

EL SO I LA SEVA CODIFICACIÓ EN EL MANUSCRIT EL ESCORIAL B-I-2 DE LES *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

MARIA INCORONATA COLANTUONO SANTORO
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

La col·lecció de *cantigas* dedicades a la Verge, impulsada i compilada sota el guiatge d'Alfons X el Savi (1221-1284), és, com tota la producció poeticomusical medieval, un repertori creat amb l'auxili d'estratègies de composició oral. A partir d'aquesta premissa, el meu propòsit és determinar la relació entre els poemes alfonsins i la seva realitat escrita a partir de l'anàlisi del sistema de composició que inclou la interacció entre text i melodia. Finalment és la melodia, com a element encarregat de la transmissió i arquitectònicament responsable de l'estructuració mètrica, la font originària del fluir del ritme, conseqüència directa de la disposició dels graus modals, que han d'encaixar, sense correspondre-hi necessàriament, amb l'estructura prosòdica del text.

PARAULES CLAU: *Cantigas de Santa Maria*, Alfons X, música medieval, oralitat, sistemes de composició, so.

SOUND AND ITS CODING IN MS EL ESCORIAL B-I-2 OF THE *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

ABSTRACT

The collection of the *Cantigas* devoted to the Virgin Mary, which was promoted and compiled under the guidance of Alfonso X the Learned (1221-1284), is a repertoire created with the help of oral composition strategies like all medieval poetic-musical productions. On the basis of this premise, this study seeks to determine the relationship between Alfonso's poems and their written reality by means of an analysis of the composition system that includes the interaction between text and melody. In the end, it is the melody, as the element which is in charge of transmission and which is architecturally responsible for the metric structuring (the original source of the rhythm's flow and a direct consequence

of the arrangement of the modal degrees), which must fit – without necessarily corresponding – with the prosodic structure of the text.

KEYWORDS: *Cantigas de Santa Maria*, Alfonso X, medieval music, orality, composition systems, sound.

La col·lecció de *cantigas* dedicada a la Verge, impulsada i compilada sota el guiatge d'Alfons X el Savi (1221-1284), com tota la producció poeticomusical medieval, és un repertori creat amb l'auxili d'estratègies de composició oral i destinat a l'aprenentatge mnemònic.¹

Tenint en compte que el model estructural del repertori alfonsí es relaciona amb la dimensió essencialment oral en el seu procés de creació i transmissió, el propòsit d'aquesta intervenció és determinar el vincle amb la seva realitat escrita a partir de l'anàlisi del sistema de composició, que es funda sobre la interacció entre text i melodia. Es tracta d'individuuar els sistemes de creació poeticomusical i els llaços entre la composició i la seva codificació, intenció afectada pel nostre hàbit fortament arrelat de percebre la producció musical com a realitat estrictament lligada a la seva dimensió escrita. De fet, l'anàlisi de la relació entre la música i la seva notació, quan és influenciada pel model de referència contemporani al còdex escrit, condueix a una posició equivocada que no ens permet interpretar correctament els testimonis musicals codificats al segle XIII. Es tracta d'adoptar una perspectiva analítica que considera la literatura medieval, tot incloent la poeticomusical, depenent de l'escriptura d'una manera menor o, almenys, més matisada pel que fa als repertoris actuals, ja que sempre està lligada a les pràctiques orals i vives documentades històricament.²

Per entendre a fons les estratègies de composició sobre les quals es regeix el repertori alfonsí és imprescindible, doncs, centrar-nos en la dimensió oral a partir dels sistemes de creació. Es tracta d'una visió que ens permet evidenciar una de les peculiaritats compositives principals i més evidents, la qual consisteix en la pràctica d'evocació de referències melòdiques preexistents, ja pertanyents al patrimoni musical litúrgic i/o devocional. La remodelació d'aquestes referències preexistents en estructures melòdicament i mètricament definides constitueix, doncs, el nucli originari del procés de creació.

Finalment, podem constatar que l'acte de creació consistia bàsicament en l'evocació de veus de la tradició, que en termes compositius es traduïen en motius melòdics (*distinciones*) o en composicions senceres preexistents (*contrafacta*) que vehiculaven narracions estructurades fonèticament i rítmicament segons criteris d'eficàcia mnemotècnica.

1. Maria Incoronata COLANTUONO, «De la *vox mortua* a la *vox viva*: sistemas de composición y oralidad en las *Cantigas de Santa Maria*», *Boitatá*, vol. XIX (2015), p. 31-50; Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, 1992, p. 338-340.

2. Nino PIRROTTA, «Tradizione orale e tradizione scritta della musica», *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, 1984, p. 177-186.

1. A L'ORIGEN DEL SO

El so, resultat final de la remodelació metricomelòdica de la referència melòdica evocada, es configura com a paràmetre germinador sobre el qual s'adapten les paraules de la narració. La comparació entre les *Cantigas de Santa Maria* (CSM) 213 (figura 1) i 377 (figura 2) ens permet veure com la mateixa estructura metricomelòdica de dues narracions distintes s'ajusta a contextos prosòdics semblants, però diferents, i ens brinda l'oportunitat d'observar els canvis causats per les exigències sobrevingudes per l'aconseguint de l'encaix amb el text.

Les dues narracions es refereixen a fets diferents, sense cap mena de relació entre ells: a la CSM 213 el protagonista, caigut a les mans dels seus enemics que el volien matar a causa de l'acusació injusta d'haver assassinat la seva dona, va ser alliberat per santa Maria de Terena; d'altra banda, a la CSM 377 santa Maria del Port va ajudar un pintor de llibres a guanyar-se la confiança del rei.

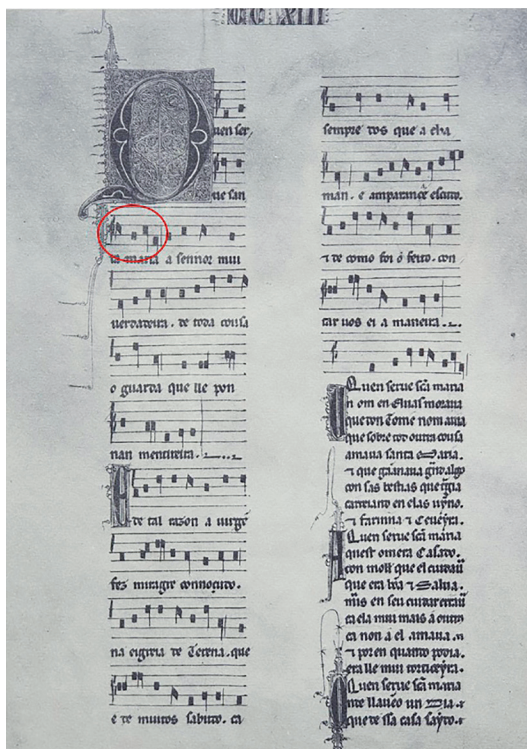


FIGURA 1. *Código de los músicos*, CSM 213 (F: 89), *virelai*, santuari d'Alentejo (Portugal).

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

Como Santa María livrou ùn bóme bõ en Terena de mão de séus ãemigos que o querían matar a tórto, porque ll' apõyan que matara a ssa mollér.

R Quen serve Santa Maria, / a Sennor mui verdadeira,
de toda cousa o guarda / que lle ponnan mentireira.

M E de tal razon a Virgen / fez miragre connoçudo
na eigreja de Terena, / que é de muitos sabudo,

V ca sempre dos que a chaman / é amparanç' e escudo;
e de como foi o feito / contar-vos-ei a maneira:

Estructura: versos 7' AAbbbA (zéjel) amb accents 2/4/7 i 3/5/7.

o outro anel lago.
 lle den disento lle amigo
 non querra por mia culpa
 que nos nala dun figo.
 perdesedes mais comate
 o lago calen uos digo.
 que se outro achaste.
 de uos nõ fora uenda.
 A uirgen ana merce.
 e pelo mundo sabuda.
 sta forcella e logo.
 forse con ela coarento.
 u ton manuel pñsina.
 queo estaus rentendo.
 iteulla i pos lo fepo.
 lle conron comen a pñdo.
 uenou se al rei pñe louie
 esta ou la reauada.
 A uirgen ana merce.
 e pelo mundo sabuda.
 lizep e quantos y enam.
 reuon pñende loores.
 a a uirgen gloriosa.
 que merces e amores.
 nos fas en muras manei
 ma curamos peudore cas
 i da ueruos nas comas
 esta sempre a prebebuda.
 como un deu nã. e fñla
 ma diã uia aun seu ai
 ado e ama muitos oñm n
 os go ehoru uan. e fñ uep
 e pñeteo algo
 a fñ maria do
 pñeteo e fñslan.
 e mpra ur

gen gñosa ao que seela fia
 a uida p que uenpa gñu bua
 uesa et per fia. de tal mso
 a msta fegñu m gñ a re fñna
 fñca maria do pñeteo por un
 ome que se fñna con ela cos
 seus luros pñe uia ten e
 agñna. a fñ que muros on
 nos de fñter pñte uenpa.
 Sempr a uirgen gñosa.
 ao que seela fia.
 pñeteo uia uegada.
 uia obza mui fñmofa.

FIGURA 2. Códice de los músicos, CSM 377, virelai, Santa María del Puerto (Cadix), Pedro Lorenzo, pintor del rei Alfons.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

Como un rei déu ùa escrivania d'ua vila a un séu criado, e avia muitos contrarios que o estorvavan contra el rey, e prometeu algo a Santa Maria do Pórto, e fez-ll' aver.

R *Sempr' a Virgen groriosa / ao que s' en ela fia
ajuda-o per que vença / gran braveza e perfia.*

M E *de tal razon com' esta / fez un miragr' a Reynna*

Santa Maria do Porto / por un ome que se tiinna

V *con ela e os seus livros / pintava ben e agin[n]a,
assi que [a] muitos outros / de saber pintar vençaia.*

Estructura: versos 7' AAbbbA (zéjel) amb accents 2/4/7 i 3/5/7.

La fórmula do-re-fa, també transportada una quinta superior (sol-la-do) al principi de *distinctio*, és un tret característic del mode de *protus*. La facultat dels moviments melòdics de determinar l'estructura mètrica és evident en aquestes dues *cantigas*, en què es respecta la correspondència entre els motius melòdics i el dimensionament textual. La notació de la CSM 213 adopta la *longa* amb el propòsit d'allargar la durada de la nota a final de paraula, com també en correspondència amb accents tòncics, mentre que la CSM 377 prefereix utilitzar la repercussió amb plica per aconseguir la mateixa funció.

La llibertat rítmica és només aparent perquè està estrictament relacionada amb la distribució dels accents ja integrats al dibuix melòdic, que encaixa, sense correspondre-hi amb el ritme propi de la declamació del text; així, doncs, la notació, posterior a l'acte de creació, reflecteix aquests matisos amb l'alternança de *longae* (CSM 213) o repercussions amb pliques (CSM 377) i *breves*. És a dir, la primera guia per a la determinació del ritme ja ve inclosa en la línia melòdica, que, quan s'adapta a l'anament de la declamació del text, s'enriqueix de nous matisos. Ara bé, la partició dels poemes en blocs d'estructura i extensió mètrica iguals permet l'aplicació de la mateixa melodia a cada estrofa i deixa els factors expressius a l'acte de declamació, els quals muden segons el canvi de paraules, fonemes i imatges poètiques.

La interacció entre text i melodia és, doncs, un component complex, variable i subjecte a diferents combinacions que restitueixen resultats múltiples. La melodia, vehicle de transmissió del text, compleix una funció logogènica, atès que desenvolupa i amplifica les peculiaritats musicals ja intrínseques de cada mot i unitat sintagmàtica. La seva funció és vehicular el contingut narratiu, alhora que remarca i amplifica els elements tímbrics i prosòdics que ja pertanyen a la llengua —com l'altura, la intensitat i el timbre—, a més dels factors propis de la funció poètica —com la rima, l'alliteració i la paronomàsia. No obstant la modalitat de correspondència entre els accents prosòdics-gramaticals, principals i secundaris, i els melòdics no respongui a criteris unívocs, es pot destacar la relació que s'aconsegueix de diferents maneres. De fet, sovint es ressalta un accent tònic, més que amb l'ampliació dels paràmetres d'intensitat i de durada, amb pujades melòdiques o a través de floritures melismàtiques.

És la distribució dels accents tòncics i àtons, més que el nombre de síl·labes, que marca l'estructura mètrica del text a les *cantigas* alfonsines. Aquesta repartició es realitza a partir de la disposició del material melòdic preexistent, responsable de donar l'entrada (*input*) a la conformació mètrica dels poemes. A aquest procés s'hi afegeixen tant els aspectes fonètics de la llengua galaicoportuguesa, que ja es caracteritza per una musicalitat pròpia i pels paràmetres prosòdics peculiars de la versificació, com els recursos fònics i retòrics (rimes, alliteracions, paral·lismes...), que tenen com a finalitat aconseguir l'eficàcia mnemotècnica. Així, doncs, en aquest context la funció de la melodia és vehicular i fer de suport a la memòria, a través de l'ús de mitjans que evidencien les articulacions estructurals, sintàctiques, prosòdiques i mètriques incloses en el text poètic, i tal vegada amb la interpretació del contingut per mitjà de referències evocatives que augmenten o transfiguren el seu significat.

El ritme textual, que inclou els coeficients de durada, intensitat i agògica, s'identifica i mesura amb el vers, entitat mètrica caracteritzada per la distribució d'accents que determina també el nombre de síl·labes. De fet, cada vers d'una estrofa (*stikos*, 'punt de retorn') també és un fragment sonor significatiu que marca segments fònics i rítmics que es mesuren a través de la successió dels accents, sense tenir en compte l'estructura sintàctica. L'accent s'encarrega de configurar el vers i també de determinar els criteris de divisió interna en hemistiquis. El nombre de síl·labes, que no es poden considerar unitats isòcrones, s'adapta a la seqüència dels accents amb l'ús de l'expedient de la sinalefa o de l'elisió: la successió és més flexible en els versos senars, tret de l'accent obligat a la penúltima posició, i més fixa per als versos parells. Tenint en compte la combinació d'aquests factors, ja podem excloure l'aplicació dels modes rítmics, sistemes predeterminats que no poden reflectir la varietat i variabilitat rítmica d'aquestes composicions.³

La interacció entre ritme musical i ritme del vers és, doncs, un fenomen complex, considerant que no es pot reduir a una successió de durades fixes o predeterminades aritmèticament, ni tampoc a un seguit de valors isòcrons. A més, un text poètic organitzat per versos i estrofes amb una melodia que es va repetint també té canvis de fonemes, paraules, imatges poètiques que han de trobar una manera de garantir una certa uniformitat i, alhora, la possibilitat de poder-se expressar d'una manera sempre diferent en l'acte de la seva declamació.

De fet, el sistema de composició de les *cantigas*, com tot el repertori trobadoresc, inclou en un acte únic la creació musical i poètica, a més de la seva interpretació. El so, segons aquesta perspectiva, acaba sent l'elaboració d'un material melòdic preexistent que es pot presentar en forma de *contrafactum* o com a segment melòdic delimitat per una entonació i una cadència (*distinctio*) o, també, en

3. Higini ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II, 1943.

forma de nucli melòdic mínim (*neuma*), que es combina amb altres nuclis identificables perquè són reiterats (fórmules melòdiques).⁴ L'adaptació del material melòdic preexistent a un text poètic creat *ad hoc* marca l'estructura metricomelòdica del poema, la qual cosa dona a la narració un perfil identificable, a més de ser garant de la seva pervivència. La versatilitat d'aquest material justificaria també la multiplicitat de variants d'un mateix arquetip melòdic, així com la seva adaptabilitat a vehicular textos diferents amb la mateixa estructura mètrica, com és el cas de les dues *cantigas* analitzades.

Els criteris d'elecció d'un esquema metricomelòdic per a la *proferation* d'una *razó* poden tenir motivacions intertextuals quan els motius melòdics són portadors d'un significat identificable o, tal vegada, poden respondre a raons d'eficàcia mnemotècnica. L'acte de composició, fonamentat sobre raons relacionades amb la memòria i amb les seves variacions, està basat en la cerca de motius melòdics que proporcionen els primers pilars a l'edifici mètric, l'esquelet sobre el qual es disposarà el text poètic.⁵ És el motiu melòdic el que marca l'esquema mètric i que, per tant, determina els criteris de dimensió del text amb la consegüent disposició dels accents, fent que l'estructura mètrica, consegüència i no pas origen del procés compositiu, sigui l'anell de conjunció entre text i melodia.

La forma codificada de les *cantigas* es caracteritza per una regularitat i simetria absolutes en la distribució dels versos i grups estròfics, que es reflecteix en la iteració melòdica que encaixa amb l'estructura estròfica, amb l'ús, quan és necessari, d'ajustos tant textuals com musicals. La correlació entre unitat mètrica del vers i articulació sintàctica del discurs verbal no constitueix una norma inamovible, ja que són possibles casos de trencament entre significat i significat. Ho podem constatar a la CSM 292 (F: 10), que presenta distorsions lexicals (*offreçon*, v. 73, i *mentiral*, v. 104), trencaments sil·làbics entre versos per obtenir rimes en á (*Sant/ta*, v. 77-78) o, també, mencions injustificades a *San Denis* (v. 23) i *San Mateus* (v. 48) per aconseguir la rima final aguda.⁶ Sembla que, en la construcció del repertori alfonsí, es doni més prioritat al significat que al significat, amb preeminència a la urgència de la comunicació i a les exigències intrínseques a la transmissió.

L'edició i la transcripció del *Códice de los músicos* de les *Cantigas de Santa María* realitzada per Higiní Anglès posa en evidència la forma dels poemes com a consegüència directa de la seva codificació escrita, destacant l'entitat de «frase musical» que correspondria a la *distinctio*, entitat melòdica definida segons crite-

4. GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, edició a cura d'Angelo Rusconi, 2005, p. 35-39.

5. ANTONI ROSSELL, «La composición de las *Cantigas de Santa María*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética», a *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos*, 1999; GERARDO V. HUSEBY, «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 215-270.

6. *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, edició facsímil del còdex ms. B. R. 20 de la Biblioteca Nacional Central de Florència, segle XIII.

ris mnemotècnics.⁷ La necessitat d'adaptació del material melòdic preexistent vehiculat oralment, en forma de patrons melòdics de diferent mida i estructura, determina la varietat de llargada dels versos de 2 a 24 síl·labes.⁸ Es tracta d'una multiplicitat que se sistematitza en l'adopció de la forma predominant del *virelai*, present 383 cops en els gairebé 420 poemes de la col·lecció.

2. SISTEMES DE COMPOSICIÓ

Tenint en compte que la sistematització resultant de la codificació escrita no pot correspondre al projecte originari de creació, hem de recórrer a un apropament analític propi dels estudis etnomusicològics. Aquí l'objecte d'anàlisi, tal com passa en qualsevol context de composició oral, és el vers cantat, element en què s'entrecreuen paràmetres musicals i textuais que determinen una entitat indivisible. No obstant això, segons Jean Molino, amb l'expressió *vers cantat* acostumem a entendre l'existència de dues realitats distintes que s'uneixen en una forma que seria el resultat de la suma de dos llenguatges.⁹ De fet, en la *poesia cantada* o *cantiga* els dos llenguatges, musical i poètic, comparteixen els mateixos paràmetres: ritme, melodia, sintaxi combinatòria i semàntica afectiva. Finalment, la nostra dificultat per percebre els tractes suprasegmentals del llenguatge poètic seria conseqüència directa de la mateixa evolució del llenguatge i de la seva codificació, que ha comportat la pèrdua progressiva dels aspectes fònics relacionats amb la veu viva.

L'element sil·làbic, unitat rítmica bàsica i, per això, d'immediata percepció també entre oients il·letrats, té un paper fonamental. La síl·laba constitueix el punt d'ancoratge rítmic essencial del llenguatge verbal en general, i especialment del poètic, per mitjà de l'acció dels trets prosòdics següents: durada, altura i intensitat.¹⁰

A partir de la determinació de l'element sil·làbic com a unitat sonora subjecta a la variabilitat dels seus paràmetres fònics, el *vers cantat* no es pot definir sobre la base d'una partició numèrica fixa, basada en el nombre de síl·labes enteses com a factors isòcrons, sinó sobre recursos de natura mnemotècnica com la distribució dels accents, els paral·lelismes fònics, les rimes, les assonàncies i les alliteracions. Així doncs, la metodologia d'anàlisi que Simha Arom aplica als cants de tradicions orals resulta una eina eficaç també quan s'aplica al repertori

7. Higini ANGLÈS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II, 1943.

8. Walter METTMANN, *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María*, 1986.

9. Maurizio AGAMENNONE i Francesco GIANNATTASIO, *Sul verso cantato: La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, 2002, p. 7-10.

10. Maurizio AGAMENNONE i Francesco GIANNATTASIO, *Sul verso cantato: La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, 2002, p. 19-20.

alfonsí que es funda sobre els mateixos axiomes compositius.¹¹ Als repertoris tradicionals, com a les *cantigas* alfonsines, es poden destacar unitats mínimes o més aviat desenvolupades que es reconeixen com a *motius melòdics* amb les peculiaritats següents: es poden individuar perquè es repeteixen, estan delimitats per una respiració o pausa i, tal vegada, es poden caracteritzar per estar marcats per una entonació i una cadència melòdica. El perfil rítmic de cada motiu melòdic, ja determinat per la distribució dels seus graus modals, es correspon amb el text en tant que encaixa, sense coincidir-hi necessàriament, amb la seva configuració prosòdica.

Amb la tria o construcció del motiu melòdic es perfila també la forma mètrica: la *distinctio*, que pot correspondre al motiu melòdic originari o ser el resultat de l'assemblatge de nuclis melòdics de natura formulària (*neumas* o *partes*), determina el perfil del vers mètric. La conformació de cada *distinctio*, concepte musical que tendeix a ser delimitat per la nota *finalis* o per una altra nota modalment significativa, és responsable de la formació dels versos poètics.

La definició de *motiu musical* com a element mnemotècnicament significatiu permet destacar i analitzar les entonacions com a unitats melòdiques pròpies que presenten una relació clarament perceptible, fent de fil conductor, amb la funció retòrica de convèncer i quedar-se a la memòria. Es tracta d'una pràctica pròpia dels sistemes de composició orals que Kofi Agawu reconeix en el repertori de cants orals subsaharians i que permet entendre el sentit d'una successió melòdica organitzada segons uns criteris mnemotècnics.¹²

Les entonacions marquen una taxonomia, un criteri de classificació i ordenament d'elements, amb la determinació de l'estructuració mètrica. No és pas casual que vuitanta *cantigas* utilitzin el mateix motiu melòdic per represa i estrofa (CSM 98, figura 3) o que unes quantes *cantigas* també facin servir el mateix motiu transportat (CSM 166, 183, 288, 328). Huseby va reconèixer en les entonacions els motius que fan de guia a la determinació dels punts d'articulació melòdica principals del text poètic.¹³ La hipòtesi és que l'estructuració formal de les *cantigas* seria conseqüència directa del desenvolupament dels seus motius melòdics, que tenen com a patró l'entonació i que prenen forma en el procés de combinació amb les característiques fòniques del text a partir d'una base mnemotècnica vinculant.

11. Simha AROM i Jean KHALFA, «Une raison en acte: Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale», *Revue de Musicologie*, vol. 84, núm. 1 (1998), p. 5-17.

12. Kofi AGAWU, «African music as text», *Research in African Literatures*, vol. XXXII, núm. 2 (2001), p. 8-16.

13. Gerardo V. HUSEBY, «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 257.

FIGURA 3. Códice de los músicos, CSM 98 (E: 98/TO: 94), *virelai*, Santa María de Valverde (Montpeller).

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

Como hūa moller quis entrar en Santa Maria de Valverde e non pude abrir as portas atēen que sse māefestou.

Individuar els motius musicals és, finalment, la clau per entendre el procés de composició, considerant que l'estructuració mètrica és conseqüència de la configuració dels moviments melòdics que vehiculen el text i ressalten els seus trets suprasegmentals, com la presència d'accents que es reflecteix en la pujada melòdica o en la presència de melismes. Determinar la construcció formal de la melodia

també correspon, doncs, a la comprensió de la seva forma poètica. El dibuix melòdic determina els criteris de la versificació amb la finalitat de *convèncer* en sentit retòric, o sigui, de fer que la narració sigui perceptible en totes les seves connotacions semàntiques en relació amb un auditori cristià del segle XIII.

La variabilitat mètrica, així com la falta de qualsevol principi de mensuralitat, són conseqüències directes d'aquest mètode de composició. En una de les millors definicions de Simha Arom d'aquest tipus de composicions líriques se mesures determinades proporcionalment, com les *Cantigas de Santa Maria*, es compara el decurs de la melodia a una concatenació d'ones, cada una amb la seva pròpia dinàmica. És a dir, el temps de cada nota no pot correspondre a cap subdivisió aritmètica o segmentació basada en un compàs regular.¹⁴ La durada de cada so depèn, en primer lloc, de la posició que ocupa dins del motiu melòdic, en relació amb el seu paper en el teixit modal de referència, i, en segon lloc, de les normes que regulen la declamació del text, sense confiar tan sols en la rítmica textual.¹⁵ De fet, l'acció d'extraure el ritme a partir dels versos presenta ambigüitats considerant que el vers cantat es nodreix de la interacció de dos llenguatges i que, en conseqüència, el resultat rítmic acaba sent un fenomen complex i ric de matisos que dona lloc a diferents combinacions possibles que no es poden reduir a un esquema fix.¹⁶

El canvi hermenèutic consisteix en la modificació del punt de partida amb l'anàlisi del sistema melòdic, que, de fet, és el factor responsable de l'aprenentatge, la transmissió i la pervivència de la matèria poètica. Jesús Montoya, en una intervenció seva, ja havia observat en el manuscrit de Toledo la presència de punts de divisió que confirmarien la correspondència entre porcions musicals i textuais segons criteris mnemotècnicament significatius.¹⁷ De fet, les indicacions paleogràfiques poden donar informacions rítmiques perquè representen el reflex directe d'una pràctica interpretativa concreta, que també podria no trobar correspondència en les fonts paral·leles. La discontinuïtat en l'ús dels signes gràfics, com punts o línies de cesura, ofereix una visió de l'estructura del poema en un moment concret de la transmissió i la seva omissió no reflecteix discrepància substancial, sinó variabilitat relacionada amb l'acte de la *performance*.

Finalment, és possible destacar i reconèixer aquells segments melòdics, que el pseudo-Oddone anomena *distinctiones*: punts de divisió d'un cant que generalment terminen amb la nota inicial del mateix cant.¹⁸ El perfil de la *distinctio* es defineix a partir dels seus graus modals, que, com observa Desmond, represen-

14. Simha AROM, «L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia», a *Enciclopedia della musica*, vol. VIII, 2006, p. 1087-1103.

15. Raffaello MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, 1956; Ugo SESINI, *Musicologia e filologia. Raccolta di (dodici) studi sul ritmo e sulla metrica del Medio Evo*, 1970.

16. Antonio VISCARDI, «Cantilena», *Studi Medievali*, vol. IX (1936), p. 204.

17. Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, *Cancionero de Santa María de El Puerto (o Nuestra Señora de los Milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio (1260-1283)*, 2006, p. 42.

18. Anna Maria BUSSE BERGER, *La musica medievale e l'arte della memoria*, 2008, p. 88.

ten els punts focals del sistema que regula les funcions d'aprenentatge i memorització d'un cant.¹⁹ Les *distinctiones* no són fórmules, o sigui, cèl·lules melòdicament autònomes i derivades del patrimoni tradicional, sinó que es componen de fórmules, la col·locació de les quals dibuixa el perfil de cada segment musical. En la majoria de *cantigas* podem reconèixer la labor d'encaix de fórmules en cada *distinctio* o bé la iteració de la mateixa fórmula que es ramifica i transforma en funció de l'eficàcia de la transmissió i memorització del repertori. En fi, són les estratègies mnemotècniques de perpetuació melòdica adoptades en la composició melòdica les que dicten les condicions de subdivisió dels textos poètics. Els motius melòdics de referència constituïen la guia per cantar el miracle: era un sistema que conduïa a formes de codificació evidentment similars, però diferents (CSM 213 i 377).

La plasmació formal de les *cantigas* s'estructura a partir de criteris de subdivisió interna dels poemes que determinen la correspondència entre vers mètric i *distinctio*, i permeten una estructuració formal a través del principi de la iteració. Els patrons melòdics originaris tenen una funció aglutinadora per a l'estructura formal en la seva totalitat, com a conseqüència lògica del sistema de composició oral. En general, aquests models, entitats variables, que inclouen un ventall molt ample de variacions de coordenades culturals i cognitives, no es poden identificar simplement amb el concepte modern *frase musical*.²⁰

Les formes estròfiques de les *cantigas* es presenten codificades així:

- *Virelais* amb estrofes de 2 versos i represa (3 *cantigas de loor*).
- *Virelais* amb estrofes de 4 versos i represa de 2 versos (*balade*).
- *Virelais* amb estrofes de *romance*, amb versos iguals en nombre de síl·labes i rima amb represa curta, típic de la himnòdia mossàrab (CSM 288 i 390).
- Formes d'origen llatí (CSM 421) i cançons.
- Estrofes lliures (CSM 340 i CSM 279).
- *Rondeau*.
- *Virelais* llargs amb estrofes de 6 versos isomètrics amb represa (360 *cantigas*).

Les formes en què es cristal·litzen les *Cantigas de Santa Maria* (*virelai*, *zéjel* i *rondeau*) són documentades a la península Ibèrica abans que a la resta de l'Europa cristianitzada. De fet, la forma de *virelai* es va difondre sobretot a França a inicis del segle XIII, mentre que el *zéjel* ja era conegut i practicat a Andalusia des del segle XII i el *rondeau* andalús era absent a la resta de la tradició europea.²¹

Les dues formes principals són la del *virelai* (ABccabAB...) i la del *zéjel*, que es caracteritza per l'estrofa monorima i la volta amb només l'últim vers unisonant

19. Karen DESMOND, «*Sicut in grammatica*: Analogical discourse in chapter 15 of Guido's *Micrologus*», *The Journal of Musicology*, vol. XVI, núm. 4 (tardor 1998), p. 467.

20. Karen DESMOND «*Sicut in grammatica*: Analogical discourse in chapter 15 of Guido's *Micrologus*», *The Journal of Musicology*, vol. XVI, núm. 4 (tardor 1998), p. 467-493.

21. Manuel Pedro FERREIRA, «Rondeau and virelai: The music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*», *Plainsong & Medieval Music*, vol. 13, núm. 2 (octubre 2004), p. 127-140.

amb la represa (ABcccbAB...).²² Les *Cantigas de Santa Maria*, com la majoria de formes líriques medievals, reproduïxen l'estructura *barform* $\alpha\alpha\beta$, en què s'utilitza per a la represa la mateixa melodia de la volta (β); així mateix, la mutació sovint està formada per 2 peus amb la repetició melòdica $\alpha\alpha\beta\beta$.²³

En un interessant estudi sobre els paràmetres melòdics en les *Cantigas* marianes, Huseby analitza les fases del procés de creació poeticomusical dels poemes a partir de les normes retòriques que regulen la creació artística medieval. Segons els principis de la *tekhné*, el procés de creació s'articula en les etapes següents: *inventio*, cerca del material (narratiu i melòdic); *dispositio*, ordenació dels elements, i *elocutio*, adjunció dels elements ornamentals que, afegits als fonamentals, donen sentit a l'obra.²⁴ La *inventio* es refereix a la cerca de la *razó* i del so (estructura metricomelòdica) amb la funció de transmetre el miracle. La *dispositio* correspondria al procés d'adaptació dels motius melòdics a les paraules de la narració, i l'*elocutio* entraria ja en l'àmbit de la declamació que preveu l'entrada d'elements afegits que faciliten la transmissió del miracle. Així doncs, la funció de la melodia és predominant per a l'organització mètrica i per al paper que desenvolupa en la lògica de la disposició estròfica.²⁵

La individuació de les *distinciones*, com a models melòdics de referència de les *Cantigas*, comporta un canvi hermenèutic significatiu, amb el reconeixement a la melodia de la funció d'estructuració del poema, que dimensiona el text i dibuixa, a través dels seus graus forts, l'arquitectura rítmica de les composicions. Només si entenem la melodia com a factor generador del procés compositiu podem comprendre la tasca d'adaptació de les paraules als angles i les sinusoides d'un corriol ja traçat.

La necessitat d'encaixar paraules en un recorregut melòdic ja convingut és una labor complexa, sobretot en llengües fonèticament poc versàtils. Un sistema lingüístic amb un nombre major de paraules agudes respecte a les esdrúixoles, amb consonants elàstiques i diftongs, és més adaptable a un sistema musical preexistent. Aquesta perspectiva melodicocèntrica ofereix un motiu de pes per a l'elecció del galaicoportuguès, una llengua amb característiques fonètiques que faciliten l'adaptació a estructures musicals preexistents.

22. Adriana CAMPRUBÍ, *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica* (en línia), tesi doctoral, 2020, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/670427#page=1>> (consulta: 15 octubre 2022).

23. Davide DAOLMI, «I vestiti nuovi di Notre Dame», *Trans: Revista Transcultural de Música*, núm. 18 (2014), p. 1-26.

24. Gerardo V. HUSEBY, «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 215-270.

25. Dominique BILLY, *L'architecture lyrique médiévale: Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, 1989; Dominique BILLY, «La contrafacture de modèles occitans dans la lyrique galégo-portugaise: Examen de quelques propositions récentes», *Rivista di Studi Testuali*, vol. VIII-IX (2006-2007); Antoni ROSSELL, «La mètrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva interstémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción», *Ars Metrica* (2010), p. 1-20.

Aquest mateix sistema comporta una sèrie de conseqüències que justificarien peculiaritats pròpies de l'estructura mètrica de les *Cantigas de Santa Maria* i que tenen motivacions d'ordre melòdic: la polimetria, que es manifesta a través de l'ús d'una extraordinària varietat de tipologies mètriques; la presència constant d'encavallaments; l'absència de limitacions sintàctiques entre versos, i una certa llibertat en l'ús de la rima. A més, la recurrència constant de la rima aguda, la irregularitat en la quantitat sil·làbica i la flexibilitat dels versos són particularitats molt difoses a les composicions marianes. Així, els criteris que determinen la tria dels versos aguts tenen motivacions relacionades amb la necessitat de fer coincidir el text amb les exigències de la melodia. Finalment, l'avaluació de tots aquests elements ens permet confirmar el paper del dibuix melòdic, que exerceix d'esquelet al qual s'adeqüen les paraules i adquireix, juntament amb la funció estructurant, un valor evocatiu destacat. De fet, la melodia sovint amplifica i aconsegueix el significat al qual alludeixen les paraules.

En definitiva, cada *cantiga* utilitza un vehicle melòdic preexistent constituït per segments o que es determina per mitjà de la suma d'incisos en fases de desenvolupament diferents i variables, amb casos de *contrafacta*. Sobre aquests patrons es cantava el miracle i a partir d'aquest moment començava la tasca d'afinació mètrica, que evidentment conduïa a èxits diferents; un sistema que es reflecteix perfectament en la variabilitat de la segmentació de versos que observem a les fonts manuscrites.

Una altra conseqüència directa d'aquest sistema de composició és l'efecte d'amplificació del caràcter intertextual del repertori alfonsí: les paraules cantades amb un model melòdic determinat poden adquirir un significat nou o, també, fer de guia en el procés de recuperació de reminiscències sonores i literàries del passat.

3. LA CODIFICACIÓ

La codificació d'una obra poeticomusical creada i transmesa oralment implica un acte de recreació que, en el nostre cas, s'aconsegueix també per mitjà de l'aplicació de la regularització mètrica. A més, la valoració del grau de dependència entre la notació musical dels còdexs alfonsins i la seva dimensió oral ens obliga, primer de tot, a fer una reflexió sobre l'estatus de l'escriptura en aquest context. Tenint en compte que interpretar una realitat relacionada amb el transcurs del temps, com la musical, a partir d'una dimensió espacial és ja per si mateixa una qüestió complexa, veurem com la interpretació del so, fenomen amb una pervivència fisicoacústica, és el resultat d'un procés de descodificació de signes al qual no es pot donar una lectura de caràcter unívoc.²⁶

A la nostra cultura musical, fortament influenciada pels còdexs escrits (exceptuant la popular), so i signe s'identifiquen de manera que el mateix so té una

26. Jacques DERRIDA, *Della grammatologia*, 1998.

permanència visiva abans de l'auditiva, mentre que el repertori alfonsí està codificat amb signes procedents d'una cultura musicalment alfabetitzada i, al mateix temps, és creat a partir de reminiscències que viatgen a través dels fils de la memòria. De quina manera la notació quadrada del segle XIII vehicula els motius musicals procedents de la transmissió oral en les *cantigas* marianes? Primer observem la diferència de la *forma mentis* del *notator*, llunyana pel que fa a la nostra percepció tipogràfica de l'escriptura, començant per l'observació de la disposició de la grafia en l'espai de les columnes. La falta de qualsevol temptativa d'alineament o ordenament que pugui suggerir el pas entre estrofes i represa demostra la superfluitat del control de la música a través dels ulls (CSM 100, figura 4).²⁷



FIGURA 4. *Códice de los músicos*, CSM 100 (E: 100/TO: 10b.a), *virelai, de loor*.
 FONT: *La música de las Cantigas de Santa María* del Rey Alfonso el Sabio,
 vol. I: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès,
 Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

27. Vincenzo BORGHETTI, «Il suono e la pagina. Riflessioni sulla scrittura musicale nel Rinascimento», a *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, 2004, p. 89-124.

Tampoc no ens podem deixar enganyar per un sistema notacional ja perfeccionat, com el dels còdexs alfonsins, en el qual a cada grafema correspon un so: un indicatiu de *modernitat* que no indica un passatge definitiu des d'una cultura oral a una de codificada.

La dimensió escrita de l'obra mariana alfonsina s'acompleix en quatre col·leccions manuscrites de valor inestimable: el còdex E (El Escorial, b-I-2), *Códice de los músicos*; el còdex To (Madrid, BNE, ms. 10069), *Códice de Toledo*; el còdex T (El Escorial, T-I-1), *Códice rico*; el còdex F (Florència, BC, ms. B.R.20), *Códice de Florencia*. El *Códice rico* T i el *Códice de Florencia* F, font que no es va terminar i que es presenta sense notació musical, recullen cada un aproximadament 200 *cantigas* i es consideren parts d'un mateix projecte editorial; el *Códice de los músicos* E, conegut també com a *Códice príncipe*, aplega 416 composicions i miniatures que il·lustren músics tocant instruments i, finalment, el *Códice de Toledo* conté 128 *cantigas* i semblaria una còpia d'un antigraf més antic. Els tres còdexs amb notació i el *Códice de Florencia*, que també presenta la pauta per acollir la notació, no deixen dubtes sobre la importància del factor musical, com element essencial de l'obra. Cadascun dels tres còdexs té la seva peculiaritat de dimensió i tipologia i reflecteix destinacions diferents: un manuscrit amb poques miniatures i un que conté més de 2.000 mil vinyetes, una font amb un centenar de *cantigas* i una amb més de 400.²⁸ La comparació entre fonts aquí no tindria sentit: el *Códice de Toledo* comprèn 128 composicions; el *Códice de Florencia* i el *Códice rico*, dues parts d'un mateix projecte, 140 i 193 composicions, respectivament; finalment, el *Códice de los músicos* aplega 416 creacions. Cada font té una realitat per si mateixa i no es pot considerar una versió derivada d'un arquetip imaginari. Quina era la intenció del responsable d'escriure la notació musical?

Abans d'indagar com s'haurien de descodificar els signes de la notació, seria interessant entendre quina funció tenien els grafemes en l'univers simbòlic del rei Savi. En un pas del *Libro de la açafeha* podem llegir:

Nos rey don Alfonso el sobredicho veyendo la bondad desta açafeha [...] et de cuemo es estrumente muy complido et mucho acabado et de cuemo es caro de sennalar, et que muchos omnes non podrién entender complidamente la manera de cuemo se faz por las parables que dixo este sabio que la compuso, mandamos figurar la figura della en este libro.²⁹

Així com la seqüència de lletres i grafemes forma una representació simbòlica de les paraules, les notes musicals representen els sons en seqüència (melodia), i com que la representació gràfica de les lletres no reproduïx el so de les paraules

28. Martha E. SCHAFFER, «Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 127-148.

29. Martha E. SCHAFFER. «Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 142.

en el moment de la seva declamació les notes no reproduïen la música. És clar que la notació musical suggereix de manera abstracta i només parcialment el fenomen musical, ja que és la reducció en una dimensió espacial d'una realitat relacionada amb el transcurs del temps. Aquí Alfons X ens aclareix quin és el sentit del llibre i inclou els còdexs de les *cantigas* dedicades a la Verge: un simple instrument amb funció de representació virtual. Finalment, si el so no es pot reproduir, en els llibres només podem trobar representada (*figurando la figura*) la manera de cantar *cobras* i *son*.³⁰ La dimensió escrita només té valor simbòlic com a dipòsit d'un patrimoni que es vol guardar, de manera que els còdexs no estan destinats ni a l'aprenentatge ni a la interpretació. La notació aquí no té valor intrínsec, només reflecteix la memòria i els seus processos mitjançant la traducció en signes gràfics d'un contingut que ja és present en la memòria dels seus destinataris. Per això, el significat de la notació dels còdexs alfonsins no es pot entendre com a forma de comunicació entre escriptor i lector, en l'accepció actual, sinó com a expressió d'una voluntat de fer retornar al present (*representar*) una trama (*textus*) de memòria intersubjectiva.³¹ Els signes reproduïen un significat fluctuant, un missatge discontinu, un espai indefinible, on es poden intuir i trobar solucions a més lectures possibles.

És evident que la monodia medieval no es pot analitzar amb els mateixos instruments de la música creada a través del mitjà de l'escriptura, perquè els signes gràfics fan referència a una realitat ja existent en una dimensió oral. La falta d'instruments analítics requereix un canvi de paradigma, perquè habitualment la musicologia s'ocupa de música escrita i la interpretació del fenomen musical comença per l'exegesi de textos codificats.³² De fet, l'escriptura no és un mitjà indispensable ni per crear ni per transmetre obres musicals; el binomi música-escriptura, com a binomi indissoluble, existeix només en la tradició musical culta occidental, mentre que la notació en altres cultures és un simple instrument didàctic, un auxili a l'aprenentatge. Així doncs, la nostra manera de percebre la pàgina escrita pot conduir-nos a una mena d'associació impròpia entre representació codificada i acte performatiu. Aquesta associació requereix una modificació de paradigma, tenint present que ens trobem davant d'un sistema de composició i transmissió oral, en què cada *performance* és la reactivació dels processos cognitius en la representació de l'acció concreta de *fer música*. Un dels factors més evidents que indiquen la natura oral de les melodies de les *cantigas* és el fenomen del transport melòdic entre una font i l'altra (figura 5).

30. Stephen PARKINSON, *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*, 2000.

31. Massimiliano LOCANTO, «Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano», a *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, 2004, p. 31-88.

32. Francesco GIANNATTASIO, *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, 1998.

<i>C. de los músicos</i>	<i>C. rico</i>	<i>C. de Toledo</i>
CSM 2 <i>fa</i> (b)		IV sotto <i>do</i>
CSM 5 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 10 <i>re</i>		IV sopra <i>sol</i> (b)
CSM 11 <i>sol</i>		V sotto <i>do</i>
CSM 22 <i>fa</i> (b)	V sopra <i>do'</i>	V sopra <i>do'</i>
CSM 25 <i>sol</i>		V sotto <i>do</i> (b)
CSM 30 <i>fa</i> (b)	IV sotto <i>do</i>	IV sotto <i>do</i>
CSM 32 <i>re</i> (b)	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 33 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 42 <i>sol</i>		1 T sotto <i>fa</i> (b)
CSM 43 <i>sol</i> (b)	V sopra <i>re'</i>	V sopra <i>re'</i>
CSM 56 <i>fa</i> (b)	V sopra <i>do'</i>	V sopra <i>do'</i>
CSM 58 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 81 <i>re</i> (b)		V sopra <i>la</i>
CSM 84 <i>fa</i> (b)	1 T sopra <i>sol</i>	IV sotto <i>do</i>
CSM 89 <i>fa</i> (b)		V sopra <i>do'</i>
CSM 92 <i>mi</i>	V sopra <i>si</i>	V sopra <i>si</i>
CSM 103 <i>fa</i> (b)		IV sotto <i>do</i>
CSM 105 <i>re</i> (b)	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 116 <i>la</i>	V sotto <i>re</i>	
CSM 133 <i>re'</i>	V sotto <i>sol</i>	
CSM 143 <i>sol</i>	V sotto <i>do</i>	
CSM 193 <i>do</i> (b)	V sopra <i>sol</i>	
CSM 362 <i>re</i>		V sopra <i>la</i>
CSM 422		V sopra <i>la</i>

FIGURA 5. Transport melòdic.
FONT: Elaboració pròpia.

Les transposicions melòdiques, especialment les de quinta, són reelaboracions d'un material melòdic que es mou dins circuits mnemònics. La proximitat acústica entre un so i el seu segon harmònic, situat a distància de quinta, determina que sigui el transport melòdic més habitual. Per això, hem de suposar l'existència d'una tradició oral precedent que se serveix de l'ajuda de la memòria des del principi del mateix procés de creació, acte que no es fa de forma escrita i que, només en fase de fixació, utilitza l'escriptura.

La reconstrucció del procés de composició melòdica, basat en la labor d'assemblatge de fórmules melòdiques preexistents, s'ha fet considerant els estudis sobre la interdependència entre el procés de transmissió i les tècniques de composició individuades per Goody, en la perspectiva d'un entorn que, no obstant tenir una certa familiaritat amb l'escriptura, seguia component oralment.³³ L'expedient de l'escriptura, com a suport a la memòria, tenia en aquest cas la funció de classificar el material melòdic, fet que afavoria també altres sistemes de memorització. En aques-

33. Jack GOODY, *The interface between the written and the oral*, 1987.

ta direcció, Carruthers parla de la composició, més enllà de l'acte d'escriptura, com a suma dels processos de *ruminatio*, *cogitatio* i *dictio*: revocació de les veus (*collectio*) procedents de diferents llocs de la memòria, sistematització dels motius musicals (classificació codificada) i declamació (*profération*).³⁴

Finalment, hi havia una mateixa tècnica per memoritzar melodies preexistents i per crear-les *ex novo*. Aleshores, què visualitzava el compositor en l'acte de la creació: una estructura mnemònica o una pàgina escrita? En els dos casos es feia referència a la narració d'un miracle, un tema (*razó*) desproveït d'estructuració mètrica (CSM 284, figura 6).

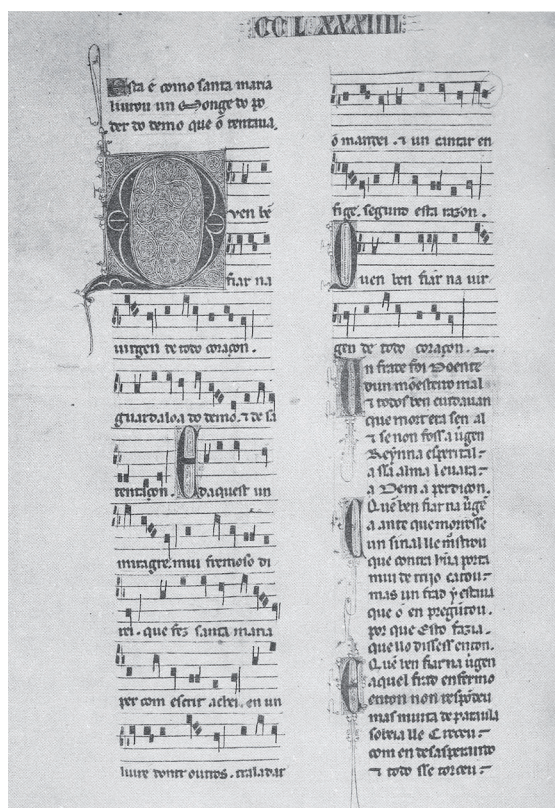


FIGURA 6. Códice de los músicos, CSM 284 (F: 66), *virelai*, santa Maria va alliberar un monjo caigut a les mans del dimoni.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

34. Mary J. CARRUTHERS, *The book of memory: A study of memory in medieval culture*, 1990.

*Esta é como Santa Maria livrou un monge do poder do demo que o tentava.
 Quen ben fiar na Virgen / de todo coração,
 guarda-lo-á do demo / e de sa tentaçon.
 E daquest' un miragre / mui fremoso direi
 que fez Santa Maria, / per com' escrit' achei
 en un livr', e d' ontr' outros / traladar-o mandei
 e un cantar en fige / segund' esta razon.³⁵*

Un cop determinat el miracle, seguia l'evocació del material melòdic en forma d'incisos mínims (*sillabae*), parts (*neumas*), segments delimitats per cadències (*distinciones*) o peces senceres que s'adaptaven a un text nou (*contrafacta*), matèria primera a partir de la qual es perfilava la trama sobre la qual es cantava, i s'ajustaven les paraules, el miracle elegit.

4. DEL SIGNE AL SO

L'anàlisi paleogràfica comparativa entre les notacions de les tres fonts deixa emergir, d'una banda, les característiques estructurals de la melodia i, de l'altra, les peculiaritats relacionades amb el context i que, per això, estan subjectes a la variabilitat (CSM 37, figura 7). Per exemple, la repercussió d'un so és indicatiu de la intensificació d'un grau significatiu i la seva presència discontinua en les fonts indica el seu caràcter variable. Entre els signes d'ús intermitent hi ha la plica, amb significat també metricopoètic, que és determinant com a element de connexió entre versos (encavallaments): la seva presència discontinua en els còdexs tampoc no es pot avaluar com a prescriptiva. Així, el seu signe contrari, el *punctum*, que indica cesura, com el cas de la CSM 37 en el *Códice de Toledo*, acaba sent revelador d'un determinat moment de la seva transmissió en tant que implica canvis i adaptacions segons el context.³⁶ Finalment, l'aspecte gràfic representa només una instantània, un moment que mai no es repetirà idèntic per la mobilitat i variabilitat que regula la incessant recreació del repertori al llarg de la seva circulació.

La interpretació que s'ha fet fins ara de la notació de les *cantigas* oscil·la entre el mensuralisme convingut nota per nota i la mensuralitat sobre base mètrica predeterminedada (modes rítmics). De fet, l'aspecte gràfic de la notació podria reflectir una voluntat d'emulació dels llibres eclesiàstics que pot tenir motivacions que tendeixen a l'apropament al món oficial del culte. No obstant això, avaluar la notació de les *cantigas* alfonsines és un acte que va més enllà d'una senzilla anàlisi de la seva escriptura, ja que es tracta d'una manifestació complexa d'una realitat relacionada amb la dimensió oral, en fase de composició i de transmissió.

35. La numeració de les *Cantigas* i la transcripció del text és tret de l'edició de Walter METTMANN, *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María*, vol. III, 1986, p. 61.

36. Jesús MONTROYA MARTÍNEZ, *Cancionero de Santa María de El Puerto (o Nuestra Señora de los Milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio (1260-1283)*, 2006, p. 42-48.



FIGURA 7. Comparació entre els tres còdexs de la CSM 37 (E: 37/TO: 39), *canción*, Berrie (Vivièrs, França).

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

La interpretació del ritme i de cada un dels valors rítmics que es reflecteixen en la notació es realitza, doncs, a partir d'una lectura multidimensional del repertori.³⁷ Més enllà del factor paleogràfic, la interpretació passa a través de les fases següents: anàlisi melòdica amb la seva avaluació modal, determinació dels principis retòrics que regulen la disposició de les parts per similitud i contrast, examen de la relació entre text i música, i definició de l'estructura formal. Només tenint en compte tots aquests factors resulta constructiva la comparació amb el sistema notacional.³⁸

La notació de les tres fonts es presenta en tres tipologies ben diferenciades: a la doble grafia del *punctum*, quadrat i romboidal, en el còdex To, correspon en T i E el *punctum* quadrat en alternança amb la *virga*, que en To es presenta també amb la *cauda* reduïda. Semblaria que hi hagi hagut almenys dos models paleogràfics d'inspiració: el model francès, amb les dues figures de *punctum* i *virga* dels còdexs T i E, i el model ibèric, que havia desenvolupat la grafia de l'antiga notació

37. Manuel Pedro FERREIRA, «A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas de Santa María*», *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5 (2006-2007), p. 307-315; Chris ELMES, *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio: A performing edition*, 2004-2013, 4 v.; David WULSTAN, «The rhythmic organization of the *Cantigas de Santa Maria*», a Stephen PARKINSON, *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*, 2000, p. 31-65, esp. 53.

38. Gerardo V. HUSEBY, «La delimitación del texto y el contexto: el caso de las *Cantigas de Santa María*», a *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM: Texto y contexto en la investigación musicológica*, 1995, p. 103-108, esp. 104-105.

aquitana preveient les dues formes, quadrada i romboidal, per al *punctum* del còdex To. Es tractaria de les dues variants de la notació quadrada que trobem també representades en els llibres litúrgics cistercencs i en els dels frares mendicants, dominicans i franciscans. Segons Manuel Ferreira el còdex To (1270-1275) utilitzaria la notació dels llibres litúrgics de la Península, evolució de l'aquitana, mentre que l'amanuense dels còdexs E i T (1280) faria servir una notació prefranciana mensual utilitzada a França a partir del 1270.³⁹

Per totes les raons exposades fins ara exclouem la mensuralitat i busquem a les grafies les possibles indicacions rítmiques que ens ajudin a determinar l'ordre i l'anament del moviment. Aquest ordre s'aconsegueix a través de l'alternança d'arsi (elevació), que tendeix a la breuetat, i tesi (temps fort/ictus), la qual exigeix l'allargament de durada. El ritme es manifesta a través de coeficients que, quan es combinen, donen vida a moltes possibilitats rítmiques: el coeficient quantitatiu (llarg/breu), l'intensiu (fort/dèbil), el melòdic (agut/greu) i el fònic/túmbric.

El ritme flueix lliurement a través dels grups que es van alternant entre binaris i ternaris; així, els començaments poden ser tètics o en anacrusi i les síl·labes finals agudes (masculines) o planes (femenines). La seva essència deriva de la combinació d'elements propis del llenguatge musical i del poètic, una correspondència que es plasma i dimensiona de manera que adquireix una corporeïtat que el nostre sistema poeticomusical ha anat perdent.

Per a la determinació del metre en la música polifònica de Notre Dame i tenint en compte el sistema rítmic de la monodia dels segles XII i XIII, Margot Fassler ha investigat els tractats de poesia rítmica principals (*De rithmis*, *De rithmico dictamine* i *Ars rithmica*, de Joan de Garlandia) amb la intenció d'esbrinar la interrelació entre ritme, accent i metre, elements comuns a l'art poètica i musical. L'accent en els repertoris lírics havia passat de ser melòdic (greu/agut) a dinàmic, abans de ser mètricament mesurable segons criteris de proporcions aritmèticament predeterminats. Les conclusions determinen que el ritme poètic es crea a través de paràmetres relacionats directament amb l'oïda, com ara l'accent sobre la penúltima síl·laba (*De rithmis*, d'Alberico de Montecassino, segle XI). Així, un altre element rítmic que s'afegeix entre el final del segle XI i el segle XII en el repertori de la *nova cantiga* d'origen monàstic (versos aquitans, especialment el repertori de Sant Marçal) és la rima. Es tracta de composicions caracteritzades per una certa regularitat sil·làbica i una nova perspectiva de l'accent i de la rima, a més d'una acrescent tendència a la unitat estròfica, també atesta la introducció de la represa, ja present en el repertori litúrgic. Evidentment, els models de referència del repertori marià alfonsí s'han de buscar en la producció literària medieval llatina, juntament amb el nou repertori en llengües romàniques.⁴⁰

39. Manuel Pedro FERREIRA, «Iberian monophony», a Ross W. DUFFIN (ed.), *A Performer's Guide to Medieval Music* (en línia), 2000, p. 144-157, esp. 153, <https://www.academia.edu/1220191/Iberian_Monophony_An_Introduction> (consulta: 21 octubre 2023).

40. Adriana CAMPRUBÍ, *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica* (en línia), tesi doctoral, 2020, <<https://www.tdx.cat/handle/>

La notació musical, segons aquesta perspectiva, seria portadora d'una línia melòdica que completa els tractes suprasegmentals del llenguatge poètic que, d'altra manera, avui hauríem perdut. El ritme es defineix sobre la base d'agrupaments de síl·labes i successió d'accents, conformant els versos poètics que també es corresponen a través d'assonàncies i rimes. Els models rítmics sense mesura utilitzen l'ictus, paràmetre que determina la successió determinada de l'alternança entre fort i dèbil. Finalment, no compta la llargada de cada so, sinó que importa l'ordre de les pulsacions. Segons aquests principis, en la notació del repertori marià al·fonsí reconeixem aquestes funcions:

1. El passatge que condueix cap a una nota modalment significativa ja és per si mateix un moviment rítmicament eloqüent, subratllat en el *Códice de los músicos* amb la presència de la *virga* (CSM 213 i 377, figura 8).



FIGURA 8. *Códice de los músicos*, entonació de les CSM 213 i 377.
 FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

2. L'accent pot caure sobre una nota aïllada o sobre l'última d'una lligadura binària, reminiscència de l'antiga escriptura neumàtica. En lligadures de més de dues notes l'accent també cau normalment sobre la darrera nota, tret del cas de les *currentes*, en què coincideix amb el principi de lligadura (CSM 161, figura 9).

10803/670427#page=1> (consulta: 15 octubre 2022); Maria Sofia LANNUTTI, «Intertestualità, imitazio-ne metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini», *Medioevo Romanzo*, vol. XXXII, núm. 1 (2008), p. 3-28.



FIGURA 9. *Códice de los músicos*, CSM 161.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

3. Les lligadures terminen en temps fort, menys les lligadures obliques, que tenen l'accent a la primera nota (CSM 194, figura 10).



FIGURA 10. *Códice de los músicos*, CSM 194.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

4. En cadència la penúltima nota s'amplia, segons la teoria de la formació de l'uníson en fase de cadència conclusiva de cada secció (*occursus*) presentada per Guido d'Arezzo (CSM 168, figura 11).⁴¹

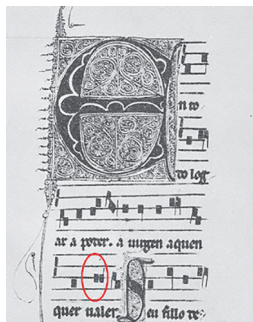


FIGURA 11. *Códice de los músicos*, CSM 168.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsímil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

5. Els matisos de la veu són il·lustrats per Joan de Garlandia a l'*Ars rithmica*: veu plena (ictus), veu tancada (dèbil), veu relliscada o en *glissando* (plica). A la notació neumàtica, els signes de *virga* i *punctum* són portadors d'un significat melòdic, mentre que a la notació mensural els signes de *longa* i *brevis* determinen la durada. En el passatge intermedi, representat per la notació quadrada de la monodia del segle XIII, les dues tipologies refereixen el coeficient intensiu (fort/dèbil). *Longa* i *brevis* són portadors, doncs, d'una qualitat rítmica i no mètrica, i remarquen l'ambigüitat del llatí medieval entre ictus i durada.

6. La successió segons l'ordre d'accents determina un *motus inégale*, considerant que els accents allarguen la durada de les síl·labes.

7. Les línies verticals designen divisió entre unitats rítmiques amb funció de respiració o pausa.

8. Dues notes a l'uníson poden remarcar la presència d'un so repercutit, tal com es registra en fase d'*occursus*, o també l'absència de sinèresi (unió en una sola síl·laba de dues vocals dins d'una paraula) o de sinalefa (unió en una sola síl·laba de dues vocals entre dues paraules), indicant que les vocals es pronuncien per separat, per elisió (hiatus o dièresi).

9. Les pliques normalment indiquen liquescència, no obstant, no sempre estiguin relacionades amb fenòmens lingüístics d'ortofonia. La seva funció és facilitar la pronunciació d'articulacions fonètiques complexes amb l'adjunció d'un so relliscat o, també, indicar un retard, sovint a prop de la culminació melòdica. En conclusió, no sempre indicaria la presència d'una nota esfumada afegida, sinó

41. GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, edició a cura d'Angelo Rusconi, 2005, p. 35-39.

que pot assenyalar una mena de *rubato*, indicant un retard o prolongament de la síl·laba que interessa, i coincideix sovint amb un accent melòdic o dinàmic en correspondència amb la síl·laba tònica.⁴² L'ús de la plica no és constant i no sempre està relacionat amb el text. De fet, hi ha pliques al final de *distinciones* que indicarien un retard a prop de la culminació melòdica (CSM 37, figura 12).

FIGURA 12. Códice de los músicos, CSM 37.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

42. Marco GOZZI, *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico* (en línia), <<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Gozzi2018.pdf>> (consulta: 28 octubre 2022).

Aquí les melodies s'empelten sobre el respir rítmic, sense marcar durades que, evidentment, varien de nota a nota i d'estrofa a estrofa perquè són determinades pel context de la seva estructuració poeticomusical. La regularitat en la disposició d'accents facilita l'aplicació del mateix dibuix melòdic a cada estrofa, i la tipologia de la notació confirma aquesta teoria i en permet una interpretació fidel.

La falta de determinació de les durades permet una flexibilitat textual que ajuda el transcurs de la narració. La conformació rítmica primordial de la trama melòdica consent l'adaptació a cada situació mètrica i d'accentuació que pugui presentar el text, una estructura que difícilment encaixaria en compassos pels canvis continus de model entre binaris i ternaris.

Per aconseguir una interpretació fidedigna del repertori alfonsí s'ha d'indivduar el model rítmic de l'estrofa, que és el resultat de l'encaix entre la melodia i el text; seguidament, cal identificar els esquemes melòdics i adaptar-los a totes les variants estròfiques. De fet, la forma escrita només reflecteix un moment determinat de la transmissió del repertori, que en l'acte de la seva declamació varia d'estrofa en estrofa i deixa el model melòdic i rítmic sempre identificable. La melodia seria, en definitiva, el factor responsable de l'estructuració de l'edifici compositiu i, per utilitzar una metàfora d'en Folquet de Marsella: el riu que fa girar la roda del molí de la composició poètica.⁴³

BIBLIOGRAFIA

- AGAMENNONE, Maurizio; GIANNATTASIO, Francesco. *Sul verso cantato: La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*. Pàdua: Il Poligrafo, 2002.
- AGAWU, Kofi. «African music as text». *Research in African Literatures*, vol. XXXII, núm. 2 (2001), p. 8-16.
- ANGLÈS, Higiní. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. II: *Transcripción musical*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1943.
- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. III, 1a part: *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas. Abhandlung von Hans Spanke*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958.
- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. III, 2a part: *Las melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958.
- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. I: *Facsimil del códice j.b.2 de El Escorial*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1964.
- AROM, Simha. «L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia». A: *Enciclopedia della musica*. Vol. VIII. Milà: Einaudi, 2006, p. 1087-1103.

43. Margot FASSLER, *Music in the medieval West*, 2014, p. 197, nota 29.

- AROM, Simha; KHALFA, Jean. «Une raison en acte: Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale». *Revue de Musicologie*, vol. 84, núm. 1 (1998), p. 5-17.
- BENT, Margaret. «Editing early music: The dilemma of translation». *Early Music History*, vol. XXII (1994), p. 373-394.
- «The limits of notation in defining the musical text». A: BORGHI, Renato; ZAPPALÀ, Pietro. *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario: Atti del Convegno Internazionale: Cremona, 4-8 ottobre 1992*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p. 367-372.
- «La grammatica della musica antica: presupposti per l'analisi». *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, vol. x, núm. 1 (2004): *Le Strutture Tonalì nei Repertori Polifonici*, p. 41-94.
- BILLY, Dominique. *L'architecture lyrique médiévale: Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes, 1989.
- «La contrafacture de modèles occitans dans la lyrique galégo-portugaise: Examen de quelques propositions récentes». *Rivista di Studi Testuali*, vol. VIII-IX (2006-2007), p. 31-60.
- BILLY, Dominique; CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo; ROSSELL, Antoni. *La lírica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, 2003.
- BORGHETTI, Vincenzo. «Il suono e la pagina. Riflessioni sulla scrittura musicale nel Rinascimento». A: BORIO, Gianmario. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*. Pisa: ETS, 2004, p. 89-124.
- BUSSE BERGER, Anna Maria. *La musica medievale e l'arte della memoria*. Roma: Fogli Volanti, 2008. (Biblioteca Musicale; 2)
- CAMPRUBI, Adriana. *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica* [en línia]. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola, 2020. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/670427#page=1>> [Consulta: 15 octubre 2022].
- Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Edició facsímil. Madrid: Edilán, 1979.
- Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio*. Edició facsímil del còdex ms. B. R. 20 de la Biblioteca Nacional Central de Florència, segle XIII. Madrid: Edilán, 1989-1991.
- CARRUTHERS, Mary J. *The book of memory: A study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CHICO PICAZA, María Victoria. «Edición/es y función/es de un manuscrito del siglo XIII: El caso de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio». *Titivillus*, vol. I (2015), p. 27-44.
- COLANTUONO, Maria Incoronata. «El bon son en las *Cantigas de Santa María*». A: GONZÁLEZ, Helena; LAMA, María Xesús. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: Mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da Península*. Sada: Edicións do Castro; Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG); Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Filologies Gallega i Portuguesa, 2007, p. 1219-1231.
- «Le strutture melodiche di Alfonso X el Sabio nelle *Cantigas de Santa María*». *Vox Antiqua: Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica Antiqua, Musica Sacra et Historia Liturgica*, vol. I (2013), p. 71-91.

- COLANTUONO, Maria Incoronata. «L'intento intertestuale della translatio melodica nelle *Cantigas de Santa Maria*». *Medievalia: Revista d'Estudis Medievals*, vol. XVI (2013), p. 81-90.
- «Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le *Cantigas de Santa Maria* e le *Prosaes de Santa Maria* del Codice di Las Huelgas». *Cognitive Philology* [en línia], vol. VII (2014). <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/12923/12730> [Consulta: 20 juny 2023].
- «De la *vox mortua* a la *vox viva*: sistemas de composición y oralidad en las *Cantigas de Santa Maria*». *Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL* [Londrina: Universidade Estadual de Londrina], vol. XIX: *Voz, poesia e performance na Idade Média* (2015), p. 31-50.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Scandicci: La Nuova Italia, 1992, p. 338-340.
- DAOLMI, Davide. «I vestiti nuovi di Notre Dame». *Trans: Revista Transcultural de Música*, núm. 18 (2014), p. 1-26.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. París: Éditions de Minuit, 1967.
- *Della grammatologia*. Milà: Jaca Book, 1998.
- DESMOND, Karen. «*Sicut in grammatica*: Analogical discourse in chapter 15 of Guido's *Micrologus*». *The Journal of Musicology* [University of California Press], vol. XVI, núm. 4 (tardor 1998), p. 467-493.
- ELMES, Chris. *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio: A performing edition*. Edimburg: Gaita Medieval Music, 2004-2013. 4 v. [Vol. 1: Pròleg-CSM 100; vol. 2: CSM 101-200, vol. 3: CSM 201-300, vol. 4: CSM 301-427]
- FASSLER, Margot. *Music in the medieval West*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2014.
- FERREIRA, Manuel Pedro. «Iberian monophony». A: DUFFIN, Ross W. (ed.). *A Performer's Guide to Medieval Music* [en línia]. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 144-157, esp. 153. <https://www.academia.edu/1220191/Iberian_Monophony_An_Introduction> [Consulta: 21 octubre 2023].
- «Rondeau and virelai: The music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*». *Plain-song & Medieval Music*, vol. 13, núm. 2 (octubre 2004), p. 127-140.
- «A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas de Santa María*». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5 (2006-2007), p. 307-315.
- GIANNATTASIO, Francesco. *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: Bulzoni, 1998.
- GOODY, Jack. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- GOZZI, Marco. *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico* [en línia]. <<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Gozzi2018.pdf>> [Consulta: 28 octubre 2022].
- GRUBER, Jörn. *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.
- GUIDO D'AREZZO. *Le opere*. Capítol XV. Edició a cura d'Angelo Rusconi. Florència: Edizioni del Galluzzo par la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- HAAR, James. «Music as a visual object: The importance of notational appearance». A: BORGHI, Renato; ZAPPALÀ, Pietro. *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p. 97-128.

- HUSEBY, Gerardo V. «Musical analysis and poetic structure in the *Cantigas de Santa María*». A: GEARY, John S. (ed.). *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, p. 81-101.
- «La delimitación del texto y el contexto: el caso de las *Cantigas de Santa María*». A: RUIZ, Irma; GARCÍA, Miguel. *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM: Texto y contexto en la investigación musicológica*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», 1995, p. 103-108, esp. 104-105.
- «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas». A: MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*. Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 215-270.
- LANNUTTI, Maria Sofia. «Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini». *Medioevo Romanzo*, vol. XXXII, núm. I (2008), p. 3-28.
- «Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza». A: BRUGNOLO, Furio; GAMBINO, Francesca. *La lirica romanza del Medioevo: Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza* [en línea]. Pàdua: Unipress, 2009. <<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Lannutti2009.pdf>> [Consulta: 20 juny 2023].
- LOCANTO, Massimiliano. «Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano». A: BORIO, Giammario. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*. Pisa: ETS, 2004, p. 31-88.
- MEITMANN, Walter. *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 1986. 3 v.
- MONTEROSSO, Raffaello. *Musica e ritmica dei trovatori*. Milà: A. Giuffrè, 1956.
- MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús. «El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio». *Berceo*, vol. LXXXVII (1974), p. 151-184.
- *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media: (El milagro literario)*. Granada: Universidad de Granada, 1981.
- «O Cancioneiro Marial de Alfonso X. El primero cancionero cortesano español». A: *O cantar dos trovadores: Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Xunta de Galicia, 1993.
- *Cancionero de Santa María de El Puerto (o Nuestra Señora de los Milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio (1260-1283)*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, p. 42-48.
- NEISSER, Ulric. *Psicología cognitivista*. Florència: Giunti, 1967.
- PARKINSON, Stephen. *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'*. Oxford: European Humanities Research Centre, 2000.
- PIRROTTA, Nino. «Tradizione orale e tradizione scritta della musica». *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torí: Einaudi, 1984, p. 177-186.
- RONCAGLIA, Aurelio. «Sul divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano». A: ZIINO, Agostino. *L'Ars Nova italiana del Trecento*. Vol. IV. 1978, p. 365-397.
- ROSSELL, Antoni. «So d'alba». A: *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*. Vol. IV. Barcelona: Quaderns Crema, 1991, p. 705-722.

- ROSSELL, Antoni. «A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música». A: *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. Vigo: Galaxia, 1996, p. 41-76.
- «La composición de las *Cantigas de Santa María*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética». A: *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos, Universidade de Tréveris, 8-11 de outubro de 1997*. Tréveris: Dieter Kremer, 1999.
- «Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica». A: *Literatura y cristianidad: Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 403-412.
- «La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X». A: *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, p. 1421-1432. (Symposia Philologica)
- «La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción». *Ars Metrica* [en línia] (2010). <<https://f-book.com/arsmetrica/ars-metrica-201012/la-metrica-gallego-portuguesa-medieval-desde-la-musica-medieval/>> [Consulta: 20 juny 2023].
- SCHAFFER, Martha E. «Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática». A: MONTAYA, Jesús; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*. Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 127-148.
- SESINI, Ugo. *Musicologia e filologia: Raccolta di (dodici) studi sul ritmo e sulla metrica del Medio Evo*. Bolonya: Forni, 1970.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. «La musica e la memoria». A: *Enciclopedia della musica*. Vol. V. Milà: Einaudi, 2006, p. 126-147.
- TREITLER, Leo. «The present as history». A: *Music and the historical imagination*. Londres: Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 95-156.
- VISCARDI, Antonio. «Cantilena». *Studi Medievali*, vol. IX (1936), p. 204.
- WULSTAN, David. «The rhythmic organization of the *Cantigas de Santa Maria*». A: PARKINSON, Stephen. *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*. Oxford: European Humanities Research Centre, 2000, p. 31-65.
- ZUMTHOR, Paul. *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. París: Klincksieck, 1963.
- *Essai de poésie médiévale*. París: Klincksieck, 1972.
- «Le discours de la poésie orale». *Poétique*, núm. 52 (1982), p. 387-402.
- *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- «Una cultura della voce». A: *Lo spazio letterario del Medioevo*. Vol. I, tom 1: *Medioevo volgare*. Roma: Salerno, 1999.

BIBLIOGRAFIA WEB

- Cantigas de Santa María: Códice de Florencia F* [en línea]. Biblioteca Nacional Central de Florencia, ms. B. R. 20. <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=258608>; <<https://archive.org/details/b.-r.-20/page/n6/mode/2up>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- Cantigas de Santa María: Códice de los músicos* [en línea]. Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. <<https://rbme.patrimoniounacional.es/s/rbme/item/11338#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2781%2C-246%2C8739%2C4917>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- Cantigas de Santa María: Códice de Toledo* [en línea]. Ms. 10069. Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650>>; <<https://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- Cantigas de Santa María: Códice rico* [en línea]. El Escorial, ms. T-I-1. Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. <<https://rbme.patrimoniounacional.es/s/rbme/item/11337#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-919%2C-1%2C5580%2C5616>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- CASSON, Andrew. *Cantigas de Santa Maria for singers* [en línea]. <<http://www.cantigasdesantamaria.com/>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- The Cantigas de Santa Maria: E Codex Facsimiles* [en línea]. El Escorial, ms. j.b.2. <<https://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/>> [Consulta: 21 octubre 2023].