

Les traits d'acuité  
et de longueur  
dans le traitement musical  
de l'accent rythmique  
des *Cantigas de Santa María*

Notes méthodologiques

Le rôle de la musique et plus précisément du rythme musical dans les vers chantés du Moyen Age en langues latinè et romane a souvent été mis en lumière par les spécialistes de la métrique, sans que pour autant les contours précis de cette question aient jamais été bien cernés. A l'évidence, dans leur grande majorité, les poèmes médiévaux, étudiés aujourd'hui d'un point de vue purement philologique et littéraire, étaient destinés à être en rapport étroit avec la musique. Or les philologues et les métriciens se montrent sceptiques quant à la validité des données fournies par les historiens de la musique à propos du rythme dans la monodie lyrique médiévale. Ainsi, R. Baehr, dans son étude sur le vers espagnol<sup>1</sup>, affirme-t-il résolument : « Tant qu'on ignore les mélodies correspondantes, surtout en ce qui concerne la disposition rythmique, rien ne peut être affirmé au sujet de la nature du rythme des vers chantés latino-médiévaux, sauf l'accent en fin de série ou de vers. Dans l'état actuel des questions musicales, une attitude agnostique doit être adoptée, à savoir que rien ne peut être affirmé sur la disposition rythmique des vers chantés, les plus nombreux, dans la tradition médiévale ».

Aussi faut-il souligner ici la contradiction entre cette position de principe nouvelle et la façon de voir des musicologues de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Obsédés par la recherche d'un rythme mesuré, ces derniers appuyaient d'abord leurs raisonnements sur la notation modale, abondamment commentée, mais de manière ambiguë, par certains théoriciens du Moyen Age, une notation par ailleurs plutôt tardive. Il faut encore constater que la question du rythme mesuré dans la monodie n'est plus guère aujourd'hui une préoccupation

---

La rédaction de ce texte a été revue par Gérard Le Vot.

1. *Manual de versificación española* (Madrid : Gredos, 1981), p. 25.

majeure des chercheurs. En règle générale, les études contemporaines sont centrées sur d'autres problèmes musicologiques tels que l'analyse modale, l'examen des variantes ou bien encore l'étude formelle des liens qui s'instaurent entre structures poétiques et musicales.

Les notes suivantes ne sont pas destinées à poser une fois de plus le problème du rythme dans la monodie sur le plan de l'interprétation ou de la réalisation musicale. Elles ont simplement pour objet d'attirer l'attention sur les connotations rythmiques de certains facteurs musicaux tels que l'acuité<sup>2</sup> et la longueur des segments vocaliques dans les chansons médiévales et notamment dans les *Cantigas de Santa María*. Ainsi, s'agira-t-il d'aborder la chanson plutôt sous l'angle compositionnel qu'interprétatif.

En préambule à une étude portant sur le traitement musical de l'accent rythmique, il est bon de rappeler le principe général suivant lequel rythme et mesure ne sont pas en strict rapport d'identité, car tout en évitant d'étudier précisément les moules hypothétiques d'un rythme isochrone ou libre (qui ont pu servir à la déclamation des poèmes), nous ne renoncerons pas en revanche à la recherche du rôle joué dans la constitution du rythme de la chanson par quelques-uns des éléments de la matière sonore proprement dite. Ces éléments sont particulièrement : l'intensité, la hauteur et la durée. Disposés intentionnellement par le musicien, ils peuvent concourir à l'établissement d'un ordre dans la suite temporelle des sons, c'est-à-dire un rythme.

Évidemment, c'est avant tout l'examen de la notation musicale qui nous en donnera une meilleure connaissance. L'élément intensif ou dynamique n'est pas représenté par la graphie musicale des chansons de trouveurs et des *cantigas*. Et c'est en vain, nous semble-t-il, que l'historien s'escrimera à chercher des traits sémiologiques de l'intensité dans ce type de notation. L'élément mélodique, en revanche, est bien indiqué par l'écriture, la portée et la clé signalant la hauteur des sons. La durée temporelle, enfin, est susceptible d'être appréciée au moyen de la longueur ou de l'étendue des figures de neumes quand ces signes groupent deux notes individualisées ou plus. De ce point de vue, il faut considérer le neume comme une seule entité musicale, un signe graphique représentatif d'une unité d'émission vocale unique avec une durée et des hauteurs variables, et non pas comme un signe impliquant plusieurs sons discontinus. Il faut encore observer que la définition précédente, établie à partir du concept de neume propre à la sémiologie grégorienne, ne s'oppose pas à l'acception du mot neume en tant que ligature dans la notation mesurée. En effet, les deux termes (neume et ligature) expriment l'un et l'autre en soi un prolongement de l'émission vocale non coupée par des éléments consonantiques ou par des pauses. Nous proposons

---

2. C'est-à-dire la hauteur mélodique dans l'échelle des sons.

donc ici une conception de durée préalable à celle que représentent les figures et ligatures propres à la notation mesurée, dont les sons, même à l'intérieur des ligatures, sont individualisés et doués de valeurs « duratives » par rapport aux sons immédiatement voisins. Les valeurs rythmiques visées par la notation mesurée, notamment celle des manuscrits des *Cantigas de Santa María*, par rapport aux facteurs métriques, devraient faire l'objet d'une étude spécifique, différente de celle que nous esquissons ici.

A notre connaissance, il n'existe pas véritablement d'étude qui tente de préciser le rapport existant entre, d'un côté, les éléments de hauteur et de durée de la musique, et, de l'autre, ceux relatifs aux accents constitutifs du rythme métrique. Pourtant, il semble que l'observation des liens qui existent entre les deux niveaux en question, le musical et le métrique, ainsi qu'un examen sérieux concernant la nature de leur corrélation, permettraient peut-être de mieux concevoir le rôle de la métrique dans l'élaboration des structures musicales, et plus largement des postulats esthétiques qui s'y rapportent et gouvernent le processus de création. Inversement, l'explicitation de ces postulats doit permettre d'éclaircir un tant soit peu la configuration du rythme métrique. Par exemple, si les segments textuels, marqués par un accent dans un vers donné, possèdent des traits distinctifs dont le poids est identique à ceux que l'on a relevés pour certains critères musicaux, il sera possible de formuler l'hypothèse que la musique, au lieu de méconnaître les caractéristiques du poème, au contraire, les souligne, mettant en relief le dessin ébauché par le texte<sup>3</sup>.

\*  
\* \*

Dans ces notes méthodologiques, nous nous consacrerons tout particulièrement aux *Cantigas* d'Alphonse X dont la nature métrique permet de circonscrire la recherche à un phénomène prosodique spécifique au vers roman et notamment au vers castillan et galaïco-portugais, à savoir l'accent rythmique ou métrique. De manière générale, à l'intérieur du vers castillan ou galaïco-portugais, l'accent rythmique sert de point de repère pour mesurer les syllabes. En fait, les syllabes marquées par cet accent sont mises en valeur et nettement détachées par rapport au reste des syllabes accentuées. Or le relief de l'accent rythmique sur l'accent normal est produit par la présence très reconnaissable d'éléments phoniques, dynamiques, mélodiques et

---

3. On relève néanmoins de nombreuses exceptions. Elles doivent être imputées en partie au musicien qui, lors de la composition de la chanson, a cherché à produire un effet stylistique en syncopant le texte poétique avec le matériau musical. Elles peuvent également s'expliquer par l'emprise de la musique sur le poème en raison de la nature prédéterminée de cette musique. On peut enfin envisager de la part du compositeur une certaine méconnaissance de la prosodie du poème.

temporels, ainsi que par des formants physico-acoustiques bien définis dont nous ne nous occuperons pas ici.

La question qui se pose, nous l'avons déjà vu, est alors celle de la concordance ou de la discordance entre les divers éléments constitutifs de l'accent rythmo-métrique du texte et ceux propres à la musique des *Cantigas de Santa Maria*. En d'autres termes, il s'agit d'examiner la façon dont les éléments accentuels du poème agissent sur la musique. Si la coïncidence est forte, ou qu'elle représente une tendance évidente, il sera possible d'admettre que la musique dépend du dessin établi par la métrique. En revanche, si la discordance entre les éléments métriques et musicaux l'emporte, ne faudra-t-il pas conclure à l'indépendance des deux matériaux ?

Nous ne traiterons pas de façon exhaustive le vaste répertoire des quatre cent vingt *Cantigas*. Il s'agira plutôt d'expérimenter et de peser l'efficacité d'une méthode d'analyse en effectuant quelques sondages. Nous examinerons ainsi quatre *Cantigas* du répertoire alphonsois (les n<sup>os</sup> 2, 76, 136 et 340). Il faut souligner avant d'aller plus loin que la troisième pièce a été choisie expressément pour son style syllabique très reconnaissable, et que la dernière est un *contrafactum* de la chanson d'aube *S'anc fui belha ni prezada* (P. C. 106.14) du troubadour provençal Cadenet. Notre recherche s'appuie uniquement sur la première strophe de chaque poème, car il faut présumer que c'est celle-là que le « compositeur » de la musique a eue devant les yeux pour créer la mélodie du poème en question.

Observons à présent ces quatre *Cantigas* du double point de vue de l'accent rythmique ou métrique du vers d'une part, de l'accent mélodique et de la durée des neumes de l'autre.

La place de l'accent rythmique dans les vers de ces quatre pièces pourrait être discutée par le menu sous l'angle de la phonologie diachronique. Nous accepterons ici l'opinion la plus courante sur le sujet, opinion selon laquelle la récitation actuelle des poèmes en langues castillane et galaïco-portugaise ne diffère pas de façon très sensible de celle en vigueur au Moyen Age, les accents rythmiques ayant conservé une relative stabilité depuis lors<sup>4</sup>.

L'accent mélodique constitue, en principe, le degré le plus élevé d'une phrase, d'un membre de phrase ou bien d'une incise. Cet accent peut être absolu si le sommet mélodique est effectivement la note la plus haute dans l'*ambitus* général de la pièce. Il peut aussi être relatif lorsque le sommet est comparé aux hauteurs immédiatement antérieures et postérieures, observées de façon séparée ou au contraire

---

4. Sur cette question nous renvoyons à nouveau le lecteur à l'ouvrage de R. Baehr (*op. cit.*, p. 23-30) où l'on trouvera une bibliographie spécifique. Voir aussi l'excellent livre de C. Ferreira Cunha, *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)* (Paris, Lisboa : F. C. Gulbenkian, 1982).

conjointe. Cette dernière distinction n'est pas négligeable dans la mesure où elle est susceptible de fournir des indices quant aux procédés de composition employés, que l'on soit en présence d'une mélodie originale créée directement sur un texte poétique pré-existant, ou que l'on ait affaire à l'adaptation d'une ou plusieurs formules en une mélodie-centon<sup>5</sup>.

Les neumes des *Cantigas* présentent des durées temporelles très variables, et la durée que nous étudierons, se rapportera toujours à la longueur des groupes neumatiques. Cette longueur, à l'instar de l'accent mélodique précédemment mentionné, pourra être absolue, si la comparaison s'effectue pour l'ensemble des neumes de la pièce, ou bien au contraire relative, lorsque, seuls, des neumes contigus seront confrontés quant à leur longueur.

Voyons à présent la procédure suivie afin d'examiner les correspondances et les différences entre facteurs rythmiques textuels et facteurs musicaux dans les quatre *Cantigas* que nous avons choisies. Après avoir donné la mélodie complète de la *Cantiga* pourvue du texte de sa première strophe, nous proposons un schéma comparatif indiquant les traits de hauteur et de durée des diverses phrases musicales confrontés aux accents rythmiques. Nous avons réuni ensuite en deux tableaux récapitulatifs les diverses relations qui s'instaurent entre les facteurs analysés.

#### *La transcription musicale*

Les transcriptions des mélodies sont réalisées à partir du manuscrit E<sub>1</sub> (El Escorial, Biblioteca del Monasterio, Ms.j.b.2.).

Les chiffres arabes 1, 2... désignent en abscisse le numéro des syllabes des vers.

Les lettres grecques en ordonnées correspondent aux différentes phrases musicales pour chaque unité-vers.

Les *notae caudatae* indiquent une liquescence, sans en préciser la valeur réelle du point de vue rythmique.

La barre verticale en milieu de portée marque la césure métrique du vers.

Enfin, la double barre verticale sépare deux vers courts.

#### *Les symboles du schéma comparatif*

Les chiffres arabes et les lettres grecques jouent le même rôle que dans la transcription.

o est mis en lieu et place d'une position syllabique.

/ noté sur le numéro d'une position syllabique marque le lieu de l'accent rythmique.

↑ noté sur le symbole o représentant la syllabe, marque l'accent mélodique, ou bien un son aigu relatif à son contexte.

— noté toujours sous le même symbole o, signale un neume de longue durée.

---

5. Dans ce travail, nous laisserons de côté l'examen *conjoint* des syllabes antérieures et postérieures du point de vue de l'acuité mélodique. Cet examen n'a pas pour notre propos une valeur significative.

CANTIGA 2  
(E1)

REFRÁN

$\alpha$  1 2 3 4 5 6 7 8 |  $\beta$  1 2 3 4 5 6 7 8

Mui-to de-ue-mos, va-rõ-es, lo-ar a San-ta Ma-ri-a  
 que sas gra-ças e seus dô-es da a quen por e-la fi-a.

MUDANZA

$\gamma'$  1 2 3 4 5 6 7 8 |  $\delta$  1 2 3 4 5 6 7 8

Sen mui-ta de bõ-a ma-nna que deu a un seu pre-la-do  
 que pri-ma-do foi d'Es-pa-nna et Al-fons' e-ra cha-ma-do

VUELTA

$\alpha$  1 2 3 4 5 6 7 8 |  $\beta$  1 2 3 4 5 6 7 8

deu-ll'hu-na tal ves-ti-du-ra que tru-xe de pa-ra-y-so,  
 ben fey-ta a ssa me-su-ra,  
 por-que me-te-ra seu si-so en a lo-ar noyt' e di-a.

CANTIGA 2  
(Schéma comparatif 1)

	1	2	3	4	5	6	7	8
$\alpha$	o	o	↑ o	o	o	o	↑ o	o
$\beta$	o	o	↑ o	o	o	↑ o	o	o
$\gamma$	o	o	↑ o	o	o	↑ o	o	o
$\delta$	o	o	↑ o	o	o	↑ o	o	o

La strophe comme le refrain de cette *Cantiga* 2 disposent de vers octosyllabiques. L'accentuation de ce type de vers à huit positions<sup>6</sup> comporte un accent facultatif et variable sur les premières positions syllabiques du vers, et un autre, indispensable, sur l'avant-dernière syllabe.

Le refrain, constitué de quatre vers, présente une mélodie sans répétition, différente à chaque vers. Son schéma mélodique est le suivant :  $\alpha \beta \gamma \delta$ . La strophe de neuf vers qui reprend la mélodie du refrain, développe en revanche des variantes aussi bien dans la *mudanza* que dans la *vuelta*. La musique de cette *Cantiga* est donc essentiellement constituée de quatre formules différentes réitérées dans le refrain.

Le tableau suivant décrit les relations entre les accents rythmiques et les traits d'acuité de la mélodie :

*Nombre d'accents rythmiques*

en rapport avec des formules musicales diverses

8

en rapport avec un son aigu				
négativement		0		
positivement				
dans une même syllabe		1		
dans une autre syllabe				
immédiatement antérieure		3	7	8
immédiatement postérieure		4		

TABLEAU 1

De même, nous résumerons à l'aide du tableau 2 les relations entre l'accent rythmique d'une part et la longueur ou durée temporelle de l'autre.

On observe ainsi dans cette *Cantiga* comment l'accent rythmique est assez diversement mis en relief par l'accent mélodique et par les neumes longs. D'une manière générale, la hauteur et la durée musicales ne coïncident pas avec l'accent rythmique sur une même position syllabique. Toutefois, on constate un procédé d'anticipation et de retard sur les syllabes placées immédiatement avant ou après l'accent rythmique.

6. Les langues castillane et galaïco-portugaise sont paroxytoniques (c'est-à-dire que la syllabe pénultième des mots est accentuée), ce qui rend nécessaire le compte de la dernière syllabe post-tonique du vers pour établir la formule métrique de ce dernier.

## Nombre d'accents rythmiques

en rapport avec un neume long				
négativement				0
positivement				
dans une même syllabe				2
dans une autre syllabe				
immédiatement antérieure				4
immédiatement postérieure				2
	6	8	8	

TABLEAU 2

CANTIGA 76  
(E1)

## REPRÁN

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
$\alpha$	Quen	as	sas	fi-	gu-	ras	da	Vir-	gen	par-	tir		
$\beta$	quer	das	de	seu	fi-	llo,	fol	é	sen	men-	tir		

## MUDANZA

$\gamma$	Por	end'	un	mi-	ra-	gre	vos	quer	eu	o-	ra	con-	tar
$\gamma$	mui	ma-	ra-	vi-	llo-	so	que	quis	a	Vir-	gen	mos-	trar

## VUELTA

$\alpha$	por	u-	na	mo-	ller	que	mui-	to	fi-	ar		
$\beta$	sem-	pr'en	e-	la	fo-	ra,	se-	gund'	fui	o-	yr.	

CANTIGA 76  
(Schéma comparatif 2)

## REFRAN, VUELTA

	1	/	2	3	4	/	5	6	7	/	8	9	10	/	11	12
α	o	o	o	o	↑	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
β	o	↑	o	o	↑	o	o	o	o	↑	o	o	o	↑	o	o

## MUDANZA

	1	/	2	3	4	/	5	6	7	/	8	9	10	/	11	12	/	13	14
γ	o	↑	o	o	o	↑	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	↑	o	o

Cette *Cantiga* est composée au moyen de vers anisosyllabiques ou inégaux. Le refrain et la *vuelta* utilisent le dodécasyllabe, et la *mudanza* le vers tétradécasyllabique. Ces deux types de vers présentent une césure après la sixième syllabe. Les accents rythmiques sont disposés de façon régulière, à une exception près : le second hémistiche de la *mudanza*.

Le refrain de cette *Cantiga* est constitué de deux vers et la strophe de quatre. Les deux premiers vers de cette dernière forment la *mudanza* et les deux suivants la *vuelta*. La mélodie sur laquelle se chantent les six vers de la pièce est bâtie sur trois formules dont deux (α β) appartiennent conjointement au refrain et à la *vuelta*, et une (γ) à la *mudanza*.

Voici maintenant, sous forme condensée, le traitement musical des accents rythmiques. En premier lieu, le tableau 3 indique la relation entre ces accents et l'acuité mélodique, le tableau 4, ensuite, leur relation avec la longueur des figures neumatiques.

Ainsi, à la lecture du schéma comparatif 2 et des tableaux 3 et 4, le lien entre l'accent rythmique et l'acuité mélodique apparaît très nettement, plus fortement même que dans la *cantiga* précédente, l'anticipation de l'accent par la mélodie tout comme la coïncidence de ces deux facteurs étant, l'une et l'autre, aussi fréquente. En revanche, le phénomène de retard n'existe pas. Par ailleurs, quant au facteur de durée, seul un peu plus de la moitié des accents est marquée par des neumes longs.

Nombre d'accents rythmiques  
en rapport avec des formules musicales diverses

13

en rapport avec un son aigu				
négativement		1		
positivement				
dans une même syllabe		6		
dans une autre syllabe				
immédiatement antérieure		6		
immédiatement postérieure		0	6	12
				13

TABLEAU 3

Nombre d'accents rythmiques

en rapport avec un neume long				
négativement		6		
positivement				
dans une même syllabe		5		
dans une autre syllabe				
immédiatement antérieure		2		
immédiatement postérieure		0	2	7
				13

TABLEAU 4

La *cantiga* 136 est composée d'un refrain de deux vers et d'une strophe de quatre vers, tous tétradécasyllabiques. La césure intervient d'une manière générale après la huitième syllabe, malgré quelques cas de compensation métrique. Les accents rythmiques sont placés sur les quatrième, septième, onzième et treizième positions syllabiques. Il faut noter aussi qu'il existe dans ce type de vers un accent facultatif, probablement de caractère plutôt redondant et emphatique, que nous négligerons dans cette étude.

Les six vers du refrain et de la strophe sont chantés sur deux phrases mélodiques uniques. La première ( $\alpha$ ) vaut pour le refrain et la *vuelta*, la seconde ( $\beta$ ) pour la *mudanza*.

CANTIGA 136  
(E1)

REFRÁN

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

α

Poil- as fi- gu- ras fa- zen dos san- tos re- nen- bran- ça,

α

quen as cui- da des- on- rrar mui fol' é sen dul- tan- ça.

MUDANZA

*β*

D'es- to di- rei un mi- ra- gre que a Gro- ri- o- sa

*β*

fez grand' en te- rra de Pu- lla, co- me po- de- ro- sa,

VUELTA

α

sobr' un mal fei- to que fez hu- na mo- ller as- tro- sa,

α

por- que pren- deu por en mor- te a muy gran vil- tan- ça.

CANTIGA 136  
(Schéma comparatif 3)

	1	2	3	/	4	5	6	/	7	8	9	10	/	11	12	/	13	14
α	o	o	o	↑	o	o	o	o	o	o	o	↑	o	o	o	↑	o	o
β	o	o	o	↑	o	o	o	o	o	o	o	o	↑	o	o	↑	o	o

Voici maintenant comme pour les *Cantigas* précédentes, sous forme de tableaux récapitulatifs, les résultats de la confrontation des accents rythmiques avec les traits d'acuité (tableau 5) et ceux de longueur (tableau 6).

Nombre d'accents rythmiques  
en rapport avec des formules musicales diverses

8

en rapport avec un son aigu			
négativement		1	
positivement			
dans une même syllabe		5	
dans une autre syllabe			
immédiatement antérieure		2	7
immédiatement postérieure		0	
		2	8

TABLEAU 5

Nombre d'accents rythmiques

en rapport avec un neume long			
négativement		5	
positivement			
dans une même syllabe		3	
dans une autre syllabe			
immédiatement antérieure		0	3
immédiatement postérieure		0	
		0	8

TABLEAU 6

Du point de vue de l'acuité mélodique, une relation assez forte apparaît avec l'accent rythmique puisque le nombre de coïncidences des deux facteurs sur une même syllabe est de cinq occurrences. Le style syllabique de la musique de cette *Cantiga* ne permet pas, par ailleurs, de déduire un rapport affirmé entre l'accent et la durée des neumes.

La *Cantiga* 340, nous l'avons déjà signalé, est un *contrafactum* de la chanson d'aube *S'anc fui belha ni prezada* du troubadour Cadenet dont la mélodie est consignée dans le manuscrit R (Paris, B.N. fr., 22543, f. 57)<sup>7</sup>.

7. Cf. I. Fernández de la Cuesta, *Las cançons dels trobadors* (Toulouse: Institut d'Études Occitanes, 1979), p. 548-549.

CANTIGA 340

(E1)

REFRÁN

Vir-gen, ma-dre gro-ri-o-sa

de Deus fi-lla et es-po-sa, san-ta no-bre pre-ci-o-sa

¿quen te lo-ar sa-be-ri-a, ou po-di-a?

MUDANZA

Ca Deus, que é lū-a et di-a, sē-gund' a no-ssa na-tu-ra

non vi-ra-mos sa fi-gu-ra se non por ti, que fust al-va.

CANTIGA 340

(Schéma comparatif 4)

REFRAN

	1	2	3	4	5	6	7	8
α	o	↑ o	o	o	o	↑ o	o	o
β	o	o	↑ o	o	o	↑ o	o	o
γ	o	o	o	o	o	o	↑ o	o
δ					o	o	↑ o	o

## MUDANZA

	1	2	3	4	5	6	7	8
ε	o	o	↑ o	o	o	o	o	↑ o
ζ	o	↑ o	o	o	o	↑ o	o	o
η	o	↑ o	o	o	o	o	↑ o	o

Le refrain est constitué de quatre vers octosyllabiques plus un petit vers de quatre syllabes nommé *quebrado*, c'est-à-dire brisé. Les strophes de cette *Cantiga* sont composées alternativement de quatre et cinq vers octosyllabiques. Les strophes de cinq vers conservent exactement la formule métrique du refrain et se chantent sur une mélodie identique consistant en quatre phrases différentes, la première étant répétée. Leur schéma mélodique est le suivant : α α β γ δ. Quant aux strophes impaires, elles sont chantées au moyen de trois formules différentes, le second vers répétant la mélodie du quatrième vers du refrain. Voici leur schéma mélodique : ε γ ζ η.

En outre, comme nous l'avons signalé lors de l'analyse de la *Cantiga 2*, l'accent rythmique sur les premières syllabes des vers octosyllabiques est variable et facultatif.

Les tableaux 7 et 8 rassemblent à présent, comme pour les autres pièces, les résultats de la comparaison entre les accents rythmiques et les facteurs d'acuité et de longueur.

*Nombre d'accents rythmiques*

en rapport avec des formules musicales diverses :

13

en rapport avec un son aigu				
négativement				1
positivement				
dans une même syllabe				6
dans une autre syllabe				
immédiatement antérieure			4	
immédiatement postérieure			2	6 12 13

TABLEAU 7

## Nombre d'accents rythmiques

en rapport avec un neume long				
négativement		3		
positivement				
dans une même syllabe		6		
dans une autre syllabe				
immédiatement antérieure	2	4	10	13
immédiatement postérieure	2			

TABLEAU 8

Ici encore, les rapports entre l'accent rythmique, l'acuité du son et la longueur des neumes sont manifestes puisque l'on relève pour les deux facteurs musicaux six occurrences de contiguïté avec l'accent, sans compter les quatre cas d'anticipation par acuité mélodique. Il faut pourtant remarquer que le phénomène de retard des facteurs musicaux (tant l'acuité que la longueur) par rapport à l'accent rythmique que nous observons dans cette dernière *Cantiga* (deux occurrences pour chaque facteur) est sensiblement identique à celui qui avait pu être mis en évidence lors de l'analyse de la *Cantiga 2*. Dans ces conditions, il est difficile d'attribuer ce retard à la nature de la composition de la pièce que nous savons être un *contrafactum*.

\*  
\* \*

Il reste maintenant à rassembler les résultats auxquels nous pensons être parvenu dans cette brève étude portant sur quatre des *Cantigas de Santa María*.

D'une façon générale, l'accent rythmique du texte poétique qui détiendra un rôle sans cesse accru dans la métrique des langues hispaniques, lors de leur évolution, paraît jouer un rôle tout aussi déterminant dans la composition musicale des *cantigas* médiévales.

Ce dernier point appelle quelques précisions :

1. La présence des sons aigus et des neumes longs tant sur les positions syllabiques marquées par l'accent rythmique que sur les positions adjacentes, immédiatement antérieures ou postérieures à celle portant l'accent du texte, permet de considérer que les facteurs musicaux examinés dans cette étude marquent et même, parfois, surdéterminent les éléments métriques du poème.
2. Au surplus, il ne semble pas que le retard, ou surtout l'anticipation de l'accent rythmique par ces facteurs musicaux puissent être considérés comme le résultat d'un simple et heureux concours de

circonstances. Bien au contraire, semble-t-il, ces phénomènes, en raison de leur forte régularité, ont probablement pour origine une règle de composition qui, à des degrés divers, de façon plus ou moins rigoureuse, selon les tendances stylistiques de chaque chant, devait être respectée par les musiciens compositeurs des *Cantigas* d'Alphonse X.

Ces notes méthodologiques suggèrent, nous semble-t-il, une orientation de recherche à poursuivre conjointement par les philologues et les musicologues. Elles posent, plus qu'elle ne les résolvent vraiment, les problèmes relatifs aux procédés de composition dans les *Cantigas*, notamment aux plans mélodique et rythmique. La conclusion qu'il a été possible d'avancer à partir d'un échantillon de quatre spécimens ne doit pas être étendue sans précaution au répertoire entier des *Cantigas*, si homogène soit-il. A vrai dire, seule l'analyse du corpus intégral (plus de quatre cents pièces), au moyen de la méthode esquissée ici, confirmera ou relativisera la forte attraction du caractère métrique du vers des *Cantigas* sur la composition musicale que notre étude a mise en évidence.

#### SUMMARY

This study of four *Cantigas de Santa Maria* shows a way that should be followed by musicologists and philologists together in their research. It reveals the fundamental part that seems to be played by rhythmic accent in the composition of the *Cantigas*. However, after closer study, such musical factors as the pitch of the melody and the length of the neumes mark, and even emphasize, the accents of the poem. Obviously, neither suspension nor anticipation of the accent by such musical factors can be accidental. On the contrary, they are intermingled in the composition of these songs.