

ACTAS DEL XIII CONGRESO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND

I

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

**“E AÇÒ SÓN LES MUSES QUANT
AL SONAR E CANTAR”.
ALGUNES NOCIONS DE TEORIA MUSICAL
EN AUTORS CATALANS DEL SEGLE XV***

ÀNGEL L. FERRANDO MORALES
LLÚCIA MARTÍN PASCUAL
Universitat d'Alacant

INTRODUCCIÓ

La presència de lèxic musical en obres literàries medievals és un fet constant del qual, no hem trobat un reflex proporcionat en les aportacions crítiques, almenys pel que fa a la interrelació entre literatura i terminologia musical o respecte el coneixement que en tenen els autors. Un exemple seria el treball de Chiara Capuccio sobre el *Libro de Buen Amor*¹ una de les escasses recerques interessada per esbrinar quin sentit i significat tenen els termes provinents de l'àmbit musical en una obra literària, el tema de la qual no té relació directa amb la música.

Si fem un recorregut per alguns autors i obres de la literatura catalana medieval, tot i limitant-nos al segle XV, constataríem una abundant sèrie d'indícis per reflexionar al voltant de l'ús de termes musicals, tractant-se com es tracta d'una forma d'expressió inherent a l'ésser humà. La música necessàriament formava part de l'educació, ja que era una disciplina pròpia de les arts lliberals, dins del *quadrivium*. En l'àmbit religiós és essencial per a entonar les oracions en les hores canòniques, si bé, l'educació laïcitzant, en el

* Treball fet en el marc del projecte d'investigació BFF2008-00826FILO, “Corpus bibliográfico informatizado de la literatura catalana medieval I”, subvencionat pel Ministeri de Ciència i Innovació, del qual és investigador principal Rafael Alemany i en forma part com a investigadora Llúcia Martín.

¹ CAPUCCIO, CHIARA, “El uso de la terminología musical en el *Libro de Buen Amor*”, en *El Libro de Buen amor: textos y contextos*, al cuidado de Guillermo Serés, Daniel Rico y Omar Sanz, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, pàgs. 195-205.

cas de trobadors i autors posteriors, ens demostra que el coneixement de la formació musical va més enllà de la necessitat d'aprendre a adorar a Déu. A partir d'aquesta laïcització obtindrem un panorama que ens informa de l'activitat artística en la societat medieval i dels mecanismes de diversió, amb el que això podia resultar de censurable a ulls de moralistes.² Precisament com a activitat artística en forma de festes i balls cortesos, trobem al·lusions en novel·les com el *Tirant lo Blanc*,³ en el *Curial e Güelfa*, on els personatges ballen una 'baxa dansa' en la cort dels ducs de Baviera⁴ o en poesies d'Ausiàs March, com ara, la número 8, versos 6-7: "cobles e lais, dances e bon saber / lo dret d'Amor no poden conquerer".⁵

En un altre sentit, ens detindrem en aquelles referències a la terminologia musical que estan vinculades a la construcció retòrica i ideològica d'una obra, referències que l'autor utilitza, no sols per demostrar els seus coneixements estètics o de teoria musical sinó per dotar l'obra d'un component retòric peculiar. La lírica trobadoresca amb la seua difusió mitjançant el cant, i en haver desenvolupat un sistema de notació musical present en alguns manuscrits, posa de manifest terminologia pròpia com trobar, punt, puntuar, sonar, etc. L'evolució que comporta la teoria musical a l'edat mitjana fa que en el segle XV trobem referències al cant, la notació i a les alteracions. Comencem fent referència al pròleg del *Curial* que dona títol a aquesta comunicació i que hem considerat com una mena d'introducció teòrica al nostre estudi. Tot seguit ens endinsem en alguns aspectes del cant polifònic prenent com a exemple fonamental l'escriptor Joan Roís de Corella que, com a teòleg, devia conèixer els cants dels oficis litúrgics i les qualitats de la veu. Relacionat amb les caracterís-

² La correspondència entre el rei –encara infant– Joan I i el seu germà Martí (4 de gener de 1380, datada a Perpinyà), revela que el primer envia un "rondell notat" al segon i li demana que si n'ha compost més, o bé virolais, rondells o balades, li'ls trameta i els "posarà en so novell". Vid. RUBÍO I LLUCH, ANTONI, *Documents per l'història de la cultura catalana migeval*, vol. 1 (edició facsimil), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000, pàgs. 283-284. Es ben coneguda l'afició del rei Joan I a la música i a altres activitats considerades plaents, com la caça, i d'això se'l recrimina alhora que se'n penedeix en *Lo Somni* quan en el llibre segon confessa en ànima que "jo m delitava molt més que no devia en cassar e scoltar ab gran pler xandres e ministrers..." (Vid. BERNAT METGE, *Lo Somni*, a cura de Stefano M. Cingolani, Barcelona, Barcino, 2006, pàgs. 169-170). El que ací ens interessa és que el rei coneix i utilitza l'Ars Nova.

³ L'estudi de la terminologia musical i festiva en el *Tirant* mereix una recerca detinguda que no estem en condicions de realitzar en aquesta comunicació, tot i que ho plantejem per a posteriors treballs una vegada estudiant el lèxic en una tesi en curs de realització a la Universitat d'Alacant per part de l'investigador Eduard Baile i dirigida pel Dr. Rafael Alemany.

⁴ Vid., *Curial e Güelfa*, vol. I, edició a cura de R. Aramon i Serra, Barcelona, Barcino, 1930, pàg. 86.

⁵ Vid., AUSIÀS MARCH, *Poesies*, a cura de Pere Bohigas, Barcelona, Barcino, 2000, pàg. 92.

tiques vocals ens apareix el terme acord, però ara dotat d'altra dimensió, més enllà del que pot ser una referència a “acordat” en el sentit tradicional de “ben entonat, ben afinat”. El coneixement d'aquest terme revela una interessant formació musical per part dels autors tractats, com també és significatiu el poema 56 de March en què introdueix termes com ara bemoll i becaire⁶.

EL PRÒLEG DEL LLIBRE TERCER DEL CURIAL E GÜELFA

En el pròleg al llibre tercer del *Curial e Güelfa* trobem tota una reflexió teòrica sobre la veu, el cant i l'expressió vocal. L'autor comença explicant la generació de les nou muses, filles d'Apol·ló i la seua destresa musical. Per altra banda, altres nou personatges, anomenades piérides, també destres en cantar i musicar però no tant, van voler assemblar-se a les primeres i com a conseqüència foren convertides en piques o garces, ocells que es caracteritzen per una peculiar manera de “garrular” o emetre sons poc agradables. A continuació l'anònim autor fa una interpretació de la falla anterior, de la qual destaquem els punts següents

- les muses fan referència a les nou consonàncies de la veu humana i les piérides a les nou dissonàncies
- Musa deriva del grec *moys* (=aigua) si bé el so musical s'engendra d'aire i aigua.
- Els òrgans que intervenen en la fonació són les dents –quatre– contraposades, la llengua, els llavis, el paladar, la gola i els pulmons. Cada òrgan, nou en total, fa referència a una musa, a les quals s'afegeix Apol·ló formant així un conjunt de deu veus.
- Apol·ló es presenta amb decacordi, instrument de 10 cordes que simbolitza les deu veus concordants, de manera que teoria vocal i teoria instrumental estan relacionades.

Aquesta primera part “fabulada” del pròleg del llibre III, sembla un exordi una mica desplaçat de la resta del mateix text, que se centra més en la *captatio benevolentia* de l'autor, els perills de la supèrbia i les accions posteriors del protagonista Curial. Podem dir, però, que es confirma la unitat entre escriptura i veu per demostrar la veritat que conta la novel·la.

Al capdavant, la relació dialògica i de complicitat entre autor i lector que es pretén oferir en aquest text és una advertència a la necessitat d'adquirir una formació intel·lectual, però no una formació qualsevol, sinó la que requereix

⁶ Les primeres referències als termes bemoll i becaire, segons el *Diccionari Català, Valencià, Balear* provenen d'una obra del segle XV anomenada *Ars cantus plani*, documentada a partir de la *Bibliografia* de Ribelles Comín, si bé en una obra literària la primera documentació correspon a la poesia 56 d'Ausiàs March, fet que corrobora el *Diccionari Etimològic i Complementari* de Joan Coromines.

unes pautes de saber que conduïsquen a la formació moral⁷ i va més enllà del pur estudi intel·lectual que el converteix en un simple cantor o trobador. La veu és l'instrument més important del trobador,⁸ ja que els receptors de les composicions rebran el contingut poètic mitjançant el so vocal, de manera que una bona entonació pot conduir a una finalitat pragmàtica, de la qual, l'exemple més conegut en la lírica trobadoresca és la poesia de Rigaut de Berbezilh, *Atressi com l'orifany*, una poesia de súplica i perdó, per la qual, la dama a qui va adreçada canvia d'actitud respecte el trobador, després d'escoltar la magnífica interpretació. Com sabem, a Curial no li aprofita aquesta experiència i després de la seua interpretació de la cançó, la Güelfa continua sense perdonar-lo, i no ho farà fins després de la segona visió, quan el protagonista assoleix la formació intel·lectual i moral que en el pròleg es presenta.⁹

El fragment del pròleg que comentem té unes concomitàncies evidents amb la *Genealogia deorum* de Boccaccio, llibre IX, cap. II,¹⁰ amb la salvetat que l'etimologia de musa en Boccaccio només es refereix a "aigua" mentre que en el *Curial* deriva cap a la idea que "tot so musical de ayre e de aygua s'engendra, car no pot alguna veu sonar sense vent e sens aygua e lurs moviments, e axí, de aquestes dues coses vénen totes les forces del cant e de la modulació". Segons

⁷ CINGOLANI, STEFANO, "Finzione della realtà e realtà della finzione. Considerazioni sui modelli culturali del Curial e Güelfa", dins Lola Badia i Albert Soler, eds, *Intel·lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, Barcelona, Curial, 1994, pàgs. 129-160.

⁸ El *Bestiaire d'Amour* de Richart de Fournival (1260) comença amb una lloança al cant del trobador i la importància que aquest siga escoltat per la dama, a la qual només accedirà gràcies a les excel·lències de la veu. Per il·lustrar aquesta idea utilitza comparacions animals com el gall –positiu– o l'ase salvatge –negatiu. Vid, *Le bestiaire d'amour de maistre Richart de Fournival et la reponse de la dame*, a cura de Cesare Segre, Roma 1957.

⁹ Són nombroses les fonts que devia conèixer l'anònim autor del *Curial* per a introduir la composició de Rigaut de Berbezilh, amb la *razó* que la precedeix, present en el ms. 146 de la Biblioteca de Catalunya. La *razó* de la poesia pot haver estat el nucli original de la novel·la: la caiguda moral del protagonista, la infidelitat i la recuperació final amb el perdó de la dama. Ara bé, ací *Curial* ha d'anar més enllà, la proposta trobadoresca no és vàlida ja i necessita d'un altre model intel·lectual i d'un codi moral.

¹⁰ Recordar també el llibre V de les *Metamorfosis* on es troba la història de la conversió de les pièrides en ocells després de la lluita mantinguda amb les muses, tanmateix no observem que aquest passatge derive cap a l'explicació musical. Per altra banda, en Boccaccio llegim que muses també són anomenades cananeas i que això és una etimologia popular procedent de cant (Vid. VARRÓ, *De lingua latina*, Introducció, traducció notes de Manuel-Antonio Marcos Casquero, Madrid, Anthropos, 1990 llibre VII, 26: "Ya sabes que nosotras las Camenas, somos aquellas que otros denominan musas"). L'episodi de les muses es pot llegir en: BOCCACCIO, GIOVANNI, *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, introducció, traducció y notes de M^a Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2008, pàgs. 483-484.

Lola Badia la derivació etimològica de *musa* cap a música passant per l'aigua prové del *Graecismus* d'Eberart Bethuniensis qui fixa l'etimologia grega.¹¹ La mateixa estudiosa crida l'atenció que Boccaccio atribueix a sant Isidor (*Etimologiae* 3,15,1) la genealogia de les muses, mentre que l'anònim autor del *Curial* es basa en què, segons Papias, són filles de Jovis i Juno.¹² Fulgenci (*Myth* 1.15) és l'origen medieval de la *faula* que, al seu torn, prové del llibre V de les *Metamorfosis* ovidianes.

Sense entrar en matèries i comentaris que excedirien en molt aquest article, cal situar-se en el moment del nostre escriptor. Tot aquest pensament al voltant de la música i la seua gènesi filosòfica, o millor dit, el que alguns autors han assenyalat com el mite de la música¹³ ve de molt lluny i és motiu de preocupació i d'estudi per part dels teòrics i dels filòsofs des de l'antiga Grècia. Tot un *corpus* d'escrits que des de Plató (*Timeo* i *La República*) passaran al pensament medieval, notablement potenciats per autors com ara Arístides Quintiliano (*De Musica*) o Boeci (*ca.* 480-*ca.* 524), sens dubte el major transmissor de la teoria clàssica a l'Edat Mitjana i Renaixement, amb el seu influent *De Institutione Musica* (*ca.* 500). És precisament en aquesta obra on l'autor proposarà definitivament la classificació de la música en tres parts: *musica mundana* o música de les esferes (astres), *musica humana* o música de l'ànima i el cos humà, i finalment *musica instrumentalis* o música vocal i instrumental. Tot aquest corpus teòric ens portarà definitivament a sant Isidor de Sevilla (*ca.* 560-636) i les seues reflexions a les *Etimologies* que es transmetran definitivament a l'anònim autor del *Curial*. Aquesta concepció mitològica, situada dins el context clàssic, anirà lògicament encarada cap al cant monofònic, essència de la música dels nostres avantpassats hel·lènics¹⁴. La frontera entre polifonia i monofonia està precisament en la pràctica vocal.

És per tant una cosa d'allò més lògica que, dins la trama argumental de l'obra, siga precisament el cant monofònic i tot el que comporta de substracte teòric, filosòfic i fins i tot d'esotèric i simbòlic, el que ens ressalta l'anònim

¹¹ BADIA, LOLA, “De la reverenda letradura en el *Curial*”, en *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pàgs. 121-144.

¹² Papias es coneix a la Corona d'Aragó, vid RUBIÓ I LLUCH, *op.cit.*, vol.1, pàg. 301.

¹³ Podem citar per exemple el treball de Lewis Rowell al voltant d'alguns aspectes de la filosofia de la música. Vid ROWELL, LEWIS, *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1999.

¹⁴ Encara que a la pràctica musical en l'antiga Grècia la música instrumental estava present, pel que sabem per les poques fonts que conservem, el cant monofònic (potser també l'heterofonia, present encara hui en nombroses cultures i que representa un intent de dotar a una línia melòdica de major espesor, densitat) era la base principal on descansava la pràctica musical dels nostres avantpassats.

escriptor. Poc ens interessa, en el fons, què vol dir exactament amb la càrrega d'imatges al·legòriques i el simbolisme que impregna aquest fragment –tota la simbologia dels números 9-10 relacionats amb les muses, Apol·ló, el decacordi i les nou consonàncies i dissonàncies de la veu, etc– on la vinculació amb conceptes moderns ens podria portar a un munt de relacions.¹⁵ El que sí que ens interessa és l'ús que es fa d'aquests recursos com a element estructural –aquell contingut retòric del qual parlàvem a l'introducció– a més del propi coneixement, notable si més no, del corpus teòric musical.

REFERÈNCIES AL CANT POLIFÒNIC

La polifonia és un fenomen musical generalitzat del qual n'és difícil marcar una línia d'inici. Present a la pràctica quotidiana de la música, encara que moltes vegades no documentada de forma implícita, és una de les fórmules més tradicionals de dotar de espessor i de densitat el fet musical. No es tracta, a més, d'una conquesta del món occidental, sinó ben al contrari, d'un fenomen que està present a tot arreu i que presenta formes variades, algunes amb un fort component d'improvisació. Aquesta polifonia improvisada es practicava tant a l'àmbit litúrgic com al profà, però poc en sabem d'aquest últim. En qualsevol cas, el coneixement teòric de la polifonia al nostre entorn el tenim documentat des del s. XI en el tractat *Breviarium de Musica*¹⁶ del monjo Oliba (1018-1046), que inclou la còpia dels dos textos amb notació musical polifònica més antics, tots dos de finals del segle IX. Després vindran les conegudes denominacions d'*Ars antiqua* i *Ars nova*, i tot plegat el model polifònic del motet, que ocuparà bona part del món medieval fins la seua transició cap al Renaixement¹⁷.

¹⁵ En el moment de reescriure el present article i una vegada presentat al XIII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, hem tingut ocasió de rellegir la novel·la moral de 1515, *Spill de Vida religiosa*, un petit manual de caire místic que presenta l'itinerari del protagonista, Desitjós, amb la finalitat de trobar-se amb Déu i adorar-lo. El mètode de contemplació que proposa la novel·la, una vegada l'ànima arriba a la presència divina té dues parts: la música i l'oració. Pel que fa a la música, torna a aparèixer la simbologia del psalteri (o decacordi) amb 10 cordes, cada una representa al·legòricament un estadi del camí de la perfecció: “Les deu cordes del saltiri són aquestes: la primera, la memòria dels pecats. La segona, memòria de la mort. La tercera, memòria del judici final. La quarta, memòria d'infern. La quinta, santa conversació. La sisena, consideració del món. La setena, consideració de la Ciutat de Paradís. La vuitena, consideració dels ciutadans d'aquella. La novena, consideració de nostre senyor Déu. La desena, consideració dels seus beneficis” (*Apud, Spill de vida religiosa*, dins *Novel·les amoroses i morals*, a cura d'Arseni Pacheco i August Bover, Barcelona, Ed. 62-la Caixa, pàg. 268).

¹⁶ Arxiu de la Corona d'Aragó, Manuscrits de Ripoll número 42.

¹⁷ No cal dir que tot aquest nou context se situa en el terreny de la música pràctica.

Fins al segle XV, el concepte de tenor –del llatí *tenere*, sostenir, subjectar– s’adscivia solament a una melodia preexistent o *cantus firmus*¹⁸ procedent generalment del cant litúrgic medieval. Amb posterioritat, el seu ús dins la polifonia profana a tres veus, el convertiren en la veu estructural més greu, encara que amb freqüents encreuaments amb l’altra veu superior anomenada *contra-tenor*. No obstant, la parella estructural es crea amb la veu més aguda. En el cas de les textures a quatre veus, es tracta de la veu immediatament superior a la veu més greu o baix. Aquesta accepció és va fixar a finals del XV, una època en què el tenor conserva encara la funció de presentar el *cantus firmus* amb valors de duració llarga.

L’anomenat *contra-tenor* –o simplement *contra*– és una part o veu escrita “en contra” de la part del tenor. El fet de compartir bona part de la tessitura del tenor, crearà habitualment encreuaments melòdics entre els dos tipus. Aquesta veu –sense que es pugui generalitzar– és habitualment més disjunta¹⁹ que la del tenor i per aquesta raó pot donar la impressió d’èsser suplementària a la parella estructural que formen tenor i *cantus*. Amb la posterior evolució de la textura a quatre veus, les funcions del *contra-tenor* es dividiran en dos parts: *contratenor altus* o simplement *altus* –d’on derivarà el terme actual d’alt o contralt– i *contratenor bassus* o simplement *bassus*, que donarà origen al terme baix, sempre amb la veu més greu.

Per últim, el *cantus* –en llatí cançó o simplement melodia– és en la polifonia de l’època que ens ocupa, la veu més aguda de l’obra polifònica, sense tenir en compte el registre vocal, però sinònim de *superius* del que derivarà l’actual soprano.

Roís de Corella és l’autor que, pels seus coneixement de cant vocal, més citacions introdueix en les seues obres, algunes tan conegudes com la de la *Balada de la garsa i l’esmerla*, en la qual els dos ocells, “ab dolça veu, per art ben acordada, / cant e tenor, cantaven tal balada”.²⁰ Germà Colón interpreta que

¹⁸ Aquesta melodia, base de la nova composició polifònica i tant en el cas de la música litúrgica o profana, sovint és modificada, especialment en l’aspecte de la mesura. La composició sobre un *cantus firmus* va dominar la pràctica polifònica al llarg dels segles XIV i XV, especialment en la música vocal religiosa. A més, al segle XV el ventall de possibilitats es va ampliar considerablement, tot incloent melodies profanes, originals o veus concretes d’altres peces polifòniques. A finals de segle els *cantus firmi* evolucionen cap a una estructura més oberta, interactuant amb les altres veus de la polifonia de la qual el tenor moltes vegades era el propi element generador.

¹⁹ Amb un major nombre d’interval grans dins la pròpia melodia.

²⁰ Vid, ROÍS DE CORELLA, *Obra profana*, a cura de Jordi Carbonell, València, Tres i Quatre, 1983, 45. Vid. també, MARTÍNEZ, TOMÁS, “Per una interpretació de la Balada de la Garsa i

els animals protagonistes són una garsa o pica –i ja hem vist anteriorment com les piques en què es converteixen les Pièrides garrulen– i una merla mascle; aquesta segona duu el cant melòdic per ser la veu més aguda i es té pel subjecte actiu de la composició, mentre que la garsa, fa de tenor i s'identifica amb el component passiu de la parella d'ocells, que no tenen perquè formar parella entre ells.²¹

Més interessant ens sembla la citació de *Lo Jui de Paris* referent al discurs que pronuncien les deesses davant de Paris.²²

[Les deesses] calcigant lo verd esmalt de la florida praderia, a Paris, qui de visió tan excelsa espantat estava ab gest afable s'acostaren; e, ab entonada veu portant lo cant Venus, Juno tenor e Pallas una acordada contra, en acordant armonia cantant, semblants paraules començaren...

En ambdós exemples de Corella, els personatges usen el cant per introduir un parlament. En el cas de la poesia, se suposa que els animals canten a duo el contingut de la balada, mentre que l'altre cas, l'improvisat trio de deesses pronuncia un breu discurs adreçat a Paris, en cap manera poètic ni òptim per al cant, mitjançant el qual li fan saber que l'han triat per tal que “concordes al teu arbitre acomanar nostra discòrdia”, ja que una de les tres ha de ser la destinatària del “pom de la discòrdia”, que només pot recaure en la més bella. Venus és l'elegida i és la que “porta lo cant” igual que l'esmerla de la balada, mentre que Juno fa la tenor –la veu que cimenta el discurs musical i la parella estructural del cant– i Pallas una acordada contra, és a dir, la veu intermèdia. És fàcil tornar a pensar en aspectes simbòlics i retòrics tot i veient a una Pallas que, segons sembla a partir de no ser l'elegida per Paris, és transforma en una deessa bel·ligerant que posa de manifest les dues accepcions de contra que s'han esmentat més amunt. D'igual forma se'ns presenta Juno, deessa assimilada a l'Hera hel·lènica, que, amb les seues marcades característiques de “gènesi” –deessa dels cicles lunars, amb diferents epítets, és la que presideix els

l'esmerla”, en *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, a cura de Vicent Martines, Alcoi, Marfil, 1999, pàgs. 265-281.

²¹ COLÓN, GERMÀ, “La balada de la garsa i l'esmerla de Corella, en *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XI, *Miscel·lània Antoni M. Badia*, 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pàgs. 157-178. Un detall que no acabem d'entendre és si en la parella d'ocells, la garsa-tenor representa el component femení i l'esmerla-cant el mascle, les veues semblen no quadrar, a no ser que cadascun busque la seua pròpia parella i no formen una parella tots dos en la pròpia composició (Vid. MARTÍNEZ, TOMÀS, *art cit*, pàgs. 269-271). Agraïm al Dr. Josep Lluís Martos que haja compartit amb nosaltres algunes de les seues recents i inèdites investigacions sobre la *Balada de la garsa i l'esmerla*.

²²Vid MARTOS, JOSEP, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, edició i estudi, Barcelona, València, IIFV-PAM (“Biblioteca Sanchis Guarner), 2001 pàg. 291.

naixements o protegeix les dones en general– és el reflex del propi concepte de tenor i la seua evolució al motet. Finalment, la veu aguda revela també tradicionals connotacions de bellesa en una dona.

Sense voluntat ni possibilitat de ser exhaustius, sí que fem constar la utilització habitual d'aquesta terminologia en autors contemporanis a Corella, com veurem molt sucintament en alguns exemples.²³

En els versos inicials de *La Istòria de la Passió* de Bernat Fenollar i Pere Martines, es fa una imprecació als “oïdors” de la dita història en els termes següents “hoÿu-la devots a dos veus, plorosa; / hoyu ab trist cant, tenor dolorosa / segons Sent Iohan qui u ha tot ben vist” (versos 102-104).²⁴

No és l'única vegada que en la *Istòria* apareix la dicotomia cant i tenor, ara afegint-hi la tercera, el contra: “al vostre dolç cant yo faça l'acort /y axi serem tres fent gran armonia /aquells les grans contres, vós cant, yo tenor” (versos 1361-1363). Aquest parlament està posat en boca d'un personatge anomenat “lo lector” –en la distribució d'autors correspon a Fenollar– qui fa un comentari de tota la part de l'interrogari de Pilat, d'ací que la veu de Jesús s'identifique amb el cant, el lector siga el tenor i el contra es referisca als perseguïdors de Jesús. Tota la càrrega simbòlica en la distribució de les veus s'uneix ací per analogia a la seua corresponent del cant polifònic: Fenollar, el tenor –que sosté i fonamenta el discurs– amb els “grans contres”, representats pels enemics de Jesús, qui lògicament ha de ser el cant per a fer efectiva aquesta relació semàntica i musical, i alhora situar-lo en el lloc on jeràrquicament li correspon.

La *Vita Christi* d'Isabel de Villena presenta una escena que també mereix un petit comentari. En el moment en què Maria sent proper el part, els arcàngels es reuneixen i, a instàncies de Sant Miquel, festegen amb alegria el proper naixement de Jesús, amb balls i cançons per alegrar a la imminent maternitat. Ara bé, tots tres personatges celestials fan participar sant Josep a qui li demanen “volgués fer la tenor”, el qual se sent ben honorat de participar en tal festa.²⁵

²³ Són autors situats cronològicament en la segona meitat del segle XV –recordem que *Curial* es data al primer terç del XV i encara no introdueix aquesta terminologia.

²⁴ Vid. *Lo passi en cobles* (1493), estudi i edició a cura de Marinela Garcia Sempere, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2002, pàg. 231.

²⁵ El text complet de la *Vita Christi* es pot llegir en l'edició de Miquel i Planas, Barcelona 1916, a partir de ALEMANY RAFAEL, et al., *Concordança de la Vita Christi* de sor Isabel de Villena, Alacant 1996, ed. Cd-Rom. L'episodi correspon al volum I de l'edició de Miquel i Planas, pàg. 269. També podem llegir aquest episodi en l'edició fragmentària d'Albert Hauf (vid. ISABEL DE VILLENA, *Vita Christi*, Barcelona, Edicions 62-“La Caixa”, 1995, pàg. 136.

REFERÈNCIES AL CONCEPTE MUSICAL ‘ACORD’

El concepte d’acord té la doble significació d’acordar un instrument, és a dir de fer que les cordes estiguen afinades, de la mateixa manera que actualment s’empren tres notes (triada) amb una determinada afinació. Canvia, no obstant, l’abstracció i relativitat del concepte: l’acord evolucionarà cap a una verticalitat cada vegada més acusada (simultaneïtat dels sons) enfront de la horitzontalitat (sèrie de sons temporals encadenats en el temps) de la melodia, fent cada vegada més evident la seua independència d’aquesta. Cal dir que en la escriptura polifònica els diferents acords com els entenem hui, van apareixent en moviment, creats per les pròpies línies melòdiques: són moments puntuals que apareixen al llarg del discurs musical. Una primera referència a aquest terme la trobem en el mateix *Curial*, en el llibre III referit al cant que entonen Curial i Càmar: que “Cantava molt bé Càmar, e Johan mostrà-li moltes cançons, e ab acorts cantava ab ella”.²⁶

En la *Istòria de la Passió* de Fenollar-Martines retrobem el terme: “Portant paciència per bruxola sempre / en totes mes obres ab vostre recort / que may a tals contres sonas al destempre / ans molt pacient tempras vostre temple / fent dolços acorts a l’agre discort (vv. 2941-2945).²⁷ I encara, en l’*Oració* de Corella podem llegir: “e tots los cels vestits de negra sarga / porten acorts al plant de vostra lengua” (vv. 26-27).²⁸

Més interessant i reveladora de la hipòtesi d’un excel·lent coneixement musical per part de March és la poesia 94, el tercer cant de mort, on podem llegir: “Ella vivint la carn m’era rebel·le / los grans contrastes de nostres parts discordes / canten, forçats, acort, e de grat, contra” (versos 119-120).²⁹ La poesia 94 és una reflexió sobre la naturalesa de l’amor que al poeta l’inspirava la dama en vida i la reflexió sobre aquest amor després de la mort. Es planteja si la mort destrueix o no l’amor i com si en vida estimava el cos i la mort l’ha destruït, s’ha purificat, però, el sentiment. La poesia 94 és una mostra del procés consolatori que el poeta havia iniciat en la 92, on el que predomina és la reflexió en el dolor. Hem de destacar que la poesia està escrita en versos lliures

²⁶ Vid. *Curial e Güelfa*, *op.cit.*, llibre III, pàg. 110.

²⁷ Vid. *Lo passi en cobles*, *op. cit.*, pàg. 352

²⁸ *Idem*, pàg. 450.

²⁹ Vid AUSIÀS MARCH, *op.cit.*, pàg. 305

o estramps i que el mot “contra” del vers 120 gairebé constitueix una rima fénix (única).³⁰

LES ALTERACIONS MUSICALS

Respecte les alteracions o notes accidentals no podem parlar del concepte sense fer una distinció entre el moment que estem tractant i l’actualitat, com ocorre en el cas de l’“acord”. Certament, al final del s. XV, l’ús de les alteracions es desvincula d’altres elements relacionats i s’inicia un procés d’independència del propi concepte, és a dir, les alteracions deixaran de ser una vegada més matèria restringida del nivell teòric per a adquirir un propòsit musical, de la pràctica musical³¹. El moment de transició cap a l’establiment de la tonalitat, o almenys la voluntat de ser-ho, comporta una sèrie de canvis a la música modal, fonamentats en les estrictes pautes marcades dins l’univers de la música a l’església i també als tractats teòrics fins ben entrat el Renaixement.

Aquesta transició ens portarà també aspectes de la notació musical que donaran origen als signes i noms definitius, com ara les diferents denominacions de la nota si (la lletra b en la notació medieval) com a natural (b *quadratum*, b *durum*, un signe de línies més dures que donarà origen al becaire) o si bemoll (b *rotundum*, b *molle*, un signe més moll, menys angulós que esdevindrà en l’actual bemoll) i tot el que comporta la complexa metodologia anomenada *solmisació*. Finalment, conceptes com els de *música recta* i *música ficta*³² i tot el que comporten d’introducció tonal, determinaran la pèrdua sistemàtica de la música modal i fonamentalment litúrgica.

En la segona estrofa de la poesia 56 de March³³ podem llegir:

Amor no·l cal gemechs ne sospirs fènyer,
veent penjar son estat prim en l’ayre;
cantar no deu ab alegre becayre,
mas ab bemols alegria constrényer (versos 9-12)

La poesia 56 és una de les escasses mostres en què el poeta se sent content i satisfet del seu amor i espera, tot i suplicant Fortuna, que aquest amor siga

³⁰ Per a més informació sobre el cants de mort, vid., GOMEZ, FRANCESC, “Per a una nova lectura amorosa i consolatòria dels Cants de Mort d’Ausias March”, *Llengua i literatura*, 18, 2008, pàgs. 49-86.

³¹ Encara que sempre ha estat, la independència del concepte d’alteració individual es gestiona ara.

³² Una mena de norma d’orde pràctic no escrita al paper, però que afecta a la interpretació de la música.

³³ Vid., AUSIAS MARCH, *op.cit.*, pàg. 195.

durable.³⁴ Segons Rosanna Cantavella, la satisfacció ve del desig sexual acomplert que revitalitza l'amor, quan aquesta pràctica, d'acord amb la teoria medicoamorosa de l'amor *hereos* així com els manuals de seducció o d'eròtica pràctica –*Facet*–, el que fa és acabar amb l'amor. March té, doncs, la facultat estimativa trastocada i per això confon amor pur amb amor mixte, és a dir, amb intervenció carnal, i sent que aquest delit pot ser perdurable si Fortuna no l'afavoreix. No obstant això, la composició clou amb la convicció que tots els plaers mundanals comporten dolor.

Sembla que amb la introducció d'aquests termes musicals referents a les alteracions bemoll i becaire, el poeta associa alegria al to natural, mentre que el bemoll és sinònim de tristesa, associació que possiblement ve donada per l'acció de baixar en un semitò la nota d'origen. En paraules de Cantavella, el poeta ha de reprimir l'alegria per la satisfacció que li produeix la consumació amorosa, fet excepcional que aviva, en comptes d'eliminar, el desig amorós: la fragilitat de l'amor, el fet que la seua naturalesa primera –pura– pugui oferir alteracions pel fet de “penjar en l'aire”, és una constant que li ha d'impedir cantar alegrement, ans al contrari, reprimir-se amb el so greu del bemoll. A més, l'alegria de què parla March ve donada també perquè, dins el complex entramat dels hexacords medievals i la seua organització, el becaire aporta un punt de frescor, de novetat i sorpresa dins l'estricta norma modal. És en certa manera una llicència enfront a allò establert, allò que està bé, que compleix les normes i les respecta escrupolosament. És fàcil establir una relació entre aquesta llicència i la de l'amor carnal, que deu contenir-se a ulls del nostre poeta.

La terminologia musical podria ser, doncs, anecdòtica en aquesta composició en què té més importància la durabilitat de l'amor, la fortuna i el goig de sentir-se el poeta bon amador, tanmateix el detall de presentar-nos-la ens revela el coneixement per part de March de teoria musical ja demostrat en la poesia 94 i la subtileza de recórrer a les metafòriques alteracions per referir-se a la contraposició alegria-tristesa.

A MANERA DE CONCLUSIÓ

En el moment d'iniciar la redacció d'aquest treball, contàvem únicament amb una sèrie de referències musicals constatades en les obres de March i

³⁴ CANTAVELLA, ROSANNA, “La percepció de l'amor i el poema 56 d'Ausiàs March”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 18-22 de setembre de 2003)*, 1, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 10), 2005, pàgs. 507-524.

Corella, però en el transcurs de la recerca hem arribat a veure un ús generalitzat dels termes musicals en altres autors contemporanis com ara Fenollar i Isabel de Villena, alguns exemples dels quals hem hagut de deixar de banda. No hem tractat, tampoc, les obres de l'anomenat *Cançoner satíric valencià*, entre les quals ens ha resultat significatiu l'ús de termes musicals en la defensa o censura de determinats aspectes o comportaments eroticoamorosos.

Del panorama literariomusical tractat en aquest treball, observem una vessant teòrica, com ara la descripció del decacordi del pròleg al llibre III del *Curial* i, en la mateixa línia, la del salteri de l'*Spill de Vida religiosa*,³⁵ apta i aplicable tant al model intel·lectual profà de Curial, com al model de meditació divina que imposa la novel·la religiosa. La pràctica musical, bé en autors religiosos bé profans, ens revela uns conceptes introduïts en el segle XV i que formen part de la teoria i del llenguatge musicals actuals.

L'extensió i l'àmbit de la terminologia musical en obres literàries ens duu a plantejar-nos la necessitat d'un estudi més detingut per tal d'esbrinar en quin moment i en quines circumstàncies la música canvia en estructura, notació i terminologia. Bé és cert que els trobadors fan composicions laiques, amb una formació provinent de la música religiosa, però deu ser l'activitat de les corts posteriors –cort napolitana d'Alfons el Magnànim i successors–, la que presentarà unes obres que reflecteixen nous gustos poètics i musicals, a més del continuu anar i tornar de poetes i ministrers entre les penínsules Ibèrica i Itàlica. És precisament en el segle XV quan ens adonem de l'ús generalitzat de terminologia musical com ara les referències a alteracions, acords i modalitats de cants, dins de la construcció retòrica d'una obra.

³⁵ Obra que no hem arribat a tractar en el present treball vid. nota 15.

