

# La estructura del rondó polifónico en Adam de la Halle

MYRIAM CALVO LUISIER. U.C.M.

Muchos han sido ya los trabajos dedicados a la obra de Adam de la Halle tanto en su vertiente poética como musical. Considerada por unos y por otros como una de las más completas de la lírica medieval por su amplitud y variedad, su obra se presenta no solo como la culminación de la lírica de los trovadores y troveros, sino también, y quizás sea ésta su vertiente más interesante, como la iniciadora de una nueva etapa dentro de la lírica en la que la introducción de la polifonía, y posteriormente de los nuevos logros rítmicos del *ars nova*, llevarán a establecer una nueva relación entre la música y la poesía; relación que se cerrará -con la definitiva disociación entre ambas- tras la obra de Guillaume de Machaut.

Hasta el momento en que Adam de la Halle escribe sus rondós, la polifonía pertenece exclusivamente al ámbito de la música religiosa y, más concretamente, a las realizaciones de la escuela de Notre Dame. La lírica cancioneril de los siglos XII y XIII ha sido concebida monódicamente y en una notación -notación no mensural- que no nos permite establecer de modo definitivo el ritmo melódico y, por lo tanto, tampoco su relación con el ritmo propio del verso al que acompaña. Sin embargo, no parece que la adecuación de ambos ritmos haya sido la preocupación principal de este período de la lírica. H. Van der Werf señala que tanto trovadores como troveros han prestado poca atención a la relación entre el esquema métrico

del poema y el de las diferentes frases musicales, y que son el texto poético y su acentuación quienes dominan en el complejo poesía-música<sup>1</sup>.

Esta situación no va a cambiar con Adam de la Halle, quien escribirá monódicamente y en notación no mensural todos sus *chansons* y *jeux-partis* -formas características de la lírica cortés- en una época en la que la evolución de la escritura musical le hubiera permitido indicar de modo más claro el ritmo melódico de estas composiciones. Si con ello quiso simplemente mostrarse fiel a una tradición que respeta desde todos los puntos de vista<sup>2</sup>, o mostrar claramente la supremacía del texto poético sobre el musical es algo difícil de determinar. Lo cierto es que, al mismo tiempo, en los rondós su actitud frente a la unidad poesía-música es diferente; como veremos, en los rondós de Adam de la Halle el texto poético y el texto musical van a encontrarse en pie de igualdad y en su unión habrán de tenerse muy presentes los esquemas músicos de cada uno de sus componentes.

Hasta ahora el rondó ha sido tratado de forma monódica al igual que el resto de la lírica. Aunque no pueda considerarse como una forma fija hasta después de Adam de la Halle, a mediados del siglo XIII ya tiene una estructura poética bien definida que gira entorno a un estribillo de dos versos, situado al final de la estrofa, y repetido parcialmente dentro de ésta. Su esquema métrico es el siguiente: aAabAB. Musicalmente su estructura se halla así mismo bien determinada, y esta formada por dos frases musicales X e Y correspondientes a los versos del estribillo, que se alternan a lo largo de la estrofa dando lugar a un esquema del tipo XXXYXY. X se caracteriza por ser una frase musicalmente abierta *-ouvert-* e Y por ser una frase de tipo conclusivo *-clos-*. Son frases musicales sencillas y de tipo silábico, sin melismas.

Adam de la Halle realiza sus rondós a tres voces, polifónicamente, utilizando para ello la forma del *conductus* desarrollada ampliamente por la escuela de Notre Dame<sup>3</sup>. Como bien dice J. Chailley en su edición de los rondós: *Les rondeaux d'Adam sont sans modèles et sans précédents. On avait écrit avant lui des rondeaux à une voix, français ou latin; on avait écrit des conduits latins à plusieurs voix; il eut l'idée géniale [...] d'adapter*

<sup>1</sup> H. Van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères*. Utrecht, 1972. pp. 44 y 70.

<sup>2</sup> J. Maillard, *Adam de la Halle: perspective musicale*. Paris, Champion, 1982. pp. 22-66.

<sup>3</sup> R. H. Hoppin, *La musique au Moyen Age*. Liège, Mardaga, 1991, pp. 267 y ss.

*la forme polyphonique du conduit à des textes français, et en outre de la solidifier en lui adaptant le schéma des formes fixes monidiques*<sup>4</sup>.

Antes de seguir adelante recordemos que el *conductus* es una composición polifónica construida a partir de una melodía, generalmente nueva, que se toma como base *-tenor-* y a la que se añade una segunda *-duplum-* en estilo de discanto *-es decir*, en un estilo polifónico escrito nota contra nota y sin melismas<sup>5</sup>. A éstas puede añadirse una tercera *-triplum-* y una cuarta voz *-quadruplum-*. Para ello hay que tener siempre presente que cada una de las voces ha de ser consonante en todo momento con alguna de las voces construidas antes que ella<sup>6</sup>.

Estas son las principales reglas de composición del *conductus* derivadas de la descripción hecha por Franco de Colonia en el siglo XIII. Como vemos se trata de una forma de estructura bastante libre que no determina en modo alguno el tipo de melodía utilizada, ni el modo de sucesión o de repetición de éstas. Es, por lo tanto, una forma que no impide en ningún momento la adaptación a otra forma mucho más rígida en su estructura, como es la del rondó monódico.

Adam de la Halle escribe dieciséis composiciones polifónicas uniendo estas dos formas. En el manuscrito Paris B.N.fr. 25566, en el que se conserva la totalidad de las obras de este poeta-músico, los encontramos bajo el explicit *li rondel Adan*. Considerados todos como rondós por quien copió el manuscrito, dos de ellos escapan a la forma típica del rondó.

Poéticamente, el rondó en Adam de la Halle se presenta como una forma ampliada respecto al rondó anterior al comenzar por una primera actualización del estribillo; tenemos así un esquema ABaAabAB, de ocho versos, generalmente heterométricos, que servirá de base para otras variantes. De los dieciséis rondós, diez presentan esta forma; tres, una forma ampliada a once y trece versos por la presencia de un estribillo de tres

---

<sup>4</sup> J. Chailley, *Adam de la Halle. Rondeaux à trois voix*. Paris, Salabert, 1945, p. 5. Cfr. J. Maillard, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>5</sup> Franco de Colonia dice que la melodía base del *conductus* ha de ser nueva; sin embargo, Walter Odington, un teórico posterior, nos dice que pueden ser nuevas o tomada de otro repertorio. Véase R. H. Hoppin, *Op. cit.*, pp. 281 y ss.

<sup>6</sup> Se consideran consonancias a lo largo de la Edad Media el unísono, la octava y la quinta; la tercera es sentida todavía como consonancia imperfecta o de transición. Véase J. Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris, Eds. Musicales, 1977.

versos; mientras que sólo uno presenta un estribillo de cuatro versos y, por lo tanto, un total de catorce versos. Dos composiciones, la número 4 *Fines amouretes ai* y la número 16 *Dieu soit en cheste maison* quedan fuera de este estudio al presentar una estructura diferente aunque basada también en la presencia reiterativa de un estribillo<sup>7</sup>. J. Maillard califica la primera de *rondeau-virelai*, y la segunda de *ballade*<sup>8</sup>.

De los catorce rondós estudiados, sólo cuatro son isométricos. Sabemos que el género evolucionará posteriormente hacia la isometría pero no es el caso aún en la obra de Adam, donde predomina la heterometría<sup>9</sup>. Sin embargo, resulta destacable el hecho de que la isometría se presente sólo en aquellos rondós que podemos incluir dentro del registro de la lírica cortés. Siguiendo la división propuesta por P. Zumthor en *Essai de poétique médiévale* distinguimos, dentro de la temática general del amor presente en todos los rondós -excepto en el número 9 *Or est Baiars en la pasture* perteneciente, según Reaney, al registro folclórico<sup>10</sup>, dos registros bien diferenciados: el de la lírica cortés, bien conocido por todos; y el de la *bonne vie*, caracterizado temáticamente por un tratamiento menos refinado, más sencillo y directo del tema del amor. Ninguno de los rondós pertenecientes a este último grupo presenta una estructura isométrica mostrando quizás de este modo, su pertenencia a una tradición lírica de tipo popular menos influenciada por la canción cortés.

Musicalmente, el que un rondó sea heterométrico o isométrico no influye en su estructura general aunque, como veremos a continuación, el número de sílaba sí está en relación directa con la duración de una frase o de un inciso musical.

Considerado únicamente desde el punto de vista melódico, el rondó de Adam de la Halle no se diferencia en su estructura básica de los restantes

---

<sup>7</sup> La edición utilizada para el estudio de los rondós es la de Nigel Wilkins, "The lyric works of Adam de la Halle" en *Corpus Mensurabilis Musicae*, nº 44. American Institute of Musicology, Roma-Dallas, 1967.

<sup>8</sup> J. Maillard, *Op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>9</sup> G. Reaney, "The Developpement of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut" en *Festschrift K.G. Fellerer, zum 60. Geburtstag*, Regensburg, 1972, pp. 421-427.

<sup>10</sup> G. Reaney, *Op. cit.*, p. 421.

rondós monódicos: dos frases musicales X e Y correspondientes a los dos versos del estribillo que se alternan a lo largo de la obra siguiendo el mismo esquema de las rimas, es decir: XYXXXYXY. Puesto que se trata de una melodía esencialmente silábica -sobre todo en el *tenor* que es el que estructura rítmicamente el rondó polifónico- la duración de la frase musical dependerá enteramente del número de sílabas que presenten los versos del estribillo. Sin embargo, y dado que en varias ocasiones nos encontramos con versos muy cortos, de tres y cuatro sílabas, quizás sea más correcto hablar de X e Y no tanto como frases musicales sino como incisos que forman parte de una sola frase musical. Si a ello añadimos el hecho de que X presente siempre una estructura melódica abierta, e Y una estructura melódica cerrada, quedará determinada de modo más claro la unidad musical que forman entre sí las dos frases o incisos del estribillo.

Esta unidad la encontramos también en el texto poético. El estribillo, en todos los rondós, forma una unidad sintáctica y semántica cerrada y autosuficiente. El análisis sintáctico de estos dos versos nos muestra que ambos están íntimamente ligados por una relación de tipo sujeto-predicado, verbo-complemento del verbo, o bien, oración principal-oración subordinada; en ningún caso se presentan como dos oraciones independientes. Semánticamente forman un todo que expresa, generalmente, un estado de ánimo -número 3 *Hareu! li maus d'amor/M'ochist-*, un deseo o una súplica -número 10 *A jointes mains vous proi/Douce dame, merchi-* o presenta una pequeña historia en estado embrionario -número 5 *A Dieu commant amouretes/Car je m'en vois/Souspirant en terre estrainge-*.

Los versos que en la estrofa preceden inmediatamente al estribillo reflejan también esta unidad al estructurarse, tanto en su melodía como en sus rimas, del mismo modo que éste. Semánticamente forman una unidad independiente que se corresponde, al mismo tiempo, con una unidad sintáctica que presenta en su construcción varios paralelismos con la del estribillo -véanse, por ejemplo, los rondós número 3, 5, 6, 7 y 10; o los número 11, 13 y 15 donde se presenta la misma estructura sintáctica aunque invertida en sus posiciones-. No se trata, claro está, de un paralelismo absoluto, sino de cierta tendencia a estructurar sintácticamente los versos del mismo modo, que no hace sino reforzar aún más la idea del estribillo como "célula básica" del rondó, al tiempo que le confiere, creando ecos, una cohesión aún mayor<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age*. Paris, Picard, 1977, p. 226.

Polifónicamente, el rondó de Adam de la Halle está escrito a tres voces y en estilo de *conductus*, y tiene la particularidad -heredada posiblemente del *conductus*- de presentarse escrito en partitura, lo que facilita su transcripción al hallarse superpuestas las diferentes voces, y no ser necesario buscar las concordancias entre ellas.

Al considerar el rondó en su estructura polifónica, observamos que en la mayoría de los casos -excepto en los rondós números 7, 9, 13 y 15- el *tenor* presenta una gran regularidad rítmica en la que se alternan sistemáticamente los valores largos y breves de las notas. Al mismo tiempo, en las voces superiores -*duplum* y *triplum*- tenemos estos mismos valores, pero subdivididos; es lo que se llama la *fractio modi*. Así podríamos pensar que la voz más importante, y base de la composición es la del *tenor*, la única además que empieza y acaba generalmente en la nota del tono, moviéndose siempre por grados conjuntos entorno a la altura de la nota final. Sin embargo, R. H. Hoppin señala que la voz que parece tener más importancia es el *duplum*<sup>12</sup>, siendo además la que aparece citada cuando un rondó de Adam es utilizado en un motete, o como inserción lírica en otras obras. El mismo Adam de la Halle utiliza el *duplum* de su rondó *A Dieu commant amouretes* en el motete número 1 *Aucun se sont loe' d'amours/A Dieu commant amouretes/Supu Te*. Si consideramos que la melodía original es la del *duplum*, y siguiendo las reglas de Franco de Colonia, la segunda voz, compuesta en estilo de discanto, es la del *tenor*; un *tenor* que organiza y determina, gracias a su regularidad rítmica, los acentos melódicos del *duplum* y establece con ello la estructura rítmica de todo el rondó. Vemos pues en el rondó de Adam de la Halle una voluntad clara de establecer un ritmo melódico propio, independiente del ritmo del texto aunque en concordancia con él. Así, a diferencia de la lírica monódica en la que la acentuación y el ritmo de la melodía dependen del texto poético, quedando de éste modo resaltado dicho texto; y a diferencia del motete en el que politextualidad devuelve el papel principal a la música; los rondós polifónicos, con un sólo texto poético para todas las voces, son las únicas composiciones de Adam en las que música y poesía se encuentran en pie de igualdad y han de adaptarse plenamente la una a la otra.

Teniendo en cuenta que el estilo de discanto es uno de los primeros en organizarse entorno a una fórmula rítmica que se repite a lo largo de todo un período musical, no es difícil, dada la regularidad rítmica repetitiva del

---

<sup>12</sup> R. H. Hoppin, *Op. cit.*, p. 391.

*tenor* en estos rondós, aplicarles las fórmulas de los modos rítmicos. Dicha aplicación la observamos tanto en la edición de N. Wilkins como en los ejemplos propuestos por Jean Maillard en su libro sobre Adam de la Halle<sup>13</sup>.

Salvo los rondós ya citados como excepción, todos los demás pueden transcribirse como pertenecientes al modo 1, larga-breve, o al modo 2, breve-larga, que son, por otro lado, los que mejor se adaptan a la estructura rítmica del francés. La sucesión de las fórmulas rítmicas está concebida de manera que si el acento del texto no coincide con el tiempo fuerte del modo, lo haga por lo menos con el tiempo largo, quedando así marcada la intensidad acentual que le corresponde. En las pocas ocasiones en que la concordancia entre el acento poético y el musical no es posible, encontramos siempre en las voces superiores un adorno producido por la *fractio modi* que concede una mayor relevancia a la sílaba poética despojada del acento musical que debía reforzarla.

Señalemos, para terminar, la presencia en el edificio polifónico de una serie de consonancias -generalmente de quinta o de octava- sobre notas de duración larga, y seguidas en la mayor parte de los casos de un silencio, que marcan el final de un inciso al tiempo que realzan la sílaba que llevan consigo, la sílaba rimada.

Como hemos ido viendo, son muchas las conexiones y los paralelismos que pueden establecerse entre las dos estructuras presentes en el rondó polifónico. Adam de la Halle, además, ha logrado unirlos sin que por ello ninguna de las dos haya perdido su carácter original. El rondó conserva su forma básica ampliada sencillamente por una primera actualización del estribillo, y melódicamente, ha guardado tanto la alternancia de las frases abierta y cerrada como su estilo silábico. Por su parte, el *conductus* no ha cambiado su modo de composición y, por lo tanto, ninguna de sus características principales se ha visto alterada. Y, sin embargo, la unión de ambas formas ha permitido por un lado fijar la forma, hasta ahora muy variable, del *conductus* al encerrarlo en una estructura fija como la del rondó; y, por otro lado, establecer el ritmo melódico de éste, imposible de determinar hasta ahora, con la notación de la lírica monódica, creando así una nueva forma lírica en la que, por primera vez, texto poético y texto musical son realmente interdependientes.

---

<sup>13</sup> J. Maillard, *Op. cit.*

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- \* APEL, W. (1954). "Rondeaux, Virelais and Ballades in French 13th-Century Song" en *Journal of the American Musicological Society*, num. VII, pp. 121-130.
- \* BEC, P. (1977). *La lyrique française au Moyen Age*. Paris, Picard.
- \* CHAILLEY, J. (1977). *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris, Eds. Musicales.
- \* HOPPIN, R.H. (1991). *La musique au Moyen Age*. Liège, Mardaga.
- \* MACHABEY, A. (1928). *Histoire et évolution des formules musicales du Ier au XVe siècle de l'ère chrétienne*. Paris, Payot.
- \* MAILLARD, J. (1982). *Adam de la Halle: perspective musicale*. Paris, Champion.
- \* REANEY, G. (1972). "The Developpement of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut" en *Festschrift K.G. Fellerer*, Regensburg.
- \* "Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms" en *Musico Disciplina*, VI, 1952.
- \* VAN DER WERF, H. (1972). *The Chansons of the Troubadours and trouvères*. Utrecht.
- \* WILKINS, N. (1967). "The Lyric Works of Adam de la Halle" en *Corpus Mensurabilis Musicae*, num. 44. American Institute of Musicology Roma-Dallas.
- \* ZUMTHOR, P. (1972). *Éssai de poétique médiévale*. Paris, Seuil.