

Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
boris-a.novak@guest.arnes.si

Avtor, sicer prevajalec trubadurjev, analizira plesne oblike, popoln izomorfizem med kitico in melodijo, razvoj kompleksnih načinov rimanja ter probleme različnih ritmičnih interpretacij notacij v srednjeveških pesmaricah trubadurskih pesmi.

Ključne besede: literatura in glasba / poezija / trubadurji / trubadurska lirika / ples / kitica (*cobla*) / ritem / rima

O plesnem izvoru glasbe in poezije

Čeprav obravnavamo razmerje med glasbo in poezijo, ni mogoče odmisлити tretje umetnosti, ki je tvorila integralno, organsko razsežnost skupne praumetnosti: ta tretja – morda v časovnem in vsebinskem smislu celo prva – umetnost je bila *ples*.

Prav zato velja pričujočo študijo pričeti pri tistih umetniških oblikah, ki so bile kar trojne – plesne, glasbene in pesniške. Med njimi zavzema posebno mesto *balada* v prvotnem smislu *plesne pesmi*. Plesna balada je za naš premislek pomembna tudi na literarnozgodovinski ravni, saj bistveno zaznamuje začetke kompleksne umetnosti provansalskih trubadurjev okoli l. 1100.

V nasprotju z zoženo današnjo recepcijo literarne zgodovine in teorije, ki *balado* razumeta zgolj kot temačno pripovedno pesem, je balada pravzaprav krovna oznaka, ki pokriva tako zvrstno naravnost kot široko paleto izraznih modusov, kitičnih in pesemskih oblik. Vsa razvejena družina balad izvira iz pramatere, ki je rodu dala tudi ime: *balada* ali *dansa* sta provansalski imeni za plesno pesem, enak pomen pa ima tudi italijanska srednjeveška *ballata*. Značilno je, da se prvotna *ballata antica* (*starodavna balada*) v italijanščini imenuje tudi *canzone a ballo* – *pesem za ples* (Orlando 62).

Nasproti prevladujočim teorijam o avtohtonem evropskem izvoru trubadurskih pesniških oblik je španski literarni zgodovinar Ramón Menéndez Pidal v študiji *Arabska in evropska poezija* l. 1941 postavil prelomno tezo o vplivu mozarabske ljubezenske lirike na provansalske trubadurje 12. in 13. stoletja. Izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran* (*musta'rib*), mozarabs-

ke pesniške oblike pa so pod vplivom arabskih verzni obrazcev nastajale za časa mavrske prevlade na iberškem polotoku (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), romanske (krščanske) in judovske kulture. Na podlagi primerjalne analize metrike je Menéndez Pidal prišel do sklepa, da je na kitično strukturo začetkov trubadurske poezije vplival mozarabski *ẓadẓal* (šp.: *ẓéjel*). Ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji iberškega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. *Zadẓal* ima v prvobitni obliki tri elemente (18):

- 1) monorimni tristih (šp. *mudanẓa* = *mutacija*),
- 2) verz z drugačno rimo (*vuelta* = *obrat*), ki se rima na
- 3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi 2 verza.

Ta andaluzijska oblika ljubezenske lirike je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu, plodno pa je odmevala tudi po vsem romanskem, krščanskem svetu. Kakor je dokazal Menéndez Pidal, je »prvi trubadur« Guilhem, IX. vojvoda Akvitanski (1071–1127), uporabljal to kitico (34). Navajamo primer, začetek ene izmed enajstih Guilhemovih ohranjenih pesmi, v okcitanskem originalu (Bec 72) in prenesnitvi podpisanega (Novak, *Ljubezen* 14):

Pòs de chantar m'es pres talentz,	A	Rad bi zapel, kot da je meč
Farai un vers don sui dolenz:	A	na smrt me ranil, krvaveč:
Mais non serai obedienz	A	ljubezni ne bom služil več
En Peitau ni en Lemozi.	X	v rojstnem kraju Limousin.
Qu'èra m'en irai en eissilh:	B	Na vekomaj od tod pregnan,
En gran paor, en gran perilh,	B	živim v strahu dan na dan,
En guerra laisserai mon filh,	B	moj sin iz vojn ne more stran,
E faràn li mal siei vezí.	X	sosedom padel bo v plen.

Argument zagovornikov avtohtonega razvoja trubadurske lirike iz latinskih monorimnih tristihov, češ da prvotna kitica trubadurjev nima refrena, je Menéndez Pidal ovrgel z dejstvom, da tako v arabski liriki kot v poeziji romanskih jezikov obstajajo variante *ẓéjela* brez *estribilla* oziroma refrena (43). Varianta z refrenom je funkcionirala tako, da je *mudanẓo* pel solist, *vuelta* pa je bila znak, naj zbor začne peti *estribillo*, saj ju je povezovala ista rima. Kjerkoli se pojavi, je raba refrena znamenje tesne prepletenosti glasbe in poezije oziroma točneje: znamenje, da je glasbena oblika strukturirala pesniško. V primeru mozarabskega *ẓadẓala* pa gre očitno tudi za obliko, ki je značilna za ljudsko, kolektivno umetnost; zborovsko vlogo refrena lahko ugotovimo po vsem svetu, ne glede na jezikovne, kulturne,

religiozne in druge razlike. Zaradi bolj individualiziranega pesniškega govora ter ožjega in bolj elitnega (dvorskega) okolja »odjemalcev« pa trubadurji refrena (*estribilla*) niso več potrebovali.

Da je *žadžal* vplival na italijansko *starodavno balado*, dokazuje tudi pomenljivo ime zanjo – *strofa žagialesca* (Menéndez Pidal 45–46; Orlando 65). *Nomen omen!* Italijanska *ballata antica* ali *canzone a ballo* ima enake prvine kakor mozarabski *zējel* (Spongano 30; Novak, *Oblika* 236):

- 1) uvodna verza tvorita *refren* – ital. *ripresa* (*obnova*) ali *ritornello* (*pripevi*), kar izvira iz pomenljivega glagola *ritornare* (*vračati se*), saj plešoč zbor ponovi ta refren po koncu vsake
- 2) kitiče – ital.: *stanza* (dobesedno: *soba*), ki je namenjena solističnemu petju; verzi kitiče se imenujejo *piedi* (dobesedno: *noge*), kar bi lahko prevedli kot *korake*; po treh korakih sledi verz, ki se imenuje
- 3) *obrat* – ital.: *volta* (*obrat*), ker z rimo ponovno priključuje *refren* (*ripreso, ritornello*).

XX	AAAX	+	XX		BBBX	+	XX	itd.
								<i>ritornello</i>
<i>piedi - volta</i>								<i>piedi - volta</i>
ripresa		(koraki)-(obrat)						
(=refren)		stanza (=kitica)		+		ritornello		stanza + ritornello itd.

To kitično obliko je za svoja religiozna sporočila rad uporabljal tudi frančiškanski pesnik Jacopone da Todi v 13. stoletju (Pazzaglia 140; Novak, *Baladni* 7).

Ballata se iz tega prvotnega preprostega izhodišča razvije v smer bolj kompleksnih in kompliciranih oblik, kar se zgodi z diferenciacijo sestavnih delov, tako da sleherni izmed elementov doživi notranjo »delitev«: distih refrena XX tako postane štirivrstičnica XY.YX, verz A se razdeli na dvo-stišje AB, tako da se prvotna štirivrstična kitica AAAX spremeni v dvakrat daljšo strukturo AB.AB.AB.BX, pozneje pa v AB.AB.BC.CX. Razvoj plesne *ballate* v kancono (morda pa celo v sonet) sta raziskovala italijanska verzologa Raffaele Spongano (30) in Ladislao Gáldi (270–271), sam pa sem ga analiziral v knjigah *Oblika, ljubežen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (126, 236–237) in *Sonet* (56–61).

Poznamo melodije nekaterih trubadurskih plesnih pesmi, kot je znamenita *Estampida* (*Poskočnica*) Raembautza de Vaqueirasa. Ker so trubadurji pesmi večinoma naslavljali s prvim verzom, je ta plesna pesem v literarni zgodovini pogosto citirana kot *Calenda maia*. (Provansalski trubadurji so očitno še uporabljali star rimski izraz za *majske kalende*.) Gre za živahno plesno pesem, ki temelji na obsesivno močnem, naravnost ritualnem ritmu, ki ga podpira tudi izjemno intenzivna mreža rim, saj je vsaka kitica monorimna. Original navajam po transkripciji Pierra Beca, ki je ritem besedila oblikoval celo grafično (248), česar se držim tudi v svoji prepesnitvi:

Calenda maia
Ni fuèlhs de faia
Ni chans d'auzèl ni flors de glaia
Non es que'm plaia,
Pros dòna gaia,
Tro qu'un isnèl messatgièr aia
Del vòstre bèl còrs, qui'm retraia
Plazer novèl qu'amors m'atraia
E jaia
E'm traia
Vas vos, dòmna veraia,
E chaia
De plaia
L gelós, anz que'm n'estraia.

Zvočno podobo izvirnika sem poskušal poustvariti tudi v slovenščini (Novak, *Ljubezèn* 97):

Ne začetek maja,
ne hosta, kjer razgraja
jata ptic, ne cvetje tega kraja
niso to, kar mi ugaja,
o gospa iz raja,
če ne uzrem glasnika, ki prihaja
v vašem imenu in me navdaja
z novo rádostjo brez konca in kraja,
da se naslajam
in odhajam
vam naproti, o gospa, ki vas nebo oplaja,
ta sladka kraja
pa naj omaja
ljubosumneža, preden odidem iz raja.

Trubadurska iznajdba péte pesmi kot ekvivalenta ljubezni

Nasproti t. i. *arabski tezi* mnogi literarni zgodovinarji – npr. bleščeči romanist Miha Pintarič – zagovarjajo avtohtoni evropski razvoj trubadurske umetnosti (Pintarič, *Arabi* 53–73). Ta plemenita sinteza pesniških besedil in glasbe je cvetela od začetka 12. do srede 13. stoletja, najprej v provansalsčini (točneje: okcitanščini); trubadurski kult ljubezni je bil eden izmed najbolj vplivnih kulturnih pojavov v zgodovini človeštva, zato se je hitro razširil tudi v druge jezike in postal vseevropski fenomen.

Kar zadeva etimologijo, je najbolj uveljavljena razlaga, da beseda *trubadur* izhaja iz provansalskega glagola *trobar* – *najti*. *Trobador* je torej *najditelj* in

iznajditelj, umetnik, ki *iz-najde* pesniško besedilo in ustrezno melodijo. Že izvor besede torej označuje, kako so trubadurji doživljali svojo umetnost – kot iznajdljivost, invencijo, ustvarjalnost.

Mimogrede: današnje razširjeno mnenje, da je trubadur sam izvajal svoje pesmi, je najbrž zgrešeno; trubadur je bil avtor, njegove pesmi pa je pred občinstvom pel izvajalec, ki se je imenoval *joglar* (francosko *jongleur*, od tod izvira tudi današnja beseda za cirkuškega *žonglerja*).

Jacques Drillon je v knjigi *Eureka* natančno razgrnil in analiziral razvejeno genealogijo in semantiko provansalskega glagola *trobar* in njegovega francoskega ekvivalenta *trouver*. (Francoska beseda za srednjeveškega pesnika – *trouvère* – je namreč kalkirani prevod provansalske besede za *trubadurja* – *trobador*.) Iz starogrškega glagola *trepein* (*obračati*) se razvije samostalnik *tropos* (*pre-obrat, trop*) ter njegova latinska varianta *tropus*, ki poleg grškega pomena označuje tudi *podobo* (8–9). Starogrški *tropos* ustvari celo vrsto besed (42), med drugim *tropaion* (*trofeja*), *tropologia* (*figurativni govor*), *entropia* (*zmeda, kaos* – tudi pojem sodobne fizike) in *tropikos* (*ki zadeva spremembe*), v nadaljnjem razvoju evropskih jezikov pa tudi splošno znano zemljepisno oznako *tropski* in besedo *beliotrop*. Latinski *tropus* (*trop, figura*) sčasoma v krščanski liturgiji pridobi tudi pomen *speva*. Pomenljiva sta tudi glagola *contropare* (*primerjati*) in *attropare* (*govoriti v tropih*). V nadaljnjem razvoju romanskih jezikov se iz te družine besed razvijeta okcitsanski izraz *trobador* in njen francoski ekvivalent *trouvère* (8).

Čeprav izraz *trobador* po svojem etimološkem izvoru označuje *iznajditelja*, je možna tudi literarnozgodovinska razlaga, da se je ta beseda razvila iz oznake za duhovnike, ki so pesnili *trope* – *troparje*. Tudi ta izraz sicer izvira iz zgoraj omenjenega starejšega rodovnega debla besede *tropos*. Zbirka dvajsetih pomembnih rokopisov, nastalih že sredi 9. stoletja in prepisanih v opatiji Saint-Martial (Limoges) sredi 10. stoletja, namreč pripada zvrsti, imenovani *tropi*, ki jo Henri-Irénée Marrou definira kot »*neodvisen lirski tekst (kos – pièce), vstavljen v notranjost liturgije*« (128–129). Gre za rimane silabične verze, temeljna kitična sestava (AAAB) pa sovpada z zadžalom in s sestavo zgoraj omenjene kitice »*prvega trubadurja*« Guilhema, IX. vojvode Akvitanskega. Sestavljalec *tropov* se je imenoval *tropar*, kar je fonetično zelo blizu imenu poznejših trubadurjev. *Nota bene*: tako glagol *pesniti* kot samostalnik *pesništvo* se v provansalsčini glasita – *trobar*.

Iz *tropov* se je v Akvitaniji razvil *versus*, glasbeno-pesniška zvrst, ki je očitno vplivala na specifični pomen staroprovansalske besede *vers*; ta ne označuje verza, kot bi na prvi pogled domnevali, temveč – *pesem*. *Vers* je embrionalna, tematsko in formalno široka, zvrstno še neizdiferencirana pesniška oblika začetkov trubadurske lirike. Poleg prevladujočega ljubezenskega sporočila ima na tematski ravni tudi druge razsežnosti (družbe-

ne, elegične, refleksivne, satirične itd.), tako da predstavlja vseobsegajočo prvotno obliko, iz katere se postopoma razvijejo vse zvrsti trubadurske lirike. Vseh enajst ohranjenih pesniških besedil »prvega trubadurja« Guilhema sodi pod splošno oznako *vers*.

Ohranjenih je 264 melodij provansalskih trubadurjev, kar pa predstavlja le desetino ohranjenih besedil (Marrou 80). Vprašanje, zakaj je ohranjenih več melodij severnofrancoskih truverjev, ki so posnemali provansalske trubadurje, Marrou razlaga, da »gre za antologijo umetnin, rezultat izbora dolge tradicije« (80).

Kljub Guilhemovemu impulzu je osnovni model trubadurske lirike vzpostavil Jaufrés Rudèls – bolj znan pod francosko transkripcijo imena: Jaufré Rudel – pripadnik druge generacije trubadurjev (prva polovica 12. stoletja) s svojo znamenito *Pesmijo o daljni ljubezni*, ki je za naše razpravljanje pomembna ne le zaradi vzpostavitve koncepta ljubezni kot neuslišane hrepenenja, temveč tudi zaradi forme, ki uresničuje evfonični ideal trubadurskega pesništva. Kot bomo pozneje podrobneje analizirali, gre za kitično-evfonično kompozicijo, imenovano *canço unisonans, enako zveneča pesem*, kjer je ponavljanje enake razporeditve rim še dodatno okrepljeno z enako zvenečimi rimami v vseh kiticah. Okcitsansko ime za kitico je *cobla*, etimološko pa izvira iz latinske besede *copula* – *vez*. Prav *cobla* je temeljni skupni imenovalec med pesniškim besedilom in glasbo trubadurjev: vsaka *cobla* namreč označuje en obrat melodije, kar pomeni, da se melodija tolikokrat ponovi, kolikor je kitic. Očitno je, da so trubadurji doživljali rimo kot jezikovni ekvivalent ljubezni (Novak, *Trubadurski* 15). Ta evfonični princip sem poskušal poustvariti tudi v slovenskem prevodu. Zaradi prikaza ritmične, evfonične in melodične izomorfnosti kitic sledita uvodni kitici *Pesmi o daljni ljubezni* (Rieger, *Mitteralterliche* 40; Novak, *Ljubezen* 9):

Lanqand li jorn son lonc en mai	Ko se podaljša majski dan	A
m'es bels douz chans d'auzels de loing,	je lep glas ptičev iz daljave	B
e qand me sui partitz de lai	In ko sem daleč, me navda	A
remembra'm d'un'amor de loing	spomin ljubezni iz daljave.	B
Vauc, de talan enbrocs e clis	In grem, v ris željá zaklet,	C
si que chans ni flors d'albespis	in bolj kot pesem ali cvet	C
no'm platz plus que l'inverns gelatz.	me potolaži zimski mraz	D
Ja mais d'amor no'm gauzirai	Užitek mi ne bo nikoli znan,	A
si no'm gau d'est'amor de loing,	če ne spoznam ljubezni iz daljave,	B
que gensor ni meillor non sai	saj ni noben občutek bolj dognan	A
vas nuilla part, ni pres ni loing.	in vzvišen, blizu ali sred daljave.	B
Tant es sos pretz verais e fis	Resnična je, da bi prehodil svet	C
que lai el renc dels sarrazis	in bi zavoljo nje bil ujet	C
fos eu, per lieis, chaitius clamatz!	med Saraceni na neskončni čas.	D

Obsesivno ponavljanje formulacije *ljubežen iz daljave (l'amor de loing)* boleče poudarja fizično razdaljo in čustveno bližino ljubezni.

Ustavimo se za trenutek tudi pri vprašanju verznega ritma te pesmi. Provansalski pesniški jezik – podobno kot francoski – temelji na silabični verzifikaciji, kar pomeni, da so konstitutivni elementi verznega ritma (1) *število zlogov*, (2) *stalni naglas(i)* ter (3) pri daljših verzih tudi *cezura*. Stalni naglas(i) vzpostavlja(jo) trdno ritmično strukturo verza; poleg stalnih naglasov pa silabična verzifikacija pozna tudi t. i. *premične, ritmične* oziroma *svobodne naglase*, ki mehčajo rigidnost stalnih naglasov ter podeljujejo verznemu ritmu gibkost in naravnost. Ohranjena trubadurska besedila pa izkazujejo večjo regularnost mreže naglasov, kot je to značilno za poznejšo provansalsko poezijo; to regularnost naglasov, ki trubadursko verzifikacijo približuje silabotoničnemu principu metrično pravilnega zaporedja naglašanih in nenaglašanih zlogov, pripisujem vplivu glasbenega ritma na verzni ritem.

Zavesti o vrednosti melodij gre pripisati dejstvo, da je ohranjenih nič manj kot 18 melodij enega izmed najboljših trubadurjev, Bernarta de Ventadorna, ki tudi v kontekstu današnjega razumevanja lirike kotira kot eden izmed najbolj avtentičnih, saj je lirsko pesem razumel kot »*izpoveda*«, in ne kot dvorsko konvencijo. Kar štirje rokopisi vsebujejo melodijo ene izmed njegovih najbolj pretresljivih pesmi, *Can vei la lauzeta mover*, ki upesnjuje usodnost slovesa in se začne s poetično, čudovito, a toliko bolj bolečo podobo škranca, ki s svojim radoživim letom navdaja pesnika z ljubo-sumnostjo (Rieger, *Mitteralterliche* 108; Novak, *Ljubežen* 41–43):

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid'e s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veyá jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de desirer no'm fon.

Ko škranec, poln radósti,
s krili vzdrhti k svetlobi
in se prepusti prostosti
padca, ker mu v mehkobi
koprne srce, sem ljubosumen
na vse, ki se veselé,
in nikakor ne razumem,
da mi ne skopni srce.

Med imeni dvesto znanih provansalskih trubadurjev najdemo tudi trideset trubadurk (*trobairitz*), kar je za srednji vek nenavadno visoko število; to dejstvo zgovorno priča o cvetoči družbeni in kulturni klimi, ki jo je nato prekinila krvava vojna zoper katarsko oz. albižansko herezijo, edina uspešna križarska vojna vseh časov. Med trubadurkami velja za najboljšo Comtessa de Dia s svojimi petimi ohranjenimi besedili in eno samo ohranjeno melodijo, ki je pa k sreči vezana za njeno najbolj pretresljivo besedilo *A chantar m'er de so qu'ieu no volria* (Rieger, *Mittelalterliche* 176; Novak, *Ljubežen* 92–93):

A chantar m'er de so qu'ieu no volria,
 tant me rancur de lui cui sui amia
 car eu l'am mais que nuilla ren que sia;
 vas lui no'm val merces ni cortesia,
 ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens,
 c'atressi'm sui enganad'e trahia
 cum degr'esser, s'ieu fos desavinens.

Zapeti moram, česar ne želim:
 grenkoba me navdaja, ker za njim
 mi je hudo, da še zdaj vsa gorim.
 Čeprav ga ljubim, je zanj vse le dim:
 Vljudnost, Milost in celo lepota,
 ponos in duh. Kako naj odpustim,
 če se obnaša, kot da sem grdoba?

Notacije trubadurskih pesmi uporabljajo t. i. *neume*, ki natančno določajo le višino not, ne pa tudi njihovega trajanja. Ritem melodij lahko do določene mere rekonstruiramo z upoštevanjem ritma besedila.

Pri tej tekstovni rekonstrukciji glasbenega ritma nam – paradoksalno – pomaga dejstvo, da je zaradi razdejanja ekonomsko in kulturno cvetoče Provanse v 13. stoletju v osvajalni vojni, ki so jo izpeljali severni sosede (Francozi) s pomočjo vatikanske Inkvizicije, ter poznejše administrativne centralizacije celotnega ozemlja francoske države provansalsčina (točneje: okcitanščina) doživela okrutno marginalizacijo. Domnevam, da so Provansalci skozi stoletja svoj materni jezik ohranjali s konservativno strategijo, značilno za majhne, ogrožene skupnosti, tudi za Slovence. To utegne biti eden izmed ključnih razlogov, zakaj se fonetika skozi stoletja ni bistveno spreminjala in zakaj je s pomočjo magistralnega Mistralovega slovarja *Felibristični zaklad* (*Lou tresor dou felibrige*) z začetka 20. stoletja mogoče brez težav razumeti osemsto, devetsto let stare pesmi trubadurjev

V nasprotju s provansalsčino je francoščina skozi stoletja doživela dramatične fonetične spremembe. V srednjem veku so francoščino imenovali *langue d'oïl*, provansalsčino pa *langue d'oc*, oba izraza pa sta označevala pritrdilno besedico *da* (zato je Dante poimenoval italijanščino *lingua di sì*). Iz izraza *langue d'oc* izhajata tudi ime za jezik (okcitanščina) ter poimenovanje pokrajine *Languedoc*. V bistvu gre za *koine*, za skupen jezik, ki so ga ustvarili prav trubadurji s sintezo različnih narečij tega področja. Ker pa tega jezika ne govorijo le v Provansi, temveč tudi drugje (npr. v Val d'Aoste v današnji Italiji), izraz *provansalsčina* ni najbolj natančen in je bolj primerno uporabljati izraz *okcitanščina*.

A vrnimo se h glasbi. Možno je, da so trubadurji uporabljali različne ritmične sisteme. Marrou svari pred tem, da bi za vsako silo poskušali vpeljati v to gradivo en sam, metronomičen sistem (84): »*Vse nam govori, da se je ob navzočnosti pogosto zelo okrašene melodične linije treba odpovedati temu, da bi uvajali strog, metronomičen ritem, kakršnega poznamo iz klasičnega solfeggia, s taktnicami in izmenjavanjem močnih in šibkih dob; bolj ustreza, če tem melodijam podelimo mehko in fluidno gibanje, tempo rubato.*«

Marrou ugotavlja, da so provansalski trubadurji originalni »*ne le z ozirom na našo moderno glasbo, temveč tudi z ozirom na svoje sodobnike in neposredne nade-*

*ljevalce, severnofrancoske truverje. Pri slednjih pogosto najdemo melodije z odkrito in preprosto podobo (allure), s pravilnim jamskim ritmom (6/8 [=šestosminski takt], tako priljubljen v naši [=francoski] folklori.» (84) Nekatere pesmi si izposojajo melodije iz liturgije, kar velja predvsem za t. i. *versus* že omenjenega rokopisa, ohranjenega v samostanu Saint-Martial. Kot poudarja Marrou, je druga značilnost »pogosta razkošnost melodične linije,« ki se ob rimi »razcveti v tisoč ukrivljenih okraskov : eni sami melizmi, paketi ocvetličanih not (paquets de notes d'agrément), glasovni prehodi (ports de voix), ekspresivni predložki (appogiature), grupetti ...« (86).*

Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler in Marie-Geneviève Grossel so v *Uvodu* k antologiji *Chansons des troubères*, ki vsebuje tudi transkribirane notacije, jedrnatno definirali največji problem današnjega (ne)poznavanja trubadurske glasbe. Gre za vprašanje različnih možnih interpretacij ritma trubadurskih pesmi (17–20):

Debata o načinu urejanja melodij monofoničnih srednjeveških skladb poteka že od začetka [dvajsetega] stoletja; njihove odmeve je možno slišati pri izvedbah in posnetkih. Kajti, tu najdemo najbolj raznovrstne interpretacije, od popolne ritmične svobode do rigidnega spoštovanja ritmičnih »načinov« (modusov, modalitet); ni soglasja glede instrumentov ne glede njihovih tipov, ne glede njihovega števila ne glede glasbe, ki naj bi jo (pro)izvajala (produire); zelo nihajo tudi vidiki izvajanja, kot so tempo, dinamika in način petja.[...]

Enako kakor so filologi najpogosteje opravljali svoje delo, ne da bi prosili za nasvet muzikologe, so tudi ti na splošno delovali brez pomoči svojih kolegov. Ta zvezek je, obratno, sad tesnega sodelovanja obeh disciplin. Na ta način so določene indikacije v glasbi iz rokopisov, kakor so taktnice, pavze (silences), melodična ponavljanja, število not v skupini, lahko razjasnile vprašanje, ali je na določenem mestu elizija ali ne, lahko so razjasnile zlogovno sestavo besede, verzno končnico, izpad ali napačen vstavek besede ali stavka. A tudi obratno, pesniško besedilo je lahko dokazalo odsotnost ali odvečnost kakšne note, označilo, kje se konča kakšna glasbena fraza ali kje se začne refren; predvsem pa so skandiranje teksta, primer anakruze ter rime s svojim moškim ali ženskim »spolom (genre)« ključnega pomena pri določanju glasbenega ritma in fraze. [...]

Najbolj žgoč (trnov: épineux) in kontroverzen problem, ki ga zastavlja naš repertoar, je problem ritma.

Prvotno preprostost rimanja so trubadurji postopoma nadgrajevali, z raziskovanjem mrež rim pa so razvili bogastvo rimanja, kakršnega poezija evropskih jezikov nikoli odtlej ni več dosegla. Če je rima jezikovni postopek, ki uporablja zvočno – se pravi glasbeno – ekvivalenco besednih končnic, da bi poglobil semantiko besed in vzpostavil kompleksne pomenske mreže, potem sodi v samo osrčje našega razpravljanja. Razlogi za tako pozornost zvenu in pomenu rime so gotovo povezani s temeljno naravo lirike in z nadvse ustrezno fonetiko okcitanskega jezika, obenem pa tudi

z vrednostnim sistemom trubadurskega kulta ljubezni, kjer so rime veljale kot ljubezenski objem zvena in pomena (Novak, *Trubadurski* 41): »Rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.«

Postopoma sta se izoblikovala dva nasprotna pola evfonične sestave kitic. Kitično organizacijo, kjer so vse kitice pesmi temeljile na enaki razporeditvi rim, obenem pa so se iz kitice v kitico ponavljale tudi enake rime, so trubadurji imenovali *canso unisonans* – *enako zveneča pesem*; primer je zgoraj omenjena Rudèlsova *Pesem o ljubezni iz daljave*. Ta strogi način rimanja so doživljali kot ideal lirike. (Spričo drugačne narave jezika in dejstva, da današnji pesniški jezik ne prenese velikega števila ponavljajočih se rim, je tovrstne pesmi težko prevajati.) Manj strog in evfonično sklenjen je princip, znan pod imenom *canso singulars* – *enkratna pesem*, kjer so vse kitice pesmi sicer zgrajene na enaki razporeditvi rim, vendar se rime po zvenu razlikujejo od kitice do kitice. V obeh primerih pa ugotavljamo, da pesniški jezik trubadurske lirike temelji na *izomorfiji*, kar velja za vse ravni organizacije besedila – od verznega ritma prek števila verzov in razporeditve rim v kitici do kompozicije pesmi v celoti.

Med obema diametralno nasprotnima principoma organizacije kitic obstaja tudi pahljača vmesnih možnosti: *coblas doblas* (*dvojne kitice*) označujejo princip, kjer po dve zaporedni kitici (prva in druga, tretja in četrta itd.) temeljita na enakih rimah; *coblas ternas* (*trojne kitice*) označujejo princip, kjer se enake rime pojavljajo v treh zaporednih kiticah – prvi niz rim v prvi, drugi in tretji kitici, drugi niz rim v četrti, peti in šesti kitici itd.; pri *coblas quaternas* (*četrtonih kiticah*) enako zveneče rime pokrivajo štiri zaporedne kitice itd.

Kot pravi Dominique Billy, je šel razvoj razporeditve rim pri trubadurjih – če mreže rime ponazorimo z geometričnimi liki – »od črte do kerogater od traku in cilindra do tube«, kot se glasi podnaslov njegove študije, naslovljene *Umetnost trubadurjev, razumljena kot obrt* (5). Izhodiščna ugotovitev te analize se ujema z našim sklepom o temeljni izomorfiji kitične organizacije trubadurskih pesmi. Časovnost, ki je inherentna jeziku in glasbi, ima za posledico »»postavitev reda, ki je strogo linearen, zaporeden (potekajoč v sekvencah: séquentiel)« (6). To linearnost, ki jo določa zaporedje sekvenc, trubadurji obogatijo s principom ponavljanj, kar vzpostavi »tabelarni red, strukturalni prostor« (6), krožno vračanje elementov. Kitice so medsebojno pogosto povezane s postopkom »veriženja (concaténation) kitic« (6). V tem smislu je zelo pogost evfonični postopek vezave kitic, ki so ga sami trubadurji imenovali *coblas capcaudadas*, kar bi nekoliko humorno lahko prevedli kot *glavorepne kitice*: zadnji verz vsake kitice namreč vsebuje rimo, ki priključuje rime naslednje kitice, se pravi, da »rep« vsake kitice na evfonični ravni sovпада z »glavo« naslednje kitice. Podoben postopek se imenuje *coblas capfinidas*

(dobesedno: *glavokončne kitice*), kjer se zadnja beseda prejšnje kitice ponovi na začetku naslednje kitice. Če zadnja rima zadnje kitice sovpada s prvo rimo prve kitice, dobimo krožno obliko razporeditve rim, ki jo lahko geometrično ponazorimo s krogom.

Eden izmed načinov rimanja, ki so ga razvili trubadurji, a je pozneje žal izginil z repertoarja evfoničnih postopkov evropske lirike, je rimanje verzov različnih kitic: rimajo se namreč vsi prvi, drugi, tretji itd. verzi vseh kitic, medtem ko se znotraj kitice verzi ne rimajo. Površen pogled, navajen na rimanje bližnjih verzov, bi torej *spregledal* ta prefinjeni način rimanja. Tu namenoma uporabljam glagol *spregledati*, kajti glagol *preslišati* ne bi bil na mestu: zaradi oddaljenosti tovrstnega načina rimanja *ne slišimo* ... če pesem zgolj beremo. Pač pa ta način rimanja slišimo kot bogato in prefinjeno blagoglasnost, če pesem *slišimo* zapeto, kajti potem se močno, a diskretno slišno ponavljanje rim oglasi na vselej istih mestih melodije. Kot rečeno: kitica – okcitsansko *cobla* – je namreč ustrezala enemu obratu melodije, ki se je nenehno ponavljala; melodija se je torej ponovila tolikokrat, kolikor je bilo kitic. Za ilustracijo navajamo pesem trubadurja Guillega de Saint-Desliera, ki je zastavljena kot dialog, v katerem ga dama sprašuje o pomenu sanj – naravnost freudovska pesem (Roubaud, *Les troubadours* 192; Novak, *Salto* I 217–218). Roubaudov zapis sledi načinu zapisovanja besedil v srednjeveških pesmaricah. Črke v prevodu označujejo rime.

En Guillem de Saint Deslier vostra semblanza. mi digatz d'un soïn leughier qu-m fo salvatge. qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza. m'adurmi ab lo salut d'un ver messatge. en un vergier plen de flors. frescas de bellas colors. on feri uns venz isnels. qe frais las flors e-ls brondels.

Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza. q'eu en conoisc ni m'es vis en mon coratge. lo vergier segon q'en penz signifianza. es d'amor las flors de domnas d'aut paratge. e-l venz dels lauzenjadors. e-l bruiz dels fals fegnedors. e la frascha dels ramels. nos cambi'en jois novels.

Gospod Guillem de Saint-Deslier, povejte, prosim,	A
mi svoje mnenje o težavnih, bežnih sanjah,	B
ki sem jih ondan sanjal, noro poln upanja:	C
zaspal sem ob pozdravih sla, ki zvesto služi,	D
na travniku, sredi cvetlic,	E
svežine, barv in luči,	F
kjer urni veter je hitel	G
in lomil cvetje, stebila, veje...	H

Gospod, povedal vam bom smisel, ki ga nosi	A
skrivnost v vašem čudnem snu, tako brezdanja:	B
da travnik znak je za ljubezen iz srca,	C
da so cvetlice dame v visoki družbi	D

in veter šepet govoric,	E
šumenje so dvoličneži,	F
lom vej pa vam bo dobro del,	G
ker novo nosi vam veselje.	H

Kratka digresija o načinu zapisovanja trubadurskih pesmi v srednjem veku, ki se ga drži tudi Roubaud: verzi si sledijo, kot da gre za prozo in jih ločujejo le pike, kitice funkcionirajo kot odstavki; vse črke so minuskule, z izjemo začetnih črk kitic (odstavkov) in osebnih imen, označenih z majuskulami. In vendar je sestava kitic popolnoma jasna, saj jo v vezani besedi določata verzni ritem in mreža rim – ali z drugimi besedami: pesniško obliko določa in varuje glasbena oblika, medtem ko je način grafičnega zapisa irelevanten in služi le arhiviranju pesmi. Grafična podoba verzov postane važna šele v prostem verzju, kjer »*ima vrstica na papirju svojo integriteto in lastno funkcijo*« (Attridge 5).

Postopek ponavljanja se je v trubadurski liriki razvil tudi v smeri nadomeščanja rim s celimi besedami, bodisi da se zaključne besede verzov prve kitice ponovijo na istem mestu vseh naslednjih kitic, kakor je to storil Rambautz d'Aurenga v slavni pesmi *La flors envèrsa – Narobe ciet* (Novak, *Ljubezzen* 56–61), ali da po določenem principu spreminjajo svoj položaj kot v *Sekstini* Arnautza Daniela (74–77). Italijanska literarna veda imenuje ta postopek s pomenljivim imenom *parole rime* (*besede rime*), saj ponovljene besede učinkujejo kot rime kljub temu, da se medsebojno pogosto ne rimajo, včasih pa namesto rim kot glasovno vezivo nastopajo tudi asonance. Avtor pričujoče študije sem za tovrstne besede iznašel izraz *za-ključne besede*, saj gre za besede, ki so *ključne* za razumevanje pesmi, obenem pa kot *zaključne besede* sklenejo vsak verz (*Oblika* 45).

Princip ponavljanja za-ključnih besed je doživel nesluten razmah v trubadurski liriki. Gre pravzaprav za enega redkih pesniških postopkov, ki jih poznejša evropska poezija ni prevzela od trubadurjev in nadalje razvijala; izjema je le sekstina Arnautza Daniela, pesnika, ki ga je Dante v 26. spevu *Vic* imenoval »*miglior fabbro del parlar materno* (*boljši kovač maternega jezika*)«. Dante je bil nad to formo tako navdušen, da je izumil *dvojno sekstino*. Sekstina obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov. Gre za eno izmed najbolj nenavadnih in domiselnih pesniških oblik evropske lirike, saj za-ključne besede iz kitice v kitico spreminjajo svoj položaj: zaporedje iz prve kitice 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 se v vseh drugih kiticah ponovi kot 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Pesem sklene rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, kar ponavadi vzpostavi izvorno zaporedje za-ključnih besed. Navidezna ekscentričnost in kaotičnost ponavljanja za-ključnih besed se zmeraj znova harmonizirata.

Paradoksalno je, da poznejša evropska poezija nikoli več ni dosegla takega bogastva načinov rímanja, kot so ga provansalski trubadurji iznašli na samem začetku evropske lirike. Trubadursko raziskovanje in razvijanje čedalje kompleksnejših mrež rim očitno predstavlja vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Gospe v trubadurski liriki. Trubadurji so namreč vzpostavili enačaj med *pesnjenjem* (*trobar*) in *ljubeznijo* (*amor*). Jacques Roubaud v sijajni razpravi *Narobe cvet*, naslovljeni po zgoraj omenjeni pesmi trubadurja Rambautza d'Aurenga *La flors enversa*, pravi (686–688):

Amors zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. [...] *Igra rim je formalno izražanje ljubezni*. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je *canso*, kjer je *joi* (radost) forma, pri *joc* (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo ...

Po vseobsegajočem, neizdiferenciranem žanru, ki se je v času »prvega trubadurja« Guilhema imenoval *vers*, že druga generacija trubadurjev – Marcabru, Jaufrés Rudèls, Cercamon itd. – izpelje diferenciacijo in hierarhizacijo pesniških zvrsti in oblik, ta proces pa v poznejšem razvoju trubadurske lirike doživi nadaljnjo kristalizacijo. Naštejmo tiste zvrsti, ki so še posebej pomembne za vprašanje razmerja med glasbo in poezijo.

Najvišja v hierarhiji pesniških zvrsti je *canso*, *ljubezenska pesem*. Iz te provansalske zvrsti se razvije italijanska *kancona* – *canzone* oziroma francoska *chanson*, vse te besede pa imajo isti koren – v glagolu *peti* (okc. *cantar*, ital. *cantare*, franc. *chanter*).

Podzvrsti ljubezenske pesmi sta *pastorela* in *alba*, obe ljudskega izvora.

Pomenljiva je razlika med *canso* in *pastorelo*. *Canso* upesnjuje *dvorsko ljubezen* (*l'amour courtois*), kakor so Francozi retrogradno poimenovali trubadurski kult ljubezni, kjer je izvoljena Gospa postavljena na piedestal gospodarice. Že samo ime *pastorela* (*pastirska pesem*) nakazuje ljudski izvor zvrsti; tu vitez ali duhovnik osvajata mladenko iz ljudstva, včasih tudi na precej nasilen način, kar zgovorno priča o hierarhični sestavi fevdalne družbe in o dejstvu, da so trubadurji dame iz visokega plemstva častili kot nedosegljive, *daljno ljubezen*, da pa so si čutne užitke privoščili predvsem z ženskami iz nižjih družbenih plasti.

Princip ponavljanja besed se v nekaterih trubadurskih lirskih zvrsteh, npr. v *albi*, kaže v obliki *refrena*, postopka, ki vselej kaže na glasbeno poreklo pesniških oblik, kjer se pojavlja. *Alba* je staroprovansalska beseda za *zarjo*, obenem pa ime za trubadursko lirsko zvrst *pesmi svitanice* ali *jutranjice*, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev. Formalna specifična refrena je ponavljanje besede *alba* na koncu vsake kitice, kar učinkuje lirično in obenem dramatično. Lep primer *albe* je pesem *Reis gloriós, verais lums e clartatz* (*Slavni kralj jasnine in svetlobe*), ki jo je napisal trubadur Guirautz de Bornelh.

Prvoosebni lirski subjekt je postavljen v vlogo stražarja, ki ob svitu poskuša prebuditi svojega prijatelja, ljubimca, ki je noč prebil ob svoji ljubici. Uvodna kitica je liturgično uglašena hvalnica svetlobi. Navajamo prvi dve kitici (Bec 167–168; Novak, *Ljubezzen* 66–67):

Reis gloriós, verais lums e clartatz,
 Dèus poderós, Sénher, si a vos platz,
 Al meu companh siatz fizèls ajuda,
 Qu'eu non lo vi pòs la nòchs fo venguda,
E adès serà l'alba.

Slavni kralj jasnine in svetlobe,
 silni Bog, z močjo zvestobe
 pridi mojemu prijatelju na pomoč,
 saj ga nisem videl celo noč
in bo kmalu zarja.

Bèl companhó, si dormètz o velhatz,
 Non dormatz plus, suau vos ressidatz,
 Qu'en orient vei l'estela creguda
 Qu'amena'l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda,
E adès serà l'alba.

Hej, prijatelj, naj ob njeni strani
 spiš ali bediš, čas je že, vstani,
 na vzhodu zvezda jutranjica
 z žarki nosi dan kot kruta ptica
in bo kmalu zarja.

Posebna podzvrst ljubezenske pesmi je *avort* (*skladje*), kjer je harmonija ljubezni izražena s poudarjeno harmoničnimi ritmičnimi in evfoničnimi sredstvi. Nasprotje je t. i. *descort* (*neskladje*), kjer je tema nesoglasja ali slovesa dveh ljubimcev izražena tudi na formalni ravni, in sicer z neskladjem med besedilom in melodijo, melodijo in ritmom, pomenom in zvenom besed itd.

Planb (iz latinske besede *planctus*) je *pogrebna žalostinka*.

Izraz *sirventeza* (*sirventes*) izvira iz besede *sirvens*, *služabnik* – dobesedno torej pomeni *služna pesem*. Iz prvotne hvalnice vazala fevdalnemu gospodu se razvije v zvrst, ki obravnava družbene probleme, pogosto na kritičen in satiričen način; danes bi rekli *protestna pesem*. Za naše razmišljanje je pomenljiva relacija med glasbo in besedilom: le ljubezenska pesem (*canso*) je imela pravico do lastne melodije, medtem ko so si sirventeze morale izposojati melodije od predhodno obstoječih ljubezenskih pesmi. (Ohranjena je ena sama sirventeza z lastno melodijo.) Izraz *sirventes* torej pomeni *služna pesem* tudi v smislu hierarhije pesniških zvrsti. Največji pesnik sirventez je bil Pèire Cardenal.

Problematico plesne pesmi (*dansa* ali *balada*) smo obravnavali na začetku.

Devinalb je *uganka*, pesem, ki se pogosto zateka k negativnim kategorijam ali protislovnim izjavam; v ta žanr morda sodi tudi enigmatična pesem »prvega trubadurja« *Guilhema Farai un vers de dreyt nien* (dobesedno: *Naredil bom pesem o čistem ničū oz. iz čistega ničū*).

Ensenhamen (*poduk*) je didaktična pesem, ki upesnjuje etične in estetske (literarne ali glasbene) probleme ter pogosto vsebuje napotke, kako naj *žonglerji* (*joglars*) izvajajo pesmi trubadurjev in se obnašajo v družbi. Gre torej za neko vrsto trubadurske poetike.

Retroencha je manj pomembna zvrst ne povsem jasnih pravil. Po vsej verjetnosti sam izraz izvira iz imena za ročno harfo. Pri teh pesmih se ista tema vrača na koncu vsake kitice. Zvrst je znana po pretresljivi pesmi, ki jo je Rihard Levjesrčni spesnil, ko je kot ujetnik v Avstriji dolgo zaman čakal na odkupnino; ohranjeni sta dve jezikovni varianti te pesmi – okcitanska in francoska. (Angleščine ta angleški kralj po vsej verjetnosti sploh ni znal, saj je v Angliji preživel le manjši čas svojega življenja.)

Tenso (izraz je etimološko povezan z besedo *tenzija*), *partimen* oz. *joc partit* (*joc* pomeni v provansalsčini *igra*, izraza *partimen* in *parti* pa različno nakazujeta razdelitev besedila na več vlog oziroma govorcev) so različna imena za dialoško pesniško zvrst, v kateri trubadurji zagovarjajo nasprotna stališča do narave ljubezni. Gre torej za kolektivno delo dveh ali več trubadurjev, njihove pesmi, ki upesnjujejo ljubezenske dileme, pa so dragocen vir za razumevanje vrednostnega sistema trubadurjev.

Severnofrancoski truveri in poznejši srednjeveški pesniki so razvili celo vrsto oblik, ki veljajo tako za glasbene kot pesniške, med njimi *rondo*, *madrigal* in *motet*. Praviloma imajo te forme krožno naravo v smislu nenehnega ponavljanja sestavnih elementov (refrena, rim, ritma, kitične sestave), zato jih imenujem *krožne pesniške oblike* (*Oblika* 296–313). Te pesniške oblike izkazujejo tudi izrazit vpliv glasbenih struktur.

Naj v kontekstu razmerja med glasbo in poezijo zgolj omenimo problem soneta.

Beseda *sonet* se prvič pojavi pri provansalskih trubadurjih. Ker je okcitanščina eden izmed romanskih jezikov, je tudi izvor besede *sonet* mogoče poiskati v latinščini, iz katere so se romanski jeziki v srednjem veku razvili. Etimološko praporeklo besede *sonet* je latinska beseda za *zvok* oz. *zven*. *Sonet* je po slovnični obliki pravzaprav deminutiv, pomanjševalnica. *Sonet* torej pomeni *mali zven*. Preden pa je ta izraz začel označevati znano pesemsko obliko, je pri trubadurjih označeval *napev* oz. *melodijo*, npr. v znani pesmi trubadurja Arnautza Daniela *En cest sonet coin' e lèri* – *Na ta napev, vesel in mil* (Bec 150; Novak, *Ljubežen* 71). Ko ta okcitanska beseda v 13. stoletju pripotuje v Italijo, se »prime« pesemske oblike, ki je nastala na kultiviranem sicilskem dvoru cesarja Friderika II., po vsej verjetnosti pa jo je izumil dvorni pisar Giacomo da Lentini (Lentino). V zvezi s pomenljivo etimologijo besede *sonet* sem previdno postavil naslednjo hipotezo (*Rojstvo* 573):

Etimologija besede *sonet* (*mali zven*) morda priča o tem, da se je ta forma, krona evropske pesniške umetnosti, razvila iz pesniške oblike, tesno povezane z glasbo; nerodno je le to, da literarna zgodovina ne razpolaga niti z enim samim primerom prvotne sonetne oblike, ki bi bila uglasbena. To je toliko bolj čudno, ker se je italijanska lirika v 13. stoletju formirala pod močnim vplivom trubadurske umetnosti, kjer je bilo besedilo vselej tesno povezano z melodijo. Zdi

se torej, da je sonet prva pesniška oblika, ki se je izvila iz sestrskega objema glasbe in plesa ter se osamosvojila kot čista jezikovna umetnost. V tem smislu bi lahko sklepali, da je sonet presešel temeljna določila srednjeveške umetnosti ter da je v časovnem in vsebinskem smislu prva novoveška pesniška oblika.

A to je že druga zgodba.

LITERATURA

- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Bec, Pierre. *Anthologie des troubadours*. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffroy et Gérard Le Vot). Édition bilingue. Paris: Union générale d'éditions, 1979. (Bibliothèque médiévale).
- Billy, Dominique. »L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)«. *Métrie française et métrie accentuelle*. Ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard. *Langue française*, št. 99. Paris: Larousse, 1993.
- Chansons des troubadours: chanter m'estuet*. Édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel. Paris: Librairie Générale Française, 1995. (Lettres gothiques).
- Drillon, Jacques. *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*. Paris: Gallimard, 1995. (Le Promeneur).
- Gáldi, Ladislao. *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore, 1988.
- Lafont, Robert & Anatole, Christian. *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*. Tome I. Paris: Presses universitaires de France, 1970.
- Marol, Jean-Claude. *La Fin'Amor: Chants des troubadours (XII^e et XIII^e siècles)*. Paris: Éditions du Seuil, 1998. (Sagesses).
- Marrou, Henri-Iréné: *Les troubadours*. Paris: Editions du Seuil, 1971.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1973. (Colección Austral 190).
- Mistral, Frédéric. *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart*. 2 zvezka (A-F in G-Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié, 1968.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France, 1975.
- Nelli, René. *La Poésie Occitane (des origines à nos jours)*. Édition bilingue. Paris: Seghers, 1972.
- . *L'érotique des troubadours. Tomes I et II*. Paris: Union générale d'éditions, 1974.
- Novak, Boris A. *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- . »Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 15-44.
- . *Ljubezen iz daljave : provansalska trubadurska lirika*. Iz stare okcitanščine prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003. (Kondor 307).
- . *Sonet*. Uvodno študijo in komentarje napisal, izbral in uredil Boris A. Novak. Ljubljana: DZS, 2004. (Klasje).

- . *Rojstvo soneta. Sodobnost* 68.5 (2004): 572–592.
- . *Salto immortale: Studije o prevajanju poezije*. Prva in druga knjiga. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstvenoraziskovalni inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 2011. (Studia translatoria 3).
- . »Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila.« *Jeziški in slovstvo* 56.1–2 (2011): 5–19.
- Orlando, Sandro. »*Tecniche di poesia*« – *La metrica italiana*. Firenze: Bompiani, 1994.
- Pazzaglia, Mario. *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. Bologna: Zanichelli, 1993. (Scrittori e critici della letteratura italiana).
- Pintarič, Miha. »Arabci in trubadurji.« *Primerjalna književnost* 23.1 (2000): 53–73.
- . *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete) in Študentska založba, 2001. (Scripta).
- Rieger, Dietmar. *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs – I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Philipp Reclam Junior, 1980. (Universal-Bibliothek 7620 [5]).
- . »Die altprovenzalische Lyrik.« *Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs*. Ur. Heinz Bergner. Stuttgart: Philipp Reclam Junior, 1983 (Universal-Bibliothek, 7896 [8]). 197–390.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores: historia literaria y textos*. I–III. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1992.
- Roubaud, Jacques. *Les troubadours: anthologie bilingue*. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud. Paris: Seghers, 1971.
- . »Iz knjige »Obrnuti cvet« (La flors enversa).« *Prevedel Kolja Mičević. Izrazi*, Sarajevo, 34.5-6 (1990): 665–710.
- Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Paris: Plon, 1972.
- . *Ljubezgen in Zabod*. Prevedla Zdenka Erbežnik. Ljubljana: *cf., 1999.
- Spongano, Raffaele. *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana. Seconda edizione riceduta e corretta*. Bologna: Patròn editore, 1989.
- Stanesco, Michel. *La poésie médiévale: troubadours et trouvères*. Paris: France Loisirs, 1992. (La bibliothèque de poésie France Loisirs, Tome I).
- Vossler, Karl. *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1951.
- Zuchetto, Gérard. *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles*. Paris: Les Éditions de Paris, 1996.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (Poétique).

The Relation between Poetry and Music in the Art of Troubadours

Keywords: literature and music / troubadours / troubadour poetry / dance / stanza (*cobla*) / rhythm / rhyme

In his analysis of the structural relations between poetry and music in the case of Provençal Troubadours, the author (who has also translated their poetry into Slovenian) points out that *dance* is the third – or maybe even the first – dimension of this primordial art synthesis (Mozarabic *zǧǧel*, Italian *ballata*, Troubadour *balada* or *dansa*). He has come to the conclusion that the basic common denominator between the text and music in the Troubadour art is the stanza – Occitan *cobla*: the inner organisation of the *cobla* and of the melody is completely isomorphic; every *cobla* brings a turn of the melody which is repeated as many times as there are *coblas*. The repetition of elements (for example in *refrains*) points to the musical origin of poetic forms where it appears. The initial simplicity of rhymes is developed into complex rhyming structures which follow the musical principle enabling an utter semantic complexity; here, the love poem (*canço*) functions as an equivalent of love since rhymes are experienced as an embrace of words. The problem of the utterly different rhythmical interpretations of the medieval notations (*neume*) usually containing just the height of tones, could be solved out on the basis of the verse rhythm *et vice versa*. The author compares the textual and musical procedures in different *genres* and forms (the undifferentiated *vers*, love poems *canço* and *alba*) and the liberation of the poetic text from music in the *sonnet*.

Maj 2015