

## OBSERVACIONES SOBRE LA MODALIDAD DEL REPERTORIO TROVADORESCO

Los estudios modales se multiplicaron en los últimos años, la compulsiva asidua del repertorio medieval, tanto en el campo de la música litúrgica (oriental y occidental) <sup>1</sup> como en el de la canción profana <sup>2</sup> se vio estimulado por el aporte de los estudios etnomusicológicos y de musicología comparada <sup>3</sup> que mostraron analogías en las concepciones u organizaciones melódicas de distintas culturas <sup>4</sup> y forjaron nuevos métodos de análisis.

Al mismo tiempo, los datos surgidos del repertorio mismo relativizaron la importancia otorgada hasta entonces a la teoría modal medieval. En efecto, la noción de estructura modal basada en especies de quintas y cuartas dentro del ámbito de una octava sólo parece haber cobrado forma definitiva hacia el siglo XI <sup>5</sup>. Ligada a esta noción básica, se afianza la idea de nota final como definitoria del modo. Junto a esta ardua sistematización, la realidad era mucho más rica, ambigua y caótica. El marco estricto de los ocho modos quedó fijado y profusamente difundido a través del *Micrologus* de Guido d'Arezzo, pero el canto litúrgico mismo entró en él difícilmente, y a veces sólo a costa de adulteraciones.

Los trovadores aquitanos inician su labor unos cincuenta años después de la redacción del *Micrologus*. Las dificultades de análisis modal que presentan sus melodías fueron atribuidas a menudo a causas exteriores. Se declaró culpables a los copistas de incongruencias melódicas inadmisibles, frecuentemente "corregidas" por los transcriptoros. Frente a las diferencias notables que presentan las distintas versiones de una misma canción conservadas en manuscritos dispersos, se decidió encontrar la versión "auténtica" en la que más lógica modal parecía presentar al estudioso, considerando las otras como meras deturpaciones.

Hay que tener en cuenta que esos copistas trabajaron un siglo o más después que los compositores, pues ninguno de los manuscritos conservados es anterior a mediados del siglo XIII. Cada uno de ellos (y son muchos, pues los manuscritos muestran a menudo manos diferentes) es-

cribía sobre la base de lo que la tradición oral le había dictado. Si esa tradición “vive en variantes”, según el decir de Menéndez Pidal, todas las versiones son auténticas, y cada una de ellas revela una línea diferente de transmisión regional, escolar o juglaresca. Pero en ningún caso puede acusarse a los copistas de incapacidad técnica. Los cambios de clave para no salirse de la pauta, el uso coherente del bemol y el becuadro (hay canciones que tienen bemol en la clave), el uso de esos signos junto a notas que no son el *si*, etc., denotan un conocimiento pleno del oficio.

Más que denigrar a los copistas, es quizás necesario recordar que, a lo largo de los siglos XI y XII, se vive un proceso de transformación modal del que el sistema de los ocho modos es causa y reflejo, al mismo tiempo. Bajo la fuerte compulsión de la teoría y el pensamiento escolásticos, cristalizarán durante el siglo XIII una melódica y una rítmica diferentes, de las que testimonian muchas de las canciones de troveros y, de manera eminente, las Cantigas de Santa María. La distinción entre esta nueva concepción musical y la antigua, se vio a menudo entorpecida por el error metodológico de considerar la canción profana medieval como un bloque unitario. Sin embargo, parece imposible pasar por alto la presencia de diferenciaciones regionales, tan agudas en la sociedad feudal<sup>6</sup>; o el triunfo paulatino de los intereses y gustos popularizantes de la vigorosa burguesía, opuesta a la aristocracia debilitada. El cambio de mentalidad producido durante los siglos XII y XIII, que oscila de la globalidad simbólica del romántico a la sistematización racional y el esquematismo alegórico del gótico, tuvo incalculables consecuencias en todos los planos de la cultura, y de manera específica en la adopción de la rítmica mensural. Aun el canto litúrgico, aparentemente inviolable, se vio afectado por las nuevas tendencias. Ciertos modos fueron suplantados por otros, mejor adaptados al rígido esquema óctuple de la teoría, y manuscritos enteros fueron escrupulosamente “corregidos”.

Y llegamos a la curiosa paradoja de tener que elogiar a los copistas que, en medio de preocupaciones y prácticas musicales propias de su época (finales del siglo XIII y XIV), supieron mantener una fidelidad suficiente a la tradición occitana como para entregarnos códices en los que ésta resuena aun con plena originalidad.

### Modos arcaicos

A esta originalidad contribuye en parte la presencia esporádica de modos arcaicos, lo bastante vivaces como para resistir los embates de la modernidad. Así, por ejemplo, el *Tetrardus* con dominante o segunda

dominante a la tercera aparece en algunas canciones trovadorescas. He aquí un ejemplo de Peirol (G 44):

D'eissa la rason qu'ieu suelh mi'èr a chan-tar per u-sa. tge. que mal mi so-  
 rae m'a-cuèlh. ma dômn'a el sieu se-nho-ra tge. Beim fra-i-ron siei bilh  
 vèlh com a fals mes-sa tge quand mi mei-ron el cora-tge s'a-mor  
 dont mi duèth.

Dom Mocquereau lo reencuentra también al restaurar el auténtico recitativo responsorial del Tetrardus:

Tr. Atténde. Dá-te magni-tú-dinem Dé-o nó-stro.  
 — — Exspe-cté-tur sicut plú-via elóqui-um mé-um.  
 — — Beátus vir. Pót-ens in terra é-rit se-men é-jus.  
 — — Gló-ria et di-vi-tiae in do-mo é-jus.  
 Tr. Atténde. Dé-us fi-dé-lis in quo non est in-iqui-tas.

“La versión que damos aquí —anota Mocquereau— con recitativo sobre el *si*, es la versión antigua, auténtica, constatada por los manuscritos. Sólo ella puede hacer comprender la acentuación normal de este recitativo, mientras que el tenor en *do* destruye la economía verbal y meliódica”.

### Transportes con significación modal

El transporte de ciertas obras sobre las *affinalis la, si* o *do* revela a veces anomalías modales. El transporte intenta a menudo evitar el uso de una alteración considerada anormal. La canción siguiente, de Aimeric

de Peguilhan (G 35v) está en Deuterus y hubiera debido ser escrita, normalmente, sobre la final *mi*. Al escribirla sobre *si* no se pone de relieve la quinta disminuida *mi-si b* (= *si-fa*). Ahora bien, el *si* bemol, en el Deuterus, era admitido con ciertas dificultades y sólo como bordadura de la dominante *la*. Aimeric no parece tener en cuenta estas restricciones, y lo emplea como nota de paso hacia el agudo, afirmando su importancia autónoma al colocarlo como cabeza de ligaduras (en obedient, a fan) y como final de frase (*longament*).

En grèu pan-tais m'a ten-gut lon-ga-ment qu'anc no'm lais-sèt ni no'm  
re-tenc A-mors, et a'm sa-jat de to-tas sas do-lors si que del töt  
n'a fach o-be-di-ent; e car mi sap es-for-ciu e so-frent, a'm si  
car-gat de l'a-mo-rós a- (fan) que'lh ne-lhor cent non so-fri-  
ri-an tant.

La estabilidad del Deuterus con *si* bemol se observa también en el canto litúrgico, donde piezas transportadas a *si* utilizan el *fa* (= *sib*) grave<sup>8</sup>.

CO. IV Bc ks Ps. 18, 13, 14  
A B occul-tis me-is munda me, Dó-mi-ne:  
et ab a-li-énis -parce servo tu-o.

Ante esta estabilidad, hay que preguntarse si estas piezas son “anómalas” o si ejemplifican verdaderos tipos modales, caídos en desuso, pero de fuerte personalidad propia.

El transporte sobre *la* nos da también piezas imposibles de clasificar en los tipos clásicos. La canción de Ponç d'Ortafa *Si ai perdut mon saber* (R 30v) parece al comienzo describir un Protus plagal que, transportado a la quinta superior, hubiera evitado así la anomalía de un *si* bemol grave (aquí *fa*). Pero en la cadencia final, la aparición del *mi* bemol (aquí *si* bemol) nos ubica en la cadencia típica del Deuterus.

Si ai per-dut mon sa- ber qu'a pe- nas sai ont m'es- tau, ni  
 sai d' ont venh ni ont vau, ni qu'em fau lo jorn ni'l ser, e sui  
 d'ai-tal cap-te-nen- ça que no velh ni puêsc dor-mir, ni'm plai  
 viu-re ni mo- rir, ni mais ni bens non m'a-gen- ça.

Esta “tierra de nadie” entre Protus y Deuterus clásicos tiene sin embargo una fisonomía muy clara. Esta se muestra en una melodía-tipo empleada numerosísimas veces, con textos diferentes, en las antífonas de los Oficios litúrgicos. En el Antifonario de Hartker, de comienzos del siglo XI, aparece más de cien veces, lo cual prueba su arraigo en la tradición monástica. En ella encontramos la misma oscilación entre *si* natural y bemol, la importancia del *re* a la cuarta superior de la final y el giro característico de la cadencia <sup>9</sup>.

2 Ant.  
 IV c  
**A** D te Dó-mi-ne • levá-vi á-nimam me- am : ve-ni,  
 et é-ri-pe me, Dó-mi-ne, ad te confú-gi. E u o u a c.

La dificultad de encasillar estas Antifonas en el esquema oficial se observa en las hesitaciones de los teóricos medievales y modernos, y hasta de las ediciones para clasificarlas. En efecto, vemos aparecer junto a ellas las cifras 4º, 7º, 8º y 2º, y hasta la indicación: "irregular".

### La finalis

Determinar el modo de una pieza por la nota final es un procedimiento tardío, y la fórmula lapidaria de Guido d'Arezzo "in fine iudicabis" ("al final juzgarás"), se aplica difícilmente a ciertas melodías. Si nos atenemos a las estadísticas, vemos que de las 280 canciones conservadas, 26 al menos (es decir, 9,3 %) poseen una final sorprendente, aparentemente contradictoria con respecto a la atmósfera modal de la melodía en su conjunto. He aquí un ejemplo de Jaufres Rudel, donde, después de desplegar un Tetrardus clásico, el autor nos deja en suspenso con la curiosa cadencia final sobre el *fa* (R 63v).

Quand lo ros-si-nhòls el fo-lhos do-na d'a-mor e'n  
 quièr e'n pren e mou son chant jau sent jo- ios e  
 re-mi-ra sa par so- vent. E.lh riu son clar e.lh prat son gent  
 per no-vèl de- pòrt que . re- nha, mi ven al còr grands jois ja-ser.

Es de todos sabido que los tonos salmódicos poseen fórmulas melódicas variadas para el final del versículo, y que esas *diferencias* terminan en grados diversos de la escala. La salmodia del Tono 1, por ejemplo, tiene *diferencias* sobre *re* (lo cual es coherente, pues este Tono correspondería al Protus), pero también sobre *fa*, *sol* y *la*. Se atribuye por lo general esta abundancia de finales a la necesidad de enlazar con elegancia el Salmo a la Antífona que se canta inmediatamente después, y que puede presentar notas iniciales muy diversas. El mismo argumento puede aplicarse a las canciones trovadorescas, que poseen muchas estrofas. La final atípica correspondería no a la nota final de la canción, sino a la cadencia intermedia que, al final de cada estrofa, actuaba de nexo

con el comienzo de la estrofa siguiente. Pero, en este caso, hay que suponer que la verdadera final de la estrofa postrera quedaba librada a gusto del cantor, pues nunca está indicada en los manuscritos. Por otra parte, el intervalo entre esta cadencia supuestamente intermedia y la primera nota debería ser natural y fácil de cantar, hecho desmentido por numerosos casos, de los que damos un ejemplo: una canción de Berenguer de Palou (R 37).

Amb la fresca clar- dat que mòu del temps ae- re , dòm-na et amb l'es-  
 tat que re- no vè- la e ve , ai tot mon còr pau- sat en la vòs- tra  
 mer- cè, e car tant ai es- tat que ve- ser no'us vo- li-  
 a, si la col- pa es mi- a, et ieu m'o ai com- prat.

Es quizás necesario admitir, contra toda teoría, que la nota final no es un elemento tan definitorio como lo hubiera deseado Guido d'Arezzo, y que la terminación sorpresiva puede constituir un rasgo estilístico de una parte del repertorio trovadoresco.

Añadamos que no faltan piezas litúrgicas que presenten la misma peculiaridad: el Introito *Resurrexi*, que canta en Protus y termina en *mi*<sup>10</sup>, el Ofertorio *Justitiae*<sup>11</sup> o el Ofertorio *Filiae regum*, que se desarrolla en Tetrardus plagal para bajar bruscamente al *mi* en la última nota<sup>12</sup>.

### ¿Conmixturas?

El intento de analizar las ambigüedades modales de ciertas piezas mediante el principio de la *conmixtura* o modulación puede tener a veces éxito. Pero corremos aun el riesgo de superponer una noción teórica moderna a un repertorio fijado mucho tiempo antes. Hay, por ejemplo, varios casos de conmixtura de Tritus y Protus, de los cuales el más célebre es la pastourelle de Marcabru (R 5)<sup>13</sup>. Transportada a la quinta superior, la melodía parece describir un perfecto Tritus (cuarta inferior *sol-do*; quinta superior *do-sol*, con el *mi* como nota importante) hasta el

final, en donde la escala descendente *mi-la* dibuja la quinta contrastada típica del Protus.

L'au-trier, jos- ta\_u-na se-bis- sa, tro-bêi pas-to-ra mes-ti- ça, de  
 jôî e de sen mas-sis- sa; e fon fi-lha de vi- la- na: capa.e go- nã-  
 la\_e pe-li- ça ves- ta\_e ca- mi- sa tres- li- ça sot-lars e cau-ças de  
 la- na.

El proceso contrario se observa en *En tanta guisa'm mena Amors*, de Guiu d'Ussel (G 59v), donde pasamos de un Protus aparentemente claro a un Tritus. Este está anunciado por la insistencia sobre el *sol* desde las palabras *volgués drech*, luego el ascenso al *do*, para fijarse en su ámbito y dominantes características en el arpeggio *sol-mi-do* y la rotunda cadencia final.

En tan-ta gui- sa'm mè- na A- mors qu'a pe- nas sai si dei chan- tar,  
 o si dei pla- nher o plo-rar, tants mi do-na gaugs e do- lors; pe-rò, qui'm  
 vol- gués drech ju- tjar, mais n'ai mals que bens, e ma-jors; mas tant an fi-  
 na-ment que'l mal tenh a ni-ent, e grasisc et e- nanç los bens, per  
 que'm platz chants.

El repertorio gregoriano ha conservado a veces rastros de estos procedimientos. En el complejo melódico de los Improperios del Viernes Santo<sup>14</sup>, alterna un recitativo característico del Tritus plagal, transportado a *mi* con final en *do*, con un estribillo en Protus.

γ. 1

**P** Opu-le mé-us, quid fé- ci tí-bi? Aut in quo  
 contristávi te? Respónde mi-hi.

## Estudio de un tipo modal

Otro tipo modal no aceptado por la teoría, pero presente tanto en el repertorio trovadoresco como en el litúrgico, es el Deuterus con dominante o segunda dominante en tercera e importancia notable de la tercera inferior. Dom Jeanneteau, en la obra ya citada, lo pone de relieve en los Alleluias que dom Claire designa, significativamente, como "aquitanos"<sup>15</sup> y que Gastoué clasificó como "tardíos", es decir, casi contemporáneos de nuestras canciones. Veamos un ejemplo<sup>16</sup>:

4  
L-le-lú-ia. Opor-té-y  
hat pa-ti Chri-stum, et re-súrge-re a  
mór-tu-is, et i-ta intrá-re  
in gló-ri-am su-am.

Giraut Riquier lo emplea en dos canciones, *Jamais non er om en est mond* (R 108v) y *Si chans me pogués valença* (R 110v). El hecho es significativo, pues estamos ya en época avanzada (el autor muere hacia 1292) y Riquier manifiesta en general una tendencia muy clásica en la organización modal de sus melodías, donde campea el Protus de manera eminente. En el ejemplo, vemos reaparecer los motivos recurrentes del Alleluia anterior, que parecen ser una de las características de este tipo modal.

si chante me po-gués va- len- ça fai-re amb mon "Bèl De- pòrt", que'lh  
 pla- gués ma ben-vo-- len- ça ben fo- ra is-sit a- pòrt. Nais  
 nul sem-blant de co- nòrt non me'n fa cilh que m'a- gen- ça, ni me'n  
 puèsc par-tir ses mèrt ni vuèlh que res li so- ve-nha en- drech  
 ni que'lh des- con- ve- nha.

El mismo tipo modal aparece en canciones más antiguas. He aquí una muy difundida de Folquet de Marselha, tal como aparece en el manuscrito R (42v). El *si* era probablemente fluctuante, pues aparece acompañado de un bemol solamente en la primera frase, donde es bordadura del *la*. Con la misma función parece el bemol en los Alleluias aquitanos <sup>17</sup>:

4.  
**A** Lle- lú-ia. ij.  
 V. Amá- vit é- um Dó- mi-  
 nus, et orná- vit é- um : stó-lam gló-  
 ri-ae indu- it é-

El salto *do-sol* y el arpeggio *do-mi-sol*, que en la canción aparecen entre frases, son parte del vocabulario de este tipo modal.

Tant m'a-be- lis l'a-mo-rós pen-sa- ments que s'es ven- guts en mon fin  
 còr as- si- re per qué no'i pòt nuls au- tre pens ca- ber  
 ni mais ne guns non m'es douç ni pla- sents qu'a donc viu sans quand  
 m'au- ci- so'l con- sir' e fi- na a- mors a- leu- ja'm mon mar- ti-  
 re que'm pro- met jòi, mas tròp lo'm do- na lent  
 qu'amb bèl sem- blant n'a tri- nat lon- ga- ment.

Riquier nos da un ejemplo de final sorpresivo en la canción *Pos astres non m'es donats* (R 110v). La melodía se inscribe en la estética ya estudiada de este tipo modal, y explota los mismos motivos recurrentes. Pero la última nota, que forma simetría perfecta con la primera, es el *re* y no el *mi*. Creemos que no basta este elemento para clasificar la canción en Protus, y que es más acorde con la realidad melódica el tener en cuenta, ante todo, las dominantes, las cuerdas y las fórmulas. Son éstos los únicos criterios aplicables a la salmodia, que es fuente de la modalidad más compleja<sup>18</sup>.

Pos as- tres non m'es do- nats que de mi- dõns bens m'es- cha-  
 ia, ni nuls mós pla-sers no'lh platz, ni ai po- der que'm n'es  
 tra-ia, õps m'es qu'ieu si- a fon- dats en vi- a d'a- mòr ve- ra-  
 ia; e puec n'a- pen- re as- satz en Ca- ta- luè- nha la  
 ga- ia en- tre'ls Ca- ta- lens va- lents e las dòm- nas a- vi- fents.

Sub-tipo con elementos de Tritus

Un nuevo aspecto de este tipo despunta en la canción *En consirièr et en esmai* (G 19) de Bernard de Ventadorn. La importancia de la quinta *sol-do* desde la entonación, el trazado clarísimo del ámbito hasta el *do* agudo, nos impulsan a escuchar un Tritus con final en *do*. Pequeños rasgos anómalos de este supuesto Tritus pueden hacer prever un desvío a un oído atento: la entonación descendente y la aparición del *si* interior. El modo real se afirma en la última frase, donde la escala *la-sol-fa-mi* instaure definitivamente la coloración del Deuterus, confirmada por el ámbito *si-si*.

En con-si-rièr et en es-mai sui d'u-ne a-mor que'm la-ça e'm ten  
 que tant non vau ni çai ni lai qu'ilh a-dès no'm te-nha en son fren.  
 Qu'a-ras m'a dat còr e ta-lent qu'ieu en-que-sés, si po-di-a, tal que,  
 si'l reis l'en-que-ri-a, au-ri-a fach grand ar-di-ment.

La misma ambigüedad entre Tritus y Deuterus aflora en este ejemplo de Folquet de Marselha (G 7). Aquí el oído parece inclinarse hacia un Tritus sobre *fa* en la primera parte, pero el lenguaje propio del Deuterus se afianza lentamente por las finales de frase en *mi*, la afirmación de la quinta *si natural-mi* y el giro *do-mi-fa-sol*, que sella la fisonomía modal de la pieza, de igual ámbito que la anterior.

Uns vo-lera ou-tra-cu-jatz s'es ins en mon còr a-dèrs, pe-rò  
 no'm ditz mos es-pers ja puès-ca ès-ser a-ça-bats tant  
 aut s'es em-pens; ni non m'au-tre ja-mos sens qu'ieu'n si-a  
 de-ses-pe-raçs e sui ais-si-mei-ta-dats: que no'm de-  
 ses-per ni aus es-pe-ran-ça a-ver.

Avanzando más en el análisis, y alejándonos paulatinamente de los ejemplos más claros, vemos construcciones cada vez más artificiosas. He aquí una canción de Peire Vidal (R 64v):

Nèus ni gèis ni pluè-ja ni fanh no'm tò-lon de- pòrt ni so-  
 laç, que l'es- curs temps mi par clar- tats pel no-vèl jòi en que'm  
 re- franh; que jo- vens dòm- na m'a con- qués, e s'eiu lièis con- quèr- re  
 po- gués, quand la re- mir tan bè-la'm par que de gaug cug a- dés  
 vo- lar.

Podría tratarse, otra vez, de un Tritus sobre *fa*. Los saltos *do-fa* y *fa-do*, que fijan aparentemente las especies de cuarta y quinta, la insistencia en los polos melódicos *fa-la*, afirmados por los finales de frase, parecen confirmar esta impresión. Pero el final en *mi*, sorpresivo y apenas anunciado, nos hace pensar que se trata de un tipo modal emparentado con el anterior, donde los vocabularios de Tritus y Deuterus se mezclan en una atmósfera de personalidad propia.

En la canción *Res contra Amor non es guirents*, de Raimon de Miravai (R 84v), se observan analogías con *Amb la fresca clardat*, ya citada. Encontramos otra vez la importancia del *si* como final de frase, que hace pensar en un Deuterus con *si* bemol transportado a la quinta superior. Encontramos igualmente un final sorpresivo en *fa*, anunciado aquí por el *si* bemol. Pero, a diferencia del *Amb la fresca...*, el tipo de Deuterus parece inscribirse en el clásico de dominante a la cuarta (aquí *mi*), y la fluctuación entre los vocabularios de Deuterus y Tritus es mayor en el curso de la pieza. En primer lugar, ésta comienza con una entonación típica del Tritus plagal, donde estaríamos tentados de agregar el bemol al *si* y establecer una simetría con la frase final. En segundo lugar, los dos finales de frase en *do*, el ámbito *sol-sol* y el arpeggio *sol-mi-do* introducen giros melódicos propios del Tritus, transportado a *do* en el curso de la pieza.

Res con-tra A-mor non es gui-rents lai ont sos po-ders s'a-  
 tu-ra; que non vòl au-tra me-su-ra mas qu'om sè-ga tots  
 so ta-lents; qu'ai-tals es sos se-nho-rius! E quals  
 que se'n fa-ça es-quis a sa mer-cè l'es òps ve-nir,  
 .si doncs no's vòl d'a-mor -ge-quir.

Parecería que hemos llegado a un punto límite, con tipos modales dislocados, transportes sucesivos y fórmulas yuxtapuestas de diversas familias melódicas. Pero “cada pieza tiene su propia modalidad, su mensaje modal específico. Escoge... la dinámica y las fórmulas que le gustan, centoniza como le apetece, deja de lado las costumbres modales y crea así su propio conjunto...”<sup>19</sup>. Antes de destruir el mosaico en pedazos inconexos, tratemos de descubrir su mensaje, su expresividad específica. Notemos la tensión creciente de un arco que se multiplica en resonancias, desde el *fa* inicial, el *la* como primera cuerda, el *si* que actúa de arbotante hasta el *mi*, y luego el *sol*, cúspide de una cadena de cuatro terceras y centro exacto de la estrofa, sólidamente apoyado en la clave de bóveda del *do*. Y desde este climax, deslizándonos una vez más por la cuarta *mi-si*, volvemos en ondulaciones repetidas al *la*, para llegar a la bellísima inflexión del *si* bemol que precipita la cadencia final. Trate-mos de rescatar así la unidad de la obra, a veces inclasificable, única e irrepetida, que trasciende las sistematizaciones reductoras.

Lic. Clara Cortazar

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver Jean Claire, *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoechos*, Etudes grégoriennes XV, Solesmes, 1975. Eugène Cardine, *Première année de chant grégorien*, Roma, Institut pontifical de musique sacrée, 1975. Jean Jeanneteau, *Los modos gregorianos. Estudio, análisis, estética*, Abadía de Santo Domingo de Silos, 1985. Eric Werner, *The sacred bridge*, London, Dobson, 1959.

<sup>2</sup> Hendrik van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht, 1972. Gerardo V. Huseby, *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*. Tesis doctoral, Stanford University, 1983. Del mismo autor, véase también: *La commixtura modal en las Cantigas de Santa María*, en Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", nº 9. Bs. As., Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1988. *Durum y Molle: Bemol, becuadro y transposición modal en la monodia del siglo XIII*, Trabajo presentado en las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1986. El Dr. Huseby tuvo la gentileza de leer atentamente mi pequeña contribución al tema, y le agradezco sus agudas observaciones y palabras de aliento.

<sup>3</sup> Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, Hermann, 1959.

<sup>4</sup> A. Bescond, *Le chant grégorien*, Paris, Buchet-Chastel, 1972.

<sup>5</sup> Jacques Chailley, *La naissance de la notion modale au Moyen Age*. En: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1958-61.

<sup>6</sup> Para aplicar el criterio regional en nuestra modesta medida, hemos basado nuestro estudio en los manuscritos occitanos (R, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543, y G, Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup) y hemos consultado los manuscritos franceses (W, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 844) para las canciones que sólo aparecen en ellos. Además, hemos utilizado, para los textos y ciertos criterios de transcripción, la edición de Ismael Fernández de la Cuesta, *Las cançons dels trobadors*, Tolosa, Institut d'etudies occitans, 1979.

<sup>7</sup> *Le Nombre Musical Grégorien*, II, p. 196. St. Pierre de Solesmes, 1927.

<sup>8</sup> Don Eugène Cardine, *Graduel neumé*, St. Pierre de Solesmes, 1972, pág. 131.

<sup>9</sup> *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis*, Tournai, Desclée & Co., 1934, pág. 217.

<sup>10</sup> Graduel Neumé, pág. 220.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 115.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 64. Ver sobre este punto Jean Jeanneteau, op. cit., pág. 424.

<sup>13</sup> Otros ejemplos: *Dirai vos*, del mismo Marcabru (R 5v); *Un gais conorts*, de Ponç de Capduèlh (R 55v); *Si tot s'es ma dòmna*, de Raimon de Miraval (R 83v); *Non sai*, de Cadenet (Cangé 43); etc.

<sup>14</sup> *Liber Usualis*, pág. 737-739. La Antífona *Hodie: Antiphonale Monasticum*, pág. 249.

<sup>15</sup> Jean Claire, *La composition modale des Kyrie*, En: *Revue grégorienne* 4-5, 1958, pág. 82-83.

<sup>16</sup> Graduel Neumé, pág. 247.

<sup>17</sup> *Liber Usualis*, pág. 1191.

<sup>18</sup> Ver una teoría evolutiva de las cuerdas madres en la obra ya citada de Jean Claire, *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoechos*.

<sup>19</sup> Jean Jeanneteau, op. cit., págs. 424-425.