

VARIABILIDAD MÉTRICO-MELÓDICO EN LOS *VERSUS* DEL
MANUSCRITO PARIS BNF. LAT. 1139
METRIC AND MELODIC VARIABILITY IN
THE *VERSUS* OF PARIS BNF. LAT. 1139

Adriana Camprubí Vinyals¹

Resumen: Los *versus* del manuscrito Paris, BnF, lat. 1139 ofrecen un magnífico campo de estudio para el análisis de las formas métricas desarrolladas en territorio aquitano a finales del siglo XI. El concepto de 'nueva canción', ampliamente estudiado por Wulf Arlt y más recientemente por Margaret Switten, James Grier o Andreas Haug, designa una nueva cualidad estructural de los *versus* identificable a través de sus estructuras métricas y melódicas. El presente estudio tiene por objetivo un estudio sistemático y exhaustivo de sus estructuras internas con el objetivo de demostrar de qué manera dichas composiciones se encuentran en un estadio de experimentación formal testimonio del ingenio poético de sus compositores. Será a través del concepto de variabilidad (y no irregularidad) a partir del cual podemos ver de qué manera su elaboración sigue unos procesos compositivos conscientes que dejan entrever el uso de patrones fijos que marcan los primeros pasos hacia nuevas formas poéticas que definirán la futura lírica medieval. Los planteamientos formales de la *nova cantica* incorporan nuevas tecnologías de versificación que emergen en un momento de búsqueda de la expresión individual. Los *versus* devienen una especie de laboratorio métrico y melódico, el termómetro de los avances de la 'nueva canción'.

PALABRAS CLAVE: variabilidad; métrica; *versus*; lírica latina; Saint Martial de Limoges.

ABSTRACT: The *versus* we find in the Paris, BnF, lat. 1139 (SM1) manuscript provide a fantastic means for studying the metrical forms developed in Aquitania at the end of the eleventh century. The concept of the 'new song', studied in great detail by Wulf Arlt and more recently by Margaret Switten, James Grier and Andreas Haug, designates a new kind of structure in the *versus* which can be identified through its metrical and melodic structures. This paper offers a systematic and exhaustive analysis of these internal structures in order to

reveal how these compositions engage in formal experimentation. This in turn gives us an insight into the poetic ingenuity of eleventh-century composers. The notion of variability (and not irregularity) enables us to see how composition involved a range of conscious processes that can uncover the fixed patterns which marked the first steps towards the new poetic formulae that would define future medieval lyric. The formal features of the *nova cantica* use new

¹ Doctoranda en *Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). E-mail: adriana.campru@uab.cat

methods for versification and these emerge from a moment when individual expression was becoming more and more sought after. The *versus* become a kind of metrical and melodic laboratory, a thermometer that shows us how the *nova cantica* came to be.

KEYWORDS: variability; metric; *versus*; Latin Poetry; Saint Martial de Limoges.

El corpus lírico del manuscrito lat. 1139 (SM1²) presenta unas peculiaridades únicas para el estudio de la evolución de las formas métrico-poéticas, monofónicas y polifónicas, producidas durante los siglos XI y XII en territorio aquitano.

De todos los manuscritos conservados en la abadía de Saint-Martial de Limoges, SM1 se caracteriza por ser un punto de referencia clave para el estudio de las nuevas formas poéticas de la *nova cantica* así como un elemento de unión con la lírica profana de los trovadores occitanos. Como señala Chailley (1960, p. 109), SM1 "(...) forme un monument d'une valeur capitale pour l'étude de la transformation des genres semi-liturgiques et la naissance des genres musico-littéraires religieux ou profanes". De hecho, las relaciones entre la lírica latina de SM1 y la lírica trovadoresca se acentúan en la medida que encontramos *versus* escritos en occitano y composiciones de temática amorosa que nos recuerdan a las futuras *cansos* trovadorescas con las que comparten unos mismos códigos poéticos.

Como es sabido, la definición que hace del concepto 'nueva canción' el musicólogo Arlt (1986, p. 4 y 1992, p. 26-52³) pone de manifiesto una de las características fundamentales para entender la producción poética de la 'escuela aquitana'. Por un lado, el término *Neues Lied* hace referencia al nuevo repertorio litúrgico (*versus*, secuencias...) surgido durante los siglos XI y XII y, por el otro, al conjunto de sus nuevas cualidades estructurales. Entre ellas destaca un incremento de la regularidad en el cómputo silábico y una nueva percepción de la rima y del acento, reflejo de una creciente conciencia de la unidad estrófica lo que supone "a variety of experiments in artful strophic forms" (Arlt, 1984, p. 4). La experimentación en la forma conlleva el desarrollo de nuevas estructuras métricas y el uso de unas melodías que se adaptan al nuevo sentido de la unidad estrófica.

La búsqueda consciente de una disposición métrica regular en los *versus* de SM1 refleja, a su vez, una nueva concepción melódica que, al igual que el sistema de rima, tiende a regularizar sus frases dotando a la composición de una mayor homogeneidad. Los esfuerzos por regularizar la unidad estrófica, la inclusión del refrán como elemento de cohesión poética

² De aquí en adelante se utilizarán las siglas de Chailley para hacer referencia al manuscrito P. BN. lat. 1139 conservado en la *Bibliothèque Nationale* de Francia.

³ A los estudios de Arlt añadimos los trabajos de Gunilla y Haug (2002), Switten (2007), o el más reciente de Llewellyn (2018).

o el entramado intermelódico de muchas de sus composiciones, son síntoma de un nuevo modo de entender los desarrollos poéticos.

La métrica en toda composición lírica (y en la Edad Media el concepto de lírica es sinónimo de dimensión oral) constituye el punto de unión entre el texto y la música (Rossell, 1991, p. 131-137). El profesor Antoni Rossell, a propósito de la dimensión oral en la (re)interpretación del Cantar del Mio Cid, contrapone el concepto de variabilidad al de irregularidad. Mientras que el último se encuentra sujeto al plano escrito y, por ello, está vinculado a la reproducción manuscrita (lo que podríamos llamar variantes textuales/melódicas), el primero, vinculado a la esfera oral, no solo implica normalidad en la transmisión de un texto sino que configura un sistema compositivo propio (Rossell, 2015). Esta premisa, básica para entender el sistema compositivo del repertorio épico, nos parece un punto de inicio interesante para abordar los análisis que siguen des de la perspectiva variable de sus formas métrico-melódicas.

El objetivo es comprobar cuál es la relación entre esta experimentación formal y el concepto de variabilidad. De qué manera, los ejemplos analizados responden (o no) a unos desarrollos métrico-melódicos 'débiles' como resultado de unas formas que se están acomodando en una tradición poética sin precedentes y que se encuentran, en definitiva, en una fase inicial de desarrollo. La elaboración de un análisis métrico-melódico desde la perspectiva variable de sus textos y melodías nos permitirá, también, plantear ciertas conjeturas acerca de la relación entre el plano escrito, la performance y la oralidad.

Así, un análisis profundo de estas composiciones es indispensable para entender cuál fue el uso de determinadas formas métricas en un momento clave para el florecimiento de la lírica europea. Los *versus* aquitanos, como probetas de ensayo para el desarrollo de lo que Switten (2007, p. 94) denomina 'new technology,' actúan como laboratorio poético de una lírica en desarrollo.

NUNC CLERICORUM CONCIO

El primer caso del que nos ocuparemos corresponde a lo que hemos denominado como 'composición con melodía de desarrollo variable' y se trata de la pieza con doble refrán *Nunc clericorum concio* conservada en los fol. 33v y posteriores de SM1. Sabemos que este *versus* era cantado durante el Ciclo de Navidad y que, con toda probabilidad, como sugiere su último verso, precedía la lectura de una 'lectio': *Modo dicatur lectio*.

Su contenido gira entorno a la Natividad desarrollando, a lo largo de sus versos, el concepto teológico de la *Theotokos* y la redención de las almas gracias al sufrimiento de Jesús en la cruz, ejemplificado en la última estrofa. Otro elemento textual es interesante para ubicar la pieza. Se trata del sintagma 'clericorum concio' presente en el propio *incipit* que sugiere, como apunta Switten (2007, p. 103), que esta pieza fue cantada en el seno de una comunidad monástica y que, con toda probabilidad, gozó de cierta popularidad. La permeabilidad que pudo tener su recepción entre los monasterios aquitanos tendrá mucho que ver, como veremos, con su naturaleza melódica.

Su estructura métrica presenta una forma simple que divide la estrofa en dos secciones irregulares enmarcadas por cada uno de los refranes (*Gaudeat homo!*):

I
Nunc clericorum concio
devota sit cum gaudio;
in tanto natalitio
nam summi Patri(s) filio
datur excelebratio;
Gaudeat homo!
Qui, carni(s) sumto pallio
virginis in palatio,
nostra fuit redemptio;
Gaudeat homo!

Ambas secciones son monorrimas, formadas por versos octosílabos proparoxítonos para *a* y pentasílabos paroxítonos para el refrán:

a	a	a	a	a	B	a	a	a	B
8	8	8	8	8	4'	8	8	8	4'

La estructura métrica de la primera estrofa se repite a lo largo de toda la composición quedando abreviada en la estrofa III 'Hic restauravit gaudium' que reproduce solo la segunda sección de la estrofa (aaaB).

Respeto a la 'charpente métrique' de *Nunc clericorum* y su distribución entre estrofas y semi-estrofas, Chailley (1960, p. 134) ve en su disposición a las futuras *tornadas* de la lírica trovadoresca. De hecho, la inclusión de versos más cortos en una cadena de versos octosílabos ya fue utilizada por trovadores como Guilhem de Peitieu o Marcabré. Sirva como ejemplo, sin ser por ello motivo alguno de relaciones intertextuales, la composición de *Ben vuelh que sapchon li pluzor* (BdT 183, 2) en la que de manera similar a nuestro *versus* aquitano, los versos octosílabos se alternan con versos tetrasílabos, estos, a diferencia del ejemplo latín, de rima masculina :

Ben vuelh que sapchon li pluzor
D'un vèrs, s'es de bona color
Qu'ieu au trach de bon obrador;
Qu'ieu pòrt d'aicel mester la flor,
Et es vertatz,
E puesc ne trait la vèrs auctor,
Quant èr laçatz.

El contenido melódico de *Nunc clericorum concio* presenta un grado de dificultad mayor en contraste con la sencillez de su estructura métrica. La melodía, copiada en cada una de las estrofas, muestra un desarrollo particular dando lugar a distintas variantes. Mientras que algunas de ellas sugieren un error de copia otras, como veremos, son fruto de un proceso de variabilidad melódica reflejo de la propia estrategia compositiva de la pieza. Reproducimos a continuación la transcripción de la primera estrofa con su correspondiente análisis con el objetivo de entrever la complejidad de su desarrollo melódico⁴:

⁴ Las transcripciones melódicas, revisadas para la presente publicación, siguen los estudios de Raillard (s.d), Fuller (1969), Switten (2007) y Treitler (1967).

①

Nunc cle - ti - co - rum - con - ci - o -

de - vo - ta - sit - cum - gau - di - o -

in - tan - to - na - ta - li - ti - o -

nam - sum - mi - Pa - tris - fi - li - o -

da - tur - ex - ce - le - bra - ti - o -

Gau - de - at - ho - mo!

Qui - car - nis - sum - to - pal - li - o -

in - vir - gi - nis - pa - la - ti - de -

nos - tra - fu - it - re - demp - ti - o -

Gau - de - at - ho - mo.

Su estilo melódico combina el silábico con el melismático, presente este último en los finales de verso y en el refrán desarrollado de η, dando lugar a lo que Chailley denomina como 'estilo mixto'.

La complejidad de su esqueleto melódico, tal y como es presentado en el manuscrito, se puede observar en la siguiente tabla:

	I	II	III	IV	V	VI
a	A	α''	...	α''	α''	α''
a	α'	α'	...	α'	α'	α'
a	B	β'	...	β	β	γ'''
a	Γ	γ'''	...	γ'	γ'''	γ''''
a	δ(γ)	γ''	...	δ'(γ)	γ''	γ''
B	E	ε	...	ε	ε	E
a	ζ(β)	θ(β)	β'	β	ι(β)	ι(β)

a	γ'	γ'''	γ'	γ'''	δ''	Δ
a	γ''	γ''	γ'	δ'	γ'	γ''
B	H	ε	η	ε	ε	E

La cuestión de los refranes merece una atención especial. Como señala Switten (2007, p. xx), el copista muestra cierta despreocupación a la hora de reproducir los refranes copiando parcialmente el refrán ε para cada una de las estrofas a excepción de la variante melismática de η que es copiada para el último verso de la primera estrofa y para la segunda parte de la tercera. Todo apunta a que el orden natural de posicionamiento del refrán sería: R1= ε cantado después de los primeros 5 versos dejando a R2 = η para el final de cada estrofa. Debido a la poca precisión en su copia, nos preguntamos si el refrán de *Nunc clericorum* podría, en cierta manera, improvisarse en el momento de la performance intercambiando ε y η (y quien sabe si más opciones) de manera aleatoria en las distintas interpretaciones o si, simplemente, el copista no lo tuvo demasiado claro a la hora de reproducirlo.

Si disecamos escrupulosamente todas las variantes melódicas que el escriba traslada en el manuscrito, nos encontramos con las siguientes fórmulas⁵:

α
I v.1



α'
I v.2
II v.2
IV v.2
V v.2
VI v.2



α''
II v.1
IV v.1
V v.1
VI v.1



⁵ Debido a la gran cantidad de variaciones que plantea su edición, hemos optado por estandarizarlas en las frases que consideramos más representativa. Se ha marcado con un asterisco aquellas frases melódicas que, aunque varían en una o dos notas respecto a la frase propuesta, reproducen un movimiento melódico parecido

β

I v.3
IV v.3
V v.3
VI v.3



β'

II v.3
III v.(1)
IV v.7



ζ (β)

I v.7



ι (β)

V v.7
VI v.7



γ

I v.4



γ'

I v.8
III v.(2)
IV v.4



γ''

I v.9
II v.5*,
v.9*
III v.(3)*
V v.5*,
v.9*
VI v.5*



γ'''

II v.4, v.8
IV v.8
V v.4
VI v.3
VI v.4*



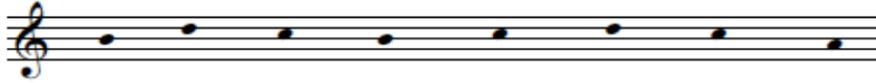
δ (γ)

I v.5
IV v. 4,
v.9
V v.8* (γ)
VI v.8



θ

II v. 7



La línea melódica de α se repite en los dos primeros versos de cada estrofa con ciertas variaciones. La primera y única versión de α empieza con un salto de cuarta (sol-do) característico de muchos de los inicios del repertorio de SM1 mientras que el resto presenta un movimiento por grados continuos.

En todas las variantes, las primeras notas se dirigen hacia *re* seguidas por una pequeña secuencia melismática que coincide en las tres versiones en la quinta sílaba del verso. Coinciden también las notas posicionadas en la sexta y séptima posición mientras que la cadencia final es la misma para α y α' mientras que α'' , manteniendo la distancia interválica, se transporta un quinta inferior empezando en *si*.

El caso de la relación entre β y β' , como veremos más adelante sugiere un posible error de copia por parte del escriba. Ahora bien, el movimiento de ζ y ι , aunque parecido al de β , guardan suficientes diferencias (sobre todo respecto al ámbito melódico) como para ser consideradas frases melódicas independientes.

La melodía de γ es, sin duda, la que presenta más variabilidad a lo largo de toda la composición. Mientras que las tres primeras notas mantienen la relación de la-la-sol, el desarrollo medio del verso presenta notables variaciones en cada versión y las distintas cadencias finales son copiadas de manera diferente en todas ellas (mi-re-si / re-si-la / re-do-la / do-si-la).

La frase melódica de δ , a pesar de compartir rasgos con γ , podría ser considerada como una melodía independiente. De la misma manera, la última línea melódica es la de θ , que nos podría recordar a una variante de β .

Como podemos observar, aunque las notas cambien a lo largo de las distintas estrofas creando distintas variantes para cada frase, el movimiento melódico es muy parecido en todas ellas y las cadencias finales de cada verso responden a una misma dirección melódica.

De una manera general, podríamos decir que la estrofa I reproduce un mayor número de concordancias melódicas con la estrofa IV que con el resto. Lo mismo sucede con las estrofas V y VI que desarrollan la frase melódica de γ en todas sus posibles variantes dando muestra de la habilidad técnica del compositor introduciendo, a la vez, la variante de β correspondiente a α que podría ser tratada, como hemos visto, como β ".

Si simplificamos el esquema melódico homogeneizando sus líneas melódicas, nos encontramos con la siguiente disposición:

v1	A
v2	α
v3	β
v4	γ
v5	I-IV = δ // II-V-VI = γ
v6	ϵ
v7	β
v8	I-II-III-IV = γ // V-VI = δ
v9	γ // IV = δ
v10	η

Una vez entendida la estructura métrico-melódica de la composición, nos preguntamos cuál debería ser su correcta interpretación y de qué manera la variabilidad de su estructura melódica nos indica cual podría ser el estadio de transmisión de *Nunc clericorum* en el momento de su copia.

Como plantea Grier (1992, p. 375) en su estudio sobre la dimensión escrita y oral de la copia de los *versaria* aquitanos la cuestión acerca de la transmisión de sus composiciones enmarca cualquier hipótesis. ¿El escriba copia directamente de un ejemplar escrito o trabaja desde la dimensión oral de la composición que, supuestamente, sabía de memoria?

Nun clericorum concio no presenta variantes en otros manuscritos, lo cual hace que las conjeturas acerca del comportamiento del copista se acentúen haciendo aumentar su número de hipótesis. ¿En qué medida las variaciones melódicas responden a un error por parte del escriba o son fruto de un proceso de traslación oral en el manuscrito de lo que el escriba recordaba de la ejecución vocal? ¿Podemos interpretar las variaciones como un testimonio del substrato oral

de la pieza? O lo que es lo mismo, ¿hasta qué punto el copista ha reflejado de manera directa sobre el manuscrito la variabilidad de su performance?

En algunos casos, resulta fácil pensar que el copista se pueda haber equivocado en la colocación exacta de la altura de algunas notas. Este es el ejemplo de la frase β' que, en el tercer verso de la segunda estrofa, presenta una diferencia de segunda ascendente respecto a β . Pero, ¿qué ocurre cuando la variación es tal que modifica por completo el sentido de la melodía? ¿No es esta praxis reflejo del carácter móvil de estas melodías y, por lo tanto, síntoma de una variabilidad consciente sujeta a un proceso de transmisión oral ?

Como hemos visto a través del análisis de concordancias entre algunas de las notas centrales de la composición, tales repeticiones (que se reiteran a lo largo de todas las estrofas) aseguran no solamente unos puntos de referencia claves para el desarrollo melódico sino que muestran una clara voluntad de homogenizar la pieza y, por lo tanto, son testimonio de lo que entendemos que es una estrategia de composición deliberada.

En el caso particular que comentamos, nos preguntamos hasta qué punto los distintos procesos de variabilidad melódica de *Nun clericorum concio* podrían ser considerados (utilizando la terminología de Zumthor) como un caso de 'oralidad mixta' en el que la prevalencia de la memoria haya podido suplantar, al menos parcialmente, la referencia visual-escrita del manuscrito copiado y donde la 'voz' aun no se haya visto debilitada por el proceso de escritura.

Sea como sea, *Nunc clericorum concio* es testimonio del carácter dinámico del repertorio de SM1 en el que el escriba tuvo un papel de traslación primordial a la hora de entender el desarrollo de la composición tomando unas propias decisiones que fijarían por escrito su forma.

GRATULETUR ET LETETUR

El segundo caso que analizaremos es el del 'Benedicamus verse-trop'⁶ *Gratuletur et letetur* copiado en el fol. 43v, vinculado métrica y textualmente al himno *Iocundetur et letetur* del Códice Calixtinus⁷. Esta pieza pertenece, también, a la categoría de 'composición con melodía de desarrollo variable':

⁶ Esta categorización ha sido propuesta por Fuller (1969, I, p. 22-24).

⁷ Sobre la intertextualidad entre ambas tradiciones líricas a propósito de la pieza en cuestión remito a los estudios de Spanke (1931, p. 294); Chailley (1955).

I
Gratuletur
Et laetetur
Fidelium concio
Nato rege
Facto grege
Omnes uno gaudio
Psallat laetus
Noster coetus
In hoc natalitio
Sed cantantis
Et laetantis
Pura sit devotio

Su planteamiento métrico corresponde a la tipología del *versus triperititus caudatus* (aabaab o aabccb y sus variantes), vinculado por De Alessi (1972, p. 93) a una variante del septenario trocaico compuesto por dísticos tetrasílabos separados por versos más largos, y presenta el siguiente esquema:

a	a	b	c	c	b	d	d	b	e	e	b
3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7

En este caso, el encadenamiento métrico se ve alternado por versos cortos de 4 sílabas paroxítonas para *a* y versos más largos heptasilábicos proparoxítonos para *b*⁸.

A nivel melódico, Spanke (1931, p. 294) propone una forma básica en la que cada estrofa se divide en cuatro secciones de tres versos cada una, variables a lo largo de la composición:

a	a	B	C	c	B	d	d	b	e	e	B
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

⁸ Para un estudio detallado sobre la presencia de la forma del *versus triperititus caudatus* en la lírica latina medieval, remito a la publicación de Camprubí (2019).

	3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7
I	A			A			β			β		
II	A			A			β'			β'		
III	Γ			Γ			δ			δ		

El desglosamiento de cada una de estas secciones, da lugar a la siguiente estructura melódica:

	I	II	III
a	α	α'	δ'
a	β	B	ε
b	γ	Γ	γ
c	α	α'	δ'
c	β	B	ε
b	γ	Γ	γ
d	δ	δ'	ζ
d	β'	ε	γ'
b	γ	γ	γ
e	δ	δ'	ζ
e	β'	ε	γ'
b	γ	γ	γ

La distribución melódica de la composición se unifica gracias a la función del verso *b* que actúa como 'verso-anclaje' y que repite, a lo largo de las tres estrofas, el mismo material melódico (γ) casi sin ninguna variación, constituyendo un punto de referencia fijo a lo largo de toda la composición:

①

Gra - tu - le - tur ——— α
 Et lae - te - tur β
 Fi - de - li - um con - ci - o. γ
 Psal - lat - lae - tus δ
 Nos ter - coe - tus β'
 In hoc na - ta - li - ti - o. γ

②

Dul - cis - me - los ——— α'
 Et lae - te - tur β
 Cum so - no - ris vo - ci - bus. γ
 Nam sa - cra - rum δ'
 Scrip - tu - ra - rum ε
 Pa - tet - va - ti - ci - ni - um. γ

La segunda estrofa reproduce parte del material melódico de la primera pero presenta ciertas variaciones. Por un lado, la línea melódica de δ se ve alterada por δ' . Y, por el otro, introduce la asimilación de nuevo material melódico para los versos 8 y 11 (ϵ) dando lugar al esquema final de $\delta'\epsilon\gamma$.

Ahora bien, la característica más notoria de esta composición la encontramos en la tercera estrofa que empieza con la repetición de la segunda sección melódica de la segunda estrofa ($\delta'\epsilon\gamma$):

Una posible explicación para esta variación podría corresponder a una confusión visual por parte del copista que habría copiado reiteradamente el mismo material melódico para la primera sección de la tercera estrofa dando lugar a uno de los casos más comunes de errores planteados por Grier (1992, p. 393 y ss.) a propósito de la copia del repertorio polifónico, esto es, la distribución incorrecta de la música sobre del texto.

No obstante, si asumimos que esta disposición no es fruto de un error en la copia sino de una disposición melódica consciente, podríamos llegar a plantear un distribución estrófica distinta dividida en subsecciones de 6 versos cada una:

I		II		III	
I	II	III	IV	V	VI
A	Δ	α'	δ'	δ'	ζ
B	β'	β	ε	ε	γ'
Γ	Γ	γ	γ	γ	γ
A	Δ	α'	δ'	δ'	ζ

B	β'	β	ε	ε	γ'
Γ	Γ	γ	γ	γ	γ

La melodía se desarrolla a medida que avanza la composición introduciendo paulatinamente nuevas variaciones. La sección IV (correspondiente a la segunda parte de la segunda estrofa) supone un punto de inflexión para el ulterior desarrollo melódico de la composición. En la misma sección se incorpora nuevo material melódico para ε dando inicio al principal desarrollo variable de *Gratuletur et letetur*. La variabilidad se acentúa en la última estrofa introduciendo la nueva frase melódica de ζ para los versos 7 y 10 que solo comparte las notas de la cadencia final con la melodía de γ'. Como hemos visto en el caso anterior, la variabilidad se acentúa a medida que transcurre la composición.

RADIX JESSE CASTITATIS

El caso de *Radix Jesse*, conservado en el fol. 46r e introducido por la rubrica *versus optimus*, presenta una distribución compleja con tendencia al heterostrofismo. Des de una perspectiva visual, el copista solo traza letras mayúsculas en los versos de *Radix Jesse*, *Cujus in proeconia* y *Ergo per haec gaudia* dando una indicación poco clara de su distribución interna:

Radix Jesse castitatis

lilium

Stella nova novum profert

radium

Rosa mitis et conculeans

lolium.

Exulatis,

Captivatis,

Morti datis

Mater natis

Dedit gratis

In te bravium.

Nova profert radium

Virgo Dei filium

Qui est salus omnium

Qui non habet initium,

In hoc venit exilium

Dare nobis consilium.

Cujus in praeconia

Intonet harmonia

Resonet symphonia

A Patre nato

Athanato

Athanato,

Athanato

De virgine Maria

Ergo per haec gaudia

Gaudet caeli curia

Gaudeat ecclesia

Vociferans prodigia

Per haec sacra solemnia

Patrem natum de filia.

Per haec sacra solemnia.

Siguiendo el análisis propuesto por Treitler (1992, p. 5-6), dicha pieza se dividiría en ocho secciones irregulares dotadas de un sentido textual claro. La primera sección constaría de tres versos endecasílabos monorrimos con cesura interna de tipo 4p + 7pp formados por dos secciones melódicas:

a	11 (3'+7)	$\alpha+\beta$
a	11 (3'+7)	$\gamma+\delta$
a	11 (3'+7)	$\gamma+\delta$

①

α β

Ra - dix Jes - se cas - ti - ta - tis - li - li - um

γ δ

Ste - la no - va no - vum pro - fert - ra - di - um

γ δ

Ro - sa mi - tis et - con - cu - leans - lo - li - um.

De hecho, el propio sentido de la melodía sugiere una clara partición del verso en dos partes melódicamente diferenciadas. Después de la recitación sobre *re* en *Radix Jesse*, la melodía procede a un desarrollo melismático que da conclusión al verso:

Radix Jesse / castitatis lilium

La segunda sección estaría formada por 6 versos tetrasílabos p. y un último verso de cinco sílabas pp. La melodía de los versos 1, 2, 3 y 6 reproducen parcialmente la larga melodía de los versos de la primera estrofa e introduce para el cuarto verso la melodía ϵ que corresponde a una variante de la primera parte de δ :

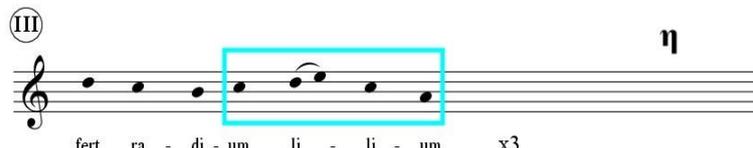
② β'
 Ex - u - la - tis _____ γ
 γ
 Cap - ti - va - tis γ
 Mor - ti - da - tis ϵ
 Ma - ter na - tis ζ
 De - dit gra - tis δ'
 in - te - bra - vi - um

El contenido textual es acompañado por la melodía que remarca el exilio, captura y muerte de Jesús (*Exulatis, Captivatis, Mortidatis, Maternatis*), episodios dramáticos que realzan su patetismo a través de la repetición melódica de material escuchado en la primera estrofa:

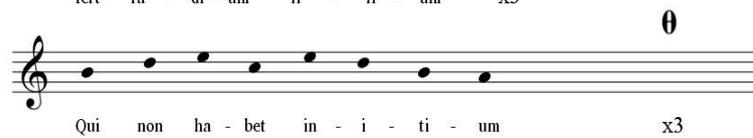
b	3'	β'
b	3'	γ
b	3'	γ
b	3'	ϵ
b	3'	ζ
c	5	δ'

Las secciones 3, 4 y 5 están formadas por estrofas de tres versos, heptasilábicos proparoxítonos para la 3 y 5 y octosilábicos proparoxítonos para la 4. Las tres secciones repiten para cada uno de sus versos el mismo material melódico:

III

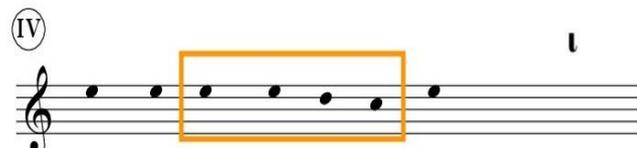


fert ra - di - um li - li - um x3 η

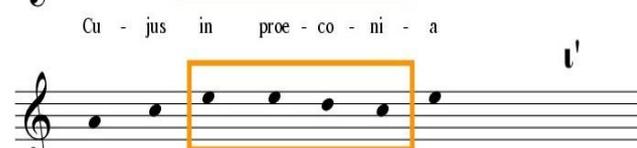


Qui non ha - bet in - i - ti - um x3 θ

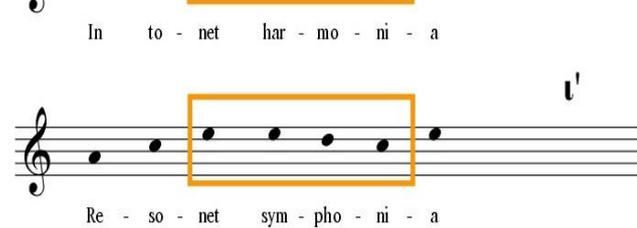
IV



Cu - jus in proe - co - ni - a ι



In to - net har - mo - ni - a ι'



Re - so - net sym - pho - ni - a ι'

Sección 3:

c	7	η
c	7	η
c	7	η

Sección 4:

c	8	θ
c	8	θ
c	8	θ

Sección 5:

d	7	ι
d	7	ι'
d	7	ι'

La sexta sección reproduce un esquema parecido a la segunda sección repitiendo con algunas variaciones la melodía de la anterior e incorporando nuevo material para sus últimos dos versos. En esta estrofa se repite hasta tres veces la palabra *Athanato* que hace referencia a la inmortalidad de Jesús dejando sin copiar la melodía para su tercera repetición.

Section V musical notation details:

- Staff 1: Circled V, melody for "A Pa - tre na - to", followed by a melodic pattern symbol ι'.
- Staff 2: Melody for "A - tha - na - to", followed by a melodic pattern symbol ι'.
- Staff 3: Melody for "A - tha - na - to", followed by a melodic pattern symbol ∞.
- Staff 4: Melody for "De vir - gi - ne Ma - ri - a", followed by a melodic pattern symbol λ.

Sección VI:

e	4'	ι''
e	3'	ι''

e	3'	...
e	3'	κ
d	7	λ

Las últimas secciones repiten el esquema de las secciones 3 y 4 transportando una segunda descendiente la misma línea melódica:

Ⓟ VI η' (transp.)

Er - go per haec gau - di - a x3 θ

Vo - ci fe - rans pro - di - gi - a x3 μ

Per haec sa - cra - so - lem - ni - a

Sección 7:

d	7	η' (transposición)
d	7	η' (transposición)
d	7	η' (transposición)

Sección 8:

d	8	θ
d	8	θ
d	8	θ
d	8	μ

De esta manera, y des de una perspectiva interestrófica, las distintas secciones se encuentran relacionadas a nivel métrico-melódico de la siguiente manera: la primera estrofa con la segunda, la tercera con la séptima, la cuarta con la quinta y la quinta con la sexta.

En este caso, contrariamente a lo que podríamos pensar, el carácter heteroestrófico que presenta *Radix Jesse castitatis*, es un claro ejemplo de una disposición premeditada, reflejo de una voluntad de estandarización de las formas estróficas.

O MARIA, DEU MAIRE

El *versus* occitano *O Maria, Deu maire*, copiado en el fol. 49r de nuestro manuscrito, constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos para el estudio del uso de la lengua vulgar en el repertorio religioso de carácter paralitúrgico. Dicha peculiaridad, no solo aseguraba una mayor difusión de la composición sino que es reflejo del carácter permeable de su repertorio al unir en sus versos el elemento profano y el religioso. De hecho, numerosos estudios, entre los que destaca la publicación de Switten (1992), vinculan la melodía de *O Maria, Deu maire* al himno *Ave maris stella* y al *alba* religiosa *Reis glorios* de Guiraut de Bornelh.

El *versus* *O Maria, Deu maire* está compuesto por un total de 12 estrofas de cuatro versos hexasílabos cada una:

O Maria, Deu maire,
Deu(s) t'es e fils e paire:
Domna, preia per nos
to fil, lo glorios!

E lo pair aissamen
preia per tota jen,
e cel (l.s'el) no nos socor,
tornat nos es a plor.

Eva creet serpen:
una gel resplanden,
e so nos en vai gen,
Deus ne (h)om veramen.

Car (l. Quan?) de femna nasquet,
Deus la femma salvet
e pre quo nasquet hom
que garit en fos hom.

Eva, moler Adam,
quar (l. quan) creet lo setam,
nos mes en tal afan,
per qua vem set e fam.

Eva mot foleet
quar (l. quan) de queu frut miet (l. manjet)
qui Deus li deveedet,
e cel que la creet.

E cel (l. s'el) no l'an crees
et deu fruit no manjes,
ja no murira hom
chi ames nostre Don.

Mas tan fora de gen
ch'an era garimen:
cil chi perdut seran
ja perre no feran.

Adam menjet lo fruit
per que som tuit perdut:
Adam no creet Deu;
a tot nos en vai greu.

Deus recebut per lui mort
e la crot a grant tort,

e resors al ter dia,
si cum o di[i] Maria.

Aut (l. Als) Apostols cumtet
e dis c'ap Deu parlet,
qu'eu (l. qu'el) poi de Galilea
viu lo verem angera.

Vida, qui mort aveis,
nos donet paradis!
Gloria aisamen
nos do (l. de) veramen!

Excepto las estrofas III, V y VI, que son monorrimas (*aaaa*), el resto presenta una rima pareada en *aabb*:

a	a	b	b
6	6	6	6

La melodía, distribuida a lo largo de las estrofas en forma de oda continua ($\alpha\beta\gamma\delta$), presenta cierta variación en la II estrofa. Véase la distribución de las frases melódicas en la siguiente tabla:

I	II	III, IV, VII, VIII, IX, X, XI, XII	V	VI
A	γ	α'	α'	α'
B	δ'	β'	β''	β'
Γ	γ	γ	γ'	γ'
Δ	δ'	δ	δ	δ

La melodía está sujeta a diferentes variaciones y repite consecutivamente las líneas melódicas para todos los verso de cada estrofa con excepción de las variantes α' , β' , γ' que modifican algunas de las notas de la melodía principal.

Es en la segunda estrofa (*E lo pair aissamen*) donde encontramos que el manuscrito repite el material melódico de la segunda parte de la primera dando como resultado el esquema $\gamma\delta'\gamma\delta'$, caso parecido al que hemos visto en la anterior composición. Además, incorpora una ligera variación en la línea melódica de δ .

En su repertorio métrico, Spanke (1931, p. 296) sugiere que la copia de la melodía para la segunda estrofa sería fruto de un error por parte del escriba que repetiría el mismo material melódico que los dos últimos versos de la primera. Tal conjetura no carece de legitimidad puesto que para el resto de estrofas la estructura melódica permanece sin alteraciones. Ahora bien, si nos fijamos en el sentido del texto, parece que haya una clara división entre el contenido de la estrofa I y II respecto al resto de la composición. Mientras que las dos primeras estrofas, a modo de alabanza, se dirigen directamente a la Virgen, a partir de la tercera la narración se centra en el episodio de Eva y el pecado original perteneciente al Génesis, con un claro sentido propedéutico.

La variabilidad en este caso vincularía el contenido con la forma donde la repetición de las frases melódicas para la segunda estrofa tiene el objetivo de enfatizar la introducción del *versus* y dar un cierto sentido de conclusión mientras que el resto de estrofas, al narrar un episodio concreto, repiten una y otra vez la misma melodía.

CONSIDERACIONES FINALES

Las ediciones modernas tienden a regularizar las variantes presentes en los manuscritos considerándolas, en la mayor parte de los casos, errores en el proceso de copia. Así, por ejemplo, las interpretaciones contemporáneas de *O Maria, Deu maire* no siguen la variabilidad en la distribución de las frases melódicas para la segunda estrofa aceptando, por ello, que se trata de un error en el proceso de copia.

Sin embargo, como hemos planteado al inicio de nuestra exposición, la variabilidad en la lírica medieval supone normalidad en la transmisión y es reflejo de un sistema compositivo vivo y dinámico, como es el caso de parte del repertorio de lat. 1139.

Los ejemplos analizados en este estudio son reflejo de la profunda revolución que afecta a la forma y estilo de las composiciones de lat. 1139. En los cuatro casos, la noción de variabilidad se encuentra vinculada o bien a un desarrollo melódico complejo o a una disposición poco regular de las mismas frases melódicas.

Frente a la homogeneidad estructural que presenta la lírica trovadoresca que, por lo general (excepto la particularidad de los *descorts*), se compone de patrones estróficos regulares y de estructuras melódicas identificables, los ejemplos analizados parten de una notable

independencia melódica respecto a la estructura métrica. Esta característica, aunque muy presente en el repertorio de lat. 1139, no es una norma. Baste con recordar el caso de la canción monofónica *Plebs domini* en la que los cuatro primeros versos presentan una rima interna alternada en *abab* 4pp + 3p, movimiento que es acompañado por la melodía en $\alpha\beta\alpha\beta$. De esta manera, en la lírica occitana es habitual encontrar ciertas correspondencias entre ambos esquemas, la melodía de los versos de lat. 1139 no presenta ninguna relación con su esquema de rima.

Al observar los distintos elementos variables de las piezas se plantea la cuestión acerca del momento en el que estas composiciones se interpretaban. Un primer planteamiento nos llevaría a pensar que la variabilidad métrico-melódica es indicio del carácter móvil de la composición y que supone una rotura con cualquier parte fija de la liturgia, lo cual es un rasgo evidente en los *versus* aquitanos. Fácilmente se podría vincular la variabilidad métrico-melódica (y sobretodo melódica) de estas composiciones con un posible movimiento performático lo cual implicaría que fueron utilizadas como *conductus* acompañando procesiones. Ahora bien, sin tener pruebas certeras de esta evidencias, dejaremos en el aire dicha cuestión.

La flexibilidad en el contenido y la forma de estos *versus* es una de las características más notorias del repertorio de SM1. Como hemos planteado a lo largo del estudio, nos preguntamos qué vínculos existen entre la variabilidad métrico-melódico de estos casos y el propio sistema compositivo; si este parte de una voluntad consciente por parte del compositor o bien si la variabilidad es reflejo de la movilidad de la transmisión oral y, por ello, una elección 'natural' por parte del copista. Cualquiera de las combinaciones nos lleva a pensar que en los casos analizados, la *variatio* implica, sin lugar a dudas, *renovatio*.

Todas estas cuestiones tienen mucho que ver con la transmisión y copia de la sección más antigua de nuestro manuscrito. Como hemos anunciado al inicio del estudio, la variabilidad, confronta de manera evidente el plano escrito al oral.

REFERENCIAS

ARLT, Wulf. Sequencce and "Nues Lied". La sequenza medievale, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 7-8 aprile, p. 3-18, 1984.

_____. Nova Cantica -Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters. Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 10, p. 13-62, 1986.

_____. Das Eine und die vielen Lieder: Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts. En: Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag, editado por Norbert Dubowy y Sören Meyer-Eller, p. 113-127. Pfaffenhofen: Ludwig, 1990.

_____. Hymnus und "Neues Lied": Aspekte des Strophischen. Monumenta Monodica medii Aevi. Der lateinische Hymnus im Mittelalter, p. 133-136, 2004.

BJÖRKVALL, Gunilla; HAUG, Andreas. Altes Lied-Neues Lied. Thesen zur Transformation des Lateinischen Liedes um 1100. Actas del IV Congreso del «Internationales Mittellateinerkomitee», p. 539-550, 2002.

(2012): 211-308.

CAMPRUBÍ, Adriana. Consideraciones métrico-melódicas sobre el *versus tripartitus caudatus*. Critica del Testo XXII / 1, 2019.

CHAILLEY, Jaques. L'École musicale de Saint Martial de Limoges: jusqu'à la fin du XIe siècle. Paris: Les Livres Essentiels, 1960.

_____. «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine». *Romania* 76 (1955): 212-239.

_____. «Les anciens tropaires et séquentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (Xe-XIe S.)». *Études Grégoriennes*, 2 (1957): 163-188.

_____. *L'École musicale de Saint Martial de Limoges: jusqu'à la fin du XIe siècle*. Paris: Les Livres Essentiels, 1960.

COUSSEMAKER, Edmond. Histoire de l'harmonie au moyen age. Paris: V. Didron, 1852.

DE ALESSI, Giorgio. Repertorio metrico del ms. della B. N. Lat. 1139. Quaderni Urbinati di Cultura Classica 13, p. 83-128, 1972.

DE POERCK, Guy. «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)]». *Scriptorium* 23, n.º2, p. 298-312, 1969.

FULLER, Sarah. Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries. 2 vol. Tesis doctoral. University of California, 1969.

GRIER, James. The Stemma of the Aquitanian Versaria. *Journal of the American Musicological Society* 41, n.º 2, p. 250-288, 1988.

_____. Some Codicological Observations on the Aquitanian Versaria. *Musica Disciplina* 44, p. 5-56, 1990).

_____. Scribal Practices in the Aquitanian Versaria of the Twelfth Century: Towards a Typology of Error and Variant. *Journal of the American Musicological Society* 45, n.º 3, p. 373-427, 1992.

_____. A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine. *Speculum* 69, n. 1023-1069, 1994.

LLEWELLYN, Jeremy. Nova Cantica. En: *The Cambridge History of Medieval Music*, editado por Mark Everist y Thomas Kelly, 147-175. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

NORBERG, Dag. Introduction a l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958.

PARIS, Gaston. «Lettre à Mr Léon Gautier sur la versification latine rythmique». *Bibliothèque de l'École de Chartres* 27 (1866): 578-610.

RAILLARD, Félix. Recueil de 32 chants religieux extraits dun Manuscrit du XIe Siècle. Paris: E. Repos, s.d.

ROSSELL, Antoni. Anisosilabismo: Regularidad, Irregularidad o Punto de Vista?. En: *Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval*, P. 131-137. Lisboa: Cosmos, 1991.

_____: Transmisión oral en la edición textual: El Cantar de mio Cid, de la experiencia práctica a la edición. *Reflexiones de un juglar*. *Atalaya* 15, p. 1-9, 2015.

SPANKE, Hans. St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik. Zeitschrift für französische Sprach und Literatur 54, p. 282-317, 385-422, 1931.

_____. «Rhythmen- und Sequenzenstudien». *Studi Medievali* 4 (1931): 286-320.

_____. «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours». *Studi medievali* 7 (1934): 72-84.

_____. «Sequenz und Lai». *Studi medievali* 11 (1938): 12-68.

SWITTEN, Margaret. Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours. Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. IIIème Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier II, p. 679-96, 1992.

_____. Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'. *Plainsong & Medieval Music* 16, n.º 2, p. 91-143, 2007.

TREITLER, Leo. The Aquitanian repertories of sacred monody in the eleventh and twelfth centuries. Tesis doctoral. Princeton University, 1967.

_____. Medieval Lyric. En: *Models of Musical Analysis: Music Before 1600*, editado por Mark Everis, 1-19. Oxford: Basil Blackwell, 1992.

WOLF, Ferdinand. Über die Lais, Sequenzen und Leiche: ein Beitrag zur Geschichte der Rhythmischen formen und Singweisen der Volkslieder und der Volksmässigen kirchen und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg: Akademische Verlagsbuchhandlung von C.F. Winter, 1841.

[Recebido: 06 jan. 2020 – Aceito: 26 abr. 2020]