odum] philosophice ediciones & manē seductio-
nem suasoria uerisimilia colligentes: sed sedm[odum]
regulam ueritatis que oraculis diuini sermo[n]is
exprimunt: & contemplatione tante maiestatis
fidelium peccoribus infundit: quia scriptum e[st]
confirma me in uerbis tuis: narrauerunt in