

LA CONMIXTURA MODAL EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA *

Este trabajo se propone mostrar la manera especialmente significativa en que aparece aplicado el procedimiento de conmixtura modal en las *Cantigas de Santa María*, manera que es diferente a la que encontramos en otros repertorios medievales y en los ejemplos proporcionados por los teóricos de la época.

A modo de introducción, será necesario aclarar someramente ciertos aspectos básicos del sistema medieval de los ocho modos, para poder acceder así al concepto de conmixtura modal.

Investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas han señalado que el sistema octomodal que aparece expuesto en los tratados teóricos de la Edad Media nació en Occidente de la necesidad de clasificar y ordenar el vasto repertorio de canto llano litúrgico que se desarrolló en el seno de la Iglesia cristiana durante sus primeros seis o siete siglos de existencia. Las primeras referencias a este sistema teórico coinciden en el tiempo con los intentos de unificación política que sucedieron a la expansión del imperio franco bajo Pipino, Carlomagno y sus antecesores inmediatos. Presumiblemente, la codificación del repertorio formó parte de un intento de unificar las prácticas litúrgicas a lo largo del imperio, a los efectos de coadyuvar así al proceso de unificación política. En el sistema octomodal franco-romano parecen confluír tres vertientes: 1) el "octoechos" bizantino, un sistema de clasificación de tipos melódicos con connotaciones calendáricas, en uso desde siglos antes en la Iglesia cristiana oriental; 2) elementos del sistema teórico griego tal como fuera transmitido a Occidente a través de la obra de Boecio, incluyendo la gama de sonidos empleados en la práctica, las especies de octavas y la división tetracordal del sistema perfecto mayor y menor; 3) los tipos melódicos y de recitación salmódica que se habían desarrollado en la liturgia y que se hallaban en uso en Occidente, algunos de

* La versión original del presente trabajo fue leída en las Primeras Jornadas Argentinas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", y llevadas a cabo en Buenos Aires entre el 22 y el 24 de noviembre de 1984.

cuyos elementos eran de posible origen pre-cristiano. Del siglo IX datan los primeros tonarios, es decir, colecciones de antifonas ordenadas según los ocho modos del sistema, y de fines de ese mismo siglo los primeros tratados teóricos que lo describen. De allí en adelante, y durante más de siete siglos, la descripción más o menos detallada de los ocho modos formará parte obligada de los tratados teóricos dedicados al canto llano. Con el correr del tiempo el sistema se fue ajustando al repertorio y terminó por imponerse; es así como las melodías que se agregan constantemente al repertorio litúrgico a lo largo de la Edad Media posterior tendrán una configuración basada claramente en los preceptos de la teoría modal. Interesa aquí destacar que también existieron piezas excepcionales, cuyas características melódicas no se ajustaban al sistema, tal vez por ser anteriores al mismo. Algunas de ellas provocaron largas explicaciones por parte de los teóricos, ansiosos de justificarlas, y es muy probable que melodías de esa índole se hallen detrás del origen de la noción teórica de conmixtura modal.

Aclaremos aquí que el concepto medieval de modo guarda poca relación con nuestra noción corriente de modo como escala. Es al mismo tiempo menos que una escala y mucho más. No es posible aquí desarrollar en forma siquiera parcial la teoría modal medieval, ya sea en aquellos aspectos expuestos explícitamente por los teóricos o en aquellos otros que surgen del análisis del repertorio. Sólo a título enunciativo, recordemos la importancia de elementos tales como el ámbito, la presencia destacada en la melodía de un esqueleto estructural de notas esenciales (finalis, tenor, subfinalis, el encadenamiento de terceras por sobre la finalis, los límites teóricos de las especies de cuarta y de quinta constitutivas del modo); la presencia destacada de determinados giros, fórmulas o intervalos característicos; el uso del bemol, aceptado desde temprano en aquellos modos en donde más dificultades se producían con la presencia indeseable de tritonos en posición prominente, y luego utilizado a los efectos de lograr o justificar transposiciones modales, etc. Ya en etapas posteriores, es necesario tener en cuenta además las relaciones entre el sistema octomodal y el sistema hexacordal de solmización guidoniana, cuya recíproca interacción es paralela a la lenta pero inexorable expansión del sistema octomodal, que desemboca eventualmente en el sistema de doce modos de Glareano, y muy posteriormente en la tonalidad bimodal clásica.

Bástenos por ahora recordar que en la teoría medieval los modos se definen por las especies de cuarta y de quinta que los componen. Las cuartas y quintas se dividen en especies según la ubicación del semitono (Ej. 1). En la formulación teórica de cada modo, cuartas y

quintas se yuxtaponen según vemos en el Ej. 2. La especie de cuarta y la especie de quinta que corresponden a cada modo le dan a éste su color característico, del mismo modo que en el sistema tonal clásico la tercera, según sea mayor o menor, determina la diferencia de color que se da entre el modo mayor y el menor. Se puede afirmar que las especies de cuarta y de quinta se hallan en la esencia misma de la noción medieval de modo. Todo gira en este sistema alrededor de la ubicación del semitono con respecto a la *finalis*; aún en el caso de una melodía de ámbito muy reducido, una cuarta o una quinta, por ejemplo, se puede determinar su modo con relativa facilidad con sólo ubicar el semitono y su relación con la *finalis*.

Nos limitaremos en este trabajo a un aspecto particular de la teoría modal, el de la conmixtura modal, y en un repertorio en particular, el de las *Cantigas de Santa María*.

Las *Cantigas de Santa María* poseen especial significación para el estudioso de la música y la teoría musical medieval, y ello descontando su altísimo valor poético y musical intrínseco. La colección nos ha llegado en cuatro lujosos manuscritos, tres de ellos con música, copiados no mucho tiempo después de la composición misma de las piezas. Las mínimas diferencias existentes entre las versiones de aquellas *Cantigas* que figuran en más de un manuscrito atestiguan la fidelidad de estas copias y el contraste existente en ese sentido respecto a los demás repertorios musicales no litúrgicos de la Edad Media. Además, las *Cantigas* presentan una excepcional riqueza y variedad de enfoques dentro de una concepción básica unificada, producto del hecho de haber sido compuestas presumiblemente por un equipo de los mejores poetas y músicos disponibles en una de las cortes más brillantes y cosmopolitas de su tiempo, todos bajo la supervisión directa del monarca, él mismo poeta y entusiasta aficionado a las ciencias y las artes. Por último, la gran mayoría de las *Cantigas* responde a una forma poético-musical fija que resulta el molde ideal para el despliegue de técnicas de composición musical que subrayen y pongan en evidencia dicha forma, como veremos de inmediato.

Casi el 90 % de las *Cantigas* responde a la forma poético-musical del virelai en alguna de sus diversas variantes. El virelai básico (Ej. 3) se inicia con un estribillo al que sigue la estrofa dividida en dos partes: la primera (mudanza o mudanzas) presenta una nueva rima y a menudo nuevo material musical, y la segunda (vuelta) implica, como su nombre lo señala, el retorno a la rima del estribillo y la repetición total o parcial de la música del mismo. Con frecuencia el primer verso de la vuelta repite aún la rima de la mudanza, si bien ya con la mú-

sica de la primera frase del estribillo, trabazón de rima y música que es característica de la especie. El número de estrofas varía en las *Cantigas* de 3 ó 4 hasta más de 20; el estribillo aparece al principio y se repite después de cada estrofa. En los ejemplos de este trabajo sólo incluyo en cada caso el estribillo inicial y la primera estrofa; en todos los casos la estructura poética y musical se repite fielmente en todas las estrofas.

Analicemos someramente las dos *Cantigas* que figuran como ejemplos 4 y 5, las que nos servirán de marco de referencia para el tratamiento de los casos de conmixtura modal que se incluyen más abajo.

La *Cantiga* N^o 7 (Ej. 4) se halla en el primer modo. El estribillo consta de dos frases, la primera no conclusiva y la segunda conclusiva. Comienza definiendo la quinta básica del modo, re-la, en forma ascendente, adornando el la; quedan claramente subrayadas las dos notas más importantes del modo, la finalis re y el tenor la. En el segmento siguiente salta al do, importante nota estructural ubicada una tercera por encima del tenor y parte del encadenamiento de terceras basado en la finalis. En el transcurso del segmento final de la frase queda completada la definición de ese encadenamiento de terceras con el énfasis puesto en el fa, la tercera intermedia entre la finalis y el tenor. La mudanza comienza con la octava de la finalis y define la cuarta la-re, también esencial al primer modo. Aún cuando sólo las primeras cuatro notas de la mudanza difieren de la frase correspondiente al estribillo, esta sección se presenta como introduciendo un contraste notable con el estribillo en materia de ámbito y contorno melódico. Con un mínimo de elementos, esta melodía define claramente el modo subrayando su esqueleto estructural básico, y proporciona un adecuado contraste entre estribillo y mudanza.

La *Cantiga* N^o 131 (Ej. 5) se halla en el séptimo modo, el tetrardus auténtico. Comienza el estribillo definiendo la cuarta superior del modo, re-sol, por ascenso y descenso, para luego definir la quinta básica adornada por la sexta. La frase no conclusiva termina en la tercera si, quedando dibujado en breve trecho el esqueleto estructural básico del modo, el encadenamiento de terceras sobre la finalis más el agregado de la octava. En la segunda frase la tercera sol-si es contrastada con la tercera "disonante" fa-la, para luego dibujarse la cuarta sol-do, muy importante en los modos de sol, en los que se da normalmente la fluctuación entre el encadenamiento de terceras sobre la finalis y esa cuarta, que incluye el tenor del octavo modo, el plagal correspondiente. La mudanza se limita a repetir la segunda frase del estribillo dos veces.

Veamos ahora qué relación existe entre la estructura poética y la forma musical en las *Cantigas*. Por de pronto, a cada verso del texto corresponde una frase musical. Ya vimos como la música del estribillo se repite en la vuelta, la segunda parte de la estrofa. Lo que nos interesa observar es la relación existente entre la música del estribillo y la correspondiente a la mudanza. Del análisis de las 415 *Cantigas* se desprenden las siguientes posibilidades: 1) la mudanza repite (dos veces) parte del estribillo, por lo general la segunda frase (como ocurre en la *Cantiga* 131, Ej. 5); 2) la mudanza introduce material musical nuevo, total o parcialmente (*Cantiga* 7, Ej. 4). En ese caso el material nuevo suele contrastar con el estribillo en lo que respecta al ámbito. En ese sentido, el ámbito de la mudanza puede ser más amplio que el del estribillo (*Cantiga* 7), más reducido (*Cantiga* 131) o diferente, es decir, más agudo o más grave en su totalidad. Es importante recalcar aquí que normalmente tanto el estribillo como la mudanza se hallan inscriptos en un mismo modo. La excepción está constituida por un pequeño grupo de *Cantigas*, en las cuales el contraste entre estribillo y mudanza se logra por medio de un recurso absolutamente novedoso: la conmixtura modal, es decir, la introducción de un cambio de modo. Debemos por lo tanto referirnos brevemente a este concepto.

La noción de una composición que comienza en un modo y en su transcurso pasa a otro, o que comienza en un modo y termina en otro, no era por cierto nueva en la época de las *Cantigas*. Ya en los tratadistas del canto llano anteriores a esa época aparece ocasionalmente alguna referencia, por lo general con respecto a piezas de probable origen anterior al sistema octomodal y cuya estructura no era explicable dentro de los límites de un único modo, como ya se mencionó más arriba. Pero el primer teórico en estudiar este fenómeno en forma detallada y proporcionando ejemplos, el primero también en darle un nombre e incluirlo como parte integral del sistema modal, fue Marchetus de Padua, en su *Lucidarium de musica plana*, escrito hacia el año 1318. Dice Marchetus:

“Tonus commixtus dicitur ille qui cum alio quam cum suo plagali si authenticus est, vel cum alio quam cum suo authentico si est plagalis misceri videtur...”

(Tratado 11, Cap. 2, items 34 & 35).

Se denomina commixtus a aquel modo que está combinado con otro que no es su plagal, en caso de ser auténtico, o con otro que no es el correspondiente auténtico, en caso de ser plagal.

De esta definición y de los ejemplos proporcionados por Marchetus se desprende que su noción de conmixtura modal se refiere a la introducción en una composición o en una frase de canto llano, de elementos pertenecientes a un modo ajeno al básico o a su correspondiente auténtico o plagal, según el caso. De esos ejemplos se infiere que aún un segmento melódico muy breve, un salto interválico característico o una determinada figura inicial, pueden considerarse casos de conmixtura (Ej. 6). Desde nuestra perspectiva resulta sorprendente que Marchetus trate acerca de la conmixtura en el transcurso de un capítulo dedicado a las categorías de ámbito (imperfecto, perfecto, pluscuamperfecto, mixto y conmixto). Sin embargo, si consideramos que para Marchetus y para los teóricos medievales en general, el modo se definía en su ámbito en términos de las especies de cuartas y de quintas, resulta lógico que la conmixtura aparezca en su obra hacia el final del tratamiento progresivo de las categorías de ámbito. Especialmente teniendo en cuenta que para Marchetus se produce una conmixtura modal cada vez que se introduce en la melodía una especie de quinta o de cuarta que no corresponde al modo básico de la composición. Con posterioridad a Marchetus el concepto de conmixtura modal volverá a aparecer en la teoría; merece citarse el tratado de Ugolino de Orvieto, más de un siglo posterior al *Lucidarium*, y el *Liber de natura et proprietate tonorum* de Tinctoris, del 1476, en el cual este concepto recibe su sistematización definitiva. En un trabajo reciente aún inédito, William Mahrt ha demostrado la manera en que el concepto de conmixtura modal tal como lo explica Tinctoris aparece claramente aplicado por Guillaume Dufay en sus chansons.

Abundan en el canto llano ejemplos de conmixtura modal que responden a la definición de Marchetus. En ellos, la introducción de elementos melódicos ajenos al modo básico de la composición sirve para agregar variedad e interés. No parece sin embargo existir vinculación alguna entre la utilización de conmixtura modal en ese repertorio y consideraciones relativas a la forma musical o poética de las piezas en cuestión. No sorprende tampoco el encontrar instancias de conmixtura en otros repertorios medievales, ya que la noción del ocasional trasplante de rasgos melódicos o modales característicos fue aceptada dentro del sistema de los ocho modos medievales desde época temprana. Es así como en el transcurso de un estudio de los aspectos melódicos y modales de las *Cantigas de Santa María* he podido detectar más de un centenar de casos de conmixtura modal que responden a la definición de Marchetus. En ellos, la conmixtura se limita a la introducción de figuras melódicas características de un modo ajeno en el principio o en el

medio de frases cuya cadencia final se realiza de manera normal, en el modo básico de la pieza. De ellas, cerca de una veintena presentan tramos relativamente extensos en el modo "prestado", a veces toda una frase hasta poco antes de la cadencia final; en esos casos, la conmixtura modal adquiere un cierto valor estructural, al subrayar el comienzo de una sección contrastante o acentuar el contraste entre secciones.

Pero entre las *Cantigas de Santa María* existen ocho en las cuales el concepto de conmixtura modal ha sido aplicado de un modo absolutamente novedoso, como ya se dijo más arriba, y cuya significación como recurso estructural y formal trasciende en mucho lo que se aprecia en otros repertorios. Es a esas ocho *Cantigas* que se refiere específicamente este trabajo. En ellas la mudanza en su totalidad, es decir la sección B de la forma virelai, se halla en un modo diferente al del resto de la *Cantiga*.

En un trabajo que ya se mencionó, sobre la conmixtura modal en la obra de Dufay, William Mahrt demostró que la conmixtura ocurre con más frecuencia entre modos que tienen elementos en común. En líneas generales, cuanto mayor la cantidad de elementos comunes a ambos modos, más fluida y coherente será la transición de uno a otro. Recordemos aquí que los ocho modos del sistema disponen de nada más que siete especies de octava, es decir que forzosamente dos modos habrán de compartir una misma octava. Este problema fue solucionado muy temprano en la historia de la teoría modal, cuando se asignó la octava de re al hipomixolidio, el octavo modo. Esa misma octava ya pertenecía al primer modo, el dórico. La diferencia entre ambos radica en que en el caso del primer modo, un modo auténtico, la cuarta se coloca por encima de la quinta, quedando la octava dividida en el la, que es al mismo tiempo la nota tenor del modo. Siendo el octavo un plagal, en cambio, tiene a su cuarta yuxtapuesta por debajo de la quinta, hallándose la octava dividida en el sol, la finalis del modo (ver Ej. 7). Sabemos que el ámbito de una melodía es, conjuntamente con su finalis y su estructura interna, uno de los factores fundamentales para la definición del modo al que pertenece. Será por lo tanto factor de parentesco cercano el compartir una misma octava, como ocurre entre el primero y el octavo modo. Pues bien, Mahrt encontró que es esta la conmixtura más frecuente en la obra de Dufay, y de las ocho *Cantigas* aquí estudiadas, seis presentan esta misma conmixtura.

He seleccionado dos de esas seis *Cantigas* para su análisis en esta oportunidad. La primera es la *Cantiga* Nº 100 (Ej. 8). El estribillo define claramente la quinta básica del primer modo, re-la, a la que sólo

agrega la subfinalis en la cadencia. La mudanza comienza por definir la cuarta sol-do del octavo modo, completando la quinta sol-re. El re al mismo tiempo proporciona el punto más agudo de toda la *Cantiga*, límite de la quinta básica del octavo modo y a la vez límite total del ámbito del primer modo. En la mudanza queda clara la estructura habitual del tetrardus, que incluye el encadenamiento de terceras sobre la finalis (sol-si-re) y la cuarta sol-do, finalis y tenor respectivamente del octavo modo. La mudanza realiza su cadencia conclusiva final sobre el sol, confirmando así el cambio de modo. La vuelta, al repetir la música del estribillo, proporciona el retorno al modo original.

El ejemplo siguiente, la *Cantiga* Nº 166 (Ej. 9), posee una estructura modal semejante al ejemplo anterior. Muy clara la estructura básica re-fa-la-do del primer modo en el estribillo, a la que se agrega ya en esa primera sección el re agudo que completa el ámbito del modo. La mudanza, en cambio, recalca la cuarta sol-do, finalis y tenor del octavo modo, alternando con la definición menos marcada del encadenamiento de terceras sol-si-re. También en este caso la mudanza realiza su cadencia final sobre el sol, finalis del modo "prestado". Una variante pasajera a comienzos de la vuelta permite una transición más fluida entre ambos modos, al mismo tiempo definiendo claramente la quinta re-la del primer modo.

La especial significación de la utilización de la conmixtura modal en estas ocho *Cantigas*, dos de las cuales acabamos de ver, radica en su función estructuradora, en su sentido arquitectónico. Ya sea en forma conciente o no, el contraste entre ambos modos sirve eficazmente para delinear y subrayar sutilmente la simetría presente en la forma poético-musical del virelai. En pequeña escala, esta utilización tan particular de la conmixtura modal constituye un equivalente temprano de la modulación; es modulación en la acepción más pura del término, aplicada con un sentido de construcción formal de manera comparable a la función que cumple la modulación en la música tonal cinco siglos posterior.

Dr. GERARDO V. HUSEBY

APENDICE

Cantigas en las que la conmixtura modal es utilizada como recurso estructural, según lo indicado arriba:

Número	Modos
100	1 y 8
166	1 y 8
176	1 y 5
249	7 y 5
255	1 y 8
274	1 y 8
281	1 y 8
352	1 y 8

BIBLIOGRAFIA

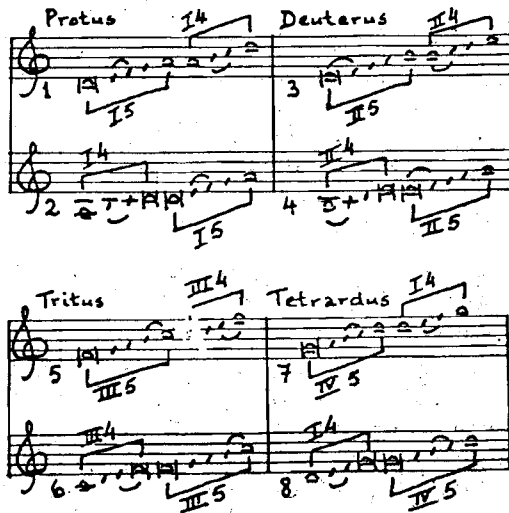
Además de las obras mencionadas en el texto, se incluyen referencias al material de consulta básico sobre teoría modal medieval y sobre las *Cantigas de Santa María*.

- ANDREWS, Frederick S. — *Mediaeval Modal Theory*. Tesis de Ph. D. Universidad de Cornell, 1935.
- ANGLES, Higinio. — *La música de las "Cantigas de Santa María" del Rey Alfonso el Sabio: Facsimil, transcripción y estudio crítico*. 3 vols. en 4. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964, 1943, 1958, 1958.
- CLARKE, Dorothy C. — "Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas". En *Hispanic Review* 13 (1955): 83-98.
- HEARD, Edmund B. — *Alia Musica: A Chapter in the History of Medieval Music Theory*. Tesis de Ph. D. Universidad de Wisconsin, 1966.
- HERLINGER, Jan W. — *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary*. 2 vols. Tesis de Ph. D. Universidad de Chicago, 1978.
- HUCKE, Helmut. — "Toward a New Historical View of Gregorian Chant". En *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980): 437-467.
- HUSEBY, Gerardo V. — *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*. Tesis de Ph. D. Universidad de Stanford, 1983.
- HUSEBY, Gerardo V. — "Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa María". En *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- HUSEBY, Gerardo V. — "The Common Melodic Background of *Ondas do mar de Vigo* and CSM 73". En *Studies in Alfonsine Poetry, Art, Literature, Music, from the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio, 1221-1284, November, 19-21, 1981*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- MAHRT, William P. — *The Rhetorical Use of Mode in the Chansons of Guillaume Dufay*. Inédito.
- MARCHETUS de Padua. Ver Herlinger, Jan W.
- METTMANN, Walter ed. — *Cantigas de Santa María*. 4 vols. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972.
- PLANER, John Harris. — *The Ecclesiastical Modes in the Late Eighth Century*. Tesis de Ph. D. Universidad de Michigan, 1978.
- POWERS, Harold S. — "Mode". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Londres, Macmillan, 1980.

Ejemplo 1. Especies de cuarta y de quinta.



Ejemplo 2. El sistema octomodal con indicación de las especies de cuarta y quinta que constituyen cada modo.



Ejemplo 3. Esquema básico del virelai.

	R	M	V	R	M...	R = Estribillo
Rima	AA	bb	ba	AA	bb...	M = Mudanza
Estructura musical	$\alpha\alpha'$	$\beta\beta'$	$\alpha\alpha'$	$\alpha\alpha'$	$\beta\beta'...$	V = Vuelta

Ejemplo 4. Cantiga No. 7.

R. *oc*
 San-ta Ma-ria a-mar de-ve-mos muit'e re-gar que a ssa gra-ça pon- na A.
 so. bra nos por que er-rar non nos fa-ça nan pe-car o de-mo ser-ver-gen-na. A
 M.
 Por-ca de vos con-ta-rey dou mi-ra-ge que a-chai que por hãz ba-des-sa b
 faz a Madre do gran-Rai ca por com en a-pres ei e-ra-uc su-a es. sa. b
 V.
 Mas o de-mo e-nar-tar a foi por que em-pretar-se-uz dou de Be-len-na A
 o-me quade re-ço dor a-vi-a e de quador seu-fete sa be-sen-na. A

**Cantiga No. 7
(modo 1)**

Finalis

Tenor

Ambito R.

Ambito M.

Notas estructurales
Princ.
Sec.

Ejemplo 5. Cantiga No. 131

R. *oc*
 En ta-man-a coi-ta non-po-de-se er om'a que a Vir-gen impo-ta-er-ver. A
 M.
 E deit umi- ra-ge de que gran sa-bor, a-ve-ra-des di-rai que-fes a Sen-ner,
 V.
 a Ma-dre de De-us por non-pe-ra. dor b e e no ay- des. fillad' y le-zer. A

Cantiga No. 131 (modo 7)

Finalis Tenor Ambito

Notas estructurales

Princ.
Sec.

Ejemplo 6. Connixtura modal según la definición de Marchetus.

1.
 2.
 1.

Ejemplo 7. Modos 1 y 8. Estructura basica.

5a. de primera especie

4a. de primera especie

5a. de cuarta especie

4a. de primera especie

♭ = Finalis
 ○ = Tenor

Ejemplo 8. Cantiga No. 100.

R

Santa Ma-ri-a, Stre-la do di-2. A

mos-tra-nos vi-a per-a De-us nos qui-a. A

M

Ca-ve-er (a-zi-los) er-ra-dos/que per-der fo-va-per-pa-ca-dos B

en-ten-der de-que-mu-er-ta-dos/So-n; mais per-ti-sin-per-dit-a-dos B

V

da-ou-sa-di-a que lles fa-zi-a. A

fa-ser fo-li-a mais que no-de-ve-vi-a. A

Estribillo (modo 1)

Mudanza (modo 8)

Estribillo (modo 1)		Mudanza (modo 8)	
Tenor	Notas estructurales	Tenor	Notas estructurales
Finalis	♭ P S	Finalis	♭ P S
Octava modal	♭ P S	Octava modal	♭ P S

Ejemplo 9. Cantiga No. 166.

R
 Como po-den per sas cul-pas os o-mes se-er con-trei-tos, A
 assi po-den pe-la Vir-gem dapis se-er sã-os fei-tos. A

M
 Ond'a-vê-o a un o-me por pe-ca-dos que fe-ze-ra, b
 que foi tollei-to dos nen-bros d'á do-or que ou-ve-ra, b

V
 e du-rou as-si cinc' a-nos que mo-verse non pe-de-ra, b
 as-si a-vi-a os nen-bros tu-dos do cor-po mal-treitos.

Estribillo (modo 1)

Mudanza (modo 8)

Estribillo (modo 1)		Mudanza (modo 8)	
Tenor	Tenor Notas estructurales	Tenor	Notas estructurales
Finalis	Finalis	Finalis	Finalis
Octava modal	Octava modal	Octava modal	Octava modal