

LA TRADICIÓN MUSICAL DE LA SEXTINA DE ARNAUT DANIEL.
«LO FERM VOLER QU'EL COR M'INTRA» (BDT 29,14):
UN ARTEFACTO LÍRICO PERFECTO

Antoni Rossell
Universitat Autònoma de Barcelona
Antoni.Rossell@uab.cat

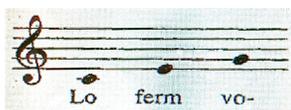
Nota preliminar: Una versión completa de este artículo, con los ejemplos musicales incorporados, se encuentra en la publicación electrónica Cognitive Philology: <<http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/10103/9989>> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Historia de la Métrica Medieval Castellana* (FFI2009-09300), financiado por el Ministerio de Universidades de España y dirigido por Fernando Gómez Redondo.

Con la sola mención de la palabra *sextina* aflora todo un universo de autores, épocas, obras líricas y estudios filológicos (y, sobre todo, métricos) que van desde la Edad Media trovadoresca occitana hasta nuestros días. Ha habido formas métricas de gran popularidad en la cultura occidental, pero la sextina es la forma lírica reinante en el universo poético más aristocrático y, a la vez, más autoconsciente y voluntariamente complejo. Se ha convertido en un reto para el poeta, y en un enigma para el filólogo. Constantemente nos debatimos entre el concepto de originalidad y el de imitación cuando nos referimos a la lírica trovadoresca occitana medieval, y Arnaut Daniel se halla en el centro de ese debate. Mi intención es identificar el precedente lírico sobre el que el trovador ha construido —a partir de un proceso de imitación— su famosa sextina, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BDT 29,14), y hacerlo a partir de los postulados de imitación intertextual establecidos por Gruber (Gruber 1983). Si el filólogo alemán condicionaba la demostración de la imitación al *mot* (el léxico), el *so* (la estructura métrica y la melodía), y la *razo* (el argumento o tema de la poesía), personalmente me limitaré al segundo nivel, al *so*, moviéndome sobre todo en el ámbito intermelódico, aunque no renuncio a extender mis conclusiones al nivel intertextual.

Todo este planteamiento metodológico parte, cómo no, de una concepción auditiva de la sextina, es decir, de su “oralidad”. El único manuscrito en el que se ha conservado la doble dimensión lírica (texto y música) de la sextina, el manus-

crito G de la Biblioteca Ambrosiana de Milán (Sig. R71 *superiore*), no nos proporciona la verdadera imagen del proceso de creación de la composición, ni su ambiente cortesano. En el aspecto musical son varias las ediciones de la melodía: quizá destacaría la de Ugo Sesini en su edición del manuscrito G de la Ambrosiana (Sesini 1942), pero no contamos con estudios musicológicos de la melodía, a excepción de los de Kropfinger (1990) y Switten (1991). La melodía de la sextina se ha descrito como de *oda continua*, es decir, que no se repite en ningún verso: la melodía de cada uno de los versos es diferente a la de los otros. La melodía, a pesar de esa *oda continua*, contiene una compleja estructura interna, con una serie de células melódicas que se van repitiendo y articulando de tal manera que conforman una red sonora que favorece la memorización de música y texto (sobre este aspecto, véase Rossell 2006, 2008, 2011).

No he hallado precedentes melódicos para la sextina; por tanto, ha sido necesario buscarlos fuera de la tradición trovadoresca. En realidad esa melodía es atípica en su inicio:



No existe en la lírica trovadoresca una entonación inicial por terceras ascendentes como la que hallamos aquí; asimismo, un inicio como éste es difícil de encontrar en el repertorio litúrgico. Llegados a este punto sólo nos queda recurrir a una referencia auditiva en los repertorios contemporáneos a la lírica trovadoresca. Esta entonación por terceras ascendentes aparece en un inicio melódico del repertorio latino medieval, en el *carmen buranum* 200, *Bacche bene venies*. La melodía de esta canción se ha podido reconstruir a partir de la cita parcial de un drama litúrgico conservado en el manuscrito Egerton 2625 (fol. 95r y ss.) de la British Library. En este drama se cita parte del texto de los *Carmina Burana* (señalamos en negrita la parte del texto del *carmen buranum* que es citada en el drama litúrgico):

Drama litúrgico (c. 1140)

Pater ejus spoliavit | regnum Judaeorum
 Hic exaltat sua festa | decore vasorum
Haec sunt vasa regia | quibus spoliatur
Jherusalem et regalis | Babylon ditatur
 Praesentemus Balthasar | ista regi nostro
 Qui sic suos perornavit | purpura et ostro...

Bacche bene venies
(*Carmina Burana* 200)

Bacche, bene venies
Gratus et optatus,
Per quem noster animus
Fit letificatus...

Hec sunt vasa regia
Quibus spoliatur
Ierusalem et regalis
Babylon ditatur.

En el *incipit* de este drama encontramos transportada la melodía de la sextina. Arnaut Daniel, pues, tomó para su sextina la melodía de un drama litúrgico, el *Ludus Danielis* conservado en el manuscrito Egerton MS. 2625, fol. 95r, de la British Library. El camino que nos ha llevado a esta identificación ha sido la percepción auditiva, el principio melódico de la composición por terceras ascendentes que caracteriza a este drama litúrgico y que a un auditorio medieval le debía sonar muy moderno, pues no se trata de un inicio melódico usual para la monodía ni litúrgica ni cortesana, y en cambio el drama litúrgico de Daniel lo utiliza constantemente.

Se conocen dos versiones del *Ludus Danielis* del siglo XII, la de Beauvais con notación musical y la de Hilario, discípulo de Pedro Abelardo. Recordemos que Hilario fue autor de varias composiciones líricas, conservadas en un único manuscrito (Bib. Nat. lat. Ms. 11331) en el que encontramos tres canciones goliárdicas, una *vita* en verso, ocho epístolas en verso y tres dramas: *La Resurrección de Lázaro*, el *Ludus Super Iconia Sancti Nicolai*, y el *Ludus Danielis*. El ya citado manuscrito musical Egerton 2625 fue compilado en la catedral de Beauvais a principios del siglo XIII (1220-1230) y contiene tres partes: (1) textos y cantos monódicos de la fiesta litúrgica del día de la Circuncisión, al que se le han añadido cantos polifónicos; (2) piezas polifónicas; (3) el drama de Daniel, junto a evangelios cantados de la misa de Pascua y de la fiesta de San Pedro y San Pablo. El manuscrito de Beauvais es posterior al drama de Hilario, y parece que se inspira tanto en repertorios populares como en motivos melódicos precedentes (véase, sobre esto, Smoldon 1930). Curiosamente en el drama litúrgico de Hilario, tal como señaló Hans Spanke, existe una composición (*Milites Cantabunt: O Conjunx, Ave, Regia*) con una estructura métrica que alterna los versos de 8 sílabas y los de 11, tal y como sucede en la sextina de Arnaut Daniel (Spanke 1983). Hay, por tanto, dos elementos que atienden al *so* en el proceso intertextual según lo definió Gruber: el

melódico, ya ejemplificado, y el métrico, sustentado por el mismo *Ludus Danielis* a partir de la versión de Hilario. Si a ello añadimos la anécdota del nombre del trovador (el *mot*) asistimos a un claro ejemplo de préstamo melódico, en el cual el motivo intertextual está presente de modo inherente. Aun así, creo que aún hay que investigar más sobre ese texto y sobre el bíblico *Libro de Daniel* (la *razó*), para encontrar más claves intertextuales que nos ayudarán a comprender mejor el enrevesado texto de la sextina, y que confirmen el proceso intertextual y melódico a que nos hemos referido. Son muchos los aspectos que deben explorarse aquí: por ejemplo, según Baroffio, la tradición goliárdica está inherente en el drama citado (Baroffio 2005). En todo caso, es evidente que Arnaut Daniel creó no sólo una forma métrica de éxito, sino que además ésta tuvo su *so* o melodía, por medio de la cual se identificaría una composición con una combinatoria rítmica alambicada o con *rims cars*, lo cual nos lleva (desde la perspectiva de la recepción) a deducir que el público, con sólo oír un inicio melódico de terceras ascendentes, estaría esperando una composición con este tipo de complejidad métrica. Una vez más asistimos a una estrategia intermelódica.

Para concluir, sólo nos queda volver al texto arnaldino; ya que hemos tratado el *so*, debemos recapacitar sobre la lectura y edición que Mario Eusebi ha ofrecido del último verso en la tornada de la *sextina* (A. Daniel 1995, p. 162):

Arnaut tramet son cantar d'ongl'e d'oncle
A Grant Desiei, qui de sa verj'a l'arma,
Son *cledisat* qu'apres dins cambra intra

Y tenemos que prestar atención a su lectura (diferente a la hecha por editores anteriores) de las últimas palabras, en especial *son cledisat*. *Cledisar* es una palabra que hace referencia a la construcción de casas de adobe, y se refiere a las vigas de madera que conforman las estructuras en las cuales va insertado el adobe, concretamente las estructuras en diagonal. Esta lectura referida al *so* incide de nuevo en la “construcción” lírica (en este caso de la melodía), en el *bastir* al que se refieren varios autores, como por ejemplo Raimbaut de Vaqueiras en su *Kalenda Maia* o Guillem de Berguedà en *Un Sirventes Ai en Cor a Bastir*. Y es a partir de este concepto constructivo del *so* (métrica y melodía) que podemos recuperar la afirmación implícita en el título de este artículo, en el que hemos calificado la sextina de Arnaut Daniel como “artefacto”, retomando la denominación antropológica del término acuñada por Trigger (Trigger 1989): la sextina se ha convertido en un “artefacto” métrico con unos patrones propios de regularidad, semejanza y continuidad métrica, que favorece la repetitividad y la redundancia, y que a pesar de las variaciones comporta unos lugares comunes y una repetición esencial del prototipo arnaldino. En su peculiar estructura métrica (para la Edad Media y

para los siglos posteriores, hasta nuestros días) y en su música (sobre todo para el público medieval) la sextina es un “artefacto perfecto”.

REFERENCIAS

- BAROFFIO, G., “*Carmina Burana*: La música”, en V. VALCÁRCEL MARTÍNEZ y C. PÉREZ GONZÁLEZ (eds.), *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos, 2005.
- COUSSEMAKER, CH. E. H., *Scriptorum de musica Medii Aevi novam seriem*, I-IV (1963), Milan, 1931.
- DANIEL, A., *L'Aurar'Amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*, ed. M. EUSEBI (1984), Parma, 1995.
- GRUBER, J., *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, 1983.
- KROPFINGER, K., “Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine, Lo Ferm voler”, en J. KUCKERTZ *et alia* (eds.), *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan*, Laaber, pp. 25-53.
- OGDEN, D. A., y ZIJLSTRA, M. J. (eds.), *The Play of Daniel: Critical Essays*, Kalamazoo, 1996.
- OGDEN, D. H., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark, 2002.
- ROSSELL, A., “Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente”, en *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña, 2006, pp. 36-65.
- ROSSELL, A., “Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: Música, memoria y lingüística”, en *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 2008, pp. 1-14.
- ROSSELL, A., “Oralität e lirica trovadoresca: text e musica / Oralité et lyrique troubadouresque: texte et musique”, en A. RIEGER (ed.), *Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Aachen, 2011, pp. 487-504.
- SESINI, U., *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana*, Turín, 1942.
- SMOLDON, W. L., *The Music of the Medieval Church Dramas*, C. BOURGEAULT (ed.), London, New York y Melbourne, 1930.
- SPANKE, H., “Das D. des Hilarius (Du M. S. 241 ff) Fügt zu dem Bilde von der Metrischen Kunst des Verfassers Neue, Wichtige Züge Hinzu”, en *Studien zur Lateinischen und Romanischen Lyrik des Mittelalters*, Hildesheim, 1983, pp. 68-69.

- SWITTEN, M., "De la Sextine: Amour et Musique chez Arnaut Daniel", en *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, 1991, pp. 549-65.
- The Play of Daniel: a Thirteenth-Century Musical Drama*, ed. N. GREENBERG
W. H. AUDEN, R. WEAKLAND, J. MISRAHI, N. PSACHAROPOULOS, y R.
FLETCHER, New York, 1959.
- TRIGGER, B. G., *A History of Archeological Thought*, Cambridge, 1989.