

LA MUSICA DE LOS TROVADORES

Antoni Rossell

Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 53-100
ISSN: 0213-0815
Donostia: Eusko Ikaskuntza

En este artículo (transcripción de la conferencia realizada en el curso de verano de la Universidad del País Vasco el año 1993 y por tanto sin ningún añadido posterior a esa fecha) el autor trata la lírica de los trovadores en su aspecto musical sin dejar de lado el textual. Después de hacer una contextualización lingüística e ideológica se abordan los problemas tradicionales de la música de los trovadores: los manuscritos con notación musical y la paleografía, la forma musical y las estructuras melódicas y la variabilidad melódica desde una perspectiva oral. El ritmo y su transcripción se trata desde una perspectiva medieval, o sea sin imponer patrones rítmicos ajenos a las melodías sino buscando el verdadero significado de la paleografía a través de la semiología. Se incluyen una bibliografía y una discografía.

Artikulu honetan (1993ko Euskal Herriko Unibertsitateko udako ikastaroan emandako hitzaldiaren transkripzioa eta ondoren ezer erantsi gabea), egileak trobadoreen lirikaren musika alderdia ukitzen du, baina testu alderdia alde batera utzi gabe. Hizkuntza eta ideologiaren testuingurua oroitu ondoren, trobadoreen musikaren arazo tradizionalak tratatzen dira: musika notazioa duten eskuizkribuak eta paleografía, musika forma eta doinu-egiturak eta doinuen aldakortasuna ahozkoaren ikuspegitik. Erritmoa eta haren transkripzioa Erdi Aroari dago-kion, ikuspegi batetik aztertzen dira, hots, doinuez kanpoko patroï erritmikoak ikuspegi batetik aztertzen dira, hots, doinuez kanpoko patroï erritmikoak ezarri gabe baizik eta, semiologia bitarte, paleografiaren benetako esanahia bilatuz. Bibliografía eta diskografía erasten dira.

Dans cet article (transcription de la conférence réalisée pendant le cours d'été de l'Université du Pays Basque en 1993 -et par conséquent sans aucun ajout postérieur à cette date-) l'auteur traite la poésie lyrique des troubadours en son aspect musical sans négliger le texte. Après avoir fait une "contextualisation" linguistique et idéologique, on aborde les problèmes traditionnels de la musique des troubadours: les manuscrits avec notation musicale et la paléographie, la forme musicale et les structures mélodiques et la variabilité mélodique depuis une perspective orale. Le rythme et sa transcription sont traités depuis une perspective médiévale, c'est-à-dire sans imposer de patrons rythmiques étrangers aux mélodies mais de chercher la vraie signification de la paléographie à travers la sémiologie. Une bibliographie et une discographie sont incluses.

Cuando contemplamos las miniaturas de los manuscritos medievales que representan a los trovadores, éstos nos sitúan en la óptica del público medieval y en la imagen que de ellos tenían: personajes aristocráticos y de formación depurada. Tanto su caracterización como la gestualidad en que son representados ponen en duda la tan cacareada tradición popular de su música.

Se designa con el nombre de trovadores a un amplio conjunto de poetas-músicos que desarrollaron su actividad entre los siglos XII y XIII en el sur de Francia, norte de España, y norte de Italia. Fueron los primeros en elaborar una lírica en lengua vernácula no latina: el occitano. En el ámbito hispánico, además de los trovadores occitanos que frecuentaron las cortes de la península ibérica, reciben esta denominación los autores de composiciones líricas en gallego-portugués que florecieron en el siglo XIII y primera mitad del siglo XIV, y que desarrollaron una ferviente actividad poética y musical de la que se conservan unos 1680 textos aproximadamente y un corpus melódico mariano (las *Cantigas de Santa María*) atribuidas al círculo cortesano de Alfonso X el Sabio y unas pocas composiciones, también con música, de tema amoroso atribuidas a Martín Códax y al rey Don Dinís. La diferencia entre trovador y juglar estribaría en que mientras el primero componería las canciones, el segundo las interpretaría. El juglar galaico-portugués Lourenço compuso numerosas poesías y tuvo, por ello, que padecer las iras y el escarnio de sus contemporáneos, ya sea criticado por la mala calidad de sus versos como por su atrevimiento a llevar a cabo una actividad que no le era propia. Así mismo algunos trovadores provenzales como Cercamon (...1137-1149...), Perdigon (...1192-1212...), Albertet (...1149-1221) o Falquet de Romans (...1215-1233...) empezaron como simples juglares y su arte los llevó a ser considerados como trovadores. Al contrario, sabemos de trovadores que, viendo menguada su fortuna, ejercieron como juglares. Es el caso de Guilhem Ademar (...1195-1217), Peirol (...1188-1222...) o Gaucelm Faidit (...1172-1203), que -nos cuenta su *Vida*- perdió toda su fortuna jugando a los dados. La lírica trovadoresca se emmarca desde principios del siglo XII (a partir de la fecha del primer trovador del que tenemos documentación, Guilhem d'Aquitania) hasta finales del siglo XIII, coincidiendo con el largo periodo de decadencia y crisis política de las cortes del sur de Francia. La cruzada contra los Albigenses (1208-1229), bendecida por Inocencio III y dirigida por Simon de Monfort al servicio del rey de Francia, supuso el aniquilamiento económico e ideológico de los protectores de los trovadores.

El territorio francés en la edad media contaba con dos lenguas románicas bien diferenciadas: la lengua de *oïl* y la lengua de *oc*. La lengua de los trovadores era la lengua de *oc*, que también se había denominado "limusín" -tal como también se había designado el catalán medieval-provenzal u occitano.

Además de los trovadores aristócratas que fueron grandes señores, como Guilhem de Aquitània, o Raimbaut de Aurenga, o que tuvieron gran importancia en su tiempo, como Folquet de Marselha, y de los que por ello se nos conserva suficiente documentación para datarlos y conocer su vida, de los demás (la mayoría) se han conservado escasos datos históricos, y las pocas noticias documentales que de ellos se conservan, con mucho, sólo nos prueban su existencia. La fuente de información de estos otros trovadores se reduce, muy a menudo, a los datos contenidos en su propia obra o la de los contemporáneos cuando se refieren a ellos. De un centenar de trovadores, no obstante, se han conservado unos textos que nos informan sobre su personalidad, vida y vicisitudes, las *vidas* i las *Razos*, aunque sus informaciones no siempre son exactas ni fiables. De los trovadores más célebres por su música hay que citar a Giraut de Bornelh, Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Peirol, Raimon de Miraval, Raimbaut de Vaqueiras y Berenguer de Palou. De otros trovadores que fueron muy celebrados en su tiempo, como por ejemplo Guilhem de Berguedà, entre otros, no se nos ha conservado ninguna melodía en ninguno de los manuscritos de este repertorio.

EL “AMOR CORTÉS”

Los trovadores definieron y siguieron una ética poético-amorosa que llegó a convertirse en un patrón ideológico. Esta ética no es unánime y está en constante evolución. Podemos citar como rasgos más comunes y característicos: la relación poética se establecía dentro del ámbito feudal, se canta siempre a una *domna*, a una dama casada, siendo, por ello, un amor extraconyugal y adúltero, se impone un servicio feudal del trovador-amante (*om*, vasallo) para con su dama-señor (*senhor*), y se acuñan una serie de términos que caracterizan tanto la actitud y comportamiento de los amantes como la del ámbito de éstos: *joï* (alegría; estado de ánimo interior); *jovent* (juventud, entendida como un estado psicológico más que cronológico); *pretz* (mérito o nobleza); *valor* (conjunto de cualidades que ennoblecen al individuo); *mezura* (moderación); *largueza* (generosidad); *ensenhamen* (cultura o buena formación); y la *cortesía* que aglutinaría todas las ya citadas. Todas estas virtudes tienen su contrario, así la *desmezura* es el término opuesto a la *mezura* o moderación.

Para Gaucelm Faidit estas virtudes: *chant* (el canto), *deport* (el entretenimiento), *joï* (la alegría), *dompnei* (el galanteo), *solatz* (el solaz), *enseignament* (la educación), *largueza* (la generosidad), *cortesía* (la cortesía), *onor* (el honor), *pretz* (el mérito) y *drudaria* (la relación entre amantes) son virtudes consustanciales con el amor cortés que corren gran peligro cuando los amantes no son leales y fingen su amor: (gráfico n.º 1)

En este universo cortés el amante es definido con diferentes nombres: *fenhedor* (tímido); *pregador* (el que suplica); *entendedor* (enamorado que goza del consentimiento de la dama); *amic* o amante; y *drutz* (amante correspondido físicamente). Al otro lado de los amantes tenemos al *gilos* (el “celoso” y marido de la dama) y los *lausengiers* (aduladores y maldicientes que espían y calumnian a los amantes y quieren ganarse el favor del *gilos*). El “amor cortés” ha generado no pocas teorías de interpretación. Gaston Paris lo reducía a una descripción del amor como ilícito y extraconyugal, en el que la dama, en un nivel superior, pone a prueba al amante, en un lenguaje de tradición ovidiana. Lewis, partiendo del amor no correspondido, consideraba el “amor cortés” como humildad y servicio feudal, cortesía y adulterio. Dronke lo concibe como una experiencia universal. Newmann como un eufemismo en el que la dama lleva la peor parte, y como una parodia de actitudes ideológicas contra la mujer. Huizinga lo entiende en sentido lúdico, donde el juego amoroso comporta ciertas reglas. Nelli quería in-

GRAFICO Nº 1

Gaucelm Faidit
Manuscrito X
167,15

Chant e de port, joi d'omp-nei e so-latz,
 en-seig-na-men, lar-guez' e cor-te-sa-a
 q-nor e p'etz, e le-lal dru-da ni-a
 ah si bais-sat en-gans e mal-ves-tatz
 c'a pauc, d'li-ra, noim sui de-ses-pe-ratz
 car, en-fez'en d'omp-nas e pre-jé-dans
 non vei u-na ni un qe he-is cap-ten-ga
 en ben e-mar ni en ver pe no-is fei-gna
 ni sap-ha die-gies de-ven-gu-d'a-mors
 Gan'-datz cum es a-bais'-sa-ha Uh-lors.

traducir el concepto de “eros trovadoresco”, pero su propuesta sólo es válida para el trovador Bernart de Ventadorn y pocos más. Lazar analiza términos como: *pretz*, *valor*, *joven*, *cortezia* como integrantes de un sistema literario de comportamiento coherente. Las interpretaciones de Nelli y Lazar se diferencian en que este último concluye que el sistema del “amor cortés” es autónomo respecto a las variaciones de la realidad histórico-social. Una de las interpretaciones que han suscitado más interés tanto para filólogos como para historiadores de la Edad Media ha sido la de Köhler, que propuso una lectura marxista de los textos trovadorescos. El psicoanálisis también ha querido tomar parte en la controversia, y Jean Charles Huchet, a partir de lecturas desde una perspectiva muy particular de los textos, ha querido situar a la mujer en la alteridad, reduciendo el “amor cortés” a una relación homosexual, como un discurso estrictamente masculino, y por ello, casto.

LA LIRICA TROVADORESCA

Para definir la lírica trovadoresca hay que partir de la etimología de “trovador”, del latín *tropare* que significa hacer y componer “tropos”: sistema de composición textual y musical fundamentado en la adaptación de melodías preexistentes a textos nuevos, sistema que se basa en la amplificación, sustitución y complementación de estructuras y frases melódicas a partir de una melodía base. Este sistema, documentado desde el siglo IX, y por tanto preexistente a la lírica monódica cortesana, es el precedente y modelo constructivo de la lírica de los trovadores, tanto para la música como para el texto: se trata de un sistema que tiene su origen en la imitación dinámica. Esta imitación en el texto produce una dialéctica poética que se convierte en un metalenguaje sólo para expertos, es decir existen diversos niveles de lectura, y el de los “*entendedors*” [entendedores], como ellos mismos se denominan, es el que nosotros designamos como “intertextual”. Lo mismo sucede con la música, y por tanto debemos hablar también de “intermelodicidad”. Así lo presenta Jauré Rudel en *No sap chantar qui so no di* al definir la actividad trovadoresca como so (melodía y métrica), *motz* (el léxico) y *razo* (el tema o argumento):

GRAFICO N° 2

1 2 3 4 5 6 7 8

1A No sap chan- tar qui so non di

2B ni vers tro- bar qui motz no fa.

3A ni co- noys de ri- ma quo- s va

4B si ra- zo non en- ten en si:

5C pe- ro mos chans co- mens' ais- si:

6D quon plus l'au- zi- retz mais val- ra.

(Jaufré Rudel, 262, 3, vv. 1-6)

La lírica de los trovadores debe ser abordada en su doble realidad poética y musical, partiendo de la "unidad" texto/música, sin que una o la otra puedan tratarse independientemente. La unidad texto/música y la conciencia poética (en sentido etimológico) son los rasgos que caracterizan la lírica trovadoresca. La estructura métrica es el esqueleto sobre el que se organizan el texto y la música, y por tanto es ahí donde se inicia el primer vínculo o relación entre ambos elementos, texto y música. Esta estructura métrica tiene muy a menudo gran complejidad; si a ello unimos el gusto por la combinación de rimas difíciles, nos encontramos poesías como la "sextina" de Arnaut Daniel:

GRAFICO Nº 3

I
'Lo ferm voler q'el cor m'intra
no'm pot jes becs escoissendre ni on gla
de lausengier, qui pert per maldir 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 dinz cambra.

II
Qan mi soven de la cambra
on a mon dan sai que nulhs hom non intra
anz me son tuich plus que fraire ni oncle,
non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla
aissi cum fai l'enfas denant la verga:
tal paor ai no'l sia trop de l'arma.

III
Del cors li fos, non de l'arma,
e cossentis m'a celat dinz sa cambra!
Que plus mi nafra'l cor que colps de verga
car lo sieus sers lai on ill es non intra:
totz temps serai ab lieis cumh carns et on gla,
e non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Rimas:
 1: intra (a)
 2: on gla (b)
 3: arma (c)
 4: verga (d)
 5: oncle (e)
 6: cambra (f)

(Arnaut Daniel, 29.14, vs. 1-18)

GRAFICO Nº 4

Arnaut Daniel
Manuscrito G
29,14

Le ferm vo - ler q'el cor m'an - tra
non pot jes becs es - cois - sen - dre ni on - gla
de lau - sen - gier, qui pert per mal - dir s'ar - ma;
e car non l'aus ba - tr' ab ram ni ab ver - ga,
si - vals a frhu, lai on non au - rai on - cle,
jau - zi - rai joi, en ver - gier o dinz cam - bra.

(Arnaut Daniel, 29, 14, vv. 1-18)

La música compuesta por los trovadores es monódica, es decir, tiene una sola línea de canto, frente a la polifonía que cuenta con dos o más. Sólo se han conservado unas 260 melodías diferentes en un reducido número de manuscritos. No ha llegado hasta nosotros ninguna anotación de acompañamiento instrumental, y en las miniaturas no es frecuente la aparición del trovador con un instrumento. No obstante sabemos que los trovadores y los juglares se acompañaban con instrumentos de cuerda con arco o pulsada, como por ejemplo la viola o el rebec, la mandora, etc.. La unidad melódica comprende sólo una cobla o estrofa, música que se va repitiendo a cada nueva cobla. El origen musical de este repertorio está, tal como hemos apuntado más arriba, en el tropus musical latino, y, por tanto en la tradición religiosa de este repertorio. Se trata pues de una música culta, y al igual que los textos, es poco probable una influencia de los repertorios populares, aunque tal afirmación a favor o en contra, hoy, es del todo indemostrable. Tradicionalmente, cuando se ha abordado la música de los trovadores han aparecido como problemas principales el de la transcripción del ritmo de las melodías. Tal preocupación dejó de lado cuestiones tan importantes como la opción melódica del compositor/trovador, o el de la interpretación práctica de este repertorio.

La música en la sociedad medieval se transmite en unas condiciones completamente diferentes de las de nuestra sociedad contemporánea. Su difusión es ante todo oral, pero también manuscrita. De hecho es a partir de los manuscritos conservados como hoy podemos conocer los textos y las melodías de esta lírica medieval. La función del manuscrito medieval no es comparable a las publicaciones actuales. Los manuscritos musicales no pueden ser considerados como partituras convencionales, ya que tanto la notación como las incorrecciones, errores u omisiones, imposibilitan una lectura directa del manuscrito. Por ello, todo manuscrito precisa una edición y una transcripción. El manuscrito medieval es un elemento ordenador y compilador de una tradición de la que se tiene conciencia que puede perderse, y por tanto su objetivo primordial es la conservación. Estos manuscritos, tanto los que sólo reproducen textos como los pocos que presentan notación musical, son mayoritariamente de los siglos XIII y XIV, uno o dos siglos después del florecimiento de la lírica cortesana. No hay que olvidar, por tanto, el espacio de tiempo transcurrido entre la actividad del trovador y la puesta por escrito de su obra. Lo que nos ha llegado, pues, raramente es la obra original del trovador, sino el fruto de una transmisión que, oral o escrita, ha podido ser variada y alterada por el transmisor, juglar o copista. Por tanto nos es imposible afirmar que tanto el texto, pero sobre todo la música, sean los que el trovador compuso. Lo que sí sabemos es que el copista escribió unas figuras paleográficas concretas para la música, y su elección no fue arbitraria, sino que responde a un código semiológico. El objetivo del musicólogo, más que un estudio de la obra original, es el estudio de la obra en su estado de transmisión. El "*décalage*" cronológico, junto con los efectos de la transmisión producen en la obra gran cantidad de variantes. Este hecho, hasta no hace mucho, ha sido visto como un problema que había que solucionar. Había que editar texto y música para conseguir la edición "original". Desde una perspectiva "oral" estas variantes no sólo no constituyen ningún problema, sino al contrario, nos proporcionan una idea de la riqueza del sistema oral, de la capacidad de intervención de juglares, copistas o transmisores. El papel del intérprete es, pues, tan determinante, como el del autor/compositor.

Las melodías de la música de los trovadores, al igual que los textos, han llegado a nosotros a partir de manuscritos de pergamino y papel. Las principales fuentes musicales manuscritas son:

MS. G Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sig. R71 superiore [Norte de Italia. Primera mitad del siglo XIV; Notación cuadrada sobre 5 o 6 líneas; Facsimil y transcripción: SESI-NI, *Le melodie*. 1942]

MS. R París, Bibliothèque Nationale, fr. 22543 [Había formado parte de la *Bibliothèque de la Vallière* con el No. 14. Manuscrito languadociano c. 1300; Notación cuadrada]

MS. W París, Bibliothèque Nationales, fr. 844 [llamado *Manuscrit du Roi*; antiguo Mazarine 96. Manuscrito francés. Finales del siglo XIII, con adiciones de los siglos XIV i XV; Notación cuadrada]

MS. X París, Bibliothèque Nationale, fr. 20050 [Llamado *Chansonnier de St-Germain-des-Prés*, antiguo *St-Germain* 1989. Manuscrito francés. Mitad del siglo XIII. Notación neumas mesinos. Edición y facsímil: MEYER-RAYNAUD, *Le chansonnier de St-Germain-des-Prés*]

Las versiones de una misma melodía copiada en diferentes manuscritos no siempre son idénticas, hecho que pone de manifiesto la variación del desarrollo melódico de la canción por parte de los copistas y/o de la tradición oral. Veamos las diferentes melodías conservadas en los manuscritos R, G, X y W de *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn, (70,43):

GRAFICO Nº 5

The image displays a handwritten musical score for 'GRAFICO Nº 5' by A. Rossell. The score is organized into three systems, labeled I, II, and III on the left. Each system contains four staves, labeled R, G, X, and W from top to bottom. Above the first two staves of each system are numerical indices 1 through 8, indicating specific measures or notes. The notation is written in black ink on a light blue background. The staves are connected by a vertical line on the left. The music consists of various note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. The overall structure is that of a graphic score, where the visual arrangement of notes and lines is as important as the traditional musical notation.

GRAFICO N° 6

The image displays three systems of handwritten musical notation, labeled IV, I, and II. Each system consists of four staves, labeled R, G, X, and W from top to bottom. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic values and melodic lines. Above each system, the measures are numbered 1 through 8. The notation is handwritten and appears to be a study or working draft.

GRAFICO N° 7

The image displays a handwritten musical score for 'GRAFICO N° 7'. It is organized into two systems, each labeled with a Roman numeral (III and IIII) on the left. Each system contains four staves, labeled R, G, X, and W from top to bottom. The staves are numbered 1 through 8 at the top of each system. The notation is written in black ink on a light blue background. The first system (III) shows a sequence of notes across the staves, with some notes beamed together. The second system (IIII) continues the sequence, with more complex rhythmic groupings and beaming in the later measures.

Tenemos también, por ejemplo, un mismo texto que, a partir de dos versiones manuscritas distintas, presenta melodías diferentes para cada una de las dos versiones. Es el caso de *Dejosta'ls breus jorns els loncs sens* (323,15) de Peire d'Alvernia, conservada en los manuscritos R y X:

GRAFICO Nº 8

Peire d'Alvernia
Manuscrito R
323,15

De - jos - ta. ls breus jorns e. ls loncs sens,
qan la blanc' an - ra bru - ne - zis,
vuouill que branc e' bruouill nos sa - bers
d'un nou joi qe. m fruich' e. m flo - ris;
car dei doutz fuouill vqi clar - zie los ga - rrics,
per qe. s re - trei en - tre. ls e - nois e. ls freis
lo ros - si - gnois e. l tortz e. l gais e. l pics.

GRAFICO N° 9

Peire d'Alvernha
Manuscrit X
366,15

De - jos - taus breus jorns e.ls loncs seps,
qan l'a blanc' au - ra brei - ne - zis,
vouill que brene e breuill nos sa - hens
d'un nou joi qe.m fruch' e.m flo - ris;
car del doutz fuoill vei clar - zir los ga - rries,
per qe.s re - tnaï en - tre ls e - nois e.ls freis
lo no - ssi - gnols e.l tortz e.l gais e.l pies.

Como ejemplo de las distintas versiones de una misma melodia, en este caso con diferente forma musical, podemos ver las de Gaucelm Faixit (167,37) *Mon cor e mi e mas bonas chanssos*

Forma musical:

MS. R: *Canço (pedes cum cauda)*

A B A B C D E F

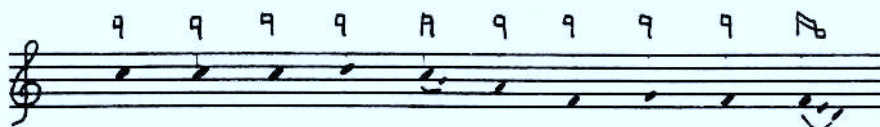
MS. X: *Oda continua (frons cum cauda)*

A B C D E F G H

GRAFICO N° 10

167,37 MON COR E MI E MAS BONAS CHANSSOS¹

R



1 Mon cor e mi e mas bo - nas chan - sos

X



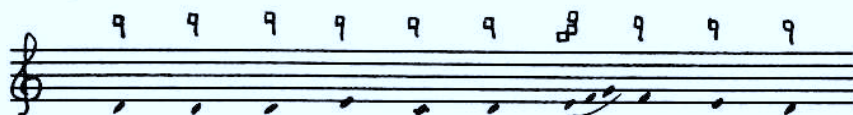
1 Mon cor et mei et mes bo - nes chan - cons

Ed. Mon cor e mi e mas bo - nas chans - sos

¹. -Ms. not. mus.: R 44 b; X 84 r.

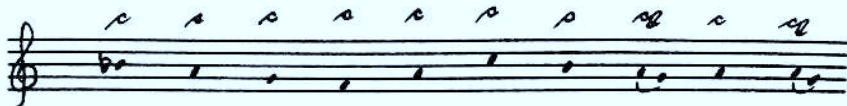
GRAFICO N° 11

R



2 et tot cant say d'a- ui- nen dir e far³

X



2 et kan qu'eu sai d'a- vi- nant dir et far
Ed. e tot qant sai d'a- vi- nen dir e far,

R



3 co-nosc que tenc bo - na do - na de vos

X



3 coi-gnois qu'eu ten bo - na don - ne' de uos
Ed. co-nosc q'ieu teing, bo - na domp-na, de vos,

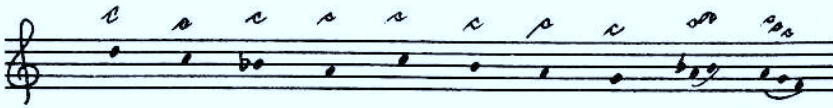
GRAFICO Nº 12

R



6 e pus l'a- mor no-us aus mos-trar^s ni dir

X



6 et poz l'a- mor non os mos-trar ne dir

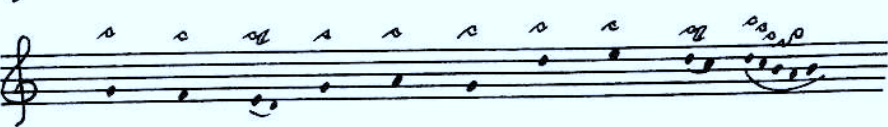
Ed. e pos l'a- mor no-us aus mos-trar ni dir

R



7 ni-l bes q'ie-us uelh greu m'auser e - nar- dir?

X



7 ne ben qu'eu uol greu m'es a e - nar- dir

Ed. ni-l ben q'ieus vuilh greu m'auser' e - nar- dir,

GRAFICO N° 12

R



4 a cui non aus des - co - brir ni mos-trar

X



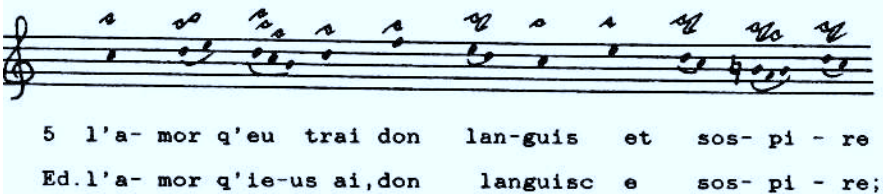
4 mais non vos os des- co - brir ni mos-trar
Ed. a cui non aus des - co - brir ni mos-trar

R



5 l'a- mor qu'ieus ai don lan -guisc e sos- pi - re

X



5 l'a- mor q'eu trai don lan-guis et sos- pi - re
Ed. l'a- mor q'ie-us ai, don languisc e sos- pi - re;

GRAFICO N° 13

8 qui vol-gues mal⁸ de mo mal cor a di - re⁸

X

8 se uol-guez mais de mon mal cor a di - re¹⁰

Ed. si-us vol-gues mal, de mon co - rat-ge di - re.

PALEOGRAFIA Y NOTACION

La notación de los manuscritos es: la cuadrada para los mms. G, R, W y con neumas loreneses la de X. Los neumas que encontramos son los ordinarios de la notación cuadrada de la paleografía gregoriana: el *punctum* y la *virga* para los neumas de una sola nota, el *pes* y la *clivis* para el de dos notas ascendentes y descendentes, respectivamente, y el *scanditus*, el *chacus*, el *torculus* y el *porrectus* para los de tres notas.

Gráfico notación: Paleografía

GRAFICO N° 14

Neumas de una nota:		Neumas de tres notas:	
-punctum		-scandicus	
-virga		-clivacus	
Neumas de dos notas:		-torculus	
-pes		-porrectus	
-clivis			

Las claves más usuales son las de do y fa:

GRAFICO Nº 15

Clave de do:

Two musical staves showing the C major scale. The first staff shows the ascending scale: sol, la, si, DO, re, mi, fa, sol. The second staff shows the descending scale: re, mi, fa, sol, la, si, DO, re. Each note is represented by a black square on a five-line staff.

Clave de fa:

Two musical staves showing the F major scale. The first staff shows the ascending scale: do, re, mi, FA, sol, la, si, do. The second staff shows the descending scale: sol, la, si, do, re, mi, FA, sol. Each note is represented by a black square on a five-line staff.

Las alteraciones más frecuentes son las de si bemol, mi bemol y sus becuadros.

-Ritmo y transcripción de las melodías. El sistema de transcripción modal: Durante no pocos años se aplicaron los sistemas proporcionales de la polifonía contemporánea a la monodía cortesana para transcribir las melodías de los trovadores, todo ello a causa de una notación que, aparentemente, no contaba con indicaciones rítmicas. Riemann pretendía transcribir la monodía con un ritmo binario. Aubry propugnó tres momentos progresivos y evolutivos de la notación monódica: edad primitiva en que la notación mensural se confunde con la notación gregoriana y, por tanto, no indicaba el ritmo; una segunda etapa que conoce la distinción entre largas y breves, aunque la notación paleográfica no lo evidenciaría explícitamente; y una tercera etapa en la que encontraríamos la escritura proporcional musical. Por comparación entre notaciones, Aubry optó por transcribir la monodía con los sistemas proporcionales de la polifonía. Por los mismos años Beck reivindicó, incluso violentamente, la paternidad de estas teorías. Rivalizó también con Friedrich Ludwig, que hacía remontar la utilización de los modos rítmicos polifónicos al principio del siglo XII, y deducía, del estudio de los motetes, las fórmulas rítmicas aplicadas a la notación cuadrada. Genrich y Spanke, alumnos de Ludwig, continuaron con este sistema de transcripción, y el musicólogo catalán Higinio Anglès, aunque siguió utilizando el sistema modal de transcripción, empezó a combinar diferentes modos en una misma transcripción al comprobar que un solo modo era incapaz de articularse a la prosodia del texto. Los modos seguían el sistema métrico clásico de largas (-) y breves (v), y los más utilizados eran los tres primeros:

I modo (troqueo)	-	v	-	v	(larga breve)	
II modo (yámbico)	v	-	v	-	(breve larga)	
III modo (dactílico)	-	v	v	-	v	(larga breve breve)
IV modo (anapéstico)	v	v	-	v	v	(breve breve larga)
V modo (espondáico)	-	-	-	-	(larga larga)	
VI modo (tribáquico)	v	v	v	v	v	(breve breve breve)

A pesar de todos los intentos, la teoría de transcripción modal nunca ha sido musicológicamente justificada. Ugo Sesini (1939), en un magnífico estudio del manuscrito G, expuso sus teorías sobre la transcripción de la monodía cortesana. Sesini afirma que el error de la hipótesis modal fue recurrir a un tipo de notación (la proporcional) de composiciones polifónicas, para interpretar el ritmo de la monodía de notación cuadrada, y que los musicólogos que la aplican incurrir en graves errores epistemológicos y científicos. El hecho de no haber encontrado el modo de expresión rítmica de esta notación no justifica la aplicación de sistemas ajenos a la naturaleza del "corpus" trovadoresco, atendiendo a que la polifonía se rige rítmicamente con un sistema antagónico al de la monodía. Musicológicamente hay un consenso absoluto en que estas transcripciones son inviables y, salvo alguna melodía aislada, carece de ningún fundamento científico. El teórico medieval Ioannis de Grocheo distinguía entre *simplex musica vel civilis, quam vulgarem musicam appellamus* (música monódica o profana, conocida como popular) y *musica composita vel regularis vel canonica, quam appellat musicam mensuratum* (música en partes o música compuesta según una regla, conocida como música mesurada); el canto gregoriano *cantus planus* era *musica plana sine mensurabilis* mientras que la *musica non ite praecise mensurata* sería la música monódica cortesana, la primera referida al *cantus planus* o gregoriano, la segunda, la *musica simplex*, referida a la música monódica, seguramente profana. Si seguimos pues, las palabras del teórico medieval, la música monódica, tanto la religiosa como la profana, no tienen medida proporcional de largas y breves.

-El ritmo y la transcripción de las melodías trovadorescas: El campo más próximo de la monodía cortesana es el de la monodía religiosa, y ello hay que entenderlo, además de las

razones ya expuestas sobre la etimología y el origen de la actividad trovadoresca, en la incidencia tanto de la paleografía y la semiología de su notación, como en la incidencia del texto en la melodía. La solución al ritmo monódico hay que buscarla en la misma monodía, en la paleografía y su interpretación semiológica a partir de estudios de semiología comparada con la notación gregoriana, y en la prosodia del texto.

Véase por ejemplo en *Lanqand li jorn son lonc en mai* (262,2), de Jaufre Rudel, el ritmo prosódico de la primera estrofa, teniendo en cuenta que ninguna estrofa impone su ritmo:

GRAFICO RITMO PROSODICO

GRAFICO N° 16

Lanqand li jorn son lonc en mai

Lanqand li jorn son lonc en mai

v - v - v - v -

m'es bels douz chans d'auzels de loing,

v - v - v - v -

e qand me sui partitz de lai

v - v - v - v -

remembra·m d'un'amor de loing

v - v - v - v -

Vauc, de talan enbroncs e clis,

- v v - v - v -

si que chans ni flors d'albispis

- v - v - v v -

no·m platz plus que l'inverns gelatz

v -(v) - v v - v -

RITMO PROSODICO

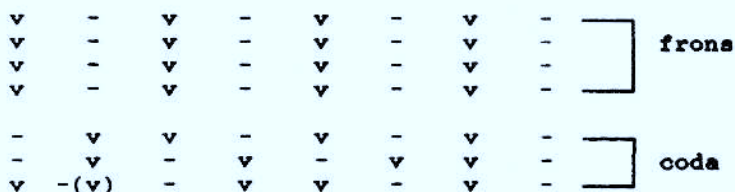


GRAFICO Nº 17
MELODIA JAUFRE RUDEL

Jaufre Rudel
Manuscrito X
262,2

Lan - qand li jorn son lorne en mai
n'es heis douz chans d'au - zels de loing,
e' qand me sui part - titz de lai
re - mem - bra, n d'un' a - mor de loing
Vauc, de ta - lan en - broncs e clis,
si que chans ni flors d'al - bes - pis
non platz plus que l'in - verns ge - latz.

Partiendo de estos dos niveles de interpretación rítmica la monodía cortesana cuenta con dos niveles de expresión rítmica: una *expresión mínima*, la notación paleográfica y su interpretación rítmica a partir de la semiología comparada, y una *expresión amplia* a partir de los ritmos prosódicos textuales.

Las transcripciones actuales se presentan en lo que se ha denominado "ritmo libre", sin ningún sistema de transcripción proporcional, con la notación paleográfica reproduciendo lo más exactamente posible las figuras del manuscrito, y con un estudio semiológico en los neumas desarrollados. Como ejemplo de transcripción veamos *Gen fora contra l'afan* de Gaucelm Faidit (167,27), Forma musical: *Canço (pedes cum cauda)*:

GRAFICO Nº 18

G



1 Ben fo - ra con- tra l'a- fan

Ed. Gen fo - ra con- tra l'a- fan

G



2 qe m'a dat d'u- na dom- na a- mors

Ed. qe m'a dat d'u- na dompn' A- mors,

1.-Ms. not. mus.:G 26 c.
 Transcripción: ANGLÉS, *Monodia*, p. 47; GENNRICH, *Nachlass*, p. 107
 SESINI, *Le Melodie*, p.164.

Edición facsimil: SESINI, *Le Melodie* ap.

Esquema métrico

a	b	a	b	b	c	c	d	d	c	e	e	c
7	8	7	8	8	7	7	3	3	4	3	3	4

Frank: 338:1

GRAFICO Nº 19

G



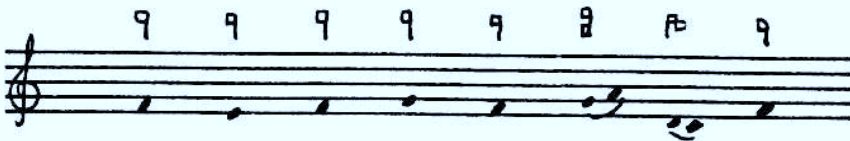
3 puos ab leis non truop mas dan
Ed. puois ab lieis non trob mas dan,

G



4 qe•m fe - ces d'al-tra part so - cors
Ed. qe-m fe - zes d'au-tra part so - cors

G



5 ab qe s'a- dol- ces mas do - lors

GRAFICO N° 20

G



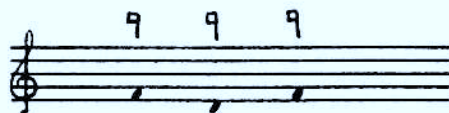
6 qe·ill dir de non² des- pla- cen
Ed. qe-il dir de non des- pla- cen

G



7 de liei on plus no·m a - ten
Ed. de lieis, on plus non en- ten,

G

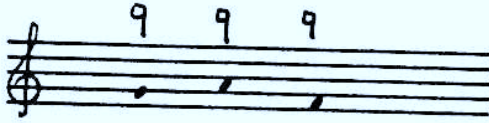


8 m'an os - tat
Ed. m'an os - tat

2. - 6.4. 

GRAFICO N° 21

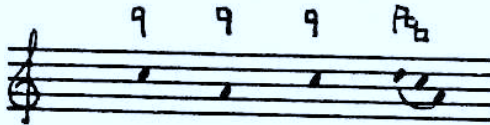
G



9 e ui - rat

Ed e vi - rat

G



10 lo cor e.l sen

Ed. lo cor e.l sen

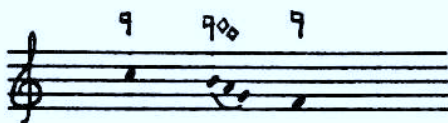
G



11 d'un greu fais

Ed. d'un greu fais,

GRAFICO N° 22



12 per q'eu lais

Ed. per q'ieu lais

G



13 l'en-ten-de³ - men⁴

Ed. l'en-ten -de - men

3. - 13.3.

4. - 13.4.

Es evidente que todo intérprete de monodía cortesana deberá conocer a la perfección el análisis e interpretación de la semiología gregoriana, para su correcta interpretación. Las melodías no se transportan, y reproducen las alteraciones del manuscrito a partir de un estudio de la semitonía de la melodía. Las transcripciones siempre son de un manuscrito, dado que cada versión manuscrita cuenta con entidad propia y diferenciada de otras versiones melódicas manuscritas.

LOS PRÉSTAMOS MELODICOS *CONTRAFAC*TA:

Llamamos *contrafactum* a la aplicación de una melodía preexistente a un nuevo texto, a partir del mismo esquema métrico y la misma naturaleza de las rimas en los dos textos, con lo cual es posible la aplicación de la melodía de la primera a la segunda. Se había considerado que para existir *contrafactum* entre dos poesías las rimas debían ser comunes a las dos obras, sin embargo ello no es preceptivo tal como encontramos en la misma lírica trovadoresca, y la práctica medieval lo ignora en numerosas ocasiones. Los *contrafacta* permiten ampliar el número de textos trovadorescos que podemos cantar. Siguiendo la técnica del sirventés y las referencias que los mismos trovadores dan en sus obras, los esquemas métricos, las rimas y su naturaleza, hemos podido reconstruir y cantar un buen número de poesías que de otra manera no podríamos cantar. Es el caso del sirventés de Raimon de Miraval *Del rei d'Aragon conssir* (392,11), sirventés político con la intención de que, a la muerte de Alfonso el Casto (Perpiñán 1196), Pedro el Católico cambiase sus alianzas políticas respecto al condado de Tolosa. Raimon de Miraval repitió la misma estructura métrica que la *canço* de amor de Berenguer de Palou *Aital dona cum ieu sai* (47,3) y tomó prestada su melodía:

ESQUEMA METRICO

7	7	7	7	10	10	10'	10'
a	b	a	b	c	c	d	d

Aital dona cum ieu sai
 rich'e de bel'las faissos,
 ab cors covinent e guay,
 ab digz plazentiers e bos,
 si volgues precs ni demanda sofrir
 degr'om honrar, cartener e servir,
 que no'y falh re que'n bona dompna sia,
 mas qu'ar Amors hi pert sa senhoria.

(Berenguer de Palou, 47,3, vv. 1-8)

GRAFICO Nº 23

Berenguer de Palou
Manuscript R
47, 3

Ai - tal do - na cum ieu say
ah cors co - vi - neqt e guay

rich' e de bel - las fais - sos
ah digz pla - zen - tiers e hos

Si vol - gues precs ni de - man - das so - frir
de - gr'om hon - rar, car te - ner e ser - vir,

que no y falh re que n bo - na domp - na si - a
mas qu'ar A - mors hi pert sa se - nho - ri - a

Comprobamos a continuación la correspondencia melódica del sirventés de Raimon de Miraval:

1

Del rei d'Aragon conssir,
 qu'a mantas genz l'au lauzar
 e totz sos faitz vei grazir,
 donc be.m dei meravillar
 cossi pot far era treguas ne fis
 qu'anc chai chastels no fo per lui assis;
 mais volt guerra.l filz del rei d'Etobia
 lo jorn que venc cavalcar a Peria.

GRAFICO N° 24

Raimon de Miraval
 392,11 Manuscrit R
 Contrafactum 47,3

Del rei d'A - ra - gon con - ssir,
 qu'a man - tas genz l'au lau - zar
 e totz sos faitz vei gra - zir,
 donc be.m dei me - ra - qi - llar
 cos - si pot far e - ra tre - guas ne fis
 qu'anc chai chas - tels no fo per lui as - sis;
 mais volt gue - rra.l filz del rei d'E - to - bi - a
 lo jorn que venc ca - val - car a Pe - ri - a

Los *contrafacta* han abierto un nuevo horizonte en la interpretación de la música trovadoresca. Han permitido cantar poesía que de otra manera sería imposible de cantar, textos cuya melodía no se ha conservado. Los *contrafacta* no se reducen al ámbito trovadoresco; tenemos constancia de préstamos melódicos entre trovadores y *minnesänger* (los trovadores germanos). Así la melodía y la estructura métrica de *En chantan m'aven a membrar* de Folquet de Marselha (1558) fue utilizada por Friedrich von Haussen (c. 1155-1 190). Esta canción ya había influenciado a otros poetas como Gaulcem Faidit, Rudolf von Fenis, o al mismo Dante.

LA MELODIA, FORMA MUSICAL Y ESTRUCTURA MELODICA.

Las melodías son el resultado de una larga elaboración estructural, y sus elementos (forma musical, ornamentación y estructura melódica) tienen un funcionamiento interdependiente y coherente. Afirmar, como años atrás hicieran algunos musicólogos, que la paternidad de las melodías se debía a la influencia de la música popular o bien que eran fruto de la genialidad del trovador, suponía obviar la cuestión de la composición musical. La primera afirmación es imposible de justificar en la tradición medieval, mientras que la segunda es tan indemostrable y subjetiva como la primera. Las versiones de una misma melodía copiada en diferentes manuscritos no siempre son idénticas, hecho que pone de manifiesto la variación del desarrollo melódico de la canción por parte de los copistas y/o de la tradición oral. Tenemos varios ejemplos de melodías de una misma composición que se han conservado en dos manuscritos musicales y que presentan dos melodías diferentes, ya hemos citado el caso de *Dejosta'ls breus jorns e.ls loncs sers* (323,15) de Peire d'Alvernia, conservada en los manuscritos R i X.

GRAFICO Nº 25

Manuscrito R
323,15

De - jos - ta ls breus jorns e ls loncs sezs,
 ran la blanc' au - ra bru - ne - zis,
 vuoil que blanc e bruoil nos sa - bers
 d'un nou joi qe m fruch' e m flo - ris;
 car del doutz fuoil vei clar - zis los ga - rrics,
 per qe s re - trzi en - tre ls e - nois e ls freis
 lo ros - si - gnols e l tortz e l gais e l pics.

GRAFICO Nº 26

Peire d'Alvernha
Manuscrit 0X
366,15

De - jos - ta - ls breus jorns e - ls loncs sezs,
qah la blanc' au - ra bru - ne - zis,
vuõill que branc e bruõill nos sa - bens
d'un nou joi qe m fruich' e m flo - ris;
car del dautz fuõill ve; clar - zir los ga - reics,
per qe s re - tnal en - tre - ls e - nois e - ls freis
lo ro - ssi - gnols e - l toatz e - l gais e - l pies.

Según Dante la música de los trovadores se puede estructurar en una melodía continua (*oda continua*), es decir, sin repetir ninguna melodía/verso y sin *diesis* (pausa que marca el paso de un período melódico a un otro); o bien con una melodía que repite alguno de sus miembros (canción), sea antes o después de la *diesis*, o en las dos partes de la estrofa. Si la repetición se hace antes de la *diesis* se describe como *pedes cum cauda*, si no hay repetición melódica se describe como *frons cum cauda*. El desarrollo melódico es quizás el factor fundamental de esta lírica. La "opción melódica" responde en este caso no sólo al autor, sino a todos los que en algún momento han intervenido en la transmisión (copistas, juglares, etc.). Para considerar el problema melódico debemos partir del trabajo de Friedrich Gennrich (1965). El musicólogo alemán, cuando describía las melodías en su "forma musical", hacía una abstracción melódica a partir de una voluntad sistemática, que no siempre respondía a la realidad de la melodía. Y designaba como *oda continua* lo que en ocasiones presentaba células melódicas que sugerían otro tipo de organización melódica, que designamos como "estructura melódica". Las melodías de los versos actúan como *estructuras melódicas de repetición* (modelos melódicos que se repiten en otros versos), *períodos melódicos de repetición* (los versos que reproducen las estructuras anteriores), mientras que las melodías de los versos que no se corresponden con ninguna otra se designan por la función que cumplen en el *cursus* melódico. Veamos las relaciones melódicas más allá de la forma musical de *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn, (70,43), la melodía de la cual hemos reproducido en sus diferentes versiones, y comprobamos que lo que antes era una *oda continua* se convierte en un entramado mucho más complejo y fruto de la voluntad del trovador, es decir de la "opción melódica" en el momento de la composición. Comprobamos que esta nueva estructura melódica se conserva en todos los manuscritos a pesar de las variaciones que en ellos encontramos:

GRAFICO N° 27

MELODIA MS R

Can vei la lauzeta mover

Comp. melodique Ms. R

The image displays a musical score for the piece 'Can vei la lauzeta mover' by A. Rossell. The score is arranged in two systems of staves. The first system consists of seven staves, numbered 4, 7, 5, 2, 6, 3, and 1 from top to bottom. The second system consists of three staves, numbered 1, IV., and 8 from top to bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The music is written in a single melodic line across the staves, with some staves containing multiple lines of notes. The score is presented on a light blue background.

GRAFICO N° 28
MELODIA MS G

Can vei la lauzeta mover
Comp. melodique Ms. G

The image displays a musical score for the piece 'Can vei la lauzeta mover' from the 'Comp. melodique Ms. G' manuscript. The score is arranged in two systems of staves. The first system consists of seven staves, numbered 4, 7, 5, 2, 6, 3, and 1 from top to bottom. The second system consists of three staves, numbered 1, 4, and 8 from top to bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The first staff of the first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system begins with a bass clef and a common time signature. The score is presented on a light blue background.

GRAFICO N° 29
MELODIA MS W

Can vei la lauzeta mover
Comp. melodique Ms. W

4
7
5
2
6
3
1

1
INV.
4
8

GRAFICO Nº 30

MELODIA MS X

Can vei la lauzeta mover

Comp. melodique Ms. X

The image displays a musical score for the piece 'Can vei la lauzeta mover' from the 'Comp. melodique Ms. X'. The score is arranged in two systems of staves. The first system consists of seven staves, numbered 4, 7, 5, 2, 6, 3, and 1 from top to bottom. The second system consists of three staves, numbered 1, IV., and 8 from top to bottom. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams, with some notes connected by slurs. The overall structure suggests a complex polyphonic or multi-voice setting.

Que gráficamente podríamos representar de esta manera:

GRAFICO Nº 31

Can vei la lauzeta mover

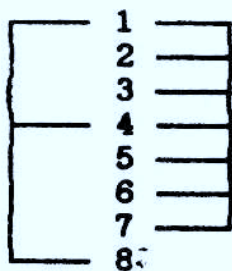
ESTRUCTURA				METRICA			
8	8	8	8	8	8	8	8
a	b	a	b	c	d	c	d

FORMA				MUSICAL			
-------	--	--	--	---------	--	--	--

Oda continua:

A	B	C	D	E	F	G	H
α	β	γ	δ	ϵ	η	θ	ι

ESTRUCTURA				MELODICA ¹			
------------	--	--	--	-----------------------	--	--	--



BIBLIOGRAFIA

- Manuel Milà i Fontanals: *De los trovadores en España*, 1ª Edición, Barcelona, 1861; 2ª Edición, en *Obras Completas del doctor D. Manuel Milà y Fontanals*, dirigidas por M. Menéndez y Pelayo, vol. II, Barcelona, 1889; 3ª Edición, en *Obras de Manuel Milà y Fontanals*, dirigidas por M. de Riquer, vol. II, a cargo de C. Martínez y F. Rico Manrique, Barcelona, 1966; P.
- Aubry: *L'oeuvre mélodique des troubadours et des trouvères. Examen critique du système de M. Hugo Riemann*, en *Revue de Musicologie*, 1907(juin-juil.); tirada a parte, *La rythmique des troubadours et des trouvères*, Paris, 1907;
- P. Aubry: *Trouvères et troubadours*, Paris, 1909;
- P. Aubry: *le Chansonniers de l'Arsenal*. Reproducción fototípica. Transcripción del texto musical en notación moderna, Paris, 1909-1910;
- Jean Beck: *La musique des troubadours*, Paris, 1910;
- Friedrich Gennrich: *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle 1918;
- Friedrich Gennrich: *Der deutsche Minnesang und seine Verhältnisse zu Troubadour- und Trouvere-Kunst*, Frankfurt/Main, 1926;
- Jean Beck: *Le chansonnier Cangé, ms.fr. no. 846 de la Bibliothèque Nationales de Paris*, Paris-Filadelfia, 1927;
- Théodor Gérold: *La musique au moyen âge*, Paris, 1932;
- A. Pillet y H. Carstens: *Bibliographie der troubadours*, Halle, 1933 (PC);
- J. Beck, -L. Beck: *Le manuscrit du roi, fonds fr. no. 844 de la Bibliothèque Nationale*, Filadelfia, 1938;
- Ugo Sesini: *Le melodi trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.*, Torino, 1942;
- Higini Anglès: *La música de las "Cantigas de Sta. María" del Rey Alfonso el Sabio*, 3 tomos (Barcelona, 1942/0964);
- Theodor Frings: *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, 1949;
- I. Frank: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, dos volúmenes, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Paris, 1953-57 (F);
- A.T. Davison: *Words and music*, Washington, 1954;
- Jacques Chailley: *Les premiers troubadours et les versus de l'École d'Aquitaine*, en *Romania*, 1955(LXXXVI, pp. 212-239);
- Rafaella Monterosso: *Musica et ritmica dei trovatori*, Milano, 1956;
- M. de Riquer: *Història de la literatura catalana*, tres volúmenes, Esplugues de Llobregat-Barcelona, 1964;
- Hendrik van der Werf: *The chansons of the Trouveres. A Study in rhythmic and melodic Analysis*, tesis de la Universitat de Columbia, 1967;
- W. Apel: *Gregorian chant*, Bloomington, 1958;
- Friedrich Gennrich: *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt, 1958-1960;
- Jacques Chailley: *Essai sur les structures mélodiques*, en *Revue de Musicologie*, 1959 (44, pp. 139-175);
- Dom Eugène Cardine: *Neumes et rythme. Les coupures pneumatiques*, en *Etudes grégoriennes*, 1959 (III, pp. 145-154);
- R. Dragonetti: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, 1960;
- Friedrich Gennrich: *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen-bei-Frankfurt, 1965;
- Dom Eugène Cardine: *Sémiologie grégorienne* Solesmes, 1970;

- Paul Zumthor: *Essai de poésie médiévale*, Paris, 1972;
- Heinrich van der Werf: *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht, 1972;
- Nicolas Ruwet: *Langage, musique, poésie*, 1972;
- Gisela Scherner Van Ortmerssen: *Die Text-Melodiestructur in den Liedern des Bernat de Ventadorn*, Westfalen, 1973;
- Nicolas Ruwet: *Théorie et méthodes dans les études musicales: Quelques remarques rétrospectives et préliminaires* en Musique en jeu, 1974(XVII, pp. 11-36);
- Hans Tischler: *Rhythm, Meter and Melodic organization in medieval songs*, en Revue Belge de Musicologie, 1974.1976, v. 28. 30, pp. 5-23;
- M. de Riquer: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, tres volúmenes Barcelona 1975 (rep. anast. 1983);
- Thomas Binkley: *Zur Aufführungspraxis der Einstimmigen Musik des Mittelalters: ein werkstattbericht*, en Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, 1977 (I, pp. 19-76);
- H. H. Rakel: *Die Musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*, Bern, 1977;
- Carlos Alvar: *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, 1977;
- Carlos Alvar: *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid, 1978;
- J.H. Marshall: *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, en Romania, 1980 (101, pp. 289-335);
- Gérard Le Vot: "Notation, mesure et rythme" en *La canso troubadouresque*, Cahiers de Civilisation Médiévale, XXV, 1982, pp. 205. 217;
- Jörn Gruber: *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, 1983;
- Gérard Le Vot: *Les chansons de troubadours du manuscrit français 20050 de la Bibliothèque Nationale*, Thèse de 3e Cycle, Université de Paris-Sorbonne, 1984;
- M^a Luisa Meneghetti: *Il pubblico dei trovatori*, Modena, 1984;
- M. L. Switten: *The Cansos of Raimon de Miraval. A Study of Poems and Melodies*, Cambridge (Mass.) 1985;
- Vincent Pollina: *Roubadours dans le Nord: Observations sur la transmission des mélodies occitanes dans les manuscrits septentrionaux*, Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1985, n°9 (pp. 263-271);
- John Stevens: *Words and Music in the middle ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge, etc, 1986;
- Higini Anglès: *Monodia Cortesana Trovadoresca. Seixanta-quatre transcripcions inèdites de Mn. Higini Anglès*. Edició a càrrec d'Antoni Rossell. Servei de Publicacions de L'Exc. Diputació de Barcelona, Dept. de Música de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1986;
- Gérard Le Vot: *Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale*, en Analyse musicale, 1986 (tercer trimestre, pp. 64-70);
- Antoni Rossell: *Revisió de la figura i l'obra del trobador*, "Revista de Catalunya", num. VI, març de 1987, pp. 111-120;
- Joana Crespi y Antoni Rossell: *Discografia: Los trovadores y su obra*, "Revista Anzropos", n° 92/1989, pp. 45-63;
- Antoni Rossell: *La musique des troubadours. Texts e Documents per la Classa (TDC): Les troubadours*, 15 Novembre 1989. vol. 530. Centre Nacional de Documentacion Pedagogica Montpellier;
- Antoni Rossell: *Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du Woubadour limousin Gaucelm Faidit*, "Anuario Musical", C.S.I.C., n° 47, pp. 3-37, Barcelona 1992
- Antoni Rossell: "So d'alba", Studia in honorem Prof. "Quaders Crema", vol IV, 1991, pp. 705-722;
- Antoni Rossell: *Epoca de catedrales, tiempo de juglares*, "Historia y Vida", n° 67, pp. 159-166, Barcelona 1993.

DISCOGRAFIA:

- French troubadours songs of the 12th - 13th centuries:* Tessier, Yves, tenor. [Gran Bretaña], ELECTRA, 1955 EKL 31,33 rpm., 30 cm.;
- Music of the middle ages:* Krefeld Collegium Musicum. Dir. Robert Haas. [s.l., s.n. LYRICHORD 85;
- Minnesanger, Trouveres et Troubadours:* Dir. Robert Hass. [Francia] BOITE A MUSIQUE (ed. orig. Vaw Productions. New York) 1956 BAM LD 08,33 rpm. 30 cm.;
- Music of the gothic period and the early Renaissance:* Vol. 1. Du Bose Robertson, tenor [s.l.] CONCORD CRD 4006,33 rpm 30 cm.;
- Trouveres, troubadours et gregorien:* Lanza del Vasto, Chantarelle et Tessier, Yves [Francia], Ediciones Studio SM, [1959?] SM 33-48, 33 rpm., 21 cm.;
- Troubadours, Troveres et Minnesanger.* Dir. Emile Damais y Jean Royer, Francia, CEPEDIC, 1962 CEP 104,33 rpm., 30 cm.;
- Two thousand years of music:* Vol. I. Dir. Curt Sachs. [s.l.] DECCA CX 106 [s.l.] FOLKWAYS FT 3700;
- Trouveres et troubadours minnesänger et meistersinger:* Ensemble Gaston Soublette y Chantarelle Lanza del Vasto. Paris, BAM, 1967 C 103,33 rpm., 30 cm. [Francia], Ediciones Studio SM, [1959] SM 33-48, 33 rpm., 21 cm.;
- Medieval music and songs of the troubadours:* Musica Reservata (Londres) Gran Bretaña, ECB 3201 CC754 y EVEREST 3270,33 rpm., 30 cm.;
- The jolly minstrels:* The Jaye Consort [Gran Bretaña] CARDINALVANGUARD VCS 10049,33 rpm., 30 cm.;
- French court music:* Rogers, Nigel, et alii. Gran Bretaña, DELYSE, 1968 DS 3201, 33 rpm., 30 cm.;
- Cantilenas & chansons de troubadours:* Cantigas et Troubadours. Ochoa, José Luis, et Rondeleux, Louis Jacques. Francia, Harmonia Mundi, [después de 1964] HMO 30.566, 33 rpm., 30 cm.;
- Music des mittelalters und der renaissance:* [República Federal de Alemania] DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT [c. 1964] DGG 136.306 mono, 33 rpm 30 cm.;
- Monodia cortesana medieval (s. XII-XIII) y musica arabigo andaluza (S. XIII):* Atrium Musicae. Barcelona, HISPANO-VOX, 1969 HH(S) 6, 33 rpm., 30 cm.;
- Music of the late middle ages and renaissance:* The Festival Consort (San Diego). [s.l.] Musical Heritage Society MHS 1141,33 rpm 30 cm.;
- En retrouvant le Moyen Age:* Chansons, danses et pièces instrumentales du XIIIe. au XVe. siècle. Ensemble Polyphonique de Paris O.R.T.F. Paris, BAM, 5.100, 33 rpm., 30 cm.;
- Chansons der troubadours:* Lieder und Spielmusik aus dem 12. Jahrhundert. Studio der Fhuren Music. Hamburg, TELDEC, 1970 SWAT 9567-B, 33 rpm. 30 cm.;
- Music of the Crusades:* The early Music Consort of London Dirección: David Munrow. Londres, ARGO, The DECCA Record., 1971 ZRG 673 y D 40 D3,33 rpm., 30 cm.;
- Musica en la corte de Jaime I (1209-1276):* Ars Musicae de Barcelona. España: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976 MEC 1013,33 rpm., 30 cm.;
- Musiques du moyen-age et de la renaissance:* Les Musiciens de Provence. [Francia] ARION, 1977 ARN 34.370,33 rpm. 30 cm.;
- Troubadours,* vol. 1: Clemencic Consort. Francia, HARMONIA MUNDI, 1977 HM 396, 33 rpm., 30 cm.;

Troubadours, vol. 2 Clemencic Consort.
Francia, HARMONIA MUNDI, 1977 HM 397,
33 rpm., 30 cm.;

Troubadours, vol. 3: Clemencic Consort.
Francia, HARMONIA MUNDI, 1978 HM 398,
33 rpm., 30 cm.;

The dawn of romance: Song and music of the
early troubadours of Provence. Best,
Martin, Gran Bretaña, EMI, 1978. CSD 3785,
33 rpm., 30 cm.;

Le chant des troubadours: Ensemble
Guillaume de Machaut de Paris Francia,
ARION, 1979. ARN 38 503, 33 rpm., 30 cm.;

I trovatori nei castelli e nelle corti d'europa: I
Madrigalisti di Genova. Italia, ARS NOVA:
EDITORIALE SCIASCIA, 1979 VST 6190,
6191, 6192, 33 rpm., 30 cm.;

*Egy trubadur magyarorszagon = a troubadour
in hungary, peire Vidal:* Kekskés Ensemble.
Budapest, Hungaroton, 1981 SLPX 12102;

The Dante Troubadours: Martin Best mediaeval
Ensemble Inglaterra, NIMBUS, 1982,
45017, 45 rpm., 30 cm.;

Chansons des troubadours: La Lyrique
Occitane au Moyen Age (XIIe-XIIIe
siècles) Le Vot, Gérard [Paris], STUDIO
SM-3, [1981] SM 3011.51, 33 rpm., 30 cm.
DESTO DC 7217 NEW YORK 1982, CMS
Records Library of Congress Catalog Cord
n° 82-743153;

Songs of Chivalry: Martin Best mediaeval
Ensemble Gran Bretaña, NIMBUS, 1983
NIMBUS 45023, 33 rpm., 30 cm.;

Canto gregoriano. Musica de las cruzadas:
The Early Music Consort of London. David
Munrow. Madrid, Edición española:
FONOGRAM, 1984 411 500-1, 33 rpm.,
30 cm.;

Dictionnaire de la musique medievale: Schola
Cantorum londinensis Director Denis
Stevens. Francia, HARMONIA MUNDI, HM.
440, 441, 442, 443, 33 rpm., 30 cm.;

Medieval courtly monody: 12th.13th Centuries
Arabian-Andalusian Music (13th century)
CHORUS AD ATRIUM MUSICAE. Gregorio
Paniagua. [Gran Bretaña] The Musical
Heritage Society Inc. MHS 1573, 33 rpm
30 cm.;

Moines & troubadours: Du chant liturgique à
l'amour courtois. SCHOLA CANTORUM DE
LONDRES. Di. Denis Stevens y Edgar
Fleet. Francia, HARMONIA MUNDI, HMU
441, 33 rpm., 30 cm.;

Monumenta italiae musicae: [s.l.] PHILIPS A
OO773 R, 33 rpm. 30 cm.;

Music of the early middle age: Schola
Cantorum Londoniensis [Gran Bretaña]
ORPHEUS - THE MUSICAL HERITAGE
SOCIETE OR 349, 33 rpm 30 cm.;

*Gerard Zuchetto chante les troubadours. XII i
XIII s.:* Donneloye (Suiza), VDE-GALLO,
1988 CD-529, 33 rpm., 30 cm.