



Repertorio métrico y melódico de la *nova cantica* (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica

Vol. I

TESIS DOCTORAL
Adriana Camprubí Vinyals

Directores

Dr. Antoni Rossell y Dra. Elena González-Blanco

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Filologia Espanyola
Programa de doctorat: *Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*

2016-2020

Lo vers comenssa a son veil, sen antic...

(Marcabru, BdT 293, 39, vv. 1-2)

Agraïments

Després d'una llarga recerca moltes són les persones a qui agraeixo la seva inestimable ajuda.

Al Dr. Antoni Rossell, director d'aquesta tesi, que ha il·luminat la meva investigació al llarg de tots aquets anys i a la meva co-directora, la Dra. Elena González-Blanco, per oferir-me el suport metodològic del seu projecte POSTDATA.

A la Biblioteca de Catalunya i a la Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona per oferir-me l'espai per desenvolupar la meva investigació així com l'ajuda necessària per poder realitzar les consultes bibliogràfiques precises.

A tots els companys de doctorat que m'han acompanyat al llarg d'aquets anys. Especialment a la Janaína Marqués i a la Irene Carreño, per tantes estones compartides d'estudi i treball, a la Harriet Cook per estar sempre a un Whatsapp de distancia per parlar de lírica, a la Laia Suades, per compartir les incerteses de les nostres respectives investigacions, al Joan Dalmasses i, amb especial estima, a la Margherita Bisceglia i a les seves respostes sempre encertades, que m'han acompanyat durant l'últim tram de la investigació.

I, sobretot, als meus pares i al David.

I Introducción

... quar a penas obras noela se pot far al comensamen
ayssi del tot complida que no sia deffectiva d'alcuna
cauza e no haja mestiers d'alcuna reparacio¹...

1 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Un repertorio métrico es, en esencia, una herramienta descriptiva que tiene como objetivo la desarticulación del lenguaje poético "(...) fino ai suoi ultimi elementi, penetrandone le ragioni di diversità e permettendo la comparazione dei dati²". En este sentido, se constituye como el único mecanismo de análisis que permite una aproximación al elemento poético-estrófico, gracias a la utilización de distintos signos que, combinados entre sí, son capaces de describir una composición particular.

Los repertorios métricos existentes hasta día de hoy centran su objeto de estudio en torno a unos límites precisos de un dominio literario concreto: el de la lírica occitana de Frank; el de la lírica gallego-portuguesa de Tavanni; Molk-Wolfzettel para la lírica de los *trouvères*; o el repertorio de la escuela poética siciliana de Antonelli. Y más recientemente, el de la poesía catalana medieval de Parramon; el repertorio de las Cantigas de Santa María de Betti; o el repertorio digital de la métrica castellana de González-Blanco, entre otros³.

El presente Repertorio Métrico y Melódico de la Nova Cantica (RMMNC, vol. 2 de la tesis)⁴ debe concebirse como un repertorio de repertorios - a priori ecléctico y heterogéneo - en el que se incorporan 1756 composiciones y un total de 772 formas rítmicas distintas. Cualquier intento de delimitar un corpus textual tan extenso como el que se propone en nuestro estudio es, en definitiva, un ejercicio de renuncia pues, "les

¹ Joseph Anglade, *Las Leys d'amors: manuscrit de l'Acadèmia des jeux floraux* (Toulouse: Édouard Privat, 1919), I, 15.

² Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana* (Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984), vii.

³ Una lista de todos ellos puede consultarse en el apartado correspondiente de la Bibliografía.

⁴ Para hacer referencia a nuestro repertorio métrico dentro del texto se utilizarán las siglas RMMNC (Repertorio Métrico y Melódico de la Nova Cantica). Además, siguiendo a Frank, podrá ser utilizado en cursiva (*Repertorio*), para aludir de una manera más general a nuestro estudio.

malheurs de la délimitation d'un corpus⁵" no se encuentran exentos de controversia. Por ello, el dominio lírico propuesto para la delimitación de nuestro corpus poético gira alrededor de los límites de la *nova cantica*⁶, en el que se primará la incorporación de aquellos repertorios rítmicos monódicos, que sigan el principio de organización estrófica y que, por ello, presenten un desarrollo métrico-melódico con tendencia a la regularidad.

El objetivo, por tanto, de este repertorio es elaborar una herramienta de estudio que sistematice las estructuras métricas de la lírica medieval con música⁷ facilitando, así, la identificación de las imitaciones métricas, musicales y literarias, de la lírica de finales del siglo XI, XII y principios del XIII.

La primera tentativa de construir un repertorio métrico general de la lírica medieval fue planteada en el *Colloque international du Centre d'Etudes Métriques* del año 1996 a manos de Billy-Glon⁸ en el que se instaba a una profunda revisión y actualización de los repertorios métricos existentes hasta la fecha con el objetivo de facilitar la consulta de sus elementos de manera conjunta y poder identificar los distintos procesos de contrafacción. En perspectiva, y observando la nada despreciable cantidad de repertorios métricos que aparecen después del 1996, el estudio métrico de la lírica medieval se encuentra huérfano de un repertorio que incluya el elemento melódico como eje angular de toda comparación teniendo en cuenta, a su vez, el dominio latino que precede el resto de tradiciones líricas. Esta idea fue anunciada en el 2005 por Rossell-Beggiato⁹, quienes planteaban la necesidad de elaborar un repertorio métrico de

⁵ Levente Seláf, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)* (Paris: Honoré Champion, 2008), 35-89.

⁶ La delimitación teórica de la *nova cantica* es expuesta en el segundo apartado de la presente Introducción, vid. p. 22-27.

⁷ En la pp. del capítulo 'Normas de uso del Repertorio métrico-melódico' se indicarán las excepciones de aquellas composiciones conservadas sin notación musical pero que son incorporadas en nuestro corpus poético.

⁸ Dominique Billy y Thierry Glon, «Vers un répertoire métrique général des strophes du moyen âge», en *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, ed. por Dominique Billy (Paris: L'Harmattan, 1999): 305-315.

⁹ Antoni Rossell y Fabrizio Beggiato, «El Repertorio Métrico de la Lírica Europea Medieval con música: la imitación melódica como argumento para un nuevo repertorio métrico», en *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, ed. por Simonetta Bianchini (Roma: Bagatto, 2005): 539-550.

la lírica europea con música, en el que se incorporase el corpus latino con el objetivo de favorecer una comparación entre la lírica románica y la tradición paralitúrgica.

La unificación de corpus líricos diversos solo tiene sentido si en cada uno de ellos se identifican elementos comunes en toda la tradición lírica románica¹⁰. Así, por ejemplo, una organización estrófica regular que siga el principio del isosilabismo (aunque este no siempre rige la lírica latina paralitúrgica), la utilización de un sistema rítmico estandarizado o el uso de un sistema melódico que siga los principios estróficos descritos, permite trazar unas pautas comunes que justifiquen la inclusión de los distintos corpus en el RMMNC. Estas cuestiones resultan necesarias para acotar un análisis descriptivo de la lírica de la *nova cantica*. Ahora bien, en ellas subyace, como veremos, una reflexión mucho más profunda que trasciende el objetivo más inmediato de nuestro trabajo.

Durante las *4e Journées de métrique et de poétique comparées* celebradas en Budapest en el año 2008¹¹, se propuso a los participantes una serie de cuestiones fundamentales para delimitar cualquier marco teórico que, como la investigación que sigue, pretenda un estudio métrico-melódico comparado entre la lírica latina y las líricas en lengua vernácula. ¿Podemos trazar un origen común, de ascendencia latina, en el desarrollo de las formas estróficas simples en lengua vernácula? ¿Se pueden identificar en determinadas formas métricas una tradición clerical o juglaresca? ¿Un estudio de las formas estróficas, del uso de un determinado sistema de rima o de la técnica del refrán nos puede aproximar a una definición válida de lirismo para toda la Edad Media?¹² La imposibilidad de encontrar una única respuesta a dichas cuestiones se diluye en la medida en la que las abordamos a través del paradigma de lo *nova cantica* pues este, de carácter panrománico, permite una óptima circulación entre la esfera latina y la románica.

A la luz de las consideraciones expuestas hasta el momento, los estudios métricos de Spanke¹³ supusieron el primer planteamiento epistemológico que abordó

¹⁰ Paolo Canettieri, «La metrica romanza», en *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, ed. por Piero Boitani *et al.*, vol. 1 (Roma: Salerno Editrice, 1999), 495.

¹¹ El fruto de estas jornadas ha sido la publicación de Levente Seláf, Patrizia Noel Aziz Hanna y Joost van Driel, eds., *Formes strophiques simples/Simple Strophic Patterns* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010).

¹² Cuestiones tomadas de la intervención de Levente Seláf, «Formes strophiques simples: un essai de définition», en *Formes strophiques simples* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), 7-15.

¹³ Remito al capítulo de la Bibliografía para encontrar las obras específicas.

desde una perspectiva estrictamente métrica el estudio de las formas estróficas de la lírica latina medieval y sus relaciones con las líricas románicas. Sus trabajos han sido la base metodológica a través de la que se han vertebrado los límites de nuestro RMMNC y a ellos debemos el marco contextual y teórico de nuestro estudio. En este sentido, es de obligada referencia el *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* de Frank que puso por primera vez en el año 1966 las bases metodológicas para la construcción de un repertorio métrico a las que cualquier estudio de estas características debe remitir.

2 *NOVA CANTICA*: FUNDAMENTO TEÓRICO

Supposez donc un moment que vous assistiez à la fin d'un Office dans une église abbatiale. Les moines sortent en silence, mais il n'y a pas là que les moines: il y a la *scola*, il y a les enfants de chœur. Or nous sommes, si vous le voulez bien, le premier jour de l'an, et voici que, pendant la récréation, sous le cloître et dans la bibliothèque, ou bien encore en plein air, dans les cours et dans les jardins, on organise de petits chœurs. Que vont chanter ces enfants? Que chantent-ils?": (...) *Annus novus in gaudio...*¹⁴

Desde finales del siglo XI y durante buena parte del XII, una nueva voz emerge en las abadías y monasterios de la Europa medieval. El nacimiento de nuevas fórmulas de expresión lírica, religiosa y profana, supuso una profunda revolución de las estructuras poéticas que, a la luz de una manifiesta innovación formal, prueban ser el resultado de una expresión lírica más íntima de la subjetividad religiosa.

La lírica de la *nova cantica* tiene su esplendor a "l'aube du XIIe siècle"¹⁵, momento que coincide con el conocido 'renacimiento del siglo XII'¹⁶. Este período se caracteriza por un conjunto de cambios políticos y culturales que, junto con una profunda reforma de la Iglesia y el nacimiento de nuevas órdenes monásticas, repercuten en el desarrollo de la nueva subjetividad poética que domina la lírica del

¹⁴ Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au moyen age: les Tropes* (Paris: Victor Palmé-Alfons Picard, 1886), 187.

¹⁵ Jaques Chailley, *L'École musicale de Saint Martial de Limoges: jusqu'à la fin du XIe siècle* (Paris: Les Livres Essentiels, 1960), 323-331.

¹⁶ Entre los estudios que han abordado la cuestión del 'Renacimiento del siglo XII' destaca el trabajo capital de Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1928) o el emblemático estudio de Gérard Marie Paré, Adrien Marie Brunet y Pierre Tremblay, *La Renaissance du XIIe siècle: les écoles et l'enseignement* (Paris: Institut d'Etudes Médiévales, 1933).

siglo. Esta, no solamente adopta una expresión lírica más íntima, sino que es capaz de formularla a través de nuevas directrices formales, métricas y melódicas, más refinadas que sus precedentes, testimonio de una nueva experiencia de composición lírica. Pero, qué define la 'nueva canción', cuáles son sus características y de qué manera estas articulan el estudio que sigue?

Desde los estudios pioneros de Spanke¹⁷, en los que se trata de manera exhaustiva los distintos corpus poéticos de la lírica latina y profana de los siglos XI y XII desde una perspectiva formal y comparatista, o el emblemático capítulo «Das Neue Lied» de Steiner¹⁸, una definición normalizada sobre el concepto de la *nova cantica* quedaba sin respuesta. Tendríamos que esperar, en primer lugar, a los trabajos de Arlt¹⁹ y más tarde a los de Björkvall-Haug²⁰ para encontrar estudios técnicos acerca del repertorio monódico de la *nova cantica* en los que se propusiera una definición estandarizada de la cuestión y la ubicara en una posición relevante dentro de la historia de la música. De la mano de estos, encontramos los trabajos musicológicos de Grier²¹

¹⁷ Cada uno de los estudios individualizados de Spanke pueden encontrarse en el apartado bibliográfico del presente trabajo. Ahora bien, la edición de varios de ellos a cargo de Mölk en Hans Spanke, *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters (Herausgegeben und mit einem Vorwort und Index versehen von Ulrich Mölk)* (Hildesheim, Zürich, New York: Verlag, 1983) ofrece un compendio completo para abordar la obra del autor. Nótese que en este trabajo se citará cada uno de los trabajos de Spanke de manera independiente.

¹⁸ Wolfram Steiner, *Der Kosmos des Mittelalters: von Karl dem Grossen zu Bernhard von Clairvaux* (Bern: Francke Verlag, 1967), 231-253 y 381-384.

¹⁹ Wulf Arlt, «Sequence and "Neues Lied"», en *La sequenza medievale, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 7-8 aprile 1984, Milano*, ed. por Agostino Ziino, (Libreria Musicale Italiana, 1992), 3-18; id., «Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters», en *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10, ed. por Peter Reidemeister (Amadeus, 1986), 13-62; id., «Hymnus und "Neues Lied": Aspekte des Strophischen», en *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia IV. Der lateinische Hymnus im Mittelalter*, ed. por Andreas Haug et al. (Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2004), 133-136.

²⁰ Gunilla Björkvall y Andreas Haug, «Altes Lied-Neues Lied. Thesen zur Transformation des Lateinischen Liedes um 1100», en *Actas del IV Congreso del «Internationales Mittellateinerkomitee»*, 2002, 539-550; id., Gunilla Björkvall y Andreas Haug, «Sequence and Versus: On the History of Rhythmical Poetry in the Eleventh Century», en *Latin Culture in the Eleventh Century, Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, ed. por Michael W. Herren et al. (Turnhout: Brepols, 2002), 57-81.

²¹ James Grier, «A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine», *Speculum* 69, n.º 4 (1994): 1023-1069.

sobre la lírica de los *versus*²² aquitanos y la producción tropística de Saint Martial de Limoges que abordan el repertorio desde un punto de vista musicológico. Los estudios más recientes los protagoniza el grupo que integra el *Corpus Monodicum* de la Universität de Würzburg, dirigido por Haug²³.

Una primera definición de *nova cantica* fue formulada por el musicólogo Arlt²⁴ que, tomando el término 'Neues Lied' acuñado por Steinen²⁵, polariza su definición en torno a dos cuestiones fundamentales. Por un lado, el término *nova cantica* hace referencia al nuevo repertorio litúrgico (*versus*, secuencias, tropos...) surgido durante los siglos XI y XII y, por el otro, al conjunto de sus nuevas cualidades formales. Entre ellas destaca un incremento de la regularidad en el cómputo silábico y una nueva percepción de la rima y del acento, reflejo de una creciente conciencia de la unidad estrófica que favorece la implementación de una amplia variedad de experimentos en las formas métricas y melódicas utilizadas²⁶. Tales experimentaciones conllevan el desarrollo de nuevas estructuras métricas y el uso de unas melodías que se adaptan al nuevo sentido de la unidad estrófica.

La búsqueda consciente de una disposición métrica regular en la lírica latina de este período es reflejo de una nueva concepción de la melodía que, al igual que el sistema de rima, tiende a regularizar sus frases dotando a la composición de una mayor homogeneidad. Los esfuerzos por regularizar la unidad estrófica, la inclusión del refrán como elemento de cohesión poética o el entramado intermelódico²⁷ de muchas de sus

²² Una definición del género de los *versus* aquitanos puede consultarse en el apartado 2.1 'El *versus* paralitúrgico y el *vers* trovadoresco: consideraciones semánticas' (ver pp.)

²³ Konstantin Voigt, «Chancen und Grenzen des überlieferungsgeschichtlichen Paradigmas für eine Edition des ‚Neuen Liedes‘», en *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, ed. por Dorothea Klein (Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 2016), 283-306. Añadimos, además, el estudio de Jeremy Llewellyn, «Nova Cantica», en *The Cambridge History of Medieval Music*, editado por Mark Everist y Thomas Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 147-175.

²⁴ Arlt, «Sequence and "Neues Lied"», 4.

²⁵ Wolfram Steinen, *Der Kosmos des Mittelalters: von Karl dem Grossen zu Bernhard von Clairvaux* (Bern: Francke Verlag, 1967), 231-253 y 381-384.

²⁶ Arlt, «Sequence and "Neues Lied"», 4.

²⁷ A lo largo de todo el estudio remitimos al concepto de intermelodicidad planteado por Rossell en el que se asimila para el elemento melódico las connotaciones propias de la intertextualidad. Ver Antoni Rossell,

composiciones, son síntoma de un nuevo modo de entender los desarrollos poéticos que conducen, sin duda, "(...) to a new concept of 'song', crucial to the beginnings of European 'Minnesang'²⁸".

En contraposición a la 'Altes Lied', definida por Björkvall-Haug como la producción lírica anterior al 1100 que presenta un número limitado de formas estróficas y hace un uso rudimentario del sistema de rima, la *nova cantica*, "ist eine Prinzip unbegrenzte Anzahl aus frei geformten Verse frei und individuell zusammengesetzter Strophen"²⁹". En este sentido, y en contraste con el repertorio anterior "(...) the 'New Song' revelled in a plurality of verse forms which were often highly particular to the individual songs"³⁰" - y lo que es más importante - como señala Llewellyn, por primera vez en el repertorio paralitúrgico (y precediendo a las formas vernáculas), música y texto existen en una sofisticada relación de interdependencia:

Each poem has its own melody, exhibiting an astonishing variety in the melodic style and a new concept of phrasing. Music and poetry seem to have been conceived as one. The music corresponds to the particular strophic structures, the musical line is clearly moulded by the declamation of the verse, and there are even pieces where the melody shows as a clear connection with the specific character and meaning of the text³¹.

De manera general, se ha convenido en establecer los límites geográficos de la *nova cantica* en torno a cuatro puntos cardinales que enmarcan, legitiman y sitúan el material poético incorporado en el presente *Repertorio*. Por un lado, la *Neues Lied* asimila la poesía escrita y cantada a lo largo del territorio aquitano. Allí florece el repertorio de los *versus* vinculados a la abadía de Saint Martial de Limoges, anteriores a la primera expresión lírica en lengua vernácula de los trovadores y vértice fundamental que sustenta la presente investigación. Por el otro, todas aquellas expresiones líricas religiosas vinculadas a las catedrales del norte de Francia como Beavauis o Sens, relacionadas con el círculo de la Escuela de Notre Dame de Paris, la órbita de la tradición normando-siciliana conservada en los principales manuscritos de la Biblioteca

«L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica», en *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo* (Soveria Manelli: Rubbettino, 2002): 33-42.

²⁸ Arlt, «Sequence and 'Neues Lied'», 4.

²⁹ Björkvall-Haug, «Altes Lied-Neues Lied. Thesen zur Transformation des Lateinischen Liedes um 1100», 542.

³⁰ Llewellyn, «Nova Cantica», 151.

³¹ Arlt, «Sequence and 'Neues Lied'», 4.

Nacional de Madrid (Ma288, Ma 289 y Ma19421)³² y, por último, la lírica vinculada a Santiago de Compostela³³.

De las dos tradiciones que concentran el mayor número de piezas, la aquitana y la normando-siciliana, introducimos en nuestro *Repertorio* las composiciones que pertenecen a la primera pues estas se alinean con los criterios geográficos propuestos en nuestro estudio. Ahora bien, algunas piezas conservadas en los manuscritos de Saint Martial también presentan concordancias con el repertorio conservado en los manuscritos Ma 288, Ma 289 y Ma 19421³⁴.

También se incorporará a nuestro estudio el repertorio vinculado a la Catedral de Beauvais conservado en el manuscrito EG que, a parte de conservar una de las obras dramáticas más emblemáticas del repertorio medieval, el *Ludus Danielis*, presenta numerosas concordancias con el corpus aquitano. Este repertorio, más tardío que el de la lírica de la 'escuela aquitana', nos llega como una segunda recepción de la *nova cantica* "(...) in which their function had been reconfigured³⁵" pero en el que permanecen los rasgos estróficos y melódicos característicos de esta. Algo parecido sucede con el repertorio de los CB que, siendo posterior al desarrollo de los *versus* aquitanos y conservando unos desarrollos estróficos variables, presentan reminiscencias respecto a la lírica latina que los precede.

Las coordenadas espaciales planteadas, perfiladas por una cronología específica, dibujan el marco teórico a partir del que se ha decidido incorporar o rechazar ciertos materiales. Todas ellas colindan con distintos corpus líricos que, como las CSM, los CB, los himnos de Pedro Abelardo o la producción lírica de Philippe le Chancelier,

³² Como se indica, el repertorio de la escuela normando-siciliana no ha sido tratado de manera sistemática. Un estudio de sus composiciones puede encontrarse en el trabajo de David Hiley, «The Liturgical Music of Norman Sicily: A Study Centred on Manuscript 288, 289, 19421 and Vitrina 20-4 of the Biblioteca Nacional, Madrid», tesis doctoral (University of London King's College, 1981).

³³ Llewellyn, «Nova Cantica», 147.

³⁴ Siguiendo el exhaustivo estudio de Sarah Fuller, «Aquitania polyphony of the eleventh and twelfth centuries», (tesis doctoral. University of California, 1969), I, 369 y ss., las composiciones conservadas en el repertorio de la 'escuela aquitana' que presentan correspondencias con los manuscritos de la tradición normando-siciliana son las siguientes: *Lux rediit* (L 33), *Corde patris genitus* (L 10), *In hoc anni circulo* (L 24), *Senescente mundano filio* (L 55), *Patris ingeniti filius* (L 46), *Congaudeat turba fidelium* (L 9), *Castitatis liliu effloruit* (L 5), *Gratuletur et letetur* (L 23), *Per (Rex) omnis tenens imperio* (L 120), *Congaudet hodie celestis curia* (L 133), *Ad honorem sempiterni regis* (L 131).

³⁵ Llewellyn, «Nova Cantica», 149.

entre otros, asimilan parte de la tradición precedente y que, como veremos a lo largo del capítulo III en el que se abordan los Límites del Repertorio, presentan fuertes relaciones de carácter métrico, melódico o textual con los repertorios estandarizados por la crítica. De esta manera, la *nova cantica* no constituye un corpus monolítico, hermético en su contenido, sino que, por lo contrario, se nos presenta como un conjunto flexible que permite trasladar sus características a otros repertorios con la finalidad de estudiarlos bajo unos parámetros métrico-melódicos comunes.

Los *versus* aquitanos, ocupan una posición central en el estudio del fenómeno de formación de la *nova cantica*. Estas composiciones líricas, que siguen los principios rítmicos y son estróficamente regulares, constituyen "(...) le nouveau chant d'église en vers³⁶" y configuran, junto a los tropos, las nuevas formas de expresión devocional de las comunidades monásticas de finales del siglo XI y principio del XII³⁷.

En el fol. 38r de SM1 se copia el *versus Gaudeamus nova cum laetitia* (L 22) con la rúbrica «*versus troters*»:

Gaudeamus nova cum laetitia

Fulget dies hodierna
Nata luce sempiterna
Nova dies, nova natalitia,
Novus annus, nova haec sollemnia;
Nova decent gaudia,
Nova laudum cantica.

Este *versus* desarrolla paradigmáticamente el tópico de la *novitas* tan presente en el repertorio de SM1. La referencia constante a expresiones del tipo *nova dies*, *novus annus*, *nova cantica*, *nova gaudia*... se sitúa en un contexto performático determinado y es que la mayor parte de sus composiciones se cantaban durante el Ciclo de Navidad, a la Virgen o en vísperas de Año Nuevo, lo que les imprime un carácter alegre que emula las expresiones líricas propias del *gaudium* litúrgico³⁸. La *novitas* lírica, contrapuesta al

³⁶ Marie-Danielle Popin, «Le versus et son modèle». *Revue de Musicologie* 73, n.º 1 (1987): 19.

³⁷ James Grier, «A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine», 1023.

³⁸ Sobre esta cuestión remito a la p. 109.

canticum vetus propio de la 'Neues Lied'³⁹, es una exaltación religiosa a la nueva vida de Cristo en la que subyace un sentido teológico mucho más trascendental.

En este sentido, mientras que en algunos casos observamos que las referencias a aquello nuevo actúan de manera parecida a las formulaciones propias de la lírica trovadoresca⁴⁰, esto es, a modo de topos literario, en otros su sentido encierra una reflexión más profunda en torno a la relación entre forma y contenido. De lo dicho deducimos que la estrofa de la *nova cantica* puede interpretarse desde tres niveles distintos: como ideal estético, como modelo pedagógico o como mera experimentación formal.

La *nova cantica* "(...) combined religious orthodoxy with aesthetic heterodoxy⁴¹", una nueva fórmula de *renovatio* lírica en la historia de la canción medieval Europea que, a modo de ejercicio escolástico, reformula la expresión poética de la lírica de finales del XI y XII. Así, la *nova cantica* nace en un período de decadencia de las praxis litúrgicas en las que el canto gregoriano se encuentra en un momento de crisis y donde la literatura troval nace para suplir las deficiencias del rito⁴².

En un ambiente monástico, regido por unas normas establecidas y unas prácticas litúrgicas muy pautadas, "it is not surprising that monks would turn to the composition of songs that expressed their feelings about sacred subjects. What is of especial interest is the informal tone of these creative expressions⁴³". Los *versus* aquitanos cantan por primera vez a la Virgen en lengua vernácula, introducen variantes del exordio primaveral característico de las líricas profanas y, como veremos a lo largo de la primera parte del estudio, incorporan una serie de códigos literarios extraños a las expresiones religiosas observadas hasta el momento.

³⁹ Sobre esta cuestión se ocupa el paradigmático estudio de Aurelio Roncaglia, «Laisat estar lo gazel: contributo alla discussione sui rapporti fra lo gazial e la ritmica romanza», *Cultura Neolatina* IX (1949): 67-99.

⁴⁰ Para el estudio de la 'novedad' en la lírica de los trovadores y *trouvères* remito al estudio de Sarah Kay, *Subjectivity in troubadour poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 167-16 y a Seláf, *Chanter plus haut...*, 274-287 al que volveremos más adelante a propósito de las *chansons* a la Virgen de Gautier de Coinci (vid. p. 175 y ss.).

⁴¹ Llewellyn, «Nova Cantica», 171.

⁴² Chailley, *L'École musicale...*, 184 y ss.

⁴³ Grier, «A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine», 1047.

Dicha innovación en el contenido de este repertorio se adapta a unas formas métricas concretas que confluyen con las estructuras utilizadas en las líricas vernáculas.

La nueva arquitectura métrica que define la *nova cantica* es "un processo di esperienze che va maturando"⁴⁴. La primera lírica trovadoresca supone un segundo momento de florecimiento poético, un impulso reformador que, como onda expansiva de los desarrollos métricos y textuales de la primera, supone igual que ella "a new burst of creativity"⁴⁵ de los poetas medievales.

3 ORGANIZACIÓN DE LA MATERIA

Una vez delimitado el concepto de la *nova cantica*, vértice epistemológico de nuestro *Repertorio*, se procede a una descripción de los distintos elementos métricos que configuran el mismo. Como todo repertorio métrico, y con el objetivo de facilitar su consulta, el capítulo II 'Criterios del Repertorio' (pp. 1-32) se inicia con una descripción de las normas de uso del mismo en las que se analizan sus distintos elementos: la unidad estrófica, la rima, el sistema silábico y el esquema melódico. El primer punto del II capítulo termina con unas consideraciones acerca del uso del refrán en el corpus latino desarrolladas a lo largo del apartado 1.5 (p. 9) del mismo. El problema de la escansión del verso latino, así como la presencia de distintos procesos de variabilidad métrica y melódica en el corpus de la 'escuela aquitana' serán tratados en dos apartados independientes que cierran el capítulo (pp. 16 y ss.; 21 y ss.).

Una vez planteados los criterios elementales para una óptima consulta del *Repertorio*, se procede a un análisis detallado de cada uno de los corpus poéticos introducidos, con el objetivo de plantear cuáles son los límites de nuestra investigación.

Para subsanar cualquier imprecisión a propósito de la incorporación de un material determinado, se propone una aproximación analítica de cada uno de los corpus seleccionados en los que se proponen distintas relaciones métricas y melódicas entre ellos. El primero que analizaremos será el repertorio latino (p. 33 y ss.), prestando especial atención al corpus lírico vinculado a la abadía de Saint Martial de Limoges, con un conjunto de 147 piezas, que, junto a la lírica occitana, forman el fundamento de

⁴⁴ Giuseppe Vecchi, *Poesia latina medievale* (Parma: Guanda, 1958), xvii.

⁴⁵ Elizabeth Aubrey, «The Eleventh Fascicle of the Manuscript Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1: A Critical Edition and Commentary» (tesis doctoral, University of Maryland, 1975), 17.

nuestro RMMNC. Además, como se ha indicado en la presente introducción, se incluyen repertorios ajenos a los convencionalismos de la *nova cantica*. Así, por ejemplo, se introduce la lírica vinculada a la escuela poética de Santa María de Ripoll (III 1.2), la lírica del *Codex Calixtinus* (III 1.3), la producción poética de Pedro Abelardo, tanto el corpus himnico conservado sin música (III 1,4a) como el conjunto de sus *planctus* (III 1.4b) o los *Carmina Burana* (III 1.5). A los citados repertorios líricos le sigue la incorporación de un corpus seleccionado de dramas litúrgicos conservados, a excepción del *Sponsus* de SM1, completamente en latín. Estos son analizados en el apartado 1.6 y comienzan con los tres dramas conservados en el manuscritos SM1 (III 1.6 a: i, ii, iii) al que los sigue el *Ludus Paschalis* conservado en el manuscrito de Tours 287 (III 1.6. b) y el ciclo dramático de Benoît-sur-Loire. En este se encuentran los Milagros de San Nicolás de los que se incorpora el de las *Tres Filiae*, los *Tres Clerici*, el judío robado y el *Filius Getronis* (III 1.6. c. i). Al ciclo de San Nicolás le sigue el *Officium Stellae*, la *Masacre de los Inocentes*, la *Visitatio Sepulchri*, el drama del *Peregrinus* y, por último, el de la *Resurrección de Lázaro*. El punto 1.7 del III capítulo está reservado al estudio del contenido del manuscrito relacionado a la Catedral de Beauvais Egerton 2615 centrado especial atención al *Ludus Danielis* que presenta evidentes concordancias con el repertorio aquitano y con algunas estructuras métricas utilizada en la lírica trovadoresca (p. 86 y ss.). En este apartado se tratará el corpus dramático de Hilario, discípulo de Abelardo, conservado en el manuscrito lat. 11331. Para ello, nos centraremos en la conocida como *Historia de Daniel representanda* y las relaciones que esta presenta con el LD.

El capítulo acaba con un consideración teórica acerca del conjunto de composiciones afines al repertorio lírico latino descrito hasta el momento. Entre ellas destaca la inclusión del algunos de los *conducti* conservados en el manuscrito F de la Biblioteca Mediceo-Laurenziana de Florencia que serán abordados a propósito de la lírica de Philippe le Chancelier incorporado en el apartado dedicado a la lírica francesa (p. 165 y ss.).

Al estudio del corpus latino le sucede el capítulo dedicado a la lírica occitana (p. 95 y ss.) en el que, después de establecer una relación de carácter semántico entre el *versus* paralitúrgico y el *vers* occitano (III. 2. 2.1), se propone una aproximación a tres de las composiciones conservadas en occitano del manuscrito SM1. Estas son: el *versus* *O Maria, Deu maire* (LO 41), el *versus* monostrofico *Be deu hoimais finir nostra razos* (LO 3) y la composición bilingüe *In hoc anni circulo* (L 24). Más adelante, en el punto

2.3 del mismo apartado ('Contrafacciones y «prozels trasgitatz»') se procede a un estudio métrico comparado de las estructuras más representativas compartidas tanto en el repertorio latino como en el trovadoresco. Entre ellas encontramos fórmulas métricas como el endecasílabo con cesura interna de 7+4 utilizada en el ciclo lírico del *Companho* de Guilhem de Peitieu que presentan relaciones con ciertas estructuras como las del *versus* de SM1 *Promat chorus hodie* (L 49) (p. 123 y ss.); la forma en *aaabab / 888484* (p. 125 y ss.); el uso del decasílabo menor (p. 135 y ss.) o la presencia de la forma en *aabccb* propia del *versus tripertitus caudatus* (p. 138 y ss.). Una vez analizadas algunas de las formulaciones métricas más destacadas entre el corpus latino y el trovadoresco, se propone un caso de intermelodicidad entre el *versus O Maria, Deu Maire*, el himno *Ave maris stella* y el alba *Reis glorios* de Guiraut de Bornelh (p. 149 y ss.).

Acaba el capítulo sobre la lírica occitana con una breve exposición de los contrafacta utilizados en el Misterio de Santa Agnès (p. 154 y ss.) y un análisis métrico y literario de las composiciones conservadas en el Cancionero de San Joan de les Abadesses (p. 157 y ss.).

A continuación se procede al planteamiento del corpus francés en el que, con el objetivo de ejemplificar las relaciones entre la lírica de los *trouvères* y la producción latina, se tomará como eje de estudio la obra poética de Philippe le Chancelier, por presentar numerosas concordancias métricas y melódicas con algunas de las *chansons* francesas, así como las canciones a la Virgen de Gautier de Coinci. En la p. 166 se propone un cuadro en el que se ejemplifican las distintas relaciones observadas tanto en RS como en la edición de Tischler entre la lírica latina vinculada a Note Dame de Paris y las distintas correspondencias métricas y melódicas con el corpus lírico francés. Le sigue el capítulo dedicado a Gautier de Coinci en el que se estudia la figura del *trouvère* en relación a su producción lírica de temática mariana prestando especial atención a un posible referente melódico de origen latino para la melodía de la *chanson La fontenele y surt clere* (p. 180 y ss.).

El último capítulo que cierra el tercer punto de la investigación se reserva para la lírica gallego-portuguesa. Este se encuentra dividido entre la lírica profana conservada con notación musical de las *cantigas de amigo* de Martin Codax y las *cantigas de amor* de Don Denis, al que le sigue un análisis de las cualidades métricas más destacadas de las CSM centrándonos en la forma propia de las *cantigas de loor*.

Una vez planteados los distintos materiales que forman el RMMNC, se incorpora el RMMNC en el punto IV de la tesis, seguido de las correspondientes conclusiones, las tablas de abreviaciones y las siglas de los manuscritos.

II Criterios del Repertorio

1 NORMAS DE USO DEL REPERTORIO MÉTRICO-MELÓDICO

Siguiendo las pautas compartidas en los repertorios métricos elaborados hasta el momento, y teniendo en cuenta la metodología desarrollada en el emblemático repertorio de la lírica occitana de Frank, el presente RMMNC se encuentra organizado en dos columnas: la primera corresponde a los distintos esquemas métrico-melódicos en los que se incorpora el esquema de rima, el esquema silábico y la estructura melódica, mientras que la segunda ofrece una descripción de cada una de las composiciones poéticas.

En la columna derecha, las composiciones se identifican por la letra y número correspondientes al listado de los incipits⁴⁶. De esta manera, para la lírica latina se propone la L, para la lírica occitana la O, para la gallego-portuguesa GP y para la francesa F. Así, una combinación como **L 198**, sitúa la composición en la tradición lírica latina, en este caso, la composición número 198 del índice que corresponde a la pieza *Astra tenenti* del *Ludus Danielis*. La combinación de LO se puede observar en algunos de los *versus* aquitanos de SM1 escritos total o parcialmente en occitano como *O Maria, Deu maire* (**LO 41**) o ciertas partes del *Sponsus*.

Seguido de la correspondiente identificación se proponen las siglas de los manuscritos en los que se localiza la pieza en cuestión. Nótese que se han incluido exclusivamente aquellos manuscritos que tienen una relación directa con el repertorio de la *nova cantica* excluyendo, así, ciertos manuscritos que, o bien por su datación o bien por su localización geográfica, escapan de los límites de nuestro repertorio. En el

⁴⁶ Los incipits de las distintas tradiciones líricas incorporadas en nuestro *Repertorio* se dividen en cada uno de los corpus poéticos introducidos: el de la lírica latina (L), el de la lírica occitana (O), el de la lírica francesa (F) y el de la lírica gallego-portuguesa (GP). Para la lírica latina, se proponen subdivisiones que delimitan cada uno de los repertorios incorporados. Así, por ejemplo, el índice de **L** empieza con el corpus lírico de la 'escuela aquitana' dividido en cada uno de los manuscritos (SM1, SM2, SM3...). De manera parecida, para la lírica **GP** se propone una división entre la 'Lírica profana con música' (cantigas de Martin Codax y Don Denis) y Cantigas de Santa Maria. Nótese que se puede observar una correspondencia entre cada una de las divisiones de los incipits y el Índice general de la tesis. Además, para el listado de los incipits de **L** pueden observarse las distintas concordancias entre los diferentes manuscritos incorporadas entre paréntesis en la segunda columna del listado.

caso de las líricas profanas (O, F, GP), así como en las composiciones de Pedro Abelardo o Philippe le Chancelier, sigue la abreviación del autor de la pieza. A continuación, se propone la referencia de PC (BdT), RS o Ch, seguido del género de la composición (ver listado abreviaturas) y el número de estrofas y versos que la forman. Para la composiciones que forman la 'Selección de composiciones afines al repertorio lírico de la escuela aquitana', mayoritariamente conservadas en el manuscrito F, seguirá el número de referencia a la edición capital de Anderson.

En el caso de que una misma composición presente varios esquemas métricos para sus distintas estrofas, estas se van a repertoriar en entradas distintas. En estos casos, al final de la descripción de la columna derecha se indicará en números romanos la estrofa a la que pertenece seguido de la localización del resto de estrofas en el repertorio. Así, por ejemplo, el *conductus In ecclesia* (L 84) presenta dos desarrollos estróficos distintos. Uno para la primera, segunda y tercera estrofa y, el otro, para la estrofa final. Así, en la entrada 7: 1 encontramos repertoriada la cuarta estrofa del *conductus* en la que se indica, después de marcar la estrofa IV, la localización del resto de estrofas dentro del repertorio situadas, en este caso, en la posición 285: 32:

I		
In ecclesia		
Sol justitiae		
Sola gratia		
Luxit hodie.	(285)	
	a b a b	
II		
Luxit hodie	5 5 5 5	32 L 84. SM2. Ch 28018. cond. 4e 4v
Lumen coelitus,	α β γ δ	(exc. IV 8v). I, II, III.
Et redemptus est		(vid. 7: 1)
Homo perditus.		
III		
Homo perditus		
restituitur		
Liber penitus		
et efficitur.	(7)	
	a a a a a a a a	
IV		
Nam in virgine Maria	7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'	1 L 84. SM2. Ch 28018. cond. 4e irr. IV.
Et in ejus prole pia	ε ε ζ η η' θ ι κ	(vid. 285: 32)
Est impleta prophetia.		
Quae debetur homilia,		
Scripta est in Isaia,		

Agaeo et Zacharia.
Ergo dulci melodia
Psallat Rachel atque Lia.

Siguiendo este sistema de correlaciones, si un mismo esquema métrico se repite a lo largo de todas las estrofas de la composición pero la melodía presenta ciertas variaciones en cada una de ellas, estas se indicarán debajo de la descripción mediante I, II, III y sucesivamente, seguido del correspondiente esquema melódico en alfabeto griego. Así, por ejemplo, la pieza *Deus in adiutorium* (L 13) de SM1, con una forma métrica simple en $\delta aaaa$, presenta una ordenación de sus frases melódicas distinta para cada una de las estrofas que se pueden consultar debajo de su correspondiente descripción:

(3)

a a a a
8 8 8 8
 $\alpha \beta \alpha \beta$

11 L 13. SM1, EG, Sens, LeP, Laon263. Ch
4447. versus. 4e 4v. I, III.
II $\alpha\beta\beta\alpha$
IV $\beta\alpha\beta\beta$

De la misma forma, en el caso de que la estructura de rima se conserve para todas las estrofas pero haya variaciones en su cantidad silábica, esta se indicará, también, debajo de la descripción señalando, en cada caso, la estrofa a la que pertenece. Es el caso paradigmático de la primera pieza de la *Visitatio Sepulchri* del manuscrito O201 *Heu! pius pastor occidit* (L 462) en la que se propone el esquema de la primera y segunda estrofa mientras que se señala debajo de la descripción las distintas casuísticas silábicas y melódicas de cada una de ellas:

(118)

a a b
9 8 4'
 $\alpha \beta \gamma$

14 L 462. O201. dr. 9e 3v. I, II.
III, IV 994'/ $\delta\delta'\epsilon$
V, VI 884'/ $\zeta\zeta\eta$
VII 884'/ $\theta\iota\kappa$
VIII 894'/ $\lambda\mu\nu$
IX 884'/ $\xi\sigma\pi$

En este caso, se trata de una composición con tendencia al anisosilabismo y con un desarrollo melódico variable que relaciona cada entrada de personaje con un período

melódico distinto pues se trata de la lamentación de las tres Marías ante la tumba de Jesús donde el diálogo se va alternando entre la *prima*, *secunda* y *tertia* Maria⁴⁷.

En aquellos casos en los que la partición de los versos permita otra disposición métrica esta se marcará, siempre y cuando se considere necesario, debajo de la descripción de la columna derecha mediante un asterisco (*). Un ejemplo de ello lo encontramos en el de las CSM en el que los largos versos que conforman algunas de las cantigas permiten dos disposiciones métricas distintas, una que sigue estrictamente la rima y otra que tiene presente la lógica interna de las distintas frases melódicas. De tal forma, en la CSM 418 (**GP 281**) los largos versos pentadecasílabos presentan una cesura que los divide en dos secciones homogéneas de versos 7'+7 dando como resultado dos esquemas distintos, la opción de uno o de otro dependerá de la naturaleza de su melodía así como de las ediciones de texto consultadas en cada caso:

Os séte dões que dá
Déus, a sa Madr' os déu ja.
 E daquestes séte dões vos quér' óra departir
 como os déu a sa Madre, por que quantos lo oír
 foren punnen en serví-la e se guarden de falir,
 por que sa mercee hajan; ca bēeit' é quena há.

(277)

a a x b x b x b x a

A A

7 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7
 α β γ δ γ δ ε ζ γ δ

1 GP 281. E¹. CSM 418. cant. cs. 9e
 8v.

***A b b b a**
 15 15 15 15 15

De este modo, el lector podrá fácilmente buscar dentro del mismo repertorio si se repite la estructura en cuestión evitando, así, la repetición de esquemas métricos que pueden entorpecer su consulta. Otro caso es el de la epístola *Cantemus Domino cantica glorie* (**L 168**) del CLX:

Cantemus domino cantica glorie,

⁴⁷ vid. p. 82.

beati Jacobi
colentes premiis

hec festa hodie
celice graciae.

Como se puede consultar en su correspondiente entrada (RMMNC 2: 1), aunque los versos dodecasílabos presentan una cesura que los divide en 6+6, su naturaleza melódica nos inclina a mantener el esquema en *aaa* en vez de adoptar como esquema principal el de *abcdbb*.

A cada esquema del *Repertorio* le corresponde un número que lo sitúa e identifica en el conjunto de estructuras métricas. Así, mientras que en algunos casos un esquema métrico solo corresponde a una composición, dado que este solo se ha identificado en ella, siendo por ello un *unicum* en nuestro *Repertorio*, en otros, una misma distribución de rima puede ser compartida por una o varias composiciones.

De esta manera, para facilitar la localización de una composición dentro del *Repertorio*, cada estructura métrica será numerada siguiendo un orden ascendente. De la misma manera, cada una de las composiciones que presenten dicha forma (segunda columna) será igualmente numerada. La combinación de ambas cifras da el emplazamiento exacto de la pieza dentro del *Repertorio*. Por ejemplo, en el caso de 1: 4, el 1 hace referencia a la forma métrica situada en el primer puesto del repertorio (primera columna) que, en este caso, es la forma en *aa*, mientras que el 4 corresponde al identificador de la composición particular (segunda columna), que corresponde a **L 223**, esto es, la composición *Solvitur in libro Salomonis del Ludus Danielis*.

Al total de composiciones conservadas con notación musical incluidas en el *Repertorio*, se le añade un conjunto menor de piezas que, debido a sus características estróficas, son de valioso interés para el estudio de la lírica latina medieval pero que, desafortunadamente, se han conservado sin notación musical. Es el caso del corpus poético de los *Carmina Rhipullensia*, algunos *Carmina Burana* conservados sin música, los Dramas de Hilario o los himnos de Pedro Abelardo, entre otros. Como se verá a lo largo de la exposición, todos estos repertorios se encuentran relacionados con los principios métrico-melódicos de la *nova cantica*.

La inclusión de las composiciones sin música se ha aplicado exclusivamente para el corpus de la lírica latina, más heterogéneo tanto en contenido como en estudios específicos que traten sus particularidades métricas, y no para los corpus de O, GP y F. El lector podrá fácilmente consultar los repertorio métricos editados hasta el momento

para las mencionadas tradiciones líricas y cotejar las estructuras métricas que considere oportunas.

1.1 La unidad estrófica

En la columna izquierda, cada estrofa de la composición se presenta de manera autónoma y reproduce su propio esquema de rima. Si el esquema métrico se repite a lo largo de todas las estrofas de la composición, lo que es habitual en O, GP y F, no se especificará en la descripción de la columna derecha. Si, por el contrario, la estructura métrica cambia en una o varias estrofas se indicará mediante paréntesis (12:1) al final de la descripción emplazando el lugar dentro del repertorio donde se encuentra el resto de estrofas.

De esta manera, la individualización estrófica permite una mayor interoperabilidad y, a su vez, asegura la posibilidad de detectar la frecuencia de uso de una determinada estructura en el marco de las distintas tradiciones poéticas repertoriadas, eje central de nuestro estudio.

1.2 El esquema de rima

El esquema de rima se sitúa en la primera columna del repertorio y se ordenada alfabéticamente de manera progresiva; *a* indica la primera rima y cada una de las letras sucesivas corresponde a la aparición de una nueva rima.

Los versos sin rima plantean distintos problemas. De manera general, cuando una composición presenta un esquema en el que todos los versos tienen una concordancia de rima menos uno, este se indicará mediante una *x*. Ahora bien, en el caso de las estructuras en las que la misma rima se encuentra alternada con versos sin rima (*abcdbbeb...*), estos serán incorporados con una nueva letra del abecedario. Esta opción, compartida en el resto de repertorios métricos consultados, considera los versos sin rima como un proceso compositivo inherente a la pieza y no como un elemento aislado.

Este principio de escansión del verso presenta su excepción en el repertorio de las CSM en el que la forma común del *zéjel/virelai* (*AAbbba*) está compuesta, en su mayoría, por largos versos divisibles en dos hemistiquios dotados de unidad melódica con el esquema en *xaxaxbxbxaxa* (RMMNC 770). En estos casos, siguiendo a Anglès-Spanke, se opta por el uso de la *x* con la finalidad de remarcar dicha particularidad y

hacer evidente que se trata de un sistema compositivo propio del repertorio mariano alfonsí⁴⁸.

Si el mismo esquema de rima se repite en cada una de las estrofas, este, a pesar de que la rima sea distinta en cada una de ellas, permanecerá igual a lo largo de toda la composición. Lo mismo sucede en las composiciones heterotróficas en las que cada estrofa presenta una disposición de rima distinta a la anterior. En estos casos, cada estrofa se inicia igualmente con la rima *a*.

A diferencia de los repertorio métricos de la lírica románica, que ofrecen una tercera columna dedicada a la adjudicación de cada rima particular para cada uno de los versos de las distintas estrofas, hemos optado por no presentar esta información en nuestro *Repertorio*. De hecho, en el intercambio métrico-melódico entre dos composiciones la rima, a diferencia de la relación entre versos masculinos y femeninos, no es un elemento que dificulte la contrafacción. Así, para optimizar su consulta, para las composiciones de O, GP y F remitimos a los repertorios métricos existentes en los que se podrán consultar las distintas rimas de cada una de las piezas. Para la lírica latina, la presencia del homoioteuton a final de verso presenta algunas particularidades específicas que serán tratadas en el punto que sigue sobre la escansión del verso latino.

En esta línea, siguiendo a Popin, en los *versus* de la escuela aquitana el sistema de asonancia se encuentra generalizado y se refleja, en muchos casos, como elemento estructural de la composición con el aspecto de una rima: "ce que nous appelons rime riche et qu'il convient plutôt d'appeler assonance grammaticale"⁴⁹. En estos casos, la rima refuerza la regularidad del isosilabismo, siendo este último, un principio inherente a este repertorio.

1.3 El esquema silábico

La numeración indicada debajo del esquema rítmico señala el número de sílabas contenido en cada uno de los respectivos versos. Para los esquemas métricos que comparten varias formulaciones silábicas correspondientes a distintas composiciones, el orden de las sílabas se realizará en progresión aritmética decreciente.

El tratamiento de las rimas femeninas, marcadas con una prima ('), merece una atención especial. Mientras que Frank prioriza las rimas masculinas frente a las

⁴⁸ vid. apartado 4.2 ' Cantigas de Santa María'.

⁴⁹ Popin, «Le versus et son modèle», 33.

femeninas, nosotros nos fijamos en la cantidad silábica total aunque el cómputo silábico se pare, en el caso de las rimas paroxítonas, en la penúltima sílaba⁵⁰. De esta forma, un secuencia silábica decreciente de rimas masculinas y femeninas se ordenaría hipotéticamente de la siguiente manera:

7' 7' 7' 7'
7' 7' 7' 7'
7' 7' 7 7
7' 7 7 7
7 7 7 7

Cuando el mismo esquema silábico se repite a lo largo de una misma entrada se utiliza una línea de guiones para marcar que el esquema es el mismo para todas las composiciones. Lo mismo sucede en los casos que presentan contrafacción en los que tanto la estructura métrica como la melódica se repiten en ambas composiciones.

1.4 El esquema melódico

La distinción planteada por Gennrich⁵¹ entre 'forma musical' y 'estructura melódica' se asimila a la que existe entre la forma general de un poema y sus particularidades métricas concretas. Mientras que la primera hace referencia a una abstracción melódica que pone de relieve las características generales de la composición, la segunda, se fija en las células melódicas particulares. Así, la estructura melódica de un poema disecciona, igual que el esquema de rima, los elementos melódicos más pequeños y los individualiza con la finalidad de obtener el esqueleto musical de cada uno de los versos de una estrofa.

La estructura melódica de cada una de las composiciones analizadas corresponde a cada una de las frases musicales identificadas entiendo una frase musical completa como "una unidad melódica delimitada por una estructura de entonación y de cadencia, con una forma y una dirección que se apoyan en un armazón determinado por el sistema modal al cual pertenece⁵²".

⁵⁰ Acerca de la escansión del verso latín, remitimos a la p. 16 y ss.

⁵¹ Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* (Frankfurt: Langen bei Frankfurt, 1965). Ver también Antoni Rossell, *El Cant dels trobadors* (Castelló d'Empúries: Ajuntament de Castelló d'Empúries, 1992), 205 y ss.; Antoni Rossell, «La música de los trovadores», en *Cuadernos de Sección. Música* 8, 53-100 (Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1996), 91.

⁵² Maria Incononata Colantuono, «El bon son en las Cantigas de Santa Maria», en *Actas do VII Congresso*

El esquema melódico se reproduce debajo del esquema silábico en alfabeto griego. Si cada estrofa se canta con la misma melodía, lo que es habitual tanto en las líricas profanas como en algunas de las composiciones latinas, se utilizará un mismo esquema para todas las estrofas (empezando siempre por α), aunque estas, debido a posibles variaciones métricas, sean repertoriadas en distintas entradas.

Ahora bien, en el caso de las composiciones con melodía desarrollada, a diferencia de la rima que se renueva en cada estrofa, el alfabeto griego se trasladará de manera continua con el objetivo de individualizar la estructura melódica de la composición. Tomamos como modelo de referencia un caso hipotético para facilitar la comprensión: mientras la primera estrofa presenta la rima en *abab* y un esquema melódico en $\alpha\beta\gamma\delta$, la segunda estrofa con rima *abab*, le corresponderá, por ejemplo, la melodía $\epsilon\zeta\eta$.

En el caso de las composiciones que presenten un desarrollo melódico en forma de 'oda continua', esto es, que cada verso se cante con una melodía distinta, se escribirá en el lugar destinado al alfabeto griego 'oda continua'.

Para la atribución del esquema melódico, aquellos versos que presenten ligeras variaciones de una, dos o tres notas se les adjudicará la misma letra del abecedario entendiendo que, aunque ligeramente distintas, los versos conservan la misma dirección melódica y que, por lo tanto, prevalece a lo largo de las estrofas una misma estructura. De manera contraria, si las variaciones melódicas entre versos son suficientes como para ser destacadas, se señalará junto a la letra griega una prima ('), doble prima (") y, así, sucesivamente como tantas variaciones melódicas se observen.

1.5 El refrán

Siguiendo el repertorio de Mölk para la lírica de los *trouvères*, los refranes serán indicados en nuestro *Repertorio* en letras mayúsculas encima del correspondiente esquema de rima permitiendo, así, una fácil identificación visual de las composiciones que lo incorporan. Del mismo modo, en la descripción de la columna de la derecha, la presencia de palabras-refrán se indicarán siguiendo el sistema de Frank: *Verso 2 y 4 «loing»*. Este caso corresponde a la composición de Jaufré Rudel *Lanqand li jorn son*

Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003) (Sada: Edición do Castro, 2007), 1221.

lonc en mai (BdT 262, 2, **O 148**) en la que, como es sabido, los versos segundo y cuarto de cada estrofa terminan con la palabra-refrán *loing*:

I
Lanqand li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chans d'auzels de **loing**,
e qand me sui partitz de lai
remembra·m d'un'amor de **loing**.
Vauc, de talan enbroncs e clis,
si que chans ni flors d'albespis
no·m platz plus que l'iverns gelatz.

Para la lírica profana el concepto de refrán se encuentra bien delimitado⁵³, siendo poco frecuente en la lírica occitana y utilizado de manera sistemática, por ejemplo, en las *cantigas de amigo* de Martín Códax, en algunas composiciones del corpus francés o en los refranes intercalados de las CSM. Ahora bien, en la lírica latina de finales del siglo XI y XII, el uso de refrán da muestra de la evolución de las formas estróficas que lo incorporan a modo de elemento de cohesión poética, atribuyéndole un determinado sentido performático y siendo una característica observada a lo largo del corpus lírico de la *nova cantica*⁵⁴.

La lírica occitana presenta un uso más extendido de las palabras-refrán, categorizadas por Haug como 'virtual refrain'⁵⁵, sin utilizar, por ello, la forma típica del refrán como verso o versos repetidos sistemáticamente al final de cada estrofa y cantados con la misma melodía. Sirva como ejemplo paradigmático la anteriormente citada composición *Lanquan li jorn son lonc en mai* (**O 149**) de Jaufré Rudel y la sistemática repetición de la palabra *loing* al final del segundo y cuarto verso de cada

⁵³ Véanse los estudios de Terence Newcombe, «The Refrain in Troubadour Lyric Poetry», *Nottingham Mediaeval Studies* 19 (1975): 3-15; Nathaniel B. Smith, *Figures of Repetition in Old Provençal lyric: A Study in the Style of the Troubadours* (North Carolina: Chapel Hill, 1976); Vicens Beltrán, «Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo», *Anuario Musical* 57 (2002): 39-57; Andreas Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains», en *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*, editado por Nils Holger Petersen, Mette Birkedal Bruun, Jeremy Llewellyn y Eyolf Østrem (Turnhout: Brepols, 2004), 83-96. Sobre la evolución del refrán litúrgico y el paso al refrán profano ver también Errante, *Marcabru e li fonti...*, 108 y ss.

⁵⁴ Sobre el uso del refrán en la lírica latina y la lírica occitana, remito a la publicación de Switten, «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'» así como al estudio de Andreas Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains».

⁵⁵ Andreas Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains», 84.

estrofa. En estos casos, "its latent responsorial effect is subsumed into the declamatory monologue texture of the courtly song to such an extent that it neither interrupts nor disturbs it"⁵⁶. Así, siguiendo a Haug, mientras que en la lírica latina el refrán se encuentra estrechamente vinculado a un determinado uso litúrgico, ya sea como responsorio, aclamación, exhortación o implicando movimiento escénico durante una procesión, la lírica cortesana lo utiliza a modo de elemento estilístico desvinculado del estricto sentido performático observado en la lírica latina religiosa.

El uso del refrán en las composiciones que, como el repertorio de la 'escuela aquitana', son reflejo del nuevo estadio evolutivo de la lírica medieval, es testimonio de la creciente voluntad de regularización estrófica. De esta manera, el refrán actúa como elemento de cohesión poética desempeñando, así, "(...) an important role in the creation of new forms of verse in Latin"⁵⁷. Según Switten, una definición estándar de refrán sería aquella según la que este actuaría "(...) as the intratextual repetition of a word, a phrase, a line, or several lines in the same position in every stanza of a song, most often at the end of the stanza, and, for the complete stanza, with the same music (...)"⁵⁸.

Así, por ejemplo, encontramos refranes como *O quam festa dies!* del *versus* conservado en SM1 *De supernis affero nuntium* (L 11) que cumple con la formulación estereotipada de la definición de Switten:

De supernis affero nuntium
Natum esse Consiliarium,
Deum fortem, principem gentium
(Dantem reis vilae remedium)
O quam festa dies!

O tu, cantor, qui debes canere,
Aut incipe, vel fac incipere:
Jam tempus est psallendi vespere:
O quam festa dies!

Nullum, frater, tibi sit taedium;
Rumpe moras, rumpe silentium,

⁵⁶ Andreas Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains», 93; ver también Errante, *Marcabru e li fonti...*, 127.

⁵⁷ Switten, «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'», 92.

⁵⁸ Switten, «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'», 97-98.

Et dic: Deus in adjuntorium.
O quam festa dies!

O el caso de *Nunc clericorum concio* (L 40), en el que el refrán divide la estrofa en dos secciones homogéneas de versos octosilábicos:

Nunc clericorum concio
devota sit cum gaudio;
in tanto natalitio
nam summi Patris filio
datur excelebratio;
Gaudeat homo!
Qui, carnis sumpto pallio
virginis in palatio,
nostra fuit redemptio;
Gaudeat homo!

En este caso, el doble refrán *Gaudeat homo!* presenta un desarrollo melódico distinto para la primera aparición, completamente silábico, y un posterior desarrollo melismático para el segunda.

Siguiendo el estudio sobre el uso de la repetición en la lírica medieval, Haug⁵⁹ propone una división entre las formas de refrán características del primer estadio de la lírica latina o 'Old Song' y las utilizadas en la 'New Song'. Mientras que las composiciones repertoriadas en nuestro estudio responden, como hemos indicado en el capítulo introductorio, al segundo estadio, encontramos una excepción en el uso del refrán en el *planctus* carolingio *A solis ortu usque ad occidua* (L 141) dedicado a la muerte de Carlomagno y con presencia de un refrán alternado:

A solis ortu usque ad occidua
littora maris planctus pulsat pectora.
Ultra marina agmina tristitia
tetigit ingens cum merore nimio.
Heu mihi misero! / Heu me dolens plango!

En este caso el refrán, de menor longitud que los versos que lo preceden, actúa "as an effective gesture or a repetition of a plaintive cry⁶⁰" con una clara función semántica que acompaña el carácter solemne del texto⁶¹.

⁵⁹ Andreas Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains», 87.

⁶⁰ Andreas Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains», 90.

Otro tipo de refrán, más complejo en su desarrollo métrico, es el que presentan composiciones como *Lilium floruit* (L 110) y *Ad infantum* (L 96). En estos ejemplos, el refrán presenta un fuerte grado de desarrollo métrico y melódico que parece independizarlo de cada una de las estrofas pudiendo ser cantado, incluso, de manera autónoma. Así, el refrán del *versus* primaveral L 110, está compuesto por un total de 11 versos siendo más largo que la estrofa que lo precede:

Lilium floruit arvis vernantibus,
 quae fons de Libano lymphis rigantibus
 fovet, et relevat zephyris flantibus.
Eia, eia, eia!
grex in pascuis
alludat uberrimis
et sequantur agmina
agnum inter lilia;
qui factus est opilio,
assumpto carnis pallio,
et per crucis mysterium,
elisit fauces daemonum,
elisit fauces daemonum,
ferens reis remedium!

Mención a parte merecen los casos en los que la composición acaba con la frase de clausura *Benedicamus Domino* o fórmulas afines, muy utilizadas para finalizar el canto de algunos de los *versus* de la escuela aquitana y que recuerda a las *cauda* litúrgicas. Chailley⁶² vinculará este tipo de composición a la tipología del tropo de sustitución planteado por Gautier según el que los tropos específicos de *Benedicamus* "ont donné fort naturellement naissance à ces Versus qui leur ressemblent de si près moins la formule finale"⁶³.

El verso final de estas composiciones, categorizadas por Fuller⁶⁴ como *Benedicamus versus*, cumple, según nuestro parecer, con la función propia del refrán y serán repertoriadas como tal. De hecho, de manera natural, los *versus* "mentre erano in tutto simili ai trophi del Benedicamus, ne omettevano la formula finale, e la sostituivano

⁶¹ Hemos repertoriado el *planctus* acorde al estudio de Spanke en el que, a diferencia de la edición de MGH *Poetae* I, 435, agrupa las estrofas en cuatro versos siguiendo la copia del manuscrito aquitano.

⁶² Chailley, *L'École musicale de Saint Martial de Limoges: jusqu'à la fin du XIe siècle* (París: Les Livres Essentiels, 1960), 278

⁶³ Gautier, *Histoire de la poésie...*, 183

⁶⁴ Fuller, «Aquitania polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 22-24.

con un refrain⁶⁵". Esta tipología de refrán la encontramos en *versus* como *Gaudia debita* (L 106) de SM3 con el esquema en *aabccbddbE*:

Gaudia debita
temporis orbita
reddidit **orbi**;
Quod vetus intulit,
alter Adam tulit
editus **orbi**.
Nos igitur,
cuius colitur
natalis in **orbe**,
Benedicamus domino!

Esta composición presenta, también, el uso de lo que sería una palabra-refrán con la repetición final en cada rima *b* de *orbi/orbe*.

La repetición de palabras en distinta posición dentro de la estrofa es una práctica más o menos frecuente en el repertorio aquitano. Un caso paradigmático es el que ofrece *Mira dies oritur* (L 113) de SM3 que reproduce diferentes inflexiones morfológicas de la misma palabra en idéntica localización para cada una de las estrofas situadas, en su mayoría, a lo largo de la primera sección de la estrofa y, a excepción de la primera y cuarta estrofa, antes del refrán⁶⁶:

Mira dies oritur,
Mirum est, quod nascitur,
 Miramur (mur, mur, mur, mur, mur, mur, mur),
Mirum opus agitur,
Mirum festum colitur;
Qua propter ecclesia
Frequentet solemnia
Admirando studio.

O **mirum** mysterium.
Mirum est consilium,
 Mirandum,
Nasci Dei filium
Pro salute gentium,
Quaeque non operuit,
Virgo virum genuit
Admirando studio.

⁶⁵ Errante, *Marcabru e le fonti...*, 44.

⁶⁶ Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguitis of Refrains», 95.

O **mira** clementia,
Nova datur gratia,

Miranda

Et Dei potentia,
Qui gubernat omnia,
Qui promissum filium
Misit in exilium
Pro mundi remedio.

Miro modo superi

Mirantur, et teneri

Mirari

Debent omnes pueri,
Natus est de virgine
Natus sine semine
De utero filius.

Miro modo gaudeo,

Mirantur ex studio

Mirando,

Psallat cum tripudio,

... ..

Natus est de virgine,
Natus sine semine
Ex utero filius.

Benedicamus domino.

En este caso particular se ha tratado como refrán el tercer verso trisilábico de cada estrofa en el que se alternan distintas formas de *mirari*: *miramur*, *mirandum*, *miranda*, *mirari* y *mirando*. Como indica Haug⁶⁷, el uso reiterativo del verbo *mirari*, en la acepción de preguntarse o asombrarse, tiene que ver con el contenido místico de la composición teniendo no solamente un sentido performático sino actuando como elemento compositivo y punto de inflexión en la serie de largos versos heptasilábicos "as a parenthesis in the flow of the song"⁶⁸.

De manera sumaria, el corpus lírico latino de nuestro *Repertorio* presenta un total de 138 composiciones con refrán distribuidas de la siguiente manera:

⁶⁷ Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguity of Refrains», 95.

⁶⁸ Haug, «Ritual and Repetition: The Ambiguity of Refrains», 96.

SM1: L 1, L 5, L 8, L 9, L 11, L 15, L 21, L 22, L 24, L 25, L 26, L 32, L 35, L 38, L 40, L 43, L 49, L 50, L 52, L 53, L 57, L 59, L 60, L 62, L 65, L 66, L 67.

SM2: L 85, L 87, L 91.

SM3: L 96, L 106, L 110, L 114, L 117, L 118, L 120, L 124, L 125, L 126, L 127, L 129.

LoB: L 131, L 135, L 136, L 137.

SM4: L 141, L 143, L 145, L 146.

R74: L 149.

R5132: L 160, L 161, L 163.

CLX: L 167, L 169, L 170, L 171, L 173, L 176, L 178, L 181, L 184.

EG: L 188, L 191, L 194, L 195, L 201, L 209, L 210, L 221, L 226.

CB: L 242, L 243, L 249, L 266, L 268, L 269, L 271, L 274, L 276, L 298, L 306, L 310, L 311, L 321, L 322, L 326, L 327, L 335, L 339, L 340, L 341, L 352, L 253, L 364, L 370, L 374, L 376, L 380, L 382, L 384, L 389, L 392.

Dramas latinos: L 398, L 406, L 412, L 413, L 414, L 418, L 417, L 451, L 719, L 724, L 729, L 734, L 745, L 748, L 753, L 754, L 750,

Lírica Abelardo: L 538, L 555, L 582, L 680.

Otros: L 691, L 697, L 701, L 705, L 706.

2 LA ESCANSIÓN DEL VERSO LATINO

La escansión del verso latino medieval ha sido objeto de numerosos planteamientos teóricos por parte de los distintos estudiosos, modernos y medievales, que han intentado sistematizar su cómputo silábico y entender su sistema de rima⁶⁹. La

⁶⁹ Ofrecemos una selección de aquellos estudios más destacados que han tratado la cuestión de la lírica rítmica medieval con especial atención a la lírica latina: Gaston Paris, «Lettre à Mr Léon Gautier sur la versification latine rythmique», en *Bibliothèque de l'École de Chartres* 27 (1866): 578-610; Hermanus Bernardus Vroom, *Le psaume abécédaire de Saint Augustin et la poésie latine rythmique* (Nijmegen: Dekker & Vegt, 1933); Nicolau Mathieu, «Les deux sources de la versification latine accentuelle», *Bulletin du Cange, Archivium Laitinitatis Medii Aevi* IX (1934): 55-87; Dag Norberg, *Introduction a l'étude de la versification* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958); *id.*, *Manuel Pratique de Latin Médiéval* (Paris: Picard, 1968); Moralejo, *Cancionero de Ripoll...*, 98-115; D'Arco Silvio Avalle, *Bassa latinità: il latino tra l'età tardo-antica e l'alto Medioevo con particolare riguardo all'origine delle lingue romanze* (Torino: Giappichelli, 1979); *id.*, «Dalla metrica alla rítmica», en *Lo spazio letterario del Medioevo. La produzione del testo*, ed. por G. Cavallo et al. (Roma: Salerno, 1993), 391-476; Fuller,

dificultad de estandarización del verso latino presenta desde sus inicios un problema epistemológico pues, como indica Norberg, "Les latinistes sont enclins à le considérer plus ou moins comme un vers classique, les romanistes ne voient parfois en lui qu'un vers roman déguisé⁷⁰".

Su estudio comporta una serie de ambigüedades que dan fruto a inevitables discrepancias las cuales, según D'Ovidio:

(...) costringono a riconoscere che, se anche questa genera quella, al parto non possiamo sempre assistere. C'è talora di mezzo qualcosa di buio. Le due ritmiche sono come due strisce, di cui l'una scende dall'antichità verso noi, l'altra sale da noi verso l'antichità, ma le loro estremità non s'incontrano così bene da combaciare del tutto⁷¹.

En la constitución de un repertorio métrico de estas características, en el que coexisten composiciones latinas, occitanas, francesas y gallego-portuguesa, es ineludible una reflexión previa acerca de las decisiones tomadas en torno a la escansión del verso latino y de qué manera este convive con las distintas líricas románicas. Bastaría, para legitimar nuestra elección, remitir al fundamento metodológico de cómputo silábico utilizado por Spanke en todos sus estudios métricos de lírica latina en el que se opta por el modelo románico de escansión silábica contando hasta la última sílaba acentuada. Dicho sistema nos parece el más adecuado a la hora de comparar las estructuras métricas latinas con las estructuras propias de la lírica románica. Además, teniendo en cuenta la numerosa cantidad de imitaciones métricas y melódicas entre ambas tradiciones líricas se puede afirmar que el sistema métrico (cómputo silábico y sistema de consonancia y asonancia) es común.

Pero, ¿qué entendemos por poesía rítmica cuando el objeto de estudio es la lírica latina de los siglos XI y XII? Mathieu responde a la pregunta diciendo que "Ce n'est

«Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 179-209; Sebastian Mariner, «Elementos de prosodia», *Estudios clásicos* XXII, n.º 81-82 (1979): 213-236; *id.*, «Principales esquemas métricos del ritmo dactílico, yámbico y trocaico. Principales estrofas líricas», *Estudios clásicos* XXII, n.º 81-82 (1979): 237-259; Marie-Danielle Popin, «Le versus et son modèle», *Revue de Musicologie* 73, n.º 1 (1987): 19-38; Eva Castro, «De San Agustín a Beda: la estética de la poesía rítmica», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 13 (1997): 91-106.

⁷⁰ Norberg, *Introduction a l'étude...*, 5.

⁷¹ Francesci D'Ovidio, *Versificazione romanza* (Napoli: Guida, 1932), I, 156-157. Cita tomada del estudio sobre metrica románica de Paolo Canettieri, «La metrica romanza», en *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare* (Roma: Salerno Editrice, 1999), 1, 495.

assurément pas la versification quantitative, mais ce n'est pas non plus toujours la versification accentuelle⁷². Pese a la ambigüedad de tal afirmación, la distinción entre poesía cuantitativa y poesía rítmica se encuentra plenamente aceptada entre los compositores de la *nova cantica* que despliegan con habilidad una amplia variedad de versos rítmicos en los que el acento y la rima, siguiendo un principio estandarizado de homoioteleuton, se encuentran perfectamente aceptados. Así, "(...) the use of syllable count as a basis for poetic scansion which, in its developed form in the late eleventh and early twelfth centuries, became one of the defining characteristics of a 'New Song'⁷³" siendo, según Moralejo un "sucedáneo" de la cuantitativa que se preservó durante buena parte de la Edad Media "(...) por el esfuerzo de poetas que conocían las viejas cantidades de memoria (...) aunque ni su lengua materna, ni el latín que ocasionalmente hablan conociera ya el rasgo prosódico de la cantidad⁷⁴". De manera sumaria:

Le vers quantitatif n'avait donc plus de base naturelle dans la langue parlée, et l'on comprend facilement qu'un nouveau principe de composition des vers ait apparu reposant sur l'accent d'intensité des mots. Depuis Bède, on prend l'habitude d'appeler rythmique la poésie nouvelle qui ne tenait plus compte de la quantité⁷⁵.

Si bien es cierto que las reminiscencias del sistema cuantitativo siguen presentes en la lírica latina medieval, muestra de ello son algunos de los planteamientos métricos de los *Carmina Rivipullensia*⁷⁶ que presentan ciertos rasgos de cantidad, el acento de intensidad ha reemplazado por completo la clásica distinción entre sílabas largas y sílabas breves. De la misma forma, la asimilación y transformación de los esquemas métricos clásicos conlleva una disposición isosilábica de los versos, perfectamente estandarizada en la lírica de los siglos XI y XII. A esto se añade un uso particular de la rima, ausente en la versificación cuantitativa clásica, que domina, sin lugar a dudas, las estrofas de la *nova cantica*. El "triomphe de la rime" que "pénètre alors presque tous les

⁷² Mathieu, «Les deux sources de la versification latine accentuelle», 55.

⁷³ Switten, «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'», 91.

⁷⁴ Moralejo, *Cancionero de...*, 102.

⁷⁵ Norberg, *Introduction a l'étude...*, 87.

⁷⁶ Moralejo, *Cancionero de...*, 107-110.

mètres, presque tous les rythmes de la versification latine⁷⁷" se encuentra estrachamente vinculado a la historia de los tropos y a su evolución dentro del marco extra litúrgico⁷⁸.

A este respecto, se observa un fenómeno interesante que resulta de "la creación de nuevos tipos de verso y de estrofa por fragmentación de los de origen métrico a través de la multiplicación de unas rimas que, de internas, pasan a finales⁷⁹". Es el caso de la forma métrica del VTC que consiste en un desmembramiento del clásico septenario trocaico (4p+4p+7pp), utilizado en un total de 54 de las composiciones repertoriadas (RMMNC 708). Sirva de ejemplo la composición *Cum doctorum et magorum* (L 202) del *Ludus Danielis* de EG en el que se alternan versos tetrasílabos paroxítonos y versos heptasílabicos proparoxítonos.:

Cum doctorum
et magorum
omnis adsit contio
secum volvit,
neque solvit
quae sit manus visio.

Una de las primeras dificultades que nos encontramos al utilizar un mismo sistema de escansión tanto para la lírica latina como para la profana, es que el latín, por norma general, no presenta palabras oxítonas o lo que es lo mismo, sus versos no presentan finales masculinos. Esta premisa no es del todo cierta, puesto que la presencia de ciertos monosílabos a final de verso le otorgan un final masculino⁸⁰. Es el caso del *versus Nisi fallor* (L 118) en el que todos los versos, excepto el refrán, acaban con el monosílabo *o* dotándolos, por consiguiente, de un final masculino reforzado por el también final oxítono del refrán francés⁸¹:

⁷⁷ Gautier, *Histoire de la poésie...*, 151.

⁷⁸ Remito al capítulo acerca de la asonancia, la rima y la aliteración en la lírica latina medieval planteado por Norberg en *Introduction a l'étude...*, 38-53.

⁷⁹ Moralejo, *Cancionero de...*, 104.

⁸⁰ Paris, «Lettre à Mr Léon Gautier sur la versification latine rythmique», 387.

⁸¹ En este caso, la repartición de la *o* a final de verso se propone de manera distinta en la edición de Dronke, *Medieval Latin...*, 382-383, según la que la *o* se introduce al final del primer verso y al principio del refrán. Des de un punto de vista métrico-melódico tal propuesta nos parece cuestionable en la medida en la que la introducción de la *o* al final de los dos primeros versos regulariza el cómputo silábico (versos eneasílabos masculinos) acorde con la distribución de las notas para cada una de las sílabas dando lugar al esquema en aaB/997.

Nisi fallor, nil repertum, o,
Est in terris et adeptum, o.
Fila sui mi lo dan jo.

De manera resumida, y siguiendo el sistema de Spanke, las palabras latinas paroxítonas son tratadas como femeninas y las proparoxítonas asimiladas como masculinas siendo esta "Une de ses conditions organiques de distinction entre les fins de vers masculines (proparoxytons équivalant à des oxytons) et féminines (paroxytons)⁸²". Un ejemplo de este fenómeno lo encontramos en la *canso* de cruzada de Marcabré *Pax! in nomine Domini* (BdT 193, 35, **O 195**) en la que *Domini* (*dómini*) es una palabra proparoxítona tratada como oxítona con la finalidad de adaptarla a las necesidades del resto de versos masculinos. En este sentido, la terminología usada para referirnos al verso latino variará en función del contexto en el que se haga referencia adjudicando al verso de manera ambivalente p./femenino o pp./masculino.

Una vez aclaradas algunas de las cuestiones prácticas sobre la escansión del verso latino, es necesaria una reflexión acerca de la correcta localización del acento en la última palabra del verso que puede presentar, según hemos podido comprobar a lo largo de la investigación, ciertas ambigüedades.

En los casos en los que el texto es acompañado de melodía, esta nos ha servido de guía para localizar la última sílaba tónica del verso y, así, adjudicarle un final masculino o femenino. Por regla general, como hemos apuntado más arriba, las palabras bisílabas son p. y las trisílabas o tetrasílabas pp. Aun así se han observado ciertas excepciones en las que el acompañamiento melódico plantea un desplazamiento del acento reforzado, en la mayor parte de casos, por la presencia de un melisma en la última sílaba tónica.

Esta consideración, relacionada con el carácter melódico del acento latino, hace evidente que entre la "(...) struttura della melodia gregoriana (...) e gli accenti gramaticali del testo esiste un intimo rapporto di dipendenza⁸³".

Como hemos podido comprobar, la ambigüedad que presenta a menudo la escansión del verso latino puede ejemplarizarse en las distintas propuestas métricas para algunos de los versos del *Sponsus*. Este drama, conservado en SM1, no solamente es

⁸² Paris, «Lettre à Mr Léon Gautier sur la versification latine rythmique», 598.

⁸³ Paolo M., Abad Ferretti, *Estética gregoriana ossia Trattado delle forme musicali del canto gregoriano* (Roma: Pontificio Instituto di Musica Sacra, 1934), I, 5-6.

paradigmático para el estudio de las formas métrico-melódicas medievales, sino que ejemplifica el estadio de comunión entre el latín y las lenguas vulgares a finales del siglo XI y principios del XII.

On doit considérer, dans le *Sponsus*, le stade latin et le stade bilingue, les éléments romans étant rattachés à la base latine sous une forme -et l'on pourrait même dire, d'après une méthode- beaucoup plus rationnelle et plus artistique qu'on ne l'a généralement cru⁸⁴.

El hecho de cantar un drama litúrgico de estas características intercambiando texto latino y occitano con manifiesta naturalidad da cuenta de las propias dinámicas del verso. El bilingüismo, en este caso, sirve de excusa para justificar la propia naturaleza de nuestro *Repertorio* a la vez que acredita el uso de un mismo sistema de escansión tanto por los versos latinos como para los vernáculos.

3 VARIABILIDAD Y HETEROMORFISMO EN LA LÍRICA DE LA 'ESCUELA AQUITANA'

A lo largo del estudio de las distintas formas métricas, hemos observado ciertos procesos de variabilidad que actúan a modo de 'desarrollos métrico-melódicos complejos' sirviendo de base para el estudio del heteromorfismo⁸⁵ en la lírica paralitúrgica latina. Si bien dicha información se encuentra sistematizada en nuestro *Repertorio*, solo hace falta comprobar las distintas casuísticas métricas y melódicas de algunas de las composiciones repertoriadas, un análisis de alguna de ellas ofrece una visión panorámica del proceso compositivo de la lírica latina, así como los distintos mecanismos de transmisión textual.

⁸⁴ Lucien-Paul Thomas, «Les strophes et la composition du *Sponsus* (textes latin et roman)», *Romania* 55, n.º. 217 (1929): 46.

⁸⁵ Este concepto es propuesto en el estudio de John H. Marshall, «Textual Transmission and Complex Musico-Metrical Form in the Old French Lyric», en *Medieval French Textual Studies in Memory of T.B.W. Reid*, ed. por Ian Short (London: Anglo-Norman Text Society, 1984), 119-148 y posteriormente aceptado en el artículo de Madeleine Tyssens, «Chansons hétéromorphiques?», *Cultura Neolatina* 48 (1988): 113-141. Preferimos utilizar el término heteromorfismo en lugar de heteroestrofismo puesto que el primero afecta a composiciones con una disposición estrófica que tiende a la regularidad mientras que el segundo supone una irregularidad en la forma que no se ajusta al concepto de unidad estrófica característica de la *nova cantica*.

Como es bien sabido, la métrica en toda composición lírica constituye el punto de unión entre el texto y la música⁸⁶. Rossell, a propósito de la dimensión oral en la (re)interpretación del Cantar del Mío Cid, contrapone el concepto de variabilidad al de irregularidad. Mientras que el último se encuentra sujeto al plano escrito y, por ello, está vinculado a la reproducción manuscrita (lo que podríamos llamar variantes textuales/melódicas), el primero, vinculado a la esfera oral, no solo implica normalidad en la transmisión de un texto sino que configura un sistema compositivo propio⁸⁷. Esta premisa, básica para entender el sistema compositivo del repertorio épico, nos parece un punto de inicio interesante para abordar nuestros análisis desde la perspectiva variable de sus formas métrico-melódicas.

El análisis de los distintos grados de variabilidad en los textos latinos nos permite calibrar cuál es la relación entre esta experimentación formal y unos determinados desarrollos heteromorficos de la unidad estrófica. De qué manera, los ejemplos analizados, responden (o no) a unos desarrollos métrico-melódicos 'débiles' como resultado de unas formas que se están acomodando a una tradición poética sin precedentes y que se encuentran, en definitiva, en una fase inicial de desarrollo⁸⁸.

El caso de *Radix Jesse* (L 51), conservado en el fol. 46r e introducido por la rubrica *versus obtimus*, presenta una distribución compleja con tendencia al heteromorfismo (RMMNC 2: 8, 2: 13, 3: 13, 5: 12, 29: 13). Desde una perspectiva visual, el copista solo traza letras mayúsculas en los versos de *Radix Jesse*, *Cujus in proeconia* y *Ergo per haec gaudia* dando una indicación poco clara de su distribución interna:

⁸⁶ Antoni Rossell, «Anisilabismo: Regularidad, Irregularidad o Punto de Vista?», en Actas do IV Congreso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa: Cosmos, 1991): 131-137.

⁸⁷ Rossell, «Anisilabismo: Regularidad, Irregularidad o Punto de Vista?», 131-137; Rossell, «Transmisión oral en la edición textual: El Cantar de mio Cid, de la experiencia práctica a la edición. Reflexiones de un juglar», en *Des textes à l'oeuvre: la poésie narrative castillane au XIIIe siècle*, Atalaya 15 (2015).

⁸⁸ Uno de los estudios más recientes entorno a los distintos niveles de variabilidad melódica en el corpus de la *nova cantica* y su relación con la edición musical de dicho repertorio lo encontramos en la publicación de Konstantin Voigt, «Chancen und Grenzen des überlieferungsgeschichtlichen Paradigmas für eine Edition des ‚Neuen Liedes‘», en *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, ed. por Dorothea Klein (Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 2016): 283-306.

I

Radix Jesse castitatis liliū
Stella nova novum profert radium
Rosa mitis et conculeans lolium.

II

Exulatis,
Captivatis,
Morti datis
Mater natis
Dedit gratis
In te bravium.

III

Nova profert radium
Virgo Dei filium
Qui est salus omnium

IV

Qui non habet initium,
In hoc venit exilium
Dare nobis consilium.

V

Cujus in praeconia
Intonet harmonia
Resonet symphonia

VI

A Patre nato
Athanato
Athanato,
Athanato
De virgine Maria

VII

Ergo per haec gaudia
Gaudet caeli curia
Gaudeat ecclesia

VIII

Vociferans prodigia
Per haec sacra solemnia
Patrem natum de filia.
Per haec sacra solemnia.

Siguiendo el análisis propuesto por Treitler⁸⁹, dicha pieza se dividiría en ocho secciones irregulares dotadas de un sentido textual claro. La primera sección constaría de tres versos endecasílabos monorrimos con cesura interna de tipo 3'+7 formados por dos secciones melódicas⁹⁰:

①

α β

Ra - dix Jes - se cas - ti - ta - tis - li - li - um

γ δ

Ste - la no - va no - vum pro - fert - ra - di - um

γ δ

Ro - sa mi - tis et - con - cu - leans - lo - li - um.

a	11 (3'+7)	$\alpha+\beta$
a	11 (3'+7)	$\gamma+\delta$
a	11 (3'+7)	$\gamma+\delta$

De hecho, el propio sentido de la melodía sugiere una clara partición del verso en dos partes melódicamente diferenciadas. Después de la recitación sobre *re* en *Radix Jesse*, la melodía procede a un desarrollo melismático que da conclusión al verso:

Radix Jesse / castitatis lilium

De manera parecida, los dos últimos versos repiten el mismo material en dos secciones melódicas diferenciadas, una para γ y la otra para δ que refuerzan la idea de un verso endecasílabo dividido en 3'+7.

La segunda sección estaría formada por seis versos tetrasílabos femeninos y un último verso de cinco sílabas masculino. La melodía de los versos 1, 2, 3 y 6 reproducen

⁸⁹ Leo Treitler, «Medieval Lyric», en *Models of Musical Analysis: Music Before 1600*, ed. por Mark Everist (Oxford: Basil Blackwell, 1992), 5-6. Ver también Llewellyn, «Nova Cantica», 159-160.

⁹⁰ El sistema de análisis melódico de las distintas composiciones incorporadas en el presente estudio sigue la metodología analítica de Rossell (*passim*).

parcialmente la larga melodía de los versos de la primera estrofa e introduce para el cuarto verso la melodía ε que corresponde a una variante de la primera parte de δ:

(II) β'
 Ex - u - la - tis
 γ
 Cap - ti - va - tis
 γ
 Mor - ti - da - tis
 ϵ
 Ma - ter na - tis
 ζ
 De - dit gra - tis
 δ'
 in - te - bra - vi - um

El contenido textual es acompañado por la melodía que remarca el exilio, captura y muerte de Jesús (*Exulatis, Captivatis, Mortidatis, Maternatis*), episodios dramáticos que realzan su patetismo a través de la repetición melódica de secuencias repetidas en la primera estrofa:

b	3'	β'
b	3'	γ
b	3'	γ
b	3'	ϵ
b	3'	ζ
c	5	δ'

Las secciones 3, 4 y 5 están formadas por estrofas de tres versos, heptasilábicos proparoxítonos para la 3 y 5 y octosilábicos proparoxítonos para la 4. Las tres secciones repiten para cada uno de sus versos el mismo material melódico:

III

fert ra - di - um li - li - um x3 η

Qui non ha - bet in - i - ti - um x3 θ

IV

Cu - jus in proe - co - ni - a τ

In to - net har - mo - ni - a τ'

Re - so - net sym - pho - ni - a τ'

Sección 3:

c	7	η
c	7	η
c	7	η

Sección 4:

c	8	θ
c	8	θ
c	8	θ

Sección 5:

d	7	ι
d	7	ι'
d	7	ι'

La sexta sección reproduce un esquema parecido a la segunda sección repitiendo con algunas variaciones la melodía de la anterior e incorporando nuevo material para sus últimos dos versos. En esta estrofa se repite hasta tres veces la palabra *Athanato* que hace referencia a la inmortalidad de Jesús dejando sin copiar la melodía para su tercera repetición:

Ⓟ

A Pa - tre na - to

A - tha - na - to

A - tha - na - to

De vir - gi - ne Ma - ri - a

Sección 6:

e	4'	t''
e	3'	t''
e	3'	...
e	3'	κ
d	7	λ

Las últimas secciones repiten el esquema de las secciones 3 y 4 transportando una segunda descendiente la misma línea melódica:

Ⓟ

Er - go per haec gau - di - a

Vo - ci fe - rans pro - di - gi - a

Per haec sa cra - so lem - ni - a

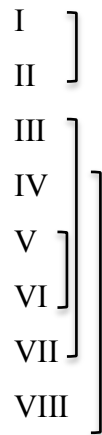
Sección 7:

d	7	η' (transposición)
d	7	η' (transposición)
d	7	η' (transposición)

Sección 8:

d	8	θ
d	8	θ
d	8	θ
d	8	μ

De esta manera, y des de una perspectiva interestrófica, las distintas secciones se encuentran relacionadas a nivel métrico-melódico de la siguiente manera: la primera estrofa con la segunda, la tercera con la séptima, la cuarta con la quinta y la quinta con la sexta:



En este caso, contrariamente a lo que podríamos pensar, el carácter heteromórfico que presenta *Radix Jesse castitatis*, es un claro ejemplo de una disposición premeditada, reflejo de una voluntad de estandarización de las formas estróficas que demuestra, una vez más, la tecnificación de las composiciones de la 'escuela aquitana'. Esta pieza denota una notoria pericia técnica por parte de su autor que hace alarde de sus habilidades como poeta. Sin poder demostrar con exactitud a qué se refiere la rúbrica de *obtinus* que acompaña al *versus*, bien se podría suponer que algo

tendría que ver con el despliegue de estructuras métricas utilizadas en la composición así como a una deliberada distribución de las frases melódicas.

El segundo caso que analizaremos es el del 'Benedicamus verse-trop'⁹¹, *Gratuletur et letetur* (L 23) copiado en el fol. 43v y vinculado métrica y textualmente al himno *Iocundetur et letetur* del Códice Calixtinus⁹²:

L 23
 Gratuletur
 Et laetetur
 Fidelium concio
 Nato rege
 Facto grege
 Omnes uno gaudio
 Psallat laetus
 Noster coetus
 In hoc natalitio
 Sed cantantis
 Et laetantis
 Pura sit devotio

Su planteamiento métrico corresponde a la tipología del *versus tripertitus caudatus*, vinculado por De Alessi⁹³ a una variante del septenario trocaico compuesto por dísticos tetrasílabos separados por versos más largos con el siguiente esquema:

a	a	b	c	c	b	d	d	b	e	e	b
3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7

A nivel melódico, Spanke⁹⁴ propone una forma básica en la que cada estrofa se divide en cuatro secciones de tres versos cada una, variables a lo largo de la composición:

⁹¹ Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 22-24.

⁹² vid. p. 55 y ss.

⁹³ Giorgio De Alessi, «Repertorio metrico del ms. della B. N. Lat. 1139», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 13 (1972): 93.

⁹⁴ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 294.

	a	a	b	c	c	b	d	d	b	e	e	b
	3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7	3'	3'	7
I	α			α			β			β		
II	α			α			β'			β'		
III	γ			γ			δ			δ		

El desglosamiento de estos largos periodos melódicos da lugar a la siguiente estructura:

	I	II	III
a	α	α'	δ'
a	β	β	ε
b	γ	γ	γ
c	α	α'	δ'
c	β	β	ε
b	γ	γ	γ
d	δ	δ'	ζ
d	β'	ε	γ'
b	γ	γ	γ
e	δ	δ'	ζ
e	β'	ε	γ'
b	γ	γ	γ

La distribución melódica de la composición se unifica gracias a la función del verso *b* que actúa como 'verso-anclaje' y que repite, a lo largo de las tres estrofas, el mismo material melódico (γ) casi sin ninguna variación, constituyendo un punto de referencia fijo a lo largo de toda la composición:

I

α

β

γ

δ

β'

γ

Gra - tu - le - tur

Et lae - te - tur

Fi - de - li - um con - ci - o.

Psal - lat - lae - tus

Nos ter - coe - tus

In hoc na - ta - li - ti - o.

La segunda estrofa reproduce parte del material melódico de la primera pero presenta ciertas variaciones. Por un lado, la línea melódica de δ se ve alterada por δ' . Y, por el otro, introduce la asimilación de nuevo material melódico para los versos 8 y 11 (ϵ) dando lugar al esquema final de $\delta'\epsilon\gamma$.

Ahora bien, la característica más notoria de esta composición la encontramos en la tercera estrofa que empieza con la repetición de la segunda sección melódica de la segunda estrofa:

III

δ'

ε

γ

ζ

γ'

γ

Un - de - sa - crum

Per la - va - crum

Li - bet sa - cri - fi - ci - um.

O - Ju - dae - a

O gens re - a

Po - ne - con - tra noe - ni - as.

Una posible explicación para esta variación podría corresponder a una confusión visual por parte del copista que habría copiado reiteradamente el mismo material melódico para la primera sección de la tercera estrofa dando lugar a uno de los casos más comunes de errores planteados por Grier⁹⁵ a propósito de la copia del repertorio polifónico, esto es, la distribución incorrecta de la música sobre del texto.

No obstante, si asumimos que esta disposición no es fruto de un error en la copia sino de una disposición melódica consciente, podríamos llegar a plantear un distribución estrófica distinta dividida en subsecciones de 6 versos cada una:

I		II		III	
I	II	III	IV	V	VI
α	δ	α'	δ'	δ'	ζ
β	β'	β	ε	ε	γ'
γ	γ	γ	γ	γ	γ
α	δ	α'	δ'	δ'	ζ
β	β'	β	ε	ε	γ'
γ	γ	γ	γ	γ	γ

La melodía se desarrolla a medida que avanza la composición introduciendo paulatinamente nuevas variaciones. La sección IV (correspondiente a la segunda parte de la segunda estrofa) supone un punto de inflexión para el ulterior desarrollo melódico de la composición. En la misma sección se incorpora nuevo material melódico para ε dando inicio al principal desarrollo variable de *Gratuletur et letetur*. La variabilidad se acentúa en la última estrofa introduciendo la nueva frase melódica de ζ para los versos 7 y 10 que solo comparte las notas de la cadencia final con la melodía de γ'. Como hemos visto en el caso anterior, la variabilidad se acentúa a medida que transcurre la composición.

Los *versus* aquitanos, como probetas de ensayo para el desarrollo de lo que Switten denomina 'new technology'⁹⁶, actúan como laboratorio poético de una lírica en evolución que refleja, en la variabilidad de sus desarrollos estróficos, un nuevo estadio compositivo.

⁹⁵ «Scribal Practices in the Aquitanian Versaria of the Twelfth Century: Towards a Typology of Error and Variant», 393.

⁹⁶ Margaret Switten, "Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'", *Plainsong and Medieval Music*, 16, 2 (2007), 94.

III Corpus poéticos. Límites del repertorio

1 LÍRICA LATINA

1.1 Lirica de la 'escuela aquitana'

El repertorio lírico vinculado a la región limosina de la abadía Saint Martial de Limoges presenta unas características únicas para el estudio de las formas métrico-melódicas de la poesía medieval. La abadía fue, durante los siglos X y XIII, uno de los centros de mayor cultivo de la lírica latina paralitúrgica, constituyéndose como "une sorte de métropole du chant semi et paraliturgique"⁹⁷.

Debido a la importancia de la abadía como epicentro de producción poética, no es de extrañar que esta fuera, a su vez, centro neurálgico y lugar de paso de trovadores⁹⁸. Numerosos estudios, entre los que destacan las publicaciones de Spanke⁹⁹ o Chailley¹⁰⁰, han abordado la cuestión acerca del conocimiento que estos podían tener de la producción lírica martialense a través de las relaciones métricas que se establecen entre ambos repertorios.

En la conocida composición de Guilhem de Peitieu *Farai un vers de driet nien* (BdT 183,7), el trovador invoca en el verso 18 a *Saint Marsau*: «e no m'o pretz una fromitz / per Saint Marsau!». ¿Se dirigiría el falso peregrino de *Farai un vers, pos mi sonelh* (BdT 183,12) a Saint Martial? Sabemos que san Martial fue muy venerado en territorio limosín¹⁰¹ y que de manera irrevocable su identificación geográfica ha sido relacionada con Guilhem de Peitieu¹⁰². De esta manera, dentro del corpus poético del

⁹⁷ Chailley, *L'école...*, 30.

⁹⁸ Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa: época medieval* (Coimbra: Coimbra Editora, 1955), 79.

⁹⁹ Hans Spanke, «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours», *Studi medievali* 7 (1934): 72-84.

¹⁰⁰ Jacques Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», *Romania* 76 (1955): 212-239.

¹⁰¹ Chailley, *L'école...*, 11-26.

¹⁰² Sobre la figura del santo, su relación con la abadía de Saint Martial de Limoges y la invocación de Guilhem de Peitieu remito al estudio de Gianluca Valenti, «La liturgia del Trobar. Assimilazione e riuso di elementi del culto cristiano nelle canzoni occitane» (tesis doctoral, Università degli studi di Roma "Sapienza", 2011), 253-259.

trovador, encontramos, también, una referencia a la zona limosina en el último verso de la primera estrofa de *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183,10) «en Peitau ni Lemozi», composición que, por otro lado, ha sido vinculada métricamente al *versus In hoc anni circulo* de SM1¹⁰³.

Sabemos que en el año 1137 la abadía recibiría la visita de Luis VII y Leonor de Aquitania siendo así un lugar emblemático para la dinastía Plantagenet; albergando en 1152 la investidura de Enrique II y en 1167 la de Ricardo Corazón de León¹⁰⁴. Estas fechas coinciden con la presencia en Saint Martial de la emblemática figura de Bernart Itier¹⁰⁵, bibliotecario del monasterio y figura clave para el resurgimiento de la vida intelectual de la abadía.

Parece, pues, que la abadía de Saint Martial no sólo se alzó como centro de alto poder religioso si no que, con toda probabilidad, fue lugar de formación de trovadores y clérigos. La producción poética conservada en su biblioteca es reflejo del dinamismo del que gozó la abadía durante los siglos XI y XII, albergando entre sus paredes una colección de manuscritos de inigualables características. Así pues, esta gran metrópolis litúrgica se erigió como uno de los centros neurálgicos más relevantes para la lírica latina de esta época, con un nivel de producción poética comparable al de la escuela de Notre Dame de Paris o Saint Gall.

No obstante, la abadía no actuó como reducto independiente y aislado sino que, por el contrario, fue la cúspide de una red de centros monásticos de alto rendimiento lírico, actuando más como recolectora de manuscritos litúrgicos que como productora. De esta forma, el repertorio aquitano no se encuentra unificado, sino que, como sugiere Fuller, el cuerpo difuso de su conjunto de manuscritos es reflejo de la actividad artística de distintos centros locales¹⁰⁶.

La descentralización de parte de su repertorio, llevó a Blume a distinguir entre repertorio de la 'escuela de Saint Martial' y repertorio de la 'escuela de Limoges'¹⁰⁷, haciendo referencia, este último, de una manera más plural al repertorio poético producido en territorio aquitano ('escuela aquitana'), termino que se utilizará en esta investigación para referirse de manera general a sus composiciones. Tal premisa, basada

¹⁰³ vid. p. 132 y ss.

¹⁰⁴ Chailley, *L'École...*, 23

¹⁰⁵ Chailley, *L'École...*, 45, 61, 83-87.

¹⁰⁶ Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 2.

¹⁰⁷ AH 53, vii.

en un estudio codicológico y paleográfico de sus manuscrito, supone un origen periférico de parte de los códices conservados en la biblioteca de la abadía¹⁰⁸.

Las características codicológicas que acreditan tal hipótesis dan muestra de la permeabilidad y movilidad del repertorio litúrgico aquitano¹⁰⁹. De hecho, entre los monasterios vinculados a la abadía no solamente destacan centros como los de Saint Martin, Saint Augustin, Saint Léonard, Sant Miquel de Cuixà, Saint Yriex, Aurillac, Soullignac, Cluny o la misma Narbona¹¹⁰ sino que, como apunta Chailley, y debido a la influencia que ejerció la reforma cluniacense en la liturgia de Saint-Martial en el 1063¹¹¹, el radio de influencia de la abadía habría traspasado los Pirineos para llegar, como veremos más adelante, a centros de poder religioso tan representativos como Ripoll o Santiago de Compostela.

Nótese que las relaciones culturales entre centros de producción litúrgica de zona aquitana y catalana fueron continuas lo que lleva a Martimort a hablar de liturgia 'catalano-languedocienne'¹¹². En la misma dirección se pronuncia Anglès al hacer referencia a la influencia ejercida por Saint Martial y Moissac sobre parte del repertorio secuencial catalán atribuyendo a dichos centros el origen de muchas de las composiciones litúrgicas cantadas en Catalunya durante los siglos X y XIII¹¹³.

Las concordancias entre manuscritos, así como ciertos aspectos paleográficos, hacen de Saint-Martial de Limoges un receptáculo de la lírica paralitúrgica producida en el sur de Francia. Así pues:

Les véritables artisans de sa gloire furent moins les tropeurs de talent que révèlent ses manuscrits que les abbés et bibliothécaires qui au long du XIIe et du XIIIe S. entreprirent une véritable campagne de collecteurs et firent entrer dans sa bibliothèque un nombre exceptionnel de volumes (...)¹¹⁴.

¹⁰⁸ Los estudios acerca de los manuscritos conservados en la abadía de Saint Martial han sido muy prolíferos, entre ellos destaca la obra referencial de Léopold Delisle, *Les Manuscrits de Saint-Martial de Limoges. Réimpression Textuelle du Catalogue de 1730* (Limoges: H. Ducourtieux, 1895);

¹⁰⁹ Sarah Fuller, «Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 56.

¹¹⁰ Chailley, *L'école...*, 30.

¹¹¹ Chailley, *L'école...*, 34-37.

¹¹² Aimé-Georges Martimort, «Sources, histoire et originalité de la liturgie catalano-languedocienne», en *Cahiers de Fanjeaux 17, Liturgie et musique* (Privat: Toulouse, 1982), 25-49.

¹¹³ Higiní Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935), 217.

¹¹⁴ Chailley, *L'école...*, 30

La ingente colección de manuscritos conservados dentro de las paredes de su biblioteca, forman un monumento de valor incalculable para el estudio de la lírica latina medieval y la evolución de las formas poéticas durante los siglos XI y XII. Una de las figuras más relevantes, responsable de la labor recolectora de su biblioteca, es la de Bernart Itier que, como se ha indicado más arriba, desarrolló su actividad como bibliotecario entre 1189 y 1223¹¹⁵ y que, según la recapitulación de catálogos antiguos de la biblioteca de Saint Martial, llegó a poseer durante su cargo hasta 450 volúmenes¹¹⁶. Tal número de códices hizo posible que ya en el siglo XIII la abadía tuviera entre sus libros una colección en regla de distintos manuscritos de tropos, secuencias y *versus* del repertorio aquitano¹¹⁷.

Los manuscritos incorporados en el RMMNC forman parte de lo que se ha denominado como *versaria*, esto es, las colecciones de poesía rimada, estrófica y acentual en latín producidas durante los siglos XI y XII en territorio aquitano¹¹⁸. Estos manuscritos sugieren, como hemos indicado, un grupo descentralizado, variado y heterogéneo que, unificado exclusivamente por el uso de la notación aquitana, poco tiene que ver con la concepción monolítica del *magnus liber*¹¹⁹. Entre los principales manuscritos que transmiten este repertorio, el estudio de Fuller distingue 9 *libellus* repartidos entre SM1, SM2, SM3 y LoB.

A continuación se propone una descripción general de cada uno de estos manuscritos. No obstante, creemos oportuno reproducir la tabla de los *versaria* aquitanos introducida por Grier en su estudio codicológico incorporando las siglas de Fuller¹²⁰ con la finalidad de obtener una visión de conjunto de los distintos materiales manuscritos:

¹¹⁵ Delisle, *Les manuscrits de Saint-Martial...*, 10.

¹¹⁶ Chailley, *L'école...*, 62.

¹¹⁷ Chailley, *L'école...*, 60.

¹¹⁸ Fuller, *Aquitania polyphony...*, 9.

¹¹⁹ David Catalunya, «The 'Codification' of Aquitanian Versus in the Early 12th Century: An Insight into the Codicology of Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 1139». *Cantus Planus* (IMS-International Musicological Society, Venezia, 2014).

¹²⁰ Grier, *Some Codicological...*, 7.

Chailley	Grier		Fuller
SM1	1139a	ff. 32-39, 48-79	A-I
SM1	1139b	ff. 40-47	A-II
SM2	3549	ff. 149-169	B
SM3	3719a	ff. 15-22	C-I
SM3	3719b	ff. 23-32	C-II
SM3	3719c	ff. 33-44	C-III
SM3	3719d	ff. 45-92	C-IV
LoB	36881a	ff. 1-6	D-I
LoB	36881b	ff. 17-24	D-II

a) SM1. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1139

De todos los manuscritos conservados en la abadía de Saint Martial de Limoges, SM1 se caracteriza por ser el más emblemático constituyendo un punto de referencia clave para el estudio de las nuevas formas poéticas de la *nova cantica* y un elemento de unión con la lírica profana de los trovadores occitanos. Así, como señala Chailley, SM1 "(...) forme un monument d'une valeur capitale pour l'étude de la transformation des genres semi-liturgiques et la naissance des genres musico-littéraires religieux ou profanes¹²¹". De hecho, las relaciones entre la lírica latina de SM1 y la lírica trovadoresca se acentúan en la medida que encontramos *versus* escritos en occitano y composiciones de temática amorosa que nos recuerdan a las futuras *cansos* trovadorescas con las que comparten unos mismos códigos poéticos¹²².

La sección que ha centrado el interés de la mayor parte de estudiosos, y eje central para el presente repertorio métrico, es la partida más antigua contenida entre los ff. 32r y 118v que constituye el primero de los *versaria* aquitanos. Mientras que para otras secciones del manuscrito, como es el caso del *prosario*, sí que se les supone un vínculo directo con la abadía, el origen del *versarium* parece incierto¹²³. En este, se

¹²¹ Chailley, *L'école...*, 109.

¹²² Vid. p. 98 y ss. en las que se abordan las relaciones entre la lírica occitana y los *versus* de la escuela aquitana.

¹²³ Para más información remito a los estudio de Chailley, *L'École...*, 111-112; Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 391-392; Fuller, *Aquitainian polyphony...*, 352-353.

conservan un total de 82 composiciones entre las que destacan cuatro *versus* escritos en occitano: *O Maria, Deu maire* (LO 41), el tropo de *Tu autem Be deu hoy mais finir nostra razos* (LO 3), el *versus* bilingüe *In hoc anni circulo* (LO 24) y el drama litúrgico del *Sponsus* (L 62 - L 67).

Desde un punto de vista codicológico, la sección más antigua de SM1 presenta cierta complejidad a la hora de individualizar sus distintas partes¹²⁴. De una manera general, Grier divide el *versarium* en 1139a, formado por los ff. 32-39 y 48-79, y 1139b, formado por los ff. 40-47. Cada una de estas secciones presentaría, según observa el estudioso del manuscrito, subdivisiones más pequeñas entre los folios 32-39, 40-47, 48-55, 56-63, 64-71 y 72-79¹²⁵.

Aunque la constatación de la presencia de distintas manos en el proceso de copia nos pueda dar pistas acerca del lugar de producción de SM1, un estudio pormenorizado de la cuestión queda fuera del alcance del presente trabajo¹²⁶. Ahora bien, según apunta De Poerck, "les copistes en jeu paraissent avoir reçu une formation professionnelle très semblable¹²⁷", lo que nos lleva a pensar que, en el caso de que se tratara de cambios de

De Poerck..., «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)».

¹²⁴ Un inventario sumario de las distintas divisiones internas de SM1 ha sido elaborado por Chailley, *L'École...*, 110-111. Además, un estudio codicológico completo puede encontrarse en Fuller, *Aquitainian Polyphony...*, 350-354; De Poerck, «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)]», 301-302 y Grier, *Some Codicological...* 23-34.

¹²⁵ Para un análisis más detallado acerca de las peculiaridades que presentan estas divisiones internas de SM1 remito a los estudio de Grier, *Some Codicological...*, 23-35 acerca del aspecto codicológico de SM1, SM2, SM3 y LoB; De Poerck, «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)]», 298-312; Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», 2 vol. Un estudio de las propiedades métricas del *versaria* es ofrecido en Spanke, Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik, 282-317, 385-422 y en la más reciente publicación de Giorgio De Alessi, «Repertorio metrico del ms. della B. N. Lat. 1139», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 13 (1972): 83-128.

¹²⁶ Aunque el *ductus* de la sección de SM1 que comprende los ff. 32-118 presenta, según De Poerck, «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)]», 301, "(...) une unité suffisante pour que certains aient pu l'assigner à un seul copiste, lequel aurait travaillé à l'extrême fin du XIe s.", la cuestión acerca de la presencia de distintas manos ha sido bastamente tratada por Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 235 y Grier, «Some Codicological Observations on the Aquitainian Versaria», 24-29.

¹²⁷ De Poerck, *Le Ms. Paris...*, 302.

mano y no de "reprises", los copistas habrían podido formar parte de un mismo taller vinculado a un único centro de producción manuscrita desconocido a día de hoy.

Mientras que De Poerck apuesta por "l'absence d'un plan d'ensemble" en la confección de las distintas secciones, Chailley se inclina por "une homogénéité de plan et d'époque qui nous permettra de considérer l'ensemble de cette partie sans y intercaler de subdivisions internes"¹²⁸.

A su vez, Grier, validando la teoría de los *libelli* afirma que cada una de las nueve secciones "is distinct and appears to be a personal book, copied for and perhaps by a specific singer for his own use"¹²⁹. La teoría de los *libelli*, apuntada con anterioridad por Van der Werf¹³⁰, parte de la idea de que las distintas partes circularon de manera independiente a modo de colecciones personales. A este respecto, David Catalunya se postula en contra de dicha teoría que, si bien desde una perspectiva codicológica puede encajar para SM3 y LoB, "the subdivisions of the earlier corpus of F-Pn lat. 1139 were over-interpreted in order to make it fit within the narrative of the libellus-theory as a model of transmission"¹³¹.

La reflexión de David Catalunya no deja de ser sugerente. La idea de que la presencia de distintos copistas sería reflejo de un trabajo conjunto que tendría como objetivo la construcción de un único códice estructurado y planificado, fruto de un proceso de equipo, supondría "the first attempt to 'codify' the *versus* repertoire". Dichas cuestiones codicológicas otorgan a la sección más antigua de SM1 un trabajo consciente de codificación de los *versus*, reflejo de la voluntad de preservación de un repertorio entendido como único por parte de sus recopiladores.

Todas estas cuestiones junto al carácter austero del propio manuscrito, que carece de miniaturas o de letras capitales ornamentadas a excepción de alguna filigrana para alguna letra mayúscula, hacen pensar que la sección más antigua de SM1 tuvo un claro papel utilitario, seguramente, como 'manual' de consulta personal¹³².

¹²⁸ Chailley, *L'école...*, 110.

¹²⁹ Grier, «Some Codicological Observations on the Aquitanian Versaria», 18.

¹³⁰ Hendrik Van der Werf, *The Oldest Extant Part Music And the origin of Western Polyphony*. 2 vol (Rochester N. Y.: H. van der Werf, 1993): 122.

¹³¹ Catalunya, «The 'Codification' of Aquitanian Versus in the Early 12th Century: An Insight into the Codicology of Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 1139», 2.

¹³² De Poerck, «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)]», 303.

A propósito de su datación, una única indicación cronológica aparece en el f. 1r. Se trata de la posible fecha de religado del manuscrito que dataría del año 1245, momento muy posterior a la copia de su sección más antigua. La presencia del *versus Jerusalem mirabilis* (L 28) en el f. 50r permite la datación de dicha sección marcando, según plantea Chailley, el *terminus a quo* de la parte más antigua de SM1¹³³.

El contenido de este *versus*, vinculado temáticamente por Chailley a las canciones de cruzada de los trovadores occitanos¹³⁴, se encuentra enmarcado por la expedición militar de la primera cruzada que tuvo lugar entre el 1096 y el 1099. A lo largo de sus estrofas, el compositor se lamenta de la subyugación de la Ciudad Santa a manos de los musulmanes lo cual lleva a pensar que *Jerusalem mirabilis* fue compuesta y, seguramente copiada, poco después del inicio de la cruzada. Del mismo modo, la presencia del *versus Nomen a solemnibus* (L 85), que hace alusión a la toma de Jerusalén de 1099, se encuentra exclusivamente en SM2 y SM3 lo que supone, según Chailley, que su copia en SM1 sería anterior a 1099 siendo, este, el único manuscrito que conserva la copia *Jerusalem mirabilis*¹³⁵.

Aunque, desafortunadamente, algunas de las cuestiones acerca del origen y copia de SM1 permanecen sin respuesta lo que sí parece evidente es que la elaboración de su sección más antigua coincide cronológicamente, con el nacimiento de los primeros testimonios conservados de la lírica trovadoresca que, con toda probabilidad, se dejaron influir por las poesías cantadas en la abadía.

b) SM2. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3549

En el fol. 1v de SM2¹³⁶ se conserva una nota de Bernart de Itier en la que dice tener el códice ligado en 1205 marcando, así, el *terminus post quem* del manuscrito y aduciendo un origen martialense para parte de su contenido.

¹³³ Chailley, *L'École...*, 111.

¹³⁴ Chailley, *L'École...*, 342.

¹³⁵ Mientras que para la fecha de composición de SM1 se toma de manera consensuada la horquilla cronológica que va del 1096 al 1099, Fuller, en *Aquitanian Polyphony...*, 1:60, rigiéndose por cuestiones paleográficas marca el año 1100 para 1139a mientras que Gillingham, en *Saint Martial Polyphony...*, 1:218, propone como fecha aproximada el 1125 debido al estilo poético de algunos de sus textos, característico del siglo XII.

¹³⁶ Para un estudio codicológico detallado de este manuscrito remito a los estudios de Grier, «Some Codicological Observations on the Aquitanian Versaria», 35-37 y Sarah Fuller, «Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 357-359.

La parte que interesa al presente repertorio es la que corresponde a la sección formada por los fol. 148r y 160v en la que se conserva el *versarium* de SM2 constituido por un total de 16 piezas de las cuales 10 son polifónicas. Fuller¹³⁷ propone como fecha de copia de dicha sección el año 1130, lo que supondría una distancia aproximada de 30 años respecto a SM1.

c) SM3. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3719

Los principales estudios codicológicos sobre SM3¹³⁸ dividen el *versarium* en cuatro *libelli* distintos: el 3719a comprende los folios 15r-22v y constituye la principal sección de SM3, el 3719b incluye los folios 23r-32v, las secciones 3719c y 3719d correspondientes a los folios 33r-44v y 45r-92v respectivamente. La presencia de distintas manos en la copia de sus composiciones hacen de SM3 uno de los manuscritos más eclécticos del repertorio martialense.

Respecto a la posible fecha de su copia, Fuller atribuye a 3719a y a 3719b una fecha tan temprana como principios del siglo XII, en torno al año 1100, mientras que para 3719c y 3719d plantea una fecha posterior que oscilaría entre el 1210 y 1250¹³⁹. Cabe recordar que tanto en este manuscrito como en el anterior se conserva el *versus Nomen a solemnibus* (L 85) vinculado al monasterio de Solignac y compuesto con motivo de la primera cruzada a Tierra Santa lo que situaría ambos repertorios, como sostiene Fuller, a principios del siglo XII.

La inclusión de composiciones de carácter profano, vinculan su repertorio al de los CB. Es el caso de la composición *Ex ungue primo teneram* (L 103), una canción de temática sexual que ha sido copiada dos veces en SM3 (fol. 23r y 37v) y que se relaciona temáticamente con el repertorio goliárdico¹⁴⁰.

En este sentido, el *versus* de *Benedicamus Cantu miro summa laude* (L 98) del fol. 24r, se encuentra copiado, a su vez, tanto en LoB como en el manuscrito Cb 17 de los CC.

¹³⁷ Sarah Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 359.

¹³⁸ Grier, «Some Codicological Observations on the Aquitainian Versaria», 37-48 y Sarah Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 354-359.

¹³⁹ Sarah Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 358-359.

¹⁴⁰ Hans Spanke, «Ein Unveröffentlichtes Lateinisches», 431-33; ver también Dronke, *Medieval Latin...*, II, 378-380.

d) LoB. London, British Library, add. 36881

De todos los manuscritos vinculados a la abadía de Saint Martial, LoB es el único no conservado en la *Bibliothèque Nationale* de París. Aunque su contenido presenta múltiples concordancias con el resto de *versaria* relacionados con la abadía, se ha cuestionado en más de una ocasión su pertenencia a Limoges por el hecho de no presentar las marcas habituales de los manuscritos compilados en su *scriptorium*¹⁴¹.

LoB¹⁴² se divide en dos *versaria* independientes: el 36881a formado por los fol. 1r-16r y el 36881b por los fol. 17r-24r, copiados ambos por distintas manos. Acerca de su posible origen, Anglès¹⁴³ aventura la hipótesis de que este pudiera haber sido copiado en un centro fronterizo entre Catalunya y Francia como podría ser el monasterio de San Miquel de Cuixà. En una dirección similar, Stäblein¹⁴⁴ adjudica la copia de LoB o bien a un centro catalán o a un monasterio perteneciente a la región de Apt.

Independientemente del origen de copia de LoB, las concordancias con el resto de manuscritos aquitanos son incuestionables, presentando, como se puede ver en la tabla de *incipits*, un total de 16 correspondencias con el resto de manuscritos. Tal cantidad de relaciones entre LoB y el repertorio de la 'escuela aquitana' es reflejo de la amplia difusión de estas composiciones que llegaron a influenciar manuscritos copiados fuera del área de influencia martialense.

En el fol. 25r de LoB se conserva con notación musical el *Planctus ante nescia* (L 138.1) compuesto en 1196 con motivo de la muerte de Godofredo de San Víctor, fecha que marca la presencia y circulación de los *versus* aquitanos a finales del siglo XII. Esta misma composición, de carácter heteroestrófico, se conserva, a su vez, copiada en el fol. 4v del *Fragmenta Burana* Clm 4660a.

La relevancia del repertorio conservado en LoB viene dada por la presencia de polifonía para la mayor parte de sus composiciones. Sus características musicales no

¹⁴¹ Spanke, *Die Londoner...*, 299; Chailley, *L'École...*, 119; Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 360-361. Mientras que Chailley es partidario de adjudicar a LoB un origen desvinculado de Saint Martial de Limoges, Ludwig, *Handbuch...*, 118, al estudiar su polifonía sí que presupone su copia en la abadía.

¹⁴² Para las cuestiones codicológicas remito una vez más a Grier, *Some codicological...*, 48-51 y Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 360-361.

¹⁴³ Anglès, *La música del Ms. de Londres...*, 302.

¹⁴⁴ Bruno Stäblein, «Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?», 344-346.

serán tratadas en nuestro trabajo, para ello remito al lector a la extensa obra de Fuller¹⁴⁵ así como al estudio polifónico de los manuscritos aquitanos de Marshall¹⁴⁶.

e) SM4. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1154

El manuscrito SM4¹⁴⁷ es un *rara avis* en la historia de los manuscritos de la biblioteca de Saint Martial. En él, se conservan un conjunto de piezas líricas no litúrgicas de época carolingia, copiadas en su mayor parte con notación neumática. Entre ellas, destaca el conocido *Plactus Karoli, A solis ortu usque ad occidua* (L 141), dedicado a la muerte de Carlomagno o el *versus Sibille de die iudicii*, siendo una de las versiones más tempranas del Canto de la Sibila conservadas con notación musical¹⁴⁸.

La naturaleza heteroestrófica e irregular de la mayor parte de sus composiciones, ha llevado a incluir en nuestro RMMNC solamente aquellos *versus* que presentan una estructura estrófica regular y que han sido tratados por Spanke¹⁴⁹ en su estudio métrico sobre las composiciones de SM4.

1.2 La escuela poética de Santa María de Ripoll

De todos los centros monásticos que proliferaron en el cultivo de la lírica mediolatina durante los siglos X y XII, la abadía benedictina de Santa María de Ripoll ocupa una situación privilegiada. El alto grado de elaboración poética de sus textos así como las distintas relaciones con otros corpus líricos la sitúan como foco imprescindible para comprender las distintas relaciones culturales y litúrgicas entre ambos lados de los Pirineos.

Ripoll fue puente de unión entre los centros monásticos del sur de Francia y parte de los monasterios peninsulares¹⁵⁰ siendo "(...) la porta per on la cultura litúrgico-

¹⁴⁵ Fuller, «Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», *passim*.

¹⁴⁶ Judith Marshall, «Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges», *passim*.

¹⁴⁷ Un estudio sumario de este manuscrito es realizado en Chailley, *L'École...*, 123-135. Ver también Sam Barrett, «Music and Writing: On the Compilation of Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1154», *Early Music History* 16 (1997): 55-96.

¹⁴⁸ Anglès, *La música a Catalunya...*, 289-292; Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie...*, 110-115.

¹⁴⁹ Hans Spanke. «Rhythmen- und Sequenzenstudien», *Studi Medievali* 4 (1931): 286-320.

¹⁵⁰ Anglès, *La música a Catalunya...*, 62.

musical del migdia de França entrava a Catalunya¹⁵¹". De esta manera, la abadía se encuentra relacionada directamente con el monasterio de Cuixà, Moissac o Fleury, entre otros. Prueba de ello es la correspondencia conservada de un joven monje catalán de origen noble llamado Juan, discípulo de Oliba, en la que atestigua haber pasado de Ripoll a Fleury siendo testimonio del intercambio de manuscritos entre ambos centros religiosos¹⁵². Asimismo, sus relaciones con la Abadía de San Victor de Marseille, a la que Ripoll estuvo sometida entre el 1070 y 1170, son sobradamente conocidas. A este respecto, Lemairé, estudiando las características del breviario 742 conservado en la abadía, relaciona litúrgicamente ambos centros como pertenecientes al repertorio de lo que se denomina como "famille liturgique «victorine»¹⁵³".

La proyección cultural de la escuela musical de Ripoll bien puede equipararse a la de otros centros de producción litúrgica como la misma escuela aquitana de Limoges, Saint-Denis o el propio repertorio de San Gall. Su época de mayor esplendor coincide con la presencia de Oliba como abad de la abadía entre 1008 y 1046, momento en el que su *scriptorium* goza de una fuerte actividad con más de doscientos volúmenes en su biblioteca¹⁵⁴.

El uso de la notación catalana en sus manuscritos, tan relacionada a la notación aquitana propia de los manuscritos conservados en Limoges, ha sido motivo de relaciones con otros centros religiosos pertenecientes a las distintas diócesis catalanas:

La força expansiva de la cultura musical de l'Escola de Ripoll fou tan important, que aquella notació catalana inventada pels seus monjos arribava arreu dels temples de la diòcesi de Vic, Girona i Tarragona, i arribava fins a l'església de Roda, i passant els Pirineus arribava fins a St.- Víctor de Marsella i a la petita parròquia de Tech, al Sud de França. (...) Ripoll fou certament el nexa entre la cultura literària-musical dels monestirs de França amb els restants monestirs de la nostra península¹⁵⁵.

¹⁵¹ Anglès, *El Còdex musical...*, 18.

¹⁵² D'Olwer, *L'èscola poètica de Ripoll...*, 9; Moralejo, *Cancionero de Ripoll...*, 21-22.

¹⁵³ Joseph Lemarié, «Le brévisire de Ripoll (B. N., Latin 742)». *Étude sur sa composition et ses textes inédites*, *École pratique des hautes études. Section de sciences religieuses* (1961): 126.

¹⁵⁴ Castiñeiras González, Manuel Antonio, «Ripoll i les relacions culturals i artístiques de la Catalunya altmedieval», en *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IX i X*, (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999), 435; ver también Frederic J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* (Oxford: Clarendon Press, 1934), I, 236 y ss; Beer, Rudolf. *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll* (Viena: Hölder, 1908).

¹⁵⁵ Anglès, *La música a Catalunya...*, 63.

A la luz de las particularidades métricas de sus composiciones, las relaciones poéticas con la escuela aquitana de Limoges son innegables. Tales influencias bien pudieron repercutir en una asimilación del repertorio aquitano por parte de Ripoll, hecho altamente probable teniendo en cuenta las múltiples relaciones ultrapirenaicas que, como iremos viendo a lo largo de este estudio preliminar, ejerció la abadía de Saint Martial. A este respecto, Chailley¹⁵⁶ afirma la presencia en Ripoll de composiciones análogas a los *versus* de Limoges habiendo podido representar parte del repertorio habitual de referencia de la abadía catalana.

a) Los *Carmina Rìvipullensia*

Ediciones consultada: D'Olwer, Du Ménil, Raby, Latzke, Könsgen.

El manuscrito misceláneo R74 conservado actualmente en el Archivo de la Corona de Aragón constituye uno de los casos más curiosos de copia poética. Se trata de un *Liber glossarum et etymologiarum* del siglo X en el que se esconde, en los fol. 97v, 98r y 102r, una copia posterior de unos *carmina* anónimos de temática erótico-amorosa.

El *Liber*, de contenido métrico y gramatical, conserva un interesante ejercicio métrico titulado *De metricalibus uersibus* en el que se demuestra la habilidad técnica de su autor al componer un poema acróstico de complejo desarrollo métrico¹⁵⁷. Esta composición da muestra del carácter poético del códice hasta el punto de interesar al copista de los *carmina amatoria* habiendo escogido, deliberadamente, el lugar de copia de sus composiciones. Con toda probabilidad, el *Liber* fue de uso más o menos frecuente para alguien que, como el supuesto 'anónimo enamorado' de Ripoll, demostraba una notable pericia poética.

Según Moralejo, podemos imaginar que el autor de la copia fue un escolar que "confió a esas recónditas páginas libres de su diccionario -pues no eran otra cosa los *libri glossarum*- el florilegio de sus predilecciones o ensayos poéticos¹⁵⁸". Este, hábilmente, se encargó de que los *carmina* pasaran disimulados entre los folios del manuscrito pues, a modo de 'travesura poética' son copiados "no sense precaucions; car, tement, sens dubte, d'escandalitzar altres monjos més observants, escrivia a columna

¹⁵⁶ Chailley, *L'école musicale de Saint Martial* cit., p. 49.

¹⁵⁷ Poema editado por D'Olwer en *L'escola poètica...*, 57.

¹⁵⁸ Moralejo, *Cancionero de Ripoll...*, 30.

plena, no separant els versos més que per un punt, estafeia l'escriptura dels títols i invertia sovint l'ordre de les lletres en les paraules menys *monàstiques*¹⁵⁹". Es difícil saber la razón por la que este poeta decidió copiar sus *carmina* en estas páginas del *Liber*¹⁶⁰. Ahora bien, su conservación tiene un gran valor para el estudio de la lírica latina producida, copiada y, con toda probabilidad cantada, en territorio catalán.

Sobre la autoría de los *carmina*, es sugerente la teoría desarrollada por D'Olwer según la que su hipotético autor sería el mismo que habría copiado el *Miraculi Sancti Jacobi* y la *Chronica Turpini* compostelanos del manuscrito R99. Como apunta su editor, se pueden observar ciertas semejanzas entre la grafía de las composiciones de Ripoll y la mano de Arnau de Mont¹⁶¹. D'Olwer se fijará en la rúbrica *Ad Comitissam Frantiae* del *carmina* 30 de su edición para legitimar su hipótesis sobre la autoría de las piezas. Según el editor, esta composición está dedicada a la condesa de Flandes (*Francia, Frantia, Flandria*), mujer de Felipe de Alsácia, que en 1172, supuestamente, habría acompañado a su marido en peregrinaje a Santiago. Allí, habrían conocido a Arnaut de Mont quien se encuentra en 1173 en Galicia copiando el contenido de R99¹⁶².

Aunque tal conjetura resulta de lo más atractiva para establecer relaciones poéticas entre el repertorio gallego-portugués y la lírica de Ripoll, numerosos estudiosos optan por una actitud escéptica ante tal propuesta. En su estudio introductorio a la edición de los *carmina rivipullensia*, Moralejo tacha esta teoría de "rebuscada e innecesaria"¹⁶³. En una misma línea se pronuncian Latzke¹⁶⁴ o Dronke según el que "The identity of the two hands seems to me (...) out of question; that of Ripoll 74 must, in our present state of knowledge, remain anonymous"¹⁶⁵.

Acerca del objetivo de estas composiciones, su organización temática o si responden o no a un mero ejercicio escolástico o más bien son fruto de la obra autobiográfica del autor, se han ocupado los estudios anteriormente citados. Nuestro

¹⁵⁹ D'Olwer, *L'escola poètica...*, 10.

¹⁶⁰ Un estudio pormenorizado de esta cuestión ha sido elaborado por Dronke, *Latin and Vernacular...*, 17 y ss.

¹⁶¹ D'Olwer, *L'escola poètica ...*, 12-13.

¹⁶² D'Olwer, *L'escola poètica...*, 12-13.

¹⁶³ Moralejo, *El Cancionero erótico de Ripoll...*, 111.

¹⁶⁴ Therese Latzke, «Die *Carmina erotica* der Ripollsammlung», *Mittellateinisches Jahrbuch* X (1974-1975): 150.

¹⁶⁵ Dronke, *Latin and Vernacular...*, 19.

interés no es otro que el de estudiar su naturaleza métrica así como las distintas relaciones observadas con el resto de corpus poéticos de nuestro *Repertorio*.

Nótese que de los 21 *carmina* copiados en R74, todos ellos sin notación musical, solo se han repertoriado en nuestro RMMNC aquellos que, por sus características métricas, presentan mayor interés para nuestro estudio. Por ello, se han excluido las composiciones *Sol ramium fervens*, *Illud si verum fieret*, *Conqueror et doleo de te*, *me dulcia amica*, *Quot tenet astra polus*, *Dulcis amica mei*, *Gemma puellarum*, *Heu! dolor inmodicus* y *Quod iuvenes Martii*. La exclusión de estos *carmina* responde, por un lado, al carácter heteroestrófico que presenta su forma y, por el otro, a la naturaleza de sus estructuras métricas en las que resuenan fórmulas propias de la versificación métrica cuantitativa y que, por ello, no presentan una estructura rítmica estandarizada.

No obstante, es necesaria una breve consideración sobre las características versificatorias del repertorio poético de Ripoll. Como plantea Moralejo, los *carmina rivipullensia* imitan parcialmente ciertas fórmulas rítmicas propias de los modelos cuantitativos ya en desuso en el siglo XII situando estas composiciones como puente entre la métrica cuantitativa y la métrica rítmica¹⁶⁶.

Las relaciones textuales con otros repertorios líricos, el uso de estructuras de rima propias de corpus románicos así como el uso más o menos extendido de la rima final, nada utilizado en la métrica cuantitativa¹⁶⁷, hacen de los *carmina* seleccionados un material de obligada consulta para el estudio de las formas líricas medievales.

Como hemos apuntando a lo largo de las páginas precedentes, las composiciones de Ripoll comparten interesantes analogías con el resto de corpus poéticos incluidos en el *Repertorio*. Es el caso del *carmina Noster cetus* (**L 154**) que presenta el mismo *incipit* que el *versus* polifónico *Noster cetus psallat letus* (**L 37**) conservado en el fol. 62v de SM1 y copiado, a su vez, en SM3 y LoB¹⁶⁸. Esta coincidencia en los primeros versos de ambas composiciones se acentúa por el uso de la estructura métrica propia del VTC:

¹⁶⁶ Moralejo, *Cancionero de Ripoll...*, 104 y ss.

¹⁶⁷ Moralejo, *Cancionero de Ripoll...*, 106.

¹⁶⁸ Lo mismo sucede con el *versus* sin editar *Noster cetus iste letus* (Ch 12256) conservado en el fol. 32v de SM3. Ver Spanke...

a	a	b	c	c	b
3'	3'	7	3'	3'	7

SM1, SM3, LoB:

Noster coetus
 psallat laetus
 voce simul consona,
 Jesu Christi
 gloriosa
 recolens natalitia.

R74:

Noster cetus
 psallat letus
 in adventu virginis,
 Dulces melos,
 ut ad celos
 resonet vox carminis.

En este caso, el uso del VTC se constituye como elemento de cohesión entre los repertorios líricos latinos adoptando, en el caso de R74, un modelo rítmico litúrgico para un uso profano. A este respecto, Moralejo apunta una posible relación entre el himno compostelano *Iocundetur et letetur* (L 177) del CLX que, a su vez, presenta relaciones con el *versus Gratuletur et letetur* (L 23) de SM1, habiendo podido servir de modelo para el presente *carmina*¹⁶⁹. De hecho, las relaciones métricas y textuales entre las tres composiciones son evidentes. Por un lado, el uso de un mismo esquema métrico y, por el otro, la repetición de sintagmas muy parecidos para algunos de sus versos como el caso de «*dulces melos*» del cuarto verso de la primera estrofa de L 154 y el primer verso de la tercera estrofa de L 23.

El caso del *carmina Si laudare possem florem* (L 156) presenta, más que ningún otro, una historia de relaciones compleja. Por un lado, Dronke¹⁷⁰ señala las coincidencias literales entre los versos 21-22 y 33-34 con el CB *Lingua mendax dolorosa* (L 316) y el *versus Nisi fallor* (L 118) del manuscrito aquitano SM3:

¹⁶⁹ Para ver las relaciones textuales entre estas tres composiciones ver los textos del CLX y de SM1 de la p. 55.

¹⁷⁰ Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vol, (Oxford: Clarendon Press, 1968), 382-384.

R74	CB	SM3
vv. 21-22 Frons ipsius candet ita , quod candore margarita (...)	VIII Inter quas appares ita , ut in auro margarita ,	VI
vv. 33-34 Nasus, dentes, labra, uenter sunt formata tam decenter (...)	humeri, pectus et venter sunt formata tam decenter.	Fronsque, labra, pectus, venter, o, Sunt formata tam decenter, o. <i>Fila sui mi lo dan jo.</i>

La misma forma métrica es compartida en ambos *carmina* mientras que *Nisi fallor* solamente utiliza el eneasílabo masculino para los dos primeros versos siendo el tercero, un refrán en francés. La forma métrica en 7'aabb es utilizada en el CB *Ecce, sonat in aperto* (L 270) y, curiosamente, en el *planh* conservado en R5132 *Mentem meam ledit dolor* (L 162). Remito a la entrada 149 de nuestro repertorio para ver el uso de dicha formulación métrica.

Las interrelaciones observadas entre los tres textos llevan a Delbouille¹⁷¹ a plantear un autor compartido para ambos *carmina* mientras que Schaller¹⁷², yendo más lejos en sus hipótesis, atribuye a *Lingua mendax dolorosa* una autoría abelardiana de la que tanto el *carmina rivipullensia* como el *versus* aquitano serían deudores. El uso de material literario parecido, una misma descripción física de la *amice*, así como el idéntico uso del verso «sunt formata tam decenter» responden al tópico de la *descriptio puellae* ampliamente extendido en la literatura goliardesca medieval.

b) Ripoll 5132

Ediciones consultadas: Du Méril (1847), Anglès, Spanke, AH VIII.

El manuscrito R5132¹⁷³ originario de Ripoll y conservado en la *Bibliothèque Nationale* de Paris reproduce seis composiciones únicas que, tanto por su temática como por el hecho de haberse conservado con notación musical, ofrecen unas extraordinarias

¹⁷¹ Maurice Delbouille, «Essai d'attribution du n° 117 (ed. Hilka-Schumann) des Carmina Burana», *Le Moyen Age* LVIII (1952): 123.

¹⁷² Dieter Schaller, «Bemerkungen zu einigen Texten der Mittellateinischen Liebeslyrik in P. Dronkes neuer Edition», *Mittellateinisches Jahrbuch* 5 (1968): 11.

¹⁷³ Para un estudio del contenido del manuscrito ver Beer, *Die Handschriften...*, 101 y ss.

características métrico-melódicas para el estudio de los repertorios poéticos afines a la *nova cantica*.

Entre ellas destaca el *planh* a la muerte de Raimon Berenguer IV *Mentem meam ledit dolor* (L 162) que sitúa cronológicamente el manuscrito en el tercer cuarto del siglo XII:

Mentem meam laedit dolor,
nam natalis soli color,
Color, inquam, genuinus
fit repente peregrinus.

Al carácter solemne de esta composición lo acompaña una forma métrica compuesta por estrofas de cuatro versos octosilábicos femeninos con rima en *aabb* y un esquema melódico en $\alpha\beta\gamma\delta$ que recuerda, como apunta Anglès¹⁷⁴, a los himnos eclesiásticos de la liturgia latina.

En la primera sección del mismo manuscrito, en el fol. 21r, encontramos la composición *Hierusalem letare* (L 161) escrita, según apunta d'Olwer¹⁷⁵, con motivo de la primera cruzada de 1099. Esta pieza, conservada sin notación musical pero con espacio para su melodía en su primera estrofa, es anterior a las repertoriadas del mismo manuscrito y nos recuerda al *Jerusalem mirabilis* (L 28) de SM1. Ambas piezas están compuestas por estrofas de cuatro versos, heptasilábicos femeninos para Ripoll y octosilábicos masculinos para la aquitana, sin presentar, por ello, ningún tipo de relación métrica.

Que las composiciones conservadas en dicho manuscrito recuerdan a la lírica de los *versus* aquitanos es incuestionable. De hecho, en su estudio acerca de la escuela musical de Saint Martial de Limoges, Chailley¹⁷⁶ relaciona el *incipit* de *Cedit frigus hiemale* (L 160) conservado en el fol. 108v de R5132 con el también polifónico *versus* *Cedit tempus hiemale* (L 83) de SM2, con un desarrollo más melismático que el anterior.

Más allá de verificar una relación entre ambas composiciones, el hecho de que se cultivara polifonía en Ripoll en fechas tan tempranas como el siglo XII es muestra de la modernidad de su repertorio, compitiendo con la polifonía creada en Francia y

¹⁷⁴ Anglès, *La música a Catalunya...*, 254.

¹⁷⁵ D'Olwer, *L'Ècola poètica...*, 63.

¹⁷⁶ Chailley, *L'École musicale...*, 49.

pudiendo ser considerado, según Anglès, como "el nostre Saint-Martial de la producció de seqüències i de la música a veus¹⁷⁷".

En la edición de la obra poética de Adam de Saint Víctor, Gautier¹⁷⁸ ve ciertas relaciones entre la pieza de Ripoll *Ave, virgo gloriosa* (L 159) y *Ave, virgo singularis* del poeta francés. Entre ambos textos existen ciertas concordancias métricas como son el uso alternado de versos octosilábicos femeninos y versos heptasilábicos masculinos además de la asimilación de un mismo material literario para algunos de sus versos. En este sentido, D'Olwer¹⁷⁹ no ve relaciones suficientes para suponer una influencia directa de la obra victoriana en la composición de Ripoll. Ahora bien, teniendo en cuentas que ambas piezas están dedicadas a la Virgen María, el uso de fórmulas poéticas parecidas sería un proceso natural en la composición de este tipo de repertorio acentuado por la relación entre Adam de Saint Víctor con el monasterio de Sant Victor de Marseille que, a su vez, se vincula al de Ripoll.

De todas las relaciones establecidas entre R5132 y la tradición lírica latina medieval, su vínculo con las CSM resulta de lo más sugerente. Será en la composición *Salve, virgo regia* (L 163), que reproduce métricamente la forma del *virelai*, la que servirá de puente de enlace con el repertorio alfonsí compuesto, recordemos, alrededor de un siglo después de la copia de R5132.

En este sentido, la pieza de Ripoll se encuentra relacionada, como observa Spanke¹⁸⁰, con la *cantiga de loor* nº 40 *Deus te salve, gloriosa* (GP 157). El uso de *Salve* para dar inicio a ambas piezas dibuja un continuum en la tradición textual mariana del *virelai*. Aun así, no existe ningún tipo de relación melódica entre ambas composiciones¹⁸¹:

¹⁷⁷ Anglès, *La música a Catalunya...*, 258.

¹⁷⁸ Léon Gautier, *Oeuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*, (Paris: Picard, 1894), 235.

¹⁷⁹ D'Olwer, *L'escola poètica...*, 14.

¹⁸⁰ Hans Spanke, "Die Metrik der Cantigas", en *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio. Transcripción y estudio crítico*, ed. por Higiní Anglès, (Barcelona: Diputación provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1958), 210.

¹⁸¹ Anglès, *La música de las Cantigas...*, 257.

R5132

*Salve, virgo regia,
Tui nati nata,
Patrem paris filia
Natura mutata.*

Totius triclinium
Tu es trinitatis,
Paris, virgo, filium
Vi divinitatis.

Tua pudicitia
Nunquam violata,
Sed adest letitia
Integre servata.

Salve, virgo regia...

CSM 40

*Deus te salve, gloriosa,
Reynna Maria,
Lume dos Santos fremosa
et dos ceos via!*

Salve te, que concebiste
Mui contra natura
Et pois teu padre pariste
Et ficaste pura

Virgen, et poren sobiste
Sobe la altura
Dos ceos, por que quesiste
O que el queria.

Deus te salve, gloriosa...

De manera parecida, ambas piezas alternan sistemáticamente versos heptasilábicos y pentasilabos, masculinos y femeninos en el caso de R5231 y todos femeninos para la Cantiga.

Una distribución silábica pareja a la versión de Ripoll se encuentra en un *conductus* copiado en el fol. 155r del manuscrito Arundel 248¹⁸². Se trata, también, de una composición de temática mariana que utiliza, igual que las versiones anteriores, un esquema de rima en *abababC* con la alternancia de versos heptasilabos masculinos con pentasilabos femeninos así como el uso anafórico del *salve* al inicio de los versos 1, 3 y 6:

Salve virgo virginum,
parens genitoris,
salve lumen luminum,
radius splendoris,
salve flos convallium,
stilla veri roris,
nostra spes in te!

A su vez, Tischler relaciona la anterior composición con la canción anónima mariana *Veine pleine de duçur* (RS 1970a) que, como las anteriores, presenta un esquema en *ababababC / 75'75'75'75'5*.

¹⁸² Tischler, *Trouvères lyrics...*, XII, 1122,2.

1.3 *Codex Calixtinus*

Ediciones consultadas: Wagner, Muir Whitehill, AH XVIII, MMMA I.

La tradición lírica conservada en el CLX es testimonio de las relaciones existentes entre los repertorios poéticos producidos en territorio aquitano, los *carmina* de Ripoll y el noroeste peninsular. Por ello, el uso de estructuras estróficas regulares y un hábil manejo de las formas de rima hacen de sus composiciones un material susceptible de ser introducido en nuestro *Repertorio*. De hecho, el mismo Spanke, en su estudio sobre los textos de CLX¹⁸³, dedica unas cuantas páginas al estudio métrico de este repertorio llegando a atribuir un origen aquitano a parte de sus composiciones, tesis parcialmente rechazada por Anglès¹⁸⁴. Además, como se ha indicado en la introducción del presente trabajo, la lírica vinculada a la Catedral de Santiago de Compostela es asimilada por la crítica como parte componente del corpus integrante de la *nova cantica*.

En este sentido, las relaciones entre el repertorio del CLX y los corpus líricos latinos producidos en Catalunya y en territorio aquitano cristalizan en la figura de Arnau de Mont, monje de Santa María de Ripoll, que, como se ha apuntado más arriba a propósito de la autoría de los *carmina rivipullensia*, copia durante su estancia en Santiago de Compostela parte del contenido del códice: los *Miraculi beati Jacobi* y la *Chronica Turpini*. La copia de este material se conserva en el manuscrito R99 del Archivo de la Corona de Aragón junto con la redacción de una carta en la que dice haber peregrinado a Santiago de Compostela, consultado el CLX y transcribir parte de su contenido:

(...) divini amoris intuitu simulque apostolice venerationis speculatione, sub sepe nominandi apostoli titulo, infra basilicam Rivipellensen altare sacrosanctum erexerant, proposui volumen predictum transcribere, desiderans ampliori miraculorum beati Yacobi quibus tamdiu caruerat ubertate ecclesiam nostram ditari¹⁸⁵.

El interés de este testimonio no reside, exclusivamente, en tener constancia de una reproducción del contenido de CLX -pues la tradición manuscrita presenta copias

¹⁸³ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 399-406.

¹⁸⁴ Higiní Anglès. *El còdex musical de las Huelgas* (Barcelona: Institut d'Estudis Medievals. Biblioteca de Catalunya, 1931), I, 63.

¹⁸⁵ Jeanne Viellard, ed. *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle : texte latin du XIIe siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*. (Macon: Protat Frères, 1938), 128-129.

del *Liber Sancti Jacobi* por toda Europa- si no en presentar como año de copia el 1173 siendo esta la supuesta fecha *ante quem* del *Liber*¹⁸⁶.

Al comparar la paleografía de la notación de ambos manuscritos, Anglès¹⁸⁷ percibe que R99 reproduce una notación más primitiva que la conservada en el CLX llegando a la conclusión de que se trataría de una copia de un arquetipo anterior. Que Arnau de Mont no habría copiado el material de R 99 de CLX parece plausible teniendo en cuenta que este no reproduce su partida polifónica lo que demostraría, como apunta Anglès¹⁸⁸, que el ejemplar visto por el monje de Ripoll no conservaría repertorio a voces deduciendo, así, que se trataría de un ejemplar más arcaico.

Independientemente de qué original tuvo entre manos Arnaut, lo que sí parece evidente es que podrían haber existido, como plantea Díaz y Díaz¹⁸⁹, más de una copia del CLX en Santiago y que, con toda probabilidad, sus composiciones ya habrían existido a principio y medianos del siglo XII, siendo, por ello, coetáneas al repertorio de la escuela aquitana.

Sin lugar a dudas, la influencia francesa ejercida en la copia y composición del CLX ha sido ampliamente aceptada por los estudiosos que han centrado su atención en sus vínculos con la abadía francesa de Saint Denis¹⁹⁰. Mientras que las cuestiones acerca de su autoría siguen sin respuesta clara, se ha aceptado hablar de una obra colectiva, organizada y copiada, según apunta Bédier, en un centro "Clunisien probablement, et sûrement français sorte de livre officiel lancé par les organisateurs attitrés du pèlerinage¹⁹¹". Esta labor de colección cristaliza en la figura de Aimeric de Picaud, clérigo de origen poitevino y supuesto compilador final del CLX¹⁹².

¹⁸⁶ Sobre el problema de la datación del CLX remito al estudio de Manuel C. Díaz y Díaz, *El códice Calixtino de la catedral de Santiago de Compostela* (Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988), 77-81.

¹⁸⁷ Anglès. *El còdex musical...*, I, 62.

¹⁸⁸ Anglès, *El còdex musical...*, I, 62; Anglès, Higini. «La musique aux Xe et XIe siècles. L'école de Ripoll», en *La Catalogne a l'époque romane* (Paris: Ernest Leroux, 1932), 157-195.

¹⁸⁹ Díaz y Díaz, *El códice Calixtino...*, 78.

¹⁹⁰ Díaz y Díaz, *El códice Calixtino...*, 83.

¹⁹¹ Joseph Bédier. *Les légendes épiques* (Paris: Édouard Champion, 192), vol. IV, 91. Acerca de la autoría del CLX ver también Díaz y Díaz, *El códice Calixtino...*, 81-87.

¹⁹² Sobre la figura de Aimeric de Picaud ver el exhaustivo estudio de René Louis, «Aiméri Picaud, compilateur du Liber Sancti Jacobi». *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1948-1949, 1952): 80-97.

Las relaciones entre el contenido polifónico del CLX y otros repertorios afines han sido tratadas con profundidad en los estudios de Ludwig¹⁹³, Handschin¹⁹⁴ o Karp¹⁹⁵. Ahora bien, no siendo la polifonía el eje angular de nuestro RMMNC, centraremos nuestro estudio en su sección monódica. A este respecto, se observan ciertas concordancias entre algunas de las composiciones del CLX y tres de los manuscritos que ocupan un lugar más destacado en nuestro repertorio: el SM1, SM2 y LoB.

Una de las relaciones más evidentes entre el repertorio de la escuela aquitana y el CLX la encontramos entre el *versus Gratuletur et letetur* (L 23) de SM1 y el himno compostelano *Iocundetur et letetur* (L 177)¹⁹⁶. En este caso, la asimilación de material se produce en el plano intertextual, compartiendo unos mismos versos y un esquema métrico parecido sin presentar, por ello, similitudes a nivel melódico:

SM1	CLX
I	I
Gratuletur	Iocundetur
Et laetetur	Et letetur,
Fidelium concio	Augmentetur
(...)	Fidelium concio.
II	III
Psallat laetus	Psallat fretus
Noster coetus	Celi cetus,
In hoc natalitio	Orbis letus
Sed cantantis	Plaudat nostra concio;
Et laetantis	Set cantantis,
Pura sit devotio	Auscultantis,
	Et letantis
	Pura sit deuocio.

¹⁹³ Friedrich Ludwig, «Die mehrstimmige musik der ältesten Epoche in Dienste der Liturgie», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XIX (1905): 1-16.

¹⁹⁴ Jacques Handschin, «Zur Geschichte der Lehre vom Organum», *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII (1925-26): 321 y ss.

¹⁹⁵ Theodore Karp, «St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation», *Acta Musicologica* 39, 3/4 (1967): 144-160.

¹⁹⁶ Las similitudes entre ambas composiciones han sido estudiadas por Spanke en «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 294 y 400.

III
 Dulcis melos
 Tangat coelos
 Cum sonoris vocibus
 Terra sonet
 Aer tonet
 Et resultet laudibus

IV
 Promat melos,
 Pandat celos,
 Tangat theos
 Cum sonoris uocibus;
 Terra sonet,
 Grates donet,
 Celum tonet
 Et resultet laudibus.

La partición en partes iguales de un verso heptasilábico femenino en dos unidades más pequeñas para *a* alternadas con un verso heptasilábico masculino para *b* (*aabccb / 3'3'7*) es muy característico, como hemos visto, de la forma del VTC presente en el repertorio de la escuela aquitana.

La misma fórmula métrica, así como una clara referencia intertextual a las composiciones citadas más arriba, se repite en los primeros versos de la prosa *Gratulemur et letemur* conservada en el fol. 119v del CLX. Esta composición, que no se encuentra en nuestro RMMNC debido a la su naturaleza heterostrófica, se conserva, a su vez, en el *Troparium S. Martialis Lemovicenses* del manuscrito P778 perteneciente a la biblioteca de la abadía.

Como hemos visto, el *versus Gratuletur et letetur* de SM1 parece haber gozado de cierta popularidad durante el siglo XII presentando no solamente semejanzas textuales con las composiciones mencionadas del CLX si no imbricando su historia con la lírica trovadoresca. En su estudio acerca de la relación entre el repertorio aquitano y la primera lírica occitana, Chailley¹⁹⁷ vincula melódicamente el *versus Gratuletur et letetur* con el sirventés *Dirai vos senes doptansa* (BdT 293,18, **O 97**) de Marcabré observando que en ambos casos "(...) le rapport des mélismes et su syllabisme est du même ordre, les cadences sont grégoriennes de la même façon tempérée¹⁹⁸":

¹⁹⁷ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 237-238.

¹⁹⁸ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 237. En este caso, la transcripción melódica es tomada del citado estudio.



Siguiendo la tesis de Chailley, la melodía de Marcabré utilizada para el *incipit* de su composición simplificaría el desarrollo melismático del *versus* aquitano. Aunque dichas relaciones melódicas no se encuentran exentas de ser cuestionadas, pues ambas composiciones no comparten el mismo esquema métrico, por lo que no cumplen con el trinomio *motz, so et razos*, sí comparten una cadencia final parecida. Si aceptamos la influencia en la composición de Marcabré en el *versus* aquitano, se dibujaría un interesante triángulo de relaciones entre la escuela aquitana, la lírica occitana y el repertorio del CLX.

Otras relaciones menores pueden observarse entre el repertorio de SM1 y el de Santiago de Compostela. Entre ellas destaca el *versus Noster cetus psallat letus* (L 37) de SM1 y la semejanza con el *incipit* de la pieza *Nostra phalanx plaudat leta* (L 178)¹⁹⁹ del CLX.

Dos últimas relaciones intermelódicas resultan de gran interés para el estudio de los *contrafacta* entre el repertorio compostelano y el aquitano. La primera es la adaptación de la melodía de *Ad honorem sempiterni regis* (L 131) de LoB en la versión del CLX *Gratulantes celebremus festum* (L 175), copiada, como observa Fuller²⁰⁰, con ligeras variaciones respecto la versión aquitana. El segundo caso de contrafacción lo encontramos en la copia de la melodía de *Noster cetus* (L 37) para el tenor de *Ad superni regis decus* (L 166) de CLX.

Añadimos, para finalizar la compleja red de relaciones presentes en el CLX, las semejanzas textuales y métricas - no melódicas- entre los himnos *Felix per omnes Dei plebs ecclesias* (L 174) del Calixtinus y *Felix per omnes festum mundi cardines* del Himnario de Moissac Ross. 205, no repertoriado en nuestro RMMNC debido a la sencillez estrófica que presentan sus composiciones.

¹⁹⁹ Chailley, *L'école musical...*, 49.

²⁰⁰ Fuller, «Aquitania polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 459-460.

1.4 Pedro Abelardo

Desde una perspectiva métrica, las características que ofrecen ciertos planteamientos estróficos del corpus lírico abelardiano recuerdan a algunas de las formulaciones métricas del repertorio lírico aquitano²⁰¹. La naturaleza rítmica y la dimensión emotiva-subjetiva de muchas de sus composiciones, lo sitúan en el epicentro del nuevo panorama lírico que define el siglo XII, pudiendo ser incorporado como repertorio que sigue las formulaciones métricas propias de la *nova cantica*. De hecho, Abelardo se encuentra poéticamente activo entre finales del siglo XI y hasta aproximadamente el 1142 siendo coetáneo de Guilhem de Peitieu y componiendo el *Hymnarius Paraclitensis* (HP) y los *planctus* en su etapa más madura, pocos años después de la copia de SM1.

El uso de formas fijas, el sentido plenamente desarrollado de la unidad estrófica así como una creciente regularización de las frases melódicas, lo sitúan a medio camino entre la lírica latina de los *versus* aquitanos y la futura lírica occitana. Por todo ello, De Ghellink lo define como "un initiateur qui prélude au magnifique développement de la rythmique qui viendra après lui"²⁰².

Su producción lírica no se circunscribe exclusivamente al campo religioso. Como nos indica su *Historia Calamitatum*, sabemos que Abelardo compuso en torno al 1115 cierto número de *carmina amatoria*²⁰³:

(...) et si qua invenire liceret, carmina essent amatoria, non philosophie secreta; quorum etiam carminum pleraque adhuc in multis, sicut et ipse nosti, frequentantur et decantantur regionibus, ab his maxime quos vita similis oblectat²⁰⁴.

Estas canciones, como nos indica el mismo autor, habrían gozado de gran popularidad en el mismo momento de su composición siendo 'todavía cantadas en

²⁰¹ Meyer, Wilhelm. «Petri Abaelardi Planctus I. II. IV. V. VI. (aus der Festshrift für Konrad Hofmann)», en *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellatenischen Rythmik*, (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905), 357.

²⁰² De Ghellink, *L'Essor de la littérature latine au XIIe siècle* (Bruxelles: Desclée de Brouwer, 1955), II, 294. En esta línea se pronuncia también Meyer al situar las formas poéticas de Abelardo como piezas clave para entender la lírica de los trovadores occitanos: Meyer, Wilhelm. «Der Ludus De Antichristo», *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellatenischen Rythmik*, 2 vol., 343. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905.

²⁰³ Michel Huglo. «Abélard, poète et musicien». *Cahiers de civilisation médiévale* 22, n.º 88 (1979): 355.

²⁰⁴ Pedro Abelardo. *Historia calamitatum*, ed. por Jacques Monfrin (Paris: Vrin, 1962). 73.

muchos lugares'. De haberse conservado ocuparían, sin ninguna duda, un lugar central en nuestro RMMNC.

En un estudio acerca de la lírica de amor latina, Huglo²⁰⁵, siguiendo de cerca los postulados de Vuolo²⁰⁶, se pregunta acerca de la autoría de la conocida *Invitatio amicae Iam, dulcis amica, venito* (L 723), apuntando que bien podría haber sido compuesta por Pedro Abelardo. Esta idea, aunque "matériellement impossible" debido a la cronología de la tradición manuscrita de la pieza que la sitúa en torno al siglo X, no deja de ser sugerente al poner en circulación los versos de este *carmina* y conectándolos, aunque erróneamente, con los de Abelardo²⁰⁷.

Sin tener más información acerca de la poesía amorosa abelardiana, y sin poder saber si estas canciones fueron escritas en latín o en francés, no podemos más que preguntarnos acerca de la naturaleza métrico-melódica de dichos *carmina*, especular sobre sus versos y rimas situando a Abelardo, como plantea Spanke, como el trovador latino más antiguo conocido²⁰⁸.

La inclusión de su obra poética en nuestro RMMNC se justifica no solamente por la amplia difusión que tuvieron sus composiciones durante el siglo XII sino por la propia naturaleza métrica de las dos grandes producciones líricas que configuran su corpus: el HP y los *planctus*. El desarrollo técnico de la unidad estrófica, tan presente en su lírica, tuvo que servir de modelo para la lírica trovadoresca suponiendo una influencia directa sobre el panorama poético del siglo XI que se vio "(...) enriched to an unimagined degree by Abelard's practice of accommodating the text to the musical structure of the song. This steered the art of poetry in completely new directions²⁰⁹".

²⁰⁵ Huglo, «La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères», *Cahiers de civilisation médiévale* 25, n.º 99-100 (1982): 199

²⁰⁶ Vuolo, Emilio. «Iam, dulcis amica, venito», *Cultura Neolatina* XI (1950): 5-25.

²⁰⁷ De los tres manuscritos que conservan *Iam, dulcis amica, venito*, llama nuestra atención el manuscrito lat. 1118 de la Bibliothèque Nationale de Francia que ha sido vinculado a la abadía de Saint Martial de Limoges durante el siglo X.

²⁰⁸ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 410.

²⁰⁹ Cita tomada de Weinrich haciendo referencia a la publicación de Gennrich, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I, 1949, col. 14. "Abaelardus". Sobre la influencia de abelardo en la lírica del norte de francia ver también Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, vol. II, *Handbuch der Musikwissenschaft*, 102.

a) **Hymnarius Paraclitensis**

Ediciones consultadas: Szövérfy.

La inclusión del HP en el RMMNC puede llevar a confusiones si se concibe su poesía como un elemento aislado e independiente de los corpus líricos incorporados hasta el momento. Mientras que en el caso de los himnos de Moissac conservados en el manuscrito Ross. 205 la simpleza de sus estructuras nos han disuadido de introducirlos en el repertorio, la particularidad de las formas métricas del HP sugiere todo lo contrario. Algo parecido sucede, por ejemplo, en la colección de himnos de la segunda mitad del siglo X del manuscrito conocido como Bosworth Psalter²¹⁰ que contiene los denominados himnos de Canterbury en los que la simpleza de su desarrollo estrófico poco tiene que ver con la complejidad métrica del HP.

Además, los 133 himnos abelardianos fueron compuestos entre el 1130 y 1135, esto es, aproximadamente 35 años después de la copia de SM1 presentando, como observa Spanke²¹¹, fuertes reminiscencias con la lírica aquitana.

Al igual que los *versus* de SM1, Abelardo introduce en su HP nuevas formas de versificación que poco o nada tenían que ver con los 'antiguos himnos' y que recuerdan a los planteamientos estróficos de la futura *canso* trovadoresca. Sus himnos parten de una experimentación métrica, relacionada directamente con el fenómeno *nova cantica*, sirviendo de modelo para sus contemporáneos y, como apunta Szövérfy, lo que es más importante, liberando la versificación medieval "from the traditional formal constraints of a few established classical and early medieval models by giving example to hymnodists, troubadours, and trouvères alike²¹²".

Pedro Abelardo despliega en sus himnos un amplio dominio del verso latino, conociendo perfectamente la distinción entre verso métrico y verso rítmico y haciendo uso de este último con impecable agilidad²¹³. Ejemplo de ello lo encontramos en el bloque encabezado por la doxología *Ex quo, per quem, in quo cuncta* (L 710, L 711, L

²¹⁰ Wieland, Gernot R., ed, *The Canterbury Hymnal* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1982).

²¹¹ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 407.

²¹² Joseph Szövérfy, ed. *Peter Abelard's Hymnarius Paraclitensis*, I, (Albany: Classical Folia, 1975), 8.

²¹³ Huglo, Michel. «Abélard, poète et musicien». *Cahiers de civilisation médiévale* 22, n.º 88 (1979): 349-361, p. 355.

712, L 713, L 714) que presenta el uso de la cesura interna. Se reproduce a continuación la doxología, reflejo de la estructura métrica de cada una de las estrofas de la sección:

Ex quo, per quem, in quo cuncta, / perpes ipsi gloria,
 Cuius regnum sine fine / regna regit omnia,
 Ad adventum cuncta suum / disponuntut saecula.

Mientras que Spanke, al repertoriar esta estructura, le adjudica una rima en *aaa* compuesta por versos pentadecasilábicos, la edición de Szövérfy, teniendo en cuenta la natural división interna de los largos versos, los divide en dos secciones; la primera formada por un verso heptasilábico femenino y la segunda por un verso heptasilábico masculino, opción que consideramos más acertada al contemplar su esquema para nuestro RMMNC:

Ex quo, per quem, in quo cuncta,	a	7'
perpes ipsi gloria,	b	7
Cuius regnum sine fine	c	7'
regna regit omnia,	b	7
Ad adventum cuncta suum	d	7'
disponuntut saecula.	b	7

El HP, conservado en el manuscrito *Códice Bruxellensis* del siglo XIII y en el *Manuscrito Clamontanus* del siglo XV, se encuentra dividido en tres *libellus* principales introducidos por un prefacio en prosa dirigido a Eloísa. El *Libellus Primus* contiene himnos *nocturnales* y *diurni*, el *Libellus Alter*, himnos *Festorum* y el *Libellus Tertius* himnos *Sanctorum*.

Las formas métricas usadas para los himnos se repiten en distintos bloques compuestos por un número irregular de piezas. Cada sección repite la misma estrofa final en forma de doxología para cada uno de los himnos. De esta manera, existen un total de 25 dox. repartidas a lo largo del Himnario que incorporan distintos himnos. Las doxologías del HP, que dotan de sentido métrico cada bloque de himnos, son las siguientes: *Apostolorum precibus*, *Deo patri cum filio*, *Deo patri gloria*, *Deo patri gloria / Par sit...*, *Deo patri gloria / Par sit... (ii)*, *Ex quo, per quem, in quo cuncta*, *Gloria patri et filio*, *In excelsis sit Deo gloria*, *In sanctis mirabilis*, *Laus iugis Domino*, *Laus patri sit ingenito*, *Multa sunt, magna sunt*, *Pax in terris*, *Perenni Domino perpes sit gloria*, *Perpes gloria*, *Personis trino*, *Sit Christo summo gloria*, *Sit perpes Deo gloria*, *Tu tibi compati*, *Tue sunt potentie* y *Uni sit et trino*.

La cuestión acerca de la concepción melódica del HP, tratada con profundidad por Huglo²¹⁴, merece una atención especial. En este sentido, el autor vincula las distintas estructuras melódicas de cada bloque con una misma fórmula melódica²¹⁵. Así, la repetición de las distintas doxologías actúa como elemento de cohesión y división interna lo que lleva a Spanke a pensar que los distintos bloques métricos se cantarían con la misma melodía²¹⁶. Semejantes afirmaciones no carecen de sentido teniendo en cuenta que la repetición métrica de cada sección favorecería la adopción de una misma melodía sin que la relación con el texto se viera afectada o supusiera un obstáculo. Todo ello nos lleva a pensar que Abelardo partió de unas melodías fijas atribuyéndoles, a posteriori, textos de nueva creación. Este hecho no es inusual dentro del repertorio himnológico en el que las melodías circulaban con mayor libertad.

Desde una perspectiva estructural, los himnos del HP presentan en su mayoría una disposición de rima irregular con la presencia de ligeras variaciones en cada una de sus estrofas que varían parcialmente la rima de la doxología sin modificar, por ello, su cantidad silábica. De hecho, Spanke, al repertoriar el HP utiliza como patrón estructural el de la doxología sin individualizar las distintas estrofas y sin prestar atención a dichas ligeras variaciones.

Para facilitar su consulta, en los himnos que presenten irregularidades rítmicas, se propone exclusivamente la estructura de la doxología mientras que se podrán consultar el resto de estructuras estróficas en la correspondiente nota a pie de página.

b) *Planctus*

Ediciones consultadas: Vecchi, Machabey, Meyer.

Los *planctus* de Abelardo, vinculados temáticamente a las cartas escritas a Eloísa²¹⁷, son fruto de una experiencia dolorosa, testimonio subjetivo de las emociones

²¹⁴ Michel Huglo, «Abélard, poète et musicien», *Cahiers de civilisation médiévale* 22, n.º 88 (1979): 349-361.

²¹⁵ Huglo, «Abélard, poète et musicien», 355.

²¹⁶ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 407.

²¹⁷ Respeto a la influencia que ejerció sobre los *planctus* el epistolario de Abelardo y Eloísa ver Giuseppe Vecchi, ed., I "Planctus" (Modena: Società Tipografica Modenese, 1951), 7, donde apunta una relación estrecha entre los planctus I, III y IV con la segunda carta. Así, Fortunato Laurenzi en *Le poesie ritmiche di Pietro Abelardo* (Roma: Pustet, 1911), 20, respecto a dicha segunda carta dice que "econtiene tutti i

de su compositor que "rappresentano la sintesi poetica di tutta una vita dolorosa, sotto la veste biblica, per allegoria e per simbolo"²¹⁸.

Su profundo sentido emotivo se encuentra circunscrito a una técnica métrica depurada, enmarcada por el virtuosismo lírico que caracteriza la obra poética del autor y que culmina en los *planctus* como testimonio de su vasta experiencia compositiva siendo lo que con toda probabilidad podría considerarse "il frutto più maturo"²¹⁹ de Abelardo. Ahora bien, mientras que el HP responde, como hemos visto, a una obra bien planeada que habla más desde la razón que desde el sentimiento y que, por lo tanto, "doveva necessariamente risentire di una certa uniformità e monotonia", los *Planctus* forman un corpus más íntimo que "hanno più umano respiro, più appassionate risonanza"²²⁰ sin perder, por ello, su intrínseca complejidad métrico-melódica.

Una de las características métricas más repetidas en los *planctus* es el uso de estrofas dobles similares a las *coblas doblas* utilizadas en la lírica occitana. El *planctus* II, *Planctus Iacob super filios suos* (L 681; RMMNC 3: 20, 118: 20, 149: 30, 285: 23, 303: 18), duplica una misma estructura métrica (con ciertas variaciones) para cada dos estrofas sin hacer coincidir, por ello, la repetición de la misma estructura melódica.

Lo que se deduce de las numerosas entradas que presenta cada *planctus* en el repertorio, es el carácter heteromórfico de estas composiciones relacionado con unos desarrollos métrico-melódicos complejos. Así, mientras que en algunos casos observamos cierta independencia entre la propia estructura métrica y las distintas frases melódicas, en otros, pese al carácter variable de las distintas estrofas, persiste una coherencia interna entre ellas.

De todos los *planctus* abelardianos, el III y el VI han llamado especialmente la atención a la crítica siendo este último, *Dolorum solatium* (L 679), el más conocido²²¹. El hecho de que se haya conservado con notación musical en tres manuscritos (V288, O79 y P3126), asegura un estudio pormenorizado de las distintas variantes y

gridi d'angoscia, tutti i lamenti, tutti i rimpianti, che poi, come un'eco, un po' affievoliti e velati, risuonano nei Planctus".

²¹⁸ Vecchi, I "*Planctus*"..., 14.

²¹⁹ Vecchi, I "*Planctus*"..., 18.

²²⁰ Vecchi, I "*Planctus*"..., 17.

²²¹ Un estudio pormenorizado del *planctus* VI lo encontramos en Weinrich Lorenz y Robert L. Marshall. «Peter Abaelard as Musician II», *The Musical Quarterly* 55, n.º 4 (1969): 464-486.

características melódicas²²². Desde el punto de vista métrico se encuentra dividido en 14 estrofas dobles con la presencia de 6 esquemas métrico-melódicos distintos (RMMNC 5: 9, 43: 3, 55: 1, 224: 2, 239: 20), siendo, aunque todo indique lo contrario, el *planctus* más homogéneo de Abelardo. De hecho, la simplificación de los recursos métricos utilizados se refleja en un forma estrófico-melódica regular que responde al patrón A A B B B B C C D D E E E F en el que a cada cambio métrico le corresponde una nueva melodía.

El *planctus* III, *Planctus virginum* (L 683), ha sido relacionado por Spanke con el anónimo *Lai des Pucelles* del manuscrito P12615²²³. La relación entre el género de los *planctus* y el de los *lais* se encuentra vinculado al debate acerca de la asociación entre la secuencia, el *lai* y el *planctus* según el que la forma del *lai* derivaría del modelo secuencial (*Sequenztypus*) y este, a su vez, daría lugar al *planctus*²²⁴.

Desde un punto de vista métrico, el *Planctus virginum* presenta una clara tripartición de los versos de las estrofas I, II, III, IV y VI. Sirva como ejemplo paradigmático la primera estrofa de la composición:

Ad festas choreas celibes	a	9	α
ex more venite virgines!	a	9	α
Ex more sint ode flebiles	a	9	α'
et planctus ut cantus celebres!	a	9	α'

Aplicando la tripartición métrico-melódica obtendríamos el siguiente esquema:

a	a	b	c	c	b	c	c	b	d	d	b
2'	2'	3	2'	2'	3	2'	2'	3	2'	2'	2
α	α	β	α	α	β	γ	α	β'	γ	α	β'

De manera muy parecida se desarrolla el *Lais des Pucelles* utilizando no solamente un esquema métrico parecido, en el que se utiliza la rima masculina propia de

²²² Weinrich Lorenz y Robert L. Marshall. «Peter Abaelard as Musician II». *The Musical Quarterly* 55, n.º 4 (1969), 464-486.

²²³ Hans Spanke, «Sequenz und Lai», *Studi medievali* 11 (1938): 29.

²²⁴ Esta teoría es aceptada por Wolf en *Über die Lais...*, *passim*. Remito a los estudios de Spanke, «Sequenz und Lai», *passim*. y Vecchi, *I "Planctus"...*, *passim*. para un estudio detallado de la cuestión. Ver también la publicación de Jean Maillard, *Evolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIVe siècle* (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1963).

la tradición románica, sino incorporando un material melódico muy similar al del *planctus*:

Coraigeus	a	3	α
sui des geus	a	3	β
k' amors viaut;	b	3	γ
notes truis	c	3	α
ou je pruis	c	3	β
kank' espiaut	b	3	γ
li grans feus	a	3	α
amoreus	a	3	β
ke rekiaut	b	3	γ
li piteus	a	3	α
angoisseus	a	3	β
ki s'en diaut.	b	3	γ

Dicha relación métrico-melódica plantea la pregunta acerca de cual fue la dirección en el proceso de asimilación entre ambas composiciones a lo que Vecchi apunta que "il compianto abelardiano non dipenda dall'omonimo lai, ma piuttosto crediamo al processo inverso: e per gli stessi motivi stimiamo poco probabile l'utilizzazione di altre fonti precedenti²²⁵". De manera contraria, el *planctus* es, siguiendo a Spanke, el prototipo en latín del *lai* francés²²⁶.

Que en vez de seis *planctus* pudiéramos hablar de siete, lo debemos a una publicación de Meyer²²⁷ en la que plantea la atribución de la composición *Parce continuis* (L 677), conservada en el fol. 131v del Codex C197 de la Biblioteca Laurenziana, a Pedro Abelardo. Aunque el mismo Meyer cuestiona tal afirmación al ver en sus versos la obra de un poeta poco experimentado, la idea no deja de ser sugerente para el estudio de la obra abelardiana²²⁸. De hecho, el mismo Spanke llega a apuntar una posible relación entre Abelardo y *Parce continuis* al afirmar que, aunque anónimo, "(...) aber wohl von Abaelard verfasste Trostgedicht²²⁹".

Mientras su distribución estrófica se asemeja al repertorio de himnos y *planctus* abelardianos, Meyer observa una relación intertextual entre el v. 127 de *Parce continuis*

²²⁵ Vecchi, I "Planctus"..., 25.

²²⁶ Hans Spanke, «Über das Fortleben der Sequenzform in dem romanischen Sprachen», *Zeitschrift für französische Sprach und Literatur*, 51 (1931): 320-326. Ver también Canettieri, Descortz es..., 234-239.

²²⁷ Wilhelm Meyer, «Zwei Mittellateinische Lieder in Florenz», en *Studi letterari e linguisitici dedicati a Pio Rajna* (Milano: Hoepli, 1911), 149-166.

²²⁸ Meyer, *Zwei mittellateinische...*, 157.

²²⁹ Hans Spanke, «Sequenz und Lai». *Studi Medievali* 11 (1938): 26.

«Do quietem fidibus: / finem queso luctibus / tu curas alentibus» y los últimos versos del *planctus* VI *Dolorum solatium* (L 679) «Do quietem fidibus: / vellem ut et planctibus / sic possem et fletibus²³⁰».

Desde una perspectiva métrica, la irregularidad de la estructura rítmica es reflejo de una técnica menos perfeccionada que la del repertorio lírico abelardiano estudiado hasta el momento lo que lleva a Meyer a pensar que la composición habría sido compuesta en una etapa más temprana y, por lo tanto, anterior al HP y a los *planctus*²³¹. De manera parecida, el uso de un desarrollo estrófico en *coblas doblas* recuerda al utilizado en los grupos anteriores. Ahora bien, no existe un paralelismo entre las propias estrofas dobles lo que supone el uso de versos de distinto número de sílabas en cada una de las estrofas parejas, signo de poca precisión técnica reflejo de lo que podría ser una fase temprana de aprendizaje poético.

Tanto si la secuencia *Parce continuis* es atribuida a Abelardo o no, la decisión de incluirla en nuestro RMMNC responde a sus propias características métricas. Además, la singularidad que presenta el folio en el que se encuentra copiada la composición reside en el hecho de que conserva la pieza *Amor habet superos* vinculada al CB *Ludo cum Cecilia* (L 320) y a su vez, relacionada por Spanke²³² con *Jove cum Mercurio* (L 108) del manuscrito SM3.

Sea como sea, a propósito de un estudio acerca de la relación entre la forma de la secuencia, el *lai* y los *planctus*, Vecchi enmarca estos dentro de una 'liriche di transizione'²³³, un punto de inflexión en la poesía del siglo XII que sirvió de modelo y punto de partida para las líricas posteriores.

²³⁰ Meyer, *Zwei mittellateinische...*, 157.

²³¹ Meyer, *Zwei mittellateinische...*, 158.

²³² Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 310.

²³³ Giuseppe Vecchi. «Sequenza e lai. A proposito di un ritmo di Abelardo». *Studi Medievali* XVI (1943-50): 86.

1.5 *Carmina Burana*

Ediciones consultadas: Schmeller, Gillingham, Korth.

Pese al origen germánico del manuscrito Clm 4660, la incorporación del corpus poético de los CB en nuestro RMMNC es reflejo de la transversalidad de su repertorio que prueba que sus *carmina* "trascends its region of origin"²³⁴.

El *Codex Buranus* (así como el conocido *Fragmenta Burana* Clm 4660a), de principios del siglo XIII, conserva 64 composiciones copiadas con notación neumática que dificulta su correcta transcripción debido a su carácter adiaستمático. La incorporación de las estructuras melódicas en nuestro repertorio ha sido posible gracias a la ediciones de Gillingham²³⁵ y Korth²³⁶ en las que se ofrecen las melodías de los CB conservados en otros manuscritos y en las que se propone una transcripción de los *carmina* conservados con neumas. Además, la presencia de numerosos *carmina* entre los *conductus* del manuscrito F permite una fácil consulta de sus melodías en gracias a la edición capital de Anderson.

Por sus características métrico-melódicas resulta natural pensar que, de manera más o menos directa, el repertorio de los *versus* aquitanos debió influir en el de los CB y estos últimos, pese a su distancia cronológica respecto a los anteriores, al repertorio cantado en la abadía de Saint Martial.

Muestra de ello es la copia sin música del CB *Clauso Cronos et serato* (L 7) en el margen inferior del folio 47v de SM1. Esta pieza, de estructura similar a la forma de las secuencias²³⁷, fue añadida al manuscrito con posterioridad a la copia de su sección más antigua, seguramente, a finales del siglo XII o principios del XIII siendo, por ello, coetánea al corpus de los CB. La misma composición se encuentra en el código G383 de

²³⁴ Bryan Gillingham, *The social background to secular medieval Latin song* (Ottawa: Institute of Medieval Music, 1998), 56.

²³⁵ Gillingham, *Secular medieval...*, *passim*. Remito al estudio de Giacomo Baroffio, «Carmina Burana: La música», *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*(Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005), donde se puede consultar la tabla con todos los CB conservados con notación musical y sus correspondientes ediciones.

²³⁶ Michael Korth, *Carmina Burana: Lateinisch - Deutsch, Gesamtausgabe der Mittelalterlichen Melodien mit den Dazugehörigen Texten* (München: Heimeran, 1979).

²³⁷ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 296; Chailley, *L'école musical...*, 337; Richard N. B Goddard, «The Early Troubadours and the Latin Tradition» (tesis doctoral, University of Oxford, 1985), 95.

San Gall siendo, este, el único manuscrito que conserva su notación musical y que permite, por ello, la reconstrucción melódica de las anteriores.

La inserción de este CB de temática primaveral en SM1 no parece ser un hecho fortuito. El copista, conocedor del contenido de la sección más antigua del manuscrito aquitano, ubica *Clauso cronos et serato* en un margen vacío del *versaria*, siendo consciente de sus atributos líricos y pensando que encajaría, por su temática y por sus características métricas, con el repertorio de los *versus*. La presencia de una mano posterior para la copia de esta composición demuestra que el contenido de SM1 se siguió cantando en tiempos posteriores a su copia influyendo, por ello, en repertorios líricos más tardíos como los CB.

Testimonio de las relaciones entre el repertorio de los CB y el de la 'escuela aquitana' es el *versus Nomen a solemnibus* (L 85), conservado tanto en SM2 como en SM3 y copiado con ligeras variaciones textuales en el fol. 17r de Clm 4660. Esta pieza, originaria de la abadía de Solignac²³⁸, tiene por motivo la toma de Jerusalén en 1099²³⁹. Su primera estrofa narra la condena de un monje llamado Serracus por haber ejecutado una autocastración, temática de los más sugerente para ser introducida en un manuscrito de contenido religioso y reactualizada en el repertorio de los *carmina*.

La asimilación de repertorios líricos ajenos al propio *Codex Buranus* fue una práctica bastante extendida en la consecución de su corpus poético. Es el caso del *carmina In gedeonis area* (L 302) conservado en cinco manuscritos anteriores a Clm 4660 entre los que destacan los manuscritos de Ripoll R116 y R199, ambos anteriores al *Codex*. La particularidad de esta composición, conservada en notación aquitana exclusivamente en R116, reside en su contenido temático. Sus versos narran un episodio histórico vinculado a la orden eremítica de *Grandmont* de Limoges y las disputas internas entre sus clérigos y legos²⁴⁰. La inclusión de una pieza de estas características en los manuscritos de Ripoll da muestra, una vez más, de las relaciones entre los monjes de ambos lados de los Pirineos. Además, que L 302 se encuentre copiada en Clm 4660 es ejemplo de la repercusión que tuvo la lírica aquitana en el repertorio buranense.

²³⁸ Chailley, *L'école musicale...*, 343; Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 219; Sarah Fuller, «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 356 y 359.

²³⁹ Walther Lipphardt, «Unbekannte Weisen zu den Carmina Burna», *Archiv für Musikwissenschaft* 12, n.º 2 (1955): 125; Richard N. B. Goddard, «The Early Troubadours and the Latin Tradition», 127.

²⁴⁰ Anglès, *La música a Catalunya...*, 255.

Algo parecido sucede con *Sic mea fata canenda solor* (L 122) conservada con notación musical en el fol. 88r de SM3 y copiada en Clm 4660 y Clm 4603. Añadida con una nueva mano respecto al resto de composiciones, la versión aquitana, la única con melodía, conserva una estrofa menos respecto a la copia de Clm 4660²⁴¹. De manera parecida, *Jove cum Mercurio geminos tenente* (L 108) de SM3 se encuentra, a su vez, incorporada en la estrofa IX del *carmina Ludo cum Cecilia* (L 320).

Interesante es la relación textual establecida entre el conocido *carmina potatorum Bache bene venies* (L 243) y la prosa conservada en el fol. 95v del *Ludus Danielis* de EG *Jubilemus Regi nostro* (L 212) sugerida por Korth²⁴² en su edición melódica de los CB y tratada con profundidad por Rossell²⁴³. En el texto buranense se reproducen los mismos versos de las estrofas IX y X de LD: «Haec sunt vasa regia / quibus spoliatur, / Jherusalem et regalis / Babylon ditatur».

El trasvase poético entre el repertorio de los CB y otros repertorios líricos como el aquitano o la lírica trovadoresca se refuerza por el uso del occitano en algunas de sus composiciones. Entre ellas destaca el *carmina Juvenes amoriferi* (L 311) en el que se alterna en una misma estrofa el latín y el occitano dando muestra, una vez más, del carácter permeable de su lírica así como de un sistema métrico románico compartido:

V
 Cum rera in montpays
 altridrudi autabris,
 podyra mi lassa dis:
 me miserum,
 suffero per su amor
 supplicium
*O vireat, o floreat, o gaudeat
 in tempore iuventus!*

²⁴¹ Richard N. B. Goddard, «The Early Troubadours and the Latin Tradition», 98; Peter Dronke, «The Text of Carmina Burana 116». *Classica et Mediaevalia* 20 (1959): 159-169.

²⁴² Korth, Michael, ed., *Carmina Burana : Lateinisch - Deutsch, Gesamtausgabe der Mittelalterlichen Melodien mit den Dazugherörigen Texten* (München: Heimeran, 1979), 197. Ver también Giacomo Baroffio, «Carmina Burana: La música», *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*(Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005), 155.

²⁴³ Antoni Rossell, «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sestina: Music and Literatura», 23-51.

Las relaciones entre el repertorio de los CB no se subscriben exclusivamente al territorio aquitano. El *carmina Veris dulcis in tempore* (L 389), que presenta una forma que recuerda a la del *virelai*, se encuentra copiado a principios del siglo XIII en el manuscrito EZ.II.2 del Escorial²⁴⁴.

1.6 Dramas litúrgicos latinos

La individualización y estudio de las formas métrico-melódicas utilizadas en los dramas litúrgicos de los siglos XI y XII, resulta de lo más interesante en el momento en el que estas se ponen en relación con el resto tradiciones líricas introducidas en el presente *Repertorio*. Prueba de ello son los fragmentos líricos del conocido *Ordo Prophetarum* conservado en SM1 (de L 68 a L 82) que presentan, como veremos más adelante, múltiples concordancias métricas así como un estilo poético semejante al utilizado en algunos de los *versus* del mismo manuscrito.

Mientras que de una manera más o menos general se ha acordado dividir los dramas entre religiosos y profanos, o lo que Magnin²⁴⁵ en 1868 añadió la distinción entre drama hierático (religioso), drama aristocrático y drama popular, la recepción y carácter de cada uno de ellos lo sitúan en una categoría específica. De esta manera, Coussemaker²⁴⁶, divide la lírica latina dramática entre dramas litúrgicos y misterios, siendo los primeros interpretados exclusivamente durante la ceremonia del culto, esto es, como complemento del Propio del oficio, mientras que los misterios presentarían una mayor flexibilidad en su representación escénica.

El creciente fervor religioso del siglo XII, con la presencia de un importante número de comunidades laicas que reciben con entusiasmo dichas representaciones, da lugar a la progresiva composición de piezas dramáticas desvinculadas de la liturgia, los misterios, que, a diferencia de los dramas, "étaient représentés sur un théâtre proprement dit et par des acteurs laïques" mientras que los últimos, "n'eurent pour scène que les églises et les monastères, pour acteurs que les clercs monastiques ou

²⁴⁴ Anglès, *La música a Catalunya...*, 252.

²⁴⁵ Charles M. Magnin, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou histoire du génie dramatique* (Paris: Auguste Eudes, 1868), xi.

²⁴⁶ Edmond Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge. Texte et musique* (Genève: Slatkine, 1975), viiiij.

séculiers"²⁴⁷. Como sugiere Errante, la progresiva desvinculación de las piezas dramáticas de la Misa enriquecieron otro tipo de usos litúrgicos como las procesiones y, penetrando en las horas del Oficio, gozaron de una mayor libertad literaria²⁴⁸.

Algunos de los dramas tratados en nuestro *Repertorio*, entre los que destaca el *Sponsus* de SM1 o el *Ludus Danielis* de EG, aunque desarrollan un contenido religioso derivado del Nuevo Testamento, no presentan una relación directa con la liturgia sino que "on les représente tantôt aux processions, tantôt pendant ou après les cérémonies, soit au choeur, sou au jubé"²⁴⁹. El carácter menos estricto de su contenido, similar al que ofrecen los *versus* aquitanos, permite el uso de unas estructuras métricas determinadas que, como hemos mencionado, vinculan su forma a los desarrollos estróficos del resto de corpus poéticos repertoriados.

Nótese que no se incluye en este capítulo el *Misterio de Santa Agnés*, escrito enteramente en occitano, y vinculado estrechamente a la lírica trovadoresca no solo por el contenido de sus composiciones sino por la semejanza entre el uso de unas mismas estructuras métricas que favorece, como es sabido, la contrafacción entre ambos repertorios. De él nos ocuparemos en el capítulo sobre la lírica occitana²⁵⁰.

a) Los dramas de SM1

Ediciones consultadas: Du Méril, Young, Avalle, Thomas.

El manuscrito SM1 presenta la particularidad de conservar cuatro dramas litúrgicos con notación aquitana. Entre ellos, destaca una de las versiones más tempranas de la *Visitatio Sepulchri*²⁵¹, el famoso tropo dialogado del introito de la misa de Pascua *Quem queritis?*, variante conservada, también, en el tropario-prosario del manuscrito Vic106 del siglo XI²⁵². En breve, la particularidad de la inclusión de esta composición en el repertorio de Saint Martial reside en que se presenta enteramente

²⁴⁷ Coussemaker, *Le drame liturgique...*, viij.

²⁴⁸ Errante, *Marcabru e le fonti...*, 33.

²⁴⁹ Coussemaker, *Le drame liturgique...*, ix-x.

²⁵⁰ p. 174 y ss.

²⁵¹ Una versión anterior a la de SM1 se encuentra en el fol. 30v del manuscrito P1240 compuesto en torno al año 923-934 en la propia abadía de Saint Martial de Limoges

²⁵² Una exhaustiva descripción de la tradición manuscrita del *Quem queritis?* se puede consultar en la publicación de Eva Castro, *Teatro Medieval I: El Drama Litúrgico*. Páginas de Biblioteca Clásica (Barcelona: Crítica, 1997), 69-188.

como drama litúrgico independiente y no como tropo adjunto al introito lo que supone un desarrollo melódico y textual mayor que el de otras versiones²⁵³. Aun así, pese a la importancia capital de esta composición en la tradición dramático-litúrgica europea, no se incorpora en nuestro repertorio por no presentar una estructura lírica estrófica sino una forma dialogada de carácter responsorial.

I. *SPONSUS*

Seguido del *Quem queritis?*, entre los fol. 53r y 55v se copia el *Sponsus* o la parábola bíblica de las vírgenes sabias y las vírgenes necias, el drama litúrgico más antiguo con glosas occitanas siendo un *unicum* conservado exclusivamente en el repertorio aquitano²⁵⁴. Recuperando lo que hemos mencionado anteriormente, la utilización del apelativo litúrgico para este drama puede presentar ciertas incongruencias puesto que el *Sponsus* no se puede considerar, según Avalle, parte integrante de la liturgia²⁵⁵. Ahora bien, como señala el autor:

Comunque sia, se l'aggettivo «liturgico» applicato allo Sponsus è inessato a norma del rito ecclesiastico, non è men vero che nella tradizione monastica e soprattutto nella coscienza dell' epoca tali pratiche fossero riguardate, alla pari dei tropi, sequenze, etc., da cui derivano, comme un naturale sviluppo e complemento della azione liturgica²⁵⁶.

Debido a la poca información conservada acerca de su ejecución en su contexto monástico, y para facilitar su uso terminológico, seguiremos con la denominación genérica de drama.

Es conocida la incorporación en el *Sponsus* de ciertos episodios escritos en occitano, lo que demuestra un uso transversal de patrones métricos y melódicos tanto para la lírica latina como para la vernácula. A este propósito, Avalle considera que dichas glosas fueron compuestas e introducidas "in un secondo momento a quella

²⁵³ Chailley, *L'École musicale...*, 373.

²⁵⁴ Guy De Poerck, «Le ms. B. N. lat. 1139, ses versus et ses dramatisations (Sponsus etc.)», *Travaux de Linguistique et de Littérature* 7, n.º 1 (1969): 219-236. Entre los estudios que han abordado exhaustivamente el *Sponsus* remito a la publicación de Wilhelm Cloetta, «Le Mystère de l'Époux», *Romania* 22 (1893): 220 y al estudio referencial de Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc* (Genève: Droz, 1998), 15-28.

²⁵⁵ Avalle y Monterosso, *Sponsus...*, 9. La cuestión de las distintas inserciones litúrgicas del *Sponsus* han sido tratadas, también, en Henrard, *Le Théâtre...*, 26-28.

²⁵⁶ Avalle y Monterosso, *Sponsus...*, 9.

latina²⁵⁷" con el objetivo de facilitar a su audiencia la comprensión del texto en latín. En una misma línea, y precediendo los postulados de Avalor, Thomas considera la parte occitana como un "remanieur selon certains rapports d'harmonie et de cohésion avec les éléments primitifs²⁵⁸". Tales conjeturas no solamente suponen un predominio del estadio latino frente al vernáculo sino que plantean la cuestión acerca de la autoría de la sección occitana.

De manera parecida, y asumiendo la presunta independencia de ambas partes, Stengel²⁵⁹ ve en el *Sponsus* un drama doble en el que las secciones occitanas tendrían la misma importancia que las latinas suponiendo, en ambas partes, una serie de pérdidas de texto que acreditarían su teoría según la que se trataría de dos representaciones independientes. Esta conjetura será descartada por Thomas al identificar en la sección latina "une unité et une clarté que n'a pas aperçues Stengel et qui cadrent mal avec les lacunes qu'il suppose²⁶⁰". De manera contraria, Dronke supone al *Sponsus* "a fully unified imaginative conception, elaborated bilingually by a single author²⁶¹".

Todas estas cuestiones poco tienen que ver, a priori, con el desarrollo métrico del *Sponsus* aunque este parezca homogeneizar, como veremos, tanto las secciones en latín como las escritas en occitano.

Desde un punto de vista métrico, predomina el uso del verso decasílabo con cesura interna como es el caso de *Domnas gentils* (L 64):

Domnas gentils,	no vos covent ester,
ni lonjamen	aici a demorer.
Cosel queret,	no·u vos poem doner;
queret lo Deu	chi vos pot coseler

La cesura divide los versos en 4+6 sin presentar, por ello, ningún caso de rima interna recordando a ciertas cesuras propias del verso latino en 4p+6pp o 4+6pp²⁶².

En las estrofas latinas que presentan una disposición similar, se adopta en algunos casos para el primer hemistiquio el uso de una cesura femenina. Tómese como

²⁵⁷ Avalor y Monterosso, *Sponsus...*, 19.

²⁵⁸ Thomas, *Les strophes et la composition...*, 6.

²⁵⁹ Edmund Stengel, «Zum Mystère von den klugen und thoricthen Jungfrauen», *Zeitschrift für romanischen Philologie* 3 (1879): 236.

²⁶⁰ Thomas, *Les strophes et la composition...*, 5.

²⁶¹ Peter Dronke, *Nine medieval Latin plays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 3.

²⁶² Norberg, *Introduction a l'étude...*, 152.

ejemplo *Nos precari* (L 65) que, aun conservando el uso del decasílabo, presenta la división interna 3'+6 reforzando el final paroxítono por la presencia de un pequeño desarrollo melismático en la tercera sílaba del primer hemistiquio:

Nos precari, precamur, amplius
 desinite, sorores, otius.
 Vobis enim nil erit melius
 dare preces pro hoc ulterius.

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!

Nótese que la cesura en 4+6 (3'+6) del decasílabo solo cambia para el refrán occitano *Dolentas, chaitivas...* que presentaría, a su vez, una división en 5'+6²⁶³.

Una excepción del uso del decasílabo se produce en el prólogo que introduce el episodio dramático del Sponus, el *Adest sponsus* (L 63) repertoriado con la estructura en *abcb / 7'77'7* aunque presenta, como se sugiere en el RMMNC, una clara tripartición que recuerda, una vez más, a la forma del VTC en 3'3'7, imitación del clásico trocaico septenario:

Adest sponsus,	qui est Christus	- vigilate, virgines!-
pro adventu	cuius gaudent	et gaudebunt homine.

En cuanto a su desarrollo melódico, en toda la narración se repiten un total de cuatro temas agrupados por Monterosso²⁶⁴ en A, B, C y D correspondiendo A para L 63, B para L 67, C para L 66, L 62 y L 64 y D para L 65. El uso de distintas melodías, vinculadas a la entrada de los diferentes personajes, actúan según Thomas²⁶⁵ como *leitmotiv* que enmarca la narración de los distintos episodios dramáticos. Así, por ejemplo, la melodía A es cantada durante el prólogo del *Sponsus* seguido por B que da voz a Gabriel, C a las vírgenes follas y la entrada de los Mercaderes y D para las vírgenes prudentes. La atribución de temas melódicos específicos para cada personaje

²⁶³ La cuestión de la cesura en los versos del *Sponsus*, divide a la crítica entre aquellos que ven una cesura lírica y los que vinculan la forma a la cesura épica dando lugar a ediciones textuales extremadamente regularizadas como la propuesta por Stengel en «Zum Mystère von den klugen und thorichten Jungfrauen», *Zeitschrift für romanischen Philologie* 3 (1979): 233-237.

²⁶⁴ Avalle, D'arco Silvio y Raffaello Monterosso (eds.), *Sponsus. Damma delle vergini prudento e delle vergini stolte* (Milano-Napoli: Ricciardi, 1965).

²⁶⁵ Lucien-Paul Thomas, «Les strophes et la composition du Sponsus (textes latin et roman)», *Romania* 55, n°. 217 (1929): 49.

"(...) enrichit les mélodies de valeurs émotives et psychologiques et favorise le mouvement dramatique en précisant les alternances du dialogue²⁶⁶".

El *Sponsus* sería, según Chailley²⁶⁷, un prólogo adjunto al *Ordo Prophetarum*, destinado, como el anterior, al oficio de la Maitines de Navidad. Las dos composiciones que dan inicio a cada una de las secciones dramáticas, *Adest sponsus* (L 63) y *Omnes gentes* (L 78), no solamente presentan el uso de una estructura métrica y melódica parecida, sino que tanto la parábola como la profecía anuncian la llegada de Cristo.

II. *ORDO PROPHETARUM*

Inmediatamente después de la copia del *Sponsus* entre los fol. 55v y 58r, SM1 reproduce el *Ordo Prophetarum*, conocido también como misterio de la Natividad en el que se narran las profecías relativas a la llegada de Cristo²⁶⁸. Interesante es el añadido en el último *responsum* de la primera estrofa del Canto de la Sibila, «Judicii signum: tellus sudore madescet», acompañado de un *Benedicamus Domino*.

Este drama litúrgico puede pasar desapercibido entre la copia de los *versus* que lo acompañan puesto que, ni lleva una rubrica que indique su incorporación en el manuscrito, ni presenta ninguna indicación para la entrada de cada uno de los personajes. Nos preguntamos si dicha falta de información tendría que ver con la naturaleza métrica de las composiciones que lo forman, siendo muy parecidas a los desarrollos melódicos y estróficos del resto del contenido de SM1.

De todas las estructuras utilizadas, destaca, como es habitual en las piezas dramáticas analizadas, el uso de la forma propia del VTC en *aabccb* / 3'3'73'3'7 y sus distintas variaciones. Es paradigmática la primera estrofa de *Omnes gentes* (L 78):

Omnes gentes
congaudentes,
dent cantum leticie!
Deus homo,
fit de domo
David, natus hodie.

²⁶⁶ Thomas, «Les strophes et la composition du Sponsus (textes latin et roman)», 50.

²⁶⁷ Chailley, *L'École musicale...*, 374.

²⁶⁸ Para un estudio extenso sobre el origen y difusión del *Ordo Prophetarum* remito a Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*. 2 vol (Oxford: Clarendon Press, 1933), I, 125-171.

El estilo melódico del *Ordo Prophetarum* denota la simpleza propia de las reglas del canto plano dotando al texto de la solemnidad propia de su contenido.

Relacionando el contenido temático de este drama con el repertorio del noroeste peninsular es interesante la conjetura de Moralejo²⁶⁹ según la que el episodio dramático del *Ordo Prophetarum* habría inspirado la secuencia iconográfica del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

III. *LAMENTATIO RACHEL*

El último episodio dramático que configura el ciclo de SM1 lo encontramos al inicio de la sección más antigua del manuscrito. En el fol. 32v, bajo la rúbrica *Lamentatio Rachel*, se copia *O dulces filii* (L 61) y *Noli, Rachel deflere pignora* (L 60). Esta *lamentatio*, vinculada al *Ordo Rachelis* de la festividad de los Santos Inocentes, es introducida por un tropo que presenta la siguiente indicación escénica: «Sub altare audivi voces occisorum dicentium».

Debido a la brevedad de este episodio dialogado, tiene que considerarse, según Young²⁷⁰, como un poema dramático.

b) El *Ludus Paschalis* de Tours

Ediciones consultadas: Coussemaker, Luzarches, Lippard, Young.

El drama de la Resurrección o *Ludus Paschalis* conservado en el manuscrito 237 de la *Bibliothèque de Tours* (T237) bajo el título de *Prières en vers* es, junto al ciclo lírico dramático de Benoît-sur-Loire, uno de los monumentos dramáticos que más llama nuestra atención por sus características métrico-melódicas. En este manuscrito se conserva también el *Jeu d'Adam*²⁷¹ escrito en francés y con largas tiradas de rima pareada en *aabbcc...* de versos octosílabos y decasílabos, una vida de San Gregorio, una Vida de Santa María, la vida del Papa Gregorio, un fragmento de la vida de Santa Margarita y el *Miracle de Sardenay*, atribuido a Gautier de Coinci²⁷².

²⁶⁹ Serafín Moralejo, «El Pórtico de la Gloria», *FMR, Franco Maria Ricci* (1993), 28-46.

²⁷⁰ Young, *The Drama...*, II, 110.

²⁷¹ Victor Luzarches (ed.), *Adam, drame anglo-normand du XIIe siècle* (Tours: J. Bouserez, 1854).

²⁷² Luzarches, *Adam...*, xxxviii.

La primera parte del manuscrito, donde se localiza el drama en cuestión, es de la segunda mitad del siglo XII y según Coussemaker²⁷³, fue compuesta por una comunidad monástica masculina.

Si bien su inclusión en nuestro repertorio escapa a los límites geográficos propuestos al trazar el ámbito de la *nova cantica*, su importancia es capital para vislumbrar qué tipo de estructuras eran utilizadas en los dramas litúrgicos compuestos durante el siglo XII. Sus versos se encuentran plenamente asentados en los patrones de la métrica rítmica siendo "évident que dans ces compositions rimées la forme numérale, c'est-à-dire l'assemblage régulier des mots, sans tenir compte des syllabes longues ou brèves, a presque complètement remplacé les règles de la métrique des anciens"²⁷⁴.

Tomemos como ejemplo *Omnipotens pater altissime* (L 406) que corresponde a la entrada dramática de María Magdalena acompañada de *Maria Iacobi* y *Maria Salome* representadas, según nos indica su rubrica por «(...) tres parui uel clerici, qui debent esse Marie». En este fragmento, se narra la escena en la que las tres Marías compran a los mercaderes los aceites y especies destinados a la unción de Cristo. El diálogo se desarrolla a través de ocho estrofas con la forma en *aaaB*:

Omnipotens pater altissime,
angelorum rector mitissime,
quid faciantiste miserrime?
Heu! quantus est noster dolor!

Estas estrofas, alternan los versos decasílabos masculinos con el refrán octosilábico femenino (1010108') siendo un esquema métrico similar al utilizado en otras piezas como *De supernis affero nuntium* (L 11) o *Exultantes in partu virginis* (L 21) del SM1, ambas con el verso *b* más corto que los demás. La melodía, de estilo silábico, se desarrolla de una manera sencilla repitiéndose a lo largo de todo el fragmento dialogado.

²⁷³ Coussemaker, *Drames liturgiues...*, 321.

²⁷⁴ Luzarches, *Offices de Pâques...*, xxxviii.

c) El Ciclo dramático de Benoît-sur-Loire (Fleury)

Ediciones consultadas: Wright, Du Méril, Coussemaker, Young.

El Libro de Fleury, conservado en la última sección del manuscrito O201²⁷⁵, es una de las colecciones más interesantes para el estudio del drama litúrgico medieval. El manuscrito contiene un total de 10 dramatizaciones entre las que destaca el ciclo de milagros de San Nicolás, el *Officium Stellae*, el *Ordo Rachelis*, la *Visitatio Sepulchri*, el *Peregrinus*, la *Conversión de San Pablo* y la Resurrección de Lázaro siendo, uno de los manuscritos que más composiciones dramáticas conserva.

Aunque O201 fue localizado en la biblioteca benedictina de la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire, su origen parece incierto siendo vinculado por la crítica a Fleury. La copia de la última sección de O 201 se sitúa, según Coussemaker²⁷⁶, durante la primera mitad del siglo XII siendo esta una fecha discutida por Solagne²⁷⁷ que atribuye su origen a finales del mismo siglo.

De manera más o menos plausible, parece probable que los dramas conservados en O201 fueron interpretados en la abadía de Saint Benoît. Sabemos que la abadía fue un núcleo de peregrinación relevante durante los siglos XII y XIII para aquellos peregrinos que, habiendo venerado las reliquias del santo en Fleury, probablemente pasaron por Saint Benoît dirigiendo sus pasos a Saint Martial de Limoges camino de Santiago de Compostela.

I. LOS MILAGROS DE SAN NICOLÁS

Los milagros de San Nicolás conservados en O201 no presentan ninguna asociación directa con las Sagradas Escrituras. Con toda probabilidad su uso dentro de la comunidad monástica estaba reservado a momentos menos rígidos. Siendo así, estos serían compuestos para actuar como un "unofficial embellishment of their daily liturgy, (...) giving verse-form to the vitae of patron saints²⁷⁸".

²⁷⁵ Un estudio completo de este manuscrito se puede consultar en Clifford C. Flanigan, Thomas P. Campbell y Clifford Davidson, *The Fleury Playbook...*; Solange Corbin, «Le manuscrit 201 d'Orléans, drames liturgiques dits de Fleury», *Romania* 74, n°. 293 (1953): 1-43.

²⁷⁶ Coussemaker, *Drames liturgiques...*, 329.

²⁷⁷ Solange, «Le manuscrit 201 d'Orléans, drames liturgiques dits de Fleury», 7 y ss.

²⁷⁸ Young, *The drama...*, II, 311.

TRES FILIAE

El milagro que da inicio al ciclo de Nicolás es el de las *Tres Filiae* (L 412, L 413, L 414) del que solamente se han repertoriado las dos primeras intervenciones del padre y la entrada de la primera hija por ser las estructuras métricas y melódicas que se repiten a lo largo de todo el episodio. De este modo, a lo largo del milagro solamente se repiten dos frases melódicas vinculadas cada una de ellas a un esquema de rima determinado. La primera corresponde a L 414 y la segunda es cantada en L 412 y L 413.

TRES CLERICI

Le sigue el milagro de los *Tres Clerici* en el que toda la narración repite el mismo esquema métrico formado por estrofas decasílabas en *aabb* e idéntica melodía. Sirva *Nos quos causa sicendi literas* (L 415) como modelo paradigmático para toda la composición.

EL JUDÍO ROBADO

En el siguiente milagro se narra la historia del judío robado en el que se observan ciertas semejanzas con el drama de Hilarius introducido en los Addenda de la sección latina de los incipits de nuestro RMMNC. Para un análisis exhaustivo de sus características y similitudes remito al estudio de Young²⁷⁹. Desde un punto de vista métrico, encontramos el uso de una extensa variedad de formas estróficas entre las que destacan las compuestas por tercetos con rima en *aab* formados por versos decasílabos masculinos para *a* y versos más cortos para *b*. Es el caso de *Congaudete michi, karissimi* (L 418):

Congaudete michi, karissimi,
restitutis cunctis que perdidi.
Gaudeamus!

En el ejemplo citado, los versos decasílabos se encuentran acompañados del refrán *Gaudeamus!* que recuerda, sin que por ello deduzcamos ningún tipo de relación directa, al *versus* conservado sin notación musical *Exultantes in partu virginis* (L 21) de SM1, con el mismo refrán y con la forma en *aaaB / 1010104*:

Exultantes in partu Virginis
quod peccatum deletur hominis,

²⁷⁹ Young, *The drama...*, II, 349-350.

ad honorem superni luminis;
Gaudeamus!

Según Coussemaker, desde el punto de vista musical, "le troisième miracle de saint Nicolas est aussi bien supérieur aux deux premiers". Su variedad métrica supone la presencia de una clara diversidad melódica con el uso de melodías variadas que caracterizan cada uno de los personajes de la acción. No es de extrañar que esta composición pudiera haber sido punto de referencia para otros compositores habiendo servido como referente temático para el *Jeu de saint Nicolai* de Jean Bodel²⁸⁰.

FILIUS GETRONIS

El último milagro es el del *Filius Getronis*, la sección dramática más extensa del ciclo de Nicolás formada, en su mayoría, por estrofas de cuatro versos decasílabos en *aabb*. Su desarrollo melódico se formula a través de la repetición de ocho temas a lo largo de toda la sección. Véase a continuación la relación entre los temas melódicos, sus esquemas y las composiciones a las que pertenecen:

Tema 1	$\alpha\beta\gamma$	L 452, L 447, L 424
Tema 2	$\alpha\beta\gamma\delta$	L 440, L 431,
Tema 3	$\alpha\beta\gamma\delta$	L 426, L 446, L 429, L 444, L 454, L 432, L 445, L 438
Tema 4	$\alpha\beta\alpha\beta'$	L 433, L 430, L 451, L 439
Tema 5	$\alpha\alpha'\beta\gamma$	L 436, L 449, L 434, L 442, L 425, L 441, L 443, L 453, L 437
Tema 6	$\alpha\alpha\beta\gamma$	L 427
Tema 7	$\alpha\beta\beta\gamma$	L 435
Tema 8	$\alpha\alpha\beta\gamma$	L 428

²⁸⁰ Coussemaker, *Drames liturgiques...*, 329.

II. *OFFICIUM STELLAE*

En el fol. 205 del mismo manuscrito empieza el *Officium Stellae*, conocido también como la Adoración de los Magos, destinado a ser cantado durante el Ciclo de Navidad durante el día de la Epifanía.

A diferencia de los dramas vistos anteriormente, este muestra un desarrollo prosístico para la mayor parte de la acción. De tal forma, solo se han repertoriado cuatro composiciones (de L 455 a L 458) en las que se puede observar una clara preferencias por versos heptasilábicos masculinos. Nótese que se repite la misma melodía, con ligeras variaciones para L 456, L 457 y L 458.

De la tradición manuscrita que conserva la representación dramática de la Epifanía destacamos, por sus relaciones intertextuales con nuestro repertorio, el drama de Limoges conservado en el *Ordinarium ecclesiae Lemovicensis*, el único testimonio vinculado, como apunta Young²⁸¹, al ofertorio.

Al final de este episodio, el manuscrito limosino reproduce sin música la estrofa *Nuncium vobis fero de supernis* siendo, a su vez, la última pieza del LD de EG (L 217):

Nuntium vobis fero de supernis:
natus est Christus, Dominator orbis,
in Bethleem Judae, sic enim propheta
dixerat ante.

Estos versos forman parte de la primera estrofa de un himno de Fulberto de Chartres²⁸² y se encuentran copiados con la misma melodía de EG en el Breviario de Paris P15181 del siglo XIII. Además presenta fuertes analogías textuales y métricas con el *versus* de SM1 *De supernis affero nuntium* (L 11).

III. LA MASACRE DE LOS INOCENTES

El episodio de la matanza de los Inocentes por orden de Herodes ha sido una de los temas más representados en la liturgia dramática. Su acción, se encuentra íntimamente relacionada con el *Ufficium Stellae*. Así:

²⁸¹ Young, *The Drama...*, II, 37.

²⁸² Remito a la edición de Young, *The Drama...*, II, 433.

It was entirely natural, therefore, that the close relationship between the two themes should sometimes continue when they were dramatized, the representation of the fate of Innocents serving as a kind of epilogue to the play of the Magi²⁸³.

Entre los manuscritos que conservan total o parcialmente alguno de los fragmentos de la *Lamentatio Rachelis* destaca, como hemos visto, el fragmento de SM1 constituido por L 60 y L 61. Nótese que no se observa ningún tipo de relación textual o melódica entre SM1 y el drama de O 201 siendo el drama de Fleury el que presenta un mayor desarrollo dramático con la inclusión de nuevos personajes²⁸⁴.

En nuestro repertorio se han incorporado exclusivamente aquellas secciones dramáticas que presentan una disposición estrófica regular (L 459, L 460 y L 461). Todas ellas están formadas por parejas de versos de igual rima a modo de *aabbccdde*. Añadimos que se ha repertoriado como pieza representativa *Agno sacrato* (L 459) siendo la que presenta un cómputo silábico más regular y ejemplificando el esquema melódico del resto en su correspondiente descripción.

IV. VISITATIO SEPULCHRI

La versión de la *Visitatio* conservada en Benoît-sur-Loire es, con toda probabilidad, la que ofrece una mayor riqueza literaria. Desde un punto de vista métrico, destaca el desarrollo dramático de la procesión de las tres Marías hacia la tumba formada por un total de nueve estrofas (L 462) en *aab* con cierta tendencia al anisosilabismo en las que predomina el uso de versos octosilábicos masculinos para *a* seguidos de un verso tetrasilábico femenino para *b*. Este es el caso de las estrofas V y VI:

Quid justus hic promeruit,
quod crucifigi debuit?
O gens dammanda!

La melodía que acompaña esta primera parte consta de un total de 6 temas que acompañan las entradas de cada una de las tres Marías. Así, entre los distintos esquemas melódicos se observa: $\alpha\beta\gamma$, $\delta\delta'\epsilon$, $\zeta\zeta\eta$, $\theta\iota\kappa$, $\lambda\mu\nu$ y $\xi\omicron\pi$.

Interesante es la indicación escénica contenida en la rúbrica que acompaña este episodio según la que las tres Marías son representadas por «(...) tres fratres preparati et

²⁸³ Young, *The Drama...*, II, 102.

²⁸⁴ Young, *The Drama...*, II, 114.

vestiti in similitudinem trium Mariarum, pedetentim et quasi tristes, alternantes hos versus, cantates». Como hemos indicado más arriba, la incursión de cada una de las Marías supone el uso de un material melódico distinto en un total 6 melodías diferentes utilizadas a lo largo de la composición.

V. PEREGRINUS

El drama del *Peregrinus*, o la Aparición de Emmaus, se representaba durante las Vísperas del jueves santo. De todos los dramas es, junto al de los *Tres Clerici*, el que presenta menor número de material lírico. Se ha repertoriado exclusivamente la entrada del pelegrino *Sol occasum expetit* (L 465), una sola estrofa en la que se alternan versos heptasilábicos, octosilábicos y eneasilabos de rima en *aabbcdcc*.

VI. LA CONVERSIÓN DE SAN PABLO

El milagro de la conversión de San Pablo de O201 representa la única versión conservada de este episodio dramático. Este drama, de contenido neotestamental, era interpretado el 25 de enero durante las Maitines, como sugiere el *Te deum laudamus* que finaliza la acción.

Su desarrollo métrico repite un total de 20 estrofas decasílabas de cuatro versos cada una. Sirva de ejemplo la primera estrofa de la entrada de Saulus:

Propalare vobis non valeo
quam ingenti michi sunt odio
Christicole, qui per fallaciam
totam istam seducunt patriam.

El esquema de rima, formado por *aabb*, es el mismo para toda la composición mientras que su esquema melódico va cambiando a lo largo del drama presentando, sin embargo, algunas repeticiones.

VII. LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO

La representación de la resurrección de Lázaro es el último de los dramas litúrgicos de O201. El estilo monótono de su desarrollo lírico se debe al uso de una misma fórmula métrica repetida un total de 36 veces a lo largo del drama. Se trata del esquema en *aabccb* en el que se alternan versos decasílabos masculinos para *a* y versos tetrasílabos, también masculinos, para *b*:

Tu dignare per immunditiam
mee carnis, tuam potentiam
 declarare;
nobis optatum dones gaudium
et digneris nostrum hospicium
 subintrare.

La melodía es la misma para todo el episodio que repite para cada verso de la estrofa diferente material melódico, a modo de 'oda continua', con la sola excepción de b que presenta ciertas variaciones dando lugar al esquema en $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta'$.

Vinculada al mismo episodio encontramos el drama de Hilario, de menor relevancia métrico-textual que el de O 201. Así, según Coussemaker, mientras que el drama de Benoît-sur-Loire era representado dentro de la iglesia en un contexto litúrgico, el drama de Hilario era representado en un teatro²⁸⁵.

1.7 Egerton 2615

Ediciones consultadas: AH VIII, Young.

El manuscrito EG²⁸⁶, conservado en la British Library de Londres, es del segundo cuarto del siglo XIII, probablemente, entre el 1227 y el 1234. Copiado seguramente, como indica el *Catalogue des Additions* del British Museum, durante el pontificado de Gregorio IX y antes de las bodas de Luís IX y Margarita de Provenza en 1234²⁸⁷. Si bien es cierto que su sección polifónica ha llamado la atención a muchos musicólogos²⁸⁸, nuestro interés se centra en su parte monódica formada por el *Oficio de la Circuncisión* conservado al inicio del manuscrito, entre los fol. 1r-68v, y el *Ludus Danielis* que se inicia en el fol. 95r.

Las relaciones entre este repertorio y el de la 'escuela aquitana' parecen consolidarse por el hecho de compartir ciertas concordancias. Es el caso de las

²⁸⁵ Coussemaker, *Drames liturgiques...*, 333.

²⁸⁶ Para un estudio codicológico y de contenido del manuscrito Egerton 2615 remito August Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum* (London: British Museum, 1906), I, 242, 253.

²⁸⁷ *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1882-1887* (London: British Museum, 1889), no. Eg. 2625, 336.

²⁸⁸ David G Hughes, «Liturgical Polyphony at Beauvais in the Thirteenth Century», *Speculum* 34, n.º. 2 (1959): 184-200

composiciones **L 5**, **L 10**, **L 13**, **L 19** y **L 20**²⁸⁹ conservadas tanto en EG como en SM1. Tal correspondencia es reflejo de una clara influencia del repertorio aquitano sobre el resto de repertorios líricos latinos posteriores.

Por su interés métrico-melódico, entre las composiciones de EG destaca *Gratulemur in hac die* (**L 189**) conservada en los fol. 19r-19v del manuscrito bajo la rúbrica de *Sequitur conductus*, adjudicación frecuente en las rúbricas de EG que atribuye a sus piezas una connotación escénica determinada implicando cierto tipo de movimiento dentro del templo. La estructura en *ababcccb* de **L 189** es compartida por dos composiciones de Gace Brulé (*De bone Amour et de loial amie*, **F 62**, y *Mout ai esté longuement esbahis*, **F 146**), con un esquema silábico distinto, y por las estrofas II y III del *conductus Aurelianus civitas* (**L 691**) conservado en el manuscrito F. Veamos la primera estrofa de EG:

L 189

Gratulemur in hac die
Nova dantes gaudia,
Dei patris verbum pie
Nostra sonent studia;
Respice grata vice,
Dei patris unice.
Tibi gratos effice
Quos hec habet curia.

Mientras que las composiciones del Gace Brulé alternan versos decasílabos masculinos y endecasílabos femeninos, disposición métrica utilizada un total de diez veces en la lírica occitana (ver Frank 368: 1-10), el *conductus* de F sí que presenta una cantidad silábica parecida a *Gratulemur in hac die*. Esta se encuentra formada por una alternancia de versos heptasílabos femeninos para *a* y heptasílabos masculinos para *b*.

Otra pieza interesante para su estudio métrico comparativo es el caso de la conocida Prosa del Asno, *Orientis partibus* (**L 194**) copiada dos veces en EG y conservada, con ligeras variaciones, en el Oficio de Pierre de Corbeill de Sens, de principios del siglo XII²⁹⁰. La primera versión de EG es copiada monódicamente en fol.

²⁸⁹ A esta retahíla de composiciones se debería añadir *Alto consilio* conservada tanto en SM1 como en EG y LeP. Por su fuerte carácter heterométrico no se ha introducido en el repertorio.

²⁹⁰ Henri Villetard, (ed.), *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision): Impromptu appelé "Office des Fous"* (Paris: Alphonse Picard, 1907).

1r, la segunda, con un desarrollo polifónico a tres voces en el fol. 43r con la rúbrica *Conductus subdiaconi ad epistulam*. Nótese que la versión polifónica reproduce para el tenor la misma melodía que la monódica presentando ligeras alteraciones que no afectan a su desarrollo.

El mal estado del primer folio de EG parece haber borrado la rúbrica que introduce la versión monódica de *Orientis partibus*. Aun así, los estudios de Villetard²⁹¹ y Copley Greene²⁹², parecen atribuir a la rúbrica la indicación de *cunctus asi- [nicum] adducit- [ur]*. Tal acotación escénica refuerza la idea según la que, durante la representación de la misa, un hipotético asno se encontraría dentro de la Catedral de Beauvais.

El carácter festivo de esta composición se acentúa por el uso de un refrán en francés y un desarrollo métrico en *aaaaB* utilizado con cierta frecuencia en la lírica latina medieval (RMMNC 29: 12). En el caso de Beauvais, la estrofa de *Orientis partibus* está compuesta por versos heptasilábicos masculinos para *a* y hexasilábicos masculinos para el refrán mientras que su melodía se desarrolla a modo de oda continua:

Orientis partibus
Adventavit Asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus.
Hez hez sire asnes hez.

Añadimos, para finalizar, que la sección polifónica de EG comparte material con el manuscrito F lo que relaciona este repertorio al apartado de composiciones afines al repertorio de la 'escuela aquitana'.

a) Ludus Danielis

Ediciones consultadas: Smoldon, Coussemaker, Du Méril, Young, Bielitz.

En el folio 95r del manuscrito EG, cantado por el solista del coro, se dice: «Ad honorem tui, Christi,/ Danielis ludus iste / in Belvaci est inventus, / et invenit hunc juvenus». De estos versos se deduce que el *Ludus Danielis* fue compuesto en la catedral de Beauvais (Belvaci) por sus estudiantes. Se trata, pues, de un drama escolar o

²⁹¹ Henri Villetard, (ed.), *Office de Pierre...*, 219.

²⁹² Henry Copley Greene, «The Song of the Ass». *Speculum* 6, n.º. 4 (1931): 540.

ludus, una nueva categoría dramática que presenta fuertes semejanzas con el drama litúrgico²⁹³.

Aunque la fecha de copia sitúa a EG a principios del siglo XIII, existen evidencias que parecen datar el *ludus* en un estadio anterior de composición. Arlt²⁹⁴ supone un original más antiguo a la copia de la sección monódica del manuscrito, aproximadamente en torno al 1160, mientras que el *ludus* sería copiado, presuntamente, entre 1220 y 1240.

Sabemos que Hilario, discípulo de Abelardo, copia una versión (sin notación musical e incorporada en nuestro RMMNC, L 772 - L 816) del LD, la conocida como *Historia de Daniel representanda*, en el manuscrito lat. 11331²⁹⁵ a mediados del siglo XII. Esta copia fue compuesta con toda probabilidad, como apunta Dronke²⁹⁶ en torno al 1130.

Como señala Young, es evidente que ambos dramas presentan ciertas similitudes desde un punto de vista temático²⁹⁷. Las divergencias, siguiendo al autor, se podrían resumir en la estética de la piezas corales y en la incorporación en Beauvais de ciertas frases en francés. La cuestión acerca de las posibles interdependencias entre ambas composiciones ha sido objeto de disputa entre los estudiosos. Entre ellas destacan, siguiendo a Dronke²⁹⁸, los planteamientos de Meyer o Bulst que apuestan por una anterioridad de EG frente a la versión de Hilario.

Las relaciones entre Hilarius y Beauvais cobran mayor fuerza con la figura de Raúl, discípulo también de Abelardo que, según añade Maître²⁹⁹, enseñó en la catedral de Beauvais durante el siglo XII siendo, por ello, nexos de relación entre Hilario y el repertorio dramático de la catedral. En una misma dirección se pronuncia Meyer³⁰⁰ al datar ambas obras en torno al 1140, un siglo antes de su incorporación a EG y siendo coetáneas a la copia más tardía de los manuscritos aquitanos.

²⁹³ Eva Castro, *Teatro Medieval I: El Drama Litúrgico* (Barcelona: Crítica, 1997), 19.

²⁹⁴ Wulf Arlt, «Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen bedeutung» (tesis doctoral, Universität Basel, 1970): I, 30.

²⁹⁵ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 415-417.

²⁹⁶ Dronke, *Nine Medieval...*, 119.

²⁹⁷ Young, *The drama...*, II, 301; ver también Dronke, *Nine medieval...*, 110-116.

²⁹⁸ Dronke, *Nine Medieval...*, 119.

²⁹⁹ Léon Maître, *Les Écoles épiscopales et monastiques en Occident avant les Universités (768-1180)* (Paris: Piccard, 1924), 101.

³⁰⁰ Meyer, *Fragmenta...*, 55.

De manera contraria, desde un punto de vista métrico, el LD de EG presenta un desarrollo estrófico mucho más complejo que el de Hilario de lo que se deduce, según Young³⁰¹, que este no habría copiado su drama de la versión de Beauvais.

En nuestro repertorio, se han incorporado un total de 30 composiciones (de **L 198** a **L 228**), diez más que las propuestas por Spanke³⁰² en su estudio métrico. Su carácter rítmico, con desarrollos estróficos plenamente integrados en la tradición lírica del siglo XII y con un uso estandarizado de la rima, conlleva la utilización de estructuras métricas compartidas con el resto de corpus poéticos repertoriados. Es el caso de la repetida forma en *aaBccB* de la composición *Hujus rei non sum reus* (**L 210**) que presenta el verso-refrán «eleyson», propio del *Kyrie*:

Hujus rei non sum reus;
miseree mei, Deus
eleyson!
Mitte, Deus, huc patronum
qui refrenet vim leonim;
eleyson!

Al carácter polimétrico del LD lo acompaña una heterogeneidad de melodías, distintas en estilo y estructura, que van cambiando a medida que se desarrolla la acción con la entrada de cada episodio dramático³⁰³.

La mayor parte de sus composiciones se encuentran acompañadas por una rúbrica que las califica como prosas, «(...) Principes sui cantabunt ante eum hanc prosam:», sin dejar muy claro ni su correcta traducción ni la atribución genérica que el término 'prosa' les otorga en estos casos. Otras composiciones, destinadas a ser cantadas durante un momento de desplazamiento dentro del templo, son rubricadas como *conductus*³⁰⁴. Es el caso de la rubrica que acompaña a *Cum doctorum et magorum* (**L 202**) que hace referencia a la entrada del personaje de la reina: «Conductus Reginae venientis ad Regem» y que implica un evidente movimiento escénico

³⁰¹ Young, *The drama...*, II, 304.

³⁰² Spanke, *St. Martial-Studies...*, 415-417.

³⁰³ Smoldon, *The Play of Daniel...*, 4-14, ofrece un análisis detallado de las distintas particularidades melódicas observadas en el LD de Beauvais.

³⁰⁴ Aubrey, «The Eleventh Fascicle of the Manuscript Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1: A Critical Edition and Commentary», 27 y ss.

A este respecto, Smoldon³⁰⁵ adjudica unas determinadas cualidades melódicas a dichas piezas procesionales. Algunas utilizan melodías simples de nota contra sílaba mientras que en otros ejemplos, por el contrario, el carácter melódico sugiere que estas podrían haber sido bailadas. Sirva de ejemplo el «Conductus referentium vasa ante Danielelem» *Regis vasa referentes* (L 221) de ritmo trocaico y estructura métrica en *aaaBCB / 7'7'7'3'7'3'*:

Regis vasa referentes
que Judaeae tremunt gentes,
Danieli applaudentes.
Gaudeamus;
laudes sibi debitas
referamus!

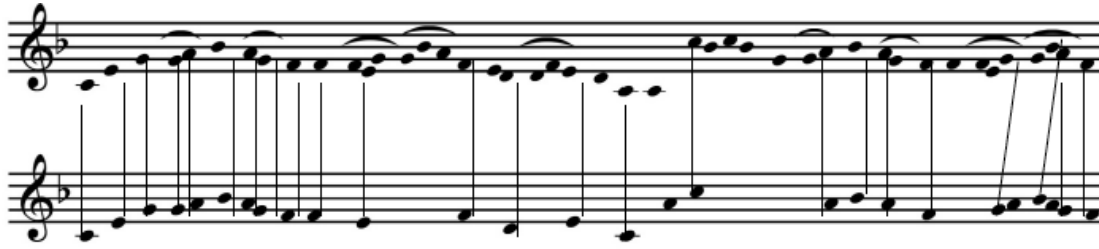
La estrecha relación entre texto y música así como el uso de complejas estructuras de rima, vinculan la lírica del LD a la de los trovadores y *trouvères*.

Quedan por dibujar algunas de las relaciones intertextuales e intermelódicas entre el LD y otros corpus poéticos que legitiman la incorporación de sus composiciones en nuestro repertorio. En un artículo sobre la tradición musical de la sextina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14, O 156) del trovador Arnaut Daniel, Rossell³⁰⁶ plantea una de las citas melódicas más sugerentes de la lírica medieval. Se trata de la relación intermelódica entre la sextina y el prólogo *Ad honorem tui, Christi* (L 771) del LD que, igual que la composición de Arnaut, empieza con una secuencia de terceras ascendientes (do-mi-sol) y sigue con una progresión melódica parecida. Reproducimos a continuación la relación melódica entre ambas composiciones ofrecida en el estudio de Rossell³⁰⁷:

³⁰⁵ Smoldon, *The Play of Daniel...*, 7.

³⁰⁶ Rossell, Antoni. «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sextina: Music and Literatura», *passim.*; *id.* «La tradizione musicale della sextina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BdT 29, 14): un artefatto lírico perfecto», *Medievalia* 15 (2012): 33-38.

³⁰⁷ La transcripción melódica es tomada de Antoni Rossell, «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sextina: Music and Literatura», 123.



Las relaciones entre ambas melodías se acentúan si observamos la estructura métrica de la composición *O coniunx, aue, regia* (L 785) perteneciente, en este caso, a la versión del LD de Hilario. Como observa Rossell, la estructura métrica de esta pieza, que alterna versos octosílabos y endecasílabos (RMMNC 12:1), recuerda a la estructura silábica de la sextina.

El complejo panorama de relaciones dibujado hasta el momento por Rossell cumple, como propone el autor, con el trinomio intertextual de Grüber³⁰⁸ según el que, recogiendo los primeros versos de *No sap chantar qui so non di* (BdT 262,3) de Jaufré Rudel, la intertextualidad total se produce cuando entre distintas composiciones se establece un diálogo entre sus *motz*, el *so* y la *ratzo*³⁰⁹.

Recordemos que a su vez, encontramos la relación textual planteada más arriba entre el CB *Bache bene venies* (L 243) y los versos de *Jubilemus regi nostro* (L 212)³¹⁰ cerrando, así, un círculo de relaciones que sitúan el LD como una de las piezas clave para la lírica medieval.

1.8 Selección de composiciones afines al repertorio lírico latín

Cerrar la selección de los corpus poéticos en un repertorio de estas características resulta un ejercicio de renuncia en el que, inevitablemente, se sacrifican ciertas composiciones poéticas por escapar de los límites propuestos en la investigación. Aun así, a medida que el repertorio métrico y melódico se iba forjando, han ido emergiendo ciertas tradiciones líricas que de una manera u otra colindan con los textos repertoriados hasta el momento.

³⁰⁸ Jörn Grüber, *Die Dialektik des Trobar* (Tübingen: Niemeyer, 1983).

³⁰⁹ Rossell, Antoni. «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sextina: Music and Literatura», 23-51.

³¹⁰ vid. p. 69.

Siendo conscientes que una selección de este tipo puede resultar un tanto arbitraria, nos ha servido de guía el trabajo capital de Gillingham³¹¹ en el que se ofrece una edición melódica de distintas composiciones paradigmáticas para el estudio de la lírica secular latina.

Entre ellas, destaca el grupo de piezas conservadas en el manuscrito F de la Biblioteca Mediceo-Laurenziana de Florencia³¹² datado, según el estudio iconográfico de sus miniaturas, en torno a 1240³¹³ y de origen francés. Este manuscrito, considerado como fundamento del repertorio polifónico de la Escuela de Notre Dame, presenta un total de aproximadamente 344 composiciones entre las que se conservan distintos *organa*, *clausulae* y *conducti* polifónicos. La sección que centra nuestro interés es la que ofrece el denominado 'Fascículo X'³¹⁴ que conserva un total de 83 *conducti* monódicos. Su relación con la 'escuela aquitana' se puede establecer, según Fuller, en relación a las formulaciones finales del *Benedicamus*. Así, "several polyphonic conductus in the Florence manuscript close with a Benedicamus versicle, a direct testimony to their ancestry in the versus-Benedicamus versus of the Aquitanian repertory"³¹⁵. Muchas de las composiciones monódicas de F han sido atribuidas a Philippe le Chancelier, Gautier de Châtillon o Pierre de Blois, autores parisinos de finales del XII y principios del XIII.

Siguiendo la edición de Anderson (vol. VI), solamente se han incluido aquellos *conducti* a una voz que presentan ciertas analogías métricas, melódicas o textuales con el resto de corpus líricos³¹⁶. Hemos descartado los *conducti* que presentan la forma

³¹¹ Gillingham, *Secular medieval...*, *passim*.

³¹² Para un estudio codicológico y de contenido remito a: Léopold Delisle, *Dicours prononcé à l'assemblée générale de la Société de l'histoire de France, le 20 mai 1884*, par M. Léopold Delisle (Paris: H. Loones, 1884); Luther Dittmer, *Facsimile Reproduction of the Manuscript Firenze, Biblioteca mediceolaurenziana, Pluteo 29.1*, 2 vol (Brooklyn, NY: Intitute of Medieval Music, 1966); Aubrey, «The Eleventh Fascicle of the Manuscript Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1: A Critical Edition and Commentary» y Massimo Masani Ricci, *Codice Pluteo 29.1 della Biblioteca laurenziana di Firenze: storia e catalog comparato* (Pisa: Sesto Fiorentino, 2002).

³¹³ Rebecca A. Baltzer, «Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript», *Journal of the American Musicological Society* 25, nº. 1 (1972): 1-18.

³¹⁴ Colección editada en Anderson, vol. VI.

³¹⁵ Sarah Fuller, «Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 26.

³¹⁶ Remito al capítulo sobre lírica francesa para profundizar sobre la cuestión. Vid. xxx.

estrófica propia del Rondeau por ser repertoriados de manera exhaustiva en el estudio de Spanke³¹⁷.

Por su vínculo con la Escuela de Notre Dame así como por estar relacionadas con la lírica de los trouvères, las composiciones que componen F-X serán tratadas en el correspondiente capítulo de la lírica francesa³¹⁸. Ahora bien, algunas de ellas se apunta a continuación:

Entre las composiciones repertoriadas destaca el *planctus* adjudicado, no sin reservas³¹⁹, a la muerte de Enrique II de Inglaterra *Anglia planctus itera* (L 688). Esta composición se encuentra copiada en el fol. 421v de F con una estructura estrófica que recuerda a ciertas canciones trovadorescas. Reproducimos la primera estrofa del *planctus*:

Anglia, planctus itera
Et ad luctum revertere,
Dupplex dampnum considera
Dupplici merso sidere,
Moirs in te sevit aspere
Nec iam mortis insultui
Facta potens resistere;
Ergo luctus ingredere
Semper intenta luctui.

Sus dos estrofas, de versos octosilábicos masculinos, presentan un esquema de rima en *ababbcbbc* y una melodía en oda continua que no repite material melódico para ninguno de los versos de sus estrofas. La estructura métrica, un *unicum* de nuestro RMMNC, es utilizada por Guilhem de la Tor en la canción *Bon'aventura mi veigna* (BdT 236,1), sin presentar, a primera vista, ningún tipo de relación con el *planctus*.

Otro de los repertorios afines a las distintas tradiciones líricas de nuestro estudio es el los *Carmina Cantabrigensia*, conservados en el manuscrito Gg.5.35 del monasterio inglés de Saint Augustine of Canterbury³²⁰. La importancia de este repertorio reside en ser "(...) the only major surviving anthology of Latin lyric poetry for the

³¹⁷ En su estudio sobre la forma del Rondó, Spanke incluye parte de las composiciones de F que presentan dicha disposición métrica. Hans Spanke, «Das lateinische Rondeau», *Zeitschrift für französische Sprach und Literatur* 53 (1930): 113-148.

³¹⁸ vid. p. 163 y ss.

³¹⁹ Ruth Steiner, «Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200», *The Musical Quarterly* 52, nº. 1 (1966): 56-57.

³²⁰ Ziolkowski Jan M, *The Cambridge Songs* (New York: Garland, 1994), xxxi.

period between the Carolingians and the end of the eleventh century, and as such they have a precious potential for illuminating the flowering of both Latin and vernacular lyric in western Europe³²¹".

Su presencia en nuestro estudio, se reduce a aquellos *carmina* en los que, gracias a la edición de Gillingham, se ha podido recuperar su melodía. Para el resto, remito a la edición de Strecker³²² y Breul³²³ y al estudio métrico sobre dicho repertorio ofrecido por Spanke³²⁴.

Entre los *carmina* repertoriados destaca la composición *Iam, dulcis amica, venito* (L 723) copiada en el fol. 438v de Gg.5.35, en el *Codex Vindobonensis* 116 de Viena y, curiosamente, en el *Prosarium troparium lemovicense* lat. 1118 de la abadía de Saint Martial de Limoges. Esta composición ha sido categorizada genéricamente por Coussemaker como *chanson de table*³²⁵:

Iam, dulcis amica, venito
quam sicut cor meum diligo:
intra in cubiculum meum
ornamentis cunctis onustum.

La versión de Gg.5.35, copiada sin notación musical, conserva un total de diez estrofas formadas por versos eneasílabos con rima en *aabb*. La recuperación melódica es posible gracias a las versiones conservadas en los otros dos manuscritos que, aunque sus melodías presentan notables variaciones, reproducen una línea melódica similar³²⁶.

La peculiaridad que presenta la doble copia de *Iam, dulcis amica, venito*, tanto en el prosario de Limoges, de uso religioso y con fuertes reminiscencias como puede leerse en su última estrofa al Cántico de los Cánticos, como en el repertorio de los CC, muestra que la composición "was sung as a sacred conductus at Saint-Martial or Saint Martin in the same decades as it was performed as a sophisticated love-song for the

³²¹ Ziolkowski, *The Cambridge...*, xviii.

³²² Karl Strecker, *Die Cambridge Lieder*. En *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum germanicarum in usum scholarium separatim editi*, 40. (Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1993).

³²³ Karl Breul, *The Cambridge Songs: A Goliard's Song Book of the XIth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1915).

³²⁴ Hans Spanke, «Ein lateinisches Liederbuch des 11. Jahrhunderts», *Studi medievali* 15 (1942): 111-251.

³²⁵ Coussemaker, *Histoire de l'harmonie...*, 108.

³²⁶ Gillingham, *Secular medieval...*, 28-33.

entertainment of an ecclesiastical court or cathedral school³²⁷". Una vez más, una tradición lírica aparentemente ajena al repertorio limosino se encuentra relacionado al corpus de la 'escuela aquitana'

³²⁷ Dronke, *The Medieval...*, I, 271.

2 LÍRICA OCCITANA

El estudio de Spanke publicado en 1934, *Zur Formenkunst des ältesten Troubadours*³²⁸, ha sido, en muchos aspectos, el primer trabajo exhaustivo que ha tratado con rigor la influencia que ejerció la lírica paralitúrgica mediolatina sobre la lírica occitana. A este lo secundan los estudios de Chailley³²⁹, Lapa³³⁰, Errante³³¹, Jeanroy³³², Switten³³³, o Rossell³³⁴, entre otros, que han visto en la tesis litúrgica una explicación parcial para la génesis de la lírica trovadoresca, directriz fundamental en la construcción del presente RMMNC.

De manera sintética, las influencias presentes entre ambas líricas pueden plantearse, en palabras de Chailley³³⁵, en dos planos diferenciados: aquél que responde al 'dominio semántico' y el que atañe al 'dominio formal'. El primero, hace referencia a "des points de contact épisodiques quant aux sujets traités ou aux sentiments exprimés"³³⁶, esto es, el uso de determinados temas literarios que, como el exordio primaveral, se observan en ambas líricas. El segundo, encuentra una respuesta parcial a la cuestión a través de un estudio exhaustivo de las formas métricas y melódicas utilizadas en ambas tradiciones lo que demuestra que, efectivamente, existen una serie de patrones estróficos que se repiten entre ambas lo que conlleva el uso de un sistema métrico común.

³²⁸ Spanke, Hans. «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours». *Studi medievali* 7 (1934): 72-84.

³²⁹ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 212-239.

³³⁰ Lapa, *Das origins...*, 291-311; Lapa, *Liçoes...*, 78 y ss.

³³¹ Errante, *Marcabru e le fonti...*

³³² Jeanroy, *Les origines...*, 342 y ss.

³³³ Margaret Switten, «Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours», *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. IIIème Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes*, Montpellier II (1992), 679-9; *id.*, «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'», *passim*.

³³⁴ Rossell, Antoni. «So d'alba». En *Studi in Honorem prof. Martín de Riquer*, vol. IV. Barcelona: Quaderns Crema, 1991: 705-721; *id.*, «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sestina», *passim*.

³³⁵ Jacques Chailley, «Études musicales sur la Chanson de Geste et ses origines», *Revue de Musicologie* 30, n°. 85/88 (1948): 1-27; *id.*, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 215.

³³⁶ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 215.

Como es sabido, los *versus* aquitanos ofrecen un modelo de referencia para la lírica occitana dando validez a la tesis litúrgica planteada por Lapa que, como ramificación de la tesis medio-latina y de la poesía folclórica, hace derivar la lírica trovadoresca, en parte, de la poesía latina religiosa:

A tese litúrgica, assim chamada porque pretende derivar o lirismo trovadoresco das formas da poesia da Igreja cristã, vem resolver em parte o caso. Com efeito, essa levamos ao verdadeiro lugar de nascimento da poesia provençal, ao Limosin, que forneceu a linguagem dos primeiros e mais importantes trovadores, conhecidos na Península Hispânica, no século XV, por limosinos. E conduz-nos precisamente ao centro da região, a Limoges, que era no século XI, através do mosteiro de S. Marçal, uma poderosíssima oficina de poesia litúrgica, cuja influência está sendo reconhecida pela investigação moderna³³⁷.

De algún modo, parece natural pensar que los trovadores fueron conocedores de las composiciones religiosas producidas en territorio aquitano puesto que estas ofrecían "(...) dans le cadre de leurs habitudes et de leur éducation, un modèle dont les analogies avec leur propre mode d'expression, littéraire et musical, sont trop frappantes pour qu'il y ait simple coïncidence³³⁸". A propósito de tal influencia, son ilustrativos los versos de Pierre de Courbain en su *Thezaur*³³⁹ (vv. 496-505), composición de carácter enciclopédico de 520 versos dodecasílabos monorrimos, en los que el trovador relata la propia experiencia religiosa contraponiéndola a un discurso de carácter profano:

Senhors, encar sai ieu molt be vezadamens
Chantar en sancta glieiza per ponhs e per accens,
Triplar Sanctus et Agnus e contraponchamens,
Entonar seculorum que nol faill us amens,
E far douz chantz et orgues e contrapointamens,
E sai be mo mestier apercebudamens,
Tot caresme carnal, quatre temps et avens.
Eu sai be cansonetes e vers bos e valens,
Pastorelas apres amorozas, plazens,
Retroenchas et dansas, gent e cortesamens.

Pierre de Courbain dice dominar a la perfección tanto el repertorio litúrgico como el profano vanagloriándose de saber usar adecuadamente los *punctum* y los

³³⁷ Lapa, *Liçoes...*, 79.

³³⁸ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 214.

³³⁹ Alfred Jeanroy y Giulio Bertoni, «Le 'Thezaur' de Peire de Corbain (suite fin.)», *Annales du Midi: revue archéologique, historique et pilologique de la France méridionale* 23, n° 92 (1911): 452-471.

accentum, cantar un *organum* y un *contra-punctamentum*, técnicas polifónicas evolucionadas del canto gregoriano, del mismo modo que sabe cantar *cansos*, *pastorelas*, *retronchas* y *dansas*, géneros característicos del repertorio profano. Siguiendo estos versos, según Errante, "(...) la lírica del primo grande poeta romanzo non può interpretarsi che restituendola alle sue fonti, essenzialmente mediolatine e di scuola³⁴⁰". Muchos trovadores tuvieron una formación clerical y estaban, por ello, acostumbrados al repertorio litúrgico y paralitúrgico cantado en los principales centros religiosos de territorio aquitano, en concreto, y occitano en general³⁴¹.

En el capítulo anterior, hemos apuntado algunas de las principales relaciones entre la dinastía Plantagenet y la abadía de Saint Martial de Limoges siendo, junto a las dos composiciones de Guilhem de Peitieu en las que se cita la región limosina (BdT 183, 7 y BdT 183, 12), testimonio de los vínculos entre los trovadores y la lírica de la escuela aquitana. Sabemos, además, que Ademar V, vizconde de Limoges, es elogiado irónicamente por Bertran de Born en el sirventés *Seigner en coms, a blasmar* (BdT 80, 39) y llorado por Guiraut de Bornell en *Plaing e sospir* (BdT 242, 56)³⁴². Además, el primero, es nombrado por Bernard Itier a propósito de un cirio depositado *pro Bertrando de Born* en el Sepulcro de la abadía en 1215³⁴³.

Las relaciones entre ambas líricas son recíprocas y se acentúan en la medida en la que encontramos ciertos elementos semánticos que la lírica trovadoresca toma de la tradición aquitana. Asimismo, las relaciones métricas entre ambas permiten trazar puentes de diálogo métrico-musical de interesante valor para el estudio de las formas líricas de la *nova cantica* dejando entrever que "Derrière la chanson profane se laisse souvent découvrir un modèle sacré qui la contextualise³⁴⁴".

³⁴⁰ Errante, *Marcabru e le fonti...*, 17.

³⁴¹ Uno de los trabajos más recientes sobre la relación entre la litúrgica y la lírica trovadoresca, en el que se exploran los distintos niveles de asimilación de elementos cristianos por parte de los trovadores, se encuentra en la tesis doctoral de Valenti, «La liturgia del Trobar. Assimilazione e riuso di elementi del culto culto cristiano nelle canzoni occitane», 2011.

³⁴² Sobre las relaciones entre las grandes familias del Limosín y los trovadores remito a Jeanroy, *La poésie lyrique...*, 155-159.

³⁴³ Henri Duplès Agier, *Chroniques de Saint-Martial de Limoges* (Paris: Librairie de la Société de l'Histoire de France, 1874), 93; Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 221.

³⁴⁴ Switten, «Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours», 679.

El presente RMMNC incorpora las 282 composiciones de la lírica trovadoresca conservadas con notación musical. Siguiendo la edición de Van der Werf, en la que el autor transcribe todas las versiones conservadas en los diferentes manuscritos, se ha optado por reproducir las distintas estructuras melódicas con el objetivo de individualizar cada una de las versiones conservadas.

De manera sumaria, los principales manuscritos de tradición trovadoresca que contienen notación musical y, por ello, asimilados en nuestro repertorio son los siguientes: G, R, W, X, CANGÉ, Chigi 151 y SJAbss.

2.1 El *versus* paralitúrgico y el *vers* profano: cuestiones semánticas

La categorización por géneros en la lírica trovadoresca se encuentra condicionada tanto por la forma como por el contenido literario de la propia composición que, en algunos casos, influye tanto en su estructura métrica como en las características de la melodía utilizada³⁴⁵.

Si a grandes rasgos la lírica trovadoresca se divide entre aquellas composiciones de contenido amoroso, la *cansó*, y las que presentan un tono moral y político, el sirventés (con todas las variaciones posibles entre una y otra categoría: el alba, la pastorela, la *dansa*, la balada, la *viadeira* o el *descort*, entre otras), encontramos en el uso de la denominación *vers*, en singular y designando el conjunto de la composición³⁴⁶, un problema de origen y forma difícil de ubicar dentro del panorama de la lírica occitana³⁴⁷. Tanto es así que la propia Vida de Marcabré, a propósito de la denominación genérica de la *cansson* dice que «(...) en aquel temps non appellava hom cansson, mas tot qant hom cantava eron vers³⁴⁸», de lo que se deduce que la palabra *vers* fue utilizada de manera más o menos extendida en la lírica de la primera

³⁴⁵ Martí de Riquer, *Los Trovadores...*, I, 49-53. Para un estudio pormenorizado sobre la clasificación de los géneros en la lírica trovadoresca remito a Paolo Canettieri, «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici», *Cognitive Philology* 4 (2011), *passim*.

³⁴⁶ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 223; ver también Jeanroy, *La Poésie Lyrique...*, II, 64-69.

³⁴⁷ Un estudio historiográfico sobre la cuestión puede encontrarse en la publicación de John H. Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania* 3 (1980): 289-335.

³⁴⁸ Jean Boutière y Alexander H. Schutz, *Biographies de troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIV siècles* (Paris: Nizet, 1973), 12.

generación de trovadores para hacer referencia a un tipo de composición que, ente otras, comparte las características propias de la *canso*. Ahora bien, siguiendo a Rossell, una primera pregunta emmarca dicha relación: por qué primero *vers* y después *canso*³⁴⁹?

En este sentido, la Vida de Peire d'Alvernha no solo se señala que «(...) fo lo premiers bon trobair que fon outra mon et aquel que fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs» si no que «Canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers; qu'En Guirautz de Borneill fetz la primera canson que anc fos feita³⁵⁰», sugiriendo que no es hasta la segunda mitad del siglo XII donde poder situar la primera *canso* paradigmática a manos de el «Maestre dels trobadors» que, recordemos, era «(...) de Limozi, de l'encontrada d'Esiduoill, d'un ric castel del viscomte de Lemoges³⁵¹».

Las indicaciones de carácter metalingüístico utilizadas por los trovadores para designar su propia composición parten de la voluntad de delimitar la cuestión genérica de la lírica occitana en un momento en el que, de manera análoga a la lírica latina, existe una necesidad de definir la composición desde su dimensión estrófica (métrica) y melódica, lo que comporta una inevitable reflexión sobre la cuestión de los géneros poéticos.

Entre los trovadores que denominan a sus composiciones como *vers* destacamos los siguientes casos:

Guilhem de Peitieu

Companho, farai un vers tot convinen	(BdT 183, 3)
Farai un vers de dreit nien	(BdT 183, 7)
<i>Pos de chantar m'es pres talenz</i> / Farai un vers , don sui dolenz.	(BdT 183, 10)
Pus vezem de novelh florir	(BdT 183, 11. v. 37)
Farai un vers , pos mi somelh	(BdT 183, 12)

Marcabré

Amics Marchabrun, car digam	(BdT 293, 6 - BdT 451, 1)
v. 2 «Un vers d'Amors, que per cor am»	
Dirai vos sense duptansa /d'aquest vers la comensans	(BdT 293, 18)
Lo vers comens quan vei del fau	(BdT 293, 33)
Pax in nomine Domini! / Fetz Marcabrus lo	(BdT 293, 35)

³⁴⁹ Rossell, *El Cants dels...*, 118.

³⁵⁰ Boutière y Schutz, *Biographies de troubadours...*, 263.

³⁵¹ Boutière y Schutz, *Biographies de troubadours...*, 39.

	vers e·l so.	
Cercamon	Lo vers comenssa	(BdT 293, 39)
	Lo plaing comenz iradamen	(BdT 112, 2a)
	v. 2 «d'un vers don hai lo cor dolen»	
Bernat Martí	D'entier vers far eu no pes	(BdT 63, 6)
	Farai un vers ab so noel	(BdT 63, 7)
Peire Rogier		
	Ges no posc en bo vers faillir	(BdT 356, 4)
Peire d'Alvernya		
	Bel m'es qu'eu fars'oimas un vers	(BdT 323, 9)
	Qui bon vers agrad'a auzir	(BdT 323, 13)
Bernat de Ventadorn		
	Ab joi mou lo vers e·l comens	(BdT 70, 1)
Raimbaut d'Aurenga		
	A mon vers dirai chanso	(BdT 389, 7)
	Après mon ver voill sempr'ordre	(BdT 389, 10)
	Ar m'er tal un vers a faire	(BdT 389, 13)
	Un vers farai de tal mena	(BdT 389, 41)
Giraut de Bornelh		
	A penas sai comensar	(BdT 242, 11)
	v. 2 «Un vers que volh far leuger»	
	No posc sofrir c'a la dolor	(BdT 242, 51)
	vv. 57-58 «E·l vers , pos er ben assonatz Trametai»	
Aimeric de Peguilhan		
	Mangtas vetz sui enqueritz	(BdT 10, 34)
	Quan que·m fezes vers ni chanso	(BdT 10, 44)
Gavaudan		
	Lo vers dei far en tal rima	(BdT 174, 8)
	Un vers voill far chantador	(BdT 174, 11)
Guiraut de Calanson		
	Si tota l'aura s'es amara	(BdT 243, 9)
	v. 4 «D'un vers far en bella rima»	
Guilhem Ademar		
	Comensamen comensarai / (...) un vers	(BdT 202, 4, v. 3)
	vertadier e verai	
Peirol		
	D'un bo vers vau pensan com lo fezes	(BdT 366, 13)
	M'entension ai tot'en un vers meza	(BdT 366, 20)
Elias Cairel		
	Abril ni mai non aten de far vers	(BdT 133, 1)
Peire Bremon Ricas Novas		
	Un vers voill comenzar el son de meser Gui	(BdT 330, 20)
Guilhem de Balaun		

	Lo vers mou mercejan vas vos	(BdT 208, 1)
Bertran Carbonel		
	Vers es que bona cauza es	(BdT 82, 94)
Cerverí de Girona		
	Après lo vers comença	(BdT 434a, 2)
	Ar vers faray que playra als plasenz	(BdT 434a, 6)
	Mig vers faray leuger e pla ses força	(BdT 434a, 32)
	Un bon vers agra obs a far enans	(BdT 434a, 77)
	Un vers ay comensat	(BdT 434, 78)
	Un vers farai del quatre temps de l'an	(BdT 434a, 16)
	Un vers vuyll novellament bastir	(BdT 434a, 79)
Gausbert Amiel		
	Breu vers per tal que mains i poing	(BdT 172, 1)

La confusa dicotomía entre *vers* y *chanso* evoluciona de manera paralela a las formulaciones poéticas de la lírica occitana. Aunque algunos estudiosos como Raynouard³⁵² otorgan al *vers* un carácter genérico aplicándolo de manera indistinta a todo tipo de poesías, encontramos un uso rotundo y sin vacilaciones en el corpus de Guilhem de Peitieu con su paradigmático íncipit *Farai un vers...* al que lo secundan algunas de las composiciones Marcabré planteadas en la anterior tabla.

Un cuarto de siglo más tarde, en la Vida del trovador Peire d'Alvernha su biógrafo nos indica que «(...) fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs (...) Canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers (...)»³⁵³, otorgando al *vers* una posición hegemónica en la designación de la composición. Ahora bien, lo que parece que tenían claro los biógrafos de la *Vidas*, era más ambiguo para los propios trovadores.

El uso indistinto de uno u otro termino para designar la composición se esclarece en dos piezas de Raimbaut d'Aurenga en las que el trovador plantea de manera clara las diferencias entre ambos usos. Se trata, siguiendo las citas de Riquer³⁵⁴, de los primeros versos de la composición BdT 389, 7: «A mon vers dirai chansso / ab leus motz ez ab leu so / ez en rima vil'e plana» y de BdT 389, 3: «Aissi mou / un sonet nou / on ferm e latz / chansson leu, / pos vers plus greu / fan sorz dels faz». En ellos, el trovador da a entender que mientras que en la *canso* los versos son claros y fáciles, en el *vers* estos

³⁵² Raynouard, *Choix des poésies...*, II, 177.

³⁵³ Boutière y Schutz, *Biographies de troubadours...*, 263.

³⁵⁴ Riquer, *Los trovadores...*, 50.

son «plus greu», difficiles e incomprendibles, próximos al hermetismo del *trobar clus*³⁵⁵. Esta idea se encuentra reforzada, como sugiere Marshall³⁵⁶, en la composición de Giraut de Bornelh (BdT 242, 11) en la que el trovador empieza:

A penas sai comensar
Un vers que volh far leuger
e si n'ai pensat des er
Que·l fezes de tal razo
Que l'entenda tota gens
E qu'el fass'a leu chantar;
Qu'eu·l fatz per pla deportar.

En este caso, el trovador encuentra la necesidad de escribir un *vers* que sea ligero y fácil para la comprensión de «tota gens» pues para que todo el mundo se pueda divertir, una *canço* tiene que ser «leu».

La ambivalencia entre ambos términos acabará por normalizarse en el momento en el que la *canço* ganará espacio al *vers*. Así lo demuestra el uso indiscriminado de ambos términos en la composición *No posc sofrir c'a la dolor* (BdT 242, 51) de Giraut de Bornelh o en las emblemáticas primeras estrofas de *Mangtas vetz sui enqueritz* (BdT 10, 34) de Aimeric de Peguilhan en las que el trovador hace un *excursus* acerca de la cuestión terminológica asimilando, tanto por la métrica como por la música, ambas acepciones y dejando para el auditorio la elección de uno u otro termino:

I
Mangtas vetz sui enqueritz
en cort cossi vers no fatz;
per qu'ieu vuelh si'apellatz,
e sia lur lo chausitz,
chansos o vers aquest chans.
E respon als demandans
qu'om non troba ni sap devezio
mas sol lo nom entre vers e chanso.

II
Qu'ieu ai motz mascles auzitz
en chansonetas assatz,
e motz femenis pausatz
en verses bos e grazitz;
e cortz sonetz e cochans

³⁵⁵ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 57.

³⁵⁶ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 57.

ai auzitz en verses mans,
ez auzida chansonet'ab lon so,
els motz d'amdos d'un gran e-l chant d'un to.

A su vez, ya en el siglo XIII, *Las Leys d'Amors* se hacen eco de la dicotomía en la denominación entre *vers* y *canso* introduciendo un elemento nuevo en la definición del género y vinculando el *vers* a aquello «verays» con un contenido que «deu tractar de sen», aunque más adelante indiquen que la misma denominación también puede utilizarse para aquellas composiciones «d'amors, de lauzors, o de reprehensio (...)». A continuación, la gramática occitana hace referencia al modo de ejecución melódica del *vers* que «(...) deu aver lonc so e pauzat e noel, am belas e melodiozas montadas e deshendudas et am belas passadas e plazens pausas³⁵⁷». Será la unión de *vers* y *noel* la que entronca la definición de *Las Leys d'Amors* con el concepto de la *nova cantica* que, como hemos planteado anteriormente, vincula la lírica de la primera generación de trovadores con la lírica de la escuela aquitana. Además, la referencia al *so pauzat* bien podría apuntar al carácter lento y solemne de aquellas melodías que recuerdan al canto gregoriano.

Así, si en el ámbito occitano *vers* designa al conjunto de la composición incorporando el mismo uso gramatical que el *versus* de la escuela aquitana, *Las Leys d'Amors* se alejan de la acepción litúrgica adoptando, como se ha indicado, la extensión de «verdadero». Así lo muestra la composición BdT 202, 4 de Guilhem Ademar en la que el trovador propone un juego lexical entre *vers*, *vertadier* y *verai* asimilando lo descrito en la gramática y haciendo un claro uso de la aliteración:

Comesamen comensarai
comensan, pus comensar sai,
un vers vertadier e verai,
tot ver veramen...

Así, según Riquer³⁵⁸, esta acepción será la que utilizaran trovadores como Cerverí de Girona en los que el tono moral de su corpus legitimará el uso de *vers* en detrimento al de *chansso*.

³⁵⁷ Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar* (Leipzig: Reisland, 1895), 197.

³⁵⁸ Riquer, *Los trovadores...*, 51.

En el ámbito paralitúrgico, el uso del término *versus* no es utilizado de manera directa en la propia composición sino que aparece indicado exclusivamente en la rúbrica que acompaña cada una de las piezas de SM1. Esta característica, propia del corpus aquitano vinculado a Saint Martial de Limoges y, especialmente, a SM1, ha llevado a la crítica a denominar la sección más antigua del manuscrito como *versaria*³⁵⁹.

De esta manera, encontramos un total de 32 composiciones que han sido categorizadas por el copista como *versus*, 13 de las cuales, como nos indica la rúbrica, presentan la oración final de *Benedicamus*. Estas son catalogadas por Fuller³⁶⁰ como *Benedicamus versus* y presentan unas características estróficas y melódicas que los asemejan a estos. Lo mismo sucede en *Be deu hoi mais* (LO 3) acompañado de la rúbrica de *Tu autem* y en la composición *Pater, tui sumus* (L 45) precedida por la rúbrica de *Pater noster*:

SM1:

Rúbrica	Íncipit	Localización
Errisa Bernart versus	Lux rediit	35v
Versus	Novus est rex	35v
Versus troters	Gaudeamus nova cum letitia	37v
Versus	Corde patris genitus	38r
Versus	Alto consilio	38v
Versus	Virgine nato	39v
Versus	Lumen patris resplenduit	40r
Versus	Novus annus	40v
* Benedicamus S. Marie	Jubilemus	41r
* Benedicamus	Regi nato Domino	41v
* Benedicamus S. Marie	Castitatis lilium effloruit	42r
* Benedicamus	Vallis montem	42v
* Benedicamus	Postquam celorum dominus	43r
* Benedicamus	Gratuletur et letetur	43v
* Tu autem	Be deu hoi mais finir nostra razos	44r
* Benedicamus	Dulcis sapor novi mellis	44r
Versus obtimus	Radix Jesse castitatis	46r
Versus	Auscultet, exultet fidelis concio	46v
Versus	Incomparabiliter	46v

³⁵⁹ La rúbrica que deonmina las composiciones como *versus* es muy utilizada en el manuscrito 381 de Saint Gall así como en SM4. Ver Chailley, *L'École musicale...*, 123-135 y Popin, «Le versus et son modèle», 19.

³⁶⁰ Fuller, «Aquitian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», II, 22-24.

* Pater noster	Pater, tui sumus	47r
Versus S. Marie	O Maria, Deu maire	49r
Aliut versus	Jerusalem mirabilis	50r
Versus	Resonemus hoc natali	50v
Versus	Congaudeat ecclesia	51r
Versus	Promat chorus hodie	51v
Versus	Senescente mundano filio	52v
* Alium Benedicamus	Prima mundi seducta subole	58v
* Benedicamus	Organa letitie	59v
* Benedicamus	Do-benigno voto	60v
* Alium Benedicamus	Noster cetus psallat letus	61r
* Alium Benedicamus	Congaudeat turba fidelium	61v
* Alium Benedicamus	Angelus sedens	62r
* Ad Magnificat	Mater patris et filia	130r

Las cuestiones terminológicas que acotan los géneros en la lírica paralitúrgica son un tanto complejas y tienden a la ambivalencia³⁶¹. De una manera general podríamos decir que el *versus* de la escuela aquitana pertenece a la «littérature tropale³⁶²» con unas características propias que lo definen. Estas pueden resumirse, según Chailley, en que se trata de "(...) un chant en vers rimés accentuels, parfois strophique, aux mètres variés, avec ou sans refrains; son sujet est habituellement pieux, mais use parfois d'une liberté qui le mène aux confins du profane³⁶³". Por su carácter métrico-melódico y su contenido textual, podrían haberse cantado como *conductus* acompañando procesiones³⁶⁴. Ahora bien, tanto por sus particularidades de rima como por sus características silábicas, el *versus* difiere de la forma propia del himno, que no presenta en la mayor parte de los casos un sistema de rima estandarizado. Ahora bien, en el repertorio de la escuela aquitana la distinción entre ambos puede presentar ciertas ambivalencias³⁶⁵. De hecho, a propósito de los dos últimos *versus* conservados en el

³⁶¹ Para un estudio exhaustivo sobre las cuestiones terminológicas del verso latino, remito a las publicaciones de Giovanni Mari, «Ritmo latino e terminologia ritmica medievale», *Studi di filologia romanza* VIII (1901), 35-88; Handschin, "Trope, Sequence, and Conductus"; Bourgain, «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age»; Bryan Gillingham, «A New Etiology and Etymology for the Conductus», *The Musical Quarterly* 75, n.º. 1 (1991): 59-73; entre otras. Para una historia del uso del término *versus* es representativo el estudio que hace sobre el tema Chailley en *L'École musicale...*, 259-261.

³⁶² Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 224

³⁶³ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 213-214.

³⁶⁴ Grier, «A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine», 1033.

³⁶⁵ Marie-Danielle Popin, «Le versus et son modèle», 27.

manuscrito 339 de Saint Gall (*Gloria, laus et honor* y *Crux fidelis*³⁶⁶), Popin³⁶⁷, siguiendo a Gautier³⁶⁸, sugiere una filiación entre estos y el repertorio himnológico. Ahora bien, como se ha indicado a propósito del HP de Pedro Abelardo, en el presente *Repertorio* no se incluye la tradición hímica de los manuscritos de Moissac ya que no presentan una estructura estrófica regular.

Sin lugar a dudas, el *versus* es el género más paradigmático de la *nova cantica*, la antesala de la primera lírica trovadoresca. De esta manera, podría considerarse como la primera expresión lírica religiosa que, además de incorporar elementos temáticos profanos, presenta una estructura estrófica con unas formas métricas estandarizadas. Así, junto al tropo, ambos géneros "typify a remarkable shift in the form that devotional expression assumed in Aquitanian monastic communities about the year 1100. In the eleventh century, tropes for the Proper of the Mass were the preferred sacred form of expression, but by 1100 the *uersus* had taken the place of the trope³⁶⁹".

La presencia del sustantivo *versus* en las rúbricas de SM1, igual que en la lírica occitana, presenta su acepción en singular (*Versus optimus* o *Aliut versus*, por ejemplo) designando al conjunto de la composición. Su uso se encuentra influenciado, según Chailley³⁷⁰, por el *versiculus* (*verset*) de la tradición de los salmos e implica una alternancia coral entre las distintas partes de la estrofa. Esta característica lo vincula a un determinado uso del refrán que, como hemos visto en las anteriores páginas³⁷¹, representa una de las características fundamentales de este repertorio.

Aunque su finalidad dentro de la liturgia es poco clara³⁷², pues no existen, a diferencia de algunas de las rúbricas que acompañan los *conducti* de EG, indicaciones

³⁶⁶ Joseph Szövérfy, «'Crux fidelis...' Prolegomena to a History of the Holy Cross hymns», en *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, ed. por Sephan Kuttner *et al* (New York: Fordham University Press, 1966), *passim*.

³⁶⁷ Marie-Danielle Popin, «Le versus et son modèle», 19.

³⁶⁸ Gautier, *Histoire de la...*, 23.

³⁶⁹ Grier, «A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine», 1023.

³⁷⁰ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 152.

³⁷¹ vid. p. 9 y ss.

³⁷² En este sentido, Spanke denomina en todos sus estudios *versus* a casi todos los cantos estróficos tanto si estos son profanos como religiosos mezclando de manera indistinta *versus* y *conductus*. A este respecto Chailley en *L'École musicale...*, 274, puntualiza que "*Versus* représente la nature intrinsèque de telles

que emplacen su canto dentro del espacio religioso, sabemos que derivan de los tropos y que serán el germen de los futuros *conducti*. En este sentido, Grier sospecha que podrían haber sido cantados durante la liturgia desempeñando una función procesional aunque "In any event, the *uersus* had no fixed place in the liturgy and consequently knew none of the restrictions placed on the Proper trope³⁷³".

Chailley los vinculará al «trop de complement» relacionado con el *conductus* puesto que igual que este "(...) deviendra alors une pièce lyrique indépendante intercalée dans la liturgie entre deux moments officiels. Ces moments seront choisis de préférence parmi ceux qui comportent un déplacement de l'officiant ou des autres participants, d'où «temps mort» à meubler³⁷⁴".

La común denominación entre *vers* y *cansó*, utilizada por algunos trovadores para hacer referencia a su composición, es el elemento que bifurca, una vez más, ambas tradiciones líricas. A través de las relaciones entre el *vers* octiano y el *versus* paralitúrgico se pueden establecer distintas filiaciones de índole métrico e, incluso, textual que servirán de testimonio para acreditar la tesis (para)litúrgica de la formación de la lírica trovadoresca. Frente al auge del *versus* aquitano, utilizado siempre como rubrica a la composición y no como elemento referencial de la misma, la progresiva adopción del termino *canso* por parte de los trovadores para designar sus piezas sería un indicio de que "(...) les poètes fussent conscients d'avoir laissé derrière eux, dans un passé déjà assez lointain, les débuts de leur art et que le mot *vers* commençât de paraître un peu démodé pour cette raison³⁷⁵".

En la palabra *trobador*, encontramos otra de las relaciones semánticas entre ambas líricas. Como indica Riquer³⁷⁶, en el estudio etimológico de la palabra convergen dos tradiciones culturales que confluyen en la lírica trovadoresca. Como es bien sabido, la palabra *trobar/trobador* ha sido relacionada con el homólogo latín *tropare/tropatore* que deriva de *tropus*. Dejando a un lado las teorías que lo relacionan al significado de

pièces, *Conductus* leur emploi lorsqu'on les glisse dans l'office comme trope d'introduction accompagnant un déplacement".

³⁷³ Grier, «A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine», 1034. Ver también Aubrey, «The Eleventh Fascicle of the Manuscript Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1: A Critical Edition and Commentary», 19 y ss.

³⁷⁴ Chailley, *L'École musicale...*, 259.

³⁷⁵ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 62.

³⁷⁶ Riquer, *Los Trovadores...*, 19.

«hallar, encontrar» del verbo latino *invenire*³⁷⁷, la relación entre ambos términos deja entrever una filiación mucho más profunda que una simple relación etimológica. La definición estandarizada de tropo, ofrecida por Gautier³⁷⁸, sería la que lo vincula a todas aquellas interpolaciones de texto a una parte oficial de la liturgia. Esta definición, un tanto genérica, es matizada por el CT II en el que se propone la siguiente:

Les tropes sont les chants (texte et mélodie) que constituant une introduction, une intercalation ou une addition insérée soit dans un chant liturgique de la messe romaine (texte liturgique de base), soit dans un chant de l'office. Le mot trope est donc employé ici comme un terme générique, indépendant de la technique musicale³⁷⁹.

El género tropal, de clara ascendencia monástica, fue altamente conreado en la abadía de Saint Martial de Limoges "(...) comme un moyen de rendre plus solennels les offices fériaux³⁸⁰". La paraliturgia de los tropos, de tono personal y más relajada en las formas, será la "source de littérature et de musique profanes³⁸¹" y, por ello, fuente de inspiración para los trovadores. De este modo, Chailley, siguiendo las teorías de Spanke³⁸² y Lapa³⁸³, hace derivar directamente *trobador* de *tropatorem* (el que hace tropos), sin pasar por la acepción de *trobar*³⁸⁴: "Ainsi le *versus* limousin, issu des tropes et forme première du Conduit, nous paraître comme le chaînon qui relie l'art religieux des *tropatores* à l'art profane des troubadours, car c'est à travers lui que se fait la transition³⁸⁵".

³⁷⁷ Riquer, *Los Trovadores...*, 20.

³⁷⁸ Gautier, *Histoire de la Poésie...*, 1.

³⁷⁹ CP II, 7; ver también Valenti, «La liturgia del Trobar. Assimilazione e riuso di elementi del culto cristiano nelle canzoni occitane», 34.

³⁸⁰ Chailley, *L'École musicale...*, 184; un estudio pormenorizado sobre la tradición tropística en Saint Martial de Limoges puede encontrarse en los estudios de Jacques Chailley, «Les anciens tropaires et séquentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (Xe-XIe S.)», *Études Grégoriennes*, 2 (1957): 163-188 y Paul Evans, *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges* (Princeton: Princeton University Press, 1970).

³⁸¹ Chailley, *L'École musicale...*, 184.

³⁸² HansSpanke, «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours», *Studi medievali* 7 (1934): 72 y ss.

³⁸³ Lapa, *Das origins...*, 355; Lapa, *Liçoes...*, 59-60.

³⁸⁴ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 222.

³⁸⁵ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 222.

Otra de las transposiciones profanas de un elemento de ascendencia litúrgica, lo encontramos en aquellas expresiones relacionadas con el júbilo. Por un lado, el *gaudium* litúrgico y, por el otro, el *joi* trovadoresco como "trasposição secular"³⁸⁶ del primero³⁸⁷. Nótese que la mayor parte de los *versus* de los manuscritos aquitanos se encuentran relacionados con el Ciclo de Navidad siendo frecuente el uso de expresiones como el refrán *Gaudeat homo!* de *Nun clericorum concio* (L 40) o la célebre composición *Annus novus in gaudio* (L 1) con estrofas como:

IV
 Annum novum celebrantes,
 Exsultantes et laetantes
 Et cantorem venerantes
 Gaudeamus congaudentes.
 Ad haec sollemnia
 Concurrunt omnia
 Voce sonantia
 Cantoris gratia
 Et vitae spatia,
 Per quem laetitia
 Fit in ecclesia.

La alegría en Dios y por Dios es un sentimiento inherente al fiel cristiano del mismo modo que el *joi* es el resultado místico-moral del sentimiento del amado hacia su dama. Este es, sin lugar a dudas, "(...) uno dei tanti punti di sutura delle due liriche, latina e romanza, religiosa e profana"³⁸⁸.

En el fol. 87r de SM3 encontramos un perfecto ejemplo de la asimilación de las virtudes cortesanas de la *fin'amors* en una secuencia conservada sin notación musical en el manuscrito SM3³⁸⁹. *Iocus et leticia* (L 107.1) es un lamento fúnebre dedicado a *Dolça de Provença* datado en torno al año 1127:

L 107.1
 Iocus et leticia,
 fides, amicitia,
 largitas et gracia,

³⁸⁶ Lapa, *Liçoes...*, 82.

³⁸⁷ Gautier, *Histoire de...*, 124-126.

³⁸⁸ Errante, *Marcabru e li...*, 45.

³⁸⁹ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 314 y Dronke, *Medieval Latin...*, I, 291 y ss.

curarum solacia
et amoris gaudia,
omnia cum Dulcia
sunt sepulta.

Siguiendo a Dronke, la primera estrofa dibuja magistralmente los atributos de *cortezia*: *Joc ed alegria, fezeltat ed amistat, largueza e gracia, solatz e joy d'amor*³⁹⁰ adoptando, por ello, un registro cortesano en una secuencia copiada entre repertorio litúrgico.

Como hemos visto, las relaciones entre ambas tradiciones líricas se efectúan en tres niveles distintos: el semántico, el literario y el métrico-melódico, siendo este último el que acredita una relación más que certera entre ambos repertorios.

2.2 Los *versus* occitanos de SM1

En la sexta estrofa de la canción *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183, 10), Guihem de Peitieu, dirigiéndose a su *compaignon*, dice que « (...) ieu prec en Jesu del tron / Et en romans et en lati » (vv. 23-24). Si, como hemos visto, esta composición se relaciona métricamente al *versus In hoc anni circulo*, como este, el trovador dice dirigir sus *precs* en su lengua y en latín, esto es, de manera bilingüe. Si bien es imposible saber si tal referencia encubre el *versus* de SM1, está claro que ambos textos aluden a un hecho evidente: la progresiva 'vulgarización' de los textos religiosos como requisito necesario para que estos sean entendidos y difundidos por los fieles.

La incorporación de composiciones escritas en occitano en el repertorio de SM1 justifica, en parte, la adopción del sistema de escansión románico para el resto de piezas escritas en latín. Chailley deduce que SM1 fue dirigido por un escriba "périgourdo-limousin et pour une abbaye clunisienne indéterminée"³⁹¹ lo que lo vincula directamente a la región de influencia de la lírica de la primera generación de trovadores.

Por otro lado, la inclusión de las composiciones occitanas dentro de la sección más antigua del manuscrito parece responder a cierta voluntad unificadora, pues todas ellas se encuentran copiadas entre los folios 41r y 49r. En el presente apartado analizaremos tres de las composiciones conservadas en dicha sección del manuscrito sin incluir el *Sponsus*, que ha sido estudiado en el capítulo de la lírica latina a propósito de

³⁹⁰ Dronke, *Medieval Latin...*, I, 292.

³⁹¹ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 213.

los dramas litúrgicos de SM1³⁹², ni el refrán francés de *Nisi fallor, nil repertum* (L 118) de SM3 vinculado a la tradición poética de la *invitatio amoris*³⁹³

2.2.1 O Maria, Deu maire

Bajo la rúbrica de «Versus S. Marie», y precediendo la *canso de croada Jerusalem mirabilis* (L 28), se encuentra copiado en el fol. 49r de SM1 el *versus* occitano *O Maria, Deu maire* (LO 41). A lo largo de sus versos se narra el episodio de la Caída de Adam y Eva del jardín del Edén en el que Eva come el fruto prohibido condenando a toda la humanidad. Así, la quinta estrofa reza: «Eva, moler Adam, / quar de queu frut m[an]jet / nos mes en tal afan, / per qua vem set e fam» y, más adelante, la novena estrofa hace referencia al agravio que supone dicha decisión: «Adam menjet lo fruit / per que som tuit perdut; / Adam no creet Deu; / a tot nos en vai greu».

Su narración, dotada de un claro sentido propedéutico tiene por objetivo la transmisión de un contenido bíblico determinado siendo el primer testimonio lírico en vulgar en el que se transmite material del Antiguo Testamento. De hecho, se ha apuntado la idea de que el *libelli* que constituye dicha sección, de carácter austero, sin ninguna miniatura ni filigranas ornamentales y de una dimensiones reducidas, podría haber sido una especie de manual de consulta personal que habría transitado con cierto éxito entre los distintos centros monásticos aquitanos³⁹⁴.

Como veremos más adelante³⁹⁵, una de las cuestiones más relevantes del estudio de *O Maria, Deu maire* es la de poder ser considerada como el primer ejemplo en vulgar de una melodía de origen latino, el himno *O maris stella*.

O Maria, Deu maire (LO 41) está compuesta por un total de 12 estrofas de cuatro versos hexasílabos cada una. Excepto las estrofas III, V y VI, que son monorrimas, el resto presenta una rima pareada en *aabb*:

	a	a	b	b
I	6'	6'	6	6
II, IV, VII, VIII, IX, XII	6	6	6	6

³⁹² vid. p. 72 y ss.

³⁹³ Richard N. B Goddard, «The Early Troubadours and the Latin Tradition» (tesis doctoral, University of Oxford, 1985).

³⁹⁴ De Poerck, «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)]», 303.

³⁹⁵ Remito al análisis intermelódico de estas composiciones propuesto en la p. 140 y ss.

X, XI	6	6	6'	6'
	a	a	a	a
III, V, VI	6	6	6	6

La melodía, distribuida a lo largo de las estrofas en forma de oda continua ($\alpha\beta\gamma\delta$), presenta cierta variación en la II estrofa:

①

α
O Ma - ri - a, Deu Mai - re

β
Deu ci tes e - fils e - pai - re

γ
Dom - na pre - ia per nos

δ
To fil - lo glo - ri - os!

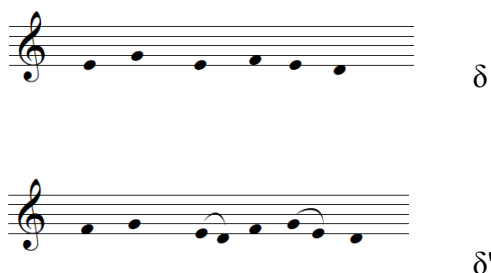
Véase la distribución de las frases melódicas en la siguiente tabla:

I	II	III, IV, VII, VIII, IX, X, XI, XII	V	VI
α	γ	α'	α'	α'
β	δ'	β'	β''	β'
γ	γ	γ	γ'	γ'
δ	δ'	δ	δ	δ

Su esquema melódico, aunque sujeto a diferentes variaciones, repite consecutivamente las líneas melódicas para todos los verso de cada estrofa con excepción de las variantes α' , β' , γ' que modifican algunas de las notas de la melodía principal.

Es en la segunda estrofa (*E lo pair aissamen*) donde encontramos que el manuscrito repite el material melódico de la segunda parte de la primera dando como

resultado el esquema $\gamma\delta'\gamma\delta'$. Además, incorpora una ligera variación en la línea melódica de δ , más ornamentada en su segunda repetición:



En su estudio métrico, Spanke³⁹⁶ sugiere que la copia de la melodía para la segunda estrofa sería fruto de un error por parte del escriba que repetiría el mismo material melódico que los dos últimos versos de la primera. Tal conjetura no carece de legitimidad puesto que para el resto de estrofas la estructura melódica permanece sin alteraciones. Ahora bien, si nos fijamos en el sentido del texto, parece que haya una clara división entre el contenido de la estrofa I y II respecto al resto de la composición. Mientras que las dos primeras estrofas, a modo de alabanza, se dirigen directamente a la Virgen, a partir de la tercera la narración se centra en el episodio del Génesis, con un claro sentido propedéutico.

La variabilidad en este caso vincularía el contenido con la forma donde la repetición de las frases melódicas para la segunda estrofa tendría el objetivo de enfatizar la introducción del *versus* y dar cierto sentido conclusivo mientras que el resto de estrofas, al narrar un episodio concreto, repiten una y otra vez la misma melodía, como si de un episodio épico se tratara.

2.2.2 Be deu hoimais finir nostra razo

La composición *Be deu hoimais finir nostra razo* (LO 3), de compleja atribución dentro del panorama lírico aquitano, se vincula al tropo de *Tu autem* siendo, esta, la rúbrica que acompaña su copia. Es, siguiendo a Chailley, un tropo de substitución en el que "(...) la musique du trope, au lieu de relier deux tronçons (trop d'interpolació) qu'elle respectait encore, se substitua au grégorien sous les paroles liturgiques, transformées au non³⁹⁷".

³⁹⁶ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 296.

³⁹⁷ Chailley, *L'École musicale...*, 275.

Se trata de una sola estrofa formada por seis versos decasílabos masculinos con una cesura menor de 4+6. Esta estructura, recuerda al desarrollo estrófico de las *laissez* monorrimas de las vidas de Santo tan relacionadas al 'cantus gestualis' mencionado en el *Ars musicae* de Johannes de Grocheo y a las *chanson de geste*³⁹⁸:

Be deu hoimais	finir nostra razos:
Un pauc soi las,	que trop fo aut lo sos.
Leven doi cler,	que dejen lo repos.
Tu autem, Deus,	qui est paire glorios,
Nos te preiam	que t'remembre de nos,
Quant triaras	los mals d'antre los bos.

El vínculo entre la performance de la vida de los santos y el género épico tiene que entenderse en relación a la no prohibición de este por parte de la iglesia lo que supone que la recepción de ambos géneros partía de una premisas similares:

The first clue to this relationship is the absence of ecclesiastic condemnations of epic songs. In contrast to other vernacular musical genres, the epic tradition is spared the scornful gaze of early medieval church authorities. It is, one might say, approved by their silence. Outside liturgical Latin chant, which writers nearly always commend, most medieval songs, and especially songs in the vernacular, regularly suffer the indignity of ecclesiastic condemnation³⁹⁹.

Desde su dimensión melódica, aunque esta presenta un carácter litúrgico con un desarrollo simple de nota contra sílaba y sin presencia de melismas, "le style n'est déjà plus celui du grégorien pur, encore moins celui de la psalmodie originale, bien qu'il en paraisse directement issu. Il s'agit manifestement d'une composition de jongleur encore imprégné des sources liturgiques qu'il traite librement":

³⁹⁸ Sobre el *cantus gestualis* de Grocheo ver Anglès, *La música a...*, 328-330.

³⁹⁹ John Haines, *Medieval Song in Romance Languages* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 112.

Ahora bien, la distribución interna de las distintas frases melódicas parece seguir la división de los hemistiquios del verso decasílabo. La melodía, repite una misma recitación inicial para el primero y quinto verso y para el segundo y tercero mientras que utiliza un mismo final conclusivo para los tres versos pares. De esta manera, encontramos en *Be deu hoimais finir nostra razo* los siguientes niveles métricos y melódicos:

	Esquema de rima	Esquema silábico	Estructura melódica general	Estructura melódica específica
v. 1	x	4	α	α
	a	6		β
v. 2	x	4	β	γ
	a	6		δ
v. 3	x	4	γ	γ
	a	6		ϵ
v. 4	x	4	δ	ζ
	a	6		δ
v. 5	x	4	α'	α
	a	6		η
v. 6	x	4	ϵ	θ
	a	6		δ

El interés de esta composición no radica exclusivamente en sus particularidades métrico-melódicas sino en la relación planteada anteriormente entre este tropo, las canciones de gesta primitivas y la tradición hagiográfica tan prolifera en el territorio que comprende Poitiers i Burdeos durante los siglos XI, XII y XIII⁴⁰⁰. Así, "Si le ms. SM1, comme nous l'avons envisagé, est originaire du Haut-Angoumois, il se situe bien dans cette périphérie" y la región de influencia de Saint Martial "(...) comme l'un des centres majeurs de création et de diffusion de la chanson de geste (...) "⁴⁰¹".

La presencia del *Tu autem* en el cuarto verso la sitúa en un contexto litúrgico específico actuando, como hemos indicado, a modo de tropo. De hecho, el *Tu autem* seguido del *Domine miserere nobis* y acompañado de la respuesta *Deo gratias*, se canta durante el Oficio, al final de las completas, después de una breve *lectio*⁴⁰². Ahora bien, el uso del occitano, la utilización de la primera persona al final del primer verso, así como el tono informal de la composición no se adecuarían a la lectura de una prosa latina. Chailley, desvinculando esta estrofa de la conclusión de una *lectio* litúrgica, la relaciona a un posible texto en lengua vulgar que habría gozado de una misma formulación métrica y que se cantaría de manera independiente fuera del Oficio⁴⁰³.

La primera teoría planteada por el autor, se relaciona con la hipótesis de Hoepffner-Alfaric⁴⁰⁴ según la que, los peregrinos, durante las largas vigiliias en la tumba de Santa Fe de la iglesia de Conques, cantarían "cantilènes rustiques". De esta manera, la estrofa de SM1 serviría de conclusión a una de estas antiguas narraciones "(...) et se synchroniserait, de l'extérieur, avec la lecture liturgique faite à l'intérieur, ceci à l'usage des fidèles qui, du parvis, ne pourraient voir les officiants. Ce serait en quelque sorte, si j'ose risquer ce terme, un ancêtre de nos modernes radio-reportages"⁴⁰⁵.

Tal conjetura parece no satisfacer a Chailley al no ver claro el origen del posible material textual vernáculo del que *Be deu hoimas* sería su deudora. Así, el autor acabará

⁴⁰⁰ Bédier, *Légendes épiques...*, III, 179 en el que cita a Jeanroy...; ver también las relaciones planteadas por Chailley en *L'École musicale...*, 347-360 y sus paradigmáticas publicaciones sobre el origen de la *chanson de geste*: Chailley, «Études musicales sur la Chanson de Geste et ses origines» y Chailley, «Autour de la Chanson fe Geste».

⁴⁰¹ Chailley, *L'École musicale...*, 348.

⁴⁰² Chailley, *Études musicales sur...*, 16.

⁴⁰³ Chailley, *Études musicales sur...*, 16.

⁴⁰⁴ Ernst Hoepffner y Prosper Alfaric, *La Chanson de Sainte Foy* (Paris: Les Belles Lettres, 1926).

⁴⁰⁵ Chailley, *Études musicales sur...*, 17.

por vincular la pieza al género propio de las Vidas de Santos observando ciertos paralelismos entre la cantilena de Santa Eulàlia, la vida de San Aleix o la canción de Santa Fe que, recordemos, también utiliza el término *razos* de manera parecida a como aparece al final del primer versos de la composición aquitana, «finir nostra razos»⁴⁰⁶.

Nous pouvons donc avec une quasi-certitude supposer que le *Tu autem* de Saint Martial est la strophe finale de l'une de ces vies de saints chantées, calquées sur les vies latines qui étaient psalmodiées comme leçons à l'office de ces mêmes saints, peut-être même, ce qui expliquerait sa copie isolée, une strophe passe-partout destinée à conclure l'une ou l'autre de ces Vies suivant la fête du jour⁴⁰⁷.

El desarrollo estrófico de *Be deu hoimas*, así como el tono desenfadado de su contenido, recuerda a las glosas vernáculas del género de las epístolas farsas y, en particular, al ciclo de las epístolas de San Esteban aunque estas utilicen, en su mayoría, el verso octosílabo.

Be deu hoimas sería, pues, una estrofa móvil que se cantaría al final de un episodio hagiográfico de manera autónoma. Aunque el momento de su ejecución siga planteando ciertos problemas, está claro que su copista la emparentó con los *versus* de SM1, bien sea por estar compuesta en occitano, bien por su carácter informal.

2.2.3 In hoc anni circulo

El *versus* copiado en el fol. 48r de SM1, *In hoc anni circulo* (L 24), se encuentra vinculado a la tradición del cántico natalicio del Ciclo de Navidad. A lo largo de sus versos se narra el nacimiento de Cristo y se invoca al final de cada estrofa, a modo de refrán, a la Virgen María:

I
In hoc anni circulo
vita datur seculo,
nato nobis parvulo
Per virginem Mariam.

II
Mei amic e mei fiel,
laisar estar lo gazel:
aprendet u so noel
de Virgine Maria.

⁴⁰⁶ Chailley, *Études musicales sur...*, 18.

⁴⁰⁷ Chailley, *Études musicales sur...*, 18.

(...)

Copiada después de *Clauso cronos et serato* (L 7), la presente composición presenta una amplia tradición manuscrita siendo la versión aquitana la única copiada con glosas occitanas para las estrofas latinas⁴⁰⁸. Su refrán variable (*Per virginem Mariam, de Virgine maria, in te, Virgo Maria...*) está relacionado con el refrán *Verbum caro factum est*⁴⁰⁹, presente en diferentes manuscritos y copiado, a su vez, como refrán de *Omnis curet homo* (L 43) del *Ordo Prophetarum* de SM1.

El *versus* bilingüe está formado por un total de 19 estrofas heptasílabas de versos masculinos, tanto para las latinas como para las occitanas, con la forma de rima en *aaaB*. Su melodía, de carácter silábico, empieza con una recitación sobre *re* y se desarrolla de manera sencilla con un esquema en 'oda continua' que se repite a lo largo de todas las estrofas:

a	a	a	B
7	7	7	7
α	β	γ	δ

En su emblemático estudio sobre las relaciones entre le zéjel y la lírica románica, Roncaglia⁴¹⁰, siguiendo los planteamientos de Menéndez Pidal, apunta un posible *contrafacta* entre el *versus* aquitano, considerado como el primer caso de imitación del zéjel árabe dentro de la tradición latina, y la canso *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183, 10) de Guilhem de Peitieu.

Del conjunto de estrofas occitanas, que superan en nombre a las latinas, la segunda y la última presentan un particular interés. En el segundo verso de la segunda estrofa «laisat estar lo gazel», Rocanglia ve en la palabra *gazel* un canto profano contraponiéndolo al «so noel» citado en el tercer verso, «aprendet u so noel». La mención del *nou chant*, vinculado a la tradición de la *nova cantica*, tiene distintos niveles interpretativos. Por un lado, encontramos que las *Leys d'Amors*, anteriormente citadas, hablan de la manera de cantar el *vers* con «lonc so pausat e noel», lo que supone, el uso de nuevo material melódico en la elaboración de la canso. Este concepto

⁴⁰⁸ Veure Anselm Hughes, «In hoc anni circulo». *The Musical Quarterly* 60, n.º 1 (1974): 37-45. Veure també, Chevalier, *Repertorium hymnologicum*.

⁴⁰⁹ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 296.

⁴¹⁰ Roncaglia, «Laisat estar lo gazel: contributo alla discussione sui rapporti fra lo gazial e la ritmica romanza», 68.

de novedad, en su sentido más pragmático, se repite en la última estrofa de *In hoc anni circulo* en la que se hace referencia a la propia composición que ha sido cantada «chaques vers nou ab nou chan»:

XIX
Eu vos ai dit mon talan
e vos dijat en avan
chasques vers nou ab nou chan
de Virgine Maria.

De esta forma, la interpretación del sintagma podría vincularse al "canticum vetus, contrapuesto al canticum novum, al so noel⁴¹¹". En este sentido, y retomando lo que se ha propuesto en la Introducción del estudio, el *nou chan* podría entenderse como un topos literario⁴¹² que encierra no solamente una tradición lírica entera sino un sistema compositivo propio. Por otro lado, Roncaglia atribuye a *gazel* o bien un posible género amoroso cantado por el pueblo árabe o bien haciendo mención, de manera encubierta, al pueblo infiel.

La teoría desarrollada por el autor, entronca la tradición zéjelesca con la escuela aquitana y, a su vez, con la lírica de la primera generación de trovadores. Así, "(...) il canticum appare, ad ogni modo, come il documento che ci pone visibilmente sotto gli occhi il passaggio dello schema dalla poesia latina medievale di chiesa alla poesia provenzale delle origini"⁴¹³

Una de las cuestiones que se plantean a la hora de interpretar las glosas occitanas, que a nivel textual no presentan una relación directa con el texto latín ni actúan como excursos sobre este⁴¹⁴, es que estas pudieran haber sido cantadas de manera autónoma a la narración latina. De hecho, se trata "di un'aggiunta accessoria all'inno, che dunque doveva essere più antico del manoscritto de San Marziale:

⁴¹¹ Roncaglia, «Laisat estar lo gazel: contributo alla discussione sui rapporti fra lo gazial e la ritmica romanza», 76.

⁴¹² Kay, *Subjectivity...*, 167.

⁴¹³ Roncaglia, «Laisat estar lo gazel: contributo alla discussione sui rapporti fra lo gazial e la ritmica romanza», 72.

⁴¹⁴ Maurizio Perugi, «Dal latino alle lingue romanze. Diglossia e bilinguismo nei testi letterari delle origini», en *Lo spazio letterario del medioevo I. Il medioevo latino*, ed. por Guglielmo Cavallo et al. (Roma: Salerno Editrice, 1994): 79.

un'aggiunta destinata a permettere una maggior partecipazione del popolo al rito festivo⁴¹⁵».

La innovación que supone utilizar el occitano en un compendio de poemas paralitúrgicos de estas características es muestra de la voluntad explícita de sus compositores para difundir su repertorio entre las distintas comunidades monásticas. El uso del occitano en las composiciones analizadas es tan excepcional como lo són las estructuras métricas utilizadas en sus *versus*.

2.3 Contrafacciones y «prozels trasgitzatz»

Si de lo dicho hasta el momento se deducen ciertas relaciones semánticas y lingüísticas entre la 'escuela aquitana' y el corpus trovadoresco, encontramos en su estudio métrico comparado el uso de ciertas estructuras estróficas decisivas para plantear una relación directa entre la primera generación de trovadores y los *versus* aquitanos.

Así, como observa Chailley, los procesos intertextuales presentes entre ambos repertorios responden más a una cuestión estructural de naturaleza métrico-rítmica que meramente temática⁴¹⁶. El *contrafactum*, como técnica compositiva de trasvase intersistémico, tal y como fue tratado por Gennrich, consiste en elaborar una nueva composición adoptando el sistema métrico, total o parcial, de un texto preexistente y, asimilar, en su mutación, la misma melodía⁴¹⁷.

⁴¹⁵ Roncaglia, «Laisat estar lo gazel: contributo alla discussione sui rapporti fra lo gazial e la ritmica romanza», 69. Ver también a Gennrich, «Internationale mittelalterliche Melodien», en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI (1929): 259-296.

⁴¹⁶ Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 214-215.

⁴¹⁷ Gennrich, *Die Kontrafaktur...*, 6. Sobre el concepto de *contrafacta* y sus distintas casuísticas remito a los estudios de Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 289-335; Canettieri y Carlo Pulsoni, «Para un studio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos», *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1995): 11-50; Paolo Canettieri, «Strutture modulari e intertestualità nella lirica dei trovatori», en *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, ed. por Dominique Billy (Paris: L'Harmattan, 1999): 53-70. Para una teorización de la imitación en el corpus lírico de las canciones religiosas, remito al capítulo 6 'Imitation formelle dans les chansons religieuses' del trabajo de Seláf, *Chanter plus haut...*, 269-410. Remito a la p. 209 y ss. de las conclusiones en la que se trata la cuestión de la contrafacción des de una perspectiva más amplia.

En este sentido, es interesante la mención que se ha hecho al respecto en el *estribot* monorrímo de Peire Cardenal *Un estribot farai, que et mot maïstratz*⁴¹⁸ (BdT 335, 64). A lo largo de sus versos, el trovador no solo reprende la conducta de aquellos clérigos «que fan las falçetatz» y que «son l'arcs d'aver penre et escas de bontatz» sino que hace explícito el proceso compositivo de la contrafacción vinculándolo a unas prácticas litúrgicas poco ortodoxas por parte del estamento religioso que, según nos cuenta el trovador:

(...)
en loc de matinas an us ordes trobatz
Que jazon ab putanas tro·l solelhs es levatz,
Enans canton baladas e **prozels tragitatz** (vv. 19-21).

Este *vituperium*⁴¹⁹ de tono moralizador, condena a los clérigos que, desviados de las rígidas praxis litúrgicas, componen *prozels* (prosas o *prosolae*) 'travestidos' con contenidos profanos. Esta conducta supone una frivolidad del género activando los mecanismos de la censura a la vez que, con toda probabilidad, abría paso a la más hilarante parodia. Sea cual fuera la recepción de una composición de estas características, tal práctica profaniza un elemento religioso, la prosa, género litúrgico muy conreado en la abadía de Saint Martial y nos descubre que los intercambios métrico-melódicos entre ambas esferas eran más comunes de lo que nos podemos imaginar.

Si bien las relaciones entre la lírica trovadoresca y la producción de los *versaria* aquitanos han sido tipificadas en los citados trabajos de Spanke, Gennrich, Chailley o Chambers⁴²⁰, a los que seguimos de muy cerca en el estudio métrico que sigue, se

⁴¹⁸ Muchos han sido los autores que han citado el estribot de Peire Cardenal a propósito de los «prozels trasgitatz». Entre ellos destaca su edición a manos de Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)* (Tolosa: Éduard Privat, 1957), 206; Catherine Léglu, *Between sequence and sirventes: aspects of parody in the troubadours lyric* (Oxford: Legenda, 2000), 7 y Arturo Tello Ruiz-Pérez, «En otras palabras, cantando. Unas ideas sobre la cita melódica en la Edad Media», en *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014), 283-291.

⁴¹⁹ Riquer, *Las canciones de...*, 60.

⁴²⁰ Spanke, «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours»; Spanke, «Marcabrustudien», en *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs* (Göttingen, 1940); Gennrich, *Nachlass...*; Frank M Chambers, Frank M, *An Introduction to old Provençal versification* (Philadelphia: American Philosophical Society, 1985).

clasifican a continuación aquellas estructuras compartidas en ambos repertorios con el objetivo de sintetizar su conjunto, ampliarlo si es necesario y facilitar su comprensión dentro de nuestro *Repertorio*:

a a a

11 11 14 (7+4/ 7+4/ 7+7)

El uso del endecasílabo con cesura interna de 7+4 es utilizado en tres de las composiciones de Guilhem de Peitieu: *Companho, faray un vers (qu'er) covinen* (BdT 183, 3), *Compaigno, non pusoc mudar qu' eo no m'effrei* (BdT 183, 4) y *Companho, tant ai agutz d'avols conres* (BdT 183, 5), todas ellas compuestas por estrofas monorrimas de dos versos endecasílabos seguidos de un verso más largo de catorce sílabas. Chambers⁴²¹ vincula esta característica a la forma propia del verso épico con su correspondiente cesura y, al igual que este, el uso de una sola rima para toda la composición. Salvo las excepciones en las que la última palabra del primer hemistiquio sea paroxítona dejando la primera sílaba para el primer hemistiquio y la segunda para el segundo (*Dos cavals ai a ma ssé- / -lha, ben e gen*) dando como resultado la partición del verso en 7'+4, la mayoría de los versos siguen el patrón silábico en: 7+4 / 7+4 / 7+7:

Guilhem de Peitieu (BdT 183, 3)

Companho, faray un vers	(qu'er) convinen:
Et auara·i mais de foudatz	no·y a de sen,
Et er totz mesclatz d'amor	e de joy e de joven.

Las tres composiciones de Guilhem de Peitieu, a las que tanto Spanke como Chailley prestaron atención en sus respectivos estudios, presentan, siguiendo a los autores, la misma estructura interna que el *versus Promat chorus hodie* (L 49) de SM1:

SM1

Promat chorus hodie,	<i>o contio,</i>
Canticum leticie,	<i>o contio</i>

⁴²¹ Chambers, *An Introduction...*, 17.

Psallite, (o⁴²²) contio, psallat cum tripudio.

Mientras que el *versus* latino conserva la rima interna para sus hemistiquios, dando lugar al esquema en *aBaBBB*, la canción de Guilhem de Peitieu no presenta la misma rima para las secciones heptasilábicas del primer hemistiquio, lo que supone el esquema en *abcdbb* propuesto en la entrada 2: 7 y 402: 3 de nuestro repertorio. Además, *Promat chorus hodie* utiliza el refrán como elemento de cohesión poética desempeñando, con toda probabilidad, una función exhortativa determinada en el momento de su ejecución con el uso de la misma melodía para los dos primeros refranes (*o contio*) y la introducción de nuevo material melódico para los dos últimos versos de *B*.

Podríamos aventurar que los cuatro refranes de la composición eran cantados por el coro mientras que los primeros hemistiquios, como parte constituyente de la estrofa y de carácter más narrativo, podrían haber sido interpretados por el solista.

De su melodía, que se adapta a la perfección al texto de Guilhem de Peitieu, Chailley señaló ciertas similitudes con el incipit de la melodía de *Reis glorios, verais lums e clartatz* (BdT 242, 64, **O 229**) de Giraut de Bornelh lo que imbrica su tradición melódica al himno *Ave maris stella* y al *versus O Maria, Deu maire*⁴²³.

Según Chambers, aunque "One might object that the lyric manner of the former, with its refrains, is far removed from the narrative style of the latter, but this is not an insurmountable obstacle to formal imitation", el carácter festivo del *versus* aquitano, cantado durante el Ciclo de Navidad y usando las expresiones de júbilo típicas del repertorio vinculado a Saint Martial de Limoges, presenta un tonada alegre y despreocupada que se adapta a la perfección al tono paródico de las composiciones del trovador.

⁴²² El texto propuesto por Spanke y reproducido por Chailley en «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 229, incorpora la *o* del tercer *contio* del último verso para regularizar el cómputo de 7+7 aunque esta no aparece en el manuscrito.

⁴²³ vid. p. 149.

En este sentido, aunque Marshall⁴²⁴ acepta una relación entre ambos esquemas métricos cuestiona el uso de la melodía de *Promat chorus* en la ejecución de las composiciones de Guilhem de Peitieu. Siguiendo a Chambers⁴²⁵ tal suposición nos parece infundada puesto que, como hemos mencionado más arriba, la adopción de un mismo esquema métrico comporta la asimilación de la melodía permitiendo, así, todas las referencias intertextuales que tanto el trovador como su público de *entendedors* conocían a la perfección.

En el corpus de SM1 se encuentran otros dos testimonios en los que el uso del verso endecasílabo presenta una cesura interna⁴²⁶. Se trata de las composiciones *Letamini, plebs hodie fidelis* (L 31) y *Castitatis lilium effloruit* (L 5):

L 31

Letamini plebs hodie fidelis
 Quo Stephanus locatus est in coelis
 Fulget martyr sanctissimus ut rosa
 Inter sanctorum agmina formosa.

L 5

Castitatis lilium effloruit,
 quia Dei Filius apparuit;
Fulget dies ista celebris.

Por falta de rimas internas y siguiendo la propuesta métrica de Spanke, no se han repertoriado teniendo en cuenta la cesura aunque esta opción métrica puede consultarse en cada una de las correspondientes entradas del repertorio(RMMNC 149: 1 y 118: 3).

a a a b a b
8 8 8 4 8 4

La siguiente disposición métrica, en la que los versos octosilábicos masculinos para *a* se alternan, en la segunda parte de la estrofa, con versos tetrasílabos para *b*, es una estructura poco frecuente

⁴²⁴ Marshall, «Pour l'études des contrafacta», 329

⁴²⁵ Chambers, *An Introduction...*, 20.

⁴²⁶ Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 230.

en la lírica medieval. Su excepción la encontramos en la tradición francesa en la que se testifican, con ciertas variaciones, un total de nueve composiciones (Mölk 181: 62-70), ocho de las cuales presentan la forma en *aAabAB* propia del *rondeau*.

Debido a la escasez de testimonios, Spanke⁴²⁷ señaló la relación entre esta estructura métrica, dos composiciones de Guilhem de Peitieu y un *versus* de SM1. Es precisamente la canción *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183, 7), en la que se invoca a «*Saint Marsau!*» (v. 18), donde el trovador utiliza la misma estructura métrica que el *versus In laudes Innocentium* (L 26) conservado en SM1⁴²⁸:

SM1

In laudes innocentium,
Qui passi sunt martyrium,
Psallat chorus infantium:
Alleluia
Sit decus regi martyrum
Et gloria.

Guillaume de Peitieu (BdT 183, 7)

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.

De manera parecida a *Promat chorus hodie* (L 49), el *versus* aquitano introduce al final de cada estrofa el refrán «*Alleluia, / Sit decus regi martyrum / Et gloria*» (BAB). Esta composición, que según Spanke, sigue la forma de lo que el autor denomina "musikalische Rondeauform", se cantaría a modo de *conducuts* durante la festividad de los Santos Inocentes lo que le supone no solo algún tipo de movimiento escénico

⁴²⁷ Hans Spanke, «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours», *Studi medievali* 7 (1934): 76 y ss; ver también Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 230 y ss. y Chambers, *Old Provençal...*, 25-29.

⁴²⁸ Esta relación ha sido bastamente citada por muchos especialistas entre los que estacan los estudios de Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik» y Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 230-231.

sino una mayor difusión y popularidad, elementos que favorecen su asimilación por parte de la lírica occitana.

A parte de *Farai un vers de dreit nien*, la misma disposición se encuentra en la canción de Guilhem de Peitieu *Pus vezem de novelh florir* (BdT 183, 11) en la que el trovador afirma que este *vers* solo podrá ser entendido para unos pocos "dignos de alabanza por su refinamiento espiritual"⁴²⁹:

VII

Del vers vos dic que mais ne vau
qui be l'enten e n'a plus lau:
quels motz son faitz tug per egau
 comunalmens,
el son, et ieu meteus m'en lau,
 bo·s e valens.

La privilegiada condición intelectual otorgada por el trovador a los *entendedors* mucho tendrá que ver con la melodía utilizada en la composición que es «buena y valiosa» y de la que el propio Guilhem dice que «(s)'en lau». Bien podría ser esta una referencia encubierta al *son* del *versus* aquitano del que el trovador hace uso en su *vers* con el objetivo de intelectualizar su propia composición. Siendo consciente de ello, Guilhem de Peitieu atribuiría paródicamente a la melodía prestada del *conductus* su propia autoría aunque, siendo así, tanto él como el público tendrían como marco referencial la melodía latina.

Siguiendo con la tradición occitana, el mismo esquema es utilizado en *Ben vuelh que sapchon li pluzor* (BdT 183, 2) en la que el trovador introduce un verso más para *a* (*aaaabab*) y en el sirventés *Clergia non valc anc mais tan* (BdT 334, 14a) de Peire Cardenal:

BdT 183, 2

I

Ben vuelh que sapchon li pluzor
D'est vers si's de bona color,
Qu'ieu ai trag de mon obrador:
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor,
 Et es vertatz,

⁴²⁹ Riquer, *Los Trovadores...*, I, 121.

E puesc ne traire·l vers auctor
Quant er lassatz.

BdT 334,14a

I
Clergia non valc anc mais tan:
Qu'ill solon anar prezicant,
Mas eras van peiras lansan
A l'autra gen,
E tenon per pus publican
Sel que's defen.

Guilhem de Peitieu dice que compone su *vers* «de bona color» y que este ha sido sacado de su «obrador», dando a entender – quin sabe si con cierta parodia – que él tiene la autoría total de la composición. A su vez, en la composición de Peire Cardenal, este hace una radiografía de los distintos estamentos sociales empezando, como es habitual en lírica, por los clérigos.

Para el resto de corpus poéticos, Verrier⁴³⁰ relaciona el esquema de *In laudes Innocentium* con *Regis vasa referentes* (**L 221**) del *Ludus Danielis* siendo este último posterior y ligeramente distinto al primero (*aaaBcB / 7'7'3'73'*) aunque como este, presenta un refrán para los tres últimos versos de cada estrofa y una melodía que nada tiene que ver con el *versus occitano*:

L 221

Regis vasa referentes
quem Judaeae tremunt gentes,
Danieli applaudentes.
Gaudeamus;
laudes sibi debitas
referamus!

En la lírica del noroeste peninsular encontramos el uso de un esquema parecido en la CSM 190 *Pouco devemos preçar* (**GP 313**),

⁴³⁰ Paul Verrier, *Le Vers français: formes primitives, développement, diffusion* (Paris: Didier, 1931), I, 189; ver también Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 231.

relacionada con *O que foi passar a serra* (T 18,30) de Alfonso X y *Un cavalo non comeu* (T 70,50) del trovador Johan Garcia de Guilhade.

Además, la distribución en *aaabab/888484* es utilizada en el CB *Veris dulcis in tempore* (L 389) que, como el *versus* aquitano introduce el refrán para la segunda parte de la estrofa y que, como la canción *Pus vezem de novelh florir* se inicia con un exordio primaveral.

Por último, encontramos en el sirventes de Marcabré *Dirai vos senes duptansa* (BdT 293, 18) el uso del mismo esquema de rima pero con una distribución silábica en 7'7'7'37'7:

BdT 293, 18

I

Dirai vos senes duptansa

D'aquest vers la comensansa;

Li mot fan de ver semblansa;

- *Escoutatz!*-

Qui ves Proeza balansa

Semblansa fai de malvatz.

A propósito de la singularidad que supone la inclusión de un refrán intercalado de 3 sílabas (*aaaBab*) dentro del repertorio trovadoresco, Chailley lo relaciona con aglunos de los refranes del repertorio aquitano como el del *versus* polifónico *Virgine nato* (L 59) con un esquema en *aaBaaB / 4'4'4'4'4'4'*⁴³¹:

L 59

Virgine nato

Rege beato

Gaudeat orbis;

Hoste fugato,

Se medicato

Gaudeat orbis.

A su vez, resulta de lo más interesante la relación que establece Spanke entre el sirventés de Maracbrú (BdT 293, 18) y la composición atribuida a Philippe le Chancellior *Mundus a munditia* conservada en EG

⁴³¹ Spanke, «Marcabrustudien», 21; Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 234.

274 y F⁴³². De manera parecida a la pieza occitana, esta composición utiliza el heptasílabo masculino para *a* y el verso de 3 sílabas masculino para *b*:

Mundus a munditia
Dictus per contraria
Sordet immunditia
Criminum,
Crescit in malitia:
Culpa nescit terminum.

a a a b a b
8 8 8 8 8 8

La utilización del octosílabo masculino para toda la estrofa permite la relación entre la composición de Marcabré *L'autrier, a l'issida d'abriu* (BdT 293, 29)⁴³³ y el *versus* de temática amorosa *Ecce letantur omnia* (L 102)⁴³⁴.

BdT 293, 29

L'autrier, a l'issida d'abriu,
En uns pastoraus lonc un riu,
Et ab lo comens d'un chantiu
Que fant l'auzeill per alegrar,
Auzi la votz d'un pastoriu
Ab una mancipa chantar.

L 102

Ecce laetantur omnia,
quaeque dant sua gaudia,
excepto me qui gratia
amicae meae careo;
quod quorumdam invidia
evenit, unde doleo.

En este *versus*, de manera parecida al lamento dirigido a *Dolça* de Provenza (L 107.1), el autor utiliza referentes literarios propios de la

⁴³² Spanke, «Marcabrustudien», 24.

⁴³³ Con el mismo esquema en *8aaabab* también encontramos la balada anónima *Tuit cil qui sunt enamourat* (BdT 461, 240a).

⁴³⁴ Spanke, «Marcabrustudien», 69.

lirica trovadoresca como es el tópic de los *lauzengiers* «quod quorundam invidia» presente en la primera estrofa⁴³⁵.

Una misma disposición de rima aparece en la canso anónima *A l'entrada del tans florit* (O 2) que añade un verso más para *a* (12:2).

a a a b c b
8 8 8 4 8 4

En el corpus de Guilhem de Peitieu encontramos la canción *Farai un vers, pos mi somelh* (BdT 183, 12) que, conservando el marco estrófico de las anteriores y, con toda probabilidad, pudiendo ser cantada con la misma melodía, varia para su quinto verso la rima *a* introduciendo para todas las estrofas una nueva rima en *c*:

BdT 183, 12

I

Farai un vers, pos mi somelh,
E·m vauc e m'estauc al solelh.
Domnas i a de mal conselh,
E sai dir cals:
Cellas c'amor de cavalier
Tornon a mals.

Frank⁴³⁶, en su repertorio métrico (Frank 62: 1), no contempla la cesura entre *c* y *b* otorgando a esta composición el esquema en *aaabb / 888412*. La misma formulación métrica será imitada, posteriormente, por Guilhem de Berguedà en su sirventés *Cavalier, un chantar cortes* (BdT 210, 6a)⁴³⁷.

La incorporación de una nueva rima para el penúltimo verso de lo que, siguiendo la lógica estrófica, debería ser *a*, sucede en otras composiciones repertoriadas en la entrada nº 104 de nuestro *Repertorio*. Se trata de las piezas anteriormente mencionadas: *Regis vasa referentes* (L 221) de EG y el CB *Veris dulcis in tempore* (L 389).

⁴³⁵ Dronke, *Medieval Latin...*, I, 293-294.

⁴³⁶ Ver también Chambers, *Old Provençal...*, 27.

⁴³⁷ Sobre la relación entre ambas composiciones ver Riquer, *Guillem de Berguedà...*, II, 146 y Chambers, *Old Provençal...*, 28.

a a a b
8 8 8 8

El uso del octosílabo masculino para estrofas de rima en *aaab* o *aaaaab* es utilizado, en el corpus occitano, por Guilhem de Peitieu en *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183, 10) y en el *planh* de Cercamon *Lo plaing comenz iradamen* (BdT 112, 2a) escrito con motivo de la muerte del *comte de Peitieu*, hijo del trovador, durante su peregrinación a Santiago de Compostela en 1137:

(BdT 183, 10)

Pos de chantar m'es pres talenz,
Farai un vers, don sui dolenz:
Mais non serai obedienz
En Peitau ni en Lemozi.

(BdT 112, 2a)

Lo plaing comenz iradamen
D'un vers don hai lo cor dolen;
Ir 'e dolor e marrimen
Ai, car vei abaissar Joven:
Malvestatz puej' e Jois dissen
Desposis muric lo Peitavis.

Ambas composiciones utilizan una rima fija para *b*, "providing continuity and pulling the composition together"⁴³⁸, elemento métrico que marca una cierta cadencia rítmica reforzada por el sentido melódico de la composición que, como veremos más adelante⁴³⁹, es un *contrafacta* tomado del Misterio de Santa Agnès. De hecho, la forma en *aaab*, semejante al trístico monorrímo con vuelta, reproduce en cierto modo las formas secuenciales vinculadas análogas a la estructura propia del VTC.

En la lírica latina de SM1 encontramos algunos casos del uso del octosílabo masculino en disposiciones de rima parecidas a las anteriores⁴⁴⁰. Entre ellos destaca el *versus Nun clericorum concio* (L 40), con la forma en *8aaaaa4'B8aaa4'B*, en la que se intercala entre los

⁴³⁸ Chambers, *Old Provençal...*, 20.

⁴³⁹ p. 154 y ss.

⁴⁴⁰ Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 232.

versos octosílabos el refrán tetrasílabo dividiendo la estrofa en dos periodos desiguales:

L 40

I

Nunc clericorum concio
devota sit cum gaudio;
in tanto natalitio
nam summi Patri(s) filio
datur excelebratio;

Gaudeat homo!

Qui, carni(s) sumto pallio
virginis in palatio,
nostra fuit redemptio;

Gaudeat homo!

De manera parecida, Errante⁴⁴¹ vinculará *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183, 10) a la tensó entre Uc Catola y Marcabré *Amic(s) Marchabrum, car digam* (BdT 451, 1), al sirventes *Empeaire per vostre prez* (BdT 293, 23) y al *versus* bilingüe *In hoc anni circulo* (**L 24**) formado por un trístico monorrímo heptasílabico y un refrán:

BdT 451, 1

I

Amic(s) Marchabrun, car digam
Un vers d'Amor, que per cor am
Q'a l' hora qe nos partiram
En sia loing lo chanz auziz.

BdT 293, 23

I

Empeaire per vostre prez
E per la proeza q'avez
Sui a vos venguz, zo sabez,
E no m'en dei ges penedir.

L24

In hoc anni circulo
vita datur seculo,
nato nobis parvulo
Per virginem Mariam.

⁴⁴¹ Errante, *Marcabru e le fonti...*, 77.

Mención a parte merecen los *versus* monorrimos *Jerusalem mirabilis* (L 28) y *Deus in adiutorium* (L 13), ambos formados por estrofas de cuatro versos octosílabos en 8aaaa:

L 28

Jerusalem mirabilis,
Urbs beatior aliis,
Quam permanens optabilis
Gaudentibus te angelis!

L 13

Deus in adiutorium
Intende laborantium,
Ad doloris remedium
Festina in auxilium.

Parece existir cierta relación de tono entre *Jerusalem mirabilis* y las citadas piezas occitanas por tratarse, este, de una lamentación del autor por la toma de Jerusalén durante la primera cruzada a Tierra Santa.

7' 7

Siguiendo el estudio de Chailley⁴⁴², en la canción *Farai chansoneta nueva* (BdT 183, 6), el trovador utiliza el mismo esquema de rima en *aaabab* pero con el uso del heptasílabo femenino alternado con el heptasílabo masculino con la forma en 7'7'7'7'8:

BdT 183, 6

Farai chansoneta nueva
Ans que vent ni gel ni plueva;
Ma dona m'assai' e·m prueva,
quossi de qual guiza l'am;
E ja per plag que m'en mueva
No·m solvera de son liam.

La combinación de 7' 7 es bastante frecuente en el repertorio de los *versus* aquitanos entre los que destacamos L 35, L 36, L 37, L 50, L 201, L 121 y L 123 así como muy presenten en el repertorio de los CB

⁴⁴² Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 231.

(L 440 o L 312, por ejemplo), las CSM, y algunas de las composiciones de F.

Aunque es imposible demostrar una relación directa entre las composiciones de Guilhem de Peitieu y los *versus* aquitanos y, aun menos afirmar con certeza que las primeras se cantaran con las melodías de las segundas, el uso de estructuras tan poco comunes en el resto de corpus líricos hace de sus composiciones el crisol en el que convergen distintas tradiciones líricas. Las ligeras variaciones entre los esquemas de ambas tradiciones no suponen un dificultad insalvable puesto que, como recuerda Errante, imitar no siempre significa reproducir "(...) e sopra tutto per un artista del temperamento di Guglielmo"⁴⁴³.

a a b b
10'10'10'10'

Las estrofas formadas por versos pareados en *aabb* son poco frecuentes en la lírica occitana observando un total de 4 composiciones que la utilizan (Frank 130). Aun menos frecuente es el uso del decasílabo femenino para todos sus versos presente únicamente en el sirventés de Marcabré *Aujatz de chan com enans' e meillura* (BdT 293, 9):

BdT 293, 9

Aujatz de chan com enans' e meillura,
E Marcabrus, segon s'entensa pura,
Sap la razon e-l vers lassar e fairee
Si que autr' om no l'en pot un mot retraire.

La singularidad de tal esquema ha sido comparado por Errante⁴⁴⁴ con la estrofa ambrosiana de cuatro versos de 10' utilizada en el *versus* dedicado a San Esteban *Letamini plebs hodie fidelis* (L 31) de SM1:

L 31

Letamini plebs hodie fidelis
Quo Stephanus locatus est in coelis
Fulget martyr sanctissimus ut rosa

⁴⁴³ Errante, *Marcabru e le fonti...*, 79.

⁴⁴⁴ Errante, *Marcabru e le fonti...*, 139.

Inter sanctorum agmina formosa.

Ambas composiciones presentan una cesura menor que divide el sirventés en 4+6' y el *versus* en 3'+6'. En el repertorio latino abundan las composiciones con estrofas de versos pareados decasílabos masculinos siendo, esta, una estructura que recuerda a la disposición métrica propia del repertorio himnológico.

Decasílabo menor 4+6

La cesura menor que divide el verso decasílabo en dos hemistiquios formados por un tetrasílabo masculino acompañado de un hexasílabo también masculino, es un recurso estrófico bastante utilizado en el repertorio aquitano.

Si bien, como hemos visto en la anteriormente, la cesura en 4+6 es utilizada en las composiciones del *Sponsus*, esta también se encuentra en *De supernis affero nuntium* (L 11), *Exultantes in partu Virginis* (L 21), *Prima mundi seducta subole* (L 48), *Congaudet turba fidelium* (L 9) y en el paradigmático tropo de *Tu autem Be deu hoymas finir nostra razo* (LO 3)⁴⁴⁵. Entre ellas, por su disposición estrófica en *rims maridatz*, destaca *Prima mundi* (L 48) en la que la cesura de 4+6, en este caso 3'+6, es reforzada por el paralelismo entre el último versos de cada estrofa que constituye el primer hemistiquio del primer verso de la siguiente:

VI-VIII

Est adempta plebs diabolica,

Ergo plaudat voce magnifica

Plebs redempta!

Plebs redempta plaudat magnifice,

Benedicat nato deifice

Ex Maria!

Ex Maria natus est Dominus,

Cujus regni non erit terminus.

Et gratias.

⁴⁴⁵ Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 232-233.

El mismo recurso estrófico (4+6) es utilizado en el tropo occitano conservado en SM1 *Be deu hoymas finir nostra razo* que ha sido tratado anteriormente a propósito de la presencia del occitano en el repertorio de la escuela aquitana⁴⁴⁶:

Be deu hoimais	finir nostra razos:
Un pauc soi las,	que trop fo aut lo sos.
Leven doi cler,	que dejen lo repos.
Tu autem, Deus,	qui est paire glorios,
Nos te preiam	que t'remembre de nos,
Quant triaras	los mals d'antre los bos.

Mientras que la presencia del decasílabo menor en el repertorio latino de la escuela aquitana gozó de cierta suerte, en la lírica trovadoresca sus testimonios son poco frecuentes. Chailley⁴⁴⁷ observa su uso en la canción de Cercamon *Puois nostre temps comens'a brunezir* (BdT 112, 3a) y en la *chanson de geste* de Girart de Rousillon. Añadimos a esta lista el sirventés *Meig vers faray* (BdT 434a, 32) de Cerverí de Girona con esquema en *ababcbedcdcd* / 46'46'46'46'46'46' en el que la segunda parte del hemistiquio consta de un hexasílabo femenino, el sirventés citado más arriba de Marcabré *Aujatz de chan com enans' e meillura* (BdT 293, 9) y la canción *S'anc vos ame* (O 234) del Cancionero de *Sant Joan de les Abadesses*.

a b a b a b
8 8 8 4 8 4

Una de las concordancias métricas más celebradas entre ambas tradiciones líricas es la que se establece entre *Lo vers comens quan vei del fau* (BdT 293, 33) de Marcabré y el *versus De ramis cadunt folia* (L 100) de SM3⁴⁴⁸.

BdT 293, 22

Lo vers comens quan vei del fau

⁴⁴⁶ vid. p. 114.

⁴⁴⁷ Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 232.

⁴⁴⁸ Relación propuesta por Spanke, «Marcabrustudien», 23; Errante, *Marcabru e le fonti...*, 140 y Dronke, *Medieval Latin...*, I, 288 yss.

Ses foilla lo cim e·l branquill,
C'om d'auzel ni raina non au
Chan ni grondill,
Ni fara jusqu' al temps soau
Qu·el nais brondill.

L 100

De ramis cadunt folia,
nam viror totus periit,
jam calor liquit omnia
et abiit;
nam signa coeli ultima
sol petiit.

Ambas composiciones, únicas en sus respectivos corpus, introducen el tetrasílabo masculino en el antepenúltimo y último versos con la disposición silábica en *aaabab* / 888484 estudiada anteriormente.

De ramis cadunt folia es una canción de amor que, al igual que la composición de Marcabré, empieza con un exordio invernal. En el caso de la latina, el autor utiliza a lo largo de toda la composición un constante contraste entre el frío y la calor "(...) which are both inner and outer states⁴⁴⁹"

a b a b a b
7' 5' 7' 5' 7' 5'⁴⁵⁰

La misma estrofa en rima encadenada pero con un esquema silábico que alterna el heptasílabo femenino para *a* con el pentasílabo también femenino para *b*, es utilizado en el sirventés *Bel m'es quan la fuelh'ufana* (BdT 293, 21) de Marcabré.

La misma disposición, con el heptasílabo masculino, lo encontramos en el CB *Jove cum Cecilia* (**L 320**) que abarca, a su vez, la composición *Jove cum Mercurio* (**L 108**) de SM3:

BdT 293, 21

⁴⁴⁹ Dronke, *Medieval Latin...*, I, 290.

⁴⁵⁰ Esta forma silábica, relacionada al verso goliardesco formado por 7+5', es tratado con más profundidad en las conclusiones de la presente investigación.

I
Bel m'es quan la fuelh'ufana
E[n] l'auta branquilha
E·l rossinholet[s] s'afana
Desotz la ramilha
Que·l platz frims, a la luguana,
Del chant que grezilha.

L 320

I
Ludo cum Cecilia,
nihil timeatis;
sum quasi in custodia
fragilis etatis,
ne marcescant lilia
sue castitatis.

a a b c c b

3' 3' 7 3' 3' 7

*versus tripertitus caudatus*⁴⁵¹

La forma del VTC refleja a la perfección las distintas situaciones de contacto entre las diferentes líricas medievales⁴⁵². De todas las formas métricas utilizadas por los trovadores occitanos, la estructura en *aabccb* presenta un particular interés por su naturaleza rítmica. Mientras que en la lírica latina de carácter paralitúrgico encontramos un uso más o menos extendido de dicha forma –ejemplo de ello es la obra poética de Adam de San Víctor o algunos himnos de Pedro Abelardo– en la tradición occitana

⁴⁵¹ Una versión más extensa sobre las relaciones entre la lírica profana y la litúrgica a partir de la forma del VTC puede consultarse en Adriana Camprubí, «Consideraciones métrico-melódicas sobre el *versus tripertitus caudatus*», *Crítica del Texto* XXII / 1 (2019).

⁴⁵² Varios han sido los trabajos que han abordado de un modo más o menos parcial la presencia del VTC en la lírica medieval. Entre los más destacados encontramos lo estudios de Wolf, *Über die Lais...*, 29, 47, 104, 111, 198 y 213; Gaston Paris, «*Lettre a M. León Gautier sur la versification latine rythmique*», 578-610; Jeanroy, *Les origines...*, 364 y ss.; Lapa, *Das origins...*, 298 y ss.; Spanke, *Beziehungen zwischen Romanischer...*, 234; Errante, *Marcabru e le fonti sacre...*, 69 y ss.; François Pirot, «*Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles. Les « sirventes-ensenhamens » de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran*», 96-100; Maria Luisa Menegueti, «*Aldric, Marcabru e il poemetto Eu Aor Damrideu*», *L'ornato parlare. Studi di filologia e letteratura romanze per Furio Brugnolo* (2008), 3-19.; o la más reciente publicación de Léglu, *Between Sequence...*, *passim*.

se conservan un total de 14 composiciones que la comparten (Frank 193)⁴⁵³ y otras 17 con la forma en *aabaab*. Un número parecido de composiciones es testimoniado en la lírica de los *trouvères* que presenta 10 estructuras con la forma *aabccb* (Mölk 535) y 10 piezas en *aabaab* (Mölk 272) mientras que en la lírica gallego-portuguesa solo encontramos dos ejemplos con la forma pura del VTC (Tavani 52) y un escarnio con la forma en *aabaab* (Tavani 28).

Los testimonios se reducen si nos centramos en aquellas formas métricas que, siguiendo la forma del VTC, presentan alternancia de versos largos, octosílabos o heptasílabos, con versos tetrasílabos siendo, salvo alguna excepción, los versos 3 y 6 donde aparece el verso largo: *aabccb* / 3'3'73'3'7 en el caso de la lírica religiosa de Limoges y la gallego-portuguesa y *aabccb* / 448448 para la lírica occitana.

Las semejanzas del uso del VTC entre el repertorio martialense y el occitano, se observan en la comparación del *Jubilemus* (L 29) conservado en el f. 41r del manuscrito SM1 y la canción *Be m'es plazen* (BdT 323, 10) del trovador Peire d'Alvernha:

L 29

Jubilemus
Exultemus,
Intonemus canticum
Redemptori,
Psalmatori,
Salvatori omnium.

BdT 323, 10

Be m'es plazen
e cossezen
que om s'ayzina de chantar
ab motz alqus
serratz e clus
qu'om no·ls tem ja de vergonhar.

La combinación sistemática de versos cortos para *a* y versos largos para *b* es una de las características que asemeja el uso de dicha

⁴⁵³ Al conjunto de 14 testimonios que comparten la forma del VTC deberemos sumarle las dos composiciones pertenecientes a Frank 196 con esquema en *aabccbddb*.

forma métrica en uno y otro corpus lírico. Ahora bien, como apunta Lapa ⁴⁵⁴, una primera diferencia puede observarse entre ambas estructuras: la presencia de la rima femenina para los versos 1, 2, 4 y 5 de la lírica religiosa contrasta con el uso de la rima masculina para la occitana.

La forma del VTC, conocida también como *strophe couée*, se caracteriza por la distribución de la rima en *aabccb* o *aabaab*:

Les théoriciens du moyen âge la désignent sous le nom de *rythmus tripartitus* (ou *triphtongus*) *caudatus*, qu'on a traduit quelquefois par *strophe couée*; peut-être cette dénomination lui vient-elle de l'habitude qu'avaient les scribes, au moins en Angleterre, de disposer les vers de telle sorte que le troisième et le sixième formassent une espèce d'appendice aux deux premiers⁴⁵⁵.

Las variantes que puede presentar esta forma son planteadas en el estudio de Brayer⁴⁵⁶, en el que sistematiza el uso del VTC a partir de la combinación de dos tercetos: de rima pareja (*aabaab*), de rimas finales distintas (*aabccb*), con las rimas invertidas (*aabbba*) y con la forma doblada de dos sextillas, estrofa helinandiana⁴⁵⁷, la segunda de la cual se encuentra invertida (*aabaabbbabba*).

Las especulaciones acerca del origen de dicha forma se polarizan entre los partidarios de un origen litúrgico vinculado a la forma de la secuencia y aquellos que la relacionan con la descomposición del tetrámetro trocaico latino.

Como afirma Jeanroy⁴⁵⁸, la corta dimensión de los versos 1, 2, 4 y 5 es una de las características de los ejemplos más antiguos de dicha forma métrica. Este mismo supuesto será el que lo llevará a rebatir las teorías propuestas por Wolf⁴⁵⁹ y Bartsch⁴⁶⁰ en las que proponen como

⁴⁵⁴ Lapa, *Das origins da poesia...*, 311.

⁴⁵⁵ Jeanroy, *Les origines de la poésie...*, 364.

⁴⁵⁶ Edith Brayer, «*La littérature didactique, allegorique et satirique. Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux*», GRLMA, VI/1 (1968), 6.

⁴⁵⁷ Para un estudio pormenorizado de dicha estrofa y su relación con el origen de la cuarteta monorríma remito al estudio de Avalor, «*Le origini della quartina monorima di Alessandrini*», 119-160.

⁴⁵⁸ Avalor, «*Le origini della quartina monorima di Alessandrini*», 364 y ss.

⁴⁵⁹ Wolf, *Über die Lais...*, 198 y ss.

objeto de análisis aquellas composiciones que presentan, por lo contrario, los versos 3 y 6 más cortos que los demás. Que *b* sea, en este caso, más corto que *a* es, según Bartsch, indicio de que «(...) l'origine de la strophe couée serait dans une paire de vers à rimes plates suivies d'un refrain⁴⁶¹». La teoría del *Refrain-Strophen* desarrollada anteriormente por F. Wolf, hace del refrán un elemento que vincularía el VTC a caballo entre las formas semi-populares y semi-litúrgicas adaptando en su estructura el sistema rítmico de las secuencias latinas⁴⁶²:

Les vers de ces séquences, qui se divisaient nettement en deux membres, et qui étaient chantés par un officiant après le dernier Alleluia du Graduel de la Messe, étaient suivis d'un Alleluia repris d'abord par le peuple entier, et ensuite par un chœur représentant le peuple, bientôt, cet Alleluia, qui était le germe d'un refrain, fit place à un refrain véritable; on avait donc le type aaB⁴⁶³.

Con la duplicación del verso de la secuencia y su consiguiente desmembramiento en dos (*aa*) encontraríamos, como conjetura Jeanroy, la forma en *aaBaaB* que evolucionará con la posterior supresión del refrán en la forma simple *aabaab*⁴⁶⁴. Dicha teoría ha sido aceptada

⁴⁶⁰ Karl Bartsch, *Gesammelte vorträge und aufsätze*, (Friburg, Akademische Velagsbuchhandlung, 1883), 255-262.

⁴⁶¹ Jeanroy, *Les origines de la poésie...*, 367.

⁴⁶² Jeanroy, *Les origines de la poésie...*, 367.

⁴⁶³ Jeanroy, *Les origines de la poésie...*, 367.

⁴⁶⁴ Jeanroy, *Les origines de la poésie...*, 368. Vinculada a la concepción del verso *b* como vestigio de un antiguo refrán precedido por la duplicación del verso *a* (*aaB*), Errante formula una teoría que lo vincularía a la forma del zéjel (*AA aaab AA*). La importancia del estribillo como elemento de cohesión interna, textual y musical, que define la forma del zéjel, no está presente en los ejemplos que encontramos tanto para la lírica religiosa como para la profana. Ahora bien, tal y como observa Errante, *Marcabru e le fonti...*, 70, encontramos ejemplos de zéjel sin estribillo en dos composiciones de Aben Guzman. Tengamos en cuenta las palabras del estudioso italiano en las que matiza la naturaleza del refrán zegeliano, «(...) non è facile stabilire una linea netta di distinzione tra vuelta e refrain (...) Vedremo che la vuelta non è che il *rim estramp* dei trovatori». Aunque tal conjetura nos parece alejada de los propósitos de nuestro estudio, no podemos dejar de mencionar el trabajo de Roncaglia en «*Laisat estar lo gazel: contributo alla discussione sui rapporti fra lo gazial e la ritmica romanza*», 67-99, en el que relaciona una de las composiciones más notorias del repertorio martialense, *In hoc anni circolo* (*aaab*), con la forma zejelesca.

recientemente por Léglu que, al hablar del componente paródico que suscita el uso de dicha forma por parte de los trovadores occitanos, afirma que la fusión de dos tercetos creando un grupo de seis versos paralelos «(...) may be seen in the archaic form of the liturgical sequence, also know as the Notkerian or irregular sequence⁴⁶⁵».

No es nuestro objetivo pronunciarnos a favor o en contra de una u otra teoría pero seguimos de cerca las palabras de Jeanroy en las que descarta una relación directa entre la *strophe couée* y las secuencias puesto que «les intermédiaires qui prouveraient cette filiation manquent absolument⁴⁶⁶». Si bien es cierto que Jeanroy rechaza con total seguridad las teorías desarrolladas por Bartsch y Wolf, se servirá de la idea de la descomposición del verso de la secuencia para formular su propia hipótesis:

Ce qu'il faut retenir, à notre avis, du système de Wolf, c'est que la strophe couée a été formée du démembrement d'un long vers: mais nous pensons que ce vers est, non celui des séquences qui n'a dû avoir que peu d'influence sur la poésie en langue vulgaire, mais le tétramètre trochaïque, qui, né peut-être dans le peuple, n'avait jamais cessé d'y vivre et avait donné naissance, comme nous avons essayé de le montrer, à plusieurs vers romans⁴⁶⁷.

Ambas teorías, divergentes en esencia, parten de un elemento de unión interesante. Tanto si el origen se vincula a la secuencia como si presenta relaciones con el tetrámetro trocaico, ambos autores le suponen un origen arraigado a una tradición popular precedente de carácter oral y, por supuesto, cantada. Tradición popular que, de ser así, habría sido asimilada en el repertorio latino paralitúrgico.

De esta manera, una rápida consulta de nuestro *Repertorio* nos permite observar el siguiente uso del VTC en la lírica latina⁴⁶⁸:

⁴⁶⁵ Léglu, *Between Sequence...*, 35.

⁴⁶⁶ Léglu, *Between Sequence...*, 369.

⁴⁶⁷ Léglu, *Between Sequence...*, 368.

⁴⁶⁸ Las tablas que siguen pretenden ser un resumen de parte del contenido publicado en Camprubí, «Consideraciones métrico-melódicas sobre el *versus tripertitus caudatus*», *passim*. A esta retahíla de composiciones latinas, deberíamos añadir algunas de las prosas de Adam de Saint Víctor que reproducen

SM1

<i>Jubilemus</i> (L 29)	aabccb / 3'3'73'3'7
<i>Omnes gentes</i> (L 78)	aabccb / 3'3'73'3'7
<i>Gratuletur et letetur</i> (L 23)	aabccbdddbeeb / 3'3'73'3'73'3'73'3'7
<i>Novus annus</i> (L 38)	aabccbdddEEE / 3'3'73'3'73'3'711'11'11'
<i>Auscultet</i> (L 2)	aabccb / 336336

SM3

<i>Homo gaude</i> (L 107)	aabccbddd / 3'3'73'3'73'3'7
<i>Noster coetus</i> (L 37)	aabc(c)b / 3'3'73'3'7
<i>Ad infantum</i> (L 96)	aabccbDDEEFFB / 3'3'73'3'73'3'3'3'3'7
<i>Cantu miro, summa laude</i> (L 98)	aabccb / 773'773'
<i>Clara sonent organa</i> (L 99)	aabccb / 775'775'
<i>Flore vernans gratie</i> (L 104)	aabccb / 775'775'

Ludus**Danielis**

<i>Cum doctorum</i> (L 202)	aabccb / 3'3'73'3'7
<i>Hujus rei non sum reus</i> (L 210)	aaBccB / 7'7'47'7'4
<i>Numquid Dari</i> (L 216)	aabccbdddbeeb / 3'3'73'3'73'3'73'3'7

Carmina**Rivipullensia**

<i>Sidus clarum</i> (L 158)	aabccb / 3'3'73'3'7
<i>Noster cetus</i> (L 154)	aabccb / 3'3'73'3'7
<i>Felix amor</i> (L 150)	aabccb / 3'3'73'3'7

Codex**Calixtinus**

<i>Iocundetur</i> (L 177)	aabcccb / 3'3'73'3'3'7
---------------------------	------------------------

En el ámbito occitano, la forma del VTC es utilizada en un grupo de composiciones que comparten un mismo marco referencial. Se trata de la secuencia *Tot a estru - Seigner n'Audric - D'aiso lau Dieu*⁴⁶⁹:

el esquema propio del VTC 773'773'. Es el caso de la prosa de Pascua *Sexta passus feria* reproducida en la edición de Gautier, *Oeuvres poétiques...*, 38.

⁴⁶⁹ El estudio de Meneghetti, *Aldric, Marcabru...*, plantea las relaciones métricas entre la forma del VTC y la lírica occitana a través de los vínculos entre la secuencia poética de Marcabré-Aldric y un poema religioso occitano editado por Meyer en «*Ancinnes poésies religieuses en langue d'oc*», 481-492 y conservado en París, Biblioteca Nacional de Francia, lat. 11312. Dicho poema, *Eu Aor Damrideu*, conserva para los vv. 50-55 la estructura en VTC que nos interesa: aabccbdddbeebffb / 448448448448448.

Marcabré

D'aisso laus Dieu (BdT aabccb / 448448
293, 16)

Seigner n'Audric (BdT aabccb / 448448
293, 43)

Aldric Vilar

Tot a estru (BdT 166, 1) aabccb / 448448

Además, encontramos:

Peire d'Alverna

Be m'es plazen (BdT aabaab / 448448
323, 10)

Peire Cardenal

Predicator (BdT 335, aabccb / 448448
42)

Guiraut de Cabrera

Cabra juglar (BdT 242a, aabccb / 448448
1)

Guiraut de Calanson

Fadet joglar (BdT 243, aabccb / 448448
7a)

Y, con algunas variaciones:

Marcabré

En abriu (BdT 293, 24) aabccbddb / 344444347

Cerverí de Girona

*No-l prenats lo fals maritz*⁴⁷⁰ aaBaaB / 774'774'
(BdT 434a, 34)

Más recientemente, Léglu en *Between Sequence ...*, 34-35, rechazando la teoría de Roncaglia en la que relaciona la composición de Marcabré con la estrofa *Prega sa jus* del manuscrito lat. 11312, rechaza cualquier relación entre la parodia de Marcabré y *Prega sa jus*. Ahora bien, Léglu en *Betwee Sequence...*, 40, considera más plausible la relación entre la composición de Marcabré y la presenta de dicha forma métrica en el *Ordo Prophetarum* conservado en los fol. 55v-58r del manuscrito lat. 1139.

⁴⁷⁰ La composición de Cerverí de Girona, bajo la rúbrica de *viadeyra*, presenta una estructura paralelística muy similar a las cantigas de amigo gallego-portuguesas lo que no deja de ser interesante teniendo en cuenta que en el presente trabajo se aborda, también, algunas cantigas del noroeste peninsular. Para un estudio más exhaustivo de su forma e influencias propongo las publicaciones de Josep Romeu i Figueras, «El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», *Anuario*

	<i>Pus chan era</i> (434a, 50)	aaaaaaaaaaaaaaa / 3'3'7'3'3'7'3'3'7'3'3' 7'7'7'
Giraut Riquier		
	<i>Qui:s tolgues</i> (BdT 248, 69)	aabaabaab / 336336336
Guillem de Berguedà		
	<i>Un trichaire</i> (BdT 210, 22)	aaaaaaaaaaa / 3'3'7'3'3'7'3'3'7'7'7'
Peire d'Auvergne		
	<i>Rossinhl, el seu repaire</i> (BdT 323, 23)	ababccdcdd / 7'77'7335'335'

De todos los ejemplos propuestos observamos que la forma del VTC en *aabccb* / 448448 no deja de ser poco habitual en el repertorio occitano. Su uso se extiende, mayoritariamente, a aquellas composiciones que corresponden al género del *sirventes* y que, por ello, presentan cierto tono de carácter moralista acrecentado, quizá, por la referencia paralitúrgica intertextual implícita en el uso de un mismo esquema métrico. Así, siguiendo los planteamientos de Léglu⁴⁷¹, el uso de una forma métrica como la del VTC por parte de los trovadores occitanos no sería fortuito sino que estaría claramente justificado por el uso de la misma forma en el repertorio paralitúrgico aquitano, produciendo "an effect of aesthetic rupture"⁴⁷² respecto al modelo original.

Mientras que el uso del VTC en los ejemplos aquitanos presenta, en su mayoría, la alternancia de dos versos femeninos para *a* y un verso heptasilábico masculino para *b*, los testimonios occitanos muestran el uso de la rima masculina para todos sus versos dando lugar a la forma *aabccb* / 448448. Más adelante, al analizar los ejemplos gallego-portugueses, veremos que en ellos se asimila exactamente la misma forma que en los ejemplos de Limoges dando a pensar que su estructura refleja, según Lapa, una «maior fidelidade às origens⁴⁷³». Ahora bien, una excepción del uso de la rima masculina se encuentra en el *versus* bilingüe *In hoc*

Musical 9, (1954), 18-24 y «*El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI*», *Anuario Musical* 5 (1950): 15-61.

⁴⁷¹ Léglu, *Between Sequence ...*, 37-41.

⁴⁷² Léglu, *Between Sequence ...*, 37.

⁴⁷³ Lapa, *Das origens da poesia...*, 311.

anni criculo (7aaaB) en el que la rima es heptasilábica masculina para todos sus versos⁴⁷⁴. Recordemos que dicha composición ha sido interpretada como una de las primeras incursiones de la lírica trovadoresca en la producción latina paralitúrgico. De esta manera, la inclinación por el uso de la rima masculina podría explicarse, como veremos más adelante, por la presencia de glosas occitanas que marcan el ritmo masculino para todas sus estrofas.

El uso de distintas cantidades silábicas en uno y otro corpus (448448 para la occitana y 3'3'73'3'7 para la latina) respondería a una simple cuestión estética vinculada a la propia naturaleza poética de una y otra tradición. De esta manera, Jeanroy, haciendo referencia a la forma métrica de la composición *En abriu* de Marcabré, que recuerda al ciclo de las composiciones de *Companho* de Guilhem de Peitieu, reduce el uso de la rima masculina a «(...) une obéissance sans doute instictive à la tradition⁴⁷⁵». Partiendo de esta premisa, concluimos que tal desviación no supone un obstáculo insalvable a la hora de establecer un diálogo entre ambas tradiciones líricas.

La utilización del heptasílabo masculino en vez del octosílabo para la rima *a* del VTC lo encontramos en el versus *Flore vernans gratie* (L 104) que lo alterna con un verso *b* pentasílabo femenino y en *No-l prenats lo fals maritz* de Cerverí de Girona (BdT 434a, 34) en la que el trovador utiliza el verso tetrasílabo femenino para *b*.

Si bien el uso del VTC en la lírica gallego-portuguesa es menor que en la lírica occitana, algunos de los ejemplos que nos brinda su lírica son destacables. Entre ellos, encontramos el refrán de la *cantiga de loor* 380, *Sen calar / nen tardar*, en la que se reproduce la forma del VTC con rima masculina para *a* y un verso pentasílabo y femenino para *b*:

Sen calar	A	3
nen tardar	A	3
deve todavía	B	5'
óm' onrrar	A	3
e loar	A	3

⁴⁷⁴ Avalor, *Le origini della quartina...*, 144-146.

⁴⁷⁵ Jeanroy, *Les origines...*, 369-370.

En el terreno de la lírica profana encontramos un total de 3 composiciones con la estructura del VTC. La primera cantiga es la de Johan Lobeira, *Senhor genta*, con el famoso refrán de la *Leonoreta* (71,4)⁴⁷⁶:

Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita voss' amor!

La segunda, de Alfonso X, *Par Deus, senhor* (18, 31)⁴⁷⁷ con rima masculina para *a* y heptasilábica femenina para *b*:

Par Deus, senhor,
en quant' eu for
de vós tan alongado,
nunca en maior
coita d'amor
nen atan coitado
foi eno mundo
por sa senhor
homen que fosse nado,
penado, penado.

Ahora bien, es en la cantiga *O genete* (18, 28) de Alfonso X, donde encontramos el uso del VTC más parecido a los observados en el repertorio martialense:

O genete,
pois remete
seu alfaraz corredor,
estremece

⁴⁷⁶ Carlos Alvar y Vicenc Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, (Madrid, Alhambra, 1985), 407-409. Ver además: Antoni Rossell, «La música del Amadís de Gaula: La "Leonoreta" y su tradición métrico-melódica», *Medievalia* 16 (2013): 123-127.

⁴⁷⁷ Juan Paredes, «*Las cantigas profanas de Alfonso X el Sabio (Temática y clasificación)*», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X: actas del Congreso Internacional sobre la Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X* (1984): 449-466.

e esmortece
o coteife con pavor.

Tal y como hemos comentado más arriba, el calco de la estructura métrica podría deberse al hecho de que la cantiga del rey trovador reproduce con mayor fidelidad los modelos latinos anteriores⁴⁷⁸ y que, por lo tanto, tuviera un referente de origen litúrgico. Como bien observa Alvar⁴⁷⁹, no es de extrañar el uso de la forma del VTC en composiciones de carácter piadoso. El autor cita algunos ejemplos de Gautier de Coinci así como el himno anónimo *Netem glorieuse* emparentados, ambos, con la estructura del *genete* alfonsí.

Es significativo el hecho de que los ejemplos más próximos a la estructura métrica de la sátira alfonsi sean, justamente, testimonios piadosos, dirigidos a la Virgen. La búsqueda debe dirigirse, pues, hacia la poesía culta, en latín, y de contenido mariano o religioso⁴⁸⁰:

Este supuesto parte de la idea de que es en la lírica latina vinculada a la esfera religiosa donde podemos encontrar los primeros usos del VTC sirviendo de modelo para los futuros ejemplos en lírica profana. Siguiendo esta premisa, en un artículo publicado Rossell⁴⁸¹, encontramos el planteamiento práctico para ilustrar tal conjetura. En su estudio, el autor reconstruye la melodía de la cantiga *O genete* a través de la adaptación melódica tomada del conductus martialense *Novus annus-dies magnus*, ambos con estructura de VTC en 3'3'73'3'7; *aabaab* para *O genete* y *aabccbDDD* para la pieza latina. Este trabajo de arqueología musical que parte de una comparación métrico-melódica entre obras compuestas en un mismo periodo de tiempo es testimonio de las múltiples posibilidades del texto lírico en la Edad Media.

Con todo, si bien es cierto que no es posible afirmar de manera categórica la relación entre el corpus latino y el occitano a través del uso

⁴⁷⁸ Lapa, *Das origins...*, 38 y ss.

⁴⁷⁹ Alvar, «O Genete Alfonsí (18, 28): consideraciones métricas, en *Literatura Medieval*», 203-208.

⁴⁸⁰ Alvar, «O Genete Alfonsí (18, 28): consideraciones métricas, en *Literatura Medieval*», 205.

⁴⁸¹ Antoni Rossell, «La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción», 2010-2012.

del VTC, no deja de ser interesante poner de manifiesto la presencia y pervivencia de una misma estructura en uno y otro corpus líricos.

Intermelodicidad

Uno de los casos más preciosos de relaciones intermelódicas entre el corpus de la escuela aquitana y la lírica trovadoresca, se encuentra vinculado a la melodía del *versus* *O maria, Deu maire* (LO 41). Su estudio, plantea una interesante relación entre el repertorio himnológico, la lírica latina paralitúrgica y la lírica occitana.

Siguiendo el trabajo de Switten, la melodía del *versus* de SM1 habría actuado de *contrafacta*, de «intertexte» según Riffaterre⁴⁸², para el himno *Ave maris stella* del siglo IX. Un dibujo melódico muy similar es utilizado, a su vez, en el *alba* religiosa de Guiraut de Bornelh *Reis glorios* (BdT 242, 64, O 229)⁴⁸³:

O Ma - ria - a, Deu Mai - re

Hymn.
1.
A -ve má-ris stélla,

Reis glo - ri - os, ve - ray lums e clar - tatz,

Las innegables relaciones intermelódicas entre las tres composiciones se acentúan con la presencia del salto interválico de

⁴⁸² Michael Riffaterre, «L'Intertexte inconuu». *Littérature* 41(1981): 4-6.

⁴⁸³ Switten, «Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours», 679-96; Chailley, *L'École musicale...*, 345. Recordemos que, a su vez, el *alba* *Reis glorios* ha sido relacionada a la composición del trovador Cadenet *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106, 14) y reutilizada en la CSM 340 *A madre de Deus, groriosa, Virgen Madre groriosa*. Además, como apunta Rossell en «La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media», 39-49, *Reis glorios* estaría vinculada al *alba* bilingüe *Phebi claro* (L 706), al *alba* anónima de origen francés *Gaita de la tor* y, como es sabido, al *contrafacta* *Rei glorios, sener, per qu'anc nasques* (O 229) del Misterio de *Santa Agnès*.

quinta (re-la) con el que inician las tres piezas siendo un intervalo peculiar tanto en la tradición latina como en la occitana.

Este trinomio intertextual e intermelódico es reflejo de la intrínseca movilidad que presentan los *motz* y el *so* de la lírica medieval, testimonio de la natural capacidad de adaptación métrica y melódica entre los modelos latinos y los vernáculos.

Según Gastoué⁴⁸⁴, la versión melódica del *versus* aquitano sería más antigua que la del himno llegando a la conclusión de que este último sería un *contrafacta* del anterior. Ahora bien, una comparación métrica entre ambas composiciones cuestionaría la premisa de Gaustoué y daría una posible respuesta a las variaciones de la cantidad silábica presentes en la primera estrofa de *O Maria, Deu maire*. Como se ha indicado en su correspondiente análisis métrico, mientras que el hexasílabo masculino predomina a lo largo de toda la composición, la primera estrofa empieza con un hexasílabo femenino siendo este el metro utilizado en todos los versos de *Ave maris stella*:

O Maria, Deu maire,	6'	Ave, maris stella,	6'
Deu(s) t'es e fils e paire:	6'	Dei amter alma	6'
Domna, preia per nos	6	Atque semper Virgo,	6'
to fil, lo glorios!	6	Felix caeli porta.	6'

Si partimos de la base de que *O Maria, Deu maire* no es anterior al himno, tendríamos una posible explicación para el uso del verso femenino. Siendo así, dicha variabilidad supone un inevitable desplazamiento del último melisma y el añadido de una nota extra para cubrir las necesidades del texto occitano (ver melodía).

Las relaciones de ambas composiciones con la lírica occitana son evidentes. Sabemos que Guiraut de Bornelh desarrolló parte de su actividad poética en territorio limosín, aproximadamente un siglo después de la copia en SM1 de *O maria, Deu maire*. Su Vida dice que «Girautz de Borneill si fo de Limozi, de l'encontrada d'Esiduoill, d'un ric

⁴⁸⁴ Gastoué, *Le Cantique populaire...*, 35.

castel del viscomte de Lemoges⁴⁸⁵». Con toda probabilidad, el trovador fue conocedor de las melodías que se cantaban en Saint Martail lo que supone, según Switten, un "travail d'assimilation et d'adaptation délibéré"⁴⁸⁶ por parte del trovador de las melodías cantadas en la abadía.

Además, el tono solemne del alba de Bornelh, invocando a Dios como «verais lums e clartatz», hace referencia en su quinta estrofa a Santa María en la que la dama dice «Bel companho, pos me parti de vos, / eu no·, dormi ni·m moc de genolhos, / ans preiei Deu, lo filh Santa Maria, / que·us me rendes per leial companhia (...)» (vv. 21-25). La referencia a la Virgen, así como el tono religioso de la composición, la relacionan directamente con el repertorio mariano de la escuela aquitana y con el himno, también dedicado a la Virgen, *Ave maris stella*.

La comparación métrica entre ambos corpus líricos muestra otras concordancias que han pasado por alto a la crítica y que son de interés para el estudio de las formas estróficas. Proponemos a continuación una relación entre ellas con el objetivo de reflejar el uso de determinados esquemas y tipificar unas estructuras estróficas determinadas sin querer, por ello, hablar de una relación directa:

a a a a b b b b b

Annus novus in gaudio (**L 1**) - *Rassa, tan creis e mont' e poja* de Bertran de Born (BdT 80, 37) - *Fort m'enoja, so auzes dire* de El Monje de Montaudon (BdT 305, 10; **O 173**)

Mientras que el *versus* aquitano *Annus novus in gaudio* utiliza el octosílabo masculino para *a* y el hexasílabo también masculino para *b* (888866666666), las dos composiciones occitanas utilizan el octosílabo femenino para *a* y el octosílabo masculino para *b* (8'8'8'8'888888). Así, aunque resulta inverosímil plantear ningún tipo de relación entre las tres piezas más allá de un mismo esquema de rima, Chailley⁴⁸⁷ observa ciertas semejanzas melódicas entre **L1** y *Bel seiner Dieus, tu sias grasiz*

⁴⁸⁵ Boutière y Schutz, *Biographies de troubadours...*, 39.

⁴⁸⁶ Switten, «Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours», 681.

⁴⁸⁷ Chailley, «Les premiers Troubadours et les versus de l'école Aquitaine», 232.

(O 64) del Misterio de Santa Agnés y, por ello, con *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183, 10) de Guilhem de Peitieu:

a b a b c b c b (c) b
7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 7 6'

La alternancia de versos heptasilabos masculinos con hexasilabos femeninos en una misma estrofa es una disposición silábica poco frecuente tanto en el repertorio latino de la escuela aquitana como para el corpus occitano. Ahora bien, la confrontación entre ambos corpus a partir de nuestro RMMNC, ha permitido encontrar una posible relación entre el *versus Nata est hodie* (L 116), conservado en SM3, y la pastorela *En may, can per la calor* (BdT 434, 6b) de Cerverí de Girona:

L 116

Nata est hodie
Virgo pura,
Data est laetitiae
Humana creatura,
Nam quidquid prima parens
Monendo peritura
Abstulit, haec praepotens
Credendo permansura
Reddidit ac gaudia
Defectu caritura.

BdT 434, 6b

En may, can per la calor,
val mays cendatz que pena,
e contra lausenjador
amor son dart empena,
trobey un pastor seyan
erb'en un camp d'avena,
delgat, gras, si besnestan
no·l pari'os ne vena,
e dezia ab so notan:
«Fols es qui no·s refrena,
e qui mena guerreyan
caval c'a mal s'afrena.

Excepto la variación silábica del segundo verso de la composición latina, que corta el ritmo de 7+6' con la introducción de un verso trisílabo femenino, así como el inicio hexasílabo de cada primer verso, ambas

composiciones comparten un mismo esquema de rima, siendo la composición occitana dos versos más larga que la anterior.

Por su temática, Spanke clasifica a *Nata est hodie* como «*Conductus auf Mariae Geburt*⁴⁸⁸», temática habitual en el repertorio de los *versaria* aquitanos. A priori, parece difícil pensar que Cerverí hubiera adoptado para su pastorela el esquema y la melodía del *conductus*, pues sería el primer caso conocido de intercambios métricos entre el trovador y el repertorio de la escuela aquitana. Ahora bien, en la segunda estrofa, el trovador cita a "Deu Madalena" (v. 18) y, en la siguiente, el pastor acusa a la pastora de haberle sido infiel con un clérigo cuando «L'autrer me fe·l cor fendre, c'un clerg'i trobey bayzan (...)» (vv. 32-33).

2.3 El Misterio de Santa Agnès

Ediciones consultadas: Bartsch, Jeanroy-Gérolde, Gennrich, De Santis⁴⁸⁹.

El Misterio de *Santa Agnès*, la primera obra hagiográfica conservada en occitano, se encuentra copiada en el manuscrito Chigi 151 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, de mediados del siglo XIV. Siendo mucho más tardío que el resto de corpus poéticos repertoriados, su interés es el de conservar diversos *contrafacta* que nos permiten recuperar melodías de textos trovadorescos conservados sin música, así como rubricas que indican la melodía litúrgica con la que se deben cantar algunas de sus piezas.

Monaci, en su edición facsímil del manuscrito, propone cuatro fuentes que habrían servido de inspiración para la composición de las piezas del Misterio. Estas son: la liturgia, la poesía religiosa en lengua vulgar, la poesía profana de carácter popular y la lírica trovadoresca⁴⁹⁰. Tales relaciones reflejan los distintos procesos de asimilación

⁴⁸⁸ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 31.

⁴⁸⁹ Ver también Aurelio Roncaglia, *Appunti per una nuova edizione del Misterio provenzale di Sant' Agnese*, en *Scritti in onore di Luigi Ronga* (Milano: Riccardo Ricciardi, 1973), 573-591.

⁴⁹⁰ Ver Jeanroy-Gérolde, *Le jeu de...*, xi en el que se cita el prefacio de la edición facsímil de Ernesto Monaci, *Il misterio provenzale di S. Agnese. Facsimile in eliotipa dell'unico manoscritto Chigiano con prefazione di Ernesto Monaci* (Roma: Tipografia Martelli, 1880).

de materiales métrico-melódicos pasados que, reactualizados en el Misterio, hacen confluír la dimensión religiosa, la profana y la popular.

Respecto a las influencias litúrgicas, encontramos una rúbrica que acompaña la composición *Diabla, guaras non tormentes* (**O 97**) que indica que «(...) facit planctum in sonu Veni creator Spiritus». El *contrafacta* del conocido himno de Pentecostés es repetido en *Filla de Dieu* (**O 121**) acompañado de la rúbrica «Angelus facit planctum in sonu illius romancii de sancto Stephano». La mención al santo, la relaciona de manera directa con la epístola farsa de San Esteban de la que, siguiendo a Jeanroy⁴⁹¹, su versión occitana *Aniatz seinhors, per qual raron*, del manuscrito 120 de la Biblioteca Municipal de Montpellier, habría servido de modelo para el Misterio⁴⁹².

La segunda influencia litúrgica, se encuentra en la composición *Sener, mil gracias ti rent* (**O 242**) en la que su rúbrica nos indica que «(...) facit planctum in sonu Si quis cordis et oculi». La melodía es un préstamo de la canción latina de Philippe le Chancellior *Quisquis cordis et oculi* (**L 746**) que gozó de una amplia tradición manuscrita copiada, entre otros, en el manuscrito EG 274 y en F⁴⁹³. A su vez, se encuentra una adaptación francesa de la canción latina elaborada por el propio poeta *Li cuers se vait de l'oil plaignant* (**L 123.1**). Las tres composiciones, como es natural, comparten un mismo esquema de rima en versos encadenados octosílabos y una misma melodía.

Uno de los *contrafacta* más conocidos del Misterio es el que ofrece la composición *Reis glorios, sener, per qu'han nasqiei* (**O 229**) que se encuentra acompañada de la rúbrica «Mater facit planctum in sonu albae Reis glorios, verai lums e clardat». De hecho, ambas composiciones reproducen el esquema en *aabbC/101010'10'6'* siendo la versión de Chigi 151 la única que utiliza el decasílabo masculino para *b* a partir de la segunda estrofa.

Una comparación melódica entre ambas demuestra que, efectivamente, el Misterio sigue la melodía de *Reis glorios* añadiendo o eliminando alguna nota de algunos de los melismas de la melodía original de Guiraut de Bornelh. Ahora bien, como plantea Jeanroy-Gérolde, el copista de *Reis glorios, sener, per qu'han nasqiei* podría haber utilizado otra versión que no habría llegado a nuestros días puesto que "Si

⁴⁹¹ Jeanroy-Gérolde, *Le jeu de...*, 69-70.

⁴⁹² Ripollès, «Breves anotaciones a la epístola farsada de San Esteban», 1925

⁴⁹³ Jeanroy-Gérolde, *Le jeu de...*, 69-70; Hans Tischler, *Trouvère Lyric...*, III, 203.

le contour mélodique, de même que les cadences, sont assez bien conservés, la structure musicale de la strophe est altérée⁴⁹⁴". Así, mientras que el alba repite la misma frase melódica para los dos primeros versos, dando lugar a ααβγδ, la versión del anónimo no sigue dicho esquema y copia el segundo verso con la melodía del tercero del original repitiendo, ahora sí, la misma melodía para el tercer y cuarto verso, lo que se traduce en el esquema αβγγδ.

El esquema base en *aabbC* con el decasílabo para la estrofa y un verso más corto para el refrán se encuentra en un *versus* polifónico de SM3, *Vellus rore celesti maduit* (L 126) con el mismo esquema de rima y una distribución silábica en 101010103' pero con una melodía completamente distinta.

El segundo caso de contrafacción es el de la composición *Rei poderos q'as faz los elemenz* que se canta, según la rubrica, con el *sonu* de *El bosc d'Ardena justa-l palais Amfos, A la fenestra de la plus auta tor* (O 105). Como indica Jeanroy, "La mélodie est calquée sur celle d'une ancienne chanson d'histoire, que nous ne possédons plus" con un esquema en *aaaaB/101010104* y con una disposición silábica que recuerda a la composición anterior.

Un esquema parecido es el de *Bel paires cars, non vos vereis am mi* (O 63) que reproduce el esquema típico del trístico monorrímo con vuelta en *aaab* en el que, como la pieza anterior, los versos decasílabos para *a* son acompañados de un tetrasílabo masculino para *b*. En nuestro RMMNC encontramos el uso del mismo esquema en *De supernis affero nuntium* (L 11), relacionada a su vez con el LD, y en *Exultantes in partu virginis* (L 21) siendo, en ambos casos, la vuelta un refrán femenino:

O 63

Bell sener Dieus, qes en croz fust levaz
 es al tern jhorn de mort resucitaz,
 tu sias grasiz, qar for em de pecat
 e de follor.

L 21

Exultantes in partu Virginis
 quod peccatum deletur hominis,
 ad honorem superni luminis;
Gaudeamus!

L 11

⁴⁹⁴ Jeanroy-Gérolde, *Le jeu de...*, 60-61.

De supernis affero nuntium
 Natum esse Consiliarium,
 Deum fortem, principem gentium
 (Dantem reis vilae remedium)
O quam festa dies!

Otro de los casos paradigmáticos de referencias trovadorescas en el *Misterio de Santa Agnès* es el de la composición *Bel seiner Dieus, tu sias grasiz* (O 64) en la que se dice que «Faciunt omnes simul planctum in sonu del comte de Peytieu». Su melodía, "de ritmo litúrgico y de tonos evidentemente sinceros⁴⁹⁵", solo copia la música para sus dos primeros versos y ha sido relacionada con la canso de Guilhem de Petieu *Pos de chantar m'es pres talenz* (BdT 183, 10).

Efectivamente, ambas composiciones comparten el mismo esquema métrico en *aaab* compuesto de versos octosílabos siendo, a su vez, un esquema métrico bastante frecuente en la lírica de la escuela aquitana y, como se ha apuntado más arriba, relacionado métricamente a la composición *In hoc anni circulo* (L 24). A este respecto, Chailley⁴⁹⁶ señala una semejanza melódica entre la melodía de *Bel seiner Dieus, tu sias grasiz* y la de *Annus novus in gaudio* (L 1) de SM1:

Bel seiner Dieus, tu si - as gra-siz

Quar nos as ves-tu

An-nus no - vus in gau - di - o

⁴⁹⁵ Riquer, *Los Trovadores...*, I, 139.

⁴⁹⁶ Chailley, «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», 235-236.

2.4 El Cancionero de San Joan de les Abadesses

Ediciones consultadas: Bond, Riquer-Muntaner, Lannutti, Anglès, Rossell.

En dos folios que sirvieron como tapa de encuadernación a un documento notarial, encontramos copiadas cuatro composiciones occitanas conservadas con notación musical⁴⁹⁷. Se trata del conocido Cancionero de *San Joan de la Abadesses*, datado por Anglès durante el siglo XIII, con toda probabilidad según Bond, en torno al 1270⁴⁹⁸.

El carácter genuino de estas composiciones que, por su contenido y por sus características métrico-melódicas, presentan unas particularidades comunes con la lírica occitana acredita, a pesar de su cronología tardía, la incorporación de su material en nuestro *Repertorio*.

La notación musical empleada recuerda a la notación lorena utilizada en el manuscrito X vinculada a la notación del noroeste de Francia⁴⁹⁹. El uso de un sistema de notación ajeno a la tradición catalana, cuestiona el lugar y origen de copia de las canciones. En un primer momento, Anglès planteó que esta notación también fuera utilizada en Catalunya durante el siglo XIII⁵⁰⁰. Ahora bien, la misma notación se encuentra en la copia del CLX. En este sentido, según nos indica Riquer⁵⁰¹, Arnaut de Mont al copiar la partida monódica en el manuscrito R99, utiliza la notación aquitana en vez de la lorena demostrando que, o bien reprodujo la melodía de un ejemplar más arcaico o bien tenía un mayor grado de familiaridad con ella, lo que significaría que la notación lorena era ajena al territorio catalán.

Aún así, no deja de ser sorprendente que un siglo después, esta notación fuera utilizada en Sant Joan de les Abadesses:

⁴⁹⁷ Para estudio codicológico y plaeográfico detallado remito a la exhaustivo estudio de Maria Sofia Lannutti, «L'ultimo canto: musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del "Cançoneret" di San Joan de les Abadesses)», *Romance Philology* 66, no. 2 (2012): 312-313.

⁴⁹⁸ Anglès, *La música a...*, 182-184; ver también Gerald A. Bond, «The Last Unpublished Troubadour Song», *Speculum* 60, n.º. 4 (1985): 833.

⁴⁹⁹ Una transcripción revisada de su contenido puede encontrarse en Antoni Rossell, *Els trobadors catalans* (Barcelona: Dinsic: 2006): 68-76.

⁵⁰⁰ Anglès, *La música a...*, 182.

⁵⁰¹ Riquer, *Las canciones de...*, 42.

(...) habría que admitir que el músico de paso copió las canciones sirviéndose de algún otro manuscrito, y no de memoria (...). Se trataría de alguien a cuyas manos, y por las circunstancias que fuere, habría llegado un manuscrito en el que figuraban las canciones. (...) A pesar de que su notación no le resultaba familiar, decidió copiarlas junto con la música, cometiendo algunas equivocaciones que subsanó de inmediato⁵⁰².

A nivel lingüístico el texto de una de las composiciones, *Amors, merce non sia* (O 28), presenta, según Anglès, ciertos rasgos italianizantes que le supondrían, según el autor, una autoría no catalana⁵⁰³. A este se suma la opinión de Schulze, Larson y Lannutti⁵⁰⁴ que señalan la presencia de italianismos de origen siciliano lo que llevaría a pensar que la canción habría sido escrita en Cataluña por una persona de origen italiano o "oppure da un catalano con una discreta conoscenza della poesia italiana"⁵⁰⁵.

Esta premisa fue contrastada en la primera edición crítica, filológica y musical, de Bond en la que, después de traducir el fragmento notarial que acompaña la colección e identificando las firmas del texto, llegó a la conclusión de que tanto el texto como las canciones fueron copiadas con la misma mano y utilizando la misma tinta⁵⁰⁶. Así, Bond, señala que el segundo folio:

(...) is written with darker ink and a wider nib, as are the diagonal lines across the upper text, but it displays the same script and possibly the same hand as the other texts. The script is a pure cursive of French descent which shows a certain affinity with the informal cursive of Spanish royal documents. I see no support for Anglès's statement that the hand that wrote the songs differs from that of the Latin texts.

Las formas métricas utilizadas recuerdan a las de la *dansa* descritas en las perspectivas poéticas del momento aunque, como sugiere Bond, "(...) although the music of the concluding lines of each stanza matches the refrain, as one would expect

⁵⁰² Riquer-Muntané, *Las canciones de...*, 36-37.

⁵⁰³ Anglès, *La música a...*, 405; ver también Frank, *Repertoire métrique...*, I, xxviii, n. 3.

⁵⁰⁴ Acerca de la influencia de la lírica italiana en el repertorio trovadoresco, y, en particular, la presencia de italianismos en el ciclo de *San Joan de les Abadesse* remito a los citados estudios de Joachim Schulze, «Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien», *Zeitschrift für romanische Philologie* (2002): 430-440; Pär Larson, «Ço es amors e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII», (2007) y Lannutti, «L'ultimo canto: musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del "Cançoneret" di San Joan de les Abadesse)».

⁵⁰⁵ Larson, «Ço es amors e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII», 799.

⁵⁰⁶ Bond, «The Last Unpublished Troubadour Song», 830.

with a *dansa*, the rhymes do not, producing a scheme associated rather with the *balada*⁵⁰⁷."

La primera canción copiada, *S'anc vos ame* (**O 234**), que por su temática se inscribe al género de la *desdansa*⁵⁰⁸, utiliza el decasílabo masculino con cesura de 4+6 observado en algunas de las composiciones de la escuela aquitana⁵⁰⁹:

I
Enjan i trob per mitad veramen
per q'eu no us deg tener negun coven,
vos avetz fait lo major falimen
q'anc amiga fedes vas son aman.

Este mismo esquema métrico lo encontramos en la *alba* anónima con refrán *En un vergier sotz fuella d'albespi* (BdT 461, 113) y en la *dansa*, también anónima, *Plazens plasens, tant vos am e-us dezir* (BdT 461, 193a). Además, es una estructura utilizada en un total 19 CSM (RMMNC 259: 57-75).

La segunda composición, *Amors, merce no sia* (**O 28**), presenta un uso de rima distinto para cada una de sus estrofas siendo repertoriadas de manera independiente en nuestro *Repertorio* (RMMNC 303: 22, 455: 1 y 518: 1). Esta es la única composición de la colección que no tiene refrán, aunque la edición de Bond atribuya a los primeros cuatro versos de la primera estrofa dicha función.

Por su carácter italianizado ha sido excluida del repertorio de Frank pero introducida en el de Parramon. Para su inclusión en nuestro RMMNC seguimos las ediciones de Riquer, Larson y Lannutti en las que no se incorpora el refrán. Ahora bien, el estudio métrico de la filóloga italiana, siguiendo la propuesta de Larson, opta por un esquema formado por versos alejandrinos monorrimos en *aaaa* en el que los versos se dividen en dos secciones formadas por hexasílabos femeninos en 6'+6':

Amors, merce no sia,
no ti abandonasses, a 6'+6'
qe lo meu cor desia
nembrando me...tasses a 6'+6'
E no ne crederia

⁵⁰⁷ Bond, «The Last Unpublished Troubadour Song», 835.

⁵⁰⁸ Lannutti, «L'ultimo canto: musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del "Cançoneret" di San Joan de les Abadesses)», 315.

⁵⁰⁹ vid. p. 135 y ss.

que t'amor me falsasses	a 6'+6'
ne a la vita mia	
per altre me camjasses.	a 6'+6'

En nuestro *Repertorio* se ha decidido presentar la estructura propuesta por Riquer en la que no se consideran los versos dobles como hemistiquios de un verso dodecasílabo. Esta propuesta concuerda con la forma melódica en $\alpha\beta\alpha\beta'\gamma\delta\gamma\beta'$, estructura común en al lírica occitana, y que legitima el esquema de rima propuesto.

Una de las piezas más emblemáticas de la colección, *Ara lausetz* (O 38, BdT 461, 24a), permite dos disposiciones métricas distintas en función de la partición de los versos de 14 sílabas de cada una de las estrofas:

I
Ara lausetz, lauset, lauset
li comandamen l'abbet.

Bela, si vos eravatz	moina de nostra maiso,
a profit de totz lo moines	vos pendriatz liuraso;
mas vos non estaretz, bela,	si totz jorns enversa no,
<i>zo dix l'abbet.</i>	

Mientras que la división de las rimas en los correspondientes hemistiquios daría lugar al esquema de rima en *AAbcdcecA*, la estructura base es la de *AAbbbA*. Esta fórmula recuerda, como señala Beltrán, al esquema zejelesco formado por un trísitico monorrímo para la mudanza y una vuelta más breve, de cuatro sílabas en este caso, para el estribillo⁵¹⁰. Su disposición estrófica es la misma que la de *S'anc vos ame* (O 234) y, como esta, presenta correspondencias con algunas de las CSM.

El uso del verso de 14 sílabas dividido en dos hemistiquios heptasilábicos para las estrofas, con final femenino y masculino variable, es relacionado por Bond, con el ciclo de las composiciones de *Companho* de Guilhem de Peitieu. De hecho, este se relaciona directamente con el septenario trocaico⁵¹¹, tipo de verso vinculado a la liturgia y, como hemos visto, a la forma propia del VTC⁵¹².

Por su temática, esta *dansa* dialogada de tono obsceno, es una sátira de la vida monástica que se subscribe a la "moda literaria anticlerical en lengua vulgar y en

⁵¹⁰ Beltrán, «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», 249.

⁵¹¹ Riquer, *Las canciones de...*, 55.

⁵¹² vid. p. 138 y ss.

latín⁵¹³". Un claro ejemplo de la actitud antimonacal de *Ara, lausetz* se encuentra en la citación de algunos pasajes que recuerdan a la *Santa Regula* de San Benito en la que la figura del abad ordena y dispone siguiendo los *praecepta magistri* en los que, como recuerda Riquer⁵¹⁴, «Sed sicut discipulos convenit oboedire, ita et ipsum prouide et iuste condecet cuncta disponere».

El papel del abad en la composición es el de asentar y apremiar la conducta de los monjes que siguen, como no podía ser de otra manera, «zo dix l'abbet». La importancia de la personalidad del abad se enfatiza por la repetición del verso-refrán al final de cada estrofa que hace referencia a la figura de máxima autoridad dentro del convento. Además, siguiendo a Riquer⁵¹⁵, el primer verso *Ara lausetz, lauset, lauset*, sería una referencia intertextual al *Laudate* que da inicio a los salmos 148 y 150 .

Por el desmesurado contenido sexual relacionado al estamento religioso, nos recuerda a la *cantiga de escarnio A vós, domna abadessa* del *trobador* (T 38, 3) Fernand' Esquio en la que, de manera parecida a la canción occitano-catalana, el objeto de burla es una abadesa hipersexualizada a la que el trovador regala «quatro caralhos franceses» (v. 7).

Con todo, la tercera canción de la colección bien podría responder a la categoría de *prozels trasgitatz* citada más arriba a propósito del *estribot* de Peire Cardenal⁵¹⁶. Siendo así, el elemento paródico sería realizado por una hipotética melodía de origen litúrgico que, reconocida por el auditorio, suscitaría una clara referencia intermelódica que, desafortunadamente, no puede a día de hoy probarse.

⁵¹³ Riquer, *Las canciones de...*, 63.

⁵¹⁴ Riquer, *Las canciones de...*, 69.

⁵¹⁵ Riquer, *Las canciones de...*, 69.

⁵¹⁶ Léglu, *Between Sequence...*, 9.

3 Lírica francesa

A diferencia de la tradición occitana, de la que se conservan un número relativamente reducido de melodías, la lírica en *langue d'oïl* gozó de mayor fortuna. Si la tradición musical manuscrita de los trovadores se ha transmitido en seis manuscritos, la lírica francesa, siguiendo la edición de Tischler, conserva un total de aproximadamente 1700 melodías copiadas en los siguientes manuscritos: M (ms. W), K, N, P, X, R, T, U (ms. X), V, W y a.

El carácter monumental del repertorio francés ha obligado a una delimitación del corpus con el objetivo de seleccionar aquellas piezas que, tanto por un criterio cronológico como formal, se ajustan a los principios metodológicos de nuestro RMMNC. De esta manera, el corpus seleccionado para la lírica francesa consta de un total de 226 composiciones.

Hemos incorporado en nuestro *Repertorio* aquellos *trouvères* que estuvieron activos entre finales del siglo XII y el primer cuarto del XIII y que, por sus cualidades métrico-melódicas, ofrecen un material de interés para la comparación con el resto de corpus líricos del RMMNC⁵¹⁷. Así, los autores que integran nuestro estudio son aquellos que constituyen la primera generación de *trouvères*⁵¹⁸: Chrestien de Troies, Conon de Béthune, Gace Brulé, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Roi Richart (Ricardo Corazón de León), Chastelain de Couci, Amauri de Craon / Pierre de Craon, Gautier de Coinci, Gontier de Soignies, Hue de St Quentin, Pierre de Corbie, Godefroi de Chastillon, Guiot de Provins, Hugue de Bregi, Jehan Bodel, Thibaut de Blaison, Simon d'Authie, Hughes X de Lusignan, Pierre II de Molins y Vidame de Chartres (Guillaume de Ferrières).

⁵¹⁷ Tanto por la difícil datación de las composiciones anónimas como por su gran número de testimonios, estas no se incluyen en nuestro *Repertorio* aunque, como se podrá comprobar a lo largo del capítulo, algunas de ellas serán mencionadas por estar relacionadas métrica o melódicamente con algunas de las composiciones analizadas.

⁵¹⁸ Para el límite cronológico del corpus francés nos hemos servido de la propuesta de Samuel N. Rosenberg y Hans Tischler, *Chansons des trouvères: Chanter m'estuet* (Paris: Librairie générale française, 1995), 895-901, de la edición de Tischler, *Trouvère lyrics..., passim.*, de los estudios Pierre Aubry, *Trouvères et troubadours* (Paris: Alcan, 1909): 119- 155; Gianluigi Toja, *Lírica cortese d'oïl: sec. XII-XIII* (Bologna: R. Pàtron, 1966); Costanzo Di Girolamo, *La letteratura romanza medievale* (Bologna: Società editrice il Mulino, 1994); así como de las dataciones propuestas en la base de datos de *Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA).

Por otro lado, el problema de la autoría dudosa de algunas de sus composiciones supone un obstáculo a la hora de delimitar el corpus. Con el objetivo de subsanar cualquier imprecisión, es de gran utilidad la consulta de la reciente publicación de Gatti en la que el autor elabora un repertorio de las atribuciones discordantes en la lírica de los *trouvères* donde se disecciona cada una de las asignaciones conservadas en los distintos manuscritos⁵¹⁹. Ahora bien, con la finalidad de facilitar la consulta de nuestro *Repertorio*, hemos optado por seguir a RS y adjudicar la autoría de cada pieza a aquél autor que conserve un mayor número de atribuciones dentro de la tradición manuscrita introduciendo, entre paréntesis, su posible segunda o tercera autoría.

Queda fuera de nuestro alcance una recopilación de los principales *contrafacta* entre la lírica occitana y la francesa⁵²⁰, y esta última con la lírica de los *Minnesängers*⁵²¹, aunque sobre las dos primeras nuestro estudio da cuenta de algunos de sus casos.

⁵¹⁹ Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica* (Roma: Sapienza Università Editrice, 2019).

⁵²⁰ Entre los estudios más destacados que han abordado la cuestión señalamos los trabajos de John H. Marshall, «Gautier de Coinci imitateur de Guilhem de Cabestanh», *Romania* 98, n.º. 390 (1977): 245-249; id., «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours». *Romania* 3 (1980): 289-335; Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983); Stefano Asperti, «Contrafacta provenzali di modelli francesi», *Messana* 8 (1991): 5-49; Angelica Rieger, «Relations interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades», en *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AEIO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, ed. por Anton Toubert (Amsterdam: Atlanta, 1998), 201-225; Pierre Bec, «Bernard de Ventadour et Thibaut de Champagne. Essai de bilan comparatif», en *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AEIO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, ed. por Anton Toubert (Amsterdam: Atlanta, 1998), 163-171; Rosenstein, Roy. «La douce voix du Chatelain. Le Chastelain de Couci et les troubadours, vingt ans après». en *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AEIO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, ed. por Anton Toubert (Amsterdam: Atlanta, 1998), 227-254; Paolo Gresti, «Ancora sui contrafacta provenzali di modelli francesi: il caso di Cerveri de Girona», *Aevum* 70 (1996): 263-271; Dominique Billy, «Un témoin picard de la vogue du répertoire des troubadours dans le première moitié du XIIIe siècle: 'Par vous m'esjau, done del firmament' (PC 461, 192a = RS 675a)», *Romance Philology* 70 (2016): 39-56.

⁵²¹ Se cita como estudio capital el trabajo de István Frank, *Trouvères et Minnesänger: recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XIIIe siècle* (Saarbrücken: West-Ost Verlag, 1952).

3.1 Philippe le Chancelier y los *trouvères*

Ediciones consultadas: Anderson, Spitzmuller, Raby, Vecchi.

Además de la primera generación de *trouvères*, entre los que destacan Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Chastelain de Coucy, Conon de Béthune o Gace Brulé, todos ellos editados en el XI volumen del MMMA, hemos incorporado en nuestro RMMNC algunas piezas monódicas escritas en latín por poetas de origen francés que presentan concordancias métricas con el resto de corpus líricos⁵²². Entre ellos, destaca parte de la obra atribuida a Philippe le Chancelier que, como hemos indicado en el capítulo acerca de la inclusión de composiciones afines al repertorio de la 'escuela aquitana', centrará parte del presente capítulo.

La incorporación de otros autores que conservan obra poética escrita en latín sería de enorme interés para la comparación de estructuras métricas entre estos, los *trouvères* y la tradición lírica precedente. No obstante, al no conservar para la mayor parte de sus casos la melodía se ha decidido no incorporarlos en nuestro *Repertorio*. Entre ellos encontramos figuras tan señaladas como Adam de Saint Victor⁵²³, Alain de Lille, Pierre de Blois y Gautier de Châtillon (del que sí que se han incorporado algunos de sus *conducti*), Godefroy de Breteuil (al que se le atribuye el *Planctus ante nescia* (**L 138.1**) conservado en el *Codex Buranus*) o Guy de Bazoches⁵²⁴.

Centrando el objeto de estudio en algunos de los casos más representativos de relaciones métrico-melódicas entre el repertorio latino y el de los *trouvères*, todos ellos señalados tanto en RS como en la edición comparada de Tischler e introducidos en nuestro RMMNC, encontramos las siguientes concordancias⁵²⁵:

⁵²² El corpus de Philippe le Chancelier será tratado en el presente capítulo y no en la sección dedicada a la lírica latina debido a que, como se ha indicado en las anteriores líneas, las relaciones entre este y la lírica de los *trouvères* son notorias. Ahora bien, por estar en latín, se incorpora dentro de la sección latina de los incipits (L).

⁵²³ Para un estudio de la obra de Adam de Saint Victor remito a la emblemática edición de Gautier, *Oeuvres poétiques d'Adam..., passim*.

⁵²⁴ Una edición parcial de la obra de los autores citados se puede encontrar en la publicación de Henry Spitzmuller, ed., *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge: IIIe-XVe siècle* (Bruges: Desclée De Brouwer, 1971) o en Giuseppe Vecchi, *Poesia latina medievale* (Parma: Guanda, 1958).

⁵²⁵ Para una relación más extensa entre el repertorio de Philippe le Chancelier y algunos de sus principales *contrafacta* remito a la tabla incorporada en el estudio de Mark Everist, *Discovering medieval song: Latin poetry and music in the Conductus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 255. Nótese que

Íncipit	ID RMMNC	Autor	Correspondencias
Alpha bovi et leoni	L 687	Anónima	RS 491a (F 95)
Austro terris influente	L 692	Anónima	RS 1011 (F 79)
Ave, gloriosa	L 693	Philippe le Chancelier	RS 2016, RS 1020, RS 362A, RS 1695
Ave, virgo sapiens	L 694	Anónima	RS 1845 (F 213)
Beata viscera	L 696	Philippe le Chancelier (Perotinus)	RS 83, RS 12 (F 67, F 84)
Fons preclusu sub torpore	L 714	(Philippe le Chancelier)	BdT 70, 44, RS 390 (O 261)
Homo, considera	L 716	Philippe le Chancelier	BdT 461, 148 (O 142, RS 7, RS 922)
Homo, qui semper moreris	L 720	Philippe le Chancelier	RS 413 (F 129)
O labilis sortis homane status	L 733	Philippe le Chancelier	RS 482 (F 28)
O Maria, o felix puerpera	L 734	Anónima	RS 617a (F 136)
Pater sancte, dictus Lotharius	L 740	Philippe le Chancelier	RS 719 (F 73)
Quid frustra consummeris	L 744	Anónima	RS 738 (F 29)
Quisquis cordis et oculi	L 746	Philippe le Chancelier	RS 349 (F 123.1, O 217)
Sol sub nube latuit	L 755	Anónima	RS 1001, RS 665 (F 37, F 165)
Suspirat spiritus	L 757	Philippe le Chancelier	RS 1546 (F 14, F 13, L 349)
Ve proclamat clericorum	L 761	Anónima	RS 665 (F 90)
Ver pacis apperit	L 765	Gautier de Chatillon	RS 1924 (F 138)
Veritas, equitas, largitas	L 767	Philippe le Chancelier	RS 192, BdT 461, 124
Vite perdit me legis	L 395	Pierre de Blois	BdT 366, 26, RS 41 (O 198, F 3)

solamente tratamos los *contrafacta* que cronológicamente se adaptan a los límites del Repertorio. A su vez, seguimos de cerca el estudio de Peter Dronke, «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor», *Studi Medievali* 28 (1987): 563-592.

De los autores franceses vinculados a la Escuela de Notre Dame destaca Philippe le Chancelier⁵²⁶, importante figura pública que, como recuerda Dronke⁵²⁷, por sus disputas con Roma, con la Iglesia y con la Universidad de París, se convirtió en uno de los teólogos más reputados.

A propósito de la relación melódica entre los *conducti Suspirat spiritus* (L 757), *Procurans odium* (L 349) y *Purgator criminum* (este último no incorporada en el RMMNC por tratarse de una pieza polifónica a 3 voces), que comparten el mismo tenor, con las composiciones de Blondel de Nesle *Amour dont sui espris / M'efforce* (F 13) y la *chanson* de Gautier de Coinci *Amour dont sui espris / De chanter* (F 14), podemos situar la actividad poética de Philippe entre el 1190 y el 1230⁵²⁸.

Sobre Philippe nos habla el poeta Henri d'Andeli en su *Dit du Chancelier Philippe*⁵²⁹ del 1237:

vv. 17-21

La mors lou chancelier phelippe
Qui estoit flors et rose et pipe,
Duis et fontaine de science.
Bien puis dire par m'escience
Que nul clerc ne voit on or tel.
(...)

La capacidad intelectual supuesta en estos versos se encuentra acompañada de sus habilidades musicales. Henri d'Andeli sugiere que Philippe compuso canciones vocales e instrumentales con su *viele* denominándose a si mismo como juglar de Dios: «Dex, tes jugleres ai esté / Toz tens et yver(s) et esté. / De ma viele seront rotes / En ceste nuit les cordes totes, (...)» (vv. 45-48). Las constantes relaciones métricas entre la producción poética de Philippe y algunos de los *trouvères*, además de un estilo poético

⁵²⁶ La doble atribución de Philippe, confundido con Philippe de Grève, es satisfactoriamente aclarada en el estudio de Dronke, «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor», *passim*. Remito a las notas a pida de página 7 y 8 de la mencionada publicación para una bibliografía sintética sobre la cuestión.

⁵²⁷ Dronke, «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor», 565.

⁵²⁸ Thomas B. Payne, «Philippe le Chancelier», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, editado por Ludwig Finscher, 26 vol. 13: 509-511 (Kassel: Bärenreiter, 1994-2007); Everist, *Discovering...*, 254.

⁵²⁹ Editado por Paul Meyer en «Henri d'Andelie et Chancelier Philippe», *Romania* I (1872): 210-215 y estudiado en Dronke, «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor», 565-566.

"(...) vitriolic in its rhetoric, virtuosic in its rhyming⁵³⁰" justifican la inclusión del primero en nuestro *Repertorio*. De esta manera, no solo se han incorporado aquellos *conducti* atribuidos al poeta que presentan similitudes métricas con la lírica francesa sino que, además, siguiendo la edición de Anderson sobre el Fascículo X del manuscrito F (F-X), hemos decidido ampliar la selección e introducir todas las piezas que forman dicha sección.

Como se indica en el apartado 8.1 del primer capítulo, F-X⁵³¹ está formado por un total de 83 *conducti* monódicos atribuidos, en su mayoría, a Philippe le Chancelier⁵³². Estas piezas presentan unas características estróficas y melódicas que las asemejan al estilo de los *versus* y *conducti* monódicos del siglo XII⁵³³. Su conjunto, es, sin lugar a dudas, el resultado ulterior de los desarrollos estróficos producidos a finales del siglo XI y se pueden relacionar, con toda certeza, con las formas propias de la *nova cantica*. En todas ellas predomina el elemento rítmico, un fuerte sentido de la unidad estrófica así como un desarrollo melódico y silábico que recuerda, salvo algunas excepciones, al repertorio de la 'escuela aquitana'⁵³⁴. Además, muchos de los *conducti* copiados en F forman parte del repertorio de los CB lo que supone que estos gozaron de una amplia tradición manuscrita que acredita su difusión. Se trata de: *Caelum non animum* (L 246), *Dic Christi veritas* (L 256), *Fas et nefas ambulant* (L 282), *Non tuisisse pudeat* (L 328), *Nulli beneficium* (L 330), *Procurans odium* (L 349) y *Vite perditte* (L 395). Entre ellos destacan aquellos atribuidos directamente a Philippe le Chancelier y copiados, como los anteriores, en el manuscrito Clm 4660: *Ad cor tuum revertere* (L 231), *Astirppe, quamvis sero* (L 240), *Bonum est confidere* (L 244),

⁵³⁰ NG XIX, 594.

⁵³¹ Al fascículo X de F le sigue F-XI formado por un conjunto de composiciones que siguen la forma del *rondeau*. Remito al estudio métrico de Hans Spanke, «Das lateinische Rondeau», *Zeitschrift für französische Sprach und Literatur* 53 (1930): 113-148, para las estructuras que forman la sección de F-XI así como al volumen VIII de la edición de Anderson en el que se encuentran transcritas todas las piezas que lo componen.

⁵³² Seguimos el estudio de Dronke «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor», 588- 592. tanto para la atribución de las piezas a Philippe le Chancelier como para la designación genérica de cada una de ellas.

⁵³³ Aubrey, «The Eleventh Fascicle of the Manuscript Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1: A Critical Edition and Commentary», 21.

⁵³⁴ Aubrey, «The Eleventh Fascicle of the Manuscript Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1: A Critical Edition and Commentary», 37.

Deduc, Sion, uberrimas (L 254) y *Veritas veritatum* (L 391). Otros, han sido relacionados con Pierre de Blois: *A globo veteri* (L 229), *Non te lusisse pudeat* (L 328) o *Olim sudor Herculis* (L 341).

En el presente capítulo se ofrecen algunos de los ejemplos más destacados de relaciones entre el corpus de Philippe y la lírica francesa de los *trouvères*.

Gracias a la rúbrica que acompaña *Sener, mil gracias ti rent* (O 242) del misterio de Santa Agnès sabemos que su melodía era cantada siguiendo el *sonus* del *conductus Quisquis cordis et oculi* (L 746). La *Disputatio cordis et oculi* atribuida al poeta Philippe le Chancelier y conservada en un total de aproximadamente 31 manuscritos, presenta, a su vez, un *contrafacta* en la adaptación francesa del mismo autor *Li cuers se vait de l'oil plaignant* (F 123.1):

RS 349, F 123.1

Li cuer se vait de l'oil pleignant
et dit q'il a fet mesprison,
qui doit estre son bien voillant;
si ne li mostre e mal non.
alement le vet decevant
et fet vers li comme felon
et comme fel et souduiant;
si l'en rete de traïson.

L 746

Quisquis cordis et oculi
non sentit in se iurgia,
non novit, qui sint stimuli,
que culpe seminaria,
causam nescit periculi,
cur alternent convincia,
cur procaces et emuli
replacent in se vitia.

Ambas composiciones están formadas por un mismo esquema de rima cruzada en *abababab* (RMMNC 303: 3-4) con el uso del octosílabo masculino y una melodía en oda continua. A su vez, siguiendo la edición de Tischler, la melodía latina presenta fuertes semejanzas con las versiones conservadas en R, G y W de *Quan vei la lauzeta mover* (O 218) de Bernart de Ventadorn que podrían haber servido de modelo para el *conductus*⁵³⁵.

La misma disposición de rima que *Quisquis cordis et oculi*, pero con un esquema melódico distinto, se encuentra en la *chanson* de Gace Brulé *Las, pour quoi m'entremis d'amer* (F 120), en la composición de Gautier de Coinci *Quant ces floretes florir voi* (F 172) y en los *conducti Excuset que vim intulit* (L 711) y *Vide quo fastu rumperis* (L 769) atribuidos, también, a Philippe.

⁵³⁵ Tischler, *Trouvère Lyric...*, III, 203; Hernand, *Le théâtre religieux...*, 490;

El *conductus* conservado en el manuscrito F *Homo, considera* (**L 716**), atribuido al Canciller, ha sido relacionado por la crítica con la pastorela franco-occitana *L'autrier m'iera levaz* (BdT 461, 148 / RS 935, **O 142**)⁵³⁶. Mientras que la composición latina reproduce el esquema de rima en *aabaabccaac*, la pastorela añade un verso más para la rima en *a* y no introduce un cambio de rima para *c* dando lugar al esquema en *aaabaaabbbbaabb*:

L 716

Homo, considera,
 qualis, quam misera
 sors vite sit mortalis!
 Vita mortifera,
 pene puerpera,
 mors vera, mors vitalis;
 fomentum est doloris,
 stadium vite laboris,
 premit per honera,
 sordet per scelera
 scalaris et fetoris.

O 142

L'autrier m'iera levaz,
 sor mon cheval montaz,
 sui por deduire alaz
 laz une prairie.
 Ne fui gaire(s) esloignaz,
 can me sui arrestatz
 et dessendi en praz
 soz une ante florie.
 S'ai Ermenjon choisie:
 c'onques rose espennie
 ne fus tals ne cristals.
 Vers li vois liez et baus,
 que sa beltaz m'agrie.

Sin poder afirmar una relación directa de una sobre la otra, distintos estudiosos, entre los que destaca Jeanroy⁵³⁷, observan cierta influencia francesa en la pastorela lo que le supone "(...) une couleur provençale, en n'ayant du provençal qu'une connaissance très superficielle". Ahora bien, el origen francés del autor es, según Frank⁵³⁸, dudoso, pues las variantes lingüísticas que presenta *L'autrier m'iera levaz* serían el resultado de una "(...) fantaisie dont seul le scribe est responsable".

Si damos crédito a una posible autoría francesa, las posibilidades de que la composición hubiera sido conocida en el círculo de la Escuela de Notre Dame

⁵³⁶ Hans Spanke, «Das öftere Auftreten von Stophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928): 77-117; Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 304 y ss; Tischler, *Trouvère lyrics...*, I: 6. Ver también: Jeanroy, *Les Origines...*, 19; Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen* (Leipzig: Vogel, 1870), 121-122.

⁵³⁷ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 305; Jeanroy, *Les Origines...*, 19.

⁵³⁸ Frank, *Repertoire métrique...*, I, xxiii.

aumentarían de manera sustancial. Además, encontramos en la alternancia de versos hexasílabos masculinos para *a* y hexasílabos femeninos para el resto de rimas un elemento de unión entre ambas composiciones.

Siguiendo el estudio de Marshall⁵³⁹, la pastorela franco-occitana presenta relaciones métricas y melódicas con la *chanson* anónima *De Yessé naistera* (R 7) y la *chanson* satírica *Je chant comme desvés* (RS 922). Además, conserva una estructura similar al *sirventes* de Peire Cardenal *Lo segle vei chamjar* (BdT 335, 35), al *partimen* de Gui y Eble d'Ussell *N'Ebles, pos endeptatz* (BdT 194, 16), a la *canço* religiosa del conocido como 'Fraire menor' *Cor ai e volontatz* (BdT 159, 1), al *sirventes* de Bertran d'Alamon *Lo segles m'es camjatz* (BdT 76, 11) y al ya citado *conductus* (L 716) conservado en el manuscrito F. Un entramado de relaciones tan complejo, lleva a Marshall⁵⁴⁰ a preguntarse cuál de las citadas composiciones debería ser considerada como el modelo primero que inicia la serie. Así, según el autor, es la pastorela la que sirve de arquetipo para el resto. Por un lado, el uso de un occitano con influencias francesas "explique facilement son succès dans les domaines d'oc et d'oïl". Por el otro, una cuestión formal sustenta tal conjetura: los versos de *L'autrier m'era levatz* siguen la división en *aaab aaab bbaab*, esto es, 4+4+5 cuadrando perfectamente "(...) avec les éléments syntaxiques du texte et, surtout, avec les répliques du dialogue du chevalier et de la bergère".

En un estudio detallado de las estructuras métricas que configuran el corpus de Philippe le Chancelier, encontramos la forma de rima en *aabaabaab* formada por versos octosílabos masculinos (RMMNC 127: 1). Esta estructura es utilizada en el *conductus* *Crux, de te volo conqueri* (L 701) atribuido a Philippe en los manuscritos A-Wn Cod. 883 y I-Rvat Vat. Lat. 7260 y a Bernardo de Claravall en el manuscrito F-TOm 348.

El uso del octosílabo con un esquema de rima como el citado es poco habitual en la lírica latina siendo la forma en *abcbb*, propia del VTC, la más utilizada. De manera parecida, en la tradición lírica occitana solo encontramos cuatro ejemplos (Frank 91: 8-11) entre los que destaca la canción de cruzada *Empeiraire, per mi mezeis* de Marcabré (BdT 293,22) con un esquema en *aabaab*, tres versos menos que el *conductus*:

⁵³⁹ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 304-309.

⁵⁴⁰ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 309.

L 701

Crux, de te volo conqueri:
 Quis est quod in te reperi,
 Fructum tibi non debitum?
 Fructus, quem virgo peperit,
 Nil debet Ade veteri
 Fructum gustanti vetitum;
 Intacti fructus uteri
 Tuus non debet fieri,
 Culpe non habens meritum.

BdT 293,22

Emperaire, per mi mezeis,
 Sai quant vostra proeza creis,
 No·m sui jes tarzats del venir,
 Que Jois vos pais e Pretz vos creis,
 E Jovens vos ten baud e freis
 Que fai vostra valor doucir.

La relación entre ambas composiciones no solo reside en el aspecto métrico sino también textual pues ambas se inscriben en un contexto religioso. Mientras que *Emperaire, per mi mezeis* es una canción de cruzada que exhorta a los caballeros españoles y al rey de Francia a luchar contra los almorávides, la composición latina es un diálogo entre la Virgen y la Cruz.

Siendo conscientes de lo difícil que es suponer una relación directa entre ambas, la melodía de *Crux, de te volo conqueri*, de carácter silábico, se adaptaría a la perfección al texto occitano. Ahora bien, como es habitual en la disposición melódica de los *conducti* de Philippe, las estrofas se dividen siguiendo el principio de las *coblas doblas* en las que, en este caso, la melodía de la I será la misma que la de la II, la III que la de la IV y así sucesivamente. Este distribución melódica es, como es sabido, poco común en la lírica occitana.

Otras relaciones métricas entre la lírica de los *trouvères* y el corpus latino de F han sido apuntadas tanto por RS como en la edición de Tischler. Entre ellas destaca la relación entre el CB *Vite per dite* (L 395), supuestamente atribuido al poeta francés Pierre de Blois, la pastorela de Peirol *Per dan que d'amor m'aveigna* (O 198, BdT 366, 26) y *A l'entrant du tens salvage* (F 3), doblemente atribuida al *trouvère* Hue de St Quentin y a Gilles de Vies Maison⁵⁴¹:

L 395

Vite per dite me legi
 subdideram;
 minus licite, dum fregi,
 quod voveram.

⁵⁴¹ Tischler, *Trouvères Lyrics I...*, I, 29; Everist, *Discovering...*, 260.

Sed ad vite vesperam
corrigen dum legi,
quicquid ante properam
puerilis egi.

BdT 366, 26, O 198

Per dan qe d'amor m'aveigna
no laxerai
qe jois e chan no mantenga
tan com vivrai;
e si·n sui en tal esmai,
no sai qe·m deveгна,
car cil o mon cor estai
vei c'amar no·m deigna

RS 41, F 3

A l'entrant del tans
salvage,
k'iver s'enclot,
que cist oisellon salvage
chantent et jot,
oï touse k'i chantot
dalés une trelle.
Mout ert bele, si gardot
cabriaus, ki broustelle.

Aunque el CB haya sido repertoriado con la estructura en *abcabccbc* / 52'452'475'75', por respetar la lógica de su esquema melódico, las tres composiciones presentan la forma métrica en *ababbaba* (excepto las estrofa I, II, III de **F 3** que introducen la rima en *c* para el antepenúltimo y último verso). Del mismo modo, todas ellas presentan una alternancia de versos femeninos para *a* y masculinos para *b* dando lugar a la forma silábica en 7'47'475'75'. La alternancia entre versos heptasílabos femeninos acompañados de versos más cortos de cuatro sílabas masculinos resulta una distribución silábica poco común, de la que nuestro *Repertorio* solo atestigua un único caso. Se trata de la *chanson* atribuida a Amauri de Craon *A l'entrant du dous termine* (**F 2**) con un esquema de rima en *ababababba* y una distribución silábica en 7'47'47'47'477'.

A partir del conocido *contrafacta* entre *Tant ai mon cor ple de joia* (**O 261**) de Bernat de Ventadorn y la *chanson pieuse* anónima *Povre vellece m'assaut* (RS 390), es

interesante la relación que sugiere RS entre ambas y el *conductus* atribuido a Philippe le Chancelier *Fons preclusus sub torpore* (L 714):

BdT 70, 44, O 262

Tan ai mo cor ple de joya,
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura,
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura.
Tan ai al cor d'amor,
de joi e de doussor,
per que·l gels me sembra flor
e la neus verdura.

RS 390

Povre veillance m'assaut
si m'estroint fortune;
mes cuers, cui proëce faut,
descroît comme lune.
Se j'ai fait bonté que vaut
je n'en truis vers une;
nul de ma vie ne chaut,
qu'est obscure et brune.
Douz Deus, mon grant pechié,
dont je me seu chargié,
lave de ta grant pitié,
qu'est a touz commune.

L 714

Fons preclusus sub torpore
pagine legalis
se fatetur in tepore
gratie vitalis
erupisse novo more,
cuius specialis
ortus fuit salvo flore
claustris virginalis
in puerperio,
cuius probatio
fides est, non ratio,
cause naturalis.

Las tres composiciones reproducen el mismo esquema de rima en *ababababcccb* con una idéntica cantidad silábica que alterna para los primeros 8 versos el heptasílabo femenino y el pentasílabo, también femenino, en forma de 7'5'7'5'7'5'7'5'665'. La melodía para la versión occitana, conservada en el manuscrito CANGÉ, difiere de la de F aunque pueden establecerse algunas concordancias entre ciertas notas⁵⁴². Además, tanto la versión occitana como la latina presentan un exordio primaveral.

⁵⁴² Tischler, *Trouvère Lyric...*, III, 225.

Por último, el *conductus Alpha bovi et leoni* (**L 687**), conservado en F y en M20486, presenta interesantes relaciones métricas y melódicas con la *chanson* de Gautier de Coinci *Hui matin a l'ajournee* (**F 95**)⁵⁴³:

L 687

Alpha bovi et leoni,
aquile volanti,
ovi, vermi et drachoni
anguem conculcanti,
Ysaac, Yoseph, Sansoni
portas asportanti,
Davit vero Salomoni
pacem restauranti,
masculo
agniculo
virge matris flosculo,
giganti gemineo.
O, o, o, o, o, o
igni nimphe grano,
tramiti plano,
o, o, o, o, o
unico et trino
benedicamus Domino!

RS 491a, F 95

Hui matin a l'ajournee,
toute m'ambleüre
chevauchai par une pree
par bonne aventure.
Une flourete ai trouvee,
gente de faiture;
en la fleur, qui tant m'agree,
tournai lors ma cure.
Adonc fis
vers desqu'a sis
de la fleur de paradis.
Chascun lo
qu'il l'aint et lot
O, (o, o, o, o, o)
n'i a tel dorenlot.
Por voir, tout a un mot,
sache qui m'ot,
mar voit, mar ot
qui lait Marie pour Marot.

De manera parecida a los ejemplos citados más arriba (**L 714** y **O 262**), ambas composiciones utilizan un esquema silábico formado por 7'5'7'5'7'5'7'5'7'5' acompañado, en el caso de la *chanson* de Gautier de Coinci, de un refrán.

El cotejo melódico entre *Alpha vobis et leoni* y *Hui matin a l'ajournee* supone ciertas dificultades puesto que la versión latina presenta numerosas lagunas que dificultan la identificación de unas mismas líneas melódicas. Aun así, siguiendo la edición de Tischler en la que propone las distintas versiones de los diferentes manuscritos, podemos observar la repetición de algunas notas comunes, situadas en puntos claves de final de verso, que nos llevan a concluir en una relación formal o idéntica entre ambas melodías. Además, la vocalización en *O, o, o, o, o, o*, como

⁵⁴³ Tischler, *Trouvère Lyric...*, IV, 283. A su vez, Hans Spanke en «Das öftere Auftreten von Stopphenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928): 112-113, relaciona ambas composiciones con el motete *Crescens incredulitas* y a la *chanson Pour conforter mon courage* (R 19), atribuida a Ernous li Vielle.

exaltación de júbilo, muy presente en el repertorio de los *versus* de Saint Martial de Limoges, es un elemento más de relación entre ambas composiciones.

De lo dicho hasta el momento deducimos que el corpus de *conducti* de F-X se encuentra perfectamente establecido en una tradición lírica estandarizada. Así, el hábil manejo de las distintas estructuras estróficas por parte de Philippe le Chancelier lo sitúa como pieza clave para comprender las influencias latinas en la lírica de la primera generación de *trouvères*.

3.2 Las Canciones a la Virgen de Gautier de Coinci

Ediciones consultadas: Koenig, Chailley, Tischler, Lindgren.

Gautier de Coinci fue, en palabras de Chailley, un "moine-trouvère"⁵⁴⁴. Su devoción a la Virgen, expresada magistralmente en su corpus poético, asimila los códigos propios del *amour courtois* utilizando formas métricas que recuerdan a la tradición trovadoresca y que presentan, a su vez, numerosas influencias de la lírica latina.

En la colección de *Miracles de Nostre Dame*, Gautier afirma que estos han sido «(...) truis en latin / (...) en rime et metre» con el objetivo de «Que cil et celes qui la letre / N'entendent pas puissent entendre» (Koenig, I Pr 1 D. 1, vv. 6-9). La idea de componer para aquellos que no entienden de 'letras' ni de latín la encontramos, también, en el primer verso de la *chanson Entendez tuit ensemble, et li clerc et li lai* (F 84). En este sentido, Anglès⁵⁴⁵ apunta que mientras Alfonso X compone sus cantigas para ser cantadas en la corte real de Castilla, los *Miracles* gozaron de una difusión más amplia que las últimas. Así, todo apunta a que su obra no solo fue cantada en monasterios sino que también tuvo que ser interpretada por clérigos y laicos tanto en monasterios como en el templo, dentro o fuera de él. Esta breve consideración otorga a la producción lírica de Gautier de Coinci fuertes influencias de carácter profano justificadas por el amplio conjunto de *contrafacta* observados en sus composiciones⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ Jacques Chailley, ed., *Les Chansons à la vierge de Gautier de Coinci (1177-1236)* (Paris: Heugel, 1959), 19.

⁵⁴⁵ Anglès, *Las Cantigas...*, III, 476.

⁵⁴⁶ Uno de los primeros estudios que aborda la cuestión acerca de la influencia de otros trovadores en la obra de Gautier de Coinci es la publicación de Paul Meyer, «Types de quelques chansons de Gautier de Coinci», *Romania* 17, n.º. 67 (1888): 429-427.

La inclusión del corpus de este autor en nuestro *Repertorio* no solamente concuerda con los límites cronológicos y geográficos propuestos para nuestro estudio sino que muestra de manera ejemplar los estrechos vínculos entre la lírica latina paralitúrgica y el corpus de los *trouvères*⁵⁴⁷.

Si bien es cierto que los *contrafacta* entre la obra de Gautier de Coinci y los trovadores occitanos parecen inexistentes, Marshall⁵⁴⁸ propone una sugerente relación de rima entre las primeras estrofas de la *canço* de Guillem de Cabestany *Mout m'alegra douza votz per boscatge* (BdT 213, 7) y la *chanson Pour conforter mon cuer et mon courage* (F 163) del 'monje-trovador'. Ambas composiciones comparten un esquema rítmico frecuente tanto en la lírica occitana como en la francesa en *abbacdd* (*ababccdd* para la última estrofa, supuestamente apócrifa, de la *canço*⁵⁴⁹) así como un mismo esquema silábico en 10'10'10'10'101010'10'. Además, Gautier incorpora las mismas rimas que la composición de Cabestany para su primera y segunda estrofa:

⁵⁴⁷ El número de *contrafacta* presente en la obra de Gautier de Coinci lo sitúan en una situación privilegiada para el estudio del método de imitación de un autor concreto respecto distintas tradiciones líricas. Si bien este capítulo solo dará muestra de alguna de ellas, su totalidad se ha apuntado en cada una de las entradas del *Repertorio*. Así, para un estudio pormenorizado de los *contrafacta* en Gautier, remito a las siguientes publicaciones: Spanke, «Zu den lyrischen Einlagen in den Versmirakeln Gautiers von Coinci», 154-173; Spanke, vol. gran pp. 338-355; Chailley, *Les chansons..., passim.*; o el más reciente estudio de Anna Drzewicka, «La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci», *Le Moyen Age*, 91 (1985): 33-51, 179-200.

⁵⁴⁸ John H. Marshall, «Gautier de Coinci imitateur de Guilhem de Cabestanh», *Romania* 98, n.º. 390 (1977): 245-249.

⁵⁴⁹ El esquema métrico que reproduce la V estrofa de *Mout m'alegra douza votz per boscatge* de Guillem de Cabestany es utilizado, a su vez, en la *chanson* de Gace Brulé *Ire d'amour qui en mon cuer repaire* (F 98, 12:2).

BdT 213, 7

I
 Mout m'alegra douza vos per boscaje,
 can retentis sopra·l ram qui verdeia,
 e·l rossignols de son chantar chandeia
 josta sa par el bosc per plain usaje.
 Et aud lo chant de l'ausel qui tentis,
 don mi rembra douza terra e·l pais
 e·l benestar de ma domna jausia,
 don mi dei ben alegrar, s'eu sabia.

F 163

I
 Pour conforter mon cuer et mon courage
 Un son dirai de la Vierge ennoree
 Qui en ciel est et terre aouree,
 Qui touz nous a delivré du servage.
 A li amer soit chascuns ententis,
 Quar tant par est debonnaire et gentis
 Touz ses amans met ou ciel et marie:
 Molt se fait bon marier a Marie.

Dando por cierta una relación directa entre ambas composiciones, y omitiendo deliberadamente la crítica de Rossi y Zino⁵⁵⁰ al respecto que ven en los versos de Cabestany una influencia de *Un sirventes voil obrar d'alegratge* (BdT 81, 1a) de Bertran de Born, Gautier de Coinci reproduciría en francés las rimas de su modelo substituyendo el *-eia* occitano por el *-ee* francés y adoptando en su asimilación la misma melodía que la *canso*⁵⁵¹. Siendo así, nos encontraríamos con la primera melodía conservada de Guillem de Cabestany que, a su vez, estaría relacionada como sugiere Chailley con la CSM 414 *Como Deus é comprida Trĩidade* (GP 110) que reproduce un esquema muy parecido a las anteriores con la forma en *abbacda/10'10'10'10'101010'10'*⁵⁵²:

GP 110

I
 Como Déus é comprida Trĩidade
 sen enader nen minguar de si nada,
 éste, cousa cértá e mui provada,
 tres pessoas e ãa Deĩdade.
 Segund' esto quéro mostrar razôn
 per que sábian quantos no mundo son
 de como foi virgen Santa Maraía
 en tres guisas dũa virgĩidade.

Esta última relación se enmarca en un contexto cronológico determinado. Gautier de Coinci produce la mayor parte de su obra entre el 1214 y el 1233, momento

⁵⁵⁰ Luciano Rossi y Agostino Ziino, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», *Cultura Neolatina* 39 (1979): 69-80.

⁵⁵¹ Marshall, «Gautier de Coinci imitateur de Guilhem de Cabestanh», 247.

⁵⁵² Chailley, *Les Chansons...*, 45.

álvido de la producción poética de la lírica francesa medieval y sirviendo de modelo para las futuras CSM⁵⁵³. Sin ser los milagros a la Virgen motivo central de nuestro estudio, algunos apuntes serán necesarios para entender la forma y contenido de las 22 canciones incluidas en nuestro estudio⁵⁵⁴.

La lírica de temática mariana, a la que tan familiarizados estaban los compositores de los *versus* aquitanos, es uno de los elementos literarios que conecta de manera directa la lírica latina con la producción profana:

La littérature musicale mariale avait en ses débuts été exclusivement latine. La Vierge est abondamment chantée dans les *Versus* de S. Martial, mais comme instrument de la Nativité et du mystère de l'Incarnation plutôt que comme objet de dévotion en elle-même; c'est à partir de Saint Bernard que se forme ce sentiment tendre et ardent qui, à travers la Courtoisie naissante, dégage de l'appareil majestueux des croyances redoutables la douce féminité de la *Domma* céleste et enflamme pour elle les coeurs avides d'épanchement⁵⁵⁵.

Así, mientras que el uso del motivo mariano en el corpus aquitano es utilizado como vehículo de expresión del Misterio de la Navidad, tanto en las CSM como en la lírica de Gautier de Coinci, su función difiere notablemente de la anterior. En ellas se manifiesta un temperamento más emotivo que apela a la subjetividad de su autor que ya no compone exclusivamente para un público religioso sino que, en su lengua materna, nos habla de la Virgen.

Dejando de lado las relaciones literarias entre la obra de Gautier de Coinci y el resto de corpus poéticos marianos contemporáneos, sirva de testimonio la relación

⁵⁵³ Las relaciones textuales, métricas y melódicas entre el repertorio de los *Miracles* de Gautier de Coinci y la lírica mariana de las CSM suponen una reflexión en torno a las relaciones franco-ibéricas entre ambos repertorios líricos. Dichas cuestiones han sido ampliamente abordadas en distintos estudios entre los que destacan: Teresa Marullo, «Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui *Miracles*», *Archivum Romanicum* 18 (1934): 495-540; Chailley, *Les chansons...*, 44-46; Jesús Montoya Martínez, «El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio: estudio comparativo», *Berceo* 87 (1974): 151-185; Walter Mettmann, «Os Miracles de Gautier de Coinci como fonte das Cantigas de Santa Maria», en *Estudios Portugueses-Homenagem a Luciana Stegnao Picchio*, (Lisboa: Difel, 1991): 79-84.

⁵⁵⁴ Un estudio completo acerca de la formación de los *Miracles* de Gautier de Coinci puede consultarse en el trabajo de Masami Okubo, «La formation de la collection des *Miracles* de Gautier de Coinci», *Romania* 123 (2005): 141-212 y 406-458

⁵⁵⁵ Chailley, *Les chansons...*, 41.

textual entre el sexto verso de *Quant ces flouretes florir voi* (F 172) «roses des roses, fleurs des fleurs» y la CSM nº 10 *Rosa das rosas*, se apuntaran a continuación algunas de las relaciones métricas más sugerentes que encontramos en las canciones copiadas entre los *Miracles* con el objetivo de plantear su corpus como "(...) un élément de liaison précieux entre la lyrique latine et celle des trouvères⁵⁵⁶".

La primera de las relaciones apuntadas en la edición de Chailley es la que presenta el uso de la rima derivativa tanto en *Amours qui set bien enchanter* (F 15) como en algunos de los versos de la composición *Plebs Domine hac die* (L 91) conservada en los manuscritos SM2 y SM3 de Saint Martial de Limoges:

F 15

I
Amours, qui bien ses **enchanter**,
A pluseurs faiz tel **chant chanter**
Dont les ames **deschantent**.
Je ne vueil mais chanter tel **chant**,
Mais por cele nouviau chant **chant**
De qui li angres **chantent**.

L 91

VI
Dum gratia **subvenit**,
In propria rex **venit**,
Opprobria **invenit**,
Omnipotens
Fit **impotens**,
O pia mens, respira.
Mariam vox, Mariam cor,
Mariam sensus, mens, vigor,
Proclament hac in die
Et filium Mariae.

Además, en este caso, la *chanson* de Gautier sigue la forma del VTC (RMMNC 239) en la que a los versos octosílabos masculinos para *a* les sigue un verso hexasílabo femenino para *b*. La misma forma métrica es utilizada en *Las, las, las, las, par grant delit* (F 119) y *Sur cest rivage, a ceste crois* (F 212), siendo esta última un *contrafacta* de la primera.

La composición *La fontenele y sourt clere* (F 117), copiada al final del *Sermon de la chasteté aux nonnains* y conservada a lo largo de su compleja tradición manuscrita sin notación musical, presenta una estructura métrica poco frecuente en las líricas románicas. El texto lo construyen once estrofas de cuatro versos pareados en *aabb* / *7'7'77*, dos estrofas finales en *aaab* / *7'7'7'7* y una distribución particular de los refranes

⁵⁵⁶ Chailley, *Les chansons...*, 49.

(RMMNC 69: 12, 149: 65). Así, siguiendo el esquema propuesto por Seláf⁵⁵⁷, la precisa colocación de los versos-refrán se podría contextualizar de la siguiente manera⁵⁵⁸:

I	A	La fontenele y sout clere
	a	
	b	
	B	Dire puet bien tele y a
II	A	La fontenele y sourt serie
	a	
	b	
	B	Dire puet bien tel y a
III	A	La fontaine i sourt serie
	A	Diex, Diex, mon cuer n'ai je mie
	b	
	B	Dire puet bien tel y a
IV	a	
	a	
	b	
	B	Dire puet bien tele y a
V	a	
	a	
	b	
	B	Die cele que voile a
VI	A	La fontaine i sourt serie
	A	Diex mon cuer je ne l'ai mie
	b	
	b	
VII	A	Diex, mon cuer je ne l'ai mie
	a	
	b	
	b	
VIII	A	Mon cuer a, je ne l'ai mie
	a	
	b	
	b	
IX	A	Mon cuer a, je ne l'ai mie

⁵⁵⁷ Seláf, *Chanter plus haut...*, 434.

⁵⁵⁸ Esta pieza, considerada como una «farciture de refrains», se le han identificado refranes ajenos. Remito a Seláf, *Chanter plus haut...*, 434 en el que cita el estudio de Nico Van den Boogaard, *Rondeaux et refrains français du 12e au début du 14e siècle* (Paris: Klincksieck, 1969), 137.

a
 b
 b
 X **A** Mon cuer a, je ne l'ai mie
 a
 b
 b
 XI a
 a
 a
 ...
 XII
 a
 a
 a
 B M'ame ou ciel blanche en ira
 XIII
 a
 a
 a
 B M'ame ou ciel mariera

La aparente sencillez de su estructura métrica se contrapone al uso irregular en la repartición del refrán lo que lleva a Chailley a plantear que "la façon dont sont utilisés les 'refrains' dans cette pièce est incompatible avec la structure musicale en couplets qui découle de son schéma métrique" lo que lleva al autor a afirmar que *La fontenele y sourt clere* "(...) n'a donc pas été fait pour être chanté, mais a été composé littérairement en forme de chanson et d'après des modèles chantés⁵⁵⁹".

Sobre la interpretación no cantada de la canción, Seláf observa ciertas flaquezas en la hipótesis de Chailley que desmontarían la teoría del autor. Primero, la ausencia de testimonios musicales en ninguno de los manuscritos podría ser indicio, por lo contrario, de que la melodía se encontraba asentada en una tradición melódica conocida y que, por ello, "(...) l'imitation de la chanson qui a servi de modèle à Gautier était reconnue grâce à sa forme par tous les auditeurs et lecteurs au moment de son apparition⁵⁶⁰".

De hecho, a la canción la preceden los siguientes versos del *Sermon*: «Bien de voz poez d'amors vanter / Et liement devez chanter, / Vous cloistrieres, vos damoyseles,

⁵⁵⁹ Chailley, *Les chansons...*, 38.

⁵⁶⁰ Seláf, *Chanter plus haut...*, 432.

/ As vous qu'avez plaisanz et bele» que nos dan a entendre que, siguiendo la interpretación de Chailley, y vinculada a la corriente de las canciones de «malmariée», "On a raison, dit-il en substance, de chanter de tels refrains; vous avez choisi un amour qui ne prête pas à de telles plaintes. Chantez donc votre amour mystique, et au lieu des paroles profanes que nous connaissons tous, chanter sur le modèle de ce qui suit⁵⁶¹».

Siendo así, Seláf afirma que "Il est possible que non seulement les 'paroles profanes', mais encore la mélodie aient été connues des religieuses⁵⁶²". Esta idea directriz lleva implícita la cuestión acerca del repertorio conocido por la comunidad religiosa que contextualiza la composición y, por ello, cuál es la estructura métrica que podemos identificar detrás de la forma simple de versos pareados en *aabb*.

Algunas respuestas a las anteriores preguntas han sido formuladas por Långfors, que vincula la pieza al motete *Sur la rive de mer*⁵⁶³, y por Seláf, que plantea la posibilidad de identificar en su estructura estrófica un supuesto modelo de origen popular del poema⁵⁶⁴.

Ahora bien, si analizamos la tradición lírica latina de origen paralitúrgico encontramos un sistema de relaciones sugerente para abordar la cuestión del origen de la forma y melodía de **F 117**.

La forma simple utilizada en *La fontenele y surt clere* reproduce una estructura característica del repertorio himnico. Si nos fijamos en el lugar que ocupa la entrada en *aabb* en nuestro repertorio (RMMNC 149), encontramos un total de 76 estructuras métricas que comparten el mismo esquema de rima. Un gran número de ellas forman parte del repertorio de los dramas litúrgicos, entradas simples del *Ludus Danielis* de Beauvais y de Hilario, algunos *benedicamus-versus* del repertorio aquitano, himnos de Pedro Abelardo, algún CB compuesto también de heptasílabos como *Ecce, sonat i aperto* (**L 270**) o el himno *Psallat chorus celestium* (**L 180**) del CLX. Ahora bien, entre ellas llama la atención la relación entre la composición de Gautier y el *versus* de temática mariana, *O Maria, Deu maire* (**LO 41**) de SM1:

⁵⁶¹ Chailley, *Les chansons...*, 38.

⁵⁶² Seláf, *Chanter plus haut...*, 432.

⁵⁶³ Långfors, «Mélange de poésie lyrique française. III: Gautier de Coinci (troisième article)», *Romania* 56, n.º 221 (1930):38; Chailley, *Les chansons...*, 37.

⁵⁶⁴ Seláf, *Chanter plus haut...*, 433.

F 117

I

La fontenele y sourt clere.
 Bone aventure ait ma mere
 Qui si bien m'y maria
 Dire puet bien tele y a.

LO 41

I

O Maria, Deu maire,
 Deu(s) t'es e fils e paire:
 Domna, preia per nos
 to fil, lo glorios!

Como hemos observado en el análisis propuesto en el capítulo dedicado al *versus* occitano, este presenta la misma disposición de rima que la 'chanson' de Gautier presentando para la primera estrofa una disposición en versos hexasílabos femeninos para *a* y masculinos para *b* (6'6'66). Además, como es sabido, su tradición métrico-melódica se remonta a la del himno *Ave maris stella*, con una melodía que ha servido de *contrafacta* para otras composiciones profanas.

No es de extrañar que en la adaptación melódica de una melodía se añada, suprima o modifique alguna de sus notas con la finalidad de adaptarla a las exigencias del nuevo texto. Siendo así, la melodía de *O Maria, Deu maire* tendría que o bien añadir alguna nota o bien reubicar los melismas de final de frase para adaptarse al heptasílabo de la composición de Gautier.

Pensar que el modelo de referencia para Gautier de Coinci pudiera estar vinculado a la tradición himnica de temática mariana parece plausible pues, como señala Seláf, el uso de una melodía (para)litúrgica en un poema religioso vernáculo es testimonio de la herencia latina en la tradición lírica profana siendo una práctica común de la técnica del *contrafactum*⁵⁶⁵. Esta idea se refuerza por la presencia de las dos últimas estrofas que cierran el sermón que están formadas por dos secciones en *aaab* en la que el verso *b* presenta el texto en latín: «Immo mente sedula», para el primero, y la clausura final «Per aeterna secula. Amen.», que recuerda al final conclusivo de la doxología.

El uso del tetrástrofo formado por *aabb*, si bien presenta pocas concordancias tanto en la lírica occitana como francesa, es utilizado de manera manifiesta en la tradición gallego-portuguesa. De todas las cantigas que la utilizan, destaca la *cantiga de amigo Preguntarvos quer'eu, madre* (T 134, 8) de Pero Meogo con una estructura métrica que, salvo el uso del verso femenino para toda la composición, es idéntica a la

⁵⁶⁵ Seláf, *Chanter plus haut...*, 271. Sobre esta cuestión volvemos a las conclusiones de nuestra investigación.

chanson de Gautier. Aunque resulta difícil plantear una relación directa entre ambas, es sugerente observar que el *topos* de la fuente es utilizado, como es habitual en la obra del *trobador*, en la última estrofa de la cantiga:

III
 Irei, mia madre, a la fonte
 ú van os cervos do monte,
se ousará meu amigo
ante vós falar comigo?

La última relación entre la obra de Gautier y el corpus latino, señalado por RS, es el *contrafacta* de la secuencia *Letabundus exultet fidelis chorus* presente en la *chanson Hui enfantez fu li filz Dieu* (F 94). De hecho la estructura base de la *chanson* sigue la forma en *aabccb/ 773'773'* siendo esta la estructura básica de la versión latina y reproduciendo para la primera estrofa el mismo sistema variable con un esquema silábico en 483'483':

I
 Letabundus
 exultet fidelis chorus,
 alleluia.
 Regem regum
 intacte profuit thorus,
 res miranda.

II
 Angelus consilii
 natus est de virgine,
 sol de stella,
 Sol occasum nesciens,
 stella semper rutilans,
 semper clara.

F 94

I
 Hui enfantez
 Fu li Filz Dieu, chantez chantez
 alleluia.
 Virge enfanta
 Celle qui Dieu a enfanta,
 res miranda.

II
 Quant de s'ancele issi Diex,
 De sa dame issi li cielx
 sol de stella,
 Cist solaus luist sanz sejour
 L'estoile est et nuit et jor
 semper clara.

Las relaciones intertextuales entre ambas composiciones son evidentes. La versión de Gautier no solamente reproduce en latín los mismos versos que *Letabundus* para *b* sino que propone un ejercicio de traducción en francés del contenido mariano latino.

Dicha secuencia forma parte del repertorio normando-siciliano y data, según Arlt⁵⁶⁶, del segundo tercio del siglo XI siendo coetánea al repertorio de la escuela aquitana. Su tradición manuscrita es amplia por lo que no es sorprendente que Gautier decidiera adoptar para su *chanson* la misma melodía que el modelo latino.

Las canciones a la Virgen de Gautier de Coinci ofrecen, como propone Seláf⁵⁶⁷, una interesante reflexión en torno al concepto del *nouvel chant*, presente en una parte de las piezas atribuidas al autor. Entre ellas destaca la anteriormente citada *Amours, qui bien ses enchanter* (F 15) que reproduce, como hemos visto, el esquema propio del VTC o la primera estrofa de la *chanson Talenz m'est pris orendroit* (F 213) en la que Gautier contrapone la dama terrestre a la Virgen prometiendo a la última «un noviau son». A qué se refiere Gautier de Coinci? Qué categoría le debemos otorgar a tal sintagma?

Si como propone la crítica, F 213 es un *contrafacta* de la pastorela atribuida a Jocelyn de Bruges *L'autrier pastoire seoit* (RS 1848), "il ne reste qu'à accepter le mot 'son' comme substitut et équivalent de chanson, et comprendre 'nuvel' dans un sens spirituel⁵⁶⁸". Ahora bien, como apunta el mismo Spanke, esta *chanson* reproduce un esquema métrico muy similar al *conductus Ave, virgo sapiens* (L 694) conservado en el manuscrito P3517 y atribuida de manera apócrifa al mismo Gautier⁵⁶⁹:

F 213

Talenz m'est pris orendroit
qu'a mout haut ton
de la plus haute qui soit
vous die un noviau son.
Sa hautesce ne savoit
dire nus hom;
por ce ne weil, s'ai haut droit,
chanter se de li non.
Deus me doint sa haute amor!
N'est dame de sa valour,
n'onques ne fu a nul jor

⁵⁶⁶ Arlt, «*Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters*», 41.

⁵⁶⁷ Seláf, *Chanter plus haut...*, 282-283.

⁵⁶⁸ Seláf, *Chanter plus haut...*, 282-283.

⁵⁶⁹ Chailley, *Les chansons...*, 9-10.

nule de si haut non.

L 694

Ave virgo sapiens
et matura,
mater Deum pariens
contra carnis iura,
angelorum gaudium,
pasce, cura!
Reorum remedium,
manu tange pura;
te gestantem brachia
tua gestent, eya,
tibi iungat basia
Dei genitura.

La relación métrica entre ambas composiciones resulta más compleja de lo que puede parecer a simple vista.

Si la versión francesa conserva el mismo esquema de rima (*ababababcccb*) que la *canço* de Bernart de Ventadorn *Tant ai mon cor ple de joia* (**O 261**) y el *conductus* atribuido a Philippe le Chancelier *Fons preclusus sub torpore* (**L 714**) citados más arriba, el esquema silábico formado por la secuencia 74767476 para la primera parte de *abababab* descubre un nuevo canal de relaciones. Mientras que la rima *b* es la que presenta el verso corto, masculino para la tradición occitana-francesa (4) y femenino para la latina (3'), una disposición silábica parecida la encontramos en la composición *Nata est hodie* (**L 116**) del manuscrito aquitano SM3 que narra el nacimiento de la Virgen. Este *conductus* reproduce un esquema de rima en *ababcbcbxb* que recuerda a las distribuciones de **F 213** y **L 694** así como un esquema silábico en 63'76'76'76'76 que presenta, igual que las anteriores, los versos femeninos en posición de rima *b*:

L 116

I
Nata est hodie
Virgo pura,
Data est laetitiae
Humana creatura,
Nam quidquid prima parens
Monendo peritura
Abstulit, haec praepotens
Credendo permansura
Reddidit ac gaudia
Defectu caritura.

Por último, encontramos el *conductus* anónimo *Quid frustra consumeris* (L 744), relacionado métrica y melódicamente con *la chanson Bien font Amours loir talent* (F 29) de Thibaut de Blaison, que presenta para la primera parte de la estrofa la secuencia silábica en 74767476, con el mismo esquema en *abababab* observado en la tradición métrica expuesta más arriba.

Siguiendo con el tópico del *nouvel chant*, la *chanson* citada anteriormente *Hui matin a l'ajornee* plantea una clara oposición "entre la poésie profane ancienne et la nouvelle chanson spirituelle"⁵⁷⁰. En este sentido, y a la luz de las implicaciones semánticas que presenta dicho término, "(...) l'affirmation de la nouveauté concernerait uniquement l'esprit des chansons et le nouvel amour qui y est exprimé, ou bien encore le texte, mais jamais la charpente métrique ou la musique"⁵⁷¹.

Ahora bien, siguiendo a Seláf, si se revierte la relación entre modelo y imitación, la referencia al *nouvel son* estaría relacionada directamente al uso de una nueva melodía "(...) et Gautier ne serait pas forcément un contrefacteur, mais plutôt un créateur talentueux".

Todas estas cuestiones están estrechamente relacionadas con el concepto de la *nova cantica* planteado en la introducción del presente estudio y, aunque todo apunta a que el concepto de 'novedad' en la obra de Gautier tiene más que ver con una cuestión estilística que formal, es incuestionable el refinamiento métrico de su corpus. Pues aquello *nouvel* en la obra del 'monje-trouvère' puede interpretarse desde distintas perspectivas que nos permiten "(...) observer chez Gautier une technique de transformation de la langue du trobar, qui se sert d'éléments réinterprétés pour soutenir un discours clairement moral, religieux, au ton belliqueux. En même temps, il utilise parfois des mélodies qui sont aussi chargées d'un passé, soit liturgique, soit profane et vernaculaire"⁵⁷².

⁵⁷⁰ Seláf, *Chanter plus haut...*, 283.

⁵⁷¹ Seláf, *Chanter plus haut...*, 283.

⁵⁷² Seláf, *Chanter plus haut...*, 297.

4 LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA

4.1 Lírca profana gallego-portuguesa

Las relaciones entre la lírica profana gallego-portuguesa y la lírica trovadoresca han sido sobradamente estudiadas y ejemplarizadas⁵⁷³. Por un lado, el juego estilístico y retórico de las *cantigas de amor* es influenciado por las codificaciones propias del amor cortés⁵⁷⁴ y, por el otro, se produce una asimilación de algunas de las formas métrico-melódicas de la lírica occitana por parte de los *trobadores* del noroeste peninsular.

⁵⁷³ Sobre las distintas relaciones intertextuales entre ambas tradiciones líricas destacamos los estudios de Henri L. Lang, «The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères», *Modern Language Notes* 10 (1895): 207-231; Carolina Michäelis de Vasconcelos, *Cancionero da Ajuda* (Lisboa: Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1990); István Frank, «Les troubadours et le Portugal». En *Mélanges d'études portugaises offerts à M. P. Le Gentil* (Lisboa: Instituto Para a Alta Cultura, 1949), 199-226; Lapa, *Lições...*, 123-124; Jean-Marie D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galicines-portugais: recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1973); Tavani, *A poesia...*, 14 y ss; John H. Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 289-335; Anna Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores», *Boletim de Filologia*, 29 (1984): 35-58; Mercedes Brea, «As voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», en *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani* (Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1994), 41-56; Canettieri, Paolo y Carlo Pulsoni, «Para un studio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e treveirescos», *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1994): 11-50; Antoni Rossell, «La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las Cantigas de Santa María de Alfonso X», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hipànica de Literatura Medieval* (Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005): III, 1421-1432; *id.*, «La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media», en *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media. Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008* (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2010): 39-58; *id.* «La métrica gallego...»; Marcenaro, Simone. «Pellegrinaggi di Testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» gallego-portoghese di testi occitani», en *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media. Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008* (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2010), 471-483; Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximación às orixens socioculturais da lírica galego-portuguesa* (Niterói: EdUFF, 2012).

⁵⁷⁴ Thomas, Hart, R., *En maneira de Proença: The medieval galician-portuguese lyric*, London: Queen Mary and Westfield College, 1998.

Muestra de ello es la nada despreciable cantidad de *contrafacta* presentes entre ambos repertorios. Entre ellos destaca el conocido *partimen* bilingüe entre Alfonso X y Arnaut Catalán, *Sénher, ara ie-us vein querer* (T 21,1) en el que se adopta el esquema métrico, la rima y, probablemente, la melodía de la *canço* de Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70, 43). Este ejemplo de contrafacción, estudiado ampliamente por la crítica⁵⁷⁵, responde a la modalidad de la *cantiga de seguir* y es testimonio de la permeabilidad y movilidad del texto lírico entre ambos lados de la península. El uso del bilingüismo en una composición de estas características prueba que “Alphonse X de Castille était capable d’entendre l’occitan⁵⁷⁶”, hecho que no nos debe sorprender si tenemos en consideración la alta capacidad intelectual del monarca, demostrada sobradamente tanto en su producción lírica profana como en su basto corpus mariano.

Si bien esas cuestiones quedan fuera del alcance de nuestra investigación, resultan de enorme interés para el estudio de las relaciones intertextuales e intermelódicas entre ambos repertorios situando a la lírica del noroeste peninsular en una posición privilegiada y justificando, así, la inclusión de sus composiciones en nuestro *Repertorio*.

Que la lírica profana gallego-portuguesa y, en particular, la producción mariana de las Cantiga de Santa María presentan ciertos vínculos con la lírica de ascendencia litúrgica no es una afirmación que nos deba sorprender. De hecho, como señala Lapa, “O lirismo galego-português é a confirmação eloquente dêste facto, vista a origem litúrgica da sua versificação, nêle, talvez mais do que em nenhum outro, evidente⁵⁷⁷”.

Como el resto de corpus líricos, se han incluido exclusivamente aquellas composiciones conservadas con notación musical. Esto es, las siete cantigas de Martin Codax, en las que se incorpora al repertorio la cantiga *Eno sagrado, en Vigo (GP 4)* conservada sin notación pero con el trazado del pautaado musical, las siete *cantigas de amor* de Don Denis y las 420 CSM. Nótese que a nivel cronológico nos situamos

⁵⁷⁵ Entre los estudios más destacados remito a las publicaciones de Paolo Canettieri y Carlo Pulsoni, «Para un studio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirecos», *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1995): 11-50; Paolo Canettieri y Carlo Pulsoni, «Contrafacta galego-portoghese», *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1993): I, 479-497.

⁵⁷⁶ Jean-Marie D'Heur, *Troubadours d'oc et...*, 127.

⁵⁷⁷ Lapa, *Das Origenes...*, 294.

durante la segunda mitad del siglo XIII siendo, junto a los CB y parte del repertorio francés, uno de los corpus líricos más tardíos de nuestro *Repertorio*.

a) *Cantigas de amigo* de Martin Codax

Ediciones consultadas: Anglès, Ferreira, Cuesta, Brea.

Las *cantigas de amigo*, género poético único en la lírica románica⁵⁷⁸, comparable solo, quizás, a las *chansons de toiles* de la lírica francesa⁵⁷⁹, presentan en palabras de Tavani un "aparato temático e en parte formulístico que difiere de los otros géneros líricos medievales e vulgares⁵⁸⁰". Si por su temática se asemejan a las *kharaġat* mozárabes⁵⁸¹, sus desarrollos métricos presentan ciertas características que recuerdan a algunos de los esquemas métricos utilizados en la lírica latina religiosa.

Las cantigas de Martin Codax, compuestas a mediados o durante el tercer cuarto del siglo XIII, se conservan con notación musical en el *Pergamino Vindel* y fueron encontradas por el librero Pedro Vindel como hoja de pergamino de un forro interior de un *De Officiis* de Circerón.

La «acentuada serialidad»⁵⁸² que presenta dicho corpus lírico se refleja en una clara unidad conceptual, no solo temática, enmarcada dentro de las *cantigas de marinha*, sino también métrica y, evidentemente, melódica. Su desarrollo estrófico se caracteriza por la combinación de dísticos monorrimos acompañados por un verso suelto para el refrán (*aaB*) siendo, esta, una sencilla fórmula métrica que "encierra en sí misma un complicado proceso de composición⁵⁸³". Dicha peculiaridad estructural, concede a cada una de las cantigas una fuerte cadencia rítmica reforzada por el

⁵⁷⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), 218; ver también Carolina Michäelis de Vasconcelos, «A propósito de Martin Codax e das suas Cantigas de Amor», *Revista de Filología Española* II, n.º. 3 (1915): 258-273.

⁵⁷⁹ Irene Núñez Freire, «Cantigas d'amigo er chansons de toile», *Médiévales* (1983): 55-67; Thomas, Hart R., *En maneira de Proença...*, 35. Vicens Beltran, «Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo», 42.

⁵⁸⁰ Tavani, *A poesia lírica...*, 23; Giuseppe Tavani, «Parallelismo e interazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza», *Cultura Neolatina* 33 (1973): 14; ver también Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...*, 218.

⁵⁸¹ Tavani, *A poesia lírica...*, 23.

⁵⁸² Tavani, *A poesia lírica...*, 101-102.

⁵⁸³ Brea, «Elementos popularizantes en las "Cantigas de amigo"», 452.

paralelismo⁵⁸⁴, sobretodo el verbal⁵⁸⁵, entre algunos de sus versos y la presencia del proceso *leixaprén*. Esta técnica compositiva, vertiente del encadenamiento interestrófico, consiste en la repetición del segundo verso de la primera estrofa en el primero de la tercera mientras que el segundo verso de la segunda estrofa se repite en el primero de la cuarta como se puede observar en la cantiga VI (**GP 4**):

Eno sagrado, en Vigo,
baylava corpo velido:
Amor ey!

En Vigo, no sagrado,
baylava corpo delgado:
Amor ey!

Baylava corpo velido,
que nunca ouver' amigo:
Amor ey!

Baylava corpo delgado,
que nunca ouver' amado:
Amor ey!

Que nunca ouver' amigo,
ergas no sagrad', en Vigo:
Amor ey!

Que nunca ouver' amado,
ergas en Vigo, no sagrado:
Amor ey!

La disposición en *aaB*, utilizada en un total de 105 *cantigas de amigo*, es poco frecuente en las estructuras métricas del resto de líricas románicas, de las que no encontramos ningún testimonio en la lírica occitana y solo un caso para la lírica francesa, la canción anónima *Haute pensee me done* (**RS 1905**).

⁵⁸⁴ Entre los estudios que abordan el paralelismo en las cantigas de amigo destacan los trabajos de Dorothy M. Atkinson, «Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric», *Modern Language Notes* 50 (1955): 281-287; Giuseppe Tavani, «Parallelismo e interazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza», *Cultura Neolatina* 33 (1973): 9-32 y Brea, «Elementos popularizantes en las "Cantigas de amigo"», 454-456;

⁵⁸⁵ Brea y Lorenzo, *A cantiga de amigo...*, 190.

La presencia de refrán, el paralelismo interestrófico, así como el sistemático uso del dístico monorrímo, las vincula, siguiendo a Brea⁵⁸⁶, con el tipo de las canciones *popularizantes*⁵⁸⁷. Ahora bien, como hemos anunciado al inicio, esta forma métrica es empleada en algunas de las composiciones líricas latinas repertoriadas. Así, tal como indica Anglès⁵⁸⁸, mientras que su estructura no coincide con ningún testimonio en la lírica profana trovadoresca ni en ninguno de los *conducti* de Notre-Dame, sí que es una forma utilizada tanto en el *Officium* del Códice Calixtino como en algunos de los *versus* de Saint Martial de Limoges siendo atestiguada un total de 28 veces en nuestro RMMNC (118). El hecho de conservar testimonios de dicha forma métrica tanto en el repertorio profano gallego-portugués como en la lírica latina paralitúrgica, nos conduce a la cuestión acerca de su origen de tal forma que, si bien presenta reminiscencias con la forma con estribillo de la *retrounge* francesa⁵⁸⁹, también recuerda a algunas de las formas litúrgicas secuenciales⁵⁹⁰ así como a la primera parte de una estrofa que siga la forma propia del VTC.

De todas las composiciones que comparten el esquema en *aaB* destaca el *versus* de *Benedicamus Prima mundi seducta sobole* (L 48) conservado monódicamente en SM1 y desarrollado polifónicamente en LoB:

Prima mundi seducta sobole,
 Perturbati sunt paradicole
Fraude nota.

Fraude nota Adam condoluit,
 Eva quoque, que scelus monuit,
Fit commota.

Fit commota, planxitque nimium,
 Que seduxit et ser, et socium
Adam, Eva.

⁵⁸⁶ Brea, «Elementos popularizantes en las "Cantigas de amigo"», 453.

⁵⁸⁷ Como indica Brea, «Elementos popularizantes en las "Cantigas de amigo"», 45; se entiende por *popularizante*, siguiendo la distinción de Bec en *La lyrique française...* entre *popularizante* y *aristocratizante*, aquellas composiciones de autor y, por ello, de registro culto, que imitan ciertas formas de origen popular.

⁵⁸⁸ Anglès, *Las Cantigas de...*, II, 450.

⁵⁸⁹ Vicens Beltran, «Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo», 41 y ss.

⁵⁹⁰ Isabel Pope, «Mediaeval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric», *Speculum* 9, 1 (1934): 3-25

Adam Eva, mali convivio,
Imposuit longo exilio,
Uxor Eva.

Uxor Eva decepit hominem
Fraude, sed fraus per sanctam Virginem
Est adempta.

Est adempta plebs diabolica,
Ergo plaudat voce magnifica
Plebs redempta!

Plebs redempta plaudat magnifice,
Benedicat nato deifice
Ex Maria!

Ex Maria natus est Dominus,
Cujus regni non erit terminus.
Et gratias.

En este caso, de manera similar a las *cantigas de amigo*, cada estrofa está formada por un dístico decasilábico masculino acompañado por un verso más corto que, en el caso de SM1, podría asimilarse al verso-refrán utilizado en el repertorio gallego-portugués, pues como aquellos, es cantado con la misma melodía para todas sus estrofas. Su estructura presenta, también, cierto paralelismo textual al ceñirse a la forma en *rims maridatz* en la que el último verso de cada estrofa se repite al principio del primer verso de la siguiente⁵⁹¹. Desde el punto de vista de la estructura melódica, el *versus* aquitano, igual que las cantigas del Pergamino Vindel, utiliza el mismo material melódico para el dístico introduciendo nueva melodía para el verso-refrán ($\alpha\alpha\beta$, excepto la segunda estrofa en $\gamma\delta\epsilon$:

⁵⁹¹ Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 298.

El estudio musical de las cantigas *codaxianas* ha sido abordado de manera exhaustiva por Ferreira⁵⁹² en su edición textual y melódica. Independientemente de las cuestiones paleográficas, todas las cantigas de Martin Codax presentan un mismo esquema melódico en $\alpha\alpha'\beta$ donde la melodía α presenta ciertas variaciones para el segundo verso de cada cobla y se modifica por completo para la rima b ⁵⁹³.

b) Las *cantigas de amor* de Don Denis

Ediciones consultadas: Ferreira, Brea.

Las siete *cantigas de amor* de Don Denis, conservadas con notación musical en el conocido *Pergamino Sharrer*, nombre atribuido al Prof. Harvey L. Sharrer que en 1990 descubrió las cantigas en la tapa de un libro del Cartório Notarial de Lisboa del Archivo Nacional de la Torre do Tombo⁵⁹⁴, son un monumento de valor incalculable para el estudio de la música en la tradición lírica gallego-portuguesa. Su datación se

⁵⁹² Ferreira, *O som de Martin...*

⁵⁹³ Para estudio pormenorizado de las cuestiones melódicas remito, una vez más, a la edición de Ferreir, *O som de Martin...*

⁵⁹⁴ Para una descripción codicológica y paleográfica del fragmento remito a Harvey L. Sharrer, «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Denis, musicada -uma descoberta», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa: Cosmos, 1993), 13-29.

sitúa a finales del siglo XIII siendo copiadas, como sugiere Sharrer, en el propio *scriptorium* de Don Dinis formando parte de "um cancionero individual, possivelmente o *Livro de trovas de D. Denis*⁵⁹⁵".

La producción lírica del nieto de Alfonso X es una de las más prolíferas de la lírica profana del noroeste peninsular con un total de 137 cantigas, siete de las cuales se encuentran musicadas y han sido introducidas en nuestro repertorio. Todas ellas, presentan formas métricas que recuerdan a las utilizadas por los trovadores y *trouvères*.

4.2 Cantigas de Santa María de Alfonso X

Ediciones consultadas: Anglès-Spanke, Mettmann, Fidalgo⁵⁹⁶, Drummond⁵⁹⁷.

Si de una tradición lírica medieval se ha escrito un número ingente de estudios, ediciones y trabajos, esta es, sin lugar a dudas, el corpus mariano de las CSM. Cuestiones relativas a su autoría, el contenido y organización de las cantigas, así como estudios acerca de su relación e influencia respecto a otros repertorios líricos europeos han poblado la literatura científica sobre el tema.

Menéndez y Pelayo calificó el repertorio de las CSM de "Biblia estética del siglo XIII⁵⁹⁸" en la que poder disecar "enciclopédicamente" los distintos elementos del arte medieval. Una suerte de arte poética que configura un "repertorio excepcional para reflexionar sobre el proceso de creación musical, ya que en él hallamos el modo de

⁵⁹⁵ Sharrer, «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Denis, musicada -uma descoberta», 25.

⁵⁹⁶ Para el estudio métrico que ofrecemos en nuestro *Repertorio*, a parte de los trabajos capitales de Anglès, Spanke o Fidalgo, se ha tenido muy presente el estudio de Maria Pia Betti, *Repertorio metrico delle cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia* (Pisa: Pacini, 2005). Aunque tenemos ciertas discrepancias a propósito de las estructuras ofrecidas por la autora hemos seguido sus propuestas métricas comparandolas con los estudios citados anteriormente. Valga como ejemplo el caso de la cantiga de loor CSM 30 (GP 232) *Muito valvera mais, se Deus m'ampar* en la, coincidiendo con Elvira Fidalgo, *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)* (A Coruña: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2003), proponemos el esquema en *ABABcdcdcdcb / 106'106'106'106'106'106'* (12:2) acorde con el esquema melódico mientras que Betti, opta por el esquema en *abababacc / 106'106'106'106'16'16'*. Observase que la autora incorpora el refrán de las cantigas, marcado en negrita, después de la cobla y no delante.

⁵⁹⁷ Henry T. Drummond, «Accommodating Poetic, Linear Narratives with Cyclical, Repetition-Based Musical-Poetic Structures in the Cantigas De Santa Maria» (tesis doctoral. University of Oxford, 2017).

⁵⁹⁸ Anglès, *La Música de las Cantigas...*, III, 130-131, cita de Menéndez Pelayo, *La Ilustración Española y Americana*, 39, IX (1895): 162.

construcción métrico-musical a partir de la imitación de melodías y textos líricos en lengua latina y en lenguas romances⁵⁹⁹".

La inclusión en nuestro *Repertorio* de las CSM responde a la propia definición intertextual e intermelódica de su corpus que asimila y aglutina buena parte de la tradición musical y literaria de la Europa medieval. En palabra de Anglès, del estudio métrico y melódico de las CSM desentrañamos el "substrato musical de las culturas pretéritas" que poblaron la península ibérica y que a través del corpus mariano se nos presentan a modo de compendio poético de las distintas tradiciones líricas pasadas.

En este sentido, el uso del sistema compositivo de la centonización ha sido demostrado en más de una Cantiga "essendo il risultato dell'assemblaggio di un certo numero di formule estratte dal repertorio preesistente e sapientemente cucite insieme⁶⁰⁰". Esta es, sin lugar a dudas, una consideración previa fundamental para cualquier aproximación analítica a su corpus y base de la inclusión de este en nuestro trabajo.

De las imitaciones intertextuales e intermelódicas observadas en las CSM respecto al repertorio occitano y al francés, tratan los estudios de Anglès o Rossell⁶⁰¹, entre otros. Ahora bien, la influencia que ejerce la tradición lírica litúrgica sobre el repertorio alfonsí revela un sustrato de relaciones mucho más profundo, fundamento intertextual e intermelódico a partir del que se "avalaría la opción intelectual e ideológica del monarca castellano⁶⁰²". De estas cuestiones se ha encargado

⁵⁹⁹Antoni Rossell, «Las Cantigas de Santa María (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica», en *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez* (Universidad de Granada, 2001): 409.

⁶⁰⁰ Maria Incoronata Colantuono, «Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: Composizione musicale e oralità» (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012), 52. En este sentido, ver también: David Wulstan, «Contrafaction and Centonization in the CSM», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria* 10 (2001): *passim*.

⁶⁰¹ Antoni Rossell, «Las Cantigas de Santa María (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica», 403-412. En *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*. Universidad de Granada, 2001; Antoni Rossell, «La imitació métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las Cantigas de Santa María de Alfonso X», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, (Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005).

⁶⁰² Rossell, «La imitació métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las Cantigas de Santa María de Alfonso X», 1431.

ejemplarmente Colantuono al vincular el sintagma *bon so*, presente en el tercer verso de la novena estrofa de la CSM 82 «e a Virgen santa mans' e en bon son» y en el inicio de la décima estrofa de la CSM 24 «Os crerigos en mui bon son / cantando Kyrie eleyson», con el universo litúrgico⁶⁰³.

Des de un punto de vista métrico dicha relación no carece de sentido pues observamos en las CSM el uso de ciertas estructuras estróficas presentes en la lírica latina paralitúrgica de los siglos anteriores así como un gran número de estructuras de rima que se repiten, como veremos, en las distintas tradiciones líricas profanas. Si bien nuestro trabajo ha seguido los planteamientos teóricos de los principales estudios métricos y melódicos que lo preceden, y con especial atención al monumental estudio de Anglès-Spanke, centraremos nuestro análisis en torno a una forzosa selección de aquellas cantigas que utilizan estructuras compartidas con el resto de corpus líricos repertoriados.

Des de su vertiente estructural, el carácter polimétrico de las 420 CSM supone el empleo de más de 280 combinaciones métricas⁶⁰⁴ distintas entre las que destaca el uso de la forma del *virelai/zéjel* y las disposiciones estróficas propias de las cantigas de loor que, distintas de las cantigas de milagro, presentan desarrollos métricos parejos a los de la lírica profana⁶⁰⁵. En el estudio métrico de Spanke⁶⁰⁶, el autor clasifica las formas estróficas presentes en las CSM en: estrofas de dos versos sin refrán y con refrán, estrofas de cuatro versos con refrán, la estrofa de «romanz», la forma secuencial, la forma característica del *rondeau*⁶⁰⁷, la canción, las estrofas libres y las canciones con refrán de formas diversas⁶⁰⁸. Nótese que en nuestro repertorio la tipificación de las

⁶⁰³ Colantuono, «El bon son en las Cantigas de Santa Maria», 1226.

⁶⁰⁴ Mettmann, *Cantigas de...*, I, 40.

⁶⁰⁵ Entre los estudios dedicados al aspecto métrico de las CSM destaca Dorothy Clotelle Clarke, «Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas», *Hispanic Review* 23, nº. 2 (1955), 83-98; Stephen Parkinson, «Meestría Métrica. Metrical Virtuosity in the Cantigas de Santa Maria», *La Corónica, Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 27.2 (1999): 21-35; Elvira Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria», en *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, I, 561-579, ed. por Pietro G. Beltrami et al. (Pisa: Pacini Editori, 2006).

⁶⁰⁶ Hans Spanke, «Die Metrik der Cantigas», 190-235.

⁶⁰⁷ A propósito de la forma *rondeau/balada*, ver Vicens Beltran, «La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Actas del Congreso Internacional, ed. por Carmona y F. J. Flores (Murcia, 1985), 79-89.

⁶⁰⁸ Spanke, «Die Metrik der Cantigas», 237.

cantigas según la presencia o no de la forma *virelai* se ha simplificado en las siguientes casuísticas: cant. *virelai*. / cant. *rondeau*. / cant. *balada*. / cant. *cs.* /. Para una clasificación más precisa de cada una de ellas remito, una vez más, a Anglès-Spanke.

Tal variedad de estructuras métricas sitúa al corpus mariano alfonsí en el más puro virtuosismo versificatorio del siglo XIII en el que "The skill consists in carrying through a technically demanding plan, a type of challenge which calls to mind the ratings of degree of difficulty used in competitive diving, or the marking of technical merit in figure skating⁶⁰⁹". Como muestra de tal maestría poética, Parkinson⁶¹⁰ toma como ejemplo la CSM 261 (**GP 340**) en la que se utiliza el sistema estrófico de *coblas unissonas* con un esquema de rima en *ABABababba* utilizando un total de 38 ejemplos diferentes para cada rima:

*Quen Jesu Crist' e ssa Madre veer
quiser, en ssa vida á de guardar
como punne de lles fazer prazer
e sse guarde de lles fazer pesar.*

Dest' un miragre quero retraer
que fez a Virgen que non ouve par
por hũa bõa dona que veer
bõos omes queria e onrrar,
e bõas donas; e foi-llos mostrar
Sana Maria e fez connocer.
Quen Jhesu-Crist' e sa Madre veer...

Como se puede observar de su localización dentro de nuestro RMMNC, esta disposición de rima, única para esta cantiga, es utilizada en dos composiciones del *trouvère* Craon (**F 148** y **F 150**), la primera de las cuales es atribuida a Vidame de Chartres sin presentar, por ello, ninguna semejanza melódica con la cantiga. A su vez, un esquema parecido lo encontramos en el fragmento conservado de la lauda mariana *Falar quer' eu da senhor ben cousida* (T 18,18) de Alfonso X con un esquema en *abababba* y la alternancia de versos decasílabos femeninos para *a* y masculinos para *b*:

Falar quer' eu da senhor ben cousida
qual nuncas foi outra nen a de seer,

⁶⁰⁹ Parkinson, «Meestría Métrica. Metrical Virtuosity in the Cantigas de Santa Maria», 22.

⁶¹⁰ Parkinson, «Meestría Métrica. Metrical Virtuosity in the Cantigas de Santa Maria», 24.

que os seus servidores muy ben convida
 en tal logar hu nunca ham de morrer
 (d' esto son certo); que non for falida
 e cada hun avrá o don que merecer
 e pois ouveren d' aqui a morrer
 salrrán da mort' [e] entreeran na vida.

La estructura base de la CSM 261 sigue la forma del *virelai* en la que el estribillo inicial se repite al final de cada estrofa siendo utilizado, como indica Mettmann⁶¹¹, en un total de 360 cantigas. Ahora bien, una distinción fundamental entre la forma musical del *virelai* y la forma literaria del zéjel es necesaria⁶¹². De manera sintética, mientras que el *virelai* está formado por dos frases melódicas para el estribillo que se repiten en la segunda parte de la estrofa (*ABccabAB*), el zéjel⁶¹³ está formado por un estribillo acompañado de un trístico monorrímo, una vuelta unisonante y una segunda repetición del estribillo (*ABcccbAB*). Así, encontramos que mientras que a nivel métrico muchas de las cantigas siguen la forma zéjelesca, "musicalmente, se presentan casi siempre en la forma del *virelai* más o menos regular⁶¹⁴".

De esta manera, el repertorio mariano alfonsí presenta un gran número de cantigas compuestas de largos versos pentadecasilábicos que se han repertoriado, siguiendo a Anglès-Spanke, en función de la lógica interna de sus frases melódicas bajo la forma en *XAXAxbxbx* cuando, a nivel de rima, responden a la estructura en *AAbba*. Es el caso, entre muchos, de la CSM 43 *Porque é Santa Maria leal e mui verdadeira* (GP 310):

*Porque é Santa Maria / leal e mui verdadeira,
 poren muito ll' avorrece / da paravla mentireira.*

E poren' un ome bõo / que en Darouca morava,
 de ssa moller, que avia / bõa e que muit' amava,
 non podia aver fillos, / e porende se queixava
 muit' end' el; mas disse-ll' ela: / "Eu vos porrei en carreira
Porque é Santa Maria / leal e mui verdadeira...

⁶¹¹ Mettmann, *Cantigas de...*, I, 40.

⁶¹² Anglès, *La música de las Cantigas...*, III.1, 393-394.

⁶¹³ Menéndez Pidal, *Poesía árabe...*, 74; Vicens Beltran, «Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo», *Anuario Musical* 57 (2002): 51 y ss; María Morrás, «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria», *La Corónica* 17 (1988): 52-72.

⁶¹⁴ Anglès, *La música de las Cantigas...*, III.1, 394.

La complejidad propia de la 'forma zejelesca'⁶¹⁵, utilizada en la mayor parte de las cantigas, contrasta con la sencillez de algunas de sus formas métricas. Es el caso de la cantiga-prólogo *Porque trobar é cousa en que jaz* (GP 312) con el esquema de rima en *aaabab* y el uso del decasílabo masculino para todos sus versos:

Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de razon assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend' e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer.

Este prólogo menciona «as cousas que á mester eno trobar» para poder, así, 'ben trobar' a la Virgen María. La estructura de rima utilizada en esta cantiga la encontramos en un total de 9 entradas de nuestro *Repertorio* (RMMNC 75) entre las que destacan los *versus Ecce letantur omnia* (L 102) de SM3 y *In laudes innocentium* (L 26) de SM1, los sirventeses de Marcabré *Dirai vos senes doptansa* (O 98) y *L'autrier, a l'issida d'abriu* (O 143) o el CB *Laboris remedium* (L 313). La misma estructura de rima es utilizada en 9 composiciones trovadorescas de las que sobresalen, a parte de los ya mencionados sirventeses de Marcabré, tres composiciones de Guilhem de Peitieu: *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183, 7), *Pos vezem de novel florir* (BdT 183, 11) y *Farai chansoneta nueva* (BdT 183, 6). Si bien tal disposición de rima es un tanto modesta en la tradición occitana, en la lírica francesa encontramos un total de 171 casos (Mölk 180) tres de los cuales utilizan el decasílabo masculino para todos sus versos. Algo parecido se observa en la tradición gallego-portuguesa en la que el esquema en *aaabab* (Tavani 13) es utilizado en un total de 75 composiciones de las cuales 20 utilizan el decasílabo masculino.

Tanto la citada cantiga-prólogo como la mayor parte de las cantigas *de loor*, así como algunas cantigas de milagro, al no presentar la forma zéjelesca, reproducen una manifiesta riqueza métrica. Estas experimentan una mayor variación formal al no estar sujetas, como recuerda Fidalgo⁶¹⁶, a la narración de un milagro, lo que permite el uso de

⁶¹⁵ María Morrás, «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria»

⁶¹⁶ Elvira Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria», en *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso* (2006): I, 562.

un artificio métrico y melódico más libre y variado con fuertes reminiscencias a los esquemas utilizados en las líricas profanas.

Es el caso de la CSM 406 *Ben vennas, maio* (GP 98) en la que se utiliza una forma métrica única en todo el repertorio alfonsí. Esta cantiga, dedicada como señala la rúbrica a las *Maias*, está formada por un total de 14 estrofas monorrimas acompañadas de un verso-refrán (*aaaaB*):

Ben vennas, Maio, e con alegría
porên roguemos a Santa María
que a séu Fillo rógue todavía
que el nos guarde d'err' e de folía.
Ben vennas, Maio.

Los versos decasílabos femeninos presentan una suerte de cesura que divide el verso en 4'+5' en el que cada hemistiquio está dotado de sentido melódico propio. La CSM 460 repite para el primer hemistiquio de cada primer verso el incipit *Ben vennas, Maio*, utilizado, a su vez, como refrán. Este sistema de repetición interestrófica recuerda a los paralelismos textuales de algunas de las *cantigas de amigo* siendo, como es sabido, uno de los recursos estilísticos más emblemáticos de la lírica gallego-portuguesa.

La modalidad de la estrofa con vuelta se repite en otras cantigas en las que una breve estrofa de dos versos es seguida de un refrán (*aaB*)⁶¹⁷. Es el caso de la cantiga de loor 160, *Quen bõa dona querrá loar* (GP 333), que presenta numerosas correspondencias métricas en nuestro repertorio:

Quen bõa dona querra,
loar, lo' a que par non á,
Santa Maria.

E par nunca ll' achará,
pois que Madre de Deus foi ja,
Santa Maria.

Pois madre de Deus foi ja,
e virgen foi e seera,
Santa Maria.

E virgen foi e sera, 10

⁶¹⁷ Elvira Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria», 563-566.

por ende cabo del está,
Santa Maria.

Por én cabo del está,
u sempre por nós rogará,
Santa Maria.

U por nós lle rogará,
e del perdon nos gãará,
Santa Maria.

E perdon nos gãará,
e ao demo vencerá,
Santa Maria.

E o demo vencerá,
e nos consigo levará,
Santa Maria.

La presenta cantiga, de *cobras unissonans*, utiliza de manera imperfecta el recurso del *leixa-pren*⁶¹⁸. Relacionada métricamente con el corpus del trovador Nuno Fernandez Torneol⁶¹⁹, el conjunto de repeticiones literales interestróficas se alejan de la perfección formal de las *cantigas de amigo* observando paralelismos completos entre los versos 8 y 10, 11 y 13 y más parciales entre los versos 14-16, 17-19 y 20-21. A este respecto, Fidalgo, apunta cierta conciencia por parte del autor de tales alteraciones puesto que estas "son necesarias para la funcionalidad del recurso sin desbaratar la alternancia de versos hepta y octosílabos en todas las estrofas⁶²⁰".

Si bien resta al margen de nuestro trabajo un estudio pormenorizado de esta cantiga, sí resulta interesante destacar que la forma en *aaB* se contabiliza un total de 15 veces en el RMMNC (118). Sin tener en cuenta las ya mencionadas cantigas de Martin Codax, esta estructura de rima se observa en cuatro composiciones de la escuela aquitana de Limoges y en dos de las piezas de los Milagros de San Nicolás de Fleury. Se trata de *Castitatis lilium efflorui* (L 5), *Congaudeat turba fidelium* (L 9), el versus en *rims maridatz* anteriormente citado *Prima mundi seducta subole* (L 48), el también citado *Nisi fallor* (L 118) y las composiciones *In lamentum et merorem versa est leticia*

⁶¹⁸ Elvira Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria», 564.

⁶¹⁹ Ver Elvira Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria», 563-566.

⁶²⁰ Elvira Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria», 564.

(L 414) del drama de las *Tres Filiae y Congaudete michi, karissimi* (L 418) del drama de *El Judío robado*. Además, es una estructura utilizada en dos de las composiciones de CLX, *Clemens servulorum* (L 169) y *Congaudeant catholici* (L 170).

Otra de las estructuras de interés es la de la CSM 403, *Aver non poderia lagrimas que chorasse* (GP 83), sobre los *séte pesares que viu Santa María do séu fillo*:

Aver non poderia
lagrimas que chorasse
quantas chorar querria,
se m'ante non nenbrasse
como Santa Maria
viu con que lle pesasse
do Fillo que avia
ante que a levasse.

Esta cantiga reproduce para todas sus estrofas el esquema en 6'abababab siendo la única CSM que lo utiliza. Si nos fijamos en la correspondiente entrada de nuestro repertorio (303), observamos que este esquema es utilizado un total 18 veces, siendo altamente empleado tanto en la lírica occitana como en la francesa y presentando idéntico valor silábico que la primera estrofa de *Amors, merce non sia* (O 28) de *Sant Joan de les Abadesses*.

El último caso del que nos ocuparemos es el de la CSM 190, *Pouco devemos preçar* (GP 313), que ha presentado complejos problemas de edición debido a la distinta copia de su texto en E¹ y E² que afecta a su planteamiento métrico. Optamos por la formulación de cantiga con refrán intercalado (aaaBaB) propuesta por Parkinson⁶²¹, Cunningham⁶²² y Fidalgo⁶²³ y descartamos el esquema métrico planteado por Spanke-Anglès (aaabC) y seguido en la primera edición de las CSM de Nettmann, según el que partiendo de la edición de E², que repite el primer verso, *Pouco devemos preçar*, al final de cada una de las estrofas, le supone la típica forma de cantiga con estribillo.

Parece ser, según Fidalgo, que la copia del verso *Pouco devemos preçar* después de cada estrofa "es un error del copista que, probablemente llevado por la costumbre,

⁶²¹ Stephen Parkinson, «Fals refrains in the *Cantigas de Santa Maria*», *Portuguese Studies* 3 (1987): 21-55.

⁶²² Martin G Cunningham, *Alfonso X el Sabio: Cantigas de Loor* (Dublin: Univesity College Dublin, 2000), 164-167.

⁶²³ Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria», 561-579

transcribe lo que él creía que era el primer verso del estribillo⁶²⁴". Siendo así esta sería, como sugiere la editora, una de las pocas cantigas marianas que no empiezan con el típico refrán. Como hemos indicado, para repertoriar dicha cantiga se ha utilizado el esquema en *aaaBaB*, puesto que es el único que, como han observado Parkinson⁶²⁵ o Cunningham⁶²⁶, respeta la cantidad de frases melódicas que sobrepasan al texto literario que queda, siguiendo las ediciones anteriores, incompleto. La coherencia entre ambos elementos se resuelve por la repetición de los versos tres y cuatro al final de cada estrofa "siendo uno de ellos verso de refrán y otro versos paralelístico⁶²⁷":

Pouco devemos preçar
o demo, se Deus, m'anpar
pois nos a Virgen guardar,
que nos caudela
pois no-la Virgen guardar.
[que nos caudela].

La particularidad de la forma métrica de esta cantiga reside en la alternancia de un verso más corto para el refrán intercalado que, en este caso, utiliza un verso tetrasílabo femenino alternado con versos heptasílabos masculinos. Un esquema métrico parecido lo encontramos en el escarnio político de Alfonso X *O que foi passar a serra* (T 18,30) en el que en vez del verso heptasílabo masculino para los versos de la estrofa, estos son femeninos utilizando, a su vez, el octosílabo femenino para el verso intercalado ente los dos versos refrán (7'7'7'4'8'4'):

O que foi passar a serra
e non quis servir a terra,
é ora, entrant' a guerra,
que faroneja?
Pois el agora tan muito erra,
maldito seja!

⁶²⁴ Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa María», 573.

⁶²⁵ Stephen Parkinson, «Fals refrains in the *Cantigas de Santa Maria*», *Portuguese Studies* 3 (1987): 21-55.

⁶²⁶ Martin G Cunningham, *Alfonso X el Sabio: Cantigas de Loor* (Dublin: Univesity College Dublin, 2000), 164-167.

⁶²⁷ Elvira Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa María», 573.

Dentro de la tradición gallego-portuguesa, otro escarnio social sí utiliza el mismo esquema métrico. Se trata de la cantiga *Un cavalo non comeu* (T 70,50) del trovador Johan Garcia de Guilhade:

Un cavalo non comeu
á seis meses, nen s' ergeu;
mais prougu' a Deus que choveu,
e creceu a erva,
e per cabo si paceu,
e já se leva!

Para la lírica occitana, el esquema en *aaabab* es utilizado con rimas masculinas alternando el octosílabo con el tetrasílabo en los tres casos expuestos en el capítulo sobre 'Contrafacciones y «prozels trasgitzatz»': las dos piezas de Guilhem de Peitieu (183,7; 183,11) y el sirventés de Peire Cardenal (335,14a), todas ellas sin la presencia de refrán y relacionadas, como hemos visto, con el *versus* de SM1 *In laudes Innocentium* (L 26).

Dónde sí encontramos un uso extendido de la forma en cuestión es en la lírica francesa en la que bajo la forma de *rondeau* (aAabAB) encontramos unos 35 casos en los que se utiliza dicha estructura con cantidades silábicas variables (Mölk 181: 62-70, 115-138). Ahora bien, nuestro RMMNC conserva dos ejemplos interesantes de estrofa con refrán final que, sin ser ejemplos de refrán intercalado, reproducen el esquema en *aaaBAB*. El primero es el *versus* anteriormente citado *In laudes innocentium* (L 26) de SM1 que utiliza, como en los ejemplos occitanos, el octosílabo masculino para la estrofa y el tetrasílabo masculino para el verso refrán:

In laudes innocentium,
Qui passi sunt martyrium,
Psallat chorus infantium:
Alleluia
Sit decus regi martyrum
Et gloria.

Y, el segundo, la primera estrofa del CB *Veris dulcis in tempore* (L 389)⁶²⁸:

Veris dulcis in tempore

⁶²⁸ En ambos casos remito a las pp. 120-152 en las que se abordan las relaciones métricas entre los *versus* aquitanos y la lírica occitana.

florenti stat sub arbore

Juliana cum sorore.

Dulcis amor!

Qui te caret hoc tempore,

fit vilior.

X Conclusiones

La selección de los distintos corpus líricos integrados en el Repertorio Métrico y Melódico de la *nova cantica* (RMMNC) ha dado como resultado la identificación de 772 estructuras métricas con más de 2000 casuísticas silábicas y melódicas distintas. El corpus textual que configura nuestra tesis se encuentra formado por las cuatro tradiciones líricas que circunscriben y limitan el panorama poético de la *nova cantica* tal y como se ha expuesto en el segundo apartado de la Introducción de la presente tesis: 816 composiciones para la lírica latina, 282 para la lírica occitana, 226 para la tradición francesa, y 433 para la lírica gallego-portuguesa. El análisis de todas ellas nos ha permitido trazar tanto las diferentes transferencias métrico-melódicas de la lírica de los siglos XI, XII y principios del XIII, como examinar las distintas formulaciones estróficas de la *nova cantica*.

Los *versus* conservados en la abadía de Saint Martial de Limoges supusieron, para la lírica europea medieval, los principios métrico-melódicos de las futuras líricas románicas. Este repertorio paralitúrgico, "(...) très peu liturgique était réservé à la détente et à l'invention, ce qui explique qu'il soit souvent plus expressif et plus touchant que celui de l'hymne, qui reste d'un autre niveau de versification⁶²⁹". Su corpus, esencia de la *nova cantica*, es el fundamento de toda comparación intertextual e intermelódica entre las distintas tradiciones líricas incorporadas en nuestro estudio. Es, en definitiva, el fundamento estilístico para los futuros procesos versificatorios románicos, ya que según Chailley, a cada expresión en lengua vulgar le corresponde un equivalente en latín, contemporáneo o anterior⁶³⁰.

Esta premisa, demostrada a lo largo de toda la investigación a través de las distintas relaciones métricas entre algunos de los *versus* aquitanos y ciertas *cansos* de Guilhem de Peitieu o Marcabré⁶³¹, muestra al repertorio latino como un modelo de referencia fundamental por parte -como poco- de la primera generación de trovadores. Nuestro RMMNC se ha concebido y elaborado a partir de la necesidad de sistematizar no solo las relaciones entre la lírica latina y occitana, sino también la lírica francesa y la

⁶²⁹ Popin, «Le versus et son modèle», 37.

⁶³⁰ Chailley, *La monodie latin...*, 138.

⁶³¹ Los ejemplos particulares de relaciones métrico y melódicas entre ambas tradiciones líricas han sido tratados en el apartado dedicado a la lírica occitana.

gallego-portuguesa, ambas como reconfiguración de las características formales de la *nova cantica*.

Tal como se ha mencionado al inicio del estudio, el análisis interdisciplinario métrico-melódico de los distintos repertorios analizados, nos ha permitido contar con una visión panrománica de conjunto. De este modo, nuestro RMMNC se concibe como un artefacto⁶³² creado con el propósito de ordenar y sistematizar las distintas formas métricas y melódicas de la *nova cantica*, y su finalidad es facilitar una comparación simultánea de carácter intersistémico, abordando, así, la cuestión de la imitación desde una perspectiva más amplia.

La imitación métrico-melódica, o contrafacción, planteada en el apartado 'Contrafacciones y «prozels trasgitatz»' como técnica compositiva de trasvase intersistémico, supone la adopción, total o parcial, de la *charpente métrique* del modelo imitado⁶³³ y, por consiguiente, la reproducción del mismo sistema melódico. En este sentido, en su estudio sobre las estructuras modulares de la lírica trovadoresca, Canettieri⁶³⁴ plantea la cuestión de la imitación formal parcial de lo que denomina como 'modulos'. Esto es, siguiendo la definición que el autor toma del estudio de Antonelli, la "unitá distintiva (metrica) minima internado la quale si possono sviluppare altre forme metriche"⁶³⁵. La concepción de los módulos métricos como unidades distintivas de significado intertextual permite establecer una "logica di tipo combinatorio" de profundo interés para el estudio de los *contrafacta*.

Según Canettieri, la identificación de unidades métricas al inicio de los versos, permite la extrapolación de relaciones métricas más profundas que a simple vista pueden pasar desapercibidas. De esta forma, la repetición de elementos mínimos se puede extrapolar fácilmente al elemento melódico. Así, por ejemplo, el uso de determinados intervalos melódicos a inicio de verso pueden abrir paso a la detección de nuevos sistemas de imitación intermelódica. Como se ha planteado en el apartado sobre

⁶³² Sobre la acepción que presenta la palabra 'artefacto' dentro del contexto de la tradición lírica medieval remito al estudio de Antoni Rossell, «La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BdT 29, 14): un artefatto lirico perfetto». *Medievalia* 15 (2012): 33-38.

⁶³³ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», 289-292.

⁶³⁴ Canettieri, «Strutture modulari e intertestualità nella lirica dei trovatori», 53.

⁶³⁵ Roberto Antonelli, «L'"invenzione" del sonetto», en *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia* (Modena: Mucchi, 1989): xxx; Canettieri, «Strutture modulari e intertestualità nella lirica dei trovatori», 54.

intermelodicidad del capítulo dedicado a la lírica occitana, este proceso de reconocimiento melódico tiene uno de sus ejemplos más interesantes en la relación que se establece entre el *versus O Maria, Deu maire* (L 41), el himno *Ave maris stella* y el alba *Reis glorios* de Guiraut de Bornelh a través del intervalo de quinta ascendente (re-la). En este caso, el elemento melódico, acompañado de una reproducción total de la rima y una asimilación parcial del esquema silábico supone la confluencia en una misma comparación del universo religioso, paralitúrgico y profano⁶³⁶.

La mutación de partículas modulares menores permite detectar influencias más profundas que podrían pasar desapercibidas. Así, por ejemplo, el uso del módulo silábico 7+5' identificado por Norberg⁶³⁷ como secuencia típica del verso goliardesco, ocupa un lugar destacado en la lírica de la *nova cantica*. Esta tipología de verso, compuesto por un verso heptasílabo masculino acompañado de un pentasílabo femenino, recuerda, siguiendo al autor, a las estructuras propias del verso cuantitativo aunque, a diferencia de este, el verso goliardesco se encuentra asentado en un sistema de rima estandarizado. Es el caso del CB *Ludo cum Cecilia* (L 320) relacionado al *versus Jove cum Mercurio* (L 108) de SM3 que presenta el uso de la rima en *abababab* en la que cada grupo *a b* repite la forma silábica en 7+5' y una melodía en oda continua:

Ludo cum Cecilia,
nihil timeatis;
sum quasi in custodia
fragilis etatis,
ne marcescant lilia
sue castitatis.

La reproducción total de la forma en cuestión se encuentra en los siguientes CB: *Ecce torpes probitas* (L 268), *Fas et nefas ambulat* (L 282), *Omnia sol temperat* (L 342), *Pre amoris tedio* (L 347), *Solis iubar nituit* (L 370), *Tempus transit horridum* (L 378) o *Tonat evangelica* (L 379) y, con ligeras variaciones, en *Cum in orbis universum* (L 251), *Longa spes et dubia* (L 317) o en la primera parte de la segunda estrofa de *Deduc, Sion, uberrimas* (L 254), atribuido a Philippe le Chancelier. Además, el módulo

⁶³⁶ Este sistema de relaciones intermelódicas es tratado con más profundidad en el apartado 2.2 del capítulo dedicado a la lírica románica en el que se siguen los estudios de Switten y Rossell citados en el mismo.

⁶³⁷ Norberg, *Introduction à...*, 152 y 187; ver también De Alessi, «Repertorio metrico del ms. della B. N. Lat. 1139», 114-115.

7+5' es utilizado en otras tradiciones líricas. Es el caso del esquema en *abababCC / 75'75'75'77* del *conductus* de EG *Dies ista colitur* (L 188), o el *versus* copiado en SM3 *Clara sonent organa* (L 99) que, igual que *Flore vernans gratie* (L 104), el *Planctus ante nescia* (L 138.1) y el CB *Bruma veris emula* (L 245), incorpora el pentasílabo femenino para el verso *b* de la forma en *aabccb* del *versus tripertitus caudatus* (VTC) dando lugar al esquema silábico en 775'775'. Por último, el uso de esta forma silábica se encuentra también en la primera parte de la estrofa del conocido himno *Dum pater familias* (L 171) del CLX.

A diferencia de la lírica latina y del resto de repertorios románicos, en la lírica occitana, los casos en los que se detecta el uso de 7+5' son muy poco frecuentes y presentan, en su mayoría, un uso parcial o invertido de la forma⁶³⁸. Ahora bien, entre ellos destaca la *canço* de Peire Raimon de Toloza *Pensamen ai e consir* (O 197) y el correspondiente *contrafacta* de Folquet Romans *Far voill un nour sirventes* (O 120). Ambas composiciones están formadas por el esquema de rima en *abababccb* y una estructura silábica en 75'75'75'575'. En este sentido, son interesantes las relaciones propuestas por Raynaud-Spanke y Tischler entre estas, la pastorela *Contre le dous tens nouve* (F 53) de Jehan Bodel (*ababababababCcb / 75'75'75'75'75'575'*) y la *chanson* del Comte de la Marche *L'Autrier chevauchioie sous* (F 112) formada por un esquema en *ababaab / 75'75'775'*. Como hemos planteado en la tabla de relaciones entre la lírica latina y los *trouvères*, estas composiciones se vinculan, a su vez, con el *conductus* *Fas et nefas ambulans* (L 282) que presenta el mismo esquema silábico que las composiciones occitanas O 120 y O 197 citadas anteriormente.

Siguiendo el sistema de análisis de detección de *contrafacta* propuesto por Canettieri, Seláf observa en el módulo *aab* un seguido de relaciones intersistémicas entre distintos poemas piadosos⁶³⁹. Nuestro RMMNC permite considerar las distintas imitaciones de carácter "permutative" gracias a la sistematización de las formas simples observadas en el repertorio lírico latino analizado.

De este modo, el presente estudio habilita la detección de estructuras rítmicas comunes en las diferentes tradiciones líricas a la vez que facilita la comparación de los

⁶³⁸ Para un cotejo de las formulas silábicas remito a Frank, *Repertoire...*, II, 43-43. De todas las formulaciones que se proponen llama la atención el sirventés de Marcabré *Bel m'es quan la foilla fana* (BdT 293, 21) que presenta la forma de rima en *ababab* y la alternancia de versos heptasílabos y pentasílabos masculinos para toda la estrofa.

⁶³⁹ Seláf, *Chanter plus haut...*, 405-406.

distintos esquemas melódicos utilizados en cada una de ellas. Así, por ejemplo, la forma tipificada del VTC (*aabccb*, RMMNC 239) es utilizada tanto en la lírica latina de los *versus* aquitanos como en el *Ludus Danielis* o los *carmina Rivipullensia* y presenta correspondencias con el resto de líricas románicas siendo reflejo de las distintas situaciones de contacto entre los diferentes repertorios poéticos⁶⁴⁰. Algunas de las formas métricas que se repiten en los distintos corpus han sido tratadas en el apartado de 'Contrafacciones y «prozels trasgitatz»' del capítulo dedicado a la lírica occitana. Formas de rima del tipo *aaabab* (75), *aaab* (118), el uso de decasílabo menor o el citado VTC son, entre otros, algunos de los casos más representativos.

Así, por ejemplo, la forma simple en *aabb* (149), estudiada primero a propósito del decasílabo femenino⁶⁴¹ y, después, en relación a la *chanson* de Gautier de Coinci *La fontenele y sourt clere* (F 117)⁶⁴², ha sido detectada un total de 76 ocasiones en el conjunto del corpus de nuestra tesis y presenta múltiples testimonios en la lírica latina, solo tres testimonios para la tradición occitana, pertenecientes al Misterio de Santa Agnès, el único caso de F 117 para la lírica francesa y ninguna correspondencia para la lírica gallego-portuguesa.

Ahora bien, si cotejamos el resto de repertorios métricos e indagamos en aquellas composiciones no incorporadas en nuestro RMMNC por no contar con la música, observamos que mientras la lírica occitana solamente presenta esta forma en cuatro casos (Frank 130) y la lírica francesa en seis composiciones (Mölk 381), la tradición gallego-portuguesa la utiliza en un total de 62 cantigas (Tavani 37). Entre ellas hemos apuntado la sugerente relación métrica y textual entre la *chanson* de Gautier citada más arriba y la cantiga de amigo de Pero Meogo *Preguntarvos quer'eu, madre* (T 134, 8).

La estructura de rima en *aabb* recuerda a la distribución típica del repertorio himnico en el que abundan las estrofas formadas por cuatro versos, normalmente octosílabos, con estructuras rítmicas del tipo *abca*, *aabc*, *aaba*, *abcb*, *abab* o *abba*. Desde un punto de vista melódico el uso de la forma en cuestión presenta una distribución variada de las frases melódicas: un total de 25 composiciones reproducen el

⁶⁴⁰ Sobre la forma del VTC ver pp. 138 y ss..

⁶⁴¹ vid. p. 234 y ss.

⁶⁴² vid. p. 179 y ss.

esquema en oda continua ($\alpha\beta\gamma\delta$), 9 la forma en $\alpha\alpha\beta\gamma$ y el resto presentan diferentes tipos de combinatorias en $\alpha\beta\gamma\beta$, $\alpha\beta\alpha\beta$, $\alpha\beta\beta\gamma$, $\alpha\alpha\beta\gamma$, $\alpha\beta\gamma\gamma$ y $\alpha\alpha\beta\beta$.

La fórmula de rima en *aab* (RMMNC 118), citada anteriormente, presenta un conjunto de relaciones complejo. En su trabajo sobre la *strophe d'Hélinand*, Seláf hace referencia al presente módulo métrico como unidad mínima de la forma estrófica en *aabaabbbabba*⁶⁴³. De hecho, la forma en cuestión se encuentra relacionada con el repertorio secuencial de origen litúrgico siendo la primera parte de la estrofa del VTC y utilizada como inicio generador estrófico de una importante cantidad de poemas. La relación formal entre *aab* y la secuencia litúrgica podría dar respuesta parcial a la consideración planteada por Seláf según la que el módulo en *aab* correspondería a un segmento melódico conocido por todos, "particule de la composition métrique de la poésie pieuse"⁶⁴⁴.

La presencia de dísticos monorrimos acompañados o bien de un refrán o bien de un verso de rima distinta es poco frecuente en la tradición lírica occitana y francesa. La primera no presenta ningún caso y la segunda lo utiliza exclusivamente la *balada* anónima *Haute pensee me done* (RS 1905). Ahora bien, como se ha indicado a propósito del análisis del corpus gallego-portugués, la estructura en *aab* se utiliza en un total de 138 cantigas 103 de las cuales son categorizadas como *cantigas de amigo*. Así, según Brea⁶⁴⁵, esta forma métrica es asociada a ciertos elementos de matriz popularizantes que, utilizados de manera consciente, encierran en sí mismos un complicado proceso de composición dejando constancias de que "nos primeiros tempos da poesia vulgar, o liturgico e o popular quási se confundem"⁶⁴⁶, a pesar de toda conjetura sobre las formas populares no deja de ser una hipótesis.

La estructura de rima encadenada en *abababab* (RMMNC 303) aparece un total de 27 veces dentro de nuestro RMMNC con una combinatoria silábica dispar. Mientras que la lírica latina de la 'escuela aquitana' reproduce la forma abreviada en *ababab*,

⁶⁴³ Levente Seláf, «La Strophe d'Hélinand: sur les contraites d'une forme médiévale», en *Formes strophiques simples/Simple Strophic Patterns*, ed. por Levente Seláf, Patrizia Noel Aziz Hanna y Joost van Driel (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010): 73-92.

⁶⁴⁴ Seláf, *Chanter plus haut...*, 408.

⁶⁴⁵ Brea, «Elementos popularizantes en las "Cantigas de amigo"», 451-453.

⁶⁴⁶ Lapa, *Das Origens...*, 293 a propósito de D'Ovidio, *Versificazione...*, 166-222.

tratada a propósito de su relación entre *De ramis cadunt folia* (L 100) y *Lo vers comens, quan vei del fau* (O 62), la misma distribución de rima en estrofas más largas encuentra una relación interesante entre la lírica francesa y algunos de los *conductus* de Philippe le Chancelier. Así, por ejemplo, esta tipología estrófica con el uso del verso octosílabo es empleada de manera total en *Quisquis cordis et oculi* (L 746) y la *chanson Li cuers se vait de l'oil plaignant* (F 123.1), en los *conductus* de Philippe *Excuset que vim intulit* (L 711) y *Vide quo fastu rumperis* (L 769) y de manera parcial en las estrofas III y IV de *Ve mundo a scandalis* (L 760) y *Quo me vertam nescio* (L 747). A su vez, esta misma estructura es utilizada por Gace Brulé en *Las, pour quoi m'entremis d'amer* (F 120) y en la canción a la Virgen *Quant ces floretes florir voi* (F 172) de Gautier de Coinci. El uso del octosílabo en un sistema de rima como el descrito no presenta ningún testimonio ni en la lírica occitana ni en la tradición gallego-portuguesa pero aparece en un total de 12 composiciones de la tradición francesa (Mölk 689: 731-742).

Un sistema de relaciones parecido es el que presenta el *conductus* atribuido a Gautier de Châtillon *Ver pacis apperit* (L 765) y la *chanson Me joie me semont* (F 138) de Blondel de Nesle en los que con la misma estructura de rima se introduce el verso hexasílabo para toda la estrofa.

Si en la lírica románica la unidad estrófica se encuentra, para la mayoría de sus casos, perfectamente estandarizada en formas fijas, la lírica latina presenta una mayor proporción de composiciones con tendencia a la heterometría. En el capítulo dedicado a los procesos de variabilidad métrico-melódica en la lírica de la 'escuela aquitana' hemos planteado el caso particular de *Radix Jesse castitatis* (L 51) siendo un ejemplo óptimo para el estudio de la variabilidad compositiva en los *versus* de SM1. Del mismo modo, el repertorio de los *planctus* abelardianos así como los desarrollos estróficos de algunos *carmina Burana* responden, como hemos comprobado en sus correspondientes análisis, a un principio de *variatio* compositiva en la que, igual que los *versus* aquitanos, es reflejo de una lírica en desarrollo que cristalizará en las primeras formas de la lírica románica.

Las relaciones entre la lírica latina aquitana y la lírica de los trovadores se enmarcan en un primer estadio de intercambios métricos. Un posterior momento de transferencia formal se produce en el segundo período de recepción de la *nova cantica* en el que encontramos un conjunto de relaciones más tardías que reconfiguran los elementos establecidos por la primera lírica de la 'escuela aquitana'. Este es el caso de

algunas de las concordancias métricas planteadas entre los CB y los *trouvères* y estos, a su vez, con las estructuras utilizadas por Philippe le Chancelier.

La incorporación de otros poetas franceses que conservan producción latina sería de gran interés para la comparación de estos con la lírica francesa pues, un estudio pormenorizado de la cuestión abriría nuevos horizontes para el estudio de las transferencias métricas y melódicas entre la tradición latina y las formas románicas. Así, por ejemplo, la inclusión del corpus de poetas como Adam de Saint-Víctor, Alain de Lille, Pierre de Blois, Gautier de Châtillon, Godefroy de Breteuil o Guy de Bazoches permitiría una aproximación más amplia a la cuestión de las relaciones métricas. Siguiendo esta premisa, en un futuro estadio de nuestra investigación, nos proponemos incorporar, a su vez, el repertorio lírico conservado en los manuscritos de tradición normando-siciliana, que, como se ha indicado en la introducción del presente trabajo, constituye otro de los fundamentos del repertorio lírico de la *nova cantica*.

En la introducción de la presente investigación, nos interrogábamos acerca de la posibilidad de reafirmar un origen común, latino, en el desarrollo de las formas estróficas simples en lengua vernácula. Si bien esto queda demostrado por las distintas relaciones entre los *versus* aquitanos y la lírica de la primera generación de trovadores, estructuras como las planteadas anteriormente en *aabb* o secuencias rítmicas más pequeñas como el dístico monorrímo acompañado de un verso de rima distinta (*aab*), abren paso a una consideración más amplia acerca de la tesis paralitúrgica sobre el origen de la lírica románica pues en ellas resuenan los ecos de las fórmulas métrico-melódicas de ascendencia religiosa.

La lírica latina que caracteriza la *nova cantica* es, adoptando la terminología de Vechhi a propósito de los *planctus* abelardianos y su relación con la forma secuencial, una lírica de transición entre dos periodos líricos determinados: la lírica cuantitativa y el asentamiento de las primeras expresiones estandarizadas de la lírica románica. En este sentido, los *versus* de la 'escuela aquitana', como antesala de la primera lírica trovadoresca, ofrecen unas características estróficas y melódicas de enorme interés para el estudio del florecimiento de la lírica europea. El conjunto de sus características formales no puede desvincularse del resto de corpus latinos abordados en nuestro RMMNC pues reflejan los distintos cambios en la concepción de la unidad estrófica. Estos tienen su origen en las primeras expresiones líricas que encontramos en los manuscritos de la abadía de Saint Martial de Limoges y que definen el sentido más

profundo de la *nova cantica*. Así, a la luz de lo expuesto hasta el momento, el contenido de estos *versaria*, actúa, en definitiva, como laboratorio de creación de las nuevas formas métricas de la lírica medieval lo cual hemos denominado como *nova cantica*⁶⁴⁷.

Si bien la cuestión acerca de las influencias latinas paralitúrgicas de la lírica románica han quedado demostradas a lo largo de la tesis, la pregunta que planteábamos en la introducción acerca de una posible estandarización del lirismo para toda la Edad Media requerirá de una investigación más amplia en futuras investigaciones. En definitiva, el RMMNC ofrece una clasificación métrico-melódica que permite interrogar a las diferentes líricas medievales sobre su forma y origen siendo una herramienta para futuras comparaciones.

⁶⁴⁷ Switten, «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'», 94.

V TABLA DE LAS SIGLAS Y ABREVIACIONES UTILIZADAS EN EL REPERTORIO

♪	pieza conservada con música
♯ <i>pf</i>	pieza polifónica
I, II etc.	estrofa I, estrofa II, etc.
A	Anderson
anon.	anónimo
bend.	<i>Benedicamus</i>
bend-vs.	<i>Benedicamus versus</i>
cant.	cantiga
cant. amigo	cantiga de amigo
carm.	<i>carmina</i>
CB	Carmina Burana
CC	Carmina Cantabrigensia
Ch.	<i>Repertorium Hymnologicum</i> de Chevalier
cond.	<i>conductus</i>
cs.	canso
cs-cruz.	canción de cruzada
CSM	Cantiga de Santa María
cs-relig.	canción religiosa
dansa	dansa
descort	descort
dr.	drama litúrgico
e.	estrofa
ep.	epístola
estamp.	estampida
f./ff.	folio/folios
GP	lírica gallego-portuguesa
him.	himno
HP	Hymnarius Paraclitensis
irr.	irregular
L	tradición latina
LD.	Ludus Danielis
LO	<i>versus</i> aquitanos con presencia de occitano
mel.	melodía
O	lírica occitana
past	pastorela
pr.	prosa
r.	recto
sec.	secuencia
sirv.	sirventés
sirv-es.	sirventés canción
tens.	tensó
tens. fict.	tensó ficticia
v.	verso
vid.	<i>vide</i> , véase
VTC	<i>versus tripertitus caudatus</i>

VI TABLA DE SIGLAS DE LOS MANUSCRITOS INCORPORADOS EN EL REPERTORIO

A	Arras, Bibliothèque Municipale, ms. 657 (olim 139)
a	Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regina 1490
A44	Oxford, Bodleian Library, Additional A44
Brux.	Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique 10147-10158, <i>Codex Bruxellensis</i>
CANGÉ (O)	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 846, <i>Chansonnier Cangé</i>
Cb17	Cambridge, University Library, Ff I 17
Chigi 151	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi CV 151
Clm 4603	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4603
Clm 4660	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660
Clm 4660a	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660a (Fragmenta Burana)
CLX	Santiago de Compostela. Archivo de la Biblioteca de la Catedral, <i>Codex Calixtinus</i>
C197	Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Codex 197.
D	Frankfurt am Main, Stadtbibliothek (olim 29)
E ¹	El Escorial, Real Monasterio, T.j.1
E ²	El Escorial, Real Monasterio (Códice Escorialense) j.b.2
EG	London, British Library, Egerton 2615
EG 274	London, British Library, Egerton 274
EG 284	London, British Library, Egerton 284
EZ.II.2	El Escorial, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, MS EZ.II.2
F	Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29.1
Ff.i.17	Cambridge, University Library, MS Ff.i.17
G	Milán, Biblioteca Nacional Ambrosiana, R 71 supl.
Gg.5.35	Cambridge, University Library, MS Gg.5.35
G383	Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 383
Hu	Burgos, Monasterio, El Códice Musical de las Huelgas
K	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5198 (olim. B. L .F 63)
Laon 263	Laon, Bibliothèque Municipale, ms. 263
LD	<i>Ludus Danielis</i>
LeP	Le Puy, Bibliothèque du Grand Séminaire
LoB	London, British Library, add. 36881
Ma19421	Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19421
M20486	Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 20486
Ma288	Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 288
Ma289	Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 289
N	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 845 (olim 7222, Cangé 67)
O201	Orléans. Bibliothèque Municipale d'Orléans, F-O: MS 201
O79	Oxford, University Library, Ms. Bodl. 79
P	Paris, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 847 (olim 7222, Cangé 65)
P778	Paris, Bibliothèque Nationale. fonds latin 778
P 1050	Paris, Bibliothèque Nationale, n.a. fr. 1050 (Ms. Clairambault)
P1118	Paris, Bibliothèque Nationale. fonds latin 1118
P2163 (XVI-M)	Paris, Bibliothèque Nationale. fonds français 2163
P2193 (XV-o)	Paris, nouvelles acquisitions françaises, 2193

P24541 (I-S)	Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises, 24541
P12615 (T)	Paris, Bibliothèque Nationale. fonds français 12615, <i>Chansonnier Noailles</i>
P3126	Paris, Bibliothèque Nationale, NAL 3126
P3517(b)	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3517
To	Biblioteca Nacional de Madrid. 10.069
R	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 22543, <i>Chansonnier La Vallière</i>
R (1591)	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1591 (olim 7613)
Reims 743	Reims, Bibliothèque Municipale, Ms. 743
Ross. 205	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ross. 205
R5132	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 5132
R74	Ripoll, Arxiu de la Corona d'Aragó, MS Ripoll 74
R99	Ripoll, Arxiu de la Corona d'Aragó, MS Ripoll 99
R116	Ripoll, Arxiu de la Corona d'Aragó, MS Ripoll 116
Sens	Office de Pierre de Corbeil
Sharrer	Lisboa, Arquivo Nacional de la Torre do Tombo, Fragmento cx. 20, n° 2
SJAbss	Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya 3871, <i>San Joan de les Abadesses</i>
SM1	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1139
SM2	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3549
SM3	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3719
SM4	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1154
SM5	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1086
To	Madrid, Biblioteca Nacional, 10069???????
T237	Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 927, Miscellanea Turonensia
V	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24406 (olim La Valière 59)
V288	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Regin. lat. 288
Vic106	Vic, Biblioteca Episcopal, ms. 106.
Vindel	New York, Morgan Library, Vindel MS M979 (<i>Pergaminho Vindel</i>)
VRL 586	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 586
VRL1462	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1462
VRL344	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 344
W (M)	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 844, <i>Manuscrit du Roi</i>
W1	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628, <i>Magunus Liber Organi</i>
W2	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099
W116	Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 116
X (U)	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 20050, <i>Saint-Germain des Prés</i>

VII. Índice de los incipits

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LA LÍRICA LATINA (L)

Lírica de la 'escuela aquitana'

SM1. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1139

ID	Incipit	Concordancias	RMNC
1	Annus novus in gaudio ^{/PPf}		45: 1
2	Auscultet, exultet fidelis concio ^f		125: 8, 239: 58
3	Be deu hoy mais finir nostra razos ^f (LO)		5: 4
4	Benedicamus Do-benigno voto ^f		631: 1
5	Castitatis lilium effloruit ^f		118: 5
6	Catholicorum concio ^(PPf)		15: 2
7	Clauso Cronos et serato		2: 10, 3: 29, 118: 4, 285: 11, 691: 5
8	Congaudeat ecclesia ^f		47: 1
9	Congaudeat turba fidelium ^f		118: 6
10	Corde patris genitus ^f		703: 5
11	De supernis affero nuntium ^f		69: 5
12	Dei benedicto ^f		2: 18, 6: 3, 8: 2
13	Deus in adjutorium ^f		3: 11
14	Deus, quam brevis est vita mortalium ^f		278: 1
15	Dies recoliter annua		312: 1
16	Dulcis sapor novi mellis ^f		149: 54
17	Eia musa propera ^f		3: 30
18	Est (h)odie rex glorie ^f		25: 1
19	Eva virum dedit in mortem ^f		57: 1
20	Ex Ade vitio ^f		242: 1
21	Exultantes in partu virginis		69: 6
22	Gaudeamus nova cum letitia ^f		6: 1
23	Gratuletur et letetur ^f		248: 2
24	In hoc anni circulo ^f		69: 13
25	In hoc festo breviter ^f		181: 4
26	In laudes inocentium ^f		75: 5
27	Incomparabiliter ^f		475: 1
28	Jerusalem mirabilis ^f		3: 12
29	Jubilemus ^{PPf}		239: 34
30	Letabundi jubilemus ^f		168: 1
31	Letamini plebs hodie fidelis ^f		149: 2
32	Lumen patris respanduit ^f		694: 1
33	Lux rediit ^f		91: 1
34	Mater patris et filia ^f		49: 1
35	Mira lege, miro modo ^(PPf)		151: 2, 459: 1, 716: 1
36	Mitis agnus, leo fortis ^f		125: 1, 239: 11
37	Noster cetus psallat letus ^(PPf)		691: 7
38	Novus annus dies magnus ^f		250: 1
39	Novus est rex ^f		91: 2
40	Nunc clericorum concio ^f		21: 1
41	O Maria Deu maire ^f (LO)		3: 39, 149: 73

42	O miranda ^f	205: 2
43	Omnis curet homo promere cantica ^f	248: 1
44	Organa letitie ^f	11: 1
45	Pater, tui sumus ^f	149: 74
46	Patris ingeniti filius ^f	43: 2
47	Postquam celorum dominus ^f	148: 1
48	Prima mundi seducta subole ^(f/Pf)	118: 9
49	Promat chorus hodie ^f	402: 3
50	Prophetatus a prophetis ^f	459: 2
51	Radix Jesse castitatis ^f	2: 8, 2: 13, 3: 13, 5: 12, 29: 13
52	Regi nato Domino ^f	2: 16
53	Res nova principium	65: 1, 528: 1
54	Resonemus hoc natali ^(f/Pf)	34: 5
55	Senescente mundano filio ^f	37: 2
56	Stirps Jesse florigeram ^(f/Pf)	3: 24, 181: 3, 196: 2, 286: 1
57	Ut propheta docuit	65: 1
58	Vallis montem ^f	205: 3, 206: 1
59	Virgine nato ^{f/Pf}	125: 6

Dramas litúrgicos de SM1

Ordo Rachaelis

60	Noli, Rachel deflere pignora ^f	172: 1
61	O dulces filii ^f	180: 1

Sponsus

62	A misere ^f	29: 10, 169: 2
63	Adest sponsus ^f	285: 6, 691: 1
64	Domnas gentils ^f	3: 4
65	Nos precari ^f	29: 3
66	Nos virgines ^f	29: 4
67	Oiet, virgines ^f (LO)	4: 3, 69: 3

Ordo Prophetarum

68	Age, fare, os lagene ^f	149: 52
69	Cum revisi ^f	241: 1
70	Dabit Deus vobis vatem ^f	538: 1
71	Daniel, indica ^f	2: 19
72	Dic, Baptista ^f	716: 2
73	Dux de Juda non tollitur ^f	149: 57
74	Et expectavi ^f	239: 30
75	Et necesse ^f	239: 37
76	Nunc me dimittas, Domine ^f	743: 1
77	Nunc Simeon adveniat ^f	149: 42
78	Omnes gentes ^f	239: 36
79	Quid est rei ^f	239: 38
80	Sic est / Hic est ^f	149: 76
81	Universus / grex conversus ^f	257: 1
82	Venit talis ^f	239: 39

SM2. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3549

83	Cedit tempus hiemale ^{PPf}		285: 7, 691: 8
		(20) Ex Ade vitio ^f	
84	In ecclesia ^f		7: 1, 285: 32
85	Nomen a solemnibus ^f		457: 1, 533: 1, 702: 1, 704: 1, 714: 1
86	Novum festum celebremus ^f		149: 55
87	Nuptialis hodie ^{PPf}		494: 3
88	O mores perditos		3: 2
		(43) Omnis curet homo ^{PPf}	
89	Orienti oriens ^(PPf)		298: 7
90	Per partum virginis ^{PPf}		254: 2
91	Plebs Domini haec die ^f		360: 1
92	Primus homo corruit ^{PPf}		69: 14, 285: 15
		(55) Senescente mundano filio ^{PPf}	
		(56) Stirps Jesse florigeram ^{PPf}	
93	Veri solis radius ^{PPf}		298: 6
94	Viderunt Emanuel ^{PPf}		285: 16
95	Virginis in gremio ^f		358: 1

SM3. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3719

96	Ad infantum ^f		253: 1
97	Alto corde gaudeamus ^f		205: 1
98	Cantu miro summa laude ^f		532: 1
99	Clara sonent organa ^f		239: 24
100	De ramis cadunt folia ^f		298: 1
101	De terre gremio		169: 10, 183: 1, 239: 33
102	Ecce letantur omnia ^f		75: 2
		(20) Ex Ade vitio ^f	
103	Ex ungue primo teneram ^f	(Pierre de Blois)	142: 3, 179: 1, 203: 2
104	Flore vernans gratie ^{PPf}		239: 25
105	Fulget dies celebris ^{PPf}		695: 1
106	Gaudia debita ^{PPf}		247: 1
107	Homo gaude nova laude ^{PPf}		246: 4
107.1	Jocus et letitia		14: 2
108	Jove cum Mercurio geminos tenente ^f		703: 7
109	Jus nature consumitur ^{PPf}		478: 2
110	Lilium floruit ^f		68: 1
111	Lux refulget de supernis edita ^{PPf}		166: 1
112	Mater dei salus rei ^{PPf}		239: 55
113	Mira dies oritur ^f		27: 1
114	Mundo salus gratie ^{PPf}		34: 4
115	Mundus ovans repletur gaudio ^{PPf}		88: 1
116	Nata est hodie ^f		452: 1
117	Natus est rex de virgine Maria ^f		89: 1
118	Nisi fallor ^f		118: 13
		(85) Nomen a sollempnibus ^f	
		(37) Noster cetus psallat letus ^{PPf}	
		(86) Novum festum celebremus ^{PPf}	
		(43) Omnis curet homo ^{f,PPf}	

119	Omnis saltus Libani ^{PPf}		444: 1, 447: 1, 456: 1, 693:1, 710: 1
120	Per omnia tenens imperio ^{PPf}	(89) Orienti oriens ^{PPf}	9: 1
121	Sancto Dei Nicolao ^f	(90) Per partum virginis ^{PPf}	703: 3
122	Sic mea fata canenda solor ^f	(91) Plebs Domini hac die ^f	39: 1
123	Sion gaude, duc choreas ^f		708: 1
124	Una trium deitas ^f	(57) Ut propheta docuit	357: 2
125	Uterus hodie ^f		707: 1
126	Vellus rore celesti maduit ^{PPf}		169: 5
127	Verbum patris humanatur ^{PPf}	(93) Veri solis radius ^{PPf}	85: 5
128	Vetus error abiit ^f		1: 8, 69: 18, 217: 3
129	Virga Jesse floruit ^{PPf}	(94) Viderunt Emanuel ^{PPf}	48: 1
130	Virginis filium ^f	(95) Virginis in gremio ^f	56: 1

LoB. London, British Library, add. 36881

131	Ad honorem sempiterni regis ^{PPf}	(98) Cantu miro summa laude ^{PPf}	186: 1
132	Chorus noster recolat ^{PPf}	(6) Catholicorum concio ^{PPf}	718: 1
133	Congaudet hodie celestis curia ^{PPf}		2: 2
134	De monte lapis scinditur ^{PPf}		3: 23, 118: 16
135	Delictis hominis ^{PPf}	(14) Deus, quam brevis est vita mortalium ^{PPf}	441: 2
136	Divinum stillant ^{PPf}	(106) Gaudia debita ^{PPf}	37: 1
137	Gregis pastor Tityrus ^{PPf}	(111) Lux refulget de supernis ^{PPf}	85: 6
		(37) Noster cetus psallat letus ^{PPf}	
		(43) Omnis curet homo ^{PPf}	
		(89) Oriente oriens ^{PPf}	
		(46) Patris ingeniti filius ^{PPf}	
138	Per letalis pomi pastum ^{PPf}		239: 13, 251: 1
(138.1)	Planctus ante nescia ^f		64: 1, 110: 6, 239: 26, 254: 6, 446: 3, 502: 7
		(90) Per partum virginis ^{PPf}	
		(48) Prima mundi seducta subole ^{PPf}	
		(92) Primus homo corrui ^{PPf}	
139	Quam felix cubiculum ^{PPf}		349: 1
140	Res jocosa quod hec rosa ^{PPf}	(120) Rex omnia tenens imperio ^{PPf}	239: 35, 678: 2
		(126) Vellus rore celesti maduit ^{PPf}	
		(93) Veri solis radius ^{PPf}	
		(129) Virga Jesse floruit ^f	

SM4. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1154

141	A solis ortu usque ad occidua ^f	750: 1
142	Ad caeli clara non sum dignus sidera ^f	216: 1
143	Beatus homo qui pauper est spiritus ^f	673: 1
144	Christe rex regum dominans in aevum ^f	6: 4
145	O deus, miseri miserere servi ^f	633: 1
146	Tu quid jubes, pusiole? ^f	234: 1

SM5. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1086

147	Si vis vera frui luce ^f	Philippe le Chancelier	125: 2, 239: 12
-----	------------------------------------	---------------------------	-----------------

Lírica de Ripoll

R74. Ripoll, Arxiu de la Corono d'Aragó, MS Ripoll 74

148	Aprilis tempore, quo nemus frondibus	2: 4
149	Dulcis amica mei	674: 1
150	Felix amor	239: 48
151	Grave vulnus amoris	3: 38, 149: 72
152	Luna velut stellas	190: 1
153	Maio mense, dum per pratum	3: 26
154	Noster cetus	239: 47
155	Redit estas cunctis grata	155: 1
156	Si laudare possem florem	149: 61
157	Si vera somnia forent	13: 1
158	Sidus clarum	239: 46

R5132. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 5132

159	Ave, virgo gloriosa ^f	199: 1, 209: 1
160	Cedit frigus hiemale ^{fPr}	122: 1
161	Hierusalem laetare ^f	69: 16
162	Mentem meam ledit dolor ^f	149: 56
163	Salve, virgo regia ^f	503: 2
164	Vox clarescat, mens purgetur ^f	69: 11

El Codex Calixtinus (CLX)

165	Ad honorem regis summi ^f	3: 1
166	Ad superni regis decus ^f	691: 2
167	Annua gaudia ^f	125: 5
168	Cantemus Domino cantica glorie ^f	2: 1
169	Clemens servulorum ^f	118: 25
170	Congaudeant catholici ^{fPr}	118: 17
171	Dum pater familias ^f	355: 1, 362: 1
172	Ecce adest nunc Jacobus ^f	5: 6
173	Exultet celi curia ^f	368: 1
174	Felix per omnes Dei plebs ecclesias ^f	4: 1
175	Gratulantes celebremus festum ^f	1: 5; 118: 12

176	In hac die laudes cum gaudio ^f	161: 2
177	Iocundetur et letetur ^f	110: 7
178	Nostra phalanx plaudat laeta ^{rPf}	81: 2, 102: 3
179	Recessit omnis equitas	3: 15
180	Psallat chorus celestium ^f	149: 37
181	Qui vocasti super mare ^f	750: 2
182	Regi perennis gloriae ^f	3: 16
183	Resonet nostra Domino caterva ^f	285: 1
184	Salve, festa dies, veneranda per omnia fies ^f	239: 29
185	Sanctissime o Jacobe ^f	3: 14, 149: 38
186	Vox nostra intonet ^f	118: 23

EG. London, British Library, Egerton 2615

		(5) Castitatis lilium effloruit ^f	
		(10) Corde patris genitus ^f	
		(13) Deus in adiutorium	
187	Dies ista celebris		414: 1
188	Dies ista colitur		353: 6
		(19) Eva virum	
		(20) Ex Ade vitio ^f	
189	Gratulemur in hac die ^f		471: 4
190	Kalendas Ianuarias ^f		3: 17
191	Lux optata claruit ^f		334: 1, 347: 1, 364: 1, 367: 1
192	Nostre quod providerat ^f		354: 1, 361: 1, 363: 2
193	Nostri festi gaudium ^f		5: 10
194	Orientis partibus ^f		29: 12, 169: 8
195	Patrem parit filia ^f		31: 1
196	Quanto decet honore ^f		601: 1, 608: 1
197	Regis natalitia ^f		24: 2

Ludus Danielis

198	Abacuc tu senex pie ^f		149: 51
		(771) Ad honorem tui Christi. (vid. Addenda)	
199	Astra tenenti ^f		150: 2, 158: 6, 169: 11, 218: 2, 220: 2, 540: 1, 741: 1, 750: 3
200	Audite, Principes, regalis curiae ^f		1: 1
201	Congaudentes celebremus ^f		692: 1, 706: 1
202	Cum doctorum et magorum ^f		239: 40
203	Cum Judae captivis populis ^f		177: 1
204	Decreverunt in tua curia ^f		181: 1
205	Ecce rex Darius ^f		1: 7, 2: 17, 739: 2
206	Ecce venit ^f		285: 8, 691: 3
207	Ex regali venit imperio ^f		1: 3
208	Heu! heu! heu! quo casu sortus ^f		1: 2
209	Hic verus Dei famulus ^f		196: 1
210	Hujus rei non sum reus ^f		239: 19
211	Hunc Judaeum ^f		239: 41
212	Jubilemus regi nostro magno ac potenti ^f		285: 12, 691: 6

213	Lex Parthorum ^f	239: 42
214	Nescimus persolvere ^f	691: 10
215	Novit Dei cognitio ^f	149: 36
216	Numquid, Dari ^f	248: 3
217	Nuntium vobis fero de supernis ^f	217: 1
218	Qui scripturam hanc legerit ^f	173: 6
219	Quia novi te callidum ^f	149: 35
220	Recordatus es mei, Domine ^f	118: 7
221	Regis vasa referentes ^f	104: 2
222	Rex, tua nolo munera ^f	149: 34
223	Solvitur in libro Salomonis ^f	1: 4
224	Surge frater ^f	69: 7
225	Tune Daniel nomine diceris ^f	173: 1
226	Vir propheta Dei ^f	691: 13
227	Vocate mathematicos ^f	149: 33
228	Vos qui paretis meis vocibus ^f	149: 5

Carmina Burana (CB)

229	A globo veteri ^f	Pierre de Blois	174: 1, 258: 1, 478: 4, 520: 1, 530: 1
230	Ab estatis floribus ^f		149: 67, 285: 24, 719: 2
231	Ad cor tuum revertere ^f	Philippe le Chancelier	59: 1, 99: 1, 158: 1, 182: 1
232	Alte clamat epicurus ^f		5: 7, 173: 10
233	Amaris stupens casibus		390: 6
234	Amor telum est insignis Veneris ^f		138: 1
235	Amor tenent omnia		26: 1, 84: 1, 100: 1, 101: 1, 114: 1
236	Anni novi rediit novitas		37: 3, 181: 2
237	Anni parte 'florida'		708: 14
238	Anno novali mea ^f		103: 1, 545: 1
239	Artifex qui condidit		37: 4, 637: 1, 708: 6
240	Astirpe, quamvis sero ^f	Philippe le Chancelier	226: 1, 268: 1, 274: 1, 566: 1, 568: 1, 611: 2, 622: 2
241	Ave nobilis ^f		466: 1
242	Axe Phoebus aureo ^f		149: 41, 214: 4, 272: 1, 298: 12, 498: 1, 502: 10, 723: 7
243	Bache bene venies ^f		209: 2, 723: 1
244	Bonum est confidere ^f	Philippe le Chancelier	161: 3, 285: 14, 649: 1
245	Bruma veris emula		30: 1, 163: 1, 182: 9, 203: 1, 223: 1, 239: 27, 285: 33, 441: 1, 691: 11, 725: 1
246	Caelum non animum ^f		508: 1
247	Cedit, hyems, tua durities		4: 4
248	Celum, non animum		508: 2
249	Congaudentes ludite	(7) Clauso Cronos et serato	196: 3

250	Crucifigat omnes Domini ^f		635: 1
251	Cum in orbem universum		303: 19, 701: 2, 705: 1, 708: 4, 720: 1 292: 4
252	De pollicito		43: 4
253	Debachatur mundus pomo		230: 1, 363: 3, 462: 1
254	Deduc, Sion, uberrimas ^f	(Philippe le Chancelier)	239: 16
255	Denudata veritate		41: 1, 58: 1
256	Dic Christi veritas ^f	(Philippe le Chancelier)	
257	Dira vi amoris teror		3: 28, 149: 53
258	Dudum voveram		301: 1
259	Dulce solum ^f		709: 1
260	Dum 'quiete' vegetarem		169: 6, 521: 2, 698: 1
261	Dum caupona verterem		708: 16
262	Dum domus lapidea		2: 6, 149: 3, 239: 31, 269: 1, 459: 4, 641: 1
263	Dum estas inchoatur ^f		285: 22
264	Dum iuventus floruit ^f	Pierre de Blois	104: 4
265	Dum Philippus moritur		285: 17
266	Dum prius inculta		53: 1
267	Ecce gratum ^f		132: 1
268	Ecce torpet probitas ^f		350: 1
269	Ecce, chorus virginum		531: 1, 723: 3
270	Ecce, sonat in aperto		149: 59
271	Egre fero, quod egroto		182: 3, 651: 1, 662: 2, 734: 1
272	Eia dolor!		18: 1, 19: 1, 94: 1, 112: 1, 113: 1, 160: 1, 207: 1
273	Estas in exilium	Pierre de Blois	96: 1, 193: 1, 271: 1, 366: 1
274	Estas non apparuit		459: 3
275	Estatu florifero tempore		1: 9, 32: 1, 43: 4, 66: 1, 85: 4, 110: 5, 180: 2, 201: 1, 245: 2
276	Estivali gaudio ^f		467: 1, 517: 1, 753: 1
277	Estivali sub fervore ^f		20: 2
278	Estuans interius		708: 10
279	Exiit diliculo ^f		285: 25
280	Expirante primitivo		494: 1, 644: 1
281	Exul ego clericus		185: 27
282	Fas et nefas ambulant ^f		713: 1
283	Fides cum Idolatria		173: 7
284	Flete fidelis anime ^f		150: 1, 477: 1, 733: 1
285	Florebat olim studium		149: 45
286	Florent omnes arbores		34: 6, 43: 6, 108: 2, 170: 1
287	Floret tellus floribus		125: 4
288	Fortune plango vulnera		502: 6
289	Frigus hinc est horridum		34: 3, 167: 1, 173: 13, 185: 1, 671: 1
290	Gaude cur gaudeas vide ^f		263: 1, 529: 2, 632: 1, 690: 1

291	Hac in die		109: 1, 125: 3, 239: 15, 708: 2
292	Hebet sidus leti visus		522: 4
293	Heu voce flebili		708: 9
294	'Heus frater' adiuva		3: 36, 149: 71, 175: 1, 182: 6
295	Hiemali tempore ^f		243: 1
296	Hircus quando bibit		182: 8
297	Hortum habet insula		703: 6
298	Hospes laudatur		115: 1, 208: 1
299	Humor letalis		516: 1
300	Iam dudum amoris militem ^f		499: 1
301	Iamiam rident prata		459: 12, 748: 1
302	In Gedeonis area ^f		341: 1
303	In huius mundi patria		188: 1
304	In lacu miserie		191: 1
305	In taberna quando sumus ^f		166: 2, 182: 2
306	Iocundemur socii		184: 1
307	Iste mundus		239: 45, 259: 1
308	Iudas gehennam meruit		173: 5
309	Jam dudum estivalia		279: 1, 729: 1, 735: 1, 751: 1
310	Janus annum circinat		61: 1, 157: 1, 236: 1, 728: 1, 730: 1
311	Juvenes amoriferi		79: 1, 95: 1, 107: 1, 224: 1, 551: 1, 663: 1, 744: 1
312	Katerine collaudemus ^f		298: 3
313	Laboris remedium ^f		75: 9
314	Letabunda rediit		494: 2
315	Licet eger cum egrotis ^f		38: 2
316	Lingua mendax et dolosa		149: 60
317	Longa spes et dubia		349: 3
318	Lucis orto sidere		142: 1
319	Lude, laudat, ludite!		273: 1, 464: 5
320	Ludo cum Cecilia ^f		298: 8
321	Magnus maior maximus		168: 2
322	Multiformi succedente Veneris ^f		63: 1, 266: 1, 282: 1
323	Mundus est in varium		708: 12
324	Mundus finem properans ^f		708: 3
325	Musa venit carmine		220: 1, 237: 1
326	Nobilis, mei		712: 1
327	Non contrecto		17: 1
328	Non te luisse pudeat ^f	Pierre de Blois	630: 1
329	Nos duo boni		298: 13
330	Nulli beneficium ^f		233: 1, 490: 2, 687: 1
331	O comes amoris dolor		246: 1
332	O consocii ^f		402: 4
333	O curas hominum ^f		616: 1
334	O fortuna		254: 4
335	O mi dilectissima ^f		173: 12
336	O quam fortis armatura		3: 25
337	O varium Fortune lubricum ^f		264: 1
338	Ob amoris pressuram ^f		76: 1, 105: 1
339	Obmittamus studia		513: 1
340	Olim latus colueram		102: 2
341	Olim sudor Herculis ^f	Pierre de Blois	194: 1, 270: 1, 423: 1, 602: 1

342	Omnia sol temperat		303: 21
343	Pange lingua ^f		298: 4
344	Pange vox Adonis		468: 4
		(138.1) Planctus ante nescia ^f	
345	Potatores exquisiti ^f		22: 2
346	Prata iam rident omnia		499: 3
347	Pre amoris tedio		142: 2
348	Presens dies ^f		298: 5
349	Procurans odium ^f		318: 1
350	Propter Sion non tacebo		239: 17
351	Puri Bacchi meritum		176: 2
352	Quam natura pre ceteris		496: 1
353	Quelibet succenditur		708: 13
354	Quis furor est in amore?		135: 1
355	Quod spiritu David precinuit ^f		10: 1
356	Redivivio vernant flore ^f		499: 4
357	Remigabat naufragus ^f		502: 9
358	Revirescit		265: 1
359	Roma tue oblita		110: 8, 149: 44, 724: 1
		(85) Romen a sollempnibus	
360	Sacerdotes et levite		2: 12, 3: 37, 5: 8, 69: 10, 691: 4, 708: 5
361	Salve ver optatum		171: 1
362	Saturni sidus lividum		176: 1, 218: 1, 335: 1, 553: 1, 703: 1, 727: 1
363	Sepe de miseria		708: 11
364	Sevit aure spiritus		78: 1, 235: 1, 426: 1
365	Si de more ^f		244: 1
366	Si linguis angelicis		708: 15
367	Si quis Deciorum		70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 283: 1, 285: 4, 385: 1, 389: 8, 459: 11, 502: 5
		(122) Sic mea fata canendo solor ^f	
368	Siquem Pieridum		4: 5, 85: 10, 149: 46, 239: 53, 283: 2, 285: 5, 459: 10
369	Sol solis in stellifero		34: 2, 173: 8
370	Solis iubar nituit		329: 1
371	Superbi Paridis ^f		2: 3
372	Tange sodes cytharam		711: 1
373	Tellus flore vario vestitur ^f		3: 8
374	Tempus est iocundum ^f		519: 1, 544: 1, 721: 1, 749: 1
375	Tempus hoc letitie		182: 4, 209: 3
376	Tempus instat floridum		81: 3, 255: 1, 267: 1
377	Tempus transit gelidum ^f		420: 1
378	Tempus transit horridum		303: 20, 458: 1, 497: 1, 502: 11
379	Tonat evangelica		701: 1, 708: 8, 723: 2
380	Transit nix et glacies		353: 5
381	Troie post excidium ^f		62: 1, 67: 1, 108: 1, 149: 4, 173: 11,

			246: 3, 254: 5, 369: 1, 725: 2 364: 1 708: 7
382	Urbs salve regia		
383	Utar contra vitia		
384	Vacillantes trutine ^f	(Pierre de Blois)	200: 1, 569: 1
385	Veneris vincula		404: 1
386	Veni, veni, venias		3: 35
387	Ver redit optatum		440: 2, 500: 1
388	Vere dulci mediante		20: 3
389	Veris dulcis in tempore ^f		75: 6, 104: 1
390	Veris leta facies		502: 12
391	Veritas veritatum ^f	Philippe le Chancelier	556: 1
392	Versa est in luctum		483: 1
393	Vide qui nosti literas		584: 1, 634: 1
394	Virent prata hiemata ^f		141: 1, 699: 1
395	Vite perditae ^f	Pierre de Blois	684: 1
396	Volo virum vivere viriliter		52: 1

Dramas litúrgicos latinos

Tours (T 237)

Ludus Paschalis

397	Ardens est cor meum ^f		376: 2
398	Cara soror ^f		262: 1
399	Ergo eamus ^f		54: 2
400	Hec ergo volo ut sint vestra munera ^f		738: 1
401	Heu! me misera! ^f		104: 7, 118: 29, 158: 3, 285: 34, 529: 3, 553: 2, 691: 9, 739: 3, 750: 4 6: 2
402	Heu! miseri! quid facimus ^f		118: 15, 149: 49
403	Lamentemus tristissime ^f		149: 66
404	Legem non habuistis ^f		3: 18
405	Nos veritatem dicimus ^f		69: 1
406	Omnipotens pater altissime ^f		3: 22
407	Pro quo gentiles fuimus ^f		28: 1
408	Thomas, dicet Didimus ^f		213: 1
409	Venite ad me milites ^f		640: 1
410	Vos Romani milites ^f		119: 1
411	Vultum tristem jam mutate ^f		

Benoît-sur-Loire

Milagros de San Nicolás

Tres Filiae

412	Cara michi pignora, filie ^f		29: 8
413	Cara pater, lugere desine ^f		29: 9
414	In lamentum et merorem versa est leticia ^f		118: 1

Tres Clerici

415	Nos quos causa discendi literas ^f		149: 6
-----	--	--	--------

El judío robado

416	Arcam istam hinc tollite [♯]	3: 19
417	Audite, socii, mea consilia [♯]	29: 1
418	Congaudete michi, karissimi [♯]	118: 8
419	In isto negotio [♯]	149: 68
420	O quanta exultatio! [♯]	
421	Quid agemus? [♯]	118: 28
422	Quid, prophani? quid nota reconditis? [♯]	118: 5
423	Si que dicta [♯]	118: 30

Filius Gedronis

424	Ad preceptum tuum paravimus [♯]	149: 7
425	Anxiatus est in me spiritus [♯]	3: 6
426	Apolloni qui regit omnia [♯]	149: 9
427	Cara soror, lugere desine [♯]	149: 11
428	Deo nostro sit laus et gloria [♯]	149: 13
429	Deus meus Apollo; Deus est [♯]	149: 9
430	Deus tuus mendax et malus est [♯]	149: 10
431	Dico vobis, mei carissimi [♯]	149: 8
432	Esurivi et modo sitio [♯]	149: 9
433	Excorande principans populo [♯]	149: 10
434	Fili care, fili carissime [♯]	3: 6
435	Gaude, Getro, nec fleas amplius [♯]	149: 12
436	Heu! Heu! Heu! michi misere! [♯]	3: 3
437	Heu! Heu! Heu! michi misero! [♯]	3: 3
438	Heu! miselle, quid ita cogitas? [♯]	149: 9
439	Huc venio, non ibo longius [♯]	149: 10
440	Ite ergo, ne tardaveritis [♯]	149: 8
441	Luctus, dolor et desperacio [♯]	3: 6
442	Ne desperes de Dei gracia [♯]	3:6
443	Nicolae, pater sanctissime [♯]	3: 6
444	Noli, Puer, talia dicere [♯]	149: 9
445	Pro qua causa suspiras taliter? [♯]	149: 9
446	Puer bone, nobis edissere [♯]	149: 9
447	Puer iste, vultu laudabilis [♯]	552: 1
448	Puer, qui es, et quo vis pergere? [♯]	149: 7
449	Quid te juvat hec desoaltio? [♯]	3: 6,
450	Quod jussisti, Rex bone, fecimus [♯]	149: 7
451	Recordatus mee miserie [♯]	149: 10
452	Salve, princeps, salve, Rex optime! [♯]	149: 7
453	Summe regum Rex omnium [♯]	3: 6
454	Vos igitur quo vesci debeam [♯]	149: 9

Officium Stellae

La adoración de los Magos

455	Chaldei sumus; pacem ferimus [♯]	149: 29
456	Contra illum regulum [♯]	149: 69
457	Fili amantissime [♯]	149: 69
458	Salve, pater inclyte [♯]	217: 4

La Masacre de los Inocentes

459	Agno sacratio ^f	187: 4
460	Heu! teneri partus! ^f	189: 1
461	Noli, virgo, Rachel ^f	182: 7

Visitatio Sepulchri

462	Heu! pius pastor occidit ^f	118: 14
463	Quid, Christicole, viventem queritis cum mortuis? ^f	238: 1
464	Tulerunt Dominum meum ^f	149: 50

Peregrinus

465	Sol occasum expetit ^f	198: 1
-----	----------------------------------	--------

La conversión de San Pablo

466	Ad te, Saule, me misit Dominus ^f	149: 22
467	Anania, surge quam propere ^f	149: 18
468	Anania, surge velociter ^f	149: 21
469	Christicolos multos invenimus ^f	149: 15
470	Cur, Judei, non respiscitis? ^f	149: 23
471	Custodite urbis introitus ^f	149: 24
472	De hoc Saulo audivi plurima ^f	149: 20
473	Gaudeamus, fratres, in Domino ^f	149: 26
474	Jesus vocor, quem tu persequeris ^f	149: 18
475	Propalare vobis non valeo ^f	149: 14
476	Quid sic faris? Qui es tu, Domine? ^f	149: 19
477	Saule! Saule! quid me persequeris? ^f	149: 18
478	Te elegit Marie Filius ^f	149: 25
479	Trado vobis meas epistolas ^f	149: 17
480	Vestre michi dentur epistole ^f	149: 16

La Resurrección de Lázaro

481	Ad sepulcrum me jam deducite ^f	239: 43
482	Audit, fratres, vestra dilectio ^f	239: 43
483	Ave, Jesu, Redemptor omnium! ^f	239: 43
484	Cara soror, hunc miserabilem ^f	239: 43
485	Credo, causam majorem habuit ^f	239: 43
486	Debitores vir duos habuit ^f	239: 43
487	Deus, cujus virtus et filius ^f	239: 43
488	Dilexisti multum, o femina ^f	239: 43
489	Ecce, vestrum adventat gaudium ^f	239: 43
490	Ego vestra sum resurrectio ^f	239: 43
491	Equus judex fuisti nimium ^f	239: 43
492	Hic qui ceci lumen aperuit ^f	239: 43
493	Hinc ad Jesum, legati, pergite ^f	239: 43
494	Hoc in meo fixum est animo ^f	239: 43
495	Ibo quidem, sed nondum tempus est ^f	239: 43
496	In Judeam eamus iterum ^f	239: 43
497	In Judeam quare vis tendere? ^f	239: 43
498	Insequamur ejus vestigia ^f	239: 43
499	Jam Mariam et Martham pariter ^f	239: 43

500	Jam moratur, et plus quam nimium ^f	239: 43
501	Loqui tecum, o Simon, habeo ^f	239: 43
502	Ne desperes fratrem resurgere ^f	239: 43
503	Ne desperes, videbitis gloriam ^f	239: 43
504	Non est vestrum me redarguere ^f	239: 43
505	Non vos sternat hoc infortunium ^f	239: 43
506	Nunc, magister, quod placet loquere ^f	239: 43
507	Per bis duos dies jam jacuit ^f	239: 43
508	Pietatis fons clementissime ^f	239: 43
509	Quam lugubres et mestas hodie ^f	239: 43
510	Quem mors ausa fuit invadere ^f	239: 43
511	Si jam contra assultus hostium ^f	239: 43
512	Sunt commota Marie viscera ^f	239: 43
513	Suscitatum confestim solvite ^f	239: 43
514	Tibi dico jam voce publica ^f	239: 43
515	Transmittamus ei jam nuncium ^f	239: 43
516	Tu dignare per immunditiam ^f	239: 43
517	Velox hujus saxi remotio ^f	239: 43

La lírica de Pedro Abelardo

Hymnarius Paraclitensis

518	Ab utroque sexu plagam traximus	173: 2
519	Ad altare pontifex	285: 18
520	Ad coelestis	239: 57
521	Ad lactantum	239: 57
522	Ad laudes die teria	149: 32
523	Ad parandam Domino	285: 19
524	Adhuc ut dormiens	708: 17
525	Adorna, Sion, thalamum	149: 47
526	Advenit veritas	723: 4
527	Adventu sancti spiritus	468: 3
528	Aetas perducitur	723: 4
529	Aetates temporum	723: 4
530	Aetatis saeculi	723: 4
531	Aigulphi martyris	723: 5
532	Angelorum hominumque	703: 4
533	Angelorum stupent cantum	239: 51
534	Angelorum stupent cantum	239: 51
535	Apostolici culmen ordinis	2: 11
536	Apostolicis recte laudibus	2: 11
537	Apostolorum pectora	468: 3
538	Apostolorum precibus	468: 3
539	Ascensus catuli	708: 17
540	Auroram lucifer	723: 4
541	Ave, praesul, laus praesulum	149: 48
542	Christiani, plaudite	539: 1
543	Coelo celsius volans aquila	2: 11
544	Communis celebritas	173: 2
545	Consecrandas intrat aquas	239: 51
546	Consecrandas intrat aquas	239: 51
547	Cum in sanctis Deus sit mirabilis	173: 2
548	Cum un altum acenderet	149: 32
549	Da Mariae tympanum	539: 1
550	Dammandus, Domine	708: 17

551	De costa viri fit	723: 4
552	Dei patris	149: 27
553	Deo patri cum filio	149: 47
554	Deo patri gloria	539: 1
555	Deo patri gloria / Par sit...	285: 19
556	Deo patri gloria / Par sit... (ii)	285: 18
557	Deus, Dei verbum	149: 75
558	Deus, qui corpora	723: 4
559	Deus, qui tuos erudis	149: 32
560	Dormit hoc triduo	708: 17
561	Ecce, domus Domini	285: 18
562	Est in Rama	239: 57
563	Eunt cum illis euntibus	3: 10
564	Eversis altariss	298: 70
565	Ex aquis hodie	723: 4
566	Ex quo, per quem, in quo cuncta	703: 4
567	Exaltent curiae	723: 5
568	Exquiruntur omnia	50: 1
569	Facto iam vespere	708: 17
570	Finem ac requiem	723: 4
571	Gaude, virgo	149: 27
572	Gloria patri et filio	3: 10
573	Goliath prostratus est	539: 1
574	Haec nox, carissimi	708: 17
575	Huius ortum nuntians	285: 19
576	Iam hora tertia	708: 17
577	In altum orbita	723: 4
578	In coaeterno Dominus	149: 32
579	In excelsis sit Deo gloria	149: 27
580	In montibus hic saliens	149: 32
581	In ortum mundi sensibilis	149: 32
582	In sanctis mirabilis	60: 1
583	In terris adhuc positam	149: 32
584	Iohannis nativitas	285: 19
585	Iustorum exsiquiae	60: 1
586	Iustorum memoriam	60: 1
587	Laus instat sextae feriae	149: 32
588	Laus iugis Domino	723: 5
589	Laus patri sit ingenito	149: 48
590	Leonis catulum	708: 17
591	Lignum amarum	118: 27
592	Lucerna posita	351: 1, 502: 13, 708: 18, 723: 6
593	Mater pietatis	149: 75
594	Mater salvatoris	149: 75
595	Mercator omnium	708: 17
596	Mulieris decem drachmas	703: 4
597	Multa sunt, magna sunt	298: 11
598	Nasciturum sive natum	149: 27
599	Nasciturum sive natum	239: 51
600	Non naturalis est	708: 17
601	Nona, qua vera lux	708: 17
602	Noster et omnium	708: 17
603	O quanta, qualia	723: 4
604	O vere Christi militem	149: 48
605	Octavae titulos	723: 4
606	Omnis sexus et quaelibet	149: 47
607	Ornarunt terram germina	149: 32
608	Ornatis luce partibus	149: 32
609	Parentes Christum deferunt	149: 47

610	Pax in terris	239: 51
611	Peccatricis beatae sollemnitas	173: 2
612	Perenni Domino perpes sit gloria	723: 4
613	Perfectis Deus omnibus	149: 32
614	Perpes gloria	2: 11
615	Personis trino	118: 27
616	Pias vigiliis	708: 17
617	Piscatoria modo limina	2: 11
618	Plena meridie	723: 4
619	Poenitentum severa correptio	173: 2
620	Porta coeli, siderum	173: 2
621	Post fidem atque spem	723: 4
622	Post honorem singularem virginis	173: 2
623	Praesens vita fuit his	60: 1
624	Princeps apicis apostolici	2: 11
625	Pugnant mundi	50: 1
626	Quadrigae Christi vehiculum	3: 10
627	Quam beatum	149: 27
628	Quam felices supernorum	703: 4
629	Quantum sponso fidelis haec fuerit	173: 2
630	Quarta lux decorat	723: 4
631	Quattuor haec animalia	3: 10
632	Qui baptismo nobis suo	239: 51
633	Qui baptismo nobis suo	239: 51
634	Qui paupertatem admonet	149: 47
635	Quibusdam quasi saltibus	149: 32
636	Quis ut Deus, tam virtute	703: 4
637	Quod aetas saeculi	723: 4
638	Regum solia, philosophici	2: 11
639	Remissionis numerum	468: 3
640	Rex tyrannos	239: 57
641	Sacra Ierosolymis	285: 18
642	Salve, coelestis	118: 27
643	Sanctorum sollemnitas	173: 2
644	Scutum Deus omnium	50: 1
645	Secunda desinit	723: 4
646	Senex hunc et sterilis	285: 19
647	Septem, quas solvimus	723: 4
648	Serpens erectus	118: 27
649	Sexta iam homine	708: 17
650	Sexta tam hominum	723: 4
651	Sexta, qua Dominus	708: 17
652	Si cum viris feminas contendere	173: 2
653	Singularis mater	149: 75
654	Sit Christo summo gloria	149: 32
655	Sit perpes Deo gloria	149: 32
656	Solus ad victimam	708: 17
657	Spiritualis signum est	285: 18
658	Sponsa Christi tam virgo quam martyr est	173: 2
659	Stulta saeculi, mundi infima	2: 11
660	Tau beatum	118: 27
661	Temptavit Satanas	723: 5
662	Torcular crux est dominica	3: 10
663	Tradente legem Domino	468: 3
664	Tu lignum vitae	118: 27
665	Tu tibi compati	708: 17
666	Tu, quae carnem edomet	60: 1
667	Tuba Domini, Paule, maxima	2: 11
668	Tue sunt potentie	298: 10
669	Turris his Davidica	50: 1

670	Ubique tuis nos	723: 4
671	Ud ad nostra veniamus tempora	173: 2
672	Uni sit et trino	149: 75
673	Universorum conditor	149: 32
674	Ut aurora consurgens progreditur	173: 2
675	Verbo verbum	149: 27
676	Veris grato tempore	539: 1

Planctus

677	Parce continuis	2: 14, 158: 5, 165: 1, 182: 5, 184: 2, 187: 3, 211: 1, 696: 1
678	Planctus David super Abner filio ner quem Ioab occidit (Planctus V. Abner fidelissime) ^f	3: 34, 161: 4, 239: 56, 285: 28
679	Planctus David super Saul et Ionatha (Planctus VI. Dolorum solatium) ^f	5: 9, 43: 3, 55: 1, 224: 2, 239: 20
680	Planctus Dine filie Iacob (Planctus I. Abrahe proles Israel nata) ^f	3: 32, 15: 1, 285: 13, 459: 9, 691: 12
681	Planctus Iacob super filios suos (Planctus II. Infelices filii) ^f	3: 20, 118: 20, 149: 30, 285: 23, 303: 18
682	Planctus Israel super Sanson (Planctus IV. Abissus vere multa) ^f	5: 11, 246: 4, 285: 31
683	Planctus virginum Israel super filia Iepte Galadite ^f (Planctus III. Ad festas choreas celibes) ^f	2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117: 1, 143: 1, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719: 1

Selección de composiciones afines al repertorio lírico latino

684	Ad honores et onera ^f	Anónima	454: 1, 514: 1, 534: 1
685	Adulari nesciens ^f	Anónima	409: 1
686	Alabastrum frangitur ^f	Anónima	136: 1, 254: 1
687	Alpha vobis et leoni ^f	Anónima	328: 1
688	Anglia planctus itera ^f	Anónima	424: 1
689	Aque vive dat fluentia ^f	Anónima	285: 10, 402: 2, 459: 7
690	Aurea personet lira ^f	(Fulberto de Chartres)	703: 2
691	Aurelianis civitas ^f	Anónima	219: 1, 239: 5, 471: 3
692	Austro terris influente ^f	Anónima	478: 3
693	Ave, gloriosa / Virginum regia ^f	Philippe le Chancelier	1: 6, 81: 1, 375: 2, 645: 1
694	Ave, virgo sapiens ^f	Anónima	450: 1
695	Beata nobis gaudia ^f	Philippe le Chancelier	153: 1
696	Beata viscera ^f	Philippe le Chancelier (Perotinus)	331: 2
697	Beatus qui non abiit ^f	Anónima	627: 1
698	Christus assistens pontifex ^f	Philippe le Chancelier	480: 1, 611: 1

699	Clavis clavo retunditur ^f	(Philippe le Chancelier)	121: 1, 412: 1, 578: 1
700	Crus ocelle meum ^f	Anónima	239: 44
701	Crux, de te volo conqueri ^f	Philippe le Chancelier	127: 1
702	Cum omne, quod componitur ^f	Anónima	492: 1
703	Divina providentia ^f	Anónima	110: 2, 186: 2, 715: 1
704	Dogmatum falsas species ^f	(Philippe le Chancelier)	331: 1, 451: 1, 700: 1
705	Dum medium silentium (Componit) ^f	Anónima	717: 1
706	Dum medium silentium (Tenerent) ^f	Philippe le Chancelier (Gautier de Chatillon)	322: 4
707	Ecce mundus moritur ^f	Anónima	349: 2
708	Ecce tempus gaudii ^f	Anónima	85: 7
709	Eclipsim passus totiens ^f	Anónima	495: 1
710	Exceptivam actionem ^f	Alain de Lille	322: 8
711	Excuset que vim intulit ^f	Anónima	303: 8
712	Excudere de pulvere ^f	Philippe le Chancelier	391: 1
713	Exurge, dormis Domine? ^f	Philippe le Chancelier	187: 2
714	Fons preclusus sub torpore ^f	(Philippe le Chancelier)	325: 2
715	Fontis in rivulum ^f	Philippe le Chancelier	144: 1, 303: 26
716	Homo, considera ^f	Philippe le Chancelier	134: 1
717	Homo, cur degeneras ^f	Anónima	256: 1, 363: 1
718	Homo, cur properas ^f	Anónima	408: 3, 465: 1, 489: 1
719	Homo natus ad laborem ^f	Philippe le Chancelier	169: 9, 239: 18, 252: 1
720	Homo, qui semper moreris ^f	Philippe le Chancelier	289: 3
721	Homo, qui te scis pulverem ^f	Anónima	407: 1
722	Homo vide, que pro patior ^f	Philippe le Chancelier	8: 1
723	Iam, dulcis amica, venito ^f	Anónima	149: 31
724	Iam lucis orto sidere ^f	(Master Anselm)	739: 1
725	Iam ver aperit ^f	Anónima	85: 2
726	Iherusalem, Iherusalem ^{ff}	Philippe le Chancelier	232: 1, 495: 1, 554: 1, 667: 1
727	In hoc ortus occidente ^f	Philippe le Chancelier	239: 14
728	In nova fert animus ^f	Anónima	437: 1
729	In pauperatis predio ^f	Anónima	285: 3, 459: 6, 679: 1
730	Nitimur in vetitum ^f	Philippe le Chancelier	307: 3
731	Novum ver oritur ^f	Anónima	85: 9
732	O admirabile Veneris ydolum ^f	Anónima	5: 2
733	O labilis sortis homane status! ^f	Philippe le Chancelier	415: 1
734	O Maria, o felix puerpera ^f	Anónima	408: 4
735	O Maria, stella maris ^f	Anónima	410: 1
736	O mens cogita ^f	Philippe le Chancelier	240: 1, 678: 1, 681: 1, 686: 1
737	O mors que mordet omnia ^f	Anónima	383: 1
738	Omnis in lacrimas ^f	Anónima	254: 3, 582: 1, 600: 1, 642: 1
739	Partus semifero ^f	Anónima	308: 1
740	Pater sancte, dictus Lotharius ^f	Philippe le Chancelier	299: 3
741	Phebi claro nondum ortu iubare ^f	Anónima	102: 1
742	Qui seminant in lacrimis ^f	Anónima	222: 1
743	Qui seminant in loculis ^f	Anónima	605: 1
744	Quid frustra consumeris ^f	Anónima	316: 1
745	Quid ultra tibi facere ^f	Philippe le Chancelier	381: 1
746	Quisquis cordis et oculi ^f	Philippe le Chancelier	303: 3
747	Quo me vertam nescio ^f	Philippe le Chancelier	71: 2, 198: 3, 303: 11

748	Quo vadis, quo progredieris ^f	Philippe le Chancelier	436: 1
749	Quomodo cantabimus ^f	Philippe le Chancelier	493: 1
750	Rex et sacerdos prefuir ^f	Philippe le Chancelier	291: 5
751	Sede, Syon, in pulvere ^f	Anónima	239: 6
752	Si gloriari liceat ^f	Anónima	571: 1
753	Sol eclipsim patitur ^f	Anónima	92: 1, 502: 8
754	Sol oritur in sidere ^f	Philippe le Chancelier	14: 1
755	Sol sub nube latuit ^f	Gautier de Chatillon	332:2
756	Stella maris (Lux ignaris) ^f	Anónima	255: 2
757	Suspirat spiritus ^f	Philippe le Chancelier	303: 27
758	Terit Bernardius terrea ^f	Anónima	285: 2, 459: 5, 676: 1
759	Vanitas vanitatum ^f	Philippe le Chancelier	557: 1
760	Ve mundo a scandalis ^f	Philippe le Chancelier	239: 7, 303: 10
761	Ve proclamam clericorum ^f	Anónima	382: 3
762	Vehemens indignatio ^f	Anónima	186: 3, 198: 4, 502: 4
763	Veni, sancte Spiritus (Veni, lumen) ^f	Anónima	344: 1
764	Venit Ihesus in propria ^f	Philippe le Chancelier	306: 1
765	Ver pacis apperit ^f	Gautier de Châtillon	303: 25
766	Veri solis radio ^f	Philippe le Chancelier	459: 8
767	Veritas, equitas, largitas ^f	Philippe le Chancelier	3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26, 125: 7, 129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1
768	Veste nuptiali ^f	Philippe le Chancelier	42: 1
769	Vide quo fastu rumperis ^f	Philippe le Chancelier	303: 9
770	Vitam duxi iocundam sub amore ^f	Pierre de Blois	643: 1

Addenda

Ludus Danieles de EG

771	Ad honorem tui Christi	149: 58
-----	------------------------	---------

Dramas de Hilario

Ludus Danielis

772	Ad honorem tui, Dari	104: 3
773	Audiant principes qui sunt in curia	2: 5
774	Audiatis	239: 49
775	Cognoscat ergo regio	173: 9
776	Danielem nos uidimus	70: 2
777	Edicatur	239: 49
778	Exultet hodie fidelis concio	5: 3
779	Gaude, coniux regia	4: 7
780	Jubilemus hodie	54: 1
781	Mea sunt inperia	2: 15
782	Misit meus	239: 54
783	Ne desperet seruus Dei	149: 62
784	Nunc patuit	239: 32
785	O coniunx, aue, regia	12: 1
786	Omnis absit hodie mesticia	90: 1
787	Potencior Rex omni principe	239: 3
788	Qui sic nobis hanc exponit literam	85: 1

789	Referatur hodie	285: 20
790	Sapientes Babilonis	169: 7
791	Si sunt uera que nos audiuius	149: 28
792	Tolle, Princeps, munera non curanda	187: 1
793	Tua sapiencia	69: 15

Lázaro

794	Cesset talis gemitus	239: 21
795	Ex culpa ueteri	85: 11
796	Immo, soror, non despera	149: 64
797	In Iudeam lapidus	285: 21
798	Ite, fratres, ad summum medicum	3: 7
799	Karissime, flere desinite	3: 7
800	Morbus iste, fratres mei	149: 63
801	Mors execrabilis!	104: 5
802	Nullius solacio	239: 22
803	Nunc comprimam	239: 50
804	O sors trisits! O sors dura	3: 27
805	Pater, Uerbum tuum clarifica	69: 2
806	Si uenisses primitus	285: 29
807	Tolle fletum, quesumus	239: 21

Nicolás

808	Ego tibi multum	69: 17
809	Grauis sors et dura!	104: 6
810	Hic nulla consultacio	110: 3
811	Mea congregaui	69: 17
812	Miseri, quid facitis?	239: 23
813	Nicholae, quidquid possideo	71: 1
814	Nisi uisus fallitur	285: 30
815	Supplex ad te uenio	285: 30
816	Supplicare mihi noli	29: 11

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LA LÍRICA OCCITANA (O)

ID	Incipit	Autor	RMNC
1	A chantar m'er de so qu'eu non volria ⁶⁴⁸	Beatriz de Dia	33: 1
2	A l'entrada del tans florit	Anónima	33: 2
3	A l'entradè del tens clar	Anónima	338: 1
4	A mon dan sui esforcus	Guiraut Riquier	527: 2
5	A pe de la montaina (Raphel, vai conortar la mia filla Aines)	Anónima	149: 1
6	A penas sai don m'apreing	Ramon de Miraval	555: 1
7	A quan gen vens et ab quan pauc d'afan	Folquet de Marseilla	618: 1
8	A tantas bonas chansos	Bernart de Ventadorn	618: 9
9	Ab joi mou lo vers e-l comens	Bernart de Ventadorn	599: 24
10	Ab la fresca clartat	Berenguier de Palazol	336: 1

⁶⁴⁸ Para la tradición lírica occitana, francesa y gallego-potuguesa no se pone la indicación (†) puesto que el corpus seleccionado en nuestro RMMNC conserva música para todos sus casos.

11	Ab lo temps agradiu, gai	Guiraut Riquier	722: 1
12	Ab pauc er decautz	Guiraut Riquier	133: 1
13	Ai, Lemozis, franca terra corteza	Bertran de Born	403: 1
14	Ai, marida! Que porai devenir	Anónima	3: 5
15	Ai! que fara lo pecaires	Anónima	546: 1
16	Aiga poja contra mon	Guillem Magret	606: 1
17	Aissi cum cel qu'am 'e non es amatz	Arnaut de Maroill	563: 2
18	Aissi cum cel que francamen estai	Guiraut Riquier	598: 1
19	Aissi cum es genser pascors	Raimon de Miraval	567: 3
20	Aissi cum eu sab triar	Anónimo	621: 1
21	Aissi pert poder amors	Guiraut Riquier	486: 16
22	Aissi quon es sobronrada	Guiraut Riquier	487: 1
23	Aital domna cum eu sai	Berenguier de Palazol	486: 13
24	Al semblan del rei ties	Gaucelm Faidit	284: 1
25	Amics Bernartz de Ventadorn	Peire d'Alvergne	617: 2
26	Amors m'art con fuoc ab flama	Anónimo	619: 1
27	Amors, e que us es vejaire	Bernart de Ventadorn	340: 6
28	Amors, merce no sia	Anónimo	303: 22, 455: 1, 518: 1
29	Amors, merce, no moira tan soven	Folquet de Marseilla	427: 2
30	Amors, pos a vos faill poders	Guiraut Riquier	599: 21
31	Anc enemics qu'eu agues	Uc de Saint Circ	604: 2
32	Anc mais per aital razo	Guiraut Riquier	604: 3
33	Anc no mori per amor ni per al	Peire Vidal	599: 10
34	Anc non aigui nul temps de far chanso	Guiraut Riquier	204: 1
35	Ar ab la forsa del freis	Raimon de Miraval	486: 14
36	Ar agues mil marcs de fin argen	Pistoleta	486: 7
37	Ar mi posc eu lauzar d'amor	Peire Cardenal	526: 2
38	Ara lausetz	Anónima	159: 84
39	Ara m'agr' ops que m'aizis	Raimon de Miraval	198: 2
40	Ara no vei luzir soleill	Bernart de Ventadorn	670: 1
41	Ara pot hom conoisser e proar	Raimbaut de Vaqueiras	622: 1
42	Ara pot ma domna saber	Monge de Montaudo	660: 1
43	Ara m conseillatz, seignor	Bernart de Ventadorn	486: 15
44	Ara m requier sa costum'e son us	Raimbaut de Vaqueiras	618: 3
45	Atressi co l cignes fai	Peirol	486: 17
46	Atressi com la candela	Peire Raimon de Toloza	669: 1
47	Atressi cum l'orifans	Richart de Berbezill	646: 1
48	Atressi cum lo leos	Richart de Berbezill	660: 3
49	Atressi cum Persavaus	Richart de Berbezill	726: 1
50	Atressi m pren com fai al jogador	Aimeric de Péguillan	599: 4
51	Baro, de mon dan covit	Peire Vidal	488: 1
52	Be dei cantar, pos amors m'o enseigna	Peirol	655: 1
53	Be feira chansos plus soven	Gui d'Uissel	567: 2
54	Be m'agrada l bels temps d'estiu	Raimon de Miraval	579: 1
55	Be m'an perdut lai enves Ventadorn	Bernart de Ventadorn	291: 2
56	Be volgra que m venques merces	Blacasset	660: 2
57	Be volgra, s'esser pogues	Guiraut d'Espaigna	597: 1
58	Be m meraveill co non es envejós	Guiraut Riquier	666: 1
59	Be m pac d'ivern et d'estiu	Peire Vidal	562: 1
60	Be m volgra d'amor partir	Guiraut Riquier	625: 1
61	Bel m'es qu'eu chant e coindei	Raimon de Miraval	620: 1
62	Bel m'es quan son li frug madur	Marcabru	502: 3
63	Bel seiner Dieus, qes en croz fust levatz (Bel paire cars, non vos vereis am mi)	Anónima	69: 4
64	Bel seiner Dieus, tu sias grasiz	Anónima	69: 9
65	Bela me's la votz autana	Daude de Pradas	665: 1
66	Bels seiner, paire glorios	Anónima	299: 4
67	Ben aja l cortes esciens	Raimon de Miraval	610: 1
68	Ben aja l messatgiers	Raimon de Miraval	561: 1

69	Ben an mort mi e lor	Folquet de Marseilla	98: 1
70	Bona domna, cui rics pretz fai valer	Berenguier de Palazol	564: 1
71	Calenda maja	Raimbaut de Vaqueiras	123: 1
72	Camjat m'a mon consirier	Peirol	313: 2
73	Cazutz sui de mal en pena	Bertran de Born	154: 1
74	Cel cui jois taing ni chantar sap	Raimon de Miraval	659: 1
75	Cel que no vol auzir chansos	Raimon Miraval	599: 19
76	Cel que s'irais ni guerrej' ab amor	Aimeric de Péguillan	599: 5
77	Chans, quan non es qui l'entenda	Raimon de Miraval	599: 30
78	Chanso do·ill mot son plan e prim	Arnaut Daniel	638: 1
79	Chansoneta farai vencutz	Raimon de Miraval	474: 1
80	Chant e deport, joi, domnei e solatz	Gaucelm Faidit	570: 1
81	Coindas razos e novelas plazens	Uc Brunet	588: 1
82	Compaigno, farai un vers tot covinen	Guilhem de Peitieu	2: 7
83	Conortz, ara sai eu be	Bernart de Ventadorn	615: 1
84	Contr' amor vauc durs et enbroncs	Raimon de Miraval	666: 2
85	Cora que·m des benanansa	Gaucelm Faidit	429: 1
86	Cora que·m fezes doler	Peirol	618: 10
87	Creire m'an fag mei dezir	Guiraut Riquier	379: 7
88	D'amor es totz mos consiriers	Raimon de Miraval	599: 25
89	D'eissa la razo qu'eu soill	Peirol	340: 7
90	D'un bo vers vau pensan com lo fezes	Peirol	647: 1
91	D'un sonet vau pensan	Peirol	371: 1
92	De far chanson sui marritz	Guiraut Riquier	599: 32
93	De la gensor qu'om vej' al meu semblan	Berenguier de Palazol	593: 1
94	De midons e d'amor	Guiraut Riquier	202: 1, 623: 2
95	Dejosta·ls breus jorns e·ls loncs sers	Peire d'Alvergne	499: 2
96	Del seu tort farai esmenda	Peirol	377: 7
97	Diable, guaras non tormentes	Anónima	149: 39
98	Dirai vos senes doptansa	Marcabru	75: 7
99	Domna, la gensor qu'om veja	Berenguier de Palazol	599: 29
100	Domna, pos vos ay chausida	Anónima	503: 3
101	Domna, si totz temps vivia	Berenguier de Palazol	592: 1
102	Dregz de natura comanda	Matfre Ermengau	697: 1
103	Eissamen com la pantera	Anónima	652: 1
104	Eissament ai guerreat ab amor	Raimbaut de Vaqueiras	245: 1
105	El bosc d'Ardena justa·l palais Amfos (Rei poderos q'as faz los elemenz)	Anónima	29: 7
106	En amor trop alques en que·m refraing	Aimeric de Péguillan	43: 1
107	En chantan m'aven a membrar	Folquet de Marseilla	178: 1
108	En consirier et en esmai	Bernart de Ventadorn	522: 3
109	En greu pantais m'a tengut longamen	Aimeric de Péguillan	563: 1
110	En joi que·m demora	Peirol	323: 1
111	En mon cor ai un' aital encobida	Albertet	599: 2
112	En re no·s meillura	Guiraut Riquier	330: 1
113	En tanta guiza·m men' amors	Gui d'Uissel	574: 1
114	En tot quan qu'eu saupes	Guiraut Riquier	604: 4
115	Enaissi·m pren cum fai al pescador	Guillem Magret	490: 1
116	Entre dos volers sui pensius	Raimon de Miraval	599: 22
117	Era·us preg	Anónima	281: 1
118	Estat ai cum hom esperdutz	Bernart de Ventadorn	379: 6
119	Eu sui tan corteza gaita	Cadenet	93: 1
120	Far voill un nou sirventes	Folquet de Romans	356: 2
121	Filla de Dieu, ben as obrat	Anónimo	149: 40
122	Fis e verais e plus fermes que no soill	Guiraut Riquier	668: 1
123	Fortz cauza es que tot lo major dan	Gaucelm Faidit	541: 1
124	Fortz guerra fai tot lo mon guerrear	Guiraut Riquier	486: 8
125	Gaug ai, car esper d'amor	Guiraut Riquier	212: 1, 625: 2
126	Gen fora contra l'afan	Gaucelm Faidit	431: 1
127	Ges de chantar no·m faill cors ni razos	Gui d'Uissel	567: 1

128	Ges de disnar no for' oimais maitis	Bertran de Born	446: 1
129	Ges pel temps fer e brau	Peire Vidal	580: 1
130	Grans afans es ad ome vergoignos	Guiraut Riquier	595: 2
131	Greu feira nuls hom faillesa	Folquet de Marseilla	560: 2
132	Guerras ni plag nom son bo	Raimbaut de Vaqueiras	623: 1
133	Ha mi no fai cantar foilla ni flors	Albertet	440: 1
134	Humils, forfagz, repres e penedens	Guiraut Riquier	595: 3
135	Ja no·s cuit hom qu'eu camge mas chansos	Folquet de Marseilla	147: 1
136	Jamais non er hom en est mon grazitz	Guiraut Riquier	599: 8
137	Jamais nul temps no·m pot re far amors	Gaucelm Faidit	510: 1
138	Jha non ti quier que mi fasas perdo (Ai! fil de Dieu, ques en croz fust levaz)	Anónima	173: 3
139	Jhesus Cristz, filh de Deu viu	Guiraut de Riquier	668: 2
140	Karitzatz et amors e fes	Guiraut Riquier	613: 2
141	L'autrier jost' una sebissa	Marcabru	73: 1
142	L'autrier m'iera levatz	Anónima	72: 1
143	L'autrier, a l'issida d'abriu	Marcabru	75: 3
144	L'enseignamens e·l pretz e la valors	Arnaut de Maroill	672: 1
145	La doussa votz ai auzida	Bernart de Ventadorn	549: 1
146	La franca captanensa	Arnaut de Maroill	639: 1
147	La grans beutatz e·l fis enseignamens	Arnaut de Maroill	599: 6
148	Lanquan foillon bosc e garric	Bernart de Ventadorn	689: 1
149	Lanquan li jorn son lonc en mai	Jaufre Rudel de Blaja	478: 1
150	Lanquan vei florir l'espiga	Guillem Ademar	664: 1
151	Lanquan vei la foilla	Bernart de Ventadorn	308: 2
152	Lejals amics cui amors te jojos	Pons de Capdoill	522: 2
153	Leu chansonet'e vil	Guiraut de Borneill	654: 1
154	Lo bes qu'eu trop en amor	Guiraut Riquier	156: 1
155	Lo clar temps vei brunezir	Raimon Jordan	567: 4
156	Lo dous chans que l'auzels crida	Anónima	599: 28
157	Lo ferm voler qu'el cor m'intra	Arnaut Daniel	752: 2
158	Lo gens cors onratz	Gaucelm Faidit	124: 1
159	Lo mons par enchantatz	Guiraut Riquier	152: 1
160	Lo premer jor que vi	Anónima	192: 1
161	Lo rossignolet salvatge	Gaucelm Faidit	476: 1
162	Lo vers comens, quan vei del fau	Marcabru	298: 2
163	Lo vers comensa	Marcabru	343: 1
164	Lonc temps ai avutz consiriers	Raimon de Miraval	618: 6
165	Los mals d'amor ai eu be totz apres	Perdigo	603: 1
166	M'entension ai tot'en un vers meza	Peirol	486: 3
167	Mainta gens me malrazona	Peirol	390: 8
168	Malvaise mort, per q'as volgut aucir	Anónima	525: 1
169	Meills qu'om no pot dir ni pensar	Pons de Capdoill	599: 15
170	Mentaugutz	Guiraut Riquier	333: 1
171	Michel, vai vesitar Aines la mia moller	Anónima	4: 2
172	Mon cor e mi e mas bonas chansos	Gaucelm Faidit	522: 1
173	Mos coratges m'es camjatz	Albertet	418: 3
174	Mot m'enveya, so auzes dire	Monge de Montaudon	46: 1
175	Mout eron dous mei consir	Arnaut de Maroill	650: 1, 661: 1
176	Mout i fetz gran peccat amors	Folquet de Marseilla	590: 1
177	Mout m'abelist l'amoros pensament	Anónima	146: 1
178	Mout m'entremis de cantar volontiers	Peirol	657: 1
179	Mout me tenc be per pagatz	Guiraut Riquier	523: 1
180	Neus ni gels ni ploja ni faing	Peire Vidal	599: 16
181	No pose sofrir qu'a la dolor	Guiraut de Borneill	526: 1
182	No sai qual conseil mi prenda	Cadenet	604: 1
183	No sap cantar qui·l so no di	Jaufre Rudel de Blaja	559: 1
184	No·m agrad'ivers ni pascors	Raimbaut de Vaqueiras	607: 1
185	No·m alegra chans ni critz	Gaucelm Faidit	636: 1

186	No·m sai d'amor si m'es mala o bona	Guiraut Riquier	754: 1
187	Non cugei mais d'esta razo chantar	Guiraut Riquier	599: 9
188	Non es meravilla s'eu chan	Bernart de Ventadorn	618: 5
189	Nuills hom en re no fall	Raimbaut de Vaqueiras / Aimeric de Belenoi	660: 4
190	Nuls hom no pot d'amor gandar	Peire Vidal	599: 17
191	Nuls hom no s'auci tan gen	Peirol	126: 1
192	Nuls hom no sap d'amic, tro l'a perdut	Uc de Saint Circ	618: 4
193	Ogan non cugei chantar	Guiraut Riquier	613: 3
194	Ops m'agra que mos volers	Guiraut Riquier	599: 33
195	Par vous m'esjau	Anónima	173: 4
196	Pax! in nomine Domini	Marcabru	548: 1
197	Pensamen ai e consir	Peire Raimon de Toloza	356: 1
198	Per dan que d'amor m'aveigna	Peirol	390: 9
199	Per Deu, amors, be sabetz veramen	Folquet de Marseilla	618: 2
200	Per proar si pro privatz	Guiraut Riquier	521: 1
201	Per solatz d'autrui chan soven	Aimeric de Péguillan	599: 23
202	Ples de tristor, marritz e doloiros	Guiraut Riquier	613: 1
203	Plus que·l paubres, quan jai el ric ostal	Peire Vidal	599: 11
204	Pos astres no m'es donatz	Guiraut Riquier	322: 7
205	Pos de chantar m'es pres talens	Guilhem de Peitieu	69: 8
206	Pos prejatx mi seignor	Bernart de Ventadorn	313: 3
207	Pos qu'ieu vey la fuella	Anónima	656: 1
208	Pos sabers no·m val ni sens	Guiraut Riquier	374: 1
209	Pos tals sabers mi sors e·m creis	Raimbaut d'Aurenga	481: 1
210	Pos tan mi fors' amors que mi fai entremetre	Guillem de Saint Leidier	5: 1
211	Pos tornatz sui en Proensa	Peire Vidal	620: 2
212	Pos vezem que l'iverns s'irai	Anónima	529: 1
213	Quan l'erba fresc'e·l foilla par	Bernart de Ventadorn	486: 9
214	Quan lo rius de la fontana	Jaufre Rudel de Blaja	740: 1
215	Quan lo rossignols el foillos	Jaufre Rudel de Blaja	438: 1
216	Quan par la flors josta·l vert foill	Bernart de Ventadorn	486: 11
217	Quan vei la flor, l'erba fresc'e la foilla	Bernart de Ventadorn	595: 1
218	Quan vei la lauzeta mover	Bernart de Ventadorn	502: 2
219	Quand ai lo mond consirat	Anónima	442: 1
220	Quant amors trobet partit	Peirol	434: 4
221	Quant hom es en autrui poder	Peire Vidal	599: 18
222	Quant hom onratz torna en gran paubreira	Peire Vidal	464: 1
223	Quar dregz ni fes	Guiraut Riquier	742: 1
224	Qui la vi, en ditz	Aimeric de Péguillan	576: 1
225	Qui·m disses, non a dos ans	Guiraut Riquier	626: 1
226	Qui·s tolgues	Guiraut Riquier	128: 1
227	Rassa, tan creis e mont'e poja	Bertran de Born	16: 1
228	Razos m'adui voler qu'eu chant soven	Guiraut Riquier	550: 1
229	Reis glorios, sener, per qu'han nasqiei	Anónima	29: 6, 169: 4
230	Reis glorios, verais lums e clartatz	Guiraut de Borneill	169: 3
231	Res contr'amor non es guirens	Raimon de Miraval	599: 27
232	Rics hom que greu ditz vertat e leu men	Peire Cardenal	591: 2
233	S'al cor plagues, be for'oimais sazoz	Folquet de Marseilla	653: 1
234	S'anc vos ame	Anónima	159: 57
235	S'eu fi ni dis nuilla sazo	Pons de Capdoill	599: 20
236	S'eu fos en cort on hom tengues drechura	Peire Vidal	752: 1
237	S'ie·us quier conseil, bel'amig' Alamanda	Guiraut de Borneill	22: 1
238	S'ieu ja trobat non agues	Guiraut Riquier	603: 2
239	S'ira d'amors tengues amic jauzen	Raimon Jordan	434: 1
240	S'om pogues partir son voler	Gaucelm Faidit	432: 1
241	Savis e fols, humils et orgoillos	Raimbaut de Vaqueiras	599: 13

242	Sener, mil gracias ti rent	Anónima	303: 5
243	Seyner, quel mont as creat (Lasa, en can grieu pena)	Anónima	82: 1, 97: 1
244	Si ai perdut mon saber	Pons d'Ortafas	618: 8
245	Si anc nuls hom per aver fi coratge	Gaucelm Faidit	485: 1
246	Si be·m partetz, mala domna, de vos	Gui d'Uissel	599: 7
247	Si be·m sui loing et entre gent estraigna	Peirol	657: 2
248	Si chans me pogues valensa	Guiraut Riquier	397: 1
249	Si ja·m deu mos chans valer	Guiraut Riquier	527: 1
250	Si tot m'ai tarzat mon chan	Gaucelm Faidit	380: 1
251	Si tot me sui a tart aperceubutz	Folquet de Marseilla	609: 1
252	Si tot s'es ma domn' esquiva	Raimon de Miraval	736: 1
253	Si·m destreignetz, domna, vos et amors	Arnaut de Maroill	737: 1
254	Si·m fos de mon chantar parven	Raimon de Miraval	618: 7
255	Tals vai mon chant enqueren	Raimon de Miraval	599: 35
256	Tan m'abelis jois et amors e chans	Berenguier de Palazol	617: 1
257	Tan m'abelis l'amoros pensamens	Folquet de Marseilla	677: 1
258	Tan m'es plazens lo mals d'amor	Guiraut Riquier	379: 4, 558: 1
259	Tan mou de corteza razo	Folquet de Marseilla	565: 1
260	Tan vei qu'es ab joi pretz mermatz	Guiraut Riquier	599: 26
261	Tant ai mon cor ple de joia	Bernart de Ventadorn	325: 1
262	Tant ai sofert longamen grant afan	Gaucelm Faidit	658: 1
263	Tant es gay' es avinentz	Anónima	503: 4
264	Tart mi veiran mei amic en Toloza	Peire Vidal	599: 12
265	Tot l'an mi ten amors d'aital faisso	Perdigo	658: 2
266	Tot mon engeing e mon saber	Peirol	648: 1
267	Tot quan fatz de be ni dic	Raimon de Miraval	599: 31
268	Totz temeros e doptans	Berenguier de Palazol	599: 34
269	Tres enemics e dos mals seignor ai	Uc de Saint Circ	434: 2
270	Trop ai estat mon Bon Esper no vi	Perdigo	599: 14
271	Tuit cil que·m pregon qu'eu chan	Bernart de Ventadorn	657: 3
272	Tuit demandon qu'es devengud' amors	Richart de Berbezill	587: 1
273	Un sirventes novel voill comensar	Peire Cardenal	486: 6
274	Un sonet m'es bel qu'espanda	Raimon de Miraval	439: 1
275	Us gais conortz me fai gajamen far	Po Chapt	510: 2
276	Us volers outracuidatz	Folquet de Marseilla	590: 2
277	Vas vos soplei, domna, premeiramen	Raimon Jordan	591: 1
278	Vein, aura douza, que vens d'outra mar (Solamentz us Dieus es que pot ben e mal far)	Anónima	29: 5
279	Volontiers faria	Guiraut Riquier	683: 1
280	Xristias vei perillar	Guiraut Riquier	612: 1
281	Yverns no·m te de chantar embargat	Guiraut Riquier	594: 1

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LA LÍRICA FRANCESA (F)

ID	Incipit	Autor	RMNC
1	A l'entrant d'esté que li tens s'agence	Blondel de Nesles	291: 1, 464: 2
2	A l'entrant du dous termine	Amauri de Craon / Pierre de Craon	315: 3
3	A l'entrant du tens salvage	Hue de St Quentin	425: 2
4	A l'entree de la saison	Blondel de Nesle	291: 3
5	A la douçor d'esté qui reverdoie	Chastelain de Couci	377: 2
6	A la douçor des oiseaus	Gontier de Soignies	322: 9
7	A la douçour de la bele saison	Gace Brulé	389: 5

8	A malaise est qui sert en esperance	Gace Brulé	421: 1
9	A vous, amant, plus qu'a nule autre gent	Chastelain de Couci	384: 1
10	Ahi, Amours, con dure departie	Conon de Béthune	390: 1
11	Ainc mais ne fis chançon jour de ma vie	Gautier de Dargies	394: 1
12	Ains que la fueille descende	Blondel de Nesle	377: 6
13	Amour dont sui espris (M'efforce)	Blondel de Nesle	318: 2
14	Amours dont sui espres (De chanter)	Gautier de Coinci	318: 3
15	Amours qui set bien enchanter	Gautier de Coinci	239: 8
16	Amours, que porra devenir	Thibaut de Blaison	379: 5
17	Amours, tenson et bataille	Chrestien de Troies	390: 7
18	Au rebouveau de la douçor d'esté	Gace Brulé	353: 2
19	Au tens gent que reverdoie	Gontier de Soignies	294: 2
20	Ausi con cil qui cuevre sa pesance	Hugue de Bregi	389: 4
21	Autres que je ne suel fas	Gautier de Dargies	302: 1
22	Bele dame me prie de chanter	Chastelain de Couci	303: 2
23	Bele douce creature	Gautier de Coinci	310: 1
24	Bele douce dame chiere	Conon de Béthune	154: 2
25	Biaus m'est estés, quant retentist la breuille	Gace Brulé	340: 1
26	Bien ait l'amour dont l'en cuide avoir joie	Gace Brulé	403: 2
27	Bien cuidai toute ma vie	Gace Brulé	389: 7
28	Bien doit chanter cui fin Amours adrece	Blondel de Nesle	413: 1
29	Bien font Amours lor talent	Thibaut de Blaison	317: 1
30	Bien me cuidai de chanter	Gautier de Dargies	305: 1
31	Bien me deüsse targier	Conon de Béthune	445: 1
32	Bien voi que ne puis morir	Thibaut de Blaison	378: 1
33	Bone amour qui m'agree	Simon d'Authie	372: 1
34	Chançon ferai mout marris	Gautier de Dargies	559: 2
35	Chançon ferai puis que Dieus m'a doné	Gace Brulé	353: 2
36	Chançon legiere a entendre	Conon de Béthune	427: 4
37	Chanter et renvoisier seuil	Thibaut de Blaison	303: 17
38	Chanter m'estuet de recomens	Gontier de Soignies	75: 4
39	Chanter m'estuet ireement	Gace Brulé	299: 5
40	Chanter m'estuet, car joie ai recouvree	Blondel de Nesle	307: 1
41	Chanter m'estuet, si crien morir	Thibaut de Blaison	322: 3
42	Chanter me fet ce dont je crien morir	Pierre de Molins	340: 2
43	Chanter me plaist qui de joie est nouris	Gace Brulé	468: 2
44	Chanter voel par grant amour	Gautier de Coinci	291: 8
45	Chascuns me semont de chanter	Vidame de Chartres	401: 1
46	Cil qui aime de bone volonté	Gace Brulé	377: 3
47	Cil qui d'amour me conseille	Gace Brulé	501: 1
48	Cil qui tous les maus essaie	Gace Brulé	341: 2
49	Combien que j'aie demouré	Gontier de Soignies	303: 12
50	Coment que d'amours me deuille	Blondel de Nesle	342: 1
51	Coment que longue demeure	Chastelain de Couci	433: 1
52	Compaignon, je sai tel chose	Gace Brulé	324: 1
53	Contre le dous tens nouve	Jehan Bodel	311: 1
54	Cuer desirous apaie	Blondel de Nesle	469: 1
55	D'Amours qui m'a tolu a moi	Chrestien de Troies	380: 2
56	D'Amours vient joie et honours ensemment	Vidame de Chartres	379: 2
57	D'une amour coie et serie	Gautier de Coinci	411: 1
58	Dalfin, je'us voill deresnier	Roi Richart	599: 36
59	Dame, merci, se j'ain trop hautement	Gace Brulé	403: 4
60	Dame, ne vous doit desplaire	Pierre de Corbie	577: 1
61	De bien amer grant joie atent	Gace Brulé	300: 1
62	De bone Amour et de loial amie	Gace Brulé	471: 1
63	De joli cuer chanterai	Chrestien de Troies	479: 1
64	De la joie que desir tant	Gace Brulé	425: 1
65	De la plus douce amor	Blondel de Nesle	373: 1
66	De mon desir ne sai mon mieus eslire	Blondel de Nesle	390: 3
67	De sainte Leocade	Gautier de Coinci	513: 2

68	Desconfortés, plain d'ire et de pesance	Gace Brulé	435: 1
69	Desconfortés, plain de dolor et d'ire	Gace Brulé	353: 1
70	Desque ci ai tous jours chanté	Gautier de Dargies	572: 1
71	Doleureusement comence	Gontier de Soignies	322: 5
72	Douce amours qui m'atalente	Gontier de Soignies	309: 1
73	Douce dame, grés et graces vous rent	Gace Brulé	403: 5
74	El mois d'esté que li tens rassoage	Gontier de Soignies	24: 1
75	En aventure ai chanté	Pierre de Corbie	307: 2
76	En aventure comens	Chastelain de Couci	386: 1
77	En cel tens que voi frimer	Gace Brulé	320: 2
78	En chantant m'estuet complaindre	Gace Brulé	394: 2
79	En dous tens et en bon heure	Gace Brulé	464: 4
80	En icel tens que je voi la froidour	Gautier de Dargies	382: 2
81	En tous tens que vente bise	Blondel de Nesle	303: 13
82	Encor ferai une chançon perdue	Hugue de Bregi	599: 3
83	Ente lo bois et la plaine	Jehan Bodel	74: 1
84	Entendez tuit ensemble, et li clerc et li lai	Gautier de Coinci	197: 1
85	Esbahis en lonc voiage	Pierre de Corbie	448: 1
86	Esforcier m'estuet ma vois	Gautier de Coinci	359: 1
87	Fine Amour clame en moi par eritage	Amauri de Craon / Pierre de Craon	422: 1
88	Fine amours et bone esperance (Me rmaine)	Gace Brulé	390: 4
89	Foille ne flour ne rousee ne mente	Gace Brulé	486: 2
90	Fols est qui a ensient	Simon d'Authie	382: 5
91	Grant pehié fait qui de chanter me prie	Gace Brulé	427: 1
92	Haute chose ai dedens mon cuer emprise	Gautier de Dargies	573: 1
93	Hé Dieus, tant sont mais de vilaine gent	Gautier de Dargies	130: 1
94	Hui enfantez fu li filz Dieu	Gautier de Coinci	239: 28
95	Hui matin a l'ajournee	Gautier de Coinci	327: 1
96	Huiman par un ajournant (Chevauchai lés)	Thibaut de Blaison	405: 1
97	Humilités et franchise	Gautier de Dargies	382: 4
98	Ire d'amour qui en mon cuer repaire	Gace Brulé	486: 1
99	Irés et destroys et pensis	Gace Brulé	418: 2
100	J'ain par costume et par us	Blondel de Nesle	320: 1
101	Ja nus hons pris ne dira sa raison	Roi Richart	20: 1
102	Je chantasse volentiers liemnet	Chastelain de Couci	434: 3
103	Je n'oi pieç'a nul talent de chanter	Gace Brulé	400: 1
104	Je ne m'en puis si loing fôir	Gace Brulé	340: 4
105	Je ne me doi plus taire ne tenir	Gautier de Dargies	377: 4
106	Je pour iver, pour noif ne pour gele	Gautier de Coinci	337: 1
107	Jerusalem se plaint et li päs	Hue de St Quentin	406: 1
108	Joie ne guerredon d'amours	(Chrestien de Troies)	575: 1
109	L'an que rose ne feuille	Chastelain de Couci	419: 1
110	L'autre jour lés un bosquel	Jehan Bodel	51: 1
111	L'autrier avint en cel autre päs	Conon de Béthune	292: 1
112	L'autrier chevauchoie sous	Comte de la Marche	291: 9
113	L'autrier estoie en un vergier	Gace Brulé	23: 1
114	L'autrier me chevauchoie	Jehan Bodel	36: 1
115	L'autrier un jor après la saint Denise	Conon de Béthune	390: 2
116	La douce vois du rossignol salvage	Chastelain de Couci	379: 1
117	La fontelee i sourt clere	Gautier de Coinci	69: 12, 149: 65
118	La gient dient pour coi je ne fais chans	Gautier de Dargies	560: 1
119	Las, las, las, las, par grant delit	Gautier de Coinci	239: 10
120	Las, pour quoi m'entremis d'amer	Gace Brulé	303: 6
121	Les oiselés de mon päs	Gace Brulé	288: 1
122	Lés un pin verdoiant	Jehan Bodel	131: 1
123	Li consirers de mon päs	Gace Brulé	340: 5
123.1	Li cuers se vait de l'oïl plaignant	Philippe le Chancelier	303: 4
124	Li miens chanters ne puet mais remanoir	Thibaut de Blaison	353: 3
125	Li novviaus tens et mais et violete	Chastelain de Couci	408: 1

126	Li nouviaus tens qui fait paroir	Simon d'Authie	390: 5
127	Li plus desconfortés du mont	Gace Brulé	387: 1
128	Li plus se plaint d'Amours, mais je n'os dire	Blondel de Nesle	390: 3
129	Li plusour ont d'Amours chanté	Gace Brulé	289: 2
130	Li rossignous a noncié la novele	Blondel de Nesle	303: 1
131	Li tens nouviaus et la douçours	Gontier de Soignies	34: 1
132	Limounier, du mariage	Pierre de Corbie	314:1
133	Lonc tens ai esté	Gontier de Soignies	304: 1
134	Lonc tens ai servi en balance	Hugue de Bregi	339: 2
135	Ma joie premeraine	Guiot de Provins	685: 1
136	Ma viele	Gautier de Coinci	428: 1
137	Maintes fois m'a on demandé	Gautier de Dargies	295: 1
138	Me joie me semont	Blondel de Nesle	303: 24
139	Merci clamant de mon fol errement	Chastelain de Couci	297: 1
140	Merci, Amour, or ai mestier	Gontier de Soignies	357: 1
141	Merci, Amours, qu'iert il de mon martire	Gace Brulé	389: 2
142	Mere au Sauveour	Gautier de Coinci	40: 1
143	Mere Dieu, vierge senee	Gautier de Coinci	542: 1
144	Mes cuers me fait comencier	Blondel de Nesle	399: 1
145	Mout ai esté lonc tens en esperance	Godefroi de Chastillon	339: 1
146	Mout ai esté longuement esbahis	Gace Brulé	471: 2
147	Mout m'est bele la douce començance	Chastelain de Couci	346: 1
148	Mout me merveil de ma dame et de moi	Guiot de Provins	408: 2
149	Mout me semont Amors que je m'envoïse	Conon de Béthune	403: 3
150	N'est pas a soi qui aime coraument	Gace Brulé	486: 4
151	Ne me sont pas achoison de chanter	Gace Brulé	460: 1
152	Ne puis faillir a bone chançon faire	Gace Brulé	468: 1
153	Nouvele amours ou j'ai mis mon penser	Simon d'Authie	486: 5
154	Nus hon ne set d'ami qu'il puet valoir	Hugue de Bregi	389: 6
155	Oiés pour quoi plaing et soupïr	Gace Brulé	291: 4
156	On ne peut pas a deus seigneurs servir	Simon d'Authie (Raoul de Ferrières)	504: 1
157	Onques maiz nus hom ne chanta	Blondel de Nesle	319: 1
158	Or chant novel, car longuement	Gautier de Dargies	291: 6
159	Or cuidai vivre sans amour	Chastelain de Couci	486: 12
160	Par un ajournant	Pierre de Corbie	449: 1
161	Pensis com fins amourous	Pierre de Corbie	486: 18
162	Pensis d'amours vueil retraire	Gace Brulé	353: 4
163	Pour conforter mon cuer et mon courage	Gautier de Coinci	599: 1
164	Pour la pucele en chantant me deport	Gautier de Coinci	340: 3
165	Pour mon chief reconforter	Gautier de Coinci	332: 1
166	Pour verdure ne pour pree	Gace Brulé	394: 3
167	Puis qu'Amours dont m'otroïe a chanter	Blondel de Nesle	393: 1
168	Puis que d'amours m'estuet les maus souffrir	Comte de la Marche	427: 3
169	Puis que voi la flour novele	Gautier de Coinci	294: 3
170	Quan voi le tens felon rassoagier	Hugue de Bregi	352: 1
171	Quant bone dame et fine Amour me prie	Gace Brulé	87: 1
172	Quant ces floretes florir voi	Gautier de Coinci	303: 7
173	Quant define fueille et flour	Gace Brulé	389: 9
174	Quant fine Amour me prie que je chant	Gace Brulé	377: 5
175	Quant flours et glais et verdure s'esloigne	Gace Brulé	389: 3
176	Quant foillissent li boscage	Vidame de Chartres	315: 2
177	Quant il ne pert fueille ne flour	Gautier de Dargies	383: 2
178	Quant j'oi el breuil	Gontier de Soignies	249: 1
179	Quant j'oi tentir et bas et haut	Gontier de Soignies	15: 3
180	Quant je plus sui en paor de ma vie	Blondel de Nesle	398: 1
181	Quant je voi esté venir	Thibaut de Blaison	392: 1
182	Quant je voi l'erbe reprendre	Gace Brulé	314: 2
183	Quant je voi la noif remise	Gace Brulé	396: 1, 443: 1
184	Quant je voi le dous tens venir	Gace Brulé	294: 1

185	Quant je voi le gaut foillir	Simon d'Authie	83: 1
186	Quant l'erbe muert, voi la fueille cheoir	Gace Brulé	402: 1
187	Quant la saison du dous tens s'asseüre	Vidame de Chartres	377: 1
188	Quant la saisons s'est demise	Gautier de Dargies	393: 2
189	Quant le sesons comence	Simon d'Authie	388: 1
190	Quant li dous estés decline	(Chrestien de Troies)	348: 1
191	Quant li dous estés define	Simon d'Authie	491: 1
192	Quant li estés et la douce saisons	Chastelain de Couci	379: 3
193	Quant li tans pert sa chalour	Gautier de Dargies	296: 2
194	Quant li tens reverdoie	Gace Brulé	322: 10
195	Quant li tens tourne a verdure	Gontier de Soignies	322: 6
196	Quant noif et gel et froidure	Gace Brulé	303: 14
197	Quant voi la flor botoner (Qu'esclarcissent)	Gace Brulé	326: 1
198	Quant voi le tens bel et cler	Gace Brulé	291: 7
199	Quant voi reverdir l'arbroie	Gace Brulé	303: 15
200	Quant voi venir le dous tens et la flour	Chastelain de Couci	296: 1
201	Qui que face rotruenge novele	Gautier de Coinci	413: 2
202	Qui que soit de joie partis	Blondel de Nesle	416: 1
203	Qui sert de fausse proiere	Gace Brulé	380: 3
204	S'amours veut que mes chans remaigne	Blondel de Nesle	292: 2
205	S'onques nus hom por dure departie (Ot cuer dolent)	Hugue de Bregi	589: 1
206	Sans atente de gueredon	Gace Brulé	345: 1
207	Se j'ai esté lonc tanz hors de pais	Gautier de Dargies	382: 1
208	Se li oisel baissent lor chans	Gontier de Soignies	322: 1
209	Se rage et derverie	Conon de Béthune	379: 8
210	Se savoient mon tourment	Blondel de Nesle	293: 1
211	Sorpris d'amors et plais d'ire	Gace Brulé	313: 1
212	Sur cest rivage, a ceste crois	Gautier de Coinci	239: 9
213	Talens m'est pris orendroit	Gautier de Coinci	325: 3
214	Tant ai amé c'or me convient häir	Conon de Béthune	446: 2
215	Tant ai Amours servie et honoree	Simon d'Authie	376: 1
216	Tant ai d'amours qu'en chantant m'estuet plaindre	Vidame de Chartres	321: 1
217	Tant ai en chantant proié	Blondel de Nesle	292: 3
218	Tant ai mon chant entrelaissié	Gontier de Soignies	322: 2
219	Tant ain et veull et desir	Blondel de Nesle	461: 1
220	Tant con je fusse fors de ma contree	Vidame de Chartres	299: 2
221	Tant de soulas come j'ai pour chanter	Gace Brulé	502: 1
222	Tant m'a mené force de seignorage	Gace Brulé	389: 1
223	Tant ne me sai dementer ne complandre	Chastelain de Couci	299: 1
224	Tant sai d'amours con cil qui plus l'emprent	Pierre de Molins	453: 1
225	Tout autresi con li rubis	Comte de la Marche	289: 1, 418: 1, 486: 10
226	Uns maus k'ainc mès ne senti	Gontier de Soignies	303: 16

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LA LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA (GP)

Lírica profana con música

ID	Íncipit	Autor	RMNC
1	A tal estado mh adusse, senhor	Don Denis	583: 1
2	Ay Deus, se sab' ora meu amigo	Martin Codax	118: 11
3	Ay ondas, que eu vin veer	Martin Codax	217: 2

4	Eno sagrado, en Vigo	Martin Codax	118: 18
5	Mandad'ey comigo	Martin Codax	118: 24
6	Mia irmana fremosa, treydes comigo	Martin Codax	118: 2
7	Non sei como me salv' a mia senhor	Don Denis	588: 2
8	O que vos nunca cuidei a dizer	Don Denis	464: 3
9	Ondas do mar de Vigo	Martin Codax	118: 21
10	Pois que vos Deus, amigo, quer guisar	Don Denis	583: 2
11	Quantas sabedes amar amigo	Martin Codax	118: 10
12	Que mui gram prazer que eu ei, senhor	Don Denis	588: 3
13	Quix bem, amigos, e quer'e querrei	Don Denis	588: 4
14	Senhora fremosa, nom poss' eu osmar	Don Denis	585: 1

Cantigas de Santa Maria

15	A creer devemos que todo pecado		159: 20
16	A Groriosa grandes faz miragres por dar a nos paz		159: 78
17	A Madre de Deus devemos tter mui cara		536: 1
18	A Madre de Deus onrrada chega sen tardada		106: 1
19	A Madre de Deus que este do mundo lum' e espello		770: 38
20	A Madre de Deus tant' a en ssi gran vertude		537: 12
21	A Madre de Jesu-Cristo que ceos, terras e mares fez		770: 16
22	A madre de Jesucristo o verdadeiro Messias		770: 64
23	A madre de Jesucristo que e Sennor de nobrezas		770: 44
24	A madre de Jesucristo vedes a quen aparece		770: 39
25	A madre do Pastor bo		770: 86
26	A madre do que a bestia de Balaam falar fez		763: 1
27	A Madre do que de terra primeir' ome foi fazer		764: 1
28	A Madre do que livrou		507: 6
29	A Madre do que o demo fez no mundo que falasse		770: 61
30	A que as cousas coitadas		770: 71
31	A que as portas do ceo abriu pera nos salvar		770: 129
32	A que avondou do vinno aa dona de Bretanna		770: 82
33	A que defende do demo as almas dos pecadores		770: 79
34	A que Deus ama, amar devemos		110: 1
35	A que Deus avondou tanto		770: 158
36	A que do bon rei Davi		159: 1
37	A que en nossos cantares nos chamamos fror das froes		770: 75
38	A que faz o ome morto resurgir		770: 92
39	A que faz os pecadores dos pecados repentir		770: 122
40	A que nos guarda do gran fog' infernal		159: 43
41	A que pera paraiso irmos nos mostra caminnos		770: 83
42	A que poder a dos mortos de os fazer resorgir		770: 135
43	A que por gran fremosura e chamada fror das froes		770: 1
44	A que por nos salvar fezo Deus Madr' e Filla		537: 11
45	A que serven todos celestiaes		159: 21
46	A Reinna en que e comprida toda mesura		770: 174
47	A Reinna groriosa tant' e de gran santidade		770: 8
48	A Santa Madre daquele que a pe sobelo mar		770: 124
49	A Santa Maria dadas sejan loores onrradas		159: 88
50	A Santa Maria mui bon servir faz		159: 35
51	A Santa Maria muito ll' e greu		239: 1
52	A Sennor que mui ben soube per sa lingua responder		770: 152
53	A Virgen en que e toda santidade		225: 1
54	A Virgen mui groriosa		537: 4
55	A Virgen nos da saud' e tolle mal		229: 1
56	A Virgen que de Deus Madre		770: 51
57	A Virgen Santa Maria tant'e de gran piedade		770: 5
58	A Virgen Santa Maria todos a loar devemos		537: 7
59	A Virgen sempr' acorrer a correr		44: 1

60	A Virgen, cuja mercee é pelo mundo sabuda	770: 77
61	A Virgen, Madre de Nostro Sennor	287: 2
62	Acorrer-nos pode e de mal guardar	159: 36
63	Ai Santa Maria, quen se per vos guia	110: 4
64	Alegria, alegria	159: 86
65	Ali u a pēdença do pecador vai minguar	770: 107
66	Ali u todolos santos	770: 149
67	Aos seus acomendados a Virgen tost' á livrados	159: 87
68	Apostos miragres faz todavia	159: 52
69	Aquel podedes jurar que é ben de mal guardado	472: 1
70	Aquel que a Virgen Santa Maria quiser servir	770: 114
71	Aquel que de voontade Santa Maria servir	770: 131
72	Aquela en que Deus carne prendeu	770: 46
73	Aquela que a seu Fillo viu cinque mil avondar	770: 133
74	Aquela que ena Virgen carne por seer veudo fillou	770: 93
75	As mãos da Santa Virgen	770: 161
76	As sas figuras muit' onrrar	225: 2
77	Assi como Jesucristo estando na cruz salvou	770: 99
78	Assi como Jesucristo fez veer o cego-nado	770: 34
79	Assi pod' a Virgen so terra guardar	159: 41
80	Atal Sennor é bõa que faz salva-lo pecador	159: 98
81	Atan gran poder o fogo non á per ren de queimar	770: 154
82	Atant' é Santa Maria de toda bondade bõa	770: 7
83	Aver non poderia lagrimas que chorasse	303: 23
84	Bẽeita es, Maria	767: 1
85	Bẽeito foi o dia	770: 180
86	Ben com' aos que van per mar	507: 4
87	Ben como punna o demo en fazer-nos que erremos	770: 58
88	Ben guarda Santa Maria pola sa vertude	159: 7
89	Ben parte Santa Maria sas graças e seus tesouros	770: 65
90	Ben per está aos reis d'amaren Santa Maria	770: 29
91	Ben pod' a Sennor sen par fazer oir e falar	159: 94
92	Ben pod' as cousas feas fremosas tornar	159: 16
93	Ben pode Santa Maria guarir de toda poçon	771: 3
94	Ben pode Santa Maria seu lum' ao cego dar	770: 163
95	Ben pode seguramente demanda-lo que quiser	770: 136
96	Ben sab' a que pod' e val fisica celestial	159: 92
97	Ben tira Santa Maria pela sa gran piedade	770: 74
98	Ben vennas, maio	29: 2
99	Cantand' e en muitas guisas	770: 143
100	Cantando e con dança	624: 1
101	Carreiras e semedeiros busca a Virgen Maria	629: 1
102	Com' á gran pesar a Virgen	770: 60
103	Com' a grand' enfermidade en sãar muito demora	770: 63
104	Com' é mui bõ' a creença do que non vee om' e cree	770: 42
105	Com' é o mund' avondado de maes e d' ocajões	770: 24
106	Com' en si naturalmente a Virgen á piadade	770: 57
107	Como a demais da gente quer gãar per falsidade	770: 27
108	Como a voz de Jesucristo faz aos mortos viver	770: 166
109	Como aa Virgen pesa de quen erra a ciente	770: 17
110	Como Deus é comprida Trĩidade	596: 1
111	Como Deus fez vño d'agua	159: 2
112	Como deve dos crischãos seer a Virgen onrrada	770: 89
113	Como agradecer ben-feito é cousa que muito val	770: 123
114	Como Jesucristo fezo a San Pedro que pescasse	768: 1
115	Como nos dá carreiras	770: 179
116	Como o demo cofonder	38: 1
117	Como o nome da Virgen é aos bõos fremoso	770: 21
118	Como pod' a Groriosa mui ben enfermos sãar	770: 101
119	Como pod' a Groriosa os mortos fazer viver	770: 168

120	Como podemos a Deus gradeçer	239: 2
121	Como poden per sas culpas	770: 14
122	Como quer que gran poder á o dem' en fazer mal	537: 8
123	Como sofre mui gran coita o om' en cego seer	770: 138
124	Como somos per consello do demo perdudos	159: 3
125	Como torc' o dem' os nenbros	770: 70
126	Con dereit' a Virgen santa á nome strela do dia	770: 53
127	Con gran razon é que seja de Jesucrist' amparada	770: 28
128	Con razon é d' averen gran pavor	261: 1
129	Con razon nas creaturas figura pode mostrar	770: 157
130	Con seu ben sempre ven	210: 1
131	Connosçudamente mostra miragres Santa Maria	770: 56
132	Coraçon d' om' ou de moller	770: 3
133	Da que Deus mamou o leite do seu peito	159: 18
134	De graça chëa e d' amor	159: 79
135	De grad' á Santa Maria mercee e piadade	770: 35
136	De mui grandes periglos	770: 176
137	De muitas guisas los presos	771: 2
138	De muitas guisas miragres	770: 134
139	De muitas guisas mostrar	543: 1
140	De muitas guisas nos guarda de mal	159: 60
141	De muitas maneiras busca a Virgen esperital	770: 104
142	De muitas maneiras Santa Maria mercees faz	159: 55
143	De resorgir ome morto deu Nostro Sennor poder	770: 155
144	De Santa Maria sinal qual xe quer	159: 37
145	De spirital cilurgia	229: 2
146	De toda chaga ben pode guarir	159: 64
147	De toda enfermidade	770: 81
148	De todo mal e de toda ferida	159: 51
149	De todo mal pod' a Virgen a quen a ama sãar	765: 1
150	De vergonna nos guardar punna todavia	482: 1
151	Dereit' é de lume dar	747: 1
152	Dereit' é de s'end' achar mal quen fillar perfia	586: 1
153	Des oge mais quer'eu trobar	395: 1
154	Des quando Deus sa Madre aos çeos levou	770: 185
155	Deus por sa Madre castiga	770: 87
156	Deus que mui ben barata	159: 95
157	Deus te salve, groriosa reia Maria	507: 7
158	Dized', ai trobadores	118: 22
159	Do dem' a perfia	757: 1
160	Don Afonso de Castéla	285: 9
161	E quen a non loará	759: 1
162	En bon ponto vimos esta Sennor que loamos	159: 9
163	En quantas guisas os seus acorrer	159: 72
164	En tamanna coita non pode seer	159: 38
165	En todalas grandes coitas	770: 121
166	En todo logar á poder	159: 81
167	En todo nos faz mercee	159: 90
168	En todo tempo faz ben	159: 91
169	Ena gran coita sempr' acorrer ven	159: 67
170	Ena que Deus pos vertude	770: 55
171	Eno nome de Maria	159: 85
172	Eno pouco e eno muito	770: 68
173	Entre Ave e Eva	224: 3
174	Fazer pode d' outri vive-los seus fillos	159: 62
175	Fol é a desmesura	629: 2
176	Fol é o que cuida	159: 19
177	Fremosos miragres mostra	770: 67
178	Graça e vertude mui grand' e amor	159: 44
179	Gran confianza na Madre	770: 37

180	Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento	769: 1
181	Gran dereit' é de seer seu miragre mui fremoso	370: 1
182	Gran dereit' é que mal venna	770: 127
183	Gran fe devia om' aver en Santa Maria	159: 97
184	Gran piadad' e mercee e nobreza	505: 1
185	Gran poder á de mandar o mar e todolos ventos	755: 1
186	Gran sandece faz quen se por mal filla	159: 47
187	Grandes miragres faz Santa Maria	159: 53
188	Guardar-se deve tod' ome	761: 1
189	Loar devemos a que sempre faz ben	159: 68
190	Loar devemos a Virgen	770: 72
191	Loemos muit' a Virgen Santa Maria	159: 25
192	Macar é door a ravia	770: 85
193	Macar é Santa Maria Sennor de mui gran mesura	770: 84
194	Macar faz Santa Maria miragres d'ua natura	770: 43
195	Macar ome per folia	680: 1
196	Macar poucos cantares acabei e con son	766: 1
197	Madre de Deus, non pod' errar	731: 1
198	Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora	275: 1
199	Mais nos faz Santa Maria	507: 5
200	Mal s' á end' achar	731: 4
201	Maldito seja quen non loará	159: 71
202	Maravillo-m' eu com' ousa a Virgen rogar	770: 98
203	Maravillosos e piadosos	111: 1
204	Maravillosos miragres Santa Maria mostrar	770: 137
205	Miragres fremosos faz por nos Santa Maria	543: 2
206	Miragres muitos pelos reis faz	159: 63
207	Mui gran dereit' é d' as bestias obedecer	159: 17
208	Mui gran dereito faz d' o mund' avorrecer	770: 186
209	Mui gran poder á a Madre de Deus	159: 27
210	Mui grandes noit' e dia	463: 1
211	Muit' amar devemos en nossas voontades	159: 11
212	Muit' é ben-aventurado	537: 6
213	Muit' é mais a piadade de Santa Maria	159: 6
214	Muit' é mayor o ben-fazer	537: 1
215	Muit' éste mayor cousa	770: 184
216	Muitas vegadas o dem' enganado ten os omes	506: 1
217	Muitas vezes volv' o demo	770: 23
218	Muito á Santa Maria Madre de Deus, gran sabor	770: 112
219	Muito bon miragr' a Virgen faz	770: 31
220	Muito demostra a Virgen	770: 144
221	Muito devemos, varões	515: 1
222	Muito deveria ome sempr' a loar	524: 1
223	Muito faz grand' erro e en torto jaz	770: 187
224	Muito foi noss' amigo Gabriel	759: 2
225	Muito nos faz gran mercee	770: 165
226	Muito per dev' a reinna dos ceos seer loada	581: 1
227	Muito per é gran dereito	770: 153
228	Muito praz aa Virgen santa	770: 66
229	Muito punna d'os seus onrar	731: 2
230	Muito quer Santa Maria	770: 76
231	Muito se deven têer por gentes de mal recado	290: 1
232	Muito valvera mais, se Deus m'ampar	507: 1
233	Muitos que pelos pecados	770: 59
234	Na malandança noss' amparança	116: 1
235	Na que Deus pres carne e foi dela nado	159: 23
236	Nas coitas devemos chamar	159: 83
237	Nas mentes sempre têer	473: 1
238	Nenbre-sse-te, Madre	417: 1
239	Ni un poder deste mundo	770: 108

240	Nobre don e mui preçado	770: 169
241	Non conven aa omagen	770: 94
242	Non conven que seja feita nihũa desapostura	770: 49
243	Non dev' a entrar null' ome na eigreja da Sennor	770: 119
244	Non dev' a Santa Maria mercee pedir	770: 171
245	Non deve null' ome desto per ren dultar	159: 15
246	Non devemos por maravilla têer	159: 32
247	Non deven por maravilla têer	770: 48
248	Non é gran cousa se sabe	761: 2
249	Non é mui gran maravilla se sabe fazer lavor	770: 160
250	Non é mui gran maravilla seeren obedientes	770: 41
251	Non é sen guisa d' enfermos sãar	159: 75
252	Non pod' ome pela Virgen tanta coita endurar	770: 106
253	Non pode prender nunca morte vergonnosa	159: 12
254	Non sofre Santa Maria de seeren perdidosos	770: 88
255	Non vos é gran maravilla de lum' ao cego dar	770: 109
256	Null' ome per ren non deve a dultar	770: 162
257	Nulla enfermidade	471: 5
258	Nunca ja pod' aa Virgen ome tal pesar fazer	770: 103
259	O fondo do mar tan chão	770: 80
260	O nome da Virgen santa	770: 36
261	O que a Santa Maria der algo ou prometer	770: 100
262	O que a Santa Maria mais despraz	159: 29
263	O que a Santa Maria serviço fezer de grado	770: 69
264	O que de Santa Maria sa mercee ben gaanna	770: 20
265	O que diz que servir ome aa Virgen ren non é	770: 148
266	O que en coita de morte	770: 128
267	O que en Santa Maria crever ben de coraçõn	770: 102
268	O que en Santa Maria de coraçõn confiar	770: 118
269	O que en Santa Maria todo seu coraçõn ten	770: 142
270	O que mui tarde ou nunca	770: 50
271	O que no coraçõn d' ome	770: 126
272	O que pola Virgen de grado	159: 22
273	O que pola Virgen leixa	770: 105
274	O que viltar quer a Virgen	770: 125
275	Omildade con pobreça	537: 3
276	Ontre totalas vertudes	770: 52
277	Oraçõn con piadade	770: 25
278	Os pecadores todos loarãn	159: 69
279	Os que a Santa Maria sabèn fazer reverença	770: 62
280	Os que bõa morte morren	770: 33
281	Os sete dôes que Deus dá	277: 1
282	Pagar ben pod' o que dever	745: 1
283	Par Deus, mui' é gran razon	760: 1
284	Par Deus, mui' á gran vertude	770: 140
285	Par Deus, mui' é gran dereito	770: 145
286	Par Deus, non é mui sen guisa	770: 150
287	Par Deus, tal sennor muito val	221: 1
288	Parade mentes ora	537: 9
289	Pera toller gran perfia	460: 2
290	Pero cantigas de loor fiz de muitas maneiras	484: 1
291	Pero que os outros santos a vezes prenden vingança	770: 40
292	Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda	770: 19
293	Pesar á Santa Maria	770: 110
294	Pode por Santa Maria o mao perde-la fala	770: 13
295	Poder á Santa Maria a Sennor de piadade	770: 12
296	Poder á Santa Maria grande d' os seus acorrer	770: 111
297	Poi-las figuras fazèn dos santos renenbrança	159: 4
298	Poi-lo pecador punnar' en servir Santa Maria	770: 173
299	Pois aos seus que ama defende todavia	159: 8

300	Pois que Deus quis da Virgen fillo seer	507: 2
301	Pois que dos Reis	507: 3
302	Por dereito ten a Virgen	770: 18
303	Por fol tenno quen na Virgen	770: 45
304	Por gran maravilla tenno	770: 147
305	Por nos de dulta tirar	503: 1
306	Por nos, Virgen Madre	142: 4
307	Por razon tenno d' obeder	628: 1
308	Porque ajan de seer seus miragres mais sabudos	509: 1
309	Porque ben Santa Maria sabe os seus dões dar	537: 5
310	Porque é Santa Maria leal e mui verdadeira	770: 4
311	Porque nos ajamos sempre, noit' e dia	688: 1
312	Porque trobar é cousa en que jaz entendimento	75: 1
313	Pouco devemos preçar	75: 8
314	Prijon forte nen dultosa	756: 1
315	Qual é a santivigada	158: 2
316	Quantos en Santa Maria esperanza an	675: 1
317	Quantos me creveren loarán	280: 1
318	Que por al non deves' om' a Santa Maria servir	770: 146
319	Quen a Deus e a sa Madre escarnno fazer quiser	770: 151
320	Quen a festa e o dia	470: 1
321	Quen a omagen da Virgen	770: 159
322	Quen a Santa Maria de coraçon rogar	159: 39
323	Quen a Virgen ben servir	229: 3
324	Quen a Virgen ben servirá	276: 1
325	Quen a Virgen por sennor tever, de todo mal guarrá	746: 1
326	Quen aa Virgen santa mui ben servir quiser	770: 183
327	Quen algũa cousa quiser pedir	287: 1
328	Quen aos servos da Virgen	164: 1
329	Quen as coitas deste mundo ben quiser sofrer	164: 2
330	Quen as sas figuras da Virgen partir	159: 30
331	Quen ben fiar na Virgen	770: 182
332	Quen ben serv' a Madre do que quis morrer	159: 33
333	Quen bõa dona querrá loar	118: 19
334	Quen comendar de coraçon	614: 1
335	Quen crever na Virgen santa	731: 3
336	Quen diz mal da reia espirital	38: 3
337	Quen dona fremosa e bõa quiser amar	159: 10
338	Quen entender quiser	159: 65
339	Quen fiar na Madre do Salvador	159: 59
340	Quen Jesucrist' e sa madre veer quiser	315: 1
341	Quen leixar Santa Maria	227: 1
342	Quen loar podia	215: 1
343	Quen mui ben quiser o que ama guardar	159: 28
344	Quen muit' onrrar o nome da Sennor conprida	159: 14
345	Quen na Virgen groriosa esperanza mui grand' á	770: 132
346	Quen na Virgen santa muito fiar	159: 40
347	Quen os pecadores guia	770: 97
348	Quen ouver na Groriosa fiança con fe comprida	770: 30
349	Quen polo amor de Santa Maria	770: 113
350	Quen por serviço da Virgen	770: 73
351	Quen quer mui ben	159: 24
352	Quen quer que na Virgen fia	770: 15
353	Quen quer que ten en desden	547: 1
354	Quen Santa Maria quiser defender	159: 34
355	Quen Santa Maria servir	159: 82
356	Quen serve Santa Maria	770: 26
357	Quen servir a Madre do gran Rey	145: 1
358	Quen souber Santa Maria ben de coraçon amar	770: 115
359	Quen souber Santa Maria loar	772: 1

360	Quen usar na de Deus Madre	770: 170
361	Quen vai contra Santa Maria	732: 1
362	Razon an de seeren seus miragres contados	770: 177
363	Razon an os diabos de fogir	159: 61
364	Razon é grand' e dereito	770: 120
365	Resurgir pode e faze-los seus vive-la Virgen	159: 66
366	Rosa das rosas, fror das frores	159: 76
367	Sabor á Santa Maria	770: 54
368	Santa Maria amar	137: 1
369	Santa Maria bẽeita seja	159: 77
370	Santa Maria grandes faz miragres e saborosos	512: 1
371	Santa Maria leva o ben que perdeu Eva	159: 96
372	Santa Maria loei	159: 93
373	Santa Maria nembre vos de mi	159: 73
374	Santa Maria os enfermos sãa	159: 50
375	Santa Maria pod' enfermons guarir	159: 31
376	Santa Maria poder á	159: 80
377	Santa Maria punna d' avïir	159: 70
378	Santa Maria sempr' os seus ajuda	159: 49
379	Santa Maria, estrela do dia	162: 1
380	Santa Maria, Sennor	228: 1
381	Santa Maria, valed', ai Sennor	120: 1
382	Se ben ena Virgen fiar	537: 2
383	Se muito non amamos	770: 175
384	Se non loassemos por al	770: 2
385	Se ome fezer de grado pola Virgen algun ben	770: 116
386	Sempr' a Virgen groriosa ao que s' en ela fia	770: 78
387	Sempr' a Virgen groriosa faz aos seus entender	770: 96
388	Sempr' a Virgen santa dá bon gualardon	159: 42
389	Sempr' a Virgen, de Deus Madre busca vias e carreiras	771: 1
390	Sempr' aos seus val	758: 1
391	Sempr'acha Santa Maria razon verdadeira	159: 5
392	Sempre faz o mellor	86: 1
393	Sempre seja bẽeita et loada	159: 54
394	Sen calar nen tardar	139: 1
395	Sen muito ben que nos faze	770: 130
396	Senpre devemos na Virgen a tẽer os corações	770: 47
397	Senpre punnou muit' a Virgen	770: 22
398	Sobelos fondos do mar	770: 172
399	Sola fusti, senlleira	77: 1
400	Soltar pode muit' aginna os presos	770: 91
401	Subiu ao ceo o Fillo de Deus	159: 46
402	Tan bẽeita foi a saudaçon	159: 74
403	Tan gran poder á a Virgen	770: 156
404	Tan gran poder á sa Madre	770: 95
405	Tan grand' amor á a Virgen	770: 11
406	Tan muit' é con Jesucristo	770: 9
407	Tant' aos pecadores a Virgen val de grado	770: 178
408	Tant' é grand' a sa mercee	770: 32
409	Tant' é Santa Maria de ben mui conprida	159: 13
410	Tantas en Santa Maria son mercees	770: 90
411	Tantas nos mostra a Virgen	770: 10
412	Tanto quer Santa Maria os que ama defender	770: 141
413	Tanto son da Groriosa seus feitos mui piadosos	770: 6
414	Tanto, se Deus me perdon	535: 1
415	Tantos vai Santa Maria eno seu Porto fazer	770: 164
416	Tod' aqueste mund' a loar deveria	159: 26
417	Tod' ome deve dar loor	239: 4
418	Toda cousa que aa Virgen seja prometuda	151: 1
419	Toda saude da Santa Reÿa ven	159: 48

420	Todo logar mui ben pode seer defendudo	231: 1
421	Todolos bñes que nos Deus quis fazer	430: 1
422	Todolos coitados que queren saude	159: 27
423	Todolos santos que son no ceo	762: 1
424	Todos con alegria cantand' e en bon son	770: 180
425	Toller pod' a Madre de Nostro Sennor	159: 45
426	Torto seria grand' e desmesura	159: 58
427	U alguen a Jesucristo	770: 139
428	Vella e minña	511: 1
429	Verdad' este a paravoa	770: 167
430	Vertud' e sabedoria	159: 89
431	Virga de Jesse	140: 1
432	Virgen Madre groriosa	93: 2
433	Virgen Santa Maria, guarda-nos se te praz	537: 10

VIII Bibliografía general

Listado de las Abreviaturas

- A = Anderson, Gordon. *Notre-Dame and Related Conductus: opera omnia*. 10 vol. Henryville, Pennsylvania: The Institute of Mediaeval Music, 1979-1986.
- AH = Blume, Clemens, y Guido Maria Dreves, eds. *Analecta hymnica medii aevi*, 56 vol., Leipzig: 1886-1922.
- Ch = Chevalier, Ulysse. *Repertorium hymnologicum: Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. 6 vol. Louvain: Imprimerie Lefever, 1892-1921.
- CT II = Marcusson, Olof, ed. *Corpus Troporum II. Prosules de la messe 1: Tropes de l'alleluia*. Studia Latina Stockholmiensia, 22. Stockholm, 1979.
- CT III = Björkqvall, Gunilla, Gunilla Iversen y Ritva Jonsson, eds. *Corpus Troporum III. Tropes du propre de la messe 2: Cycle de Pâques*. Studia Latina Stockholmiensia, 25. Stockholm, 1982.
- MGH Poetae = *Monumenta Germaniae Historica*. Poetae Latini aevi Carolini, ed. por Ernst Dümmler et al., 4 vol. Berlin: Weidmann, 1881-1923.
- MMMA I = Stäblein, Bruno, ed. *Monumenta Monodica medii Aevi I, Hymnen.*, 1956.
- NG = Stanley, Sadie, ed. *The New grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol. London: Macmillan, 2001.
- BdT (PC) = Pillet, Alfred. *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens. Halle: Niemeyer, 1933.
- RS = G. Raynauds *Bibliographie des Altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Erster Teil*. Leiden: E. J. Brill, 1955.
- L = Linker, Robert White. *A Bibliography of Old French Lyrics*. Mississippi: Romance Monographs, 1979.

Bases de datos consultadas

AHMA

Erwin, Rauern, dir., 2002-2015. *Analecta hymnica medii aevi digitalia*. Digitale Neuausgabe des Gesamtwerksk: <http://webserver.erwin-rauner.de>

ARLIMA

Archives de littérature du Moyen Âge

<https://www.arlima.net>

BEdT. *Bibliografía Elettronica dei Trovatori*. Asperti, Stefano y Luca De Nigro, dirs., Sapienza Università di Roma. http://www.bedt.it/BEdT_04_25/

Cantigas Medievais Galego-Portuguesas. Graça Videira Lopes y Manuel Pedro Ferreira, dirs. Universidad Nova de Lisboa. <https://cantigas.fesh.unl.pt>

Cantigas de Santa María for Singers. <http://www.cantigasdesantamaria.com>

CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant - Inventories of Chant Sources

Lacoste, Debra y Koláček, dirs. University of Waterloo. <http://cantus.uwaterloo.ca>

CANTUS INDEX. Online Catalogue for Mass and Office Chants. Lacoste, Debra y Lacoste, Debra y Koláček, dirs. University of Waterloo. [file://localhost/. http://cantusindex.org](file://localhost/.http://cantusindex.org)

- CESEM** (Centro de Estudos de Sociologia e estética musical). A notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplimática. Manuel Pedro Ferreira, dir. Universidad Nova de Lisboa. <https://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>
- Corpus des Troubadours**. Vicenç Beltran y Tompas Martínez, dirs. Institut d'Estudis Catalans. <https://trobadors.iec.cat>
- CORPUS RHYTHMORUM MUSICUM**. (DIGIMED. Filologia Digitale dei Testi Mediolatini. Università degli studi di Siena. Francesco Stella y Sam Barret, coords. <http://www.corimu.unisi.it>
- CORPUS MONODICUM**. *Die einstimmige Musok des lateinischen Mittelalters* (en proceso de publicación). Universität Würzburg. Andreas Haug, dir. <https://music-encoding.org/projects/corpus-monodicum.html>
- CPI Conductus**. Cantum pulcriorem invenire. Mark Everist, dir. University of Southampton. <http://catalogue.conductus.ac.uk>
- DIAMM**. *Digital Image Archive of Medieval Music*. University of Oxford. <https://www.diamm.ac.uk>
- Lirica Medievale Romanza (LMR)**. Paolo Canettieri, dir. Sapienza Università di Roma. <https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it>
- MedDB**
Brea, Mercedes y Pilar Lorenzo, dirs., Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB). Versión 3.6.1. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <http://www.cirp.gal/meddb>
- Troubadours Melodies Database**. Kate Chapman, dir. <http://www.troubadourmelodies.org>
- OSMD**. *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*. Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria. Parkinson, Stephen, dir. Oxford University: <http://csm.mml.ox.ac.uk>
- ReMetCa**
González-Blanco García, Elena, Fernando Gómez Redondo et al. *Repertorio Digital de la Métrica Medieval Castellana*. Universidad Nacional Española a Distancia. <http://www.uned.es/remetca>

Repertorios métricos

- Antonelli, Roberto. *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984.
- Betti, Maria Pia. *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini, 2005.
- Frank, István. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1966.
- Gómez Bravo, Ana María. *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*. Universidad de Alcalá de Henares, 1999.
- Gorni, Guglielmo. *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*. Firenze: Franco Cesati, 2008.
- Mölk, Ulrich. *Répertoire métrique de la poésie liryque française des origines à 1350*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Naetebus, Gotthold. *Die Nicht-Lyrischen Strophenformen Des Altfranzösischen. Ein Verzeichnis Zusammengestellt Und Erläutert*. Leipzig: S. Hirzel, 1891.
- Pagnotta, Linda. *Repertorio metrico della ballata italiana*. Milano: Ricciardi, 1995.
- Parramon i Blasco, Jordi. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial, 1992.

- González-Blanco García, Elena, Fernando Gómez Redondo et al. *Repertorio Digital de la Métrica Medieval Castellana*. Universidad Nacional Española a Distancia. <http://www.uned.es/remetca>
- Solimena, Adriana. *Repertorio metrico dello stil novo*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000.
- Tavani, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Ediciones consultadas

Lírica latina

- Aubry, Pierre, ed. *Les proses d'Adam de Saint-Victor: Texte et musique*. Paris: Welter, 1900.
- Bielitz, Mathias, ed. *Hilarii Aurelianensis Versus et Ludi; Espistolae; Ludus Danielis Belouacensis*. Leiden, New York, Kobenhavn, Köln: Brill, 1989.
- Breul, Karl, ed. *The Cambridge Songs: A Goliard's Song Book of the XIth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1915. urn:oclc:record:697902781.
- Du Ménil, Édélestand, ed. *Poesies populaires latines du moyen age*. Paris: Libraire Franck, 1847.
- Du Ménil, Édélestand, ed. *Poesies inédites du moyen âge, précédées d'une histoire de la fable ésoquique*. Paris: Franck, 1854.
- Du Ménil, Édélestand, ed. *Poesies populaires latines antérieures au XIIe siècle*. Paris: Brockhaus et Avenarius, 1843.
- Gautier, Léon, ed. *Histoire de la poésie liturgique au moyen age: les Tropes*. Paris: Victor Palmé-Alfons Picard, 1886.
- Gautier, Léon. *La poésie religieuse dans les cloîtres des IXe-xie siècles*. Paris: Victor Palmé-Alfons Picard, 1887.
- Gautier, Léon. *Oeuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*. Paris: Picard, 1894.
- Gillingham, Bryan, ed. *Secular medieval Latin song: An anthology*. Ottawa: Institute of Medieval Music, 1993.
- Champollion Figeac, Jacques-Joseph, ed. *Hilarii versus et ludi*. Londres-Paris: Impr. Maulde et Reanou, 1835. <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101045469580>
- Hilka, Alfons, Otto Schumann y Wilhelm Meyer, eds. *Carmina Burana*. Heidelberg: Winter, 1971.
- Könsgen, Ewald. «Bemerkungen und Ergänzungen zur Edition der Carmina erotica der Ripollsammlung». *Mittellateinisches Jahrbuch* XII (1977): 82-91.
- Korth, Michael. *Carmina Burana : Lateinisch - Deutsch, Gesamtausgabe der Mittelalterlichen Melodien mit den Dazugherhörigen Texten*. München: Heimeran, 1979.
- Latzke, Therese. «Abaelard, Hilarius und das Gedicht 22 der Ripollsammlung». *Mittellateinisches Jahrbuch* 8 (1973): 70-89.
- Latzke, Therese. «Die Carmina erotica der Ripollsammlung». *Mittellateinisches Jahrbuch* X (1974-1975): 138-201.
- Lippard, Walther. *Lateinische Osterfeiern und Osterpiele. V. Ausgaben Deutscher Literatur Des XV. Bis XVIII: Jahrhunderts, Reihe Drama*. Berlin: De Gruyter Moutin, 1976.
- Luzarches, Victor. *Adam, drame anglo-normand du XIIe siècle*. Tours: J. Bouserez, 1854.
- Luzarches, Victor. *Office de Pâques our de la Résurrection, accompagné de la notation musicale et suivi d'hymnes et de séquences inédites*. Tours: J. Bouserez, 1856.
- Monfrin, Jacques, ed. *Historia calamitatum*. Paris: Vrin, 1962.

- Moralejo, Abelardo. *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.
- Moralejo, José-Luís. *Cancionero de Ripoll. Carmina Riupullensia*. Barcelona: Bosch, 1986.
- Moralejo, Serafín. «El Pórtico de la Gloria». *FMR, Ebrisa Franco Maria Ricci* 21 (1993), 28-46.
- Raby, Frederic J. E. *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1934.
- Raillard, Félix, ed. *Recueil de 32 chants religieux extraits dun Manuscrit du XIe Siècle*. Paris: E. Repos, s.d.
- Schmeller, Johann Andreas, ed. *Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München*. Breslau: M. & H. Marcus, 1904.
- Smoldon, William L. *The play of Daniel: a mediaeval liturgical drama*. Londres: The Plainsong and Mediaeval Music Society, 1960.
- Spitzmuller, Henry, ed. *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge: IIIe-XVe siècle*. Bruges: Desciée De Brouwer, 1971.
- Strecker, Karl. *Die Cambridge Lieder*. En *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum germanicarum in susum scholarium separatim editi*, 40. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1993.
- Szövérfy, Joseph. «Crux fidelis...! Prolegomena to a History of the Holy Cross hymns». En *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*. Editado por Sephan Kuttner et al. New York: Fordham University Press, 1966.
- Szövérfy, Joseph, ed. *Peter Abelard's Hymnarius Paraclitensis*. 2 vol. Albany: Classical Folia, 1975.
- Szövérfy, Joseph. *Repertorium hymnologicum novum. Introduction and Alphabetic Listing of the Most Important References*. vol. I. Berlin: Classical Folia, 1983.
- Szövérfy, Joseph. «Zur Frage Funktionstypen Mittellateinischer Lyrik. Paraliturgische Hymnen-formen un *Pia Dictamina* im späteren Mittelalter». En *Lyrik des ausgehenden 14. un des 15. Jahrhunderts*, editado por V. Spechtler. Amsterdam: Rosopi, 1984.
- Szövérfy, Joseph. *Latin Hymns*. Turnhout: Brepols, 1989.
- Van der Werf, Hendrik. *The Oldest Extant Part Music And the origin of Western Polyphony*. 2 vol. Rochester N. Y.: H. van der Werf, 1993.
- Vecchi, Giuseppe, ed. I "Planctus". Modena: Società Tipografica Modenese, 1951.
- Vecchi, Giuseppe. *Poesia latina medievale*. Parma: Guanda, 1958.
- Vielliard, Jeanne, ed. *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle : texte latin du XIIe siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*. Macon: Protat Frères, 1938.
- Villetard, Henri. *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision): Improvement appelé "Office des Fous"*. Paris: Alphonse Picard, 1907.
- Wagner, Peter, ed. *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem Sog. Codex Calixtinus*. Freiburg: Universitäts-Buchhandlung, 1931.
- Whitehill, Walter Muir, ed. *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*. 3 vol. Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1944.
- Wieland, Gernot R., ed. *The Canterbury Hymnal*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1982.
- Wright, Thomas. *Early Mysteries and other Latin Poems of the Twelfth and Thirteenth Centuries, edited from the Original Manuscripts in the British Museum, and the*

- Libraries of Oxford, Cambridge, Paris, and Vienna*. London: Nichols and Son, 1938.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-2812061#?>
- Ziolkowski, Jan M. *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigensia)*. New York: Garland, 1994.

Lírica occitana

- Anglade, Joseph, ed. *Las Leys d'amors: manuscrit de l'Acadèmia des jeux floraux*. 4 vol. Toulouse: Édouard Privat, 1919.
- [Aimeric de Peguilhan]: Shepard, William P. y Frank M. Chambers, eds. *The poems of Aimeric de Peguilhan*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1950.
- Avalle D'arco, Silvio y Raffaello Monterosso. *Sponsus. Damma delle vergini prudento e delle vergini stolte*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1965.
- Bartsch, Karl. *Sancta Agnes, provenzalisches geistliches Schauspiel*. Berlin: Weber, 1869.
- Bond, Gerald A. «The Last Unpublished Troubadour Song». *Speculum* 60, n.º. 4 (1985): 872-849. <http://www.jstor.org/stable/2853726>
- [Cerverí de Girona]: Riquer, Martí de, ed. *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.
- De Santis, Silvia. *Il Misterio provenzale di sant'Agnese: edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie*. Roma: Viella, 2016.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. *Las Cançons dels Trobadors*. Tolosa: Institut d'Estudis Occitans, 1979.
- [Guilhem de Peitieu]: Jeanroy, Alfred, ed. *Les chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine (1071-1127)*. Paris: Honoré Champion, 1913.
- [Giraut de Bornelh]: Kolsen, Adolf. *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*. Halle: Verlag von Max Niemeyer, 1910.
- Hoepffner, Ernst y Prosper Alfarcic, eds. *La Chanson de Sainte Foy*. Paris: Les Belles Lettres, 1926.
- Hoepffner, Ernst. «Les intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de sainte Agnès». En *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, 97-104. Paris: Nizet, 1950.
- [Jaufré Rudel]: Jeanroy, Alfred, ed. *Les chansons de Jaufré Rudel*. Paris: H. Champion, 1915.
- . Lejeune, Rita. *La chanson de l'«amour de loin» de Jaufré Rudel*. En *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 405-442. Módena: Società tipografica editrice modenese, 1959.
- Jeanroy, Alfred y Theodore Gérold. *Le jeu de sainte Agnès, drame provençal du XIVe siècle*. Paris: Édouard Champion, 1931.
- [Marcabré]: Dejeanne, Jean-Marie-Lucien, ed. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. New York, London: Johnson Reprint, Privat, 1971.
- [Peire Cardenal]: Lavaud, René, ed. *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*. Tolosa: Édouard Privat, 1957.
- [Peire d'Alvernha]: Del Monte, Alberto, ed. *Peire d'Alvernha, Liriche*. Torino: Loescher-Chiantore, 1955.
- Riquer, Isabel de y Maricarmen Gómez Muntané. *Las Canciones de Sant Joan de les Abadesses: estudio y edición filológica y musical*. Series Minor 8. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2003.
- Rosenberg, Samuel N., Margaret Switten y Gérard Le Vot, eds. *Songs of the Troubadours and Trouvères, An Anthology of Poems and Melodies*. New York: Garland, 1998.

- Sardou, Antoine Léandre. «Le martyr de sainte Agnès, mystère en vieille langue provençal (texte et traduction)». En *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes* IV (1877), xvi y 1-112.
- Thomas, Lucien-Paul, ed. *Le "Sponsus". Mystère des vierges sages et des vierges folles suivi des Trois poèmes limousins et farcis, du même manuscrit*. Paris: Presses universitaires de France, 1951.
- Van der Werf, Hendrik, ed. *The Extant Troubadour Melodies: transcriptions and essays for performers and scholars*. Rochester, N. Y.: H. van der Werf, 1984.

Lirica francesa

- Chailley, Jacques, ed. *Les Chansons à la vierge de Gautier de Coinci (1177-1236)*. Paris: Heugel, 1959.
- Formisano, Luciano, ed. *Gontier de Soignies: Il Canzoniere*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1990.
- Koenig, Frederic V., ed. *Les miracles de Notre Dame*. 3vol. Genève: Droz, 1966.
- Krause, Kathy M. y Alison Stones, eds. *Gautier de Coinci: miracles, music and manuscripts*. Turnhout: Brepols, 2006.
- Lindgren, Lauri, ed. *Les Miracles de Notre Dame de Soissons*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1963.
- Poquet, M. Abbé. *Les miracles de la Sainte Vierge, traduit et mis en vers par Gautier de Coincy*. Paris: Parmantier-Didron, 1858.
- Rosenberg, Samuel N. y Hans Tischler, eds. *Chansons des trouvères: Chanter m'estuet*. Paris: Librairie générale française, 1995.
- Tischler, Hans, ed. *Trouvère lyrics with melodies: complete comparative edition*. 15 vol. Neuhausen: American Institute of Musicology, 1997.
- Unland, Nicolaas, ed. *Le Chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne: analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.

Lírica gallego-portuguesa

- Arias Freixedo, Xosé Bieito. *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 1993.
- Brea, Mercedes (coord.). *Lírica profana gallego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vol. Santaigo de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1997.
- Ferreira, Manuel Pedro. *Cantus coronatus - Sete cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005.
- Ferreira, Manuel Pedro. *Antologia de música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2008.
- Fidalgo, Elvira, ed. *As Cantigas de Loo de Santa María (edición e comentario)*. A Coruña: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2003.
- Filgueira Valverde, José, ed. *Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. escurialense T.I.I.* Madrid: Castalia, 1985.
- Júdice, Nuno, ed. *D. Dinis. Cancionero*. Lisboa: Teorema, 1997.
- Mettmann, Walter (ed.). *Cantigas de Santa María*. 3 vol. Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- Montoya, Jesús, ed. *Alfonso X el Sabio. Cantigas*. Madrid: Cátedra, 1997.

Estudios

- Adler, Guido. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924.
- Alvar, Carlos y Vicenc Beltrán. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid: Alhambra, 1985.
- Alvar, Carlos. «O genete alfonsí (18,28). Consideraciones métricas». En *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa 1-5, Outubro 1991). II, 203-208. Lisboa: Cosmos, 1993.
- Anglade, Joseph. *Les Troubadours de Toulouse*. Genève: Slatkine, 1973.
- Anglès, Higiní. «La música del Ms. de Londres, Brit Museum, Add. 36881». *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* VIII (1928-1932): 301-314.
- Anglès, Higiní. *El còdex musical de las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV). Introducció, facsímil i transcripció*. 3 vol. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, Biblioteca de Catalunya, 1931.
- Anglès, Higiní. «La musique aux Xe et XIe siècles. L'école de Ripoll». En *La Catalogne a l'époque romane*, 157-195. Paris: Ernest Leroux, 1932.
- Anglès, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935.
- Anglès, Higiní. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. 3 vol. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1958.
- Anglès, Higiní. *Las melodías Hispanas y la monodía lírica Europea ss. XII-XIII*. Barcelona: Biblioteca Central, 1958.
- Anglès, Higiní. «Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères». *Annales Universitatis Saraviensis* IX/1 (1960): 11-18.
- Antonelli, Roberto. «L'"invenzione" del sonetto». En *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*. Modena: Mucchi, 1989.
- Apel, Willi. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1944.
- Appel, Carl. *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*. Leipzig: Reisland, 1895.
- Arlt, Wulf. «Sequenze and "Neues Lied"». En *La sequenza medievale, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 7-8 aprile 1984, Milano*, editado por Agostino Ziino, 3-18. Libreria Musicale Italiana, 1992.
- Arlt, Wulf. «Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters». En *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10, editado por Peter Reidemeister. Amadeus, 1986, 13-62.
- Arlt, Wulf. «Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen bedeutung». 2 vol. Universität Basel, 1970.
- Arlt, Wulf. «Das Eine und die vielen Lieder: Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts». En *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, editado por Norbert Dubowy y Sören Meyer-Eller, 113-127. Pfaffenhofen: Ludwig, 1990.
- Arlt, Wulf. «Hymnus und "Neues Lied": Aspekte des Strophischen». En *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia IV. Der lateinische Hymnus im Mittelalter*, editado por Andreas Haug et al., 133-136. Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2004.
- Asperti, Stefano. «Contrafacta provenzali di modelli francesi». *Messana* 8 (1991): 5-49.
- Astey V., Luis. *Los tres dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Atkinson, Dorothy M. «Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric». *Modern Language Notes* 50 (1955): 281-287. <https://www.jstor.org/stable/3719762>
- Aubry, Pierre. *Trouvères et troubadours*. Paris: Alcan, 1909.

- Aubry, Pierre. *Mélanges de musicologie critique*. 4 vol. Geneva: Minkoff Reprint, 1980.
- Aubrey, Elizabeth. «The Eleventh Fascicle of the Manuscript Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1: A Critical Edition and Commentary». Tesis doctoral. University of Maryland, 1975. <https://doi.org/10.13016/doi1k-cabm>
- Avalle, D'Arco Silvio. *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*. Torino: Giulio Einaudi, 1961.
- Avalle, D'Arco Silvio. «Le origini della quartina monorima di alessandrini». *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti I* (1962): 119-160.
- Avalle, D'Arco Silvio. *Bassa latinità: il latino tra l'età tardo-antica e l'alto Medioevo con particolare riguardo all'origine delle lingue romanze*. Torino: Giappichelli, 1979.
- Avalle D'Arco, Silvio. *Il Teatro Medievale e Il Ludus Danielis*. Torino: Giappichelli, 1984.
- Avalle D'Arco, Sivio. «Dalla metrica alla ritmica». En *Lo spazio letterario del Medioevo. I, Il Medioevo latino. 1, La produzione del testo*, editado por Guglielmo Cavallo et al., 391-476. Roma: Salerno, 1993.
- Baltzer, Rebecca A. «Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript». *Journal of the American Musicological Society* 25, n.º. 1 (1972): 1-18.
- Baroffio, Giacomo. «Carmina Burana: La música». *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.
- Barrett, Sam. «Music and Writing: On the Compilation of Paris, Bibliothèque Nationale lat. 1154». *Early Music History* 16 (1997): 55-96.
- Barrow, Julia, Charles Brunett y David Luscombe. «A checklist of the manuscripts containing the writings of Peter Abelard and Heloise and other works closely associated with Abelard and his school». *Revue d'histoire des textes*, n.º 14-15 (1984-1985): 183-302.
- Bartsch, Karl. *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles*. Leipzig: Vogel, 1870.
- Bartsch, Karl. *Gesammelte vorträge und aufsätze*. Friburg: Akademische Velagsbuchhandlung, 1883.
- Bartsch, Karl. *Chrestomathie de l'ancien français (VIIIe-XVe siècles): accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*. Leipzig: F. C. W Vogel, 1920.
- Bec, Pierre. *La lyrique française au Moyen Âge (XII-XIII siècles)*. 2 vol. Paris: Picard, 1977.
- Bec, Pierre. «Bernard de Ventadour et Thibaut de Champagne. Essai de bilan comparatif». En *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AEIO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, editado por Anton Touber, 163-171. Amsterdam: Atlanta, 1998.
- Beck, Jean. *La Musique des Troubadours*. Paris: Henri Laurens, 1928.
- Bédier, Joseph. *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*. 4 vol. Paris: Honoré Champion, 1921.
- Beer, Rudolf. *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll*. 2 vol. Viena: Hölder, 1908.
- Bell, Aubrey F. G. «The Seven Songs of Martin Codax». *The Modern Language Review* 18, n.º. 2 (1923): 162-267. doi:10.2307/3714593.
- Beltran, Vicens. «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta». *Revista de Filología Española* 64 (1984): 239-266.
- Beltran, Vicens. «La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa». En *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Actas del Congreso Internaciona, editado por Carmona y F. J. Flores, 79-89. Murcia, 1985.
- Beltran, Vicens. *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais, 1995.

- Beltran, Vicens. «Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo». *Anuario Musical* 57 (2002): 39-57.
- Betti, Maria Pia. *Rimario e Lessico in Rima delle "Cantigas de Santa Maria" di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini, 1997.
- Bezzola, Reto R. «Guillaume IX et les origines de l'amour courtois». *Romania* 66, n°. 262 (1940): 145-237.
- Billy, Dominique. «La nomenclature des rimes». *Poétiques* 57 (1984): 64-75.
- Billy, Dominique. *L'architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitaines, 1989.
- Billy, Dominique. «Contrafactures des modèles troubadouresques dans la poésie catalane». En *Le rayonnement des troubadours*, editado por Anton Touber. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Billy, Dominique y Thierry Glon. «Vers un répertoire métrique général des strophes du miyen âge». En *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du colloque international du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, editado por Dominique Billy, 305-315. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Billy, Dominique. «Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona». En *L'Espace lyrique méditerranéen au moyen âge: nouvelles aproches. Actes du colloque organisé à Nantes, 25-27 mars 2004*, editado por Dominique Billy et al. 251-263. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006.
- Billy, Dominique. «La question du refrain». *Ars metrica* (2017/11): 1-10. https://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/wp-content/uploads/2013/01/Billy_2007_La-question-du-refrain.pdf
- Billy, Dominique. «Contrafactures de modèles troubadouresques dans la poésie catalane (XIVe siècle)». En *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AEIO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, editado por Anton Touber, 51-83. Amsterdam: Atlanta, 1998.
- Billy, Dominique. «Un témoin picard de la vogue du répertoire des troubadours dans le première moitié du XIIIe siècle: 'Par vous m'esjau, done del firmament' (PC 461, 192a = RS 675a)». *Romance Philology* 70 (2016): 39-56.
- Billy, Dominique, Paolo Canettieri, Carlo Punsoni y Antoni Rossell. *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. En *Lingue e letteratura. Serie Finis Terrae*. Roma: Carocci, 2003.
- Björkvall, Gunilla y Andreas Haug. «Rhythmischer Vers: Performative Aspekte seiner Form». En *Poetry of the Early Medieval Europe: Manuscripts, Language, and Music of the Rhythmical Latin texts*, editado por Edoardo d'Angelo y Francesco Stella, 119-148. Firenze: Sismel, 2001.
- Björkvall, Gunilla y Andreas Haug. «Altes Lied-Neues Lied. Thesen zur Transformation des Lateinischen Liedes um 1100». *Actas del IV Congreso del «Internationales Mittellateinerkomitee»*, 2002, 539-550.
- Björkvall, Gunilla y Andreas Haug. «Sequence and Versus: On the History of Rhythmical Poetry in the Eleventh Century». En *Latin Culture in the Eleventh Century, Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, editado por Michael W. Herren et al., 57-81. Turnhout: Brepols, 2002.

- Björkqvall, Gunilla y Andreas Haug. «Formauffassung und Formvermittlung: Verstechnische und versgeschichtliche Voraussetzungen der melodischen Analyse lateinischer Hymnen des Mittelalter». En *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia IV. Der lateinische Hymnus im Mittelalter*, editado por Andreas Haug et al., 149-166. Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2004.
- Bourgain, Pascale. «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?». *Bibliothèque de l'école de chartres* 147 (1989): 231-282.
- Boutière, Jean y Alexander H. Schutz. *Biographies de troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIV siècles*. Paris: Nizet, 1973.
- Brayer, Edith. «La littérature didactique, allegorique et satirique». En *Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux*, GRLM VI/1 (1968), 1-21.
- Brea, Mercedes. «Ás voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», 41-56. En *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1994.
- Brea, Mercedes y Pilar Lorenzo. *A cantiga de amigo*. Vigo: Edicións xerais de Galicia, 1998.
- Brea, Mercedes. «Elementos popularizantes en las "Cantigas de amigo"». En *Actas del Congreso Internacional La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos*. vol 2 (2003), 449-464.
- Brunel, Clovis Félix. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*. Paris: E. Droz, 1935.
- Bulandrová, Amélie. «The Fleury Playbook: Liturgical Drama and its Production in Saint-Benoît-sur-Loire». *Theatralia* 21, nº 1 (2018). <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-7>
- Burger, Michel. «Recherches sur la structure et l'origine des vers romans». Tesis doctoral. Neuchatel Université, 1937
- Canettieri, Paolo. *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*. Roma: Colet, 1993.
- Canettieri, Paolo y Carlo Pulsoni. «Contrafacta galego-portoghesei». *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1993): I, 479-497.
- Canettieri, Paolo. *Descortz es dictatz mot divers. Recherche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*. Roma: Bagatto Libri, 1995.
- Canettieri, Paolo y Carlo Pulsoni. «Para un studio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos». *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1995): 11-50.
- Canettieri, Paolo. «Strutture modulari e intertestualità nella lirica dei trovatori». En *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, editado por Dominique Billy, 53-70. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Canettieri, Paolo. «La metrica romanza». En *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, editado por Piero Boitani et al., vol. 1, 493-554. Roma: Salerno Editrice, 1999.
- Canettieri, Paolo. «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici». *Cognitive Philology* 4 (2011). <https://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/9349/9231>
- Canettieri, Paolo. «L'alba di Fleury da un'altra specola». *Romance Philology* 66, no. 2 (2012): 211-308. www.jstor.org/stable/44741988.
- Canettieri, Paolo. «La division strophique des chansons de troubadours. Entre métrique, musique et syntaxe». *Les noces de philologie et muscologie*, 2018.
- Camprubí, Adriana. «Consideraciones métrico-melódicas sobre el *versus triperititus caudatus*». *Critica del Testo* XXII / 1 (2019).

- Castiñeiras González, Manuel Antonio. «Ripoll i les relacions culturals i artístiques de la Catalunya altmedieval». En *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IX i X*, 435-442. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999.
- Castro, Eva. *Teatro Medieval I: El Drama Litúrgico*. Páginas de Biblioteca Clásica. Barcelona: Crítica, 1997.
- Castro, Eva. «De San Agustín a Beda: la estética de la poesía rítmica». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 13 (1997): 91-106.
- Castro, Eva. «La Tipología verbal en las Secuencias Litúrgicas y Profanas». En *Latin Culture in the Eleventh Century, Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, editado por Michael W. Herren et al., 109-134. Turnhout: Brepols, 2002.
- Cerquiglini, Bernard. *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil, 1989.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline. «La question de l'alexandrin au Moyen Âge». En *Formes strophiques simples / Simple Strophic Patterns*, editado por Levente Sélaf, Patricia Noel Aziz Hanna y Joost van Driel, 59-72. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- Chabaneau, Camille. *La langue et la littérature du Limousin*. Paris: Jean Maisonneuve, 1892.
- Chailley, Jacques. «Études musicales sur la Chanson de Geste et ses origines». *Revue de Musicologie* 30, n°. 85/88 (1948): 1-27.
- Chailley, Jacques. «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine». *Romania* 76 n°. 302 (1955): 212-239. www.jstor.org/stable/45045859.
- Chailley, Jacques. «Le drame liturgique médiéval a Saint-Martial de Limoges». *Revue d'histoire du theatre* 7 (1955): 127-144.
- Chailley, Jacques. «Autour de la Chanson de Geste». *Acta Musicologica* 27, 1/2 (1955): 1-12. <http://www.jstor.org/stable/931550>
- Chailley, Jacques. «Les anciens tropaires et séquentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (Xe-XIe S.)». *Études Grégoriennes*, 2 (1957): 163-188.
- Chailley, Jacques. *L'École musicale de Saint Martial de Limoges: jusqu'à la fin du XIe siècle*. Paris: Les Livres Essentiels, 1960.
- Chailley, Jacques. «Essai sur la formation de la versification latine d'accent au Moyen Âge». *Medium Aevum* XXIX/1 (1960): 49-80.
- Chailley, Jacques. «La monodie latine médiévale en Occident hors du chant grégorien». *Le moyen Age monodique. Précis de musicologie* (1984): 138-144.
- Chailley, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Chambers, Edmund K. *The Mediaeval Stage*. 2 vol. Oxford: Oxford University Press, 1903.
- Chambers, Frank M. «Imitation of Form in the Old Provençal Lyric». *Romance Philology* VI (1952-1953): 104-120.
- Chambers, Frank M. *An Introduction to old Provençal versification*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1985
- Cingolani, Stefano M. «La letteratura religiosa in Occitania e Catalogna fra XI e XIII secolo». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 44 (1993-1994): 37-55.
- Clarke, Dorothy Clotelle. «Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas». *Hispanic Review* 23, n°. 2 (1955), 83-98.
- Cloetta, Wilhelm. «Le Mystère de l'Époux». *Romania* 22 (1893): 220. <https://www.jstor.org/stable/45042433>
- Cohen, Caroline. «Les éléments constitutifs de quelques planctus des Xe et XIe s.». *Cahiers de civilisation médiévale* I (1958): 83-86. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1958.1036>

- Cohen, Gustave. *La Vie littéraire en France au Moyen-Age*. Paris: Jules Tallandier, 1949.
- Cohen, Gustave. *Anthologie du drame liturgique en France au moyen-âge*. Paris: Cerf, 1955.
- Colantuono, Maria Incoronata. «El bon son en las Cantigas de Santa Maria». En Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003), 1219-1231. Sada: Edición do Castro, 2007.
- Colantuono, Maria Incoronata. «Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: Composizione musicale e oralità». Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. <https://www.tdx.cat/handle/10803/96668#page=1>.
- Colantuono, Maria Incoronata. «L'intento intertestuale della translatio melodica nelle Cantigas de Santa Maria». *Medievalia, Revista d'Estudis Medievals* XVI (2013): 81-90.
- Colantuono, Maria Incoronata. «Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le Prosae de Santa Maria del Codice di Las Huelgas». *Cognitive Philology* 7 (2014): 1-29.
- Colantuono, Maria Incoronata. «L'intento intertestuale della translatio melodica nelle Cantigas de Santa Maria». *Medievalia, Revista d'Estudis Medievals* XVI (2013): 81-90.
- Colette, Marie-Noël. «Jerusalem mirabilis, la datation du manuscrit Paris, BnF latin 1139». *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIe siècles)*. Actes du colloque tenu à Poitiers et Limoges du 26 au 28 mai 2005, editado por Claude Andrault-Schmitt, 460-481. Limoges: Presses Universitaire de Limoges, 2006.
- Copley Greene, Henry. «The Song of the Ass». *Speculum* 6, n.º. 4 (1931): 534-549. <https://www.jstor.org/stable/2849511>
- Corbin, Solange. «Le manuscrit 201 d'Orléans, drames liturgiques dits de Fleury». *Romania* 74, n.º. 293 (1953): 1-43. doi : <https://doi.org/10.3406/roma.1953.3349>.
- Coussemaker, Edmond. *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris: V. Didron, 1852.
- Coussemaker, Edmond. *Drames liturgiques du Moyen Âge. Texte et musique*. Genève: Slatkine, 1975.
- Crocker, Richard. «The Repertory of Proses at Saint Martial de Limoges in the 10th Century». *Journal of the American Musicological Society* 11, n.º. 2/3 (1958): 149-164.
- Crocker, Richard y David Hiley, eds. *The Early Middle Ages to 1300. The New Oxford History of Music*, 2 vol. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Crowley, Frances y Cornelius Crowley. «Le problème de l'étymologie de AOI dans la Chanson de Roland». *Cahiers de civilisation médiévale* 9 (1960): 12-13.
- Cunningham, Martin G. *Alfonso X el Sabio: Cantigas de Loor*. Dublin: Univesity College Dublin, 2000.
- De Alessi, Giorgio. «Repertorio metrico del ms. della B. N. Lat. 1139». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 13 (1972): 83-128.
- De Ghellinck, Joseph. *L'Essor de la littérature latine au XIIe siècle*. 2 vol. Bruxelles: Desclée de Brouwer, 1955.
- De Poerck, Guy. «Le Ms. Paris, BNF, lat. 1139 [Étude codicologique d'un recueil factice de pièces paraliturgiques (XIe-XIIIe siècle)]». *Scriptorium* 23, n.º2 (1969): 298-312.
- De Poerck, Guy. «Le ms. B. N. lat. 1139, ses versus et ses dramatisations (Sponsus etc.)». *Travaux de Linguistique et de Littérature* 7, n.º 1 (1969): 219-236.
- Delbouille, Maurice. «Essai d'attribution du n.º 117 (ed. Hilka-Schumann) des Carmina Burana». *Le Moyen Age* LVIII (1952): 119-220.
- Delisle, Léopold. *Dicours prononcé à l'assemblée générale de la Société de l'histoire de France, le 20 mai 1884*, par M. Léopold Delisle. Paris: H. Loones, 1884.
- Delisle, Léopold. *Les Manuscrits de Saint-Martial de Limoges. Réimpression Textuelle du Catalogue de 1730*. Limoges: H. Ducourtieux, 1895.

- D'Heur, Jean-Marie. «Saint-Jacques-de-Compostelle et saint Jacques le Majeur dans la littérature occitane». *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale* 70, n° 83 (1967): 255-268. <https://doi.org/10.3406/anami.1967.4412>
- D'Heur, Jean-Marie. *Troubadours d'oc et troubadours galicines-portugais: recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1973.
- Di Girolamo, Costanzo, ed. *La letteratura romanza medievale*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1994.
- Dittmer, Luther. *Facsimile Reproduction of the Manuscript Firenze, Biblioteca mediceolaurenziana, Pluteo 29.1*, 2 vol. Brooklyn, NY: Intitute of Medieval Music, 1966.
- D'Ovidio, Francesci. *Versificazione romanza*. 3 vol. Napoli: Guida, 1932.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *El códice Calixtino de la catedral de Santiago de Compostela*. Estudio codicológico y de contenido. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- Díaz y Díaz, Manuel C. «Poesía religiosa en Compostela en el siglo XII». En *Poesía latina medieval (siglos V-XV)*. Actas del IV Congreso del «Internationales Mittellateinerkomitee», editado por Manuel C. Díaz y Díaz y José M. Díaz Bustamante, 47-56. Firenze: Galluzzo, 2005.
- Doss-Quinby, Eglag. *The Lyrics of the Trouvères: a research guide*. New York: Garland Publishing, 1994.
- Donnini, Mauro. «Versificazione: le tecniche». En *Lo spazio letterario del medioevo. 1. Il medioevo latino*, editado por Guglielmo Cavallo *et al.*, vol 3, 251-270. Roma: Salerno Editrice, 1995.
- Donovan, Richard B. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.
- Dronke, Peter. «The Text of Carmina Burana 116». *Classica et Mediaevalia* 20 (1959): 159-169.
- Dronke, Peter. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Droke, Peter. *The Medieval Poet and his world*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- Dronke, Peter. «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor». *Studi Medievali* 28 (1987): 563-592.
- Dronke, Peter. *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*. Hampshire: Variorum, 1991.
- Dronke, Peter. *Nine medieval Latin plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- D'Olwer, Lluís Nicolau. «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* MCMXV-XX, VI (1923): 3-84.
- Drummond, Henry T. «Accommodating Poetic, Linear Narratives with Cyclical, Repetition-Based Musical-Poetic Structures in the Cantigas De Santa Maria» Tesis doctoral. University of Oxford, 2017.
- Drzewicka, Anna. «La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci». *Le Moyen Age*, 40 (1985): 33-51, 179-200.
- Du Méril, Édélestand. *Les Origines latines du théâtre moderne*. Leipzig: H. Welter Edrternr, 1897.
- Dufour, Jean. «Les manuscrits liturgiques de Moissac». En *Cahiers de Fanjeaux 17, Liturgie et musique*, 115-137. Privat: Toulouse, 1982.

- Duplès Agier, Henri. *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*. Paris: Librairie de la Société de l'Histoire de France, 1874.
- Elliot, A. G. «A Note on Names: The Love Poems from Ripoll». *Mittellateinisches Jahrbuch* 15 (1980): 112-120.
- Errante, Guido. *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*. Firenze: G. C. Sansoni, 1948.
- Evans, Paul. «Some Reflections on the Origin of the Trope». *Journal of the American Musicological Society* 14, n° 2 (1961): 119-130. <http://www.jstor.org/stable/829751>
- Evans, Paul. *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Everist, Mark. *Discovering medieval song: Latin poetry and music in the Conductus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Fernández de la Cuesta, Isamel. «Les cantigas de amigo de Martin Codax». *Cahiers de civilisation médiévale* 25, n° 1 (1982): 179-185. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1982.2196>
- Ferrari, Anna. «Parola-rima». En *O Cantar dos Trobadores*, 121-136. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1983.
- Ferrari, Anna. «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores». *Boletim de Filologia*, 29 (1984): 35-58.
- Ferreira, Manuel Pedro. *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.
- Ferreira, Manuel Pedro. «Relatorio preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer». En *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5, Outubro 1991)*, vol. I, 35-42. Lisboa: Cosmos, 1991.
- Ferreira da Cunha, Celso. *O cancionero de Martin Codax*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/o-cancionero-de-martin-codax--0/html/>
- Ferretti, Paolo M., Abad. *Estética gregoriana ossia Trattado delle forme musicali del canto gregoriano*. 2 vol. Roma: Pontificio Instituto di Musica Sacra, 1934.
- Fidalgo, Elvira. «Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria». En *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, I, 561-579, editado por Pietro G. Beltrami et al. Pisa: Pacini Editori, 2006.
- Flanigan, Clifford C., Thomas P. Campbell y Clifford Davidson. *The Fleury Playbook: essays and studies*. Kalamazoo, mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985.
- Fontaine, Jacques. *Naissance de la poésie dans l'occident chrétien : esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du IIIe au VIe siècle*. Paris: Études Augustiniennes, 1981.
- Frank, Grace. «Aoi in the Chanson de Roland». *Publications of the Modern Language Association of America* XLVIII, n° 3 (1933): 629-635.
- Frank, István. «Les troubadours et le Portugal». En *Mélanges d'études portugaises offerts à M. P. Le Gentil*, 199-226. Lisboa: Instituto Para a Alta Cultura, 1949.
- Frank, István. *Trouvères et Minnesänger: recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XIIe siècle*. Saarbrücken: West-Ost Verlag, 1952.
- Frappier, Jean. *La poésie lyrique française aux XIIe et XIIIe siècles: Les auteurs et les genres*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1966.
- Fuller, Sarah. «Aquitania polyphony of the eleventh and twelfth centuries». 2 vol. Tesis doctoral. University of California, 1969.

- Fuller, Sarah. «The Myth of 'Saint Martial' Polyphony: A Study of the Sources». *Musica Disciplina* 33 (1979): 5-26.
- García Gómez, Emilio. «La lírica hispanoárabe y la aparición de la lírica románica». *Al-Andalus* 21 (1956): 303-338.
- García Gómez, Emilio. «Métrica de la moaxaja y métrica española. Aplicación de un nuevo método de mediación completa al 'Gais' de ben al-Hatib». *Al-Andalus* 39 (1974): 1-125.
- Gastoué, Amédée. «Le drame liturgique. Les vierges sages et les vierges folles». *La tribune de Saint Gervais* IX (1905): 378-384.
- Gastoué, Amédée. *Les primitifs de la musique française*. París: Henri Laurens, 1922.
- Gatti, Luca. *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*. Roma: Sapienza Università Editrice, 2019.
- Gennrich, Friedrich. *Musikwissenschaft und romanische Philologie: ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*. Halle: M. Niemeyer, 1918.
- Gennrich, Friedrich. «Lateinische Kontrafacta altfranzösischer Lieder». *Zeitschrift für romanische Philologie* 50 (1930): 187-207.
- Gennrich, Friedrich. *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*. Halle: Max Niemeyer, 1932.
- Gennrich, Friedrich. *Der musikalische Nachlass der Troubadours*. 3 vol. Darmstadt: Fd. Gennrich, 1958-1965.
- Gennrich, Friedrich. *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*. Frankfurt: Langen bei Frankfurt, 1965.
- Gérolde, Théodore. *La Musique au Moyen Âge*. París: Honoré Champion, 1932.
- Gillingham, Bryan. «A New Etiology and Etymology for the Conductus». *The Musical Quarterly* 75, n.º 1 (1991): 59-73. <http://www.jstor.org/stable/742128>.
- Gillingham, Bryan. *The social background to secular medieval Latin song*. Ottawa: Institute of Medieval Music, 1998.
- Giraud, Cédric. «Schools and the 'Renaissance of the Twelfth Century'». En *A Companion to Twelfth-Century Schools*, 1-9.
- Goddard, Richard N. B. «The Early Troubadours and the Latin Tradition». Tesis doctoral. University of Oxford, 1985.
- Gonçalves, Elsa y Maria Ana Ramos. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Comunicaçao, 1983.
- González-Blanco, Elena. «Las raíces del 'Mester de clerecía'». *Revista de Filología Española* (RFE), LXXXVIII, n.º 1 (2008): 195-207.
- González-Blanco, Elena y Ma. Gimena del Rio Riande. «Uso del verso alejandrino en las Cantigas de Santa María». *Ars metrica*, 2012.
- Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogollo: Ciluenga, 2016.
- Gresti, Paolo. «Ancora sui contrafacta provenzali di modelli francesi: il caso di Cerveri de Girona». *Aevum* 70 (1996): 263-271.
- Grier, James. «The Stemma of the Aquitanian Versaria». *Journal of the American Musicological Society* 41, n.º 2 (1988): 250-288.
- Grier, James. «Some Codicological Observations on the Aquitanian Versaria». *Musica Disciplina* 44 (1990): 5-56.
- Grier, James. «Scribal Practices in the Aquitanian Versaria of the Twelfth Century: Towards a Typology of Error and Variant». *Journal of the American Musicological Society* 45, n.º 3 (1992): 373-427.
- Grier, James. «A New Voice in the Monastery: Tropes and Versus from Eleventh- and Twelfth-Century Aquitaine». *Speculum* 69, n.º 4 (1994): 1023-1069.

- <http://www.jstor.org/stable/2865604>.
- Gruber, Jörn. *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983
- Guibert, Louis. *Un livre sur l'abbaye de Saint-Martial de Limoges*. Limoges: H. Ducourtieux, 1902.
- Handschin, Jacques. «Zur Geschichte der Lehre vom Organum». *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII (1925-26): 321-413.
- Handschin, Jacques. «Über Estampie und Sequenz». *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XII (1929): 1-20 y XIII (1930): 113-132.
- Handschin, Jacques. «Conductus». En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 15 (1953)
- Handschin, Jacques. "Trope, Sequence, and Conductus". En *New Oxford History of Music, II: Early Medieval Music* (1954): 128.
- Haines, John. *Medieval Song in Romance Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Hart R., Thomas. *En maneira de Proençal: The medieval galician-portuguese lyric*. London: Queen Mary and Westfield College, 1998.
- Haskins, Charles Homer. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1928.
- Haug, Andreas. «Ritual and Repetition: The Ambiguities of Refrains». En *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*, editado por Nils Holger Petersen, Mette Birkedal Bruun, Jeremy Llewellyn y Eyolf Østrem, 83-96. Turnhout: Brepols, 2004.
- Haug, Andreas. "Musikalische Lyrik im Mittelalter", Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Lyrik*, Laaber 2004, S. 59–129 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8)
- Henrard, Nadine. *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*. Genève: Droz, 1998.
- Henry, Albert. «Le Tu Autem». *Archivium Latinitas Medii Aevi* XIV (1939).
- Hiley, David. «The Liturgical Music of Norman Sicily: A Study Centred on Manuscript 288, 289, 19421 and Vitrina 20-4 of the Biblioteca Nacional, Madrid». Tesis doctoral. University of King's College, 1981.
<https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2930176/257504.pdf>
- Hiley, David. *Western Plainchant: a handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Hollander, John. «Breaking into Song: Some Notes on Refrain». En *Lyric Poetry beyond New Criticism*, editado por Chaviva Hosek y Patricia Parker, 73-89. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- Hughes, Anselm. «In hoc anni circulo». *The Musical Quarterly* 60, n.º 1 (1974): 37-45.
- Hughes, David G. «Liturgical Polyphony at Beauvais in the Thirteenth Century». *Speculum* 34, n.º 2 (1959): 184-200. <http://www.jstor.org/stable/2853163>
- Hughes, David G. «Music and meter in liturgical poetry». *Medievalia et Humanistica* 7 (1976): 29-43.
- Hughes-Hughes, August. *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*. 3 vol. London: British Museum, 1906.
- Huglo, Michel. «Abélard, poète et musicien». *Cahiers de civilisation médiévale* 22, n.º 88 (1979): 349-361.
- Huglo, Michel. «La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères». *Cahiers de civilisation médiévale* 25, n.º 99-100 (1982): 197-203.
<https://doi.org/10.3406/ccmed.1982.2198>

- Huglo, Michel. «La tradition musicale Aquitaine. Répertoire et notation». En *Cahiers de Fanjeaux 17, Liturgie et musique*, 253-267. Privat: Toulouse, 1982.
- Hugo, Michel. «Les Pièces notées du Codex Calixtinus». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, editado por John Williams y Alison Stones, 105-124. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.
- Huseby, Gerardo V. «El parámetro melódico en las Cantigas de Santa María: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas». En *El Scriptorium de Alfonso X. de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María. Paleografía, Arte, Historia, Ciencia, Derecho y Lírica*, coordinado por Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez, 215-270. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
- Jeanroy, Alfred. «Imitations pieuses de chansons profanes». *Romania* 18, n.º 71 (1889): 477-486. <https://www.jstor.org/stable/45042223>.
- Jeanroy, Alfred. *Lais et descorts français du XIII siècle*. Paris: H. Welter, 1901.
- Jeanroy, Alfred y Giulio Bertoni. «Le 'Thezaur' de Peire de Corbain (suite fin.)». *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale* 23, n.º 92 (1911): 452-471. <https://doi.org/10.3406/anami.1911.7818>.
- Jeanroy, Alfred. *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen-âge: études de littérature française et comparée*. Paris: Champion, 1925.
- Jeanroy, Alfred. *La Poésie lyrique des troubadours*. 2 vol. Paris: Privat, 1934.
- Jeanroy, Alfred. *Le Théâtre religieux en France du XIe au XIIIe siècle*. Paris: Boccard, 1964.
- Junyent i Subirà, Eduard. *Diplomatari i escrits literaris de l'Abat i Bisbe Oliba*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992.
- Karp, Theodore. «St. Martial and Santiago de Compostela: An Analytical Speculation». *Acta Musicologica* 39, 3/4 (1967): 144-160.
- Karp, Theodore. *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Kay, Sarah. *Subjectivity in troubadour poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Lang, Henri L. «The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères». *Modern Language Notes* 10 (1895): 207-231.
- Långfors, Arthur. «Mélange de poésie lyrique française. II: Gautier de Coinci (deuxième article)». *Romania* 53, n.º 212 (1927): 474-538.
- Långfors, Arthur. «Mélange de poésie lyrique française. III: Gautier de Coinci (troisième article)». *Romania* 56, n.º 221 (1930): 33-79.
- Lannutti, Maria Sofia. «L'ultimo canto: musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del "Cançoneret" di San Joan de les Abadesses)». *Romance Philology* 66, no. 2 (2012): 309-63. <http://www.jstor.org/stable/44741989>.
- Lapa, M. Rodrigues. *Das Origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa: Seara Nova, 1929.
- Lapa, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.
- Larson, Pär. «Ço es amors e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII». En *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatteroni*, I. Pisa: Pacini Editore (2007), 777-803.
- Laurenzi, Fortunato. *Le poesie ritmiche di Pietro Abelardo*. Roma: Pustet, 1911.
- Le Gentil, Pierre. *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*. En *Collection Portugaise IX*. Paris: Institut Français au Portugal-Les Belles Letres, 1954.

- Le Gentil, Pierre. «La strophe zadjalesque, les kardjas et le problème des origines du lyrisme roman (Deuxième Article)». *Romania* 84, n°. 334 (2) (1963): 209-50. www.jstor.org/stable/45038537.
- Le Vot, Gérard. «Notation, mesure et rythme dans la "canso" troubadouresque». *Cahiers de civilisation médiévale* 25, n°. 99-100 (1982): 205-217. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1982.2199>
- Léglu, Catherine. *Between sequence and sirventes: aspects of parody in the troubadours lyric*. Oxford: Legenda, 2000.
- Lemarié, Joseph. «Le brévisaire de Ripoll (B. N., Latin 742)». *Étude sur sa composition et ses textes inédites*. *École pratique des hautes études. Section de sciences religieuses* (1962-1963). 1961, 126-128.
- Lipphardt, Walther. «Unbekannte Weisen zu den Carmina Burna». *Archiv für Musikwissenschaft* 12, n.° 2 (1955): 122-142.
- Llewellyn, Jeremy. «Nova Cantica». En *The Cambridge History of Medieval Music*, editado por Mark Everist y Thomas Kelly, 147-175. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- López-Calo, José y Carlos Villanueva (eds.). *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. En *Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié De La Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de Septiembre de 1999*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Louis, René. «Aiméri Picaud, compilateur du Liber Sancti Jacobi». *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1948-1949, 1952): 80-97.
- Love, Nathan. «AOI in the Chanson de Roland: A Divergent Hypothesis». *Olifant* 10 (1984): 182-187.
- Ludwig, Friedrich. «Die mehrstimmige musik der ältesten Epoche in Dienste der Liturgie». *Kirchenmusikalisches Jahrbuch XIX* (1905): 1-16.
- Ludwig, Friedrich. *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. 2 Catalogue raisonné der Quellen: ein vollständiges musikalisches Anfangs-Verzeichnis sämtlicher organa recentioris stili sämtlicher geschichtlich wichtiger Organa-Teile und sämtlicher Motetten der hier behandelten Ältesten Motettenepoche*. New York: Institute of Mediaeval Music Hildesheim, 1972.
- Machabey, Armand. «Remarques sur les mélodies goliardiques». *Cahiers de civilisation médiévale* 7, n.° 27 (1964): 257-278.
- Machabey, Armand. «Les Planctus d'Abélard, remarques sur le rythme musical du XIIe siècle». *Romania* 82, n.° 325 (1961): 71-95.
- Magnin, Charles M. *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou histoire du génie dramatique*. Paris: Auguste Eudes, 1868. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204351h/f4.image>
- Maillard, Jean. *Évolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIVe siècle*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1963.
- Maître, Léon. *Les Écoles épiscopales et monastiques en Occident avant les Universités (768-1180)*. Paris: Piccard, 1924.
- Marcenaro, Simone. «Pellegrinaggi di Testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galego-portoghesi di testi occitani». En *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media. Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008*, 471-483. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2010.
- Mari, Giovanni. «Ritmo latino e terminologia ritmica medievale». *Studi di filologia romanza VIII* (1901): 35-88.

- Mariner, Sebastian. «Elementos de prosodia». *Estudios clásicos* XXII, n.º 81-82 (1979): 213-236.
- Mariner, Sebastian. «Principales esquemas métricos del ritmo dactílico, yámbico y trocaico. Principales estrofas líricas». *Estudios clásicos* XXII, n.º 81-82 (1979): 237-259.
- Marshall, Judith. «A Late Eleventh-Century Manuscript from St. Martial de Limoges: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin no. 1139». Tesis doctoral. Yale University, 1961.
- Marshall, Judith. «Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges». *Journal of the American Musicological Society* 15, n.º 2 (1962): 131-144.
- Marshall, John H. «Le vers au XIIe siècle: genre poétique?». *Revue de Langue et Littérature d'Oc*, n.º 12-13 (1963): 55-63.
- Marshall, John H. *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal and associated texts*. New York-Toronto: London Oxford University Press, 1972.
- Marshall, John H. «Gautier de Coinci imitateur de Guilhem de Cabestanh». *Romania* 98, n.º 390 (1977): 245-249.
- Marshall, John H. «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours». *Romania* 3 (1980): 289-335. <https://www.jstor.org/stable/45041149>.
- Marshall, John H. «Textual Transmission and Complex Musico-Metrical Form in the Old French Lyric». En *Medieval French Textual Studies in Memory of T.B.W. Reid*, editado por Ian Short, 119-148. London: Anglo-Norman Text Society, 1984.
- Martimort, Aimé-Georges. «Sources, histoire et originalité de la liturgie catalano-languesocienne». En *Cahiers de Fanjeaux 17, Liturgie et musique*, 25-40. Privat: Toulouse, 1982.
- Marullo, Teresa. «Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui *Miracles*». *Archivum Romanicum* 18 (1934): 495-540.
- Mas, Josiane. «La tradition musicale en Septimanie. Répertoire et tradition musicale». En *Cahiers de Fanjeaux 17, Liturgie et musique*, 269-286. Privat: Toulouse, 1982.
- Mathieu, Nicolau. «Les deux sources de la versification latine accentuelle». *Bulletin du Cange, Archivium Laitinitatis Medii Aevi* IX (1934): 55-87.
- Mazzeo, Jacopo. «The Two-Part Conductus: Morphology, Dating and Authorship». Tesis doctoral. University of Southampton, 2015.
- Meyer, Paul. «*Anciennes poésies religieuses en langue d'Oc*». En *Bibliothèque de l'École des Chartres*, XXI (1860), 481-492.
- Meyer, Paul. «Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe». *Romania* 1, n.º 2 (1872): 190-215. www.jstor.org/stable/45041183.
- Meyer, Paul. *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français accompagnés de deux glossaires*. Paris: F. Vieweg, 1877.
- Meyer, Paul. «Types de quelques chansons de Gautier de Coinci». *Romania* 17, n.º 67 (1888): 429-427. <https://www.jstor.org/stable/45042165>.
- Meyer, Wilhelm. *Fragmenta Burana*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1902. <https://archive.org/details/fragmentaburana01meyegoog/page/n7>
- Meyer, Wilhelm. «Petri Abaelardi (3). Planctus virginum Israel super filia Jeptae Galaditae». En *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellatenischen Rythmik*, 2 vol., 340-356. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905. <https://archive.org/details/gesammelteabhand00meyeruoft/page/n385>
- Meyer, Wilhelm. «Petri Abaelardi Planctus I. II. IV. V. VI. (aus der Festshrift für Konrad Hofmann)». En *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellatenischen Rythmik*, 2vol., 357-374. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905. <https://archive.org/details/gesammelteabhand00meyeruoft/page/n385>

- Meyer, Wilhelm. «Der Ludus De Antichristo». En *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik*, 2 vol., 340-356. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905. <https://archive.org/details/gesammelteabhand00meyeruoft/page/n385>
- Meyer, Wilhelm. «Zwei Mittellateinische Lieder in Florenz». En *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, 149-166. Milano: Hoepli, 1911.
- Meneghetti, Maria Luisa. *Le origini delle letterature medievali romanze*. Roma-Bari: Castalia, 1997.
- Meneghetti, Maria Luisa. «Aldric, Marcabru e il poemeto *Aor Damrideu*». En *L'ornato parlare: studi di filologia e letteratura romanze per Furio Brugnolo*, editado por Gianfelice Peron, 3-19. Padova: Esedra, 2008.
- Menéndez Pidal, Ramón. «El AOI del manuscrito rolandiano de Oxford». *Revista de Filología Española* XLVI, nº. 1/2 (1963): 173-177.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Mettmann, Walter. «Os Miracles de Gautier de Coinci como fonte das Cantigas de Santa Maria». En *Estudios Portugueses-Homenagem a Luciana Stegano Picchio*, 79-84. Lisboa: Difel, 1991.
- Michäelis de Vasconcelos, Carolina. *Cancionero da Ajuda*. [Reimpressão acrescentada de um prefacio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII)]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-[1904], 2 vols.
- Michäelis de Vasconcelos, Carolina. «A propósito de Martin Codax e das suas Cantigas de Amor». *Revista de Filología Española* II, nº. 3 (1915): 258-273.
- Mölk, Ulrich. «Deux remarques sur la 'tornada'». *Mertica* III (1982): 3-14.
- Mölk, Ulrich. «Le vers long de Guillaume d'Aquitaine». En *Studia Occitanica: in memoriam Paul Rémy*, editado por Hans-Erich Keller *et al.*, 2 vol. Kalamazoo (1086-87): I, 131-142.
- Monaci, Ernesto. *Il misterio provenzale di S. Agnese. Facsimile in eliotipa dell'unico manoscritto Chigiano con prefazione di Ernesto Monaci*. Roma: Tipografia Martelli, 1880.
- Montero Santalla, José Martiño. *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. Tesis doctoral. Universidad de A Coruña, 2000.
- Montoya Martínez, Jesús. «El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio: estudio comparativo». *Berceo* 87 (1974): 151-185.
- Montoya Martínez, Jesús. *Alfonso X el Sabio, Cantigas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Moralejo, José-Luís. «El Cancionero erótico de Ripoll en el marco de la lírica mediolatina». *Prohemio* IV (1973): 107-141.
- Morrás, María. «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria». *La Corónica* 17 (1988): 52-72.
- Muir, Lynette R. *The Biblical drama of medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Newcombe, Terence. «The Refrain in Troubadour Lyric Poetry». *Nottingham Mediaeval Studies* 19 (1975): 3-15.
- Norberg, Dag. *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958.
- Norberg, Dag. *Manuel Pratique de Latin Médiéval*. Paris: Picard, 1968.
- Norton, Michael. *Liturgical Drama and the Reimagining of Medieval Theater*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2017.

- Nunes, José Joaquim. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- Núñez Freire, Irene. «Cantigas d'amigo et chansons de toile». *Médiévales* (1983): 55-67.
- Okubo, Masami. «La formation de la collection des Miracles de Gautier de Coinci». *Romania* 123 (2005): 141-212 y 406-458. <https://www.jstor.org/stable/45040649>
- Paden, William D y Frances Freeman Paden. *Troubadour Poems from the South of France*. Cambridge: Brewer, 2007.
- Paré, Gérard Marie, Adrien Marie Brunet y Pierre Tremblay. *La Renaissance du XIIe siècle: les écoles et l'enseignement*. Paris: Institut d'Etudes Médiévales, 1933.
- Paredes, Juan. «Las cantigas profanas de Alfonso X el Sabio (Temática y clasificación)». En *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X: actas del Congreso Internacional sobre la Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X* (1984): 449-466.
- Paris, Gaston. «Lettre à Mr Léon Gautier sur la versification latine rythmique». *Bibliothèque de l'École de Chartres* 27 (1866): 578-610.
- Parkinson, Stephen. «Fals refrains in the *Cantigas de Santa Maria*». *Portuguese Studies* 3 (1987): 21-55.
- Parkinson, Stephen. «Meestria Métrica. Metrical Virtuosity in the Cantigas de Santa Maria». *La Corónica, Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 27.2 (1999): 21-35.
- Payne, Thomas B. «Philippe le Chancelier». En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, editado por Ludwig Finscher, 26 vol. 13: 509-511. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007.
- Pelosini, Raffaella. «Contrafazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo». En *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d'Etudes Métriques* (1996), editado por Dominique Billy, 207-232. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Perugi, Maurizio. «Dal latino alle lingue romanze. Diglossia e bilinguismo nei testi letterari delle origini». En *Lo spazio letterario del medioevo. 1. Il medioevo latino*, editado por Guglielmo Cavallo et al., vol. 2, 63-111. Roma: Salerno Editrice, 1994.
- Pirot, François. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles. Les « sirventes-ensenhamens » de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran*. En *Memorias de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona* 14 (1972): 96-100.
- Planchart, Alejandro Enrique, ed. *Embellishing the Liturgy: Tropes and Polyphony*. Aldersht, Hants: Burlington, 2009.
- Plantadis, Johannès. *Traditions musicales du Limosin, des origines à la fin du XVIIIe siècle*. Tulle: Impr. du "Corrézien républicain", 1911.
- Pope, Isabel. «Mediaeval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric». *Speculum* 9, 1 (1934): 3-25
- Popin, Marie-Danielle. «Le versus et son modèle». *Revue de Musicologie* 73, n.º 1 (1987): 19-38. <https://www.jstor.org/stable/928910>
- Prieto, Alonso. «A métrica acentual na cantiga de amigo». En *Estudios Portugueses-Homenagem a Luciana Stegano Picchio*, 111-142. Lisboa: Difel, 1991.
- Raby, F. J. E. *A History of Christian-Latin Poetry. From the beginnings to the close of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1927
- Raby, F. J. E. *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1934.
- Raby, F. J. E. *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1959.

- Raynaud, Gaston. *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles: comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*. 2 vol. Paris: F. Vieweg, 1884.
- Raynouard, François Just Marie. *Choix des poésies originales des troubadours*. 6 vol. Ornabrück: Biblio-Verlag, 1966.
- Ricci, Massimo Masani. *Codice Pluteo 29.1 della Biblioteca Laurenziana di Firenze: storia e catalog comparato*. Pisa: Sesto Fiorentino: ETS Distribuzione, PDE, 2002.
- Rieger, Angelica. «Relations interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades». En *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AEIO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, editado por Anton Toubert, 201-225. Amsterdam: Atlanta, 1998.
- Riffaterre, Michael. «L'intertext inconnu». *Littérature* 41 (1981): 4-7.
- Ripollès, Vicente. «Breves anotaciones a la Epístola Farçida de San Esteban». En *Breicht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26. -29. Semptrember 1924*, 293-309. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1925.
- Roncaglia, Aurelio. «Laisat estar lo gazel: contributo alla discussione sui rapporti fra lo gazial e la ritmica romanza». *Cultura Neolatina* IX (1949): 67-99.
- Roncaglia, Aurelio. *Poesia dell'età cortese*. Milano: Nuova Accademis, 1961.
- Roncaglia, Aurelio. *Appunti per una nuova edizione del Misterio provenzale di Sant' Agnese*. En *Scritti in onore di Luigi Ronga*, 573-591. Milano: Riccardo Ricciardi, 1973.
- Romeu i Figueras, Josep. «El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI». *Anuario Musical* 5 (1950): 15-61.
- Romeu i Figueras, Josep. «El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla». *Anuario Musical* 9 (1954): 18-24.
- Rosenstein, Roy. «La douce voix du Chatelain. Le Chastelain de Couci et les troubadours, vingt ans après». En *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AEIO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, editado por Anton Toubert, 227-254. Amsterdam: Atlanta, 1998.
- Rossell, Antoni. «So d'alba». En *Studi in Honorem prof. Martín de Riquer*, vol. IV. Barcelona: Quaderns Crema, 1991: 705-721.
- Rossell, Antoni. «Troubadours, trouvères et intertextualité: Récitel commenté». En *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers* (1991): 219-229.
- Rossell, Antoni. «Anisosilabismo: Regularidad, Irregularidad o Punto de Vista?». En *Actas do IV Congreso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval*, 131-137. Lisboa: Cosmos, 1991.
- Rossell, Antoni. *El Cant dels trobadors*. Castelló d'Empúries: Ajuntament de Castelló d'Empúries, 1992.
- Rossell, Antoni. «La música de los trovadores». En *Cuadernos de Sección. Música* 8, 53-100. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1996.
- Rossell, Antoni. «Intertextualidad, tradición literaria e imitación en Chant e deport, joi, dompnei e solatz del trovador Gaucelm Faidit (mot, so y razo)». En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, editado por José Manuel Lucía Megías, II. Universidad de Alcalá (1997): 1366-1382.
- Rossell, Antoni. «A musica da lirica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueoloxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a musica». *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1997): 41-76.

- Rossell, Antoni. «Le répertoire médiéval galicien-portugais: un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique». *Les voix de la mémoire, Cahiers de Littérature Orale* 43 (1998): 113-132.
- Rossell, Antoni. «La composición de las Cantigas de Santa María: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética». En *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Tréveris: Edicions do Castro, Centro de Documentación de Galicia, 1999: 427-541.
- Rossell, Antoni. «Las Cantigas de Santa María (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica», 403-412. En *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*. Universidad de Granada, 2001.
- Rossell, Antoni. «L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica». En *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo: convegno; L'Apollonio di Tiro nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo: seminario*, 33-42. Soveria Manelli: Rubbettino, 2002.
- Rossell, Antoni. «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sestina: Music and literature». En *Varia Musicologica* 21. *Text and Tune*. Editado por Teresa Proto, Paolo Canettieri y Gianluca Valenti. Peter Lang (2004).
- Rossell, Antoni. «La imitació métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las Cantigas de Santa María de Alfonso X». En *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, edición de Rafael Alemany et al., vol. III, 1421-1432. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005.
- Rossell, Antoni y Fabrizio Beggiano. «El Repertorio Métrico de la Lirica Europea Medieval con música: la imitación melódica como argumento para un nuevo repertorio métrico». En *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*. Editado por Simonetta Bianchini, 539-550. Roma: Bagatto, 2005.
- Rossell, Antoni. *Els trobadors catalans*. Barcelona: Dinsic: 2006.
- Rossell, Antoni. «Les Cantigas de Santa Maria: stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique». *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Age* (2006): 231-250.
- Rossell, Antoni. «La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media». En *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media. Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008*, 39-58. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2010.
- Rossell, Antoni. «Obediencia y desobediencia en la literatura trovadoresca occitana medieval». *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 34 (2011): 85-99.
- Rossell, Antoni. «La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BdT 29, 14): un artefatto lírico perfecto». *Medievalia* 15 (2012): 33-38.
- Rossell, Antoni. «La música del Amadís de Gaula: La "Leonoreta" y su tradición métrico-melódica». *Medievalia* 16 (2013): 123-127.
- Rossell, Antoni. «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sestina: Music and Literature». En *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, editado por Teresa Proto, Paolo Canatieri, Gianluca Valenti, 23-51. Peter Lang Series: *Varia Musicologica*- vol. 21. Bern, Berlin, Bruxelles Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2015.
- Rossell, Antoni. «Transmisión oral en la edición textual: El Cantar de mio Cid, de la experiencia práctica a la edición. Reflexiones de un juglar». *Atalaya* 15 (2015): 1-9.
- Rossi, Luciano y Agostino Ziino, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*». *Cultura Neolatina* 39 (1979): 69-80.

- Ruiz-Pérez, Arturo Tello. «En otras palabras, cantando. Unas ideas sobre la cita melódica en la Edad Media». En *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 283-291. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2014.
- Salverda de Grave, Jean Jacques. «Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours». *Neophilologus* III (1918): 247-252.
- Schaller, Dieter. «Bemerkungen zu einigen Texten der Mittellateinischen Liebeslyrik in P. Dronkes neuer Edition». *Mittellateinisches Jahrbuch* 5 (1968): 7-17.
- Sharrer, Harvey L. «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Denis, musicada -uma descoberta». En *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, 13-29. Lisboa: Cosmos, 1993.
- Schulze, Joachim. «Minne als Kompromiss. Über *vercordia* und *sapientia* in der Liedern des ältesten Trobadors». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 23 (1999): 269-296.
- Schulze, Joachim. «Eine bisher übersehene sizilianische Kanzone mit Melodie in Katalonien». *Zeitschrift für romanische Philologie* (2002): 430-440.
- Schulze-Busacker, Elisabeth. «Le théâtre occitan au XIVe siècle: le Jeu de Sainte Agnès». En *The Theatre in the Middle Ages*, 130-193. Editado por Herman Braet, Johan Nowé y Gilbert Tourny. Leuven: Leuven University Press, 1985.
- Seláf, Levente. «Coordination des répertoires métriques: le cas des constructions hyperstrophiques». *Ars metrica* (2007). <https://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/ars-metrica-200711/coordination-des-repertoires-metriques/>
- Seláf, Levente. «Parallele Geschichten: Die altfranzösischen nicht-lyrischen strophischen Dichtungen und die Sangsprüche». En *Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*, editado por Dorothea Klein, Trude Ehlert y Elisabeth Schmid. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.
- Seláf, Levente. *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*. Paris: Honoré Champion, 2008.
- Seláf, Levente. «Formes strophiques simples: un essai de définition». En *Formes strophiques simples/Simple Strophic Patterns*, editado por Levente Seláf, Patrizia Noel Aziz Hanna y Joost van Driel, 7-16. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- Seláf, Levente. «La Strophe d'Hélinand: sur les contraintes d'une forme médiévale». En *Formes strophiques simples/Simple Strophic Patterns*, editado por Levente Seláf, Patrizia Noel Aziz Hanna y Joost van Driel, 73-92. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- Sepet, Marius. *Le drame chrétien au Moyen Age*. Paris: Didier, 1878.
- Smith, Nathaniel B. *Figures of Repetition in Old Provençal lyric: A Study in the Style of the Troubadours*. North Carolina: Chapel Hill, 1976.
- Souto Cabo, José Antonio. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: EdUFF, 2012.
- Spanke, Hans. «Das öftere Auftreten von Stopphenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928): 73-117.
- Spanke, Hans. «Die Londoner St. Martial-Conductushandschrift». *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* VIII (1928-1932): 280-300.
- Spanke, Hans. «Zum Thema "Mittelalterliche Tanzlied"». *Neophilologische Mitteilungen* 33 (1930): 1-22.
- Spanke, Hans. «Ein Unveröffentlichtes Lateinisches Liebeslied». *Speculum* 5, n.º. 4 (1930): 431-433.

- Spanke, Hans. «Der Codex Buranus als Liederbuch». *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930-1931): pp. 241-251.
- Spanke, Hans. «Ein Unveröffentlichtes Lateinisches». *Speculum* 5, n° 4 (1930): 431-33.
- Spanke, Hans. «Das lateinische Rondeau». *Zeitschrift für französische Sprach und Literatur* 53 (1930): 113-148.
- Spanke, Hans. «Über das Fortleben der Sequenzform in dem romanischen Sprachen». *Zeitschrift für französische Sprach und Literatur*, 51 (1931): 282-317, 385-422.
- Spanke, Hans. «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik». *Zeitschrift für französische Sprach und Literatur* 54 (1931): 282-317, 385-422.
- Spanke, Hans. «Rhythmen- und Sequenzenstudien». *Studi Medievali* 4 (1931): 286-320.
- Spanke, Hans. «Zu den lyrischen Einlagen in den Versmirakeln Gautiers von Coinci». *Neuphilologische Mitteilungen* 34, n° 3 (1933): 154-173. <https://www.jstor.org/stable/43340922>
- Spanke, Hans. «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours». *Studi medievali* 7 (1934): 72-84.
- Spanke, Hans. «Sequenz und Lai». *Studi medievali* 11 (1938): 12-68.
- Spanke, Hans. «Marcabrustudien». En *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs*. Göttingen: Verlag, 1940
- Spanke, Hans. «Ein lateinisches Liederbuch des 11. Jahrhunderts». *Studi medievali* 15 (1942): 111-251.
- Spanke, Hans. "Die Metrik der Cantigas". En *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio. Transcripción y estudio crítico*, editado por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1958.
- Spanke, Hans. *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters (Herausgegeben und mit einem Vorwort und Index versehen von Ulrich Mölk)*. Hildesheim, Zürich, New York: Verlag, 1983.
- Stäblein, Bruno. «Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?». En *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, editado por Anna Amalie Abert y Wilhelm Pfannkuch, 340-362. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- Steinen, Wolfram. *Der Kosmos des Mittelalters: von Karl dem Grossen zu Bernhard von Clairvaux*. Bern: Francke Verlag, 1967.
- Steinen, Wolfram. «Die Planctus Abaelards». *Mittellateinisches Jahrbuch* 4 (1967): 122-144.
- Steiner, Ruth. «Some Monophonic Latin Songs Composed around 1200». *The Musical Quarterly* 52, n° 1 (1966): 56-70. <https://www.jstor.org/stable/741128>
- Stengel, Edmund. «Zum Mystère von den klugen und thörichten Jungfrauen». *Zeitschrift für romanische Philologie* 3 (1879): 233-237.
- Stengel, Edmund. «Romanische Verslehre». En *Grundriss der romanischen Philologie*, editado por Gustav Gröber, II, 1-96. Strassburg: Karl J. Trübner, 1902.
- Stevens, John. *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Switten, Margaret. «Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours». *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. IIIème Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes*, Montpellier II (1992): 679-96.
- Switten, Margaret. «Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'». *Plainsong & Medieval Music* 16, n° 2 (2007): 91-143.
- Tavani, Giuseppe. «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese». *Cultura Neolatina* XXVII, fasc. 1-2 (1967).
- Tavani, Giuseppe. *Poesia del duecento nella penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghuesa*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.

- Tavani, Giuseppe. «Parallelismo e interazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza». *Cultura Neolatina* 33 (1973): 9-32.
- Thomas, Antoine. *La Chanson de Sainte Foi d'Age. Poème provençal du XIe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1974. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k819b>
- Thomas, Lucien-Paul. «La versification et les leçons douteuses du Sponsus (texte roman)». *Romania* 53, n°. 209-210 (1927): 43-81. https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1927_num_53_209_4285
- Thomas, Lucien-Paul. «Les strophes et la composition du Sponsus (textes latin et roman)». *Romania* 55, n°. 217 (1929): 45-112. https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1929_num_55_217_4378
- Tischler, Hans. «Metrum und Rhythmus in französischer Dichtung und Musik des 13. Jahrhunderts». *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975): 72-80.
- Tischler, Hans. «Conductus and Contrafacta». En *Musicological Studies* 75. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2001.
- Toja, Gianluigi. *Lirica cortese d'oil: sec. XII-XIII*. Bologna: R. Pàtron, 1966.
- Treitler, Leo. «The Aquitanian repertories of sacred monody in the eleventh and twelfth centuries». Tesis doctoral. Princeton University, 1967.
- Treitler, Leo. «Medieval Lyric». En *Models of Musical Analysis: Music Before 1600*, editado por Mark Everis, 1-19. Oxford: Basil Blackwell, 1992.
- Turrin, H. J. «A Reassessment: In hoc anni circulo/mei amic mei fiel, Confliction or Concord in a Seminal Romance Lyric». *Mittellateinisches Jahrbuch* XII (1977): 69-77.
- Tyssens, Madeleine. «Chansons hétéromorphiques?». *Cultura Neolatina* 48 (1988): 113-141.
- Ursprung, Otto. «Das Sponsus-Spiel». *Archiv für Musikforschung* 3 (1938): 80-95.
- Valenti, Gianluca. «La liturgia del Trobar. Assimilazione e riuso di elementi del culto cristiano nelle canzoni occitane». Tesis doctoral. Università degli studi di Roma "Sapienza", 2011.
- Van den Boogaard, Nico. *Rondeaux et refrains français du 12e au début du 14e siècle*. Paris: Klincksieck, 1969.
- Vecchi, Giuseppe. «Sequenza e lai. A proposito di un ritmo di Abelardo». *Studi Medievali* XVI (1943-50): 86-91.
- Verrier, Paul. *Le Vers français: formes primitives, développement, diffusion*. 3 vol. Paris: Didier, 1931.
- Verrier, Paul. «II La 'Chanson de Notre Dame'». *Romania* 61, n°. 241 (1935): 97. <https://www.jstor.org/stable/45046034>.
- Voigt, Konstantin. «Chancen und Grenzen des überlieferungsgeschichtlichen Paradigmas für eine Edition des ‚Neuen Liedes‘». En *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, editado por Dorothea Klein, 283-306. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 2016.
- Vroom, Hermanus Bernardus. *Le psaume abécédaire de Saint Augustin et la poésie latine rythmique*. Latinitas Christianorum Primaeva IV. Nijmegen: Dekker & Veegt, 1933.
- Vuolo, Emilio. «Iam, dulcis amica, venito». *Cultura Neolatina* XI (1950): 5-25.
- Weinrich Lorenz y Robert L. Marshall. «Peter Abaelard as Musician II». *The Musical Quarterly* 55, n.º 4 (1969): 464-486. <https://www.jstor.org/stable/740853>.
- Wolf, Ferdinand. *Über die Lais, Sequenzen und Leiche: ein Beitrag zur Geschichte der Rhythmischen formen und Singweisen der Volkslieder und der Volksmässigen kirchen und Kunstlieder im Mittelalter*. Heidelberg: Akademische Verlagsbuchhandlung von C.F. Winter, 1841.

- Wulstan, David. «Contrafaction and Centonization in the CSM». *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria* 10 (2001): 85-110.
- Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1933.
- Zoltán, Falvy. «La cour d'Alphonse le Sage et la musique européenne». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 25, 1/4 (1983): 159-170.
<https://www.jstor.org/stable/901969>
- Zumthor, Paul. *La lettre et la voix de la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil, 1987.

IX Índice

Vol. I

I. Introducción	I
1. Objetivos y metodología	I
2. <i>Nova Cantica</i> : fundamento teórico	IV
3. Organización de la materia	XI
II. Criterios del Repertorio	1
1. Normas de uso del Repertorio	1
1.1 La unidad estrófica	6
1.2 El esquema de rima	6
1.3 El esquema silábico	7
1.4 El esquema melódico	8
1.5 El refrán	9
2. La escansión del verso latino	16
3. Variabilidad y heteromorfismo en la lírica de la 'escuela aquitana'	21
III. Corpus poéticos. Límites del Repertorio	33
1. Lírica latina	33
1.1 Lírica de la 'escuela aquitana'	33
a) SM1. BnF lat. 1139	37
b) SM2. BnF lat. 3549	40
c) SM3. BnF lat. 3719	41
d) LoB. 36881	42
e) SM4. BnF lat. 1154	43
1.2 La escuela poética de Santa María de Ripoll	43
a) Los <i>Carmina Rivipullensia</i>	45
b) Ripoll 5231	49
1.3 <i>Codex Calixtinus</i>	53
1.4 Pedro Abelardo	58
a) <i>Hymnarius Paraclitensis</i>	60
b) <i>Planctus</i>	62
1.5 Carmina Burana	67
1.6 Dramas litúrgicos latinos	70
a) Los dramas de SM1	71
i. <i>Sponsus</i>	72
ii. <i>Ordo Prophetarum</i>	75
iii. <i>Lamentatio Rachel</i>	76
b) El <i>Ludus Paschalis</i> de Tours	76
c) El ciclo dramático de Benoît-sur-Loire	78
i. Los Milagros de San Nicolás	78
ii. <i>Officium Stellae</i>	81
iii. La Masacre de los Inocentes	81
iv. <i>Visitatio Sepulchri</i>	82
v. Peregrinus	83
vi. La conservación de San Pablo	83
vii. La Resurrección de Lázaro	83
1.7 Egerton 2615	84
a) <i>Ludus Danielis</i>	86
1.8 Selección de composiciones afines al repertorio lírico latino	90
2. Lírica Occitana	95

2.1 El <i>versus</i> paralitúrgico y el <i>vers</i> trovadoresco: cuestiones semánticas	98
2.2 Los <i>versus</i> occitanos de SM1	110
2.2.1 <i>O Maria, Deu maire</i>	111
2.2.2 <i>Be deu hoimas finir nostra razo</i>	113
2.2.3 <i>In hoc anni circulo</i>	117
2.2 Contrafacciones y «prozels trasgitatz»	120
2.3 El Misterio de <i>Santa Agnès</i>	153
2.4 El Cancionero de <i>San Joan de les Abadesses</i> ^o	157
3. lírica francesa	162
3.1 Influencia latina en la lírica de los trouvères: Philippe le Chancelier	164
3.2 Las canciones a la Virgen de Gautier de Coinci	175
4. Lírica gallego-portuguesa	188
4.1 Lírica profana gallego-portuguesa	188
a) Cantigas de amigo de Martin Codax	190
b) Cantigas de amor de Don Denis	194
4.2 Cantigas de Santa María	195
IV. Conclusiones	207
V. Tabla de las abreviaciones	217
VI. Tabla de las siglas de los manuscritos	218
VII. Índice de los incipits	219
1. Lírica latina	219
2. Lírica occitana	238
3. Lírica francesa	243
4. Lírica gallego-portuguesa	247
VIII. Bibliografía general	256
IX. Índice	283

Vol. II

Repertorio métrico y melódico de la <i>nova cantica</i>	1-220
---	-------



Repertorio métrico y melódico de la *nova cantica* (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica

Vol. II

TESIS DOCTORAL
Adriana Camprubí Vinyals

Directores

Dr. Antoni Rossell y Dra. Elena González-Blanco

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Filologia Espanyola
Programa de doctorat: *Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*

2016-2020

I Repertorio métrico y melódico de la *nova cantica* (RMMNC)¹

¹ Las normas de uso del RMMNC pueden encontrarse en las pp. 1-32 de la Introducció del vol. I.

<p>1 a a</p> <p>12 12 α β</p>	<p>1 L 200. EG. LD. 5e 2v. V γδ * a a b b c c d d e e 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 α β α β α β α β γ δ</p>
<p>10' 8' α β</p>	<p>2 L 208. EG. LD. 4e 2v. I. II γδ III 6' 7' / εζ IV 9' 4' / ηθ</p>
<p>10 10 α β</p>	<p>3 L 207. EG. LD. 6e 2v.</p>
<p>9' 9' α α'</p>	<p>4 L 223. EG. LD. 7e 2v.</p>
<p>- - α β^{pf.}</p>	<p>5 L 175. CLX. Ch 27431. cond. 4e irr. I. (vid. 118: 12) II γδ III εζ</p>
<p>6' 6' κ κ'</p>	<p>6 L 693. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch 1828, AK 75. cond. 24e irr. XIII, XIV. XV, XVI κ"κ' XVII, XVIII, XIX, XX 86' / λμ (vid. 81:1, 375: 2, 645: 1)</p>
<p>6 7 δ γ</p>	<p>7 L 205. EG. LD. 14e irr. III. (vid. 2: 17, 739: 2) IV 66 / εζ V 56 / ηθ VI 77 / ιγ VII 77 / κλ VIII 56 / ηθ IX 57 / μγ X 77 / νγ XI aaa / 777 / λξλ XII 77 / ξθ'</p>
<p>5' 5' η θ</p>	<p>8 L 128. SM3. Ch 21461. versus. 9e irr. VII, VIII, IX. (vid. 69: 18, 217: 3)</p>

4 7
... ..

9 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. IX.
(vid. 32: 1, 43: 4, 66: 1, 85: 4, 110: 5, 180: 2,
201: 1, 245: 2)

2
a a a

12 12 12
α α β

1 L 168. CLX. Ch 24249. ep. 2e 3v.
II: α'α'β
* a b c b d b
6 6 6 6 6 6
α β α' γ δ ε

- - -
α β γ^{PF}

2 L 133. LoB, Ma 289. Ch falta. bened-vs. 4e
3v.

- - -
α β γ

3 L 371. Clm 4660. carm. 20e 3v.
* a b c b d b
6 6 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ

- - -
... ..

4 L 148. R74. carm. 11e 3v.
* a b c b d b
6 6 6 6 6 6

- - -
... ..

5 L 773. 11331. Hilarius. dr. 3e 3v.

11' 13' 14'
... ..

6 L 262. Clm 4660. carm. 8e irr. IV.
(vid. 149: 3, 239: 31, 269: 1, 459: 4, 641: 1)

11 11 14
α β γ

7 O 82. SM1. Guilh IX. 183, 3. cs. 9e 3v.
(L 49)
* a b c b d b
7 4 7 4 7 7
α β γ β δ ε

11 11 11
3'+7 3'+7 3'+7
α β γ δ γ δ

8 L 51. SM1, LeP. Ch 32741. versus. 8e irr. I.
(vid. 2: 8, 3: 13, 5: 12, 29: 13)

11 11 11
ζ ζ ζ'

9 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. VI.
(vid. 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 143: 1, 149:
70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719: 1)

10' 10' 10'
υ υ' υ'

10 L 7. SM1, Clm 4660, G383. Ch 3383.
versus. 14e irr. XIII, XIV
XIV ψυυ"
(vid. 3: 29, 118: 4, 285: 11, 691: 5)

10 10 10
... ..

11 L 614, 543, 667, 624, 617, 659, 638, 536,
535. HP. Pedro Abelardo. dox. him. irr 3v.
* **a b c b d b**
5 5 5 5 5 5

7' 8' 8'
... ..

12 L 360. Clm 4660. carm. 5e irr. III.
(vid. 2: 12, 3: 37, 5: 8, 69: 10, 691: 4, 708: 5)

7 7 7
η η η

13 L 51. SM1, LeP. Ch 32741. versus. 8e irr.
III.
IV 888 / 000
V 777 / υ'υ'
VII 777 / η'η'η'
(vid. 2: 8, 3: 13, 5: 12, 29: 13)

- - -
... ..

14 L 677. C197. (Pedro Abelardo). planctus.
15e irr. XV.
(vid. 2: 14, 158: 5, 165: 1, 182: 5, 184: 2, 187:
3, 211: 1, 696: 1)

- - -
... ..

15 L 781. 11331. Hilarius. dr. 1e 3v.

A
7 7 6'
α β γ

16 L 52. SM1. Ch 32806. bened-vs. 10e 3v.

6 7 7
α β γ

17 L 205. EG. LD. 14e irr. I, II.
(vid. 1: 7, 739: 2)

6 6 8
η θ λ

18 L 12. SM1. Ch falta. bened-vs. 1e irr. III.
(vid. 2: 18, 6: 3, 8: 2)

6 6 6
α β γ

19 L 71. SM1. dr. 1e 3v.

3

a a a a

15 15 15 15
α β γ δ

1 L 165. CLX. (Aimericus Picaudi). Ch
22372. cond. 1e 4v.

* a b c b d b e b
7' 7 7' 7 7' 7 7' 7
α β γ δ ε ζ η θ

12 12 12 12
... ..

2 L 88. SM2. Ch 30745. versus. 4e 4v.

* a b c b d b e b
6 6 6 6 6 6 6 6

11 9 10 10
α α' β γ

3 L 436, L 437. dr. 2e 4v. I.
II 10101010 / αα'βγ'

10 10 10 10
α α α β

4 LO 64. SM1. dr. 2e 4v.

- - - -
α α' β γ

5 O 14. Chigi 151. Anon. No PC. dr. 2e 4v.

- - - -
α α' β γ

6 L 449, L 434, L 442, L 425, L 441, L 443, L
453. O201. dr. 1e 4v.

- - - -
... ..

7 L 799, L 798. 11331. Hilarius. dr. 1e 4v.

9' 9' 12' 10'
α β γ δ

8 L 373. Clm 4660. carm. 5e 4v.

9 9 9 9
α α α' α'

9 L 683. V. Pedro Abelardo. planctus. 29v irr.
I, XXVI, XXVII.
II, XXVIII, XXIX βγγγ
(vid. 2: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 143: 1, 149:
70, 158: 4, 161: 1, 298: 7, 703: 8, 719: 1)

- - - -
... ..

10 L 572, 563, 631, 662, 626. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. 4e 4v.

8 8 8 8
α β α β

11 L 13. SM1, EG, Sens, LeP, Laon 263. Ch
4447. versus. 4e 4v. I, III.

II αββα
IV βαββ

- - - -
α β γ δ

12 L 28. SM1. Ch 9451. versus. 9e 4v.

- - - -
θ θ θ μ

13 L 51. SM1, LeP. Ch 32741. versus. 8e irr.
VII.
(vid. 2: 8, 2: 13, 5: 12, 29: 13)

- - - -
... ..

14 L 185. CLX. (Fulberto de Chartres). Ch
18581. him. 3e 4v. I.
(vid. 149: 38)

- - - -
... ..

15 L 179. CLX. Ch falta. him. 4e 4v.

- - - -
α β γ β

16 L 182. CLX. Ch 32808. bened. 6e 4v.

- - - -
... ..

17 L 190. EG. Ch 2541. cond. 9e 4v.

- - - -
α β γ δ

18 L 405. T237. dr. 1e 4v.

- - - -
α β γ β'

19 L 416. O201. dr. 1e 4v.

- - - -
ε ζ η θ

20 L 681. V. Pedro Abelardo. planctus. 13e irr.
III, IV.
(vid. 118: 20, 149: 30, 285: 23, 303: 18)

- - - -
oda continua

21 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier.
Ch 34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124).
36e irr. VII, VIII, IX.
XXXII 6666 / (αβαβ')
(vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26,
125: 7, 129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

8 7 8 7
α β γ δ

22 L 407. T237. dr. 1e 4v.

8 7 7 7

23 L 134. LoB. Ch 4227. versus. 3e irr. III.

η θ ι κ^{Pf.}

(**vid.** 118: 16)

7 8 6 6
τ υ φ χ^{Pf.}

24 L 56. SM1, SM2. Ch 19516. bened-vs. 4e
irr. IV.
(**vid.** 3: 24, 181: 3, 196: 2, 286: 1)

7' 7' 7' 7'
... ..

25 L 336. Clm 4660. carm. 9e 4v.
V aa/7'7'

- - - -
... ..

26 L 153. R74. carm. 12e 4v.

- - - -
... ..

27 L 804. 11331. Hilarius. dr. 2e 4v.

7 8 7 8
... ..

28 L 257. Clm 4660. carm. 8e 4v. V.
(**vid.** 149: 53)

7 7 7 7
μ ν ξ ο

29 L 7. SM1, Clm 4660, G383. Ch 3383.
versus. 14e irr. VIII, IX.
IX ππ'ππ"
(**vid.** 2: 10, 118: 4, 285: 11, 691: 5)

- - - -
α β α β

30 L 17. SM1, LeP. Ch 26026. versus. 2e 4v. I.
II γγδδ

- - - -
α α β γ

31 L 456, L 457. O201. dr. 2e 4v. I.
(**vid.** 149: 69)

- - - -
η θ η θ

32 L 680. V288. Pedro Abelardo. planctus. 11e
irr. V, VIII.
(**vid.** 3: 32, 15: 1, 285: 13, 459: 9, 691: 12)

- - - -
ε ε ε ε

33 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. V.
VIII εεηε
XIV εεη'ε
(**vid.** 2: 9, 3: 9, 5: 5, 85: 3, 117:1, 143: 1, 149:
70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719:1)

- - - -
α α α α

34 L 678. V288. Pedro Abelardo. planctus. 12e
irr. I.
VIII 9'9'9'9'/ζηζη
(**vid.** 161: 4, 239: 56, 285: 28)

- - - -
... ..

35 L 386. Clm 4660. carm. 3e 4v.

- - - -
... ..

36 L 294. Clm 4660. carm. 13e irr. II, IV, XI.
(vid. 3: 36, 149: 71, 175: 1, 182: 6)

6' 6' 9 6'
... ..

37 L 360. Clm 4660. carm. 5e irr. V.
(vid. 2: 12, 5: 8, 69: 10, 691: 4, 708: 5)

6' 6' 6' 6'
... ..

38 L 151. R74. carm. 8e 4v. I, II, III, IV.
(vid. 149: 72)

6 6 6 6
α' β' γ' δ

39 LO 41. SM1. Ch 39414. versus. 12e 4v. III,
V, VI.
(vid. 149: 73)

4
a a a a a

12 12 12 12 12
α β γ δ ε

1 L 174. CLX. Ch 26514. him. 7e 5v.
II ζηθικ

- - - - -
α β α β γ

2 O 171. Chigi 151. Anon. No PC. dr. 3e
5v. Mel. = **O 5**

A
10 11 11 10 5
α α β β' γ

3 LO 67. SM1. dr. 4e 4v. II.
III: a a a a / 10 10 10 5 / α α β γ
(vid. 69: 3)

10 11 10 10 11
... ..

4 L 247. Clm 4660. carm. 4e 5v. I.
II 109'101010
III 1010101010
IVaxaaa/98'101010

8 8 9 10 4
... ..

5 L 368. Clm 4660. carm. 31e irr. XV.
XVI, XXVIII 99994
XVIII aaaa/991012
(vid. 85: 10, 149: 46, 239: 53, 283: 2, 285: 5,
459: 10)

8 8 8 8 8
oda continua

6 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. AK
62 (RS 192, BdT 461,124). 36e irr. IV, V,

VI.
(vid. 3: 21, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26, 125: 7,
129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

7 7 7 7 3
... ..

7 L 779. 11331. Hilarius. dr. 4e 5v.

5
a a a a a a

1 O 210. R, G. Gl St-Did. 234, 16. cs. 7e 6v.

12'12'12'12'12'12'
α β γ δ ε ζ

2 L 732. Gg.5.35, MC318, VL3227. carm. 3e
6v. I.
II aaaaaa

12 12 12 12 12 12
α α α α β γ

3 L 778. 11331. Hilarius. dr. 1e 6v.

- - - - -
... ..

4 LO 3. SM1. trop (*Tu autem*). 1e 6v.
*a b c b d b e b f b g b
4 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4 6
α β γ δ γ ε γ' δ α η θ δ

10 10 10 10 10 10
α β γ δ α' ε

5 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. XIX.
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 85: 3, 117:1, 143: 1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719:
1)

9 9 9 9 9 9
λ λ λ μ μ μ

6 L 172. CLX. Ch 25863. trop. 4e irr. I.
II aaaaaaaa/ζζηικλμ
III aaaaaaaaa/vθξξμ'η'θμ"η'θμ"μ'
IV aaaaaaaa/οοθ'θ'μ"θ'μ"μ'

8 8 8 8 8 8
α β β γ δ ε

7 L 232. Clm 4660. carm. 6e 6v. III.
(vid. 173: 10)

7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β γ δ

8 L 360. Clm 4660. carm. 5e irr. II.
(vid. 2: 12, 3: 37, 69: 10, 691: 4, 708: 5)

- - - - -
... ..

9 L 679. V288, P, O. Ch 36793. Pedro
Abelardo. planctus. 14e irr. XIV.

7 7 7 7 7 7
σ τ υ σ τ υ

(vid. 43: 3, 55: 1, 224: 2, 239: 20)

7 7 7 7 7 3
α β γ δ ε ζ

10 L 193. EG. Ch 12289. cond. 6e 6v.

6' 7' 6' 6' 6' 6'
α β γ δ ε ζ

11 L 682. V288. Pedro Abelardo. planctus. 14e irr. I.
II 777777
VIII, IX 777777/μνξοπρ
(vid. 246: 4, 285: 31)

3' 3' 3' 3' 3' 5
β' γ γ ε ζ δ'

12 L 51. SM1, LeP. Ch 32741. versus. 8e irr. II.
(vid. 2: 8, 2: 13, 3: 13, 29: 13)

6
a a a a a a a

(A²)
11 7' 7' 11 11 7 7
α β β γ γ δ ε

1 L 22. SM1. Ch 27239. versus. 4e irr. I.
II, III, IV ββγγδ'ε

9 4 6 5 8 8 8
α β γ δ ε ζ η

2 L 402. T237. LD. 1e 7v.

7 7 7 6 6 6 3
α β γ δ ε ε' ζ

3 L 12. SM1. Ch falta. bened-vs. 1e 19v. I.
(vid. 2: 18, 8: 2)

4' 5' 4' 5' 4' 5' 4'
... ..

4 L 144. SM4. Ch 24432. versus. 10e 7v.

7
a a a a a a a a

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
ε ε ζ η η' θ ι κ

1 L 84. SM2. Ch 28018. cond. 4e irr. IV.
(vid. 285: 32)

8
a a a a a a a a a

10 10 10 10 10 10 10 10 10

1 L 722. F, Eg 274. Philippe le Chancelier. Ch

² El primer verso de la primera estrofa «Gaudeamus nova cum letitia» actúa, según indica Spanke en «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 292 como refrán. Ahora bien, en el manuscrito no existe ninguna señal de que este se repita a lo largo de la composición.

α β γ δ ε ζ η θ ι

7987, AK 53. 3e 9v.

6 6 7 6 7 6 6 6 3
η θ ι κ γ' δ ε ε' ζ

2 L 12. SM1. bend-vs. 1e 9v. II.
(vid. 2: 18, 6: 3)

9

a a a a a a a a a

10 10 10 10 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ γ' ι^{Pf.}

1 L 120. SM3, LoB, M289. Ch 14804. bend-vs.
1e 10v.

10

a a a a a a a a a a a a

10 5 10 10 5 9' 10 9' 5 10 10 5 10
(no se ha podido consultar)

1 L 355. Clm 4660. carm. cond. 5e irr.

11

a a a a a a a a a a a a a a a b b b b b b c

7 7 7 7 7' 7' 7 7 7 5 7 7 3' 8 6 7 7 7 7 7 8 7'
α α α α' β β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ μ' ν ξ ο π ρ

1 L 44. SM1. Ch 31373. bened-vs. 1e 22v.

12

a a a a a a a a b b a

8 8 8 8 11 11 11 11 3' 3' 7

1 L 785. 11331. Hilarius. dr. 2e 11v.

13

a a a a a a a a b b c c d d e e a a f f e e g g h h i i a a a a
a a f f j j

12
12 12 12 12
.....
.....

1 L 157. R74. carm. 1e 38v.

14

a a a a a a b

8 8 8 8 8 8 7
α β γ δ ε ζ η

1 L 754. F. Ch 19101, AK 13. cond. 3e 7v.

7 7 7 7 7 7 3'

2 L 107.1. SM3. Ch falta. sec. 4e irr. I.

... ..

15

a a a a a a b b

B B
9' 9' 9' 9' 9' 9' 6 6
α β α' β α β γ δ

1 L 680. V288. Pedro Abelardo. planctus. 11e irr. I.
(vid. 3: 32, 285: 13, 459: 9, 691: 12)

8 10 8 10 8 10 8 10
α β γ δ γ δ γ δ^{Pf.}

2 L 6. SM1, LoB, lat. 1120. Ch falta. bened-vs. 1e 8v.

B B
8 8 8 8 8 8 6' 6'
α β α β' γ β'' δ β''' (K)

3 F 179. K, M, N, X, O, T. Gontier Soignies. RS 396. ch. 8e 8v.

16

a a a a a a b b b b b

8' 8' 8' 8' 8' 8' 8 8 8 8 8
α β γ δ γ' δ ε γ'' ζ γ''' η

1 O 227. R. Bt Born. 80, 37 (O 174). sirv-cs. 5e 11v, 2-5,2.

17

a a a a a a b b b b b b

B B B B B B B
3' 3' 3' 3' 3' 3' 3 7 7 7 4 7 4
... ..

1 L 327. Clm 4660. carm. 3e 13v. I.
II 7488888777474
III aaaaaaAAAAAA / 3'3'3'3'3'3'777474

18

a a a a a a b b c d d c e e c f f c

7 7 7 7 7 7 3' 3' 3 3' 3' 3 3' 3' 3 3' 3' 3
... ..

1 L 272. Clm 4660. carm. 9e irr. II.
(vid. 19: 1, 94: 1, 112: 1, 113: 1, 160: 1, 207: 1)

19

a a a a a a b c d d c e e f g g f

7 7 7 7 7 7 3' 7 3' 3' 3 3' 3' 3 3' 3' 3

... ..

1 L 272. Clm 4660. carm. 9e irr. VIII. (12:1, 12:2, 12:3, 12:4, 12:5)
(vid. 18: 1, 94: 1, 112: 1, 113: 1, 160: 1, 207: 1)

20

a a a a a b

B

10 10 10 10 10 6

α β α β γ δ

1 F 101. K, N, O, X. Roi Richart. RS 1891.
420, 2. sirv-ch. 6e 6v, 2-3,2.

7' 7' 7' 7' 7' 5'

α α α α' β γ

2 L 277. Clm 4660. carm. 6e 6v.

- - - - -

... ..

3 L 388. Clm 4660. carm. 6r 6v.

6 4 4 6 5 5'

oda continua

4 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. AK
62 (RS 192, BdT 461,124). 36e irr. XXI,
XXII, XXIII.

(vid. 3: 21, 4: 6, 35: 1, 80: 1, 118: 26, 125: 7,
129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

21

a a a a a b a a a b

B

B

8 8 8 8 8 4' 8 8 8 4'

α α' β γ $\delta(\gamma)$ ε $\zeta(\beta)$ γ' γ'' η

1 L 40. SM1. Ch 12480. versus. cond. 5e 10v³.

³ *Nun clericorum concio* presenta un desarrollo melódico variable. Debido a la complejidad de su estructura, proponemos como modelo estrófico-musical la melodía de la primera estrofa a partir de la que se desarrollan las demás.

22

a a a a a b a b

10'10'10'10'10' 4 10' 6
α β α β γ δ ε ζ

1 O 237. R. Gr Born. 242, 69. tens. 8e 8v, 2-2.

7' 7' 7' 7' 7' 4 7' 4
... ..

2 L 345. Clm 4660. carm. 6e 8v.

23

a a a a a b a b a a b

8 8 8 8 8 7' 8 7' 3 8 7'
α β α β γ δ ε δ' ζ η θ (K)
α β α β γ δ γ' δ' ε γ δ' (O)

1 F 113. K, O. Gace Brulé. RS 1321. past. ch.
5e 11v.

24

a a a a a b b

B B
10'10'10'10'10' 8 8
α β α' β γ δ ε

1 F 74. X, N, K. Gontier Soignies. RS 34. ch.
5e 7v.

7 7 7 7 7 3 7
α β γ δ ε ζ η

2 L 197. EG. Ch 17228. cond. 4e 7v.

25

a a a a a b b b b

4 4 4 4 4 6' 12' 4' 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 L 18. SM1. Ch falta. versus. 3e 9v.

26

a a a a a b b b b b

7 7 7 7 7 11 7 4 7 9
... ..

1 L 235. Clm 4660. carm. 5e irr. III.
(vid. 84: 1, 100: 1, 101: 1, 114: 1)

27

a a a a a b b c

(A)
7 7 2' 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ

1 L 113. SM3. Ch 11556. bened-vs. 5e irr.
Verso 3: «miramur, mirandum, miranda,
mirari, mirando»

28

a a a a a b c d d c e c

7 7 7 7 7 8 7 8 3 4 8 7
α α' α'' β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 408. T237. Ch falta. dr. 1e 12v.

29

a a a a b

B
12 12 12 12 4
α β α α' γ

1 L 417. O201. Ch. dr. 3e 5v. II, III.
I aaaB/1212124/αβα'γ

B
10'10'10'10'4'
α β β β' γ

2 GP 98. To. CSM 406. cant. loor. 14e 5v.

B
10 10 10 10 12
α α' β γ δ

3 L 65. SM1. dr. 2e 5v. I.
(vid. 169: 1)

B
- - - - -
α α α β γ

4 L 66. SM1. dr. 3e 5v.

10 10 10 10 6
α α β

5 O 278. Chigi 151. Anon. planh-dr. 461, 247a.
2e 5v.

10 10 10 10 6'
α β γ γ δ

6 O 229. Chigi 151. Anon. 461,141a. planh-dr.
4e 5v. II, IV.
(vid. 169: 4)

10 10 10 10 4
α α β γ δ

7 O 105. Chigi 151. Anon. 461,102a. planh-dr.
2e 5v.

B
- - - - -
α α' α'' α''' β(α)

8 L 412. O201. dr. 3e 5v.

B
10 10 10 10 3'
α α' α α' β

9 L 413. O201. dr. 3e 5v.

B
10 10 10 8 12

10 L 62. SM1. dr. 2e 4v. I.

α α α β γ

(vid. 169: 2)

7' 7' 7' 7' 7
... ..

11 L 816. 11331. Hilarius. dr. 2e 5v.

B
7 7 7 7 6
α β γ δ ε

12 L 194. EG. Ch 14280. cond. 6e 5v. I, II, III, IV.
(vid. 169: 8)

4' 3' 3' 3' 7
ι'' ι'' ... κ λ

13 L 51. SM1, LeP. Ch 32741. versus. 8e irr. VI.
(vid. 2: 8, 2: 13, 3: 13, 5: 12)

30

a a a a b ...

8' 8' 7' 7' 5' ...
... ..

1 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. II.
(vid. 163: 1, 182: 9, 203: 1, 223: 1, 239: 27, 285: 33, 441: 1, 691: 11, 725: 1)

31

a a a a b a

A B A
7 7 7 4 7 4
α β γ δ γ ε

1 L 195. EG. Ch 14695. (tr). 6e 6v.

32

a a a a b a a c a a d a a

8 8 8 8 8 5 8 7' 5 7 7' 5 7
... ..

1 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. III.
(vid. 1: 9, 43: 4, 66: 1, 85: 4, 110: 5, 180: 2, 201: 1, 245: 2)

33

a a a a b a b

10'10'10'10'10'10
α β α β γ δ β

1 O 1. W. Beatr Dia. 46, 2. cs. 5e 7v, 1-2.

8 8 8 8 8 8
α β α' β' γ δ β''

2 O 2. W. Anon. 461, 13. cs. 6e 7v.

34

a a a a b b

B B

8 8 8 8 8 8

1 F 131. T. Gontier Soignies. RS 2031. ch. 6e 6v.

- - - - -
... ..

2 L 369. Clm 4660. carm. 5e 6v. I, IV, I.
(vid. 173: 8)

7 7 8 8 7 8

3 L 289. Clm 4660. carm. 7e irr. IV.
(vid. 34: 3, 167: 1, 173: 13, 185: 1, 671: 1)

7 7 7 7 7 7 B
α α β α β' α^{Pf.}

4 L 114. SM3. Ch 11800. bened-vs. 1e 6v.

7' 7' 7' 7' 6 10
α β α β γ δ

5 L 54. SM1, LeP, lat. 1120. Ch 17342. cond.
4e 6v.
II εεεζη⁴

6 3 3 7 7 7
... ..

6 L 286. Clm 4660. carm. 5e irr. V.
(vid. 43: 6, 108: 2, 170: 1)

35
a a a a b b a

6 6 6 6 4 4 4
oda continua

1 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e
irr. XXXVI.
(vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 80: 1, 118: 26, 125: 7,
129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

36
a a a a b b a b b a

6' 6' 6' 6' 6 6 6' 6 6 6'
α β α β γ δ δ' δ'' δ''' δ''''

1 F 114. T. Jehan Bodel. RS 1702. past. 8e 10v.

37
a a a a b b b

B B B
11' 11' 11' 11' 8 8 8
α β γ δ ε ζ η^{Pf.}

1 L 136. LoB. versus. 2e 7v.

⁴ El hecho de que solamente la segunda estrofa de la composición se cante con una melodía distinta al resto, conduce a Fuller en «Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 441, a plantear un desarrollo polifónico.

10 10 10 10 10 10 10
α α' β γ δ ε ζ

2 L 55. SM1, SM2, Ma 19421. Ch 18801.
versus. 1e 7v.

8' 8' 8' 8' 9' 6' 9'
... ..

3 L 236. Clm 4660. carm. 4e 7v. III.
IV 8'8'9'9'9'9'
(vid. 181: 2)

8' 5' 6' 5' 6' 5' 7'
... ..

4 L 239. Clm 4660. carm. 4e 8v. III.
(vid. 637: 1, 708: 6)

38

a a a a b b b a

A A A A
8 5 8 5 11 11 11 7
α β α β γ γ δ ε

1 GP 116. To. CSM 407. cant. cs. 11e 8v.

7' 7' 7' 7' 7 7 7 5'
α β α β γ δ ε ζ

2 L 315. Clm 4660. carm. 8e 8v.

A A A A
3 8 3 8 8 7 7 5
α β α β γ γ α β'

3 GP 336. E¹, E², To. CSM 72. cant. virelai.
11e 8v.

39

a a a a b b b a a a a a

9' 9' 9' 9' 4' 5' 5' 5 9' 4 4 4 9'
α α α α β β γ δ α ε ε ζ α

1 L 122. SM3, Clm 4660. versus. 2e 13v⁵.

40

a a a a b b b a a a a b a b a

5 3 7 5 5' 5' 5' 5 7 4 3 5' 5 5' 5
α β α' α'' β'+α' γ α''' β'+α' δ ε ζ η θ δ' ι

1 F 142. P3517b. (Gautier Coinci). RS 2012
(RS 364). ch. 5e 15v.

41

a a a a b b b a b a b a

5' 6' 5' 6' 7 4 4 6' 7' 6' 5 7'
oda continua

1 L 256. Clm 4660, F, EG. AC 03 (**L 768**).
(Philippe le Chancelier). carm. cond. 5e 12v. II.
(vid. 58: 1)

⁵ La versión conservada en los CB añade una tercera estrofa con la misma disposición métrica pero con un verso final menos para *a*.

42

a a a a b b b a b b a b a

5' 6' 5' 6' 7 4 4 6' 3 4 6' 5 7'
α β α β γ δ δ' ε ζ η θ ι κ

1 L 768. F. Philippe le Chancelier. Ch 21451,
AK 81 (L 256). cond. 1e 13v.

43

a a a a b b b b

10 10 10 10 10' 10' 10' 10'
α β α' β' γ δ ε ζ
α β α β' γ δ ε ζ

1 O 106. R, G. Aim Pég. 10, 25. cs. 5e 8v, 2-4.

9 9 9 9 6 6 6 6
α β α β γ δ γ δ

2 L 46. SM1, LoB, Ma 288, Ma 19421. Ch
14717. bened-vs. 3e 8v.

8 8 8 8 8 8 8 8
ζ ζ ζ η ζ ζ ζ η

3 L 679. V288, P, O. Ch 36793. Pedro
Abelardo. planctus. 14e irr. VIII, IX, X.
(vid. 5: 9, 55: 1, 224: 2, 239: 20)

- - - - -
... ..

4 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. II.
(vid. 1: 9, 32: 1, 66: 1, 85: 4, 110: 5, 180: 2,
201: 1, 245: 2)

B B B B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
... ..

5 L 253. Clm 4660. carm. 6e 8v.

7 7 7 7 7 7 7 7
... ..

6 L 286. Clm 4660. carm. 5e irr. I, II.
(vid. 34: 6, 108: 2, 170: 1)

44

a a a a b b b b a

A A A A
7 3 7 3 9 9 9 9 3 10
α β α β' γ γ' γ γ' δ α+β

1 GP 59. E¹, E², To. CSM 97. cant. virelai. 12e
10v.

* **A A b b b b a**
10 10 9 9 9 9 3 10
α α' β β' β β γ α

45

a a a a b b b b b b b

 B B B B B B B^{Pf.}
 8 8 8 8 6 6 6 6 6 6 6
 α β γ δ ε ζ η ε ζ θ ι

1 L 1. SM1, LeP. Ch 23026. versus. 5e 11v⁶.

46

a a a a b b b b b

8' 8' 8' 8' 8 8 8 8 8
 α β γ δ ε γ' ζ γ'' η

1 O 174. R. Mo Mont. 305, 10 (O 227). sirv. 9e 9v.

47

a a a a b b b b b c b c d d d

 D D D
 8 8 8 8 7 7 7 7 7 2 7 2 4' 4' 4'
 α β α' β' γ δ γ' γ' ε ζ η θ η ι η'

1 L 8. SM1, LeP. Ch 24919. versus. 1e 15v.

48

a a a a b b b b c

 (C⁷)
 7 7 7 7 7 7 7 7 8
 α β γ δ ε ζ η θ ι^{Pf.}

1 L 129. SM3. Ch 21611. bened-vs. 1e 9v.

⁶ Mientras que este *versus* se conserva polifónicamente en el f. 1r de LeP, la versión de SM1 presenta una planteamiento monódico para todas sus estrofas a excepción del refrán que es copiado con una melodía distinta para la primera estrofa y que reproduce la voz *organal* de LeP mientras que la segunda sigue la voz inferior. Así, según Fuller, «Aquitanian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 440 solamente el refrán de SM1 podría presentar un desarrollo polifónico.

⁷ Como es habitual en las composiciones inscritas dentro de la categoría de bened-vs. (*Benedicamus-versus*), el verso final de *Virga Jesse floruit* reproduce la fórmula típica del *Benedicamus Domino*. Mientras que tanto la edición del texto presente en el trabajo de Gautier, *Histoire...*, 123 como la estructura propuesta por Spanke en «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 31 ven en el *Benedicamus* final un refrán, Fuller en *Aquitanian poliphony...*, II, 446) afirma que dicho verso no pertenece a *Virga Jesse* sino que formaría parte de una composición independiente lo que daría lugar a la forma en *aaaabbbb*.

49

a a a a b b b b c c d d

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 7' 7'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 L 34. SM1. versus (*Ad Magnificat*). 1e 12v.

50

a a a a b b b b c c d d d d

7 7 7 7 7 7 7 7 7' 7' 11 11 11 11
... ..

1 L 669, 625, 568, 644. HP. Pedro Abelardo.
him. 3e 14v.
* d = eed / 3'3'3

51

a a a a b b b c c d c

7 4 5 9 2 3 4 9 5 4 7 4
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 F 110. T. Jehan Bodel. RS 571. past. 3e 12v.
I aaaabbbccaca

52

a a a a b b c b

11 11 11 11 5' 6' 7 6'
... ..

1 L 396. Clm 4660. carm. 5e 8v.

53

a a a a b b c b b c d d e d d e f g h g i i

5' 5' 5' 1' 2' 7 1' 2' 7 4 4 8 4 4 8 7 4 7 4 7 7
... ..
F G H G I I

1 L 266. Clm 4660. carm. 4e 22v.

54

a a a a b b c c

B B C C
7 7 7 7 8 8 8 8
... ..

1 L 780. 11331. Hilarius. dr. 4e 8v.

4' 7' 8' 7' 12 10 10 11
α β γ β' δ ε ζ θ

2 L 399. T237. dr. 1e 8v.

55

a a a a b b c c b b d d

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
μ ν μ ν ξ ο π ρ ξ ο π ρ

1 L 679. V2888, P, O. Ch 36793. Pedro
Abelardo. planctus. 14e irr. XI, XII, XIII.
(vid. 5: 9, 43: 3, 224: 2, 239: 20)

56

a a a a b b c c d

12 12 12 12 12 12 12 12 5'
α α β β γ γ δ δ ε

1 L 130. SM3. Ch 21681. prosula. 1e 9v.

57

a a a a b b c c d d d d e e e e f f g g g g g g

8' 8' 8' 8' 7 7 3 3 7 7 4 4 7 7 4 4 11 10 7 4 4 6 6 4 6
α α α α β α' γ γ δ δ ε ε β α' ζ ζ η θ

1 L 19. SM1, EG, LeP. Ch 26249 (37186).
cond. 1e 25v.

58

a a a a b b c c d e d e

6 6 6 6 7' 7' 7' 7' 8 6' 8 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 L 256. Clm 4660, F, EG. AC 03 (L 768).
(Philippe le Chancelier). carm. cond. 5e 12v.
I, III, IV, V.
(vid. 41: 1)

59

a a a a b b c c d e f f b

8 4 4 8 6' 6' 3' 3' 7 7 5 8 6'
oda continua

1 L 231. F, Clm 4660. AK 10. (Philippe le
Chancelier). carm. cond. 4e irr. II.
(vid. 99: 1, 158: 1, 182: 1)

60

a a a a b b c d d c d d d d

D D D D
12 12 11 11 3' 3' 7 3' 3' 7 3 6 3 6
... ..

1 L 582, 584, 585, 623, 666, 586. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. irr. 14v.

61

a a a a b c b d d

7 6 7 7 5' 8 5' 7 7
... ..
D D

1 L 310. Clm 4660. carm. 5e irr. II.
(vid. 157: 1, 236: 1, 728: 1, 730: 1)

62

a a a a b c b d d e e f f g g

3 4 3 4 5 4 4 9 9 5 3 3 4 7 10
... ..

1 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. V.
(vid. 67: 1, 108: 1, 149: 4, 173: 11, 246: 3, 254: 5, 369: 1, 725: 2)

63

a a a a b c c c b b d d d e f
g

7 9 8 7 9 6' 6' 6' 9 7 7 8 8 7 7 7
oda continua

F G 1 L 322. Clm 4660. carm. 3e irr. III.
(vid. 266: 1, 282: 1)

64

a a a a b c c c c b

7 7 7 7 7 7 7 7 7
σ σ τ υ φ σ σ τ υ φ

1 L 138.1. LoB, Clm 4660. Godefroy de Breteuil. planctus. 6e irr. VI.
(vid. 110: 6, 239: 26, 254: 6, 446: 3, 502: 7)

65

a a a a b c c d

7 7 7 7 4 7 7 4
... ..
B C C D

1 L 53, L 57. SM1, SM3, LeP. Ch 17338.
versus. 3e 8v. II, III.
(vid. 528: 1)

66

a a a a b c d c e e f f g g c h c i j i i i

10 10 11 11 8 7 8 8 3' 3' 3' 3' 3' 3' 6 5' 8 8 6' 8 11 8
... ..

1 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. I.
(vid. 1: 9, 32: 1, 43: 4, 85: 4, 110: 5, 180: 2, 201: 1, 245: 2)

67

a a a a b c d d e e

8 8 8 8 8 4' 11 10 8 9

... ..

1 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. II.
(vid. 62: 1, 108: 1, 149: 4, 173: 11, 246: 3, 254:
5, 369: 1, 725: 2)

68

a a a b c c d d e e f f f f

B C C D D E E F F F F
12 12 12 9 5 7 7 7 8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η η θ ι κ λ λ μ

1 L 110. SM3. Ch 10630. versus. 3e 14v.
* a b c b d b E F F G G H H I I I I
6 6 6 6 6 6 9 5 7 7 7 8 8 8 8 8

69

a a a b

B
10 10 10 8'
α α' β γ

1 L 406. T237. dr. 8e 4v.

10 10 10 5'
... ..

2 L 805. 11331. Hilarius. dr. 2e 4v.

11 10 10 5
α α β γ

3 LO 67. SM1. dr. 4e 4v. I, IV.
I aaxB / 1110115
(vid. 4: 3)

10 10 10 4
α α β γ

4 O 63. Chigi 151. Anon. 461, 42a. dr. 3e 4v.

B
10 10 10 4'
α α β γ

5 L 11. SM1. Ch 4263. trop. 3e irr.

B
10 10 10 3'
... ..

6 L 21. SM1, LeP, Reims 743. Ch 26348/9.
versus. 4e 4v.

10 10 10 3'
α α' β α''

7 L 224. EG. LD. 1e 4v.

8 8 8 8
α β

8 O 205. Chigi 151. Guilh IX. 183, 10. cs-
relig. 10e 4v, 1-2.

- - - -
- - - -

9 O 64. Chigi 151. Anon. No PC. planh-dr. 3e
4v.

7' 7' 7' 9
... ..

10 L 360. Clm 4660. carm. 5e irr. I.
(vid. 2: 12, 3: 37, 5: 8, 691: 4, 708: 5)

7' 7' 7' 7
α β γ δ

11 L 164. R5132. Ch 22203. 6e 4v. I, II.
II, III εεζη
III, IV θθικ

- - - -
... ..

12 F 117. P24541. Gautier de Coinci. RS
902a. ch. 13e 4v. XII, XIII.
(vid. 149: 65)

B
7 7 7 7
α β γ δ

13 L 24. SM1, LeP, Ma 289. Ch 8614. versus.
19e 4v.

- - - -
ε ζ η θ^{pe}

14 L 92. SM2, LoB. Ch 31876. versus. 7e 4v.
V, VI.
(vid. 285: 15)

- - - -
... ..

15 L 793. 11331. Hilarius. 2e 4v.

B
6' 6' 6' 6'
... ..

16 L 161. R5132. Ch 9449. him. 34e 4v.

B
5' 5' 5' 4
... ..

17 L 811, L 808. 11331. Hilarius. dr. 2e 4v.

4 4 4 4
ε ε ε ζ

18 L 128. SM3. Ch 21461. versus. 9e irr. IV,
V, VI.
(vid. 1: 8, 217 :3)

70
a a a b a a

8' 9' 9' 7 5' 3'
... ..

1 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. XII.
(vid. 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 283: 1, 285:
4, 385: 1, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

8 8 8 5 8 5
... ..

2 L 776. 11331. Hilarius. dr. 1e 6v.

71

a a a b a a a b

10 10 10 5' 10 10 10 5'
... ..

1 L 813. 11331. Hilarius. dr. 2e 8v.

7 7 7 7 7 7 7 7
ο π ρ σ ο' τ υ φ

2 L 747. F. Philippe le Chancelier. Ch 32656,
AK 28. cond. 6e 8v. V.
VI aaabcccb / χψωθΥφΑ
(vid. 198: 3, 303: 11)

72

a a a b a a a b b b a a b

6 6 6 6' 6 6 6 6' 6' 6' 6 6 6'
α α β γ α α β γ' δ ε α β γ''

1 O 142. X. Anon. 461, 148 (L 716). past. 5e
13v, 3-5.

73

a a a b a a b

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β γ γ δ

1 O 141. R. Marcabr. 293, 30. past. 12e 7v, 2-
3.

74

a a a b a a b b c c b b b a

7' 7' 7' 5 7' 7' 7 8 3 4 6 7 7 6'
α β γ α' α'' δ ε ζ η θ ι ε' κ λ

1 F 83. T. Jehan Bodel. RS 141. past. 2e 14v.

75

a a a b a b

10 10 10 10 10 10
α β α γ δ ε

1 GP 312. E¹, E², To. CSM 429. cant. cs. 7e 6v.

8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ

2 L 102. SM3. Ch 25896. versus. 7e 6v.

- - - - -
α β γ δ ε ζ

3 O 143. SM3. Marcabr. 293, 29. sirv. 5e 6v.

B

8 8 8 4 8 8

4 F 38. T. Gontier Soignies. RS 636. ch. 6e

$\alpha \alpha' \alpha'' \beta \gamma \delta$

6v.

B A B
8 8 8 4 8 4
 $\alpha \alpha \beta \gamma \beta' \gamma$

5 L 26. SM1. Ch 28067. versus. 2e 6v.

B A B
8 8 8 (4) 8 4
 $\alpha \alpha' \alpha''' \beta \gamma \beta^8$

6 L 389. Clm 4660, EZ.II.2. carm. 4e 6v. I.
(vid. 104: 1)

B
7' 7' 7' 3 7' 7
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \gamma'$

7 O 98. R. Marcabr. 293, 18. sirv. 12e 6v.

B (B)
7 7 7 4' 7 4'
 $\alpha \alpha \alpha' \beta \alpha (\beta)$

8 GP 313. E¹, E². CSM 190. cant. cs. 6e 5v.

7 7 7 7 7 7
 $\alpha \alpha \beta \gamma \alpha' \alpha$

9 L 313. Clm 4660. carm. 6e 6v.

76

a a a b a b a

6' 6' 6' 8 6' 8 6'
 $\theta \theta' \theta'' \iota \theta'' \kappa \theta''$

1 L 338. Clm 4660. carm. 5e 7v. II, V.
(vid. 105: 1)

77

a a a b a b a b

A A A A A
6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
 $\alpha \beta \alpha \beta \alpha' \beta \alpha' \gamma$

1 GP 399. E¹, E². CSM 90. cant. loor. balada.
5e 8v.

78

a a a b a b a c d d c c

D D C C
11 9 7 7' 7 7' 7 5' 8 8 3' 3'
... ..

1 L 364. Clm 4660. carm. 5e irr. II, III.
V 111177'77'75'883'3'
(vid. 235: 1, 426: 1)

⁸ Melodía conservada también en EZ.II.2: $\alpha\alpha'\beta\gamma\delta[\gamma]$. En Clm 4660 el resto de las estrofas, salvo alguna variación final del tercer verso, siguen la misma melodía que la primera.

79

a a a b a b c d

C D
7 7 7 4 7 5 12 6'
... ..

1 L 311. Clm 4660. carm. 9e irr. VII.
IV aaabacDE
(vid. 95: 1, 107: 1, 224: 1, 551: 1, 663: 1, 744: 1)

80

a a a b a c

5 5 5 6 5 5'
oda continua

1 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch 34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e irr. XXIV, XXV, XXVI.
(vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 118: 26, 125: 7, 129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

81

a a a b b

8 8 8 6' 6'
ι η θ γ γ

1 L 693. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch 1828, AK 75. cond. 24e irr. XI, XII, XXI, XXII.
(vid. 1: 6, 375: 2, 645: 1)

B
7' 7' 7' 7 8
α β γ δ ε ^{pf.}

2 L 178. CLX. (Ato). Ch 30022. cond. 4e 5v. I, II, III.
(vid. 102: 3)

B B
7 7 7 6 6
... ..

3 L 376. Clm 4660. carm. 4e irr. I.
(vid. 255: 1, 267: 1)

82

a a a b b a a

7 7 7 3 7 7 7
α β γ δ ε ζ η

1 O 243. Chigi 151. Anon. 461, 144a. planh-dr. 2e 7v. I.
(vid. 97: 1)

83

a a a b b a b a a a b

7 3 7 7' 7' 7 7' 7 7 7'
α β α' γ δ ε ζ η θ ι κ

1 F 185. T. Simon Authie. RS 1415. ch. 5e 11v.

84

a a a b b a c c c

7 7 7 7 7 10 11 7 8
... ..

1 L 235. Clm 4660. carm. 5e irr. I.
(vid. 26: 1, 100: 1, 101: 1, 114: 1)

85

a a a b b b

11 11 11 7 7 7
... ..

1 L 788. 11331. Hilarius. dr. 1e 6v.

A B B B
10 10 10 9' 10 9'
α α α β α β

2 L 725. F. Ch 28474, AM 42. cond. 3e 6v.

9 9 9 9 9 9
λ λ λ ν ν ν

3 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. XX.
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 117:1, 143: 1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719:
1)

9 7 11 8 7 11
... ..

4 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. VII.
(vid. 1: 9, 32: 1, 43: 4, 66: 1, 110: 5, 180: 2,
201: 1, 245: 2)

B B
7'+2⁹ 7'+2 7' 5 5 5
α β γ δ ε ζ^{Pf.}

5 L 127. SM3, Cb 17. Ch 21376. versus. 5e 6v.

B B B
7 7 7 9 7 7
α α β γ δ ε^{Pf.}

6 L 137. LoB. Ch 27462. bened-vs. 6e 6v.

A B B B
7 7 7 8 7 8
α α β γ β γ

7 L 708. F. Ch 25945, AM40. cond. 3e 6v.

⁹ El *versus* de SM3 *Verbum patris humanatur*, se repite la vocalización o, o, al final de los dos primeros versos con las mismas notas (sol-sol / re-re):

Verbum patris humanatur, O, O,

Dum puella salutatur O, O,

(...)

El eco vocálico, en este caso, no se ha contemplado como rima para no romper con la estructura natural de la composición.

6 6 6 6 6 7
... ..

8 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. V, XVI.
VI 666666
(vid. 70: 1, 95: 1, 239: 52, 260: 1, 283: 1, 285:
4, 385: 1, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

A B B B
6 6 6 6 6 6
α α α β α β

9 L 731. F. AM 41. cond. 3e 6v.

- - - - -
... ..

10 L 368. Clm 4660. carm. 31e irr. V, VI, XX.
XXX.
XXI 566686
(vid. 4: 5, 149: 46, 239: 53, 283: 2, 285: 5, 459:
10)

B B B
6 6 6 4 6 4
... ..

11 L 795. 11331. Hilarius. dr. 4e 6v.

86
a a a b b b a

1 GP 392. E¹. CSM 390. cant. cs. 5e 7v.

A A
6 6 3 10 10 10 3
α β γ δ δ ε γ'

87
a a a b b b a a

1 F 171. V, K, O, T, M. Gace Brulé. RS 1198.
ch. 5e 8v, 1-5.

10'10'10' 6 6 6 6' 10'
α β γ δ ε ζ η θ (V)
α β γ δ ε ζ η β' (K, O, T, M)

88
a a a b b b b b a a a

1 L 115. SM2. Ch 11816. bened-vs. 2e 11v.

10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10
oda continua^{pf}

89
a a a (a) b b b b b b b b b b b b c d d d d d d d c

B B B B B B B C D D D D D D D C
10' 10' 10' 10' 6 6 6 6 4 4 4 4 4 4 4 5 4 4 4 4 4 4 4 5
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ ς τ υ φ χ ψ ω ϑ Υ φ

1 L 117. SM3. Ch 11909. cond. 4e 28v.

90

a a a b b b c c c c

11 11 11 7 7 7 8 8 8 8
... ..

1 L 786. 11331. Hilarius. dr. 2e 10v.

91

a a a b b b c c c c d d d d d d d d d d e d e

4 4 4 6' 10' 10' 6 6 6 6 6 4 4 4 4 4 4 4 4 4 6 4 6
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ ς τ υ φ χ ψ

----- 1 L 33. SM1, Ma 19421. Ch falta. versus. cond.
1e 24v.

----- 2 L 39. SM1. Ch falta. versus. 1e 24v.

92

a a a b b b c c c d d e e

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 753. F. Ch 19091, AK 83. cond. 2e irr. II.
(vid. 502: 8)

93

a a a b b b c c d

7' 7' 7' 7' 3' 7' 7 5 5'
α α β γ δ ε γ' ζ η

1 O 119. R. Caden. 106, 14. alba. 5e 9v, 2-2.

(A A A B)

7' 7' 7' 7' 3' 7' 7' 7' 7'
α α β γ δ ε γ ζ η

2 GP 432. E¹. CSM 340, 412. cant. cs. 7e
9v.

94

a a a b b b c c d e d f f d

7 7 7 7 7 7 3' 3' 3 3' 3' 3 3' 3' 3
... ..

1 L 272. Clm 4660. carm. 9e irr. V.
(vid. 18: 1, 19: 1, 112: 1, 113: 1, 160: 1, 207:
1)

95

a a a b b b c d

C D
7 7 7 4 7 5 12 6'

1 L 311. Clm 4660. carm. 9e irr. VI.

... ..

(vid. 79: 1, 107: 1, 224: 1, 551: 1, 663: 1, 744: 1)

96

a a a b b c b b

7 8 8 8 8 7 8 12

... ..

1 L 273. Clm 4660. Pierre de Blois. carm. 4e irr. IV.
(vid. 193: 1, 271: 1, 366: 1)

97

a a a b b c c

8 8 8 8 8 8 8

α β γ δ ε ζ η

1 O 243. Chigi 151. Anon. 461, 144a. planh-dr. 2e 7v. II.
(vid. 82: 1)

98

a a a b b c c c d d

6 6 6 6 6 6 8 8 10 10

α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 69. R, G. Fq Mars. 155, 5. cs. 5e 10v, 3-4,3,2.

99

a a a b b c c d d e f f e

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

α β γ δ ε ε' ζ η θ η' ι κ λ

1 L 231. F, Clm 4660. AK 10. (Philippe le Chancelier). carm. cond. 4e irr. I.
(vid. 59: 1, 158: 1, 182: 1)

100

a a a b b c d e e d f

7 7 7 7 7 7 4 7 4 7 8

... ..

1 L 235. Clm 4660. carm. 5e irr. V.
(vid. 26: 1, 84: 1, 101: 1, 114: 1)

101

a a a b b c d e f c

7 7 7 7 7 7 7 7 11 7

... ..

1 L 235. Clm 4660. carm. 5e irr. II.
(vid. 26: 1, 84: 1, 100: 1, 114: 1)

102

a a a b c

B C

11 11 11 9 12

α α' α β α''

1 L 741. VRL1462. alba. 3e 5v. I.
II α'α'α'βα''
* a b c b d b E F

3' 7 3' 7 3' 7 9 12

B C
8 8 8 3' 10
... ..

2 L 340. Clm 4660. carm. 5e 5v.

C
7' 7' 7' 7 8
α β γ δ ε^{Pf.}

3 L 178. CLX. (Ato). Ch 30022. cond. 4e 5v.
IV.
(vid. 81: 2)

103

a a a b c a

5' 7 10' 11 8 6'
α β γ δ ε ζ

1 L 238. Clm 4660. carm. 4e 6v. III. (12:1)
Verso 1 «Mea (Meam)»
(vid. 545: 1)

104

a a a b c b

B C B
8 8 8 (4) 8 4
α α' α'' β γ β'

1 L 389. Clm 4660, EZ.II.2. carm. 4e 6v. II,
III, IV.
(vid. 75: 6)

B C B
7' 7' 7' 3' 7 3'
α α β γ β γ

2 L 221. EG. LD. 4e 4v. I, III.
II, IV aaaaBCB / δδα'βγβγ.

- - - - -
... ..

3 L 772. 11331. Hilarius. dr. 4e 6v.

7 7 7 5' 7 5'
α β γ(β) δ ε ζ

4 L 264. Clm 4660. (Pierre de Blois). carm. 4e
6v.

6 6 6 4' 6 4'
... ..

5 L 801. 11331. Hilarius. dr. 4e 6v.

B C B
5' 5' 5' 4' 6' 4'
... ..

6 L 809. 11331. Hilarius. dr. 3e 6v.

4 4 4 3 4 3
ν ν ν ξ ο π

7 L 401. T327. dr. 14e irr. XIV.
(vid. 104: 7, 110: 29, 118: 29, 158: 3, 285: 34,
529: 3, 553: 2, 691: 9, 739: 3, 750: 4)

105

a a a b c b c

6' 6' 6' 8 7' 8 6'
α β γ δ ε ζ η

1 L 338. Clm 4660. carm. 5e 7v. I, III, IV.
(vid. 76: 1)

106

a a a b c b c c a a

A A A
7' 5' 6' 6' 8' 6' 8' 7' 5' 6'
α β γ δ ε δ ε α β γ

1 GP 18. E¹, E², To. CSM 89. cant. virelai. 10e
10v.

107

a a a b c b d e

 D E
7 7 7 4 7 4 12 6'
... ..

1 L 311. Clm 4660. carm. 9e irr. IX.
(vid. 79: 1, 95: 1, 224: 1, 551: 1, 663: 1, 744:
1)

108

a a a b c c

7 7 7 8 7 8
... ..

1 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. VI.
(vid. 62: 1, 67: 1, 149: 4, 173: 11, 246: 3, 254:
5, 369: 1, 725: 2)

6 3 3 7 7 7
... ..

2 L 286. Clm 4660. carm. 5e irr. IV.
(vid. 34: 6, 43: 6, 170: 1)

109

a a a b c c b

3' 3' 7' 7 7' 7' 7
... ..

1 L 291. Clm 4660. carm. 11e irr. I.
(vid. 125: 3, 239: 15, 708: 2)

110

a a a b c c c b

A A A B
9' 9' 9' 10'10'10'10'10'
α β α γ δ δ' α' γ

1 GP 34. E¹. CSM 150. cant. virelai. 4e 8v.

8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

2 L 703. F. Ch 25645, AK 09. cond. 6e irr. I, II.
(vid. 186: 2, 715: 1)

8 8 8 3' 8 8 8 3'
... ..

3 L 810. 11331. Hilarius. dr. 2e 8v.

A A A B
5' 5' 5' 5 11' 11' 11' 5
α β α β' γ δ γ' ε

4 GP 63. E¹, E², To. CSM 79. cant. virelai. 10e 8v.

* A A A B c d e d f d b
5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5' 5' 5
α β α β' α γ δ ε α' γ ζ

4' 4' 4' 10 4' 4' 4' 10
... ..

5 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. VI.
(vid. 1: 9, 32: 1, 43: 4, 66: 1, 85: 4, 180: 2, 201: 1, 245: 2)

4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4'
ξ ο π ρ ξ ο π ρ

6 L 138.1. LoB, Clm 4660. Godefroy de Breteuil. planctus. 6e irr. V.
(vid. 64: 1, 239: 26, 254: 6, 446: 3, 502: 7)

3' 3' 3' 7 3' 3' 3' 7
α β γ δ ε ε ζ η

7 L 177. CLX. him. 8e 8v.

3 3 3 5' 3' 3' 3' 2'
... ..

8 L 359. Clm 4660. carm. 8e irr. III, VII.
(vid. 149: 44, 724: 1)

111

a a a b c c c b d e d e f f f b g g g b

A A A B C C C B
4' 4' 4' 4 4' 4' 4' 4 10' 10' 10' 10' 4' 4' 4' 4 4' 4' 4' 4
α β γ δ α β γ δ' ε ε' ε ε' α β γ δ α β γ δ'

1 GP 203. E¹, E². CSM 139. cant. virelai. 4e 20v.

112

a a a b c c c d d d b e e e

3' 3' 3' 7 6 6 6 3' 3' 3' 7 6 6 6
... ..

1 L 272. Clm 4660. carm. 9e irr. IV.
VII 3'3'3'766643'3'7666
(vid. 18: 1, 19: 1, 94: 1, 113: 1, 160: 1, 207: 1)

113

a a a b c c c d d d b e f e

3' 3' 3' 7 7 6 6 3' 3' 3' 7 7 6 7
... ..

1 L 272. Clm 4660. carm. 9e irr. I.
(vid. 18: 1, 19: 1, 94: 1, 112: 1, 160: 1, 207: 1)

114

a a a b c c d e f d

7 7 7 7 7 7 7 4 7 7
... ..

1 L 235. Clm 4660. carm. 5e irr. IV.
(vid. 26: 1, 84: 1, 100: 1, 101: 1)

115

a a a b c d

C D
5' 5' 5' 5 11 11
... ..

1 L 298. Clm 4660. carm. 10e 6v. I, IV, X¹⁰.
(vid. 208: 1)

116

a a a b c d c d e e e b

A A A B
4' 4' 4' 5' 9' 10 9' 10 4' 4' 4' 5'
α β γ δ γ δ' α' β

1 GP 234. E¹, To. CSM 255. cant. virelai. 16e
12v.

117

a a a b c d c e c

7 7 7 6 6 6 6 6 6
ξ ξ ξ ο π ο π ο π

1 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. XXI, XXII.
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 143: 1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719:
1)

¹⁰ Las estrofas II, VII, V, VIII y IX presentan un esquema silábico más irregular que combina versos de 5', 6', 7' y 8 sílabas.

118

a a b

B
15 15 7
α β γ

1 L 414. O201. dr. 5e irr.

* a b c d e c F
3' 3' 7 3' 3' 7 7
α β γ δ ε ζ η

B
12'12' 7'
α α' β

2 GP 6. Vindel. Mart Cod. 91, 5. cant. amigo.
4e 3v.

B
11 11 9
α β γ

3 L 5. SM1, EG, Ma288, Ma19421, Sens. Ch
2673. bened-vs. 12e 3v.

* a b c b D
3' 7 3' 7 9
α β α' β' γ

10' 10' 10'
... ..

4 L 7. SM1, Clm 4660. G383. Ch 3383. versus.
sec. 14e irr. XII.

(vid. 2: 10, 3: 29, 285: 11, 691: 5)

10 10 4
α β γ

5 L 422. O201. dr. 8e 3v.

B
- - -
α β γ

6 L 9. SM1, LeP, Ma 288, Ma 289, Ma 19421.
Ch 3779. bened-vs. 10e 3v.

- - -
α β γ

7 L 220. EG. LD. 1e 3v.

B
- - -
α β γ

8 L 418. O201. dr. 4e 3v. I.

II αβγ'
III α'β'γ'
IV α''β''γ'

10 10 3'
α α β

9 L 48. SM1, LoB. Ch 15435. bened-vs. 8e
3v.

II γδε

B
9' 9' 8'
α α' β

10 GP 11. Vindel. Mart Cod. 91, 7. cant.
amigo. 4e 3v.

<p style="text-align: center;">B</p> <p>9' 9' 5 α α' β</p>	<p>11 GP 2. Vindel. Mart Cod. cant. amigo. 91, 1. 6e 3v.</p>
<p>9' 9' 3 η θ ι^{pf.}</p>	<p>12 L 175. CLX. Ch 27431. cond. 4e irr. IV. (vid. 1: 5)</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p>9 9 7 α β γ</p>	<p>13 L 118. SM3. Ch falta. versus. 7e 3v.</p>
<p>9 8 4' α β γ</p>	<p>14 L 462. O201. dr. 9e 3v. I, II. III, IV 994'/δδ'ε V, VI 884'/ζζη VII 884'/θικ VIII 894'/λμν IX 884'/ξοπ</p>
<p>8 8 8 ε(α') ζ(β') θ(γ')</p>	<p>15 L 403. T237. dr. 3e irr. II. (vid. 118: 15)</p>
<p>8 8 7 α β γ^{pf.}</p>	<p>16 L 134. LoB. Ch 4227. versus. 3e irr. I, II. II δεζ (vid. 118: 16)</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p>8 8 3' α β γ^{pf.}</p>	<p>17 L 170. CLX. (Magister Albertus). Ch 24917. cond. 7e 3v, 3.</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p>7' 7' 3</p>	<p>18 GP 4. Vindel. Mart Cod. 91, 3. cant. amigo. 6e 3v.</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p>7 8 4' α β γ</p>	<p>19 GP 333. E¹, E². CSM 160. cant. cs. 8e 3v.</p>
<p>7 7 6' ξ ο π</p>	<p>20 L 681. V288. Pedro Abelardo. planctus. 13e irr. IX, X, XI, XII, XIII. (vid. 3: 20, 149: 30, 285: 23, 303: 18)</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p>6' 6' 7' α α' β</p>	<p>21 GP 9. Vindel. Mart Cod. 91, 6. cant. amigo. 4e 3v.</p>

<p style="text-align: center;">B</p> <p>6' 6' 6' α β α'</p>	<p>22 GP 158. E¹. CSM 260. cant. cs. 7e 3v.</p>
<p>6 6 5' α β γ^{pf.}</p>	<p>23 L 186. CLX. (Magister Iohannes). Ch 22217. bened. 4e 3v.</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p>5' 5' 6' α α' β</p>	<p>24 GP 5. Vindel. Mart Cod. 91, 4. cant. amigo. 6e 3v.</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p>5' 5' 4' α β γ</p>	<p>25 L 169. CLX. Ch 24683. pr. 11e 3v. I, II. III, IV δεγ' V, VI ζηγ'' VII, VIII θηγ' IX, X, XI κλγ'ε</p>
<p>5 4 2' oda continua</p>	<p>26 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch 34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e irr. X. XI 566' XII, XIII 556' (vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 125: 7, 129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)</p>
<p>4' 4' 4'</p>	<p>27 L 615, 591, 648, 664, 660, 642. HP. Pedro Abelardo. dox. him. irr 3v.</p>
<p>3' 3' 8 α α β</p>	<p>28 L 421. O201. dr. 2e 3v.</p>
<p>3' 3' 7 oda continua</p>	<p>29 L 401. T327. dr. 14e irr. VI. VII abc / 3'57 (vid. 104: 7, 158: 3, 285: 34, 529: 3, 553: 2, 691: 9, 739: 3, 750: 4)</p>
<p>- - - α β γ</p>	<p>30 L 423¹¹. O201. dr. 20e 3v.</p>

¹¹ Esta composición presenta una larga sucesión de estrofas con la forma en *aab*. La melodía cambia a lo largo de la composición desarrollando cuatro periodos melódicos sucesivos: 1) αβγ 2) αβγ' 3) δεζ y 4) ηθι.

119

a a b a

7' 10 7' 10
α β α β'

1 L 411. T237. dr. 1e 4v.

120

a a b a a a a a b

A A B A A
10 10 4 10 10 10 10 10 4
α β γ α α α α β γ

1 GP 381. E¹, To. CSM 279. cant. rondeau. 4e 9v.

121

a a b a a a a b

8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 699. F. (Philippe le Chancelier). Ch 36229, AK 51. 3e 8v. III.
(vid. 121: 1, 412: 1, 578: 1)

122

a a b a a a a b (a a b)

A A B¹² A A B
7' 7' 5' 7' 7' 7' 7' 5' 7' 7' 5'
α β γ δ δ α β γ α β γ^{Pf.}

1 L 160. R5132. (virelai) 5e 8v.

123

a a b a a a b a b a b a a a c a a a c a

4' 4' 4 4' 4' 4' 4 4' 4 4' 4 2' 2' 2 4' 2' 2' 2 4'
α α β β γ γ'
α β γ δ α β γ δ α ε α' ε' ζ ζ η θ ζ' ζ η ζ''

1 O 71. R. Rb Vaq. 392, 9. estamp. 6e 20v.

124

a a b a a a b a c c d c c d c c

5 6 6' 5 6 6 6' 5 6 6 6' 5 6 6' 5 6

¹² Mientras que Spanke en *Zum Thema...*, 8 trata los primeros tres versos de la composición a modo de refrán que se repite antes y después de cada estrofa, recordando a la forma del *virelai*, Du Méril en *Poesies populaires latines...*, 52, dice no tener indicios suficiente para suponer un refrán al deducir que después de los primeros versos faltarían dos versos con la misma rima que los anteriores. A su vez, Anderson en el volumen X/10 sigue la propuesta de Spanke.

α β γ δ α' β' γ' δ' ε ζ η θ ι κ λ μ
 α β γ δ ε β' γ' δ' ζ η θ ι κ λ μ ν
 α β γ δ ε β' γ' ζ η θ ι κ λ μ ν ξ

1 O 158. R, X, G. Gc Faid. 167, 32. cs. 6e 16v,
 2-7,2.

125

a a b a a b

7' 7' 7 7' 7' 7
 α β γ α β γ

1 L 36. SM1. Ch 11641. sec. 4e 6v. I.
 (vid. 239: 11)

- - - - -
 η θ ι η θ ι

2 L 147. SM5, F. Philippe le Chancelier. Ch
 18908, AK 40. 5e 6v. III (amen).
 (vid. 239: 12)

- - - - -

3 L 291. Clm 4660. carm. 11e irr. IV.
 (vid. 109: 1, 239: 15, 708: 2)

7 7 7 7 7 7

4 L 287. Clm 4660. carm. 3e 6v.

A A B
 6 6 4' 6 6 4'
 α β γ δ ε ζ^{Pf.}

5 L 167. CLX. Ch 23021. cond. 5e 6v.

B^{Pf.} B^{Pf.}
 4' 4' 4' 4' 4' 4'
 α β γ δ ε ζ¹³

6 L 59. SM1. Ch 34539. versus. 2e 6v.

3' 3' 5' 3' 3' 5'
 oda continua

7 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
 34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e
 irr. XIV, XV, XVI, XVII, XVIII.
 (vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26,
 129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

3 3 6 3 3 6

8 L 2. SM1. Ch 1673. versus. 9e 6v. VIII, IX.

¹³ Mientras que la composición se conserva monódicamente en SM1, el primero y el segundo refrán se conservan con melodías distintas. Tal peculiaridad en la distribución melódica del refrán lleva a Fuller en «Aquitainian polyphony of the eleventh and twelfth centuries», I, 440) a suponerle un desarrollo polifónico.

α β γ δ ε ζ

* a a
12 12
(vid. 239: 58)

126

a a b a a b a a

7 5 7' 7 7 7' 5 7
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 191. G. Peirol. 366, 22. cs. 6e 8v, 1-4.

127

a a b a a b a a b

8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α' γ δ ε ζ η α''

1 L 701. F. Philippe le Chancelier. Ch 4014,
AK 59. cond. 3e 9v. I.
II θικλμνξοπ
III ρστυφχψωθ

128

a a b a a b a a b a a b a b

3 3 6 3 3 6 3 3 6 3 3 6 6 6
α β γ δ ε γ' α β γ δ ε γ' ζ η

1 O 226. R. Gr Riq. 248, 69. cs-relig. 5e 14v,
3-5,5,2.

* a b a b a b a b a b
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β γ β' α β γ β' δ ε

129

a a b a a b b

3' 3' 5' 3' 3' 3' 5'
oda continua

1 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e
irr. XIX.
(vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26,
125: 7, 278: 2, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

130

a a b a a b b a a b b

10 6 6' 10 6 6' 10'10 10 10'10'
α β γ α β γ δ δ' α' δ δ'

1 F 93. K, M. Gaut Dargies. RS 684. ch. 4e
11v.

131

a a b a a b b b a b b a c c

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 8 8
α β γ α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 F 122. T. Jehan Bodel. RS 367. past. 5e 14v.

132

a a b a a b b c c b

3' 3' 7 3' 3' 7 7 3' 3' 7
α β γ δ ε γ ζ η θ ι

1 L 267. Clm 4660. carm. 3e 10v.

133

a a b a a b b c c d d

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β γ α β γ' δ ε δ' ζ η

1 O 12. R. Gr Riq. 248, 2. cs. 6e 11v, 2-5.

134

a a b a a b c c a a c

6 6 6' 6 6 6' 6' 6' 6 6 6'
α β γ α β γ δ ε α β γ (RS 7)

1 L 716. F. Philippe le Chancelier. Ch 7964,
AK 56 (O 142, RS 7, RS 922, RS 935). cond.
1e 12v.

135

a a b a a b c c c d b

7' 5' 5' 7' 5' 5' 5' 5' 5' 7 5'
.....

1 L 354. Clm 4660. carm. 2e 11v.

136

a a b a a b c c d c c d

7 7 6' 7 7 6' 7 7 6' 7 7 6'
oda continua

1 L 686. F. Ch 22761, AK 50. cond. 3e 12v. I.
II 776'776'777777
(vid. 254: 1)

137

a a b a a b c c d c c d a a b a a b

A A B A A B
7 7 6' 7 7 6' 7 7 6' 7 7 6' 7 7 6'
α β γ α β' δ ε β γ ε β γ α β γ α β' δ

1 GP 368. E¹, E², To. CSM 7. cant. virelai. 4e
18v.

138

a a b a a b c d c

11 11 7 11 11 7 11 11 6
α α' β γ δ ε ζ η θ(β')

1 L 234. Clm 4660. carm. 3e 9v.

139

a a b a a b c d c d a a b a a b

A A B A A B
3 3 5' 3 3 5' 6 6 6 6 3 3 5' 3 3 5'
α α' β α α' β γ δ γ δ' α α' β α α' β'

1 GP 394. E¹. CSM 380. cant. loor. virelai. 5e 16v.

140

a a b a a b c d c d d d b d d
b

A A B A A B
4' 4' 6' 4' 4' 6' 5' 5' 5' 5' 4' 4' 6' 4' 4' 6'
α β γ α β γ δ ε δ ε α β γ α β γ

1 GP 431. E¹, E², To. CSM 20. cant. loor. virelai. 4e 16v.

141

a a b a a b c d d c

3' 3' 5 3' 3' 5 5 7' 7' 5
α β γ α β γ δ ε ζ η

1 L 394. Clm 4660. carm. 5e 10v irr. I, III (exc. IV, V 11v)
IV aabaabcdddc / 3'3'53'3'553'3'7'5
V aabaabcddec / 3'3'53'3'553'3'7'5
(vid. 699: 1)

142

a a b a b

7 7 5' 7 6'
... ..

1 L 318. Clm 4660. carm. 7e 5v.

7 7 5' 7 5'
... ..

2 L 347. Clm 4660. carm. 5e 5v. I, II, III, IV. V 875'76'

6 8 7 7 6
o o' π ρ σ

3 L 103. SM3. Ch 37211. (Pierre de Blois). versus. 5e ir. III, IV
(vid. 142: 3, 179: 1, 203: 2)

B B
5' 5' 5' 5' 5'
α β γ β γ

4 GP 306. E¹. CSM 250. cant. cs. 4e 5v.

143
a a b a b a

7 7 7 7 7 7
ε ε η ε η ε

1 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. VII.
XII εεη'εη'ε
XVII aaabab / εεη'εη'ε
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719:
1)

144
a a b a b c d d e d e c

7 7 7 7 7 5' 7 7 7 7 7 5'
oda contiuua

1 L 715. F. Philippe le Chancelier. Ch 26742,
AK 06. cond (lai lírico). 9e irr.VIII, IX.
(vid. 303: 26)

145
a a b a b c b c b c a

A A B A
9 2 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7
α β γ δ ε δ ε ζ ε γ

1 GP 357. E¹, E², To. CSM 88. cant. 12e 11v.

146
a a b a b c c c a

10 4 6 10 10 10 10 8 6
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 177. δ 181, Mont 151. Anon. 461, 170a. cs.

147
a a b a c c d d

10 10 10'10 10'10' 10 10
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 135. G. Fq Mars. 155, 11. cs. 5e 8v, 2-5,4.

148
a a b a c c d d d d d d

8 8 8 8 10 8 8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 L 47. SM1. Ch 31773. bened-vs. 2e 12v.

149

a a b b

12 12 12'12'
α β γ δ

1 O 5. Chigi 151. Anon. 461, 73a. dr. 1e 4v.

10' 10' 10' 10'
α β γ δ

2 L 31. SM1. Ch 28749. bened-vs. 4e 4v.

* a b c b d b e b
3' 6' 3' 6' 3' 6' 4' 5'
α β γ δ ε ζ η θ

10' 10' 9 10
... ..

3 L 262. Clm 4660. carm. 8e irr. VI.
(vid. 2: 6, 239: 31, 269: 1, 459: 4, 641: 1)

10 12 8 8
... ..

4 L 381. Clm 4660. cr. 9e irr. IX.
(vid. 62: 1, 67: 1, 108: 1, 173: 11, 246: 3, 254:
5, 369: 1, 725: 2)

10 10 10 10
α β γ β

5 L 228. EG. LD. 1e 4v.

- - - -
α α β γ

6 L 415¹⁴. O201. dr. 1e 4v

- - - -
α α β γ

7 L 452, L 450, L 448, L 424. O201. dr. 1e
4v.

- - - -
α β γ δ

8 L 440, L 431. O201. dr. 1e 4v.

- - - -
α β γ δ

9 L 426, L 446, L 429, L 444, L 454, L 432, L
445, L 438. O201. dr. 1e 4v.

- - - -
α β α β'

10 L 433, L 430, L 451, L 439. O201. dr.
1e 4v.

- - - -
α α β γ

11 L 427. O201. dr. 4e 4v.

- - - -

12 L 435. O201. dr. 1e 4v.

¹⁴ Todo el misterio de *Los tres clérigos* repite la misma estructura métrica e idéntica melodía para cada entrada de un personaje. Sirva *Nos quos causa discendi literas* (L 415) como modelo paradigmático para toda la composición.

$\alpha \beta \beta \gamma$

- - - -
 $\alpha \alpha \beta \gamma$

- - - -
 $\alpha \alpha' \beta \gamma$

- - - -
 $\alpha \beta \gamma \beta'$

- - - -
 $\alpha \beta \gamma \beta'$

- - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma'$

- - - -
 $\alpha \alpha' \beta \gamma$

- - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta$

- - - -
 $\alpha \alpha' \beta \gamma$

- - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta$

- - - -
 $\alpha \alpha \beta \gamma$

- - - -
 $\alpha \alpha \beta \gamma$

- - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta$

- - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta$

13 L 428. O201. dr. 2e 4v. I.
II δεζη

14 L 475. O201. dr. 2e 4v. I.
II ααβγ

15 L 469. O201. dr. 1e 4v.

16 L 480. O201. dr. 1e 4v.

17 L 479. O201. dr. 1e 4v.

18 L 477, L 474, L 467. O201. dr. 1e 4v.

19 L 476. O201. dr. 1e 4v.

20 L 472. O201. dr. 2e 4v. I.
II δδ'εδ''

21 L 468. O201. dr. 2e 4v. I.
II εεζη

22 L 466. O201. dr. 2e 4v. I.
II δδεζ

23 L 470. O201. dr. 2e 4v. I.
II δεζη

24 L 471. O201. dr. 1e 4v.

25 L 478. O201. dr. 1e 4v.

- - - -
α β γ δ

26 L 473. O201. dr. 1e 4v.

- - - -
... ..

27 L 579, 675, 552, 627, 571, 598, 533 545,
633. HP. Pedro Abelardo. dox. him. 1e 4v.

* a b a b a c d c
3' 6 3' 6 3' 6 3' 6

- - - -
... ..

28 L 791. 11331. Hilarius. dr. 2e 4v.

10 7 10 13
α β γ δ

29 L 455. O201. dr. 1e 4v.

9 9 9 9
ι κ ι' λ

30 L 681. V. Pedro Abelardo. planctus. 13e irr.
V, VI.

VI ικλ'

(vid. 3: 20, 118: 20, 285: 23, 303: 18)

- - - -
α β γ δ

31 L 723. P1118, W116, Gg.5.35. Ch 28396.
carm. tr. 11e 4v.

8 8 10 10
... ..

32 L 655, 673, 559, 581, 578, 522, 607, 608,
587, 613, 580, 635, 583, 548, 654. HP.
Pedro Abelardo. dox. him. 1e 4v.

* a a b c d c
8 8 4 6 4 6

8 8 8 8
α β α' γ

33 L 227. EG. LD. 1e 4v.

- - - -
α β α β

34 L 222. EG. LD. 8e 4v. I, III.
II, IV, VI, VIII α'βγδ

- - - -
α α β γ

35 L 219. EG. LD. 1e 4v.

- - - -
α β α β'

36 L 215. EG. LD. 1e 4v.

- - - -
α β γ δ

37 L 180. CLX. (Fulberto de Chartres). Ch
15680. him. 6s 4v.

- - - -

38 L 185. CLX. (Fulberto de Chartres). Ch

... ..	18581. him. 3e 4v. II, III ¹⁵ . (vid. 3: 14)
- - - - α β γ δ	39 O 97. Chigi 151. Anon. No PC. dr. 2e 4v.
- - - - α β γ δ	40 O 121. Chigi 151. Anon. No Pc. planh-dr. 1e 8v.
- - - - ω ω' ω ω'	41 L 242. CA 8° 32, Clm 4660. carm. 9e irr. IX. (vid. 214: 4, 272: 1, 298: 12, 498: 1, 502: 10, 723: 7)
- - - -	42 L 77. SM1. dr. 1e 4v.
- - - - α α β γ	43 L 520. O201. dr. 1e 4v.
- - - -	44 L 359. Clm 4660. carm. 8e irr. II, VI. (vid. 110: 8, 724: 1)
- - - -	45 L 285. Clm 4660. carm. 12e 4v. XII aabbcc
- - - -	46 L 368. Clm 4660. carm. 31e irr. X. (vid. 4: 5, 85: 10, 239: 53, 283: 2, 285: 5, 459: 10)
- - - -	47 L 553, 606, 634, 609, 525. HP. Pedro Abelardo. dox. him. 1e 4v.
- - - -	48 L 589, 604, 541. HP. Pedro Abelardo. dox. him. 5e 4v.
8 8 7' 7' α β γ δ	49 L 403. T237. dr. 3e irr. I. III aab(a) / 8898 / α"β"κ (vid. 118: 15)

¹⁵ La tercera estrofa de la composición, *Zelus patris et filii*, coincide con la última estrofa de *Psallat chorus celestium* (L 180). Nos preguntamos hasta qué punto esta estrofa, que tiene una función doxológica trinitaria, podría ser considerada como una estrofa-refrán.

7' 11' 11' 16 (5+11)
α β γ δ

50 L 464. O201. dr. 1e 4v.

7' 8 7' 8
α β γ δ

51 L 198. EG. LD. 1e 4v.

7' 7' 10 10
α β γ γ'

52 L 68. SM1. dr. 1e 4v.

7' 7' 8' 7'
... ..

53 L 257. Clm 4660. carm. 8e 4v. I.
(vid. 3: 28)

7' 7' 7' 7'
α α β β

54 L 16. SM1. Ch 36840. bened-vs. 4e 4v.

- - - -
α β γ δ

55 L 86. SM2, SM3. Ch 12263. versus. 7e 4v.

- - - -
α β γ δ

56 L 162. R5132. planh. 10e 4v.

- - - -
α β γ δ

57 L 73. SM1. dr. 1e 4v.

- - - -
α β α' β

58 L 771. EG. Ch 22380. LD. 1e 4v.

- - - -
... ..

59 L 270. Clm 4660. carm. 7e 4v.

- - - -
... ..

60 L 316. Clm 4660. carm. 11e 4v.

- - - -
... ..

61 L 156. R74. carm. 13s 4v.

- - - -
... ..

62 L 783. 11331. Hilarius. dr. 2e 4v.

- - - -
... ..

63 L 800. 11331. Hilarius. dr. 1e 4v.

- - - -
... ..

64 L 796. 11331. Hilarius. dr. 2e 4v.

7' 7' 7 7
... ..

65 F 117. P24541. Gautier de Coinci. RS 902a.
13e 4v.
Distribución irr. R.:
I, II AabB
III AAbB
IV, V aabB
VI AAbb
VII, VIII, IX, X Aabb
XI aab(...)
XII, XIII aaaB
(vid. 69: 12)

7 7 8 7
 α β γ δ

66 L 404. T237. dr. 1e 4v.

7 7 7 7
 δ ϵ ... ζ

67 L 230. Clm 4660. carm. 3e irr. II.
(vid. 149: 67, 285: 24, 719: 2)

- - - -
 α β γ α

68 L 419. O201. dr. 1e 4v.

- - - -
 α α α' β

69 L 457, L 456. O201. dr. 2e 4v. II.
Mel = L 458
(vid. 3: 31)

- - - -
 ϵ ϵ η' ϵ

70 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. XIII.
XXIII pppp
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 149:
70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719: 1)

- - - -
... ..

71 L 294. Clm 4660. carm. 13e irr. III, VI,
VII, VIII, IX, X.
(vid. 3: 36, 175: 1, 182: 6)

- - - -
... ..

72 L 151. R74. carm. 8e 4v. V, VI VII, VIII.
(vid. 3: 38)

6 6 6 6
 α β γ δ

73 LO 41. SM1. Ch 39414. versus. 12e 4v. II,
IV, VII, VIII, IX.
I 6'6'66

X-XI 666'6' / α'β'γδ
II γδγδ.
(vid. 3: 39)

5' 5' 5' 5'
α β γ δ

74 L 45. SM1. Ch 39895. versus (pater noster).
4e 4v.

- - - -
...

75 L 672, 653, 594, 593, 557¹⁶. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. irr 4v.

(c)
2 2 3' 7'
α β γ δ

76 L 80. SM1. dr. 1e 4v.

150
a a b b a

8 8 6 6 6
α β γ δ ε

1 L 284. Clm 4660. carm. 4e irr. I, II.
(vid. 477: 1, 733: 1)

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

2 L 199. EG. LD. 9e 5v. IV.
(vid. 158: 6, 169: 11, 218: 2, 220: 2, 540: 1,
741: 1, 750: 3)

151
a a b b a a

A A
13'13'13'13'13'13'
α α' β β' α α'

1 GP 418. E¹, E². CSM 117. cant. virelai. 7e
6v.

A A
7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ ε ζ^{pf}

2 L 35. SM1. Ch 38963. cond. 12e 6v. XII.
(vid. 459: 1, 716: 1)

152
a a b b a a b a a b

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β γ α β δ γ ε ζ η

1 O 159. R. Gr Riq. 248, 52. sirv. 5e 10v, 3-
5,4,2.

¹⁶ Para la melodía de este grupo de himnos, de contenido mariano, Spanke se pregunta si se podrían cantar con la melodía del himno *Ave maris stella*.

153

a a b b a a b a a b a b

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 695. F. Philippe le Chancelier. Ch 24094,
AK 44. cond. 1e 12v.

154

a a b b a a b b a a b a

7' 7' 3 7 7' 7' 3 7 7' 7' 3 7'
α β γ δ α β γ' ε ζ η θ ι

1 O 73. W, D. Bt Born. 80, 9. cs. 5e 12v, 1-5.

- - - - -
α β γ δ α β γ' ε ζ α' η θ

2 F 24. O, M, T. Con Béthune. RS 1325. ch.
5e 12v.

155

a a b b a a c c a a d d e e b b f f g g a a c c h h h h b b i
i

7'
.....

1 L 155. R74. carm. 1s 32v.

156

a a b b a c d c e e

7 3 4 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 154. R. Gr Riq. 248, 53. cs. 5e 10v, 2- 4,2.

157

a a b b a c d e d f f

7 7 3' 3' 8 5' 5' 7 5' 7 7
.....
F F

1 L 310. Clm 4660. carm. 5e irr. V.
(vid. 61: 1, 236: 1, 728: 1, 730: 1)

158

a a b b b

8 8 8 8 8
oda continua

1 L 231. F, Clm 4660. AK 10. (Philippe le
Chancelier). carm. cond. 4e irr. IV.
(vid. 59: 1, 99: 1, 182: 1)

B B B
7' 7' 8 6 9
α β γ δ γ'

2 GP 315. E¹. CSM 330. cant. loor. cs. 6e 5v.

7' 5' 6' 4' 4'
κ λ μ μ' μ'

3 L 401. T327. dr. 14e irr. X.
(vid. 104: 7, 118: 29, 285: 34, 529: 3, 553: 2,
691: 9, 739: 3, 750: 4)

7 7 11 11 11
ε ε ζ ζ ζ'

4 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. X, XI, XVI.
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 149:
70, 161: 1, 298: 9, 703: 8, 719: 1)

6 6 5' 4' 5'
... ..

5 L 677. C197. (Pedro Abelardo). planctus.
15e irr. I.
II 67677
(vid. 2: 14, 165: 1, 182: 5, 184: 2, 187: 3, 211:
1, 696: 1)

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

6 L 199. EG. LD. 9e 5v. VII, IX.
(vid. 150: 2, 169: 11, 218: 2, 220: 2, 540: 1,
741: 1, 750: 3)

159

a a b b b a

A A
14'14'14'14'15'14'
α β β β α β

1 GP 36. E¹, E², To. CSM 6. cant. virelai. 17e
6v.
* **A B A B x c x c x c x b**
7 7' 7 7' 7' 6' 7' 6' 7' 7' 7' 6'
α β β β α β

A A
13'13'13'13'13'13'
α α' β β' α α''

2 GP 111. E¹, E², To. CSM 23. cant. virelai. 6e
6v.

A A
- - - - -
α β γ γ' α β

3 GP 124. E¹, E². CSM 119. cant. virelai. 14e
6v.

A A
- - - - -
α α' β β' α α'

4 GP 297. E¹, E². CSM 136. cant. virelai. 7e
6v.

A A
- - - - -
α α' β β' α α'

5 GP 391. E¹, E². CSM 137. cant. virelai. 10e
6v.

A A
- - - - -

6 GP 213. E¹. CSM 201. cant. virelai. 13e 6v.

$\alpha \beta \gamma \gamma' \alpha \beta$

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

7 GP 88. E¹. CSM 257. cant. virelai. 5e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

8 GP 299. E¹. CSM 264. cant. virelai. 11e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma' \alpha \beta$

9 GP 162. E¹. CSM 363. cant. virelai. 6e 6v.

A A
13 13 13 13 13 13
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

10 GP 337. E¹, E², To. CSM 16. cant. virelai.
16e 6v.

A A
12'12'14'14'14'14'
 $\alpha \alpha' \beta \beta' \alpha \alpha'$

11 GP 211. E¹, E², To. CSM 36. cant. virelai.
7e 6v.

A A
12'12'12'12'12'12'
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

12 GP 253. E¹, E², To. CSM 78. cant. virelai.
17e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta' \beta' \alpha \beta$

13 GP 409. E¹, E². CSM 110. cant. virelai. 3e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta'$

14 GP 344. E¹, E². CSM 141. cant. virelai. 10e
6v.

A A
12 12 12 12 12 12
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

15 GP 245. E¹, E², To. CSM 50. cant. loor.
virelai. 6e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \alpha'' \alpha'' \alpha \alpha'$

16 GP 92. E¹, E², To. CSM 73. cant. virelai.
11e 6v.

A A
12 12 10 10 12 10

17 GP 207. E¹, E², To. CSM 52. cant virelai. 7e

$\alpha \beta \beta' \beta' \alpha \beta''$

12v.

A A

11'11'13'13'11'11'
 $\alpha \beta \gamma \gamma' \alpha \beta$

18 GP 133. E¹, E². CSM 77. cant. virelai. 8e
6v.

A A

11'11'11'11'11'11'
 $\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha \beta$

19 GP 176. E¹, E², To. CSM 61. cant. virelai.
8e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \alpha \alpha'$

20 GP 15. E¹, E², To. CSM 65. cant. virelai.
50e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha \beta$

21 GP 45. E¹, E². CSM 114. cant. virelai. 10e
6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

22 GP 272. E¹, E². CSM 145. cant. virelai. 14e
6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \gamma \alpha'$

23 GP 235. E¹. CSM 267, 373. cant. virelai.
20e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \beta' \beta' \alpha \beta$

24 GP 351. E¹. CSM 319. cant. virelai. 16e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \beta' \beta' \alpha \beta$

25 GP 191. E¹. CSM 370. cant. virelai. 3e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \beta \alpha \beta$

26 GP 416. E¹. CSM 413. cant. virelai. 6e 6v.

A A

11'11'11 11 11 11'
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta'$

27 GP 422. E¹. CSM 223. cant. virelai. 5e 6v.

A A

11 13 13 13 13

28 GP 343. E¹, E², To. CSM 64. cant. virelai.

$\alpha \beta \gamma \gamma \delta \beta$

18e 6v.

A A

11 11 15 15 11 11
 $\alpha \alpha' \beta \beta' \alpha \alpha'$

29 GP 262. E¹, E², To. CSM 12. cant. virelai.
6e 6v.

* A A x b x b b a
11 11 7' 7 7' 7 11 11
 $\alpha \alpha' \beta \gamma \beta \gamma' \alpha \alpha'$

A A

11 11 13 13 10 11
 $\alpha \beta \gamma \gamma' \alpha \beta$

30 GP 330. E¹, E². CSM 76. cant. virelai. 8e
6v.

A A

11 11 11 11 11 11
 $\alpha \beta \beta' \beta' \alpha' \beta$

31 GP 375. E¹, E², To. CSM 21. cant. virelai.
11e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \alpha' \alpha' \alpha' \alpha \alpha'$

32 GP 246. E¹, E², To. CSM 27. cant. virelai.
14e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

33 GP 332. E¹, E², To. CSM 63. cant. virelai.
18e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha \beta$

34 GP 354. E¹, E², To. CSM 74. cant. virelai.
10e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \gamma \alpha'$

35 GP 50. E¹, E², To. CSM 82. cant. virelai.
10e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha'' \beta$

36 GP 62. E¹, E², To. CSM 86. cant. virelai.
10e 6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \alpha \alpha'$

37 GP 144. E¹, E². CSM 123. cant. virelai. 10e
6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

38 GP 164. E¹, E². CSM 131. cant. virelai. 18e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \alpha' \alpha' \alpha \alpha'$

39 GP 322. E¹, E². CSM 138. cant. virelai. 14e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

40 GP 346. E¹, E². CSM 186. cant. virelai. 16e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta' \alpha \alpha'$

41 GP 79. E¹. CSM 226. cant. virelai. 13e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

42 GP 388. E¹. CSM 265. cant. virelai. 27e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

43 GP 40. E¹. CSM 275. cant. virelai. 12e 6v.

A A
- - - - -
... ..

44 GP 178. E¹. CSM 298. cant. virelai. 14e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \alpha \alpha'$

45 GP 425. E¹. CSM 307. cant. virelai. 9e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \alpha \alpha'$

46 GP 401. To. CSM 426. cant. virelai. 8e 6v.

A A
10'10'11'11'11'11'
 $\alpha \beta \beta' \beta' \alpha \beta$

47 GP 186. E¹, E², To. CSM 19. cant. virelai.
8e 6v.

A A
10'10'10'10'10'10'
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

48 GP 419. E¹, E², To. CSM 54. cant. virelai.
15e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

49 GP 378. E¹, E², To. CSM 62. cant. virelai.
10e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta' \beta'' \alpha \beta$

50 GP 374. E¹, E², To. CSM 69. cant. virelai.
21e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

51 GP 148. E¹, E². CSM 129. cant. virelai. 7e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \gamma \alpha \alpha'$

52 GP 68. E¹, To. CSM 211. cant. virelai. 9e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

53 GP 187. E¹. CSM 367. cant. virelai. 13e 6v.

A A
10'10'10 10 10 10'
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

54 GP 393. E¹, E², To. CSM 17. cant. virelai.
14e 6v.

A A
10'10 10'10'10'10
 $\alpha \beta \alpha \alpha \alpha \beta$

55 GP 142. E¹. CSM 299. cant. virelai. 12e 6v.

A A
10 10 10 10 10 10
 $\alpha \alpha' \beta \beta' \dots \dots$ ¹⁷

56 O 234. SJAbss. Anon. 461, 215. dansa. 3e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

57 GP 209. E¹, E², To. CSM 22. cant. virelai.
7e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma' \alpha \beta$

58 GP 426. E¹, E², To. CSM 39. cant. virelai.
7e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

59 GP 339. E¹, E², To. CSM 44. cant. virelai.
9e 6v.

¹⁷ Falta la notación musical para los dos últimos versos de la composición excepto para la primera palabra del penúltimo verso *vos* que empieza con la misma agrupación de nota (fa-mi) que los primeros versos. En su edición musical, Riquer-Muntané, *Las canciones de...*, 77, propone que se repite la melodía de los dos primeros dando lugar a la forma: $\alpha\alpha'\beta\beta'\alpha\alpha'$

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

60 GP 140. E¹, E², To. CSM 58. cant. virelai.
15e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha' \beta$

61 GP 363. E¹, E², To. CSM 109. cant. virelai.
10e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma' \alpha \beta$

62 GP 174. E¹, E². CSM 118. cant. virelai. 7e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta' \alpha \alpha$

63 GP 206. E¹, E². CSM 122. cant. virelai. 13e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

64 GP 146. E¹, E². CSM 126. cant. virelai. 7e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

65 GP 338. E¹, E². CSM 130. cant. virelai. 7e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha \beta$

66 GP 365. E¹, E². CSM 133. cant. virelai. 7e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

67 GP 169. E¹, E². CSM 142. cant. virelai. 12e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \alpha \alpha'$

68 GP 189. E¹, E². CSM 170. cant. virelai. 5e
6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta \alpha \alpha'$

69 GP 278. E¹. CSM 240. cant. virelai. 10e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta' \beta' \alpha \beta$

70 GP 377. E¹. CSM 259. cant. virelai. 10e 6v.

A A
- - - - -
α β β' β' α β

71 GP 201. E¹. CSM 290¹⁸. cant. loor. virelai.
6e 6v.

A A
- - - - -
α β γ γ α β

72 GP 163. E¹. CSM 339. cant. virelai. 14e 6v.

A A
- - - - -
... ..

73 GP 373. E¹. CSM 402. cant. virelai. 5e 6v.

A A
- - - - -
α β γ γ α β

74 GP 402. E¹, To. CSM 415. cant. virelai. 6e
6v.

A A
- - - - -
α β β' β' α β

75 GP 251. To. CSM 404. cant. virelai. 20e 6v.

A A
9' 10' 10 10 10 10'
α β γ γ δ β

76 GP 366. E¹, E², To. CSM 10. cant. loor.
virelai. 4e 6v.

A A
9' 9' 9' 9' 9' 9'
α β β β α β

77 GP 369. E¹. CSM 280. cant. loor. virelai. 5e
6v.

A A
8 8 8 8 8 8
α β γ γ α β

78 GP 16. E¹, E², To. CSM 68. cant. virelai.
10e 6v.

A A
- - - - -
α β α' α' α β'

79 GP 134. E¹, E², To. CSM 80. cant. loor.
virelai. 5e 6v.

A A
- - - - -
α β γ γ' α' β

80 GP 376. E¹, E², To. CSM 92. cant. virelai.
10e 6v.

¹⁸ El refrán de esta cantiga solamente se repite después de las estrofas impares debido al desarrollo antitético de sus estrofas. Ver Fidalgo, «Variedad métrica en las Cantigas de Santa María», 562-563.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha \beta$

81 GP 166. E¹, E², To. CSM 168. cant. virelai. 10e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha' \beta$

82 GP 355. E¹. CSM 410. cant. loor. virelai. 8e 6v.

A A
8 8 7' 7' 7' 8
 $\alpha \beta \beta' \beta' \alpha \beta$

83 GP 236. E¹, E², To. CSM 112. cant. virelai. 10e 6v.

A A (A)
8 7 14 14 14 4
 $\alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta$

84 O 38. SJAbs. Anon. 461, 27b. dansa. 6e 6v.

* **A A b c d c e c A**
8 7 7 7 7' 7 7' 7 4
 $\alpha \beta \alpha' \beta' \alpha'' \beta'' \gamma \alpha''' \delta$

A A
7' 7' 8 8 8 7'
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta'$

85 GP 171. E¹, E², To. CSM 70. cant. virelai. 5e 6v.
II 7'7'7'7'7'

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

86 GP 64. To. CSM 425. cant. virelai. 11e 6v.

A A
7' 7' 7' 7' 7' 7'
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

87 GP 67. E¹, E², To. CSM 83. cant. virelai. 14e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta \alpha \beta$

88 GP 49. E¹, E². CSM 140. cant. virelai. 5e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

89 GP 430. E¹, To. CSM 231. cant. virelai. 14e 6v.

A A
- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

90 GP 167. E¹. CSM 375. cant. virelai. 10e 6v.

A A
7 7 7' 7' 7' 7'

91 GP 168. E¹, E². CSM 111. cant. virelai. 12e

$\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha \beta$

6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \beta' \gamma \beta$

92 GP 96. E¹, E². CSM 179. cant. virelai. 9e
6v.

A A

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

93 GP 372. E¹. CSM 200. cant. loor. virelai. 9e
6v.

A A

7 7 7 7 7 7
 $\alpha \beta \beta \beta \alpha \beta$

94 GP 91. E¹, E², To. CSM 101. cant. virelai.
8e 6v.

A A

6' 6' 6' 6' 6' 6'
 $\alpha \beta \gamma \gamma' \alpha \beta$

95 GP 156. E¹, E². CSM 182. cant. virelai. 13e
6v.

A A A C

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \gamma \gamma' \beta$

96 GP 371. E¹. CSM 320. cant. virelai. 7e 6v.

A A

4' 8' 11 11 14 13'
 $\alpha \beta \beta \alpha \alpha$

97 GP 183. E¹, E². CSM 187, 394. cant. virelai.
12e 6v.

* **A b b b a**
13'13'13'13'13'

A A

4 11 10'10'10' 11
 $\alpha \beta \gamma \gamma \gamma' \beta'$

98 GP 80. E¹, E², To. CSM 96. cant. virelai.
14e 6v.

160

a a b b b a a a c c c a

5 5 5 5 5 6 5 5 5 5 5 6
... ..

1 L 272. Clm 4660. carm. 9e irr. III, VI.
(vid. 18: 1, 19: 1, 94: 1, 112: 1, 113: 1, 207: 1)

161

a a b b b b

11 11 9 9 9 9
 $\delta \delta \beta \gamma \gamma \gamma$

1 L 683. V. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. III, IV.
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 298: 9, 703: 8, 719: 1)

B B B B
10 10 7 4 7 4
α β γ δ γ δ

2 L 176. CLX. (Fulberto de Chartres). Ch
28032. cond. 6e 6v¹⁹.

8 8 4 4 4 8
γ δ ε ζ η θ

3 L 244. F, Clm 4660. Philippe le Chancelier
AK 37. carm. cond. 3e irr. II.
(vid. 285: 14, 649: 1)

7 7 7 7 7 7
β β α α α α

4 L 678. V288. Pedro Abelardo. planctus. 12e
irr. II, III.
(vid. 3: 34, 239: 56, 285: 28)

162

a a b b b b a a

A A
9' 11' 8' 8' 8' 8' 9' 11'
α β γ γ' δ γ'' α β

1 GP 379. E¹, E², To. CSM 100. cant. loor.
virelai. 3e 8v.
*A A A A b b b b a a a a
4' 4' 4' 6' 8' 8' 8' 8' 4' 4' 4' 6'
α β γ δ ε ε' ζ ε'' α β γ δ

163

a a b b b b b

8 8 8 9 8 7 7
... ..

1 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. IV.
(vid. 30: 1, 182: 9, 203: 1, 223: 1, 239: 27, 285:
33, 441: 1, 691: 11, 725: 1)

164

a a b b b b b a

A A
13'13'13'13'13'13'13'13'
α β γ δ γ δ' α β

1 GP 328. E¹, E², To. CSM 95. cant. virelai.
12e 8v.

A A

13 13 16 16 16 16 13 13
α β γ γ' γ γ' α β

2 GP 329. E¹, E², To. CSM 5. cant. virelai. 26e
8v.

165

a a b b b b b c c b d d

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

1 L 677. C197. Pedro Abelardo (?). planctus.

¹⁹ El *conductus In hac die laudes cum gaudio* conserva una segunda voz copiada en rojo para la primera estrofa. El resto de la composición es monódica.

... ..

15e irr. VII.
VIII aaaaabbcdfeff
(vid. 2: 14, 158: 5, 182: 5, 184: 2, 187: 3, 211: 1, 696: 1)

166

a a b b b b c c

11 11 7 11 7 11 8 11
α α β γ β γ δ ε^{pf}

1 L 111. SM3, LoB. Ch 10878. versus. 1e 8v.

9' 9' 9 10 10 11 7' 7'
melodía poco clara

2 L 305. Clm 4660. carm. 7e 8v. IV.
(vid. 182: 2)

167

a a b b b c

7 8 8 7 7 7
... ..

1 L 289. Clm 4660. carm. 7e irr. II.
(vid. 34: 3, 173: 13, 185: 1, 671: 1)

168

a a b b b c d d c

7' 7' 7 6 4 2' 6 4 2'
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 L 30. SM1, LeP. Ch 9987. bened-vs. 3e 9v.

7 7 7 7 7 7 7 7
... ..

2 L 321. Clm 4660. carm. 3e 9v. I, III.
II aabbcddeb

169

a a b b c

C
10 10 10 10 12
α α' β γ δ

1 L 65. SM1. dr. 2e 5v. II.
(vid. 29: 3)

C
- - - - -
α α α β γ

2 L 62. SM1. dr. 2e 4v. II.
(vid. 29: 10)

C
10 10 10'10' 6'
α α β γ δ

3 O 230. R. Gr Born. 242, 64. alba. 7e 5v.

- - - - -
α β γ γ δ

4 O 229. Chigi 151. Anon. 461,141a. planh-dr.
4e 5v. I.

C
10 10 10 10 3'
α β γ δ ε^{pf.}

7' 7' 7' 7' 7
... ..

(C)
- - - - -
... ..

C
7 7 7 7 6
α β γ δ ε

7 3' 8 4 6
oda continua

6 6 4 7 7
α β γ δ ε

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

170
a a b b c b

7 7 7 7 7' 7
... ..

171
a a b b c b b d d c e e f e

5' 5' 3' 3' 5' 5' 5' 3' 3' 5' 7' 7' 7' 7'
... ..

172
a a b b c b d d c

C C

(vid. 29: 6)

5 L 126. SM3, LoB, LeP. Ch 21141. versus. 1e
5v.

6 L 260. Clm 4660. carm. 11e irr. I, III, IV, V.
II 7'8'7'7'
(vid. 521: 2, 698: 1)

7 L 790. 11331. Hilarius. 3e 5v.

8 L 194. EG. Ch 14280. cond. 6e 5v. V, VI.
(vid. 29: 12)

9 L 719. F. Ch 7975, AK 01. (Philippe le
Chancelier). sec. 6e irr. V, VI.
(vid. 239: 18, 252: 1)

10 L 101. SM3. Ch 25296. versus. 10e irr. I,
II.
III ζηθε'
IV aabbc d / 3'3'3'3'67/ κλμνξο
V aabbc / 443'3'6 / πρσζτ
(vid. 183: 1, 239: 33)

11 L 199. EG. LD. 9e 5v. I, II.
(vid. 150: 2, 158: 6, 218: 2, 220: 2, 540: 1, 741:
1, 750: 3)

1 L 286. Clm 4660. carm. 5e irr. III.
(vid. 34: 6, 43: 6, 108: 2)

1 L 361. Clm 4660. carm. 5e 14v. I.
II, III, IV aabbc ddeecffgf
V aabbcaaddeffgf

10 10 10 10 3' 10 10 10 3'
α α α ... β α α α β

1 L 60. SM1. Ch 41807. dr. 1e 9v.

173

a a b b c c

11 11 11 11 11 11
α β γ δ α β

1 L 225. EG. LD. 1e 6v.

11 11 11 11 9 9
... ..

2 L 671²⁰. HP. Pedro Abelardo. him. irr 6v.

10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ

3 O 138. Chigi 151. Anon. 461, 141a. dr. 1e 6v.

10 4 6 4 6' 10'
α β γ δ ε ζ

4 O 195. V. Anon. 461, 192a. cs-relig. 5e 6v.

8 8 8 8 9 8
... ..

5 L 308. Clm 4660. carm. 5e 6v.
II 888878
III aabcbb / 888888
IV 888878
V 888877

8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ

6 L 218. EG. LD. 1s 6v.

- - - - -
... ..

7 L 283. Clm 4660. carm. 16e 6v.

- - - - -
... ..

8 L 369. Clm 4660. carm. 5e 6v. II, III.
(vid. 34: 2)

- - - - -
... ..

9 L 775. 11331. Hilarius. dr. 1e 6v.

7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β γ δ

10 L 232. Clm 4660. carm. 6e 6v. I, II, IV, V.
(vid. 5: 7)

²⁰ L 658: II aaaaaa; III aaaabb; IV aabbCC. L 547: IV aabbCC. L 629: V aabbCC. L 674: III aaaaaa; IV aaaaBB. L 518: IV aabbCC. L 622: IV aabbCC. L 652: I aaaaBB; IV aabbCC. L 611: III aabcdc; IV aabbCC. L 619: IV aabbCC.

7 7 8 8 8 7
... ..

11 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. VII.
(vid. 62: 1, 67: 1, 108: 1, 149: 4, 246: 3, 254: 5,
369: 1, 725: 2)

7 7 8 8 6 7
α β γ δ ε ζ

12 L 335. Clm 4660. carm. 7e 6v. I. (12:2)
II, V 778767
III, VII 777767
IV 5788
VII 7778

7 7 8 7 8 8
... ..

13 L 289. Clm 4660. carm. 7e irr. III, V.
VI 888888
(vid. 34: 3, 167: 1, 185: 1, 671: 1)

174
a a b b c c b

6 6 8 4 8 4 6
α ι κ λ μ ν ξ

1 L 229. F, Clm 4660. AK 74. (Pierre
de Blois). carm. cond. 10e irr. III, IV.
(vid. 258: 1, 478: 4, 520: 1, 530: 1)

175
a a b b c c b b

7 7 7 7 7 7 7
... ..

1 L 294. Clm 4660. carm. 13e irr. I.
(vid. 3: 36, 149: 71, 182: 6)

176
a a b b c c c b

7 8 7 6 7 4 7 10
... ..

1 L 362. Clm 4660. carm. 6e irr. II.
(vid. 218: 1, 335: 1, 553: 1, 703: 1, 727: 1)

7 7 5' 5' 3' 3' 3' 5'
... ..

2 L 351. Clm 4660. carm. 4e 8v.

177
a a b b c c c c

10 10 10 10 10 10 10 10
α β α β α β γ(α') β'

1 L 203. EG. LD. 1e 8v.

178
a a b b c c c c d d

8 8 10 4 8 10 4 8 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 107. G. Fq Mars. 155, 8. cs. 5e 10v, 2-4.

179

a a b b c c c d

8 4 3' 3' 8 4 4 6'
α β γ γ δ ε ζ η

1 L 103. SM3. Ch 37211. (Pierre de Blois).
versus. 5e irr. I, II.
II θικκλμνξ
(vid. 142: 3, 203: 2)

180

a a b b c c c d d

12 12 12 12 12 12 12 12 12
α α α α α α α α α
(α+β)

1 L 61. SM1. Ch 41854. dr. 1e 9v.
* a a
6 6²¹

6 8 6 8 5 5 7' 5 5 7'
... ..

2 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. VIII.
(vid. 1: 9, 32: 1, 43: 4, 66: 1, 85: 4, 110: 5, 201:
1, 245: 2)

181

a a b b c c d

D
10 10 10 10 10 10 2
α β α β γ δ ε

1 L 204. EG. LD. 2e 7v.

10 9 7' 7' 9 8 8
.. ..

2 L 236. Clm 4660. carm. 4e 7v. I.
II 8'8'9'9'97'8'
(vid. 37: 3)

7 7 7 7 7 7 3
α β γ δ ε ζ η^{Pr.}

3 L 56. SM1, SM2. Ch 19516. versus. 4e ir. I.
(vid. 3: 24, 196: 2, 286: 1)

C C D
7 7 7 7 5' 5' 5'
α α β β γ γ' δ

4 L 25. SM1. Ch 38144. versus. cond. 3e 7v.
II ε...ζηγγδ
III θθ'ικλμν

²¹ Disposición métrica distinta a la propuesta por Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 290 (6aa). Debido a su naturaleza rítmica nos parece más apropiado utilizar el esquema planteado por Gautier, en *Histoire de...*, 168 aunque la división de los versos dodecasílabos en dos frases melódicas independientes (α+β) avalarían la estructura de Spanke.

182

a a b b c c d d

8 4 7' 6' 4 8 8 8
oda continua

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β γ γ α β

7' 7' 5 5 3' 3' 7 7
... ..

7 7 7 8 7 8 7 8
... ..

7 7 7 7 7 7 7 7
... ..

- - - - -
... ..

5' 7' 5' 8' 4' 7' 5' 8'
α β γ δ ε ζ ε' ζ'

5' 7' 5' 7' 5' 7' 4' 10
... ..

3' 3' 8 8 11 9 7 7'
... ..

183

a a b b c c d d c

7 7 4 4 6' 2' 6 4 2'
υ υ φ χ ψ ω ϑ Υ φ

1 L 231. F, Clm 4660. AK 10. (Philippe le Chancelier). carm. cond. 4e irr. III. (vid. 59: 1, 99: 1, 158: 1)

2 L 305. Clm 4660. carm. 7e 8v. I, II, V, VI, VII. III 7'7'7'7'10'9'10' V αβαβγγγγ VI γγγαβαβ (vid. 166: 2)

3 L 271. Clm 4660. carm. 6e irr. I, II, VI. (vid. 651: 1, 662: 2, 734: 1)

4 L 375. Clm 4660. carm. 2e 8v. I. (vid. 209: 3)

5 L 677. C197. (Pedro Abelardo). planctus. 15e irr. VI. V aabcddee/6765'7777 (vid. 2: 14, 158: 5, 165: 1, 184: 2, 187: 3, 211: 1, 696: 1)

6 L 294. Clm 4660. carm. 13e irr. XII, XIII (vid. 3: 36, 149: 71, 175: 1)

7 L 461. O201. dr. 1e 8v.

8 L 296. Clm 4660. carm. 1e 8v.

9 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. V. (vid. 30: 1, 163: 1, 203: 1, 223: 1, 239: 27, 285: 33, 441: 1, 691: 11, 725: 1)

1 L 101. SM3. Ch 25296. versus. 10e irr. VI, VII. (vid. 169: 10, 239: 33)

184

a a b b c c d d d

D D D
7 7 5' 5' 7' 9' 3 4 9
... ..

(b)
5' 7 5' 5' 5 7 7 5 7
... ..

1 L 306. Clm 4660. carm. 3e 9v.

2 L 677. C197. (Pedro Abelardo). planctus.
15e irr. XIII.
XIV 773'5'57757
(vid. 2: 14, 158: 5, 165: 1, 182: 5, 187: 3, 211:
1, 696: 1)

185

a a b b c c d d d d

7 7 7 7 8 7 7 7 7 7
... ..

1 L 289. Clm 4660. carm. 7e irr. I.
(vid. 34: 3, 167: 1, 173: 13, 671: 1)

186

a a b b c c d d E

E
9' 9' 9' 9' 9' 9' 9' 9' 3
α β γ δ ε ε ε+ζ δ η^{Pf.}

1 L 131. LoB, CLX (L 175), Ma 289. bened-
vs. 1e 9v.

7 7 7 7 7 7 7 7 5'
α α' β β' γ γ' δ ε ζ

2 L 703. F. Ch 25645, AK 09. cond. 6e irr. V,
VI.
(vid. 110: 2, 715: 1)

6 6 6 6 6 6 6 4 2'
ν ξ ο ν' ξ ο' π ρ σ

3 L 762. F. Ch 34351, AK 43. cond. 6e irr. V,
VI.
(vid. 198: 4, 502: 4)

187

a a b b c c d d e e

10'10'10'10'10'10'10'10'10'
... ..

1 L 792. 11331. Hilarius. dr. 1e 10v.

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α α' α α' β γ δ ε ζ

2 L 713. F. Ch 26435, AK 24. Philippe le
Chancelier. cond. 1e 10v.

5 6 6 6 5 5' 5' 5' 7 7

3 L 677. C197. (Pedro Abelardo). planctus.

... ..

15e irr. III.
IV 5765'564'777
(vid. 2: 14, 158: 5, 165: 1, 182: 5, 184: 2, 211:
1, 696: 1)

4' 7' 4' 7' 5' 7' 5' 7' 4' 7'
α β β' γ δ ε ζ η θ ι

4 L 459. O201. dr. 1e 10v.

188

a a b b c c d d e e f f

8 7 8 7 7 7 5' 5' 5' 6' 5' 6'
... ..

1 L 303. Clm 4660. carm. 10e irr. I²².

189

a a b b c c d d e e f f g g

6' 8' 5' 8' 7' 8' 7 9 7 8 7 9 5' 8'
α β γ β' γ β'' γ β''' δ ε δ ε ζ β'''

1 L 460. O 201. dr. 1e 14v.

190

a a b b c c d d e e f f g g h h i i j j k k

5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 8' 6' 8' 4' 7' 5' 9' 6' 7' 5' 8' 15' 15'
.....

1 L 152. R74. carm. 1s 22v.

191

a a b b c c d d e e f f g g f

7 7 7 7 7 7 4 4 7 7 7 7 7 7
.....

1 L 304. Clm 4660. carm. 3e 14v. II, III.
I 77777744677787

192

a a b b c c d d e f f e

6 3 6 3 6' 6' 3 6 6' 6 6 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι θ κ λ

1 O 160. W. Anon. 461, 152. cobl. 1e 12v.

193

a a b b c c d e f f g h h g

²² El resto de estrofas, aun siguiendo la misma disposición rítmica en versos pareados, presentan un esquema silábico muy irregular en el que se combina, en su mayoría, los versos pentasílabos y hexasílabos femeninos.

3' 3' 5 3 6' 6' 7 3' 9 7 7' 7 8 5'
.....

1 L 273. Clm 4660. Pierre de Blois. carm. 4e
irr. II.
(vid. 96: 1, 271: 1, 366: 1)

194

a a b b c c d e f f g h g h i i i h

G H G H I I I H

7 4 7 4 4 7 6' 7 7 6' 7 2' 7 2' 4 4 4 2'
oda continua

1 L 341. F, Ff.i.17, Clm 4660. AK 04. (Pierre
de Blois). carm. cond. 8e irr.VII, VIII.
VIII aabbccdefe
(vid. 270: 1, 423: 1, 602: 1)

195

a a b b c d b d

8 9 8 8 8 7 7 7
... ..

1 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. X.
(vid. 70: 1, 85: 8, 239: 52, 260: 1, 283: 1, 285:
4, 385: 1, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

196

a a b b c d c

C D C

8 8 8 8 8 6 6
α α' α β γ β' γ'

1 L 209. EG. LD. 3e 7v.

7 7 7 7 7 3' 7
θ θ' ι κ λ μ ν^{PF}

2 L 56. SM1, SM2. Ch 19516. versus. 4e irr. II.
(vid. 3: 24, 181: 3, 286: 1)

C D C

7 7 7 7 5' 7 6'
... ..

3 L 249. Clm 4660. carm. 3e 7v.

197

a a b b c d c d

C D C D

12 12 12 12 6' 6 6' 6
α α' β γ δ ε ζ η

1 F 84. P24541. Gautier Coinci. RS 83 (RS 12,
L 696). ch. 12e 8v.

X aabbBCBC

* a b c b d e d e F G F G
6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6

198

a a b b c d d c

7 8 8 8 9 9 8 9
α α' β γ β' γ' δ ε

1 L 465. O201. dr. 1e 8v.

7 7 7 7 7' 7 7 7'
α β γ δ ε α' γ' ζ

2 O 39. R. Rm Mirav. 406, 9. cs. 6e 8v, 3-4.

7 7 7 7 5' 7 7 5'
α β γ δ ε ζ β' (γ')

3 L 747. F. Philippe le Chancelier. Ch 32656, AK 28. cond. 6e 8v. I, II.
(vid. 71: 2, 303: 11)

- - - - -
ζ η θ ι ι' κ λ μ

4 L 762. F. Ch 34351, AK 43. cond. 6e irr. III, IV.
(vid. 186: 3, 502: 4)

199

a a b b c d d c c

7' 7' 7 7' 7 7' 7' 6'
ι κ λ μ ν ξ ο π ρ

1 L 159. R5132. Ch 2207. 2e 8v (exc. II 9v). II.
(vid. 209: 1)

200

a a b b c d d c e e e

7 4 7 4 7 3' 3' 7 4 8 8
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 384. Clm 4660, Ff.i.17. Pierre de Blois. carm. 3e irr. I.
(vid. 569: 1)

201

a a b b c d d c e e f f f f e

8 8 5' 5' 9 7' 7' 9 8 8 4' 4' 4' 4' 9
... ..

1 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. V.
(vid. 1: 9, 32: 1, 43: 4, 66: 1, 85: 4, 110: 5, 180: 2, 245: 2)

202

a a b b c d d c e f f e

6 6 6 6 6' 5 5 6' 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ η ζ' θ ε' ζ'' ι

1 O 94. R. Gr Riq. 248, 24. cs. 5e 12v, 1-5. II, IV.
(vid. 623: 2)

203

a a b b c d d d

7 7 7 8 10 8 7 8
... ..

1 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. VI.
(vid. 30: 1, 163: 1, 182: 9, 223: 1, 239: 27, 285:
33, 441: 1, 691: 11, 725: 1)

3' 3' 4 4 3' 10 10 14'
ς τ υ φ χ ψ ω θ

2 L 103. SM3. Ch 37211. (Pierre de Blois).
versus. 5e ir. V.
(vid. 142: 3, 179: 1)

204

a a b b c d d e e

10 4 6 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 34. R. Gr Riq. 248, 13. cs. 5e 9v, 2-5,2.

205

a a b b c d d e e c

7' 7' 7' 7' 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 97. SM3 Ch 21115. versus. 3e 10v.

3' 3' 3' 3' 3 3' 3' 3' 3' 3
α β γ δ ε ζ η θ ι ε

2 L 42. SM1. bened-vs. 2e 10v. I. (vid. 206: 2)

3' 3' 3' 3' 3 3' 3' 3' 3' 1'
α β γ δ ε ζ η θ ι ε²³

3 L 58. SM1. Ch 34341. bened-vs. 2e irr. I.
(vid. 206: 1)

206

a a b b c d d e e c f f

3' 3' 3' 3' 3 3' 3' 3' 3' 3 8 8
α β γ δ ε

1 L 58. SM1. Ch 34341. bened-vs. 2e irr. II.
(vid. 205: 3)

- - - - -
α β γ δ ε ζ η θ ι ε

2 L 42. SM1. bened-vs. 2e irr. II. (vid. 205: 2)

²³ Misma melodía que el ben-vs. *O miranda* (L 42) no incorporado en el estudio métrico de Spanke, «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik». Hemos optado por repertoriar ambas composiciones de manera independiente debido a que, por un lado, *Vallis montem* (L 58) termina con la formula de *Benedicamus* y, por el otro, porque codicológicamente el manuscrito indica una clara división entre ambas.

207

a a b b c d d e e e c

5 5 5 5 6 5 5 4' 4' 4' 6
... ..

1 L 272. Clm 4660. carm. 9e irr. IX.
(vid. 18: 1, 19: 1, 94: 1, 112: 1, 113: 1, 160: 1)

208

a a b b c d e

D E
6' 6' 6' 6' 5 11 11
... ..

1 L 298. Clm 4660. carm. 10e 6v. III.
(vid. 115: 1)

209

a a b b c d e d

7' 7' 7 7 7 7 7' 7
α β γ δ ε ζ η θ

1 L 159. R5132. Ch 2207. him. 2e 8v (exc. II
9v). I.
(vid. 199: 1)

C D E D
7 8 7 7 7' 5' 7' 5'
α β γ δ ε ζ ε' η

2 L 243. Clm 4660. carm. 13e 8v. II.
(vid. 723: 1)

7 7 7 7 7 5' 7 5'
... ..

3 L 375. Clm 4660. carm. 2e 8v. II.
(vid. 182: 4)

210

a a b b c d e d e d e e f f c

A A B B C
3 3 3' 3' 6' 6 6' 6 6' 6 6' 3' 6' 3' 6'
α β γ δ ε ζ η ζ η ζ η α β' δ ε
α β γ γ γ α' β

1 GP 130. E¹, E², To. CSM 115. cant. virelai.
30e 15v.

211

a a b b c d e e

3'+3' 4'+4' 7 7 3'+3' 7' 7 7
... ..

1 L 677. C197. (Pedro Abelardo). planctus.
15e irr. XI, XII.
(vid. 2: 14, 158: 5, 165: 1, 182: 5, 184: 2, 187:
3, 696: 1)

212

a a b b c d e e d

7 7 7 7 7' 7 7 7 7

1 O 125. R. Gr Riq. 248, 31. cs-relig. 6e 9v, 1-

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

5. II, IV.
(vid. 625: 2)

213

a a b b c d e f g h h

8 8 7 8 7 8 8 4' 7 10' 9'
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta \zeta' \iota \kappa$

1 L 409. T237. Ch 21297. dr. 1e 11v.

214

a a b b d d d d

7 7 7 7 7 7 7 7
v v' v v' v' φ

4 L 242. CA 8° 32, Clm 4660. carm. 9e irr. VI.
(vid. 149: 41, 272: 1, 298: 12, 498: 1, 502: 10,
723: 7)

215

a a b b x c x c c c b b

A A B B
5' 5' 5 10 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5 10
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \varepsilon \zeta \alpha \beta \gamma \delta$

1 GP 342. E¹, E², To. CSM 32. cant. virelai. 6e
12v.

216

a a b b x x c

4' 7 4' 7 4' 7 4'
 $\alpha \beta \gamma \beta \gamma \delta \varepsilon$

1 L 142. SM4. Ch 107. versus. 24e 7v.
* **a b c d**
12 12 12 4'
 $\alpha \alpha' \beta \gamma$

217

a a b c

10' 10' 11' 4'
 $\alpha \beta \gamma \delta$

1 L 217. EG. Ch 12625. LD (him.). 1e 4v.

* **a b c b d b e**
4' 5' 4' 5' 5' 5' 4'
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

B C

8 8 7' 2
 $\alpha \alpha' \beta \gamma$

2 GP 3. Vindel. Mart Cod. 91, 2. cant. amigo.
2e 4v.

7 7 7' 5'
α α β γ

3 L 128. SM3. Ch 21461. versus. 9e 4v (exc.
VII, VIII, IX 2v). I, II, III.
(vid. 1: 8, 69: 18)²⁴

7 7 7 7
α α β γ

4 L 458. O201. Ch. dr. 1e 4v.
Mel = L 456, L 457

218

a a b c a

9 12 6 9 9
... ..

1 L 362. Clm 4660. carm. 6e irr. VI.
(vid. 176: 1, 335: 1, 553: 1, 703: 1, 727: 1)

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

2 L 199. EG. ID. 9e 4v. VIII.
(vid. 150: 2, 158: 6, 169: 11, 220: 2, 540: 1,
741: 1, 750: 3)

219

a a b c a a b c

8 8 8 8 8 8 8 8
ο π ρ σ τ υ φ χ

1 L 691. F. Ch 23298, AK 60. cond. 4e irr. IV.
(vid. 239: 5, 471: 3)

220

a a b c b

7 7 5' 7 5'
... ..

1 L 325. Clm 4660. carm. 4e irr. III, IV.
(vid. 237: 1)
II 5'5'5'76'

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

2 L 199. EG. LD. 9e 4v. V.
(vid. 150: 2, 158: 6, 169: 11, 218: 2, 220: 2,
540: 1, 741: 1, 750: 3)

221

a a b c b a a

A A
8 8 7 5' 7 8 8
α α' β γ δ α'' α'

1 GP 287. E¹, E², To. CSM 81. cant. cs. 6e
7v.
* **A A b c b c a a**

²⁴ Esta composición presenta una clara tripartición interna en la que se pueden agrupar las estrofas de tres en tres dando lugar a la forma *AAABBBCCC*. Cada una de las distintas disposiciones métricas ha sido tratada de manera independiente (RMMNC 1: 8, 69: 18). Spanke en «St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik», 313), ha relacionado dicha construcción tripartita a la forma que presentan algunos tropos de *Kyrie*.

8 8 7 5' 7 5' 2 8
α α' β γ δ α'' α'

222

a a b c b b c d d b e f e f g h g h

E F E F G H G H
8 4 8 8 8 4 8 8 4 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ

1 L 742. F. Ch 32445, AK 23. cond. 3e 18v.

223

a a b c b b d d e

4' 4' 7 4 8 8 6 7 6'
... ..

1 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. III.
(vid. 30: 1, 163: 1, 182: 9, 203: 1, 239: 27, 285:
33, 441: 1, 691: 11, 725: 1)

224

a a b c b c

B C
7 7 5 5' 12 6'
... ..

1 L 311. Clm 4660. carm. 9e irr. II.
(vid. 79: 1, 95: 1, 107: 1, 551: 1, 663: 1, 744:
1)

7 7 7 3' 7 3'
γ γ δ ε δ ε

2 L 679. V288, P, O. Ch 36793. Pedro
Abelardo. planctus. 14e irr. III, IV, V, VI.
(vid. 5: 9, 43: 3, 55: 1, 239: 20)

A A
6 6 6 6 6 6
α β γ δ α β

3 GP 173. E¹, E², To. CSM 60. cant. loor.
balada. 4e 6v.

225

a a b c b c a a

A A
11'11'6 5' 6 5' 11'11'
α β γ δ γ δ' α' β

1 GP 53. E¹, E². CSM 134. cant. virelai. 11e
8v.

A A
8 8 8 10 8 10 8 8
α β γ δ γ ε α β

2 GP 76. E¹, E², To. CSM 162. cant. virelai.
8e 8v.
III-VIII: 88810810810

226

a a b c b c b a a b c c b

7' 7' 6 6 6 6 6 7' 7' 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν

1 L 240. F, Clm 4660. AK 03. (Philippe le Chancelier). carm. sec. 8e irr. II. (vid. 268: 1, 274: 1, 566: 1, 568: 1, 611: 2, 622: 2)

227

a a b c b c b c a

A A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β α β α' γ β'

1 GP 341. E¹, E², To. CSM 132. cant. virelai. 20e 9v.

228

a a b c b c b c b c a a

A A
7 7 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7 7
α β γ β' γ β' γ β'' γ β' α β

1 GP 380. E¹. CSM 350. cant. loor. es. 5e 12v.

229

a a b c b c c a

A A
11 11 7' 7 7' 7 11 11
α β γ γ' γ γ' α β

1 GP 55. E¹, E², To. CSM 91. cant. virelai. 8e 8v.

A A

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
... ..

2 GP 145. E¹, E². CSM 408. cant. virelai. 6e 8v.

A A

7 7 7' 7 7' 7 7 7
α β γ δ γ δ' δ β

3 GP 323. E¹, E², To. CSM 59. cant. virelai. 14e 8v.

230

a a b c b c c d d c

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ

1 L 254. F, Clm 4660. AG 08. (Philippe le Chancelier). carm. cond. 3e irr. I. (vid. 363: 3, 462: 1)

231

a a b c b c d a d a

A A

13'13'7 6' 7 6' 7 6' 7 6'
α α' β γ β γ' α α'

1 GP 420. E¹, E², To. CSM 28. cant. virelai.
15e 10v.

232

a a b c b c d e d e

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 726. F. Ch 9448, AK 46. planctus. 4e irr.
IV.
(vid. 495: 1, 554: 1, 667: 1)

233

a a b c b c d e f d e f d

8 8 8 8 8 8 3' 8 8 3' 8 8 3'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν

1 L 330. F, W, Clm 4660, A 44. AH 07. carm.
3e irr. III.
(vid. 490: 2, 687: 1)

234

a a b c b d

D

8 8 7' 7' 3' 7
α α β γ α' α'

1 L 146. SM4. versus. 6e 6v.

235

a a b c b d b e f f e e

F F E E

7 11 11 7' 7 7' 5 5' 8 8 3' 3'
... ..

1 L 364. Clm 4660. carm. 5e irr. I.
(vid. 78: 1, 426: 1)

236

a a b c b d d

D D

7 7 7 7 7 7 7
... ..

1 L 310. Clm 4660. carm. 5e irr. I.
(vid. 61: 1, 157: 1, 728: 1, 730: 1)

237

a a b c b d d e f e

7 7 5' 7 5' 8 9 5' 7 6'
... ..

1 L 325. Clm 4660. carm. 4e irr. I.
(vid. 220: 1)

238

a a b c c

15 15 15 16 8

α β γ δ ε

1 L 463. O201. dr. 1e 5v.

239

a a b c c b

A A

10 10 10 10 10 10

α β α β α β

1 GP 51. E¹. CSM 326. cant. balada. 10e 6v.

A A

- - - - -

α α' α α' α α'

2 GP 120. E¹, To. CSM 423. cant. virelai. 10e 6v.

10 10 4 10 10 4

... ..

3 L 787. 11331. Hilarius. dr. 1e 6v.

A A

8 8 8 8 8 8

α β α β' α β

4 GP 417. E¹. CSM 230. cant. loor. balada. 3e 6v.

- - - - -

α α' β γ δ γ'

5 L 691. F. Ch 23298, AK 60. cond. 4e irr. I. (vid. 219: 1, 471: 3)

- - - - -

α β γ δ ε γ

6 L 751. F. Ch 33427, AK 08. cond. 6e 6v. I, II, III, IV oda continua V, VI oda continua

- - - - -

α β γ δ ε β'

7 L 760. F. Philippe le Chancelier. Ch 34297, AK 27. sec. 6e irr. I, II. V, VI 887887 / ξοπρστ (vid. 303, 10)

8 8 6' 8 8 6'

α β γ δ ε ζ

8 F 15. P24541. Gautier Coinci. RS 851 (F 212). ch. 12e 6v. rimas derivativas

- - - - -

α β γ δ ε ζ

9 F 212. P24541. Gautier Coinci. RS 1831 (F 15). ch. 14e 6v.

- - - - -

α α β γ δ ε

10 F 119. P24541. Gautier Coinci. RS 1644. ch. 17e 6v.

7' 7' 7 7' 7' 7
α β γ α β γ

11 L 36. SM1. Ch 11641. sec. 4e 6v. II, III,
IV.
(**vid.** 125: 1)

- - - - -
α β γ α β γ

12 L 147. SM5, F. Philippe le Chancelier. Ch
18908, AK 40. 5e 6v. I, II, IV, V
(amen).
II δεζδεζ
IV κλμκλμ
V νξονξο
(**vid.** 125: 2)

- - - - -
ι κ λ ι κ λ ^{Pf.}

13 L 138. LoB. versus. 5e irr (exc. I 15v). II,
III, IV, V.
III μνξμνξ
IV οπροπρ
V σζτσστ
(**vid.** 251: 1)

- - - - -
oda continua

14 L 727. F, Ff.i.17. Philippe le Chancelier.
Ch 8624, AK 05. sec. 8e 6v.

- - - - -
... ..

15 L 291. Clm 4660. carm. 11e irr. II, III, VII,
IX, X.
(**vid.** 109: 1, 125: 3, 708: 2)

- - - - -
... ..

16 L 255. Clm 4660. carm. 11e 6v.
XI aabccbde

- - - - -
... ..

17 L 350. Clm 4660. carm. 27e 6v.

7' 7' 6 4 4 6
oda continua

18 L 719. F, Hu, A44. Ch 7975, AK 01.
(Philippe le Chancelier). sec. 6e irr. III, IV.
(**vid.** 169: 9,252: 1)

B B
7' 7' 4 7' 7' 4
α β γ α β' δ

19 L 210. EG. LD. 1e 6v.

7 7 7 7 7 7
α α β α α β

20 L 679. V288, P, O. Ch 36793 Pedro
Abelardo. planctus. 14e irr. I, II.
(**vid.** 5: 9, 43: 3, 55: 1, 224: 2)

- - - - -
... ..

21 L 794, L 807. 11331. Hilarius. dr. 2e 6v.

- - - - -
... ..

22 L 802. 11331. Hilarius. dr. 2e 6v.

- - - - -
... ..

23 L 812. 11331. Hilarius. dr. 4e 6v.

7 7 5' 7 7 5'
oda continua

24 L 99. SM3, LeP. Ch 24633. versus. 4e 6v²⁵.
I.

- - - - -
oda continua

25 L 104. SM3. Ch 6378. versus. 5e 6v.

- - - - -
α α' β α α' β

26 L 138.1. LoB, CB. Godefroy de Breteuil.
planctus. 6e irr. I.
(vid. 64: 1, 110: 6, 254: 6, 446: 3, 502: 7)

- - - - -
... ..

27 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. I.
(vid. 30: 1, 163: 1, 182: 9, 203: 1, 223: 1, 285:
33, 441: 1, 691: 11, 725: 1)

7 7 3' 7 7 3'
γ δ α γ δ α

28 F 94. P3517, P2163. Gautier de Coinci. RS
924b. 6e irr. II.
I 483'483' / αβααβα
III εγαεγα
IV ζηα'ζηα'
V aaabcccb / 7773'7773' / θηα'θηα'
VI aaabcccb / 66646664 / κκλμκκλα''

B B
5' 9' 3' 7 7 3'
α β γ δ ε ζ

29 L 184. CLX. (Sancto Fortunato). Ch 17962.
cond. 6e 4v. I.
II 5'8'3'673'
III aaBxcB 4'8'3'76'3'
IVaxBcxB 6'7'3'76'3'
V aaBccB 5'6'3'66'3'
VI axBccB 6'7'3'4'5'3'

4' 3' 7 3' 3' 7
α β γ δ ε ζ

30 L 74. SM1. dr. 1e 6v.

²⁵ Este *versus* se repite en el folio 76r de SM3 como segunda estrofa de *Flore vernans* (L 104). La melodía no conserva ningún paralelismo con ninguna de las voces polifónicas a excepción del inicio en terceras ascendientes (sol-la-si).

4 5 7 4 4 6
... ..

31 L 262. Clm 4660. carm. 8e irr. II.
(**vid.** 2: 6, 149: 3, 269: 1, 459: 4, 641: 1)

4 4 6' 4 4 6'
... ..

32 L 784. 11331. Hilarius. dr. 2e 6v.

3' 7 6' 3' 7 6
⊞ A B Γ Δ E

33 L 101. SM3. Ch 25296. versus. 10e irr.
VIII.
IX-X aabbccb / 2'4773'3'2' / ZHΘIKΛM
(**vid.** 169: 10, 183: 1)

3' 3' 7 3' 3' 7
α β γ δ ε ζ ^{Pf.}
(β+γ)

34 L 29. SM1. Ch falta. bened-vs. 4e 6v.
II αβ'θικλ ^{Pf.}
III μνξοπρ ^{Pf.}
IV σςτυφχ ^{Pf.}

- - - - -
α β γ δ ε ζ ^{Pf.}

35 L 140. LoB. versus. 3e 6v. I.
(**vid.** 678: 2)

- - - - -
α β γ δ ε ζ

36 L 78. SM1. Ch 31258. dr. 3e 6v.

- - - - -
α β γ α β γ

37 L 75. SM1. dr. 1e 6v.

- - - - -
α β γ δ ε ζ

38 L 79. SM1. dr. 1e 6v.

- - - - -
α β γ α β' γ

39 L 82. SM1. dr. 1e 6v.

- - - - -
α β γ δ ε γ

40 L 202. EG. LD. 7e 6v.

- - - - -
α β γ α β γ

41 L 211. EG. LD. 1e 6v.

- - - - -
α β γ δ ε γ

42 L 213. EG. LD. 1e 6v.

- - - - -

43 L 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488,

α β γ δ ε γ'

489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497.
498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506,
507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515,
516, 517. O201. dr. 36e irr.

- - - - -
α β γ δ ε ζ

44 L 700. VL3251. carm. 7e 6v.

- - - - -
... ..

45 L 307. Clm 4660. carm. 5e irr. I, II, III.
IV aabcde
(vid. 259: 1)

- - - - -
... ..

46 L 158. R74. carm. 14e 6v.

- - - - -
... ..

47 L 154. R74. carm. 10e 6v.

- - - - -
... ..

48 L 150. R74. carm. 8e 6v.

- - - - -
... ..

49 L 777, L 774. 11331. Hilarius. dr. 1e 6v.

- - - - -
... ..

50 L 803. 11331. Hilarius. dr. 2e 6v.

3' 3' 6' 3' 3' 6'
... ..

51 L 610, 599, 535, 546, 632. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. 1e 6v.
* a b c b
7' 6' 7' 6'

3' 3' 5' 3' 3' 5'
... ..

52 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. VIII, IX,
XVIII, XIX.
XIII, XIV 448448
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 260: 1, 283: 1, 285: 4,
385: 1, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

- - - - -
... ..

53 L 368. Clm 4660. carm. 31e irr. VIII, IX,
XXIV.
XVIII 348348
XIX 448447
(vid. 4: 5, 85: 10, 149: 46, 283: 2, 285: 5, 459:
10)

- - - - -
... ..

54 L 782. 11331. Hilarius. dr. 1e 6v.

3' 3' 3' 3' 3' 3'
oda continua^{pf.}

55 L 112. SM3, LeP. Ch 14804. bened-vs. 4e
6v.

- - - - -
γ δ ε ζ η θ

56 L 678. V288. Pedro Abelardo. planctus. 12e
irr. IV, V, VI, VII.
(vid. 3: 34, 161: 4, 285: 28)

- - - - -
... ..

57 L 520, 640, 521, 562. HP. Pedro Abelardo.
him. irr 6v.

3 3 6 3 3 6
α β γ δ ε ζ

58 L 2. SM1. Ch 1673. versus. 9e 6v. I, II,
III, IV, V, VI, VII.
* a a
12 12
(vid. 125: 8)

240

a a b c c b a a d c c d

5 4 2' 5 4 4' 5 4 2' 5 4 2'
ι κ λ ι μ ν ι κ λ ι' κ' ν'

1 L 736. F. Philippe le Chancelier. Ch 13259,
AK 57. 5e irr. III.
(vid. 678: 1, 681: 1, 686: 1)

241

a a b c c b a d

3' 3' 7 3' 3' 7 7' 7'
α β γ δ β' γ' δ+β' γ''

1 L 69. SM1. dr. 1e 8v.

242

a a b c c b b b d d d e f f e

6 6 6 6 6 6 3 7 4 7 4 3' 7 4 3'
α β γ α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ ι

1 L 20. SM1, SM2, SM3, EG. Ch 26258.
versus. cond. 2e 15v.

243

a a b c c b c d e d f g h

7 8 7 8 7 7 7 6 7 6 8 5 7
α β γ α β γ δ ε ζ γ η θ ι

1 L 295. Clm 4660. carm. 4e 13v. I.
II, III aabccbdefegh (irr.)

244

a a b c c b d b b d

3' 3' 5 3' 3' 5 7 3' 3' 5
α β γ α δ ε ζ η θ ι

1 L 365. Clm 4660. carm. 4e 10v. I, IV.

245

a a b c c b d d

10 10 10'10 10 10'10 10
α β γ δ ε α' δ' ε'

1 O 104. R. Rb Vaq. 392, 13. cs. 6e 8v, 2-3.

7 7 8 6 6 7 8 8
... ..

2 L 275. Clm 4660. carm. 9e irr. IV.
(vid. 1: 9, 32: 1, 43: 4, 66: 1, 85: 4, 110: 5, 180:
2, 201: 1)

246

a a b c c b d d b

7' 7' 7 7' 7' 7 7' 7' 7
α β γ α' β γ' α' β' γ''

1 L 331. Clm 4660. carm. 2e 9v.

7 7 7 7 7 7 7 7
α

2 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. I.
(vid. 62: 1, 67: 1, 108: 1, 149: 4, 173: 11, 254:
5, 369: 1, 725: 2)

5 8 3' 5 8 3' 5 8 3'
ι κ λ ι κ λ ι κ λ

3 L 682. V288. Pedro Abelardo. planctus. 14e
irr. V,VI, XII, XIII, XIV.
VII aabaabaab
(vid. 5: 11, 285: 31)

3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7
difícil transcripción^{Pf.}

4 L 107. SM3, LoB. Ch 7973. versus. 3e 9v.

247

a a b c c b d d b e

E
6 6 4' 6 6 4' 4 5 5' 8
α β γ δ ε ζ η θ ι κ^{Pf.}

1 L 106. SM3, LoB, lat. 1120. Ch 27302.
bened-vs. 1e 10v. Verso 3, 6, 9: orbi/orbe.

248

a a b c c b d d b e e b

B B B B
12 12 6' 11' 11' 6' 11' 11' 6' 11' 11' 6'
α β γ δ ε γ ζ ζ γ η ... γ

1 L 43. SM1, SM2^{Pf.}, SM3^{Pf.}, LoB, lat. 1120.
Ch 14116. bened-vs. 1e 12v.

***a b a b C d d e d C e f g f C h i j i C**
5' 6 5' 6 6' 5' 5' 5' 5' 6' 5' 5' 5' 5' 6' 5' 5' 5' 5' 6'

3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7
α β γ α β γ δ ε ζ δ ε ζ

2 L 23. SM1, Ma 19421. Ch 27449. bened-vs.
3e 12v.
II αβγαβγδ'ε'ζ'δ'ε'ζ'
III δ'ε'ζ'δ'ε'ζ'ηεδηεδ

- - - - -
α β γ α β γ δ ε ζ η θ ι

3 L 216. EG. LD. 1e 12v.

249

a a b c c b d d b e e b f f

F F
4 4 6' 4 4 6' 4 4 6' 4 4 6' 8 8
α β γ α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 F 178. T. Gontier Soignies. RS 992. ch. 6e
14v.

250

a a b c c b d d b e e e

E E E
3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7 12 12 12
α β γ α β γ α β γ δ δ δ

1 L 38. SM1, LeP. Ch 12387. versus. cond. 3e
12v.

251

a a b c c b d d e d d e f f f

7' 7' 7 7' 7' 7 4 4 2' 4 4 2' 3 7 7
α β γ α β γ δ ε ζ δ ε ζ η θ δ+ε
Pf.

1 L 138. LoB. versus. 5e irr. I, II.
(vid. 239: 13)

252

a a b c c b d d e e b

7' 7' 6 4 4 6 7 4 8 4 6
oda continua

1 L 719. F. Ch 7975, AK 01. (Philippe le
Chancelier). sec. 6e irr. I, II.
(vid. 169: 9, 239: 18)

253

a a b c c b d d e e f f b

D D E E F F B
3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 3' 3' 3' 3' 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν

1 L 96. SM3. Ch 22384. versus. 5e 13v.

254

a a b c c b d d e f f e

7 7 6' 7 7 6' 7 7 6' 7 7 6'
oda continua

1 L 686. F. Ch 22761, AK 50. cond. 3e 12v.
III.
(vid. 136: 1)

6 6 6 6 6 6 7' 7' 7 7' 7' 7
oda continua^{Pf.}

2 L 90. SM2, SM3, LoB. Ch 14805. cond. 2e
12v.

6 4 6 6 4 6 7' 7' 6 6 6 6
α β γ α β γ δ ε ζ η θ η'

3 L 738. F. Ch 14129, AK 02. planctus. 7e irr.
I, II.
(vid. 582: 1, 600: 1, 642: 1)

3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7
... ..

4 L 334. Clm 4660. carm. 3e 12v.

3 3 7 3 3 7 3 4 7 3 3 8
... ..

5 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. III.
(vid. 62: 1, 67: 1, 108: 1, 149: 4, 173: 11, 246:
3, 369: 1, 725: 2)

2' 2' 4' 2' 2' 4' 2' 2' 4' 2' 2' 4'
η θ ι η θ ι η θ ι η θ ι

6 L 138.1. LoB, Clm 4660. Godefroy de
Breteuil. planctus. 6e irr. III.
(vid. 64: 1, 110: 6, 239: 26, 446: 3, 502: 7)

255

a a b c c b d d e f f e g g

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 6 6
... .. G G

1 L 376. Clm 4660. carm. 4e irr. II.
III 7aabccbddbeebFF
(vid. 81: 3, 267: 1)

3' 3' 1' 3' 3' 1' 3' 3' 1' 3' 3' 1' 6' 6'
α β γ α β γ δ ε ζ η θ ι κ(θ) λ

2 L 756. F. Ch 19454, AK 79. 1e 14v

256

a a b c c b d d e f f e g g e

4 4 7 4 4 7 4 4 7 4 4 8 4 4 7
λ μ ν ξ ο ο' π ρ σ τ υ φ χ ψ ω

1 L 717. F. Ch 7969, AK 68. cond. 2e irr. II.
(vid. 363: 1)

257

a a b c c b d e

3' 3' 7 3' 3' 7 9' 7
α β γ δ ε ζ η θ

1 L 81. SM1. dr. 1e 8v.

258

a a b c c b d e d

7' 7' 8 7' 7' 8 6' 8 6'
... ..

1 L 229. F, Clm 4660. AK 74. (Pierre de Blois). carm. cond. 10e irr. IX.
(vid. 174: 1, 478: 4, 520: 1, 530: 1)

259

a a b c c b d e f

3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7
... ..

1 L 307. Clm 4660. carm. 5e irr. V.
(vid. 239: 45)

260

a a b c c c

6 5' 6 6 6 6
... ..

1 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. XV.
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 283: 1, 285: 4, 385: 1, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

261

a a b c c c b

A A B
10 10 10 10 10 10 10
α β γ α' α'' β γ

1 GP 128. E¹, E². CSM 144. cant. virelai. 12e 7v.

262

a a b c c d

3' 3' 7 3' 3' 7
α β γ δ ε γ'

1 L 398. T237. dr. 1e 6v.

263

a a b c c d c b

3' 3' 5 8 6 7' 4 6
η θ δ'' δ''' ι κ λ μ

1 L 290. Clm 4660. carm. 4e irr. II.
(vid. 529: 2, 632: 1, 690: 1)

264

a a b c c d e e

10 10 10 10 10 10 10 10
oda continua

1 L 337. Clm 4660, F. AJ 27. carm. 4e 8v.
* **a b a b b a c d c d d c e f e f**
4 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4 6
oda continua

265
a a b c c d e e d

3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 11
... ..

1 L 358. Clm 4660. carm. 2e 9v.

266
a a b c c d e e e f g h

5' 6' 7' 6' 5' 7 6' 5' 5' 7 7 7
oda continua

1 L 322. Clm 4660. carm. 3e irr. II.
(vid. 63: 1, 282: 1)

267
a a b c c d e e f g g d h h f h h

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
... ..

H H

1 L 376. Clm 4660. carm. 4e irr. IV.
(vid. 81: 3, 255: 1)

268
a a b c d c b a a b d d b

7' 7' 6 6 6 6 6 7' 7' 6 6 6 6
 $\alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta \eta \theta \iota \kappa \lambda \mu \nu^{26}$

1 L 240. F, Clm 4660. AK 03. (Philippe le
Chancelier). carm. sec. 8e irr. I.
(vid. 226: 1, 274: 1, 566: 1, 568: 1, 611: 2, 622:
2)

269
a a b c d c e f g f

5' 6' 3' 6' 4' 6' 7 6' 7' 5'
... ..

1 L 262. Clm 4660. carm. 8e irr. V.
(vid. 2: 6, 149: 3, 239: 31, 459: 4, 641: 1)

²⁶ La versión de Clm 4660 sólo conserva la melodía para el primer verso de la composición. El esquema melódico es tomado de F en el que la melodía se repite cada dos estrofas dando lugar a cuatro períodos musicales en forma de oda continua. Debido al alto número de versos, solo proponemos esquema melódico para la primera y segunda estrofa.

270

a a b c d d b c c b e f e f g g g f

E F E F G G G F

7 7 8 4 7 7 8 4 7 8 7 2' 7 2' 4 4 4 2'

oda continua

1 L 341. F, Ff.i.17, Clm 4660. AK 04. (Pierre de Blois). carm. 8e irr. III, IV.
(vid. 194: 1, 423: 1, 602: 1)

271

a a b c d d d e e

6' 7' 7 4 6' 3' 3' 10' 10'

... ..

1 L 273. Clm 4660. Pierre de Blois. carm. 4e irr. III.
(vid. 96: 1, 193: 1, 366: 1)

272

a a b c d d e c

5 5 6(5) 5 5 6 5

ι κ λ μ ι κ λ μ

1 L 242. CA 8° 32, Clm 4660. carm. 9e irr. III.
(vid. 149: 41, 214: 4, 298: 12, 498: 1, 502: 10, 723: 7)

273

a a b c d e c

7 7 7 6' 7 7 6'

... ..

1 L 319. Clm 4660. carm. 3e 7v. I.
(vid. 464: 5)

274

a a b c d e e d f f d

7 7 7 7 7 4 7 7 7' 7' 7

oda continua

1 L 240. F, Clm 4660. AK 03. (Philippe le Chancelier). carm. sec. 8e irr. VII.
(vid. 226: 1, 268: 1, 566: 1, 568: 1, 611: 2, 622: 2)

275

a a x b x b

A A

5' 7' 5' 7' 5' 7'

α β γ δ ε ζ

1 GP 198. E¹, To. CSM 422. cant. balada. 20e 6v.
* A A b b
5' 7' 13'13'

$\alpha \beta \gamma \delta$

276

a a x b x b x a

A A

8 7 7' 7 7' 7 8' 7

$\alpha \beta \gamma \gamma' \gamma' \gamma' \alpha \beta$

1 GP 324. E¹, E², To. CSM 103. cant. virelai.
13e 8v.

277

a a x b x b x b x a

A A

7 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7

$\alpha \beta \gamma \delta \gamma \delta \epsilon \zeta \gamma \delta$

1 GP 281. E¹. CSM 418. cant. cs. 9e 8v.

***A b b b a**

15 15 15 15 15

$\alpha \beta \beta \gamma \beta$

278

a b

12 6'

$\alpha \beta$

1 L 14. SM1, LoB. Ch 36679. versus. 4e 4v.

7 4'

oda continua

2 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e
irr. XVIII, XIX, XX.
XXV 7 5'

(vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26,
125: 7, 129: 1, 285: 26, 375: 1, 682: 1)

279

a b a a a a a

8 8 7 8 7 8 8

... ..

1 L 309. Clm 4660. carm. 5e 8v. I.

(vid. 729: 1, 735: 1, 751: 1)

280

a b a a a a a b

A B

9 7 9 9 9 9 9 9

$\alpha \beta \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \beta'$

1 GP 317. E¹, E². CSM 120. cant. rondeau. 3e
8v.

281

a b a a a b

A B

9' 12' 10'10'10'12'
α β

1 O 117. SJAbss. Anon. 461, 251b. dansa. 1e
6v.

282

a b a a a b c d c e f e

7' 6 3' 3' 3' 6' 5' 7 5' 7 7 7
oda continua

F E

1 L 322. Clm 4660. carm. 3e irr. I.
(vid. 63: 1, 266: 1)

283

a b a a b

7' 5' 7' 7' 5'
... ..

1 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. VII, XVII.
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 285:
4, 385: 1, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

- - - -
... ..

2 L 368. Clm 4660. carm. 31e irr. VII, XXII,
XXXI.
(vid. 4: 5, 85: 10, 149: 46, 239: 53, 285: 5, 459:
10)

284

a b a a b c c d d c e e e

7 7' 7 7 7' 7 7 7' 7' 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ ι' μ

1 O 24. R. Gc Faid. 167, 4. cs. 6e 13v, 1-5.

285

a b a b

10' 4' 10' 4'
α β γ β'

1 L 183. (Roberto Pullen). CLX. cond. 4e 4v.

8 8 8 8
oda continua

2 L 758. F. AK 63. 3e irr. I.
(vid. 459: 5, 676: 1)

- - - -
ζ η θ ι

3 L 729. F. AK 64. cond. 3e irr. II.
(vid. 459: 6, 679: 1)

8 6' 8 6'
... ..

4 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. XXI, XXII,
XXIII.
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 283:
1, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

- - - -

5 L 368. Clm 4660. carm. 31e irr. XI, XII,

... ..	XIII, XIV. XXV 6'7'6'7' XXVI aba(c)(7'6'7'6' XXVII 7787 (vid. 4: 5, 85: 10, 149: 46, 239: 53, 283: 2, 459: 10)
7' 7' 7' 7' α β α γ	6 L 63. SM1. Ch 22530. dr. 5e 4v. IV. (vid. 691: 1)
- - - - α β γ δ ^{Pf.}	7 L 83. SM2. Ch 24322. cond. 4e 4v. I. (vid. 691: 8)
- - - - α β γ δ	8 L 206. EG. LD. 2e 4v. II. (vid. 691: 3)
- - - -	9 GP 160. E ¹ . CSM 428. cant. virelai. 7e 4v. I, VI, VII. II, II, IV, V 7777
- - - - oda continua	10 L 689. F. Ch 1256. AK 65. cond. 4e irr. I. (vid. 402: 2, 459: 7)
7' 5' 7' 5' α β α' γ ²⁷	11 L 7. SM1, Clm 4660, G383. Ch 3383. versus. sec. 14e 4v. I. II α"βα'γ V 7' 7' 7' 7' / ηθηθ VI, VII 7 7 7 7 / ικιλλ X, XI 10' 4' 10' 4' / ρσρτ (vid. 2: 10, 3: 29, 118: 4, 691: 5)
- - - - ι κ η θ	12 L 212. EG. LD. 10e 4v. VII. (vid. 691: 6)
- - - - ι κ ι κ	13 L 680. V. Pedro Abelardo. planctus. 11e irr. VI, VII, IX, X. VII ι'κ'ι'κ' IX, X λμλμ (vid. 3: 32, 15: 1, 459: 9, 691: 12)
7 8 7 8	14 L 244. F, Clm 4660. Philippe le Chancelier.

²⁷ La composición *Clauso cronos et serato* presenta un desarrollo melódico muy complejo. Para facilitar su consulta, se propone en el repertorio el esquema melódico de la primera estrofa. Para el resto de estrofas: I αβγδ, II εζηθ, III ικιλ, IV ικιλ, V μνμ'ν, VI ξοξπ, VII ξοξπ, VIII ρσςσ', IX ττ'ττ'', X υφυχ.

α β α β

AK 37. carm. cond. 3e irr. I.
(vid. 161: 3, 649: 1)

7 7 7 7
α β γ δ^{Pf.}

15 L 92. SM2. Ch 31876. versus. 7e 4v. I
(8777), II, III, IV, VII
VII ικικ
(vid. 69: 14)

- - - -
α β α β'^{Pf.}

16 L 94. SM2, SM3, EG. Ch 21547. versus. 2e
4v. I.
II xaxa / γδγδ'

- - - -
... ..

17 L 265. Clm 4660. carm. 3e 4v.

- - - -
... ..

18 L 556, 561, 519, 657, 641. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. irr 4v.

- - - -
... ..

19 L 555, 523, 646, 575, 584. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. irr 4v.

- - - -
... ..

20 L 789. 11331. Hilarius. dr. 3e irr. I, III.
II ababab

- - - -
... ..

21 L 797. 11331. Hilarius. dr. 3e 4v.

7 6 7 6
α β γ δ

22 L 263. Clm 4660. carm. 3e 4v.
II, III εβ'γ'δ'

7 5' 7 5'
μ ν μ ν

23 L 681. V288. Pedro Abelardo. planctus. 13e
irr. VII, VIII.
(vid. 3: 20, 118: 20, 149: 30, 303: 18)

- - - -
α β γ β'

24 L 230. Clm 4660. carm. 3e irr. I.
(vid. 149: 67, 719: 2)

- - - -
α β α β

25 L 279. Clm 5539, Clm 4660. carm. 3e 4v.
II γδγδ
III 7777

- - - -
oda continua (αβ'α'β')

26 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier.
Ch 34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124).

36e irr. XXXIII, XXXIV.
(**vid.** 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26,
125: 7, 129: 1, 278: 2, 375: 1, 682: 1)

- - - -
... ..

27 L 281. Clm 4660. carm. 7e 4v.

7 3' 7 3'
θ ι κ λ

28 L 678. V288. Pedro Abelardo. planctus. 12e
irr. IX, X, XI, XII.
(**vid.** 3: 34, 161: 4, 239: 56)

B B
7 3 7 7
... ..

29 L 806. 11331. Hilarius. dr. 3e 4v.

B B
- - - -
... ..

30 L 814, L 815. 11331. Hilarius. dr. 3e 4v.

6 6 6 6
η θ η θ

31 L 682. V288. Pedro Abelardo. planctus. 14e
irr. III, IV, X, XI.
(**vid.** 5: 11, 246: 4)

5 5 5 5
α β γ δ

32 L 84. SM2. Ch 28018. cond. 4e 4v (exc. IV
8v). I, II, III.
(**vid.** 7: 1)

3' 7 7' 7
... ..

33 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. IX.
(**vid.** 30: 1, 163: 1, 182: 9, 203: 1, 223: 1, 239:
27, 441: 1, 691: 11, 725: 1)

3' 7 3' 7
ε ζ ε ζ

34 L 401. T327. dr. 14e irr. II.
(**vid.** 104: 7, 118: 29, 158: 3, 529: 3, 553: 2,
691: 9, 739: 3, 750: 4)

286
a b c b c

1 L 56. SM1, SM2. Ch 19516. versus. 4e ir. III.
(**vid.** 3: 24, 181: 3, 196: 2)

4' 3' 7 3' 7
ξ ο π ρ σ^{Pf}

287
a b a b a a a a b a b

A B A B A A

10' 7' 10' 7' 10 10'10 10'10 7'
α β α β' α α α α α β'

1 GP 327. E¹, E². CSM 143. cant. rondeau. 1oe
10v.

A B A B A A
10 6' 10 6' 10 10 10 10 6' 10 6'
α β γ δ α' α' α' α' α'' β γ δ

2 GP 61. E¹, E², To. CSM 41. cant. rondeau. 3e
12v.

288

a b a b a a a b a

8 6' 8 6' 5 5 8 8 6' 8
α β α β γ δ ε ζ η θ (V, R, K)
α β α β γ γ' δ ε ζ β' (T, M)

1 F 121. V, R, K, T, M. Gace Brulé. RS 1579.
ch. 5e 10v.

289

a b a b a a a b

10'10 10'10 10'10'10'10
α β α β γ δ ε ζ

1 F 225.1. K, N, X. Comte Marche. RS 1613.
ch. 5e 8v, 1-4. V.
(**vid.** 418: 1, 486: 10)

8 8 8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ (R)
α β α β γ δ β' ε (V, a, O, K, T, M)

2 F 129. R, V, a, O, K, T, M. Gace Brulé
(Chastelain de Couci). RS 413 (**L 720**). ch.
5e 8v, 1-4.

- - - - -
oda continua²⁸

3 L 720. F. Philippe le Chancelier. Ch 7980,
AK 32 (**F 129**). 5e 8v.

290

a b a b a a a b a b

A B A B
7 7' 7 7' 7 7 7 7' 7 7'
α β γ β' δ δ α β γ β'

1 GP 231. E¹, E², To. CSM 99. cant. virelai. 7e
10v.

291

a b a b a a b

10'10 10'10 10'10' 10
α β α β γ γ' β'

1 F 1. R, V, K, O, a, T, M. Blondel (Moniot).
RS 620, (RS 210, RS 249, RS 1213). ch. 6e 7v,
1-3. I, II.
(**vid.** 464: 2)

10 10'10 10'10 10 10'
α β α β γ δ β

2 O 55. R, G. Bn Vent. 70, 12. cs. 6e 7v, 1-3.

²⁸ La misma melodía en oda continua se repite para I-III y II-IV.

8 8 8 8 8 8 8
α β α' β' γ δ ε

3 F 4. T, M. Blondel. RS 1897. ch. 4e 7v, 1-3.

- - - - -
α β γ δ ε ζ δ' (V)
α β α β γ γ' δ (K, O, T, M)

4 F 155. V, K, O, T, M. Gace Brulé. RS 1465.
ch. 5e 7v, 1-3.

- - - - -
oda continua

5 L 750. F. Philippe le Chancelier. Ch 32926,
AK 49. cond (Roman de Fauvel). 3e 7v. I, II,
III ababbba

8 7' 8 7' 8 8 7'
α β α β γ δ β'

6 F 158. K. Gaut Dargies. RS 708. ch. 5e 7v.

7 7' 7 7' 7 7 7'
α β α β γ δ β'

7 F 198. O, K, T, M. Gace Brulé. RS 838. ch.
6e 7v, 1-3.

- - - - -
α β α β γ δ ε

8 F 44. P3517. (Gautier Coinci). RS 1957a. ch.
5e 7v.

7 5' 7 5' 7 7 5'
α β α β α γ β

9 F 112. K, N, X. Comte Marche. RS 2046. ch.
7e 7v.

292

a b a b a a b a

10 10'10 10'10 10 10'10
α α' α α' α' α'' α''' α'''' (O, M)
α β α β α β' β β' (K, T)

1 F 111. O, K, M, T. Con Béthune. RS 1574.
6e 8v.

8' 8 8' 8 8' 8' 8 8'
α β α β γ δ ε ζ (R)
α β α β γ γ' δ ε (Z, T, M)

2 F 204. R, Z, T, M. Blondel. RS 120. ch. 6e
8v.

7 8 7 8 7 8 10 10
α β α β γ δ ε ζ (U, O, K, T, M)
α β α γ δ ε ζ η (V)
α β (R)

3 F 217. R, V, U, O, K, T, M. Blondel. RS
1095. ch. 6e 8v, 1-3.

5 5' 5 5' 5 5 5'
... ..

4 L 252. Clm 4660. carm. 4e 8v.

293

a b a b a a b a a

7 7' 7 7' 7 7 7' 7 7
α β α' β' γ δ ε ζ η (V, T, M)
α β γ δ ε ζ η θ ι (K)

1 F 210. V, K, T, M. Blondel. RS 742 (RS 440). ch. 4e 9v.

294

a b a b a a b a b

8 6' 8 6' 8 8 6' 8 6'
α β α β γ δ ε ζ ε'

1 F 184. O, K, Gace Brulé. RS 1486. ch. 3e 9v.

7' 7 7' 7 7' 7' 3 7' 3
α β α β γ δ ε ζ η

2 F 19. K, N, P. Gontier Soignies. RS 1753 (F 169). ch. 4e 9v.

- - - - -
- - - - -

3 F 169. P2163. Gautier Coinci. RS 600 (F 19). ch. 11e 9v.

295

a b a b a a b a b b a a

8 8 8 2 10 4 8 4 4 4 8 10
α β α γ δ ε ζ η θ ι κ λ (A)
α β α' γ δ ε ζ η θ ι κ λ (U, T, M)

1 F 137. A, U, T, M. Gaut Dargies. RS 419. ch. 5e 12v, 1-4.

296

a b a b a a b b

10 10'10 10'10 10 10'10'
α β γ δ ε ζ η θ (R)
α β α β γ δ ε ζ (M)
α β α β γ δ β γ' (U)
α β α β γ δ β' ε (T)

1 F 200. R, M, U, T. Ch Couci. RS 1982. ch. 5e 8v.

7 7' 7 7' 7 7 10'10'
α β α β γ δ ε ζ

2 F 193. R, V, A, K, T, M. Gaut Dargies. RS 1969. ch. 6e 8v, 1-3.

297

a b a b a a c c

10 10 10 10 10 10 10 10
α β α β γ δ ε ζ

1 F 139. V, R, A, O, K, a, T, M. Ch Couci. RS 671 (RS 943). ch. 6e 8v.

298

a b a b a b

8 8 8 4 8 4
α β γ δ α' ε

1 L 100. SM3. versus (amor). 6e 6v.

- - - - -
α β γ δ α' ε

2 O 162. SM3. Marcabr. 293, 33. sirv. 9e
6v.

7' 7 7' 7 7' 7
α β γ δ ε ζ

3 L 312. Clm 4660. carm. 6e 6v.

- - - - -
α β γ δ α β

4 L 343. Clm 4660. carm (himno). 6e 6v.

- - - - -
α β γ δ ε ζ

5 L 348. Clm 4660. carm. 2e 6v.

7 7 7 7 7 7
oda continua^{Pf.}

6 L 93. SM2, SM3, LoB. Ch 21425. versus. 6e
6v.

- - - - -
α β γ δ ε ζ^{Pf.}

7 L 89. SM2, SM3, LoB. Ch 14279. versus. 3e
6v.

7 5' 7 5' 7 5'
α β γ δ ε ζ

8 L 320. SM3, Clm 4660. carm. 9e 6v.

7 5 7 5 7 5
η' θ η" θ η" θ

9 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. IX, XV.
(**vid.** 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 703: 8, 719: 1)

7 3 7 3 7 3
... ..

10 L 668, 564, 544, 620, 643. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. irr 6v.

6 6 6 6 6 6
... ..

11 L 597. HP. Pedro Abelardo. dox. 1e 6v.

4' 5' 4' 5' 4' 5'
χ ψ χ ψ χ' ψ'

12 L 242. CA 8° 32, Clm 4660. carm. 9e irr.
VII, VIII.
(**vid.** 149: 41, 214: 4, 272: 1, 498: 1, 502: 10,
723: 7)

4' 5 4' 5 4' 5
... ..

13 L 329. Clm 4660. carm. 16e 6v. V, VI, VII,
VIII, XIII, XIV, XV, XVI .
I, X 4'5'4'5'4'5'

299

a b a b a b a

10'10 10'10 10'10 10'
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon$

1 F 223. V, K. Ch Couci. RS 127. ch. 5e 7v.

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon$

2 F 220. K, P, N, X, U, a, M, T, A. Vidame
Chartres. RS 502. 5e 7v.

10 10 10 10 10 10 10
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \gamma' \delta(\gamma)$

3 L 740. F, EG 274 (F 73). Philippe le
Chancelier. Ch 14681, AK 61. cond. 4e 7v.

8 8 8 8 8 8 8
... ..

4 O 66. Chigi 151. Anon. 461, 43a. dr. 1e 7v.

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha \beta \alpha' \gamma \delta$

5 F 39. V, K. Gace Brulé. RS 687. ch. 5e 7v.
II abababb
III ababaab
IV ababbab
V ababbbb

300

a b a b a b a a

8 7' 8 7' 8 7' 8 8
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta$

1 F 61. V, U, K, O, T, M. Gace Brulé. RS 643.
ch. 6e 8v, 2-2.

301

a b a b a b a a b

5 5 5 5 5 5 5 4
... ..

1 L 258. Clm 4660. carm. 3e 9v.

302

a b a b a b a a b a b

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta \eta \theta \iota$ (R)
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \gamma' \epsilon \zeta \eta \theta$ (K, T, M)

1 F 21. R, K, T, M. Gaut Dargies (Ch Couci).
RS 376. ch. 5e 11v.

303

a b a b a b a b

10'10'10'10'10'10'10'10'

1 F 130. K. Blondel. RS 601 (RS 552). ch. 5e

$\alpha \alpha' \alpha \alpha' \beta \gamma \delta \alpha''$

8v.

10 10 10 10 10 10 10 10

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta$

2 F 22. V, K. Ch Council. RS 790. ch. 5e 8v.

8 8 8 8 8 8 8 8

$\alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta \eta \theta$

3 L 746. F, EG 284. Philippe le Chancelier. Ch 16799, AK 52 (F 123.1). cond. 7e 8v.

- - - - -

- - - - -

4 F 123.1. P, X. Philippe le Chancelier. RS 349 (L 746). ch pieuse. 7e 8v.

- - - - -

- - - - -

5 O 242. Chigi 151. Anon. No PC. dr. 1e 8v.

- - - - -

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta$

6 F 120. O, K. (Gace Brulé). RS 762. ch. 6e 8v.

- - - - -

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta$

7 F 172. P24541. Gautier Coinci. RS 1677 (RS 2030). ch. 5e 8v.

- - - - -

oda continua

8 L 711. F, A44. Ch 26309, AK 07. cond. 6e 8v.

- - - - -

$\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \delta \epsilon \zeta$

9 L 769. F. Philippe la Chancelier. Ch 34509, AK 11. cond. 4e 8v.

- - - - -

$\zeta \eta \theta \iota \kappa \lambda \mu \nu$

10 L 760. F. Philippe le Chancelier. Ch 34297, AK 27. sec. 6e irr. III, IV (vid. 239: 7)

- - - - -

$\eta \theta \iota \kappa \lambda \mu \nu \xi$

11 L 747. F. Philippe le Chancelier. Ch 32656, AK 28. cond. 6e 8v. III, IV. (vid. 71: 2, 198: 3)

8 7' 8 7' 8 7' 8 7'

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon \beta'$

12 F 49. K, N, P, T, U, M, a, A, R. Gontier Soignies (Vidame Chartres, Guiot Provins). RS 421. ch. 5e 8v.

7' 7 7' 7 7' 7 7' 7

$\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \delta \gamma' \delta'$

13 F 81. T, M. Blondel. RS 1618. ch. 4e 8v.

- - - - -

14 F 196. V, M, K, O. Gace Brulé. RS 2099.

α β γ δ ε ζ η θ (V)
 α β α β γ δ ε ζ (M)
 α α' α α' β γ β' γ' (K, O)

ch. 6e 8v, 1-4.

7' 7 7' 7 7' 5 5' 7
 α β α β γ δ ε ζ

15 F 199. O. Gace Brulé. RS 1690. ch. 5e 8v, 1-4.

7 7 7 7 7 7 7 7
 α β α β γ δ ε ζ

16 F 226. T, M. Gontier Soignies (Guiot Dijon). RS 1079. ch. 3e 8v.

- - - - -
 α β α β γ δ ε ζ

17 F 37. K, N, O, P, X. Th Blaison. RS 1001 (L 707.1). ch. 5e 8v.

- - - - -
 α β α β γ δ γ δ

18 L 681. V288. Pedro Abelardo. planctus. 13e irr. I, II.
 II αβ'αβ'γδγδ
 (vid. 3: 20, 118: 20, 149: 30, 285: 23)

7 6' 7 5' 7 5' 7 5'

19 L 251. Clm 4660. carm. 15e irr. XII.
 (vid. 701: 2, 705: 1, 708: 4, 720: 1)

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'

20 L 378. Clm 4660. carm. 6e 8v. II, III, IV.
 (vid. 458: 1, 497: 1, 502: 11)

- - - - -

21 L 342. Clm 4660. carm. 3e 8v.

6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
 α β α β' γ δ γ β'

22 O 28. SJAbs. Anon. descort?, balada?461, 20b.
 3e 8v. I.
 (vid. 455: 1, 518: 1)

- - - - -
 α β α β γ δ γ' ε

23 GP 83. To. CSM 403. cant. cs. 8e 8v.

6 6 6 6 6 6 6 6
 α β γ δ ε ζ η θ (V)
 α β α β γ δ ε ζ (K)

24 F 138. V, K. Blondel. RS 1924 (L 765).
 ch. 2e 8v.

- - - - -
 - - - - -

25 L 765. F. Gautier de Châtillon. Ch21314, AJ 31 (F 138). cond. 2e 8v.

- - - - -
 oda continua

26 L 715. F. Philippe le Chancelier. Ch 26742, AK 06. cond (lai lírico). 9e irr. I, II, III, IV, V, VI, VII.

(vid. 144: 1)

- - - - -
... β ... β

27 L 757. EG 274. Ch 33817, AL 6 (F 14, L 349). Philippe le Chancelier. cond. 2e 8v.

304

a b a b a b a b a

5 5' 5 5' 5 5' 5 5' 4
α β α β γ δ γ δ' ε (K)
α β γ δ ε ζ η θ ι (R)

1 F 133. K, N, X, O, R. Gontier Soignies (Aubin de Sezane, Gace Brulé). RS 433. ch. 6e 9v.

305

a b a b a b a b a a a b a a a b a a b

7 4 7 4 7 4 7 4 4 4 4 4 4 4 4 4 8
α β γ δ α β γ δ ε ζ η θ ι κ η' λ μ ν ξ

1 F 30. T, M. Gaut Dargies. RS 795. ch. 5e 19v, 1-11.

306

a b a b a b a b a a b b a

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 764. F. Philippe le Chancelier. Ch 21291, AK 42. cond. 1e 13v.

307

a b a b a b a b a b

10'10 10'10 10'10 10'10 10'10
α β γ δ ε ζ η θ ι κ (V)
α β α β γ δ ε ζ η β' (K)

1 F 40. V, K. Blondel. RS 551. ch. 3e 10v.

7 7 7 7 7 7 7 7 4 7
α β α β γ δ δ δ ε ζ

2 F 75. M, T, U, O. Pierre Corbie (Hugue de Bregi). RS 408. ch. 5e 10v, 1-6.

7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 7 6'
α β α γ δ ε ζ η γ' γ

3 L 730. F. Philippe le Chancelier. Ch 11980, AK 54. cond. 1e 10v.

308

a b a b a b a b a b a b

A B A B

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
 α β γ δ ε ζ η θ ι ι' κ λ

1 L 739. F.Ch 31499, AK 34. cond. 3e 12v.

5' 6 5' 6 5' 6 5' 6 5' 6 5' 6
 α β γ δ α β γ δ ε ζ γ η

2 O 151. R. Bn Vent. 70, 25. cs. 7e 12v, 1-4.

309

a b a b a b a b a b a b a b a b c c

C C

7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7 8
 α β α β α β α β α β α β α β α β γ δ

1 F 72. T. Gontier Soignies. RS 745. ch. 4e 18v.

310

a b a b a b a b a b b b a

7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7

1 F 23. P2193. Gautier de Coinci. RS 2090. ch. 4e 13v.

311

a b a b a b a b a b c c b

C

7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 5 7 5'
 α β α γ δ ε α' α'' ζ η θ δ' ι (M)
 α β α γ δ β' β'' ε ζ β''' θ ι κ (T)

1 F 53. M, T. Jehan Bodel (Aubuin). RS 578. past. 3e 13v.

312

a b a b a b a b a c c a

A C C A

6 3 7 4 6 3 7 4 3 3 4 4

1 L 15. SM1. Ch 36730. him. 5e 12v.

313

a b a b a b a b b

7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 4
 α β α' γ δ ε ζ γ' η (V)
 α β α β γ δ γ δ' ε (K, O, M)

1 F 211. V, K, O, M. Gace Brulé. RS 1501. ch. 6e 9v, 1-3.

7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 6'
α β α β' γ δ ε ζ η

2 O 72. G. Peirol. 366, 6. cs. 8e 9v, 3-3.

6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β α β γ δ γ δ ε
α β γ β' δ β'' δ β'' ε

3 O 206. R. G. Bn Vent. 70, 36. cs. 6e 9v, 2-3.

314

a b a b a b a b b b

7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7 7
α β α β γ δ ε ζ η θ

1 F 132. M, T. Pierre Corbie. RS 29. ch. 3e 10v.

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ η θ (V)
α β α β γ δ γ' δ' α' ε (K, O)

2 F 182. V, K, O. Gace Brulé. RS 633. ch. 6e 10v, 2-2.

315

a b a b a b a b b a

A B A B
10 10 10 10 10 10 10 10 10 10
α β α' γ δ ε δ ε α γ

1 GP 340. E¹. CSM 261. cant. virelai. 12e 10v.

7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7 7'
α β α β γ δ ε ζ η θ

2 F 176. V, O, X, P, N, K, T. Vidame Chartres (Craon, Pierre Molins). RS 14. ch. 6e 10v, 1-3.

7' 4 7' 4 7' 4 7' 4 7 7'
α β α β γ δ α β' ε γ' (M)
α β γ δ ε ζ η θ ι κ (V)

3 F 2. M, O, T, K, L, N, P, X, V. Craon (Brulé). RS 1387. 5e 10v, 1-6.
I abababacca

316

a b a b a b a b b a a a b

7 4 7 6 7 4 7 6 7 5 7 5 7
... α ... β ... α γ δ ε

1 L 744. F. Ch 32507, AF 09 (F 29). cond. 1e 13v.

317

a b a b a b a b b a a b b

7 4 7 6 7 4 7 6 7 5 7 5 7
α β γ δ α β γ δ ε ζ η θ ι

1 F 29. M, T, O, a, N, K, X, P. Th Blaison (Gautier Dargies). RS 738 (RS 439a, L 744). ch. 6e 13v.

318

a b a b a b a b b a b

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β α β γ δ ε ζ γ δ ε

1 L 349. F, Clm 5539, Ma, Clm 4660. AE 09
(L 757, F 14). carm. cond. 2e 11v.

- - - - -
α β α β γ α' δ ε γ α' ζ

2 F 13. V, K, O, M, T. Blondel. RS 1545 (RS
1546, AF 2). ch. 5e 11v.

- - - - -
α β α β γ α' δ ε γ α' ζ

3 F 14. P24541. Gautier Coinci. RS 1546 (RS
1545, L 757). ch. 5e 11v.

319

a b a b a b a b b b

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ γ δ ε ζ

1 F 157. T, M. Blondel. RS 3. ch. 4e 10v.

320

a b a b a b a b c

7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7
α β γ δ ε ζ η θ ι (V)
α β γ β' δ ε δ' ζ η (R)
α β α β γ α' δ ε γ (K, M)
α β α β γ α' δ ε ζ (Z, T)

1 F 100. V, R, K, Z, T, M. Blondel. RS 2124.
ch. 6e 9v, 2-3.

7 7 7 7 7 7 7 7 7'
α β α β γ δ ε β' ζ

2 F 77. V, R, K, O, T, M. Gace Brulé
(Gautier Dargies). RS 857. ch. 6e 9v, 2-3.

321

a b a b a b a b c b c

C B C
10'10'10'10'10'10'10'10' 4 10' 4
α β α β γ β γ β δ ε δ (O, K)
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ (V)

1 F 216. V, O, a, U, X, O, N, K. Vidame
Chartres. RS 130. ch. 6e 11v.

322

a b a b a b a b c c

C C
8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ

1 F 208. T. Gontier Soignies. RS 265a. 5e 10v.

C C
- - - - -

2 F 218. M. Gontier Soignies. RS 1089. ch. 6e

α β α β γ δ γ' ε ζ η

10v.

C C

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ γ' δ' (K)
α β γ δ ε ζ η θ ε' ζ' (V)

3 F 41. K, N, P, X, V. Th Blaison. RS 1430.
ch. 2e 10v.

C C

- - - - -
α β α β γ δ γ δ ε ζ

4 L 706. F. (Philippe le Chancelier, Guatier de
Chatillon). Ch 25778, AK 15. cond. 8e 10v.

C C

γ' γ γ' γ γ' γ γ' γ 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ

5 F 71. T. Gontier Soignies. RS 622. ch. 6e
10v.

C C

- - - - -
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

6 F 195. K, O, X. Gontier Soignies. RS 2115.
ch. 8e 10v, 1-2.

γ' γ γ' γ γ' γ γ' γ γ γ
α β α β γ δ ε ζ δ' δ''

7 O 204. R. Gr Riq. 248, 65. cs. 5e 10v.

C C

- - - - -
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

8 L 710. F. Alain de Lille. Ch 26303, AK 67.
cond. 7e 10v.

γ γ γ γ γ γ γ γ γ γ
α β α β γ δ γ' ε ζ η (O)
α β γ δ ε ζ ε' ζ η θ (T)
α β γ δ ε ζ η ε' θ ι (N, K, X)

9 F 6. T, N, K, X, O. Gontier Soignies. RS
480. ch. 7e 10v.

C C

6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ

10 F 194. M. Gace Brulé. RS 1757. ch. 5e 10v,
1-2.

323

a b a b a b a b c c b c

5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5 5 5' 5
α β γ δ α β γ δ ε ζ γ δ

1 O 110. G. Peirol. 366, 15. cs. 6e 12v, 1-4.

324

a b a b a b a b c c c

C C C

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β γ δ γ δ' ε ζ ε

1 F 52. T, M. Gace Brulé (Moniot Arras). RS 1939. ch. 4e 11v.

325

a b a b a b a b c c c b

7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 6 6 7 5'
α β γ δ α β γ δ ε ζ η δ

1 O 261. CANGÉ. Bn Vent. 70, 44 (L 714).
cs. 6e 12, 1-4.

- - - - -
α β α' β' γ δ ε ζ η θ ι ζ'

2 L 714. F. (Philippe le Chancelier). Ch 6447,
AK 72 (O 261, RS 390). cond. 5e 12v.

7 4 7 6 7 4 7 6 7 7 7 6
α β γ δ α β γ δ ε ζ η θ

3 F 213. P24541. Gautier Coinci. RS 1845 (L 694, RS 342, RS 1848). ch. 5e 12v.

326

a b a b a b a b c c c c

C C
7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 4 5 7 4
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ (V)
α β α β γ δ γ δ ε ζ η θ (O)
α β α β α β α β γ δ ε ζ (K, M, T)

1 F 197. V, O, K, M, T. Gace Brulé. RS 772.
ch. 6e 12v, 1-4.

327

a b a b a b a b c c c d e d e e e e e

D E D E E E E E
7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 3 4 7 3 4 2 6 6 4 4 8
α β α γ δ ε ζ β' η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ

1 F 95. P24541. Gautier Coinci. RS 491a (RS 526, L 687). ch. 6e 19v.

328

a b a b a b a b c c c d e f f e g g

7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 3 4 7 7 6 5' 4' 4 (6) 8
.....

1 L 687. F, M20486. (F 95). cond. 4e 18v.

329

a b a b a b a b c c d

C C D

7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 7 5'

... ..

1 L 370. Clm 4660. carm. 4e 11v.

330

a b a b a b a b c c d c d d

5' 5 5' 5 5' 5 5' 5 5' 5' 5 5' 5 3

α β γ δ α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 112. R. Gr Riq. 248, 26. cs. 6e 14v, 1-6.

331

a b a b a b a b c d c d

C D C D

8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6'

α β α β' γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 704. F. (Philippe le Chancelier). Ch 4804, AK 55. cond. 10e 12v. II, III, IV, VI, X. (vid. 451: 1, 700: 1)

C D C D

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

α β α' β' γ δ ε ζ η θ ι κ

2 L 696. F, W2. Philippe le Chancelier (Perotinus). Ch 2356, AK 14 (F 67) cond. 7e 12v.

332

a b a b a b a b c d d c

C D D C

7 7 7 7 7 7 7 7 6 7 7 6

α β α β γ δ γ δ' ε ζ η θ

1 F 165. P2163. Gautier Coinci. RS 885 (RS 1001, L 755). ch. 9e 12v.

C D D C

7 7 7 7 7 7 7 7 5' 7 7 5'

- - - - -

2 L 755. F. (Gautier de Chatillon). Ch 19105, AI 16 (F 165). cond. 7e 12v.

333

a b a b a b a b c d d e e

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 7 7

α β γ δ α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 170. R. Gr Riq. 248, 55. cs-relig. 5e 16v, 1-4.

334

a b a b a b a c a a d e e

D E E

7 7 7 7 7 7 4 6 7 7 6 7 7

α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 191. EG. Ch 10860. cond. 4e 13v. II. (vid. 347: 1, 364: 1, 367: 1)

335

a b a b a b a c b a d b

7 6' 7 6' 7 5' 7 7 6' 7 7 9'
... ..

1 L 362. Clm 4660. carm. 6e irr. IV.
(vid. 176: 1, 218: 1, 553: 1, 703: 1, 727: 1)

336

a b a b a b a c c a

6 6 6 6 6 6 6 6' 6' 6
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 10. R. Bg Pal. 47, 1. cs. 5e 10v, 2-4,3.

337

a b a b a b a c d b

C D B
10'10 10'10 10'10 10' 5' 5 5
α β α β γ δ ε ζ η θ

1 F 106. P24541. Gautier Coinci. RS 520 (RS
1495). ch. 7e irr. I, II.
III, IV abababaCA
V abababaCBB
VI, VII abababaCB

338

a b a b a b a c d d d

B B B D D D
7 3 7 3 7 3 7 6' 10 6 8
α β α γ α β α δ ε ζ η

1 O 3. X. Anon. 461, 12. ballade. 5e 8v.
* DDD = CCDEEFG / 3'3'23353/ εζηθθικ.

339

a b a b a b b

10'10 10'10 10'10 10
α β α β β' γ δ

1 F 145. U. Godefroi Chastillon. RS 226. ch. 5e
7v.

8' 8 8' 8 8' 8 8
α β α β γ δ ε

2 F 134. M, T. Hugue Bregi (Amauri Craon).
RS 207. ch. 4e 7v.

340

a b a b a b b a

10'10'10'10'10'10'10'10'
α β α β γ β δ δ'

1 F 25. M, O. Gace Brulé. RS 1006. ch. 6e 8v,
1-2.

10 10'10 10'10 10'10'10
α β α β γ δ ε ζ

2 F 42. M, A, K, N, O, T, U, X. Pierre Molins
(Gace Brulé). RS 1429, RS 1930. 5e 8v.

- - - - -
α α' α α' β γ δ ε

3 F 164. I. Gautier Coinci. RS 1930 (RS 1932, RS 1429). ch. 5e 8v.

8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ

4 F 104. V, O, K, T, M. Gace Brulé. RS 1414. ch. 6e 8v, 1-4.

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ

5 F 123. M. Gace Brulé. RS 1578. ch. 5e 8v.

7' 7 7' 7 7' 7 7 7'
α β α' β γ β' δ ε

6 O 27. R. Bn Vent. 70, 4. cs. 7e 8v, 2-4.

7 7' 7 7' 7 5' 7' 5
α β α β' γ δ ε ζ

7 O 89. G. Peirol. 366, 11. cs. 5e 8v.

341

a b a b a b b a b

8 6' 8 6' 8 6' 8 6'
α β γ δ ε δ' ζ η δ

1 L 302. Clm 4660, R116, R 199. Ch. cr. 6e 9v.

7' 7 7' 7 7' 7 4 5' 4
α β γ δ ε ζ η θ ι (V)
α β α β γ δ ε ζ η (K, M)

2 F 48. V, K, M. Gace Brulé. RS 111. ch. 3e 9v.

342

a b a b a b b a b b

7' 7 7' 7 7' 7 7 7' 7 7
α β α' β' γ δ ε γ' ζ η (V)
α β α β γ δ δ' ε ζ η (R)
α β α β γ γ' α' δ γ'' γ''' (K)
α β α β γ δ α' ε γ' γ'' (O)
α β α β γ δ ε ζ δ' η (Z)
α β α β γ δ α' ε δ' η (T)
α β α β γ δ α' ε δ' δ'' (M)

1 F 50. V, R, K, O, Z, T, M. Blondel. RS 1007. ch. 6e 10v, 1-4.

343

a b a b a b b a c

4' 6 4' 6 4' 6 4 6' 4
α β α β γ δ ε ζ η

1 O 163. CANGÉ. Marcabr. 293, 32. sirv. 10e 9v, 1-3.

344

a b a b a b b b

7 7 7 7 7 7 3 7
α β α' β γ δ ε ζ

1 L 763. F. AK 76. cond. 1e 8v.

345

a b a b a b b b a

8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η (V, O)
α β α β α' γ δ ε ζ (K, M)

1 F 206. V, O, K, M. Gace Brulé. RS 1867. ch. 6e 9v, 1-5.

346

a b a b a b b b a

10'10 10'10 10' 6 10 10 10 10'
α β α' γ δ ε ζ η θ ι (V)
α β α β γ δ ε ζ η θ (R, A)
α β α β γ δ γ' ε ζ η (U, a, K, O, T, M)

1 F 147. V, R, A, U, a, K, O, T, M. Ch Couci (Th Champagne). RS 209. ch. 5e 10v, 1-6.

347

a b a b a b b c a b d e e

D E E
7 7 7 7 7 7 4 6 7 7 6 7 7
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 191. EG. Ch 10860. cond. 4e 13v. I. (vid. 334: 1, 364: 1, 367: 1)

348

a b a b a b b c b

7' 7 7' 7 7' 7 7 7' 7
... ..

1 F 190. M, T, U, C. Ch Troies (Guit Dijon, Gautier Dargies). RS 1380. 5e 9v, 1-3.

349

a b a b a b c

7 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η ^{Pf.}

1 L 139. LoB. versus. 1e 7v.

7 7 7 7 7 5 6'
α β α β γ δ ε

2 L 707. F. Ch 25911, AK 38. cond. 1e 7v.

7 5' 7 5' 7 5' 9'
... ..

3 L 317. Clm 4660. carm. 10e 7v.

350

a b a b a b c a c

C A C
7 5' 7 5' 7 5' 5' 7 5'
α β γ δ γ' ε ζ η θ

1 L 268. Ff.i.17. Clm 4660. A44. carm. 5e 9v.

351

a b a b a b c b

6 6 6 6 6 6 6 6
... ..

1 L 592. HP. Pedro Abelardo. him. 5e 8v. V. (vid. 502: 13, 708: 18, 723: 6)

352

a b a b a b c b c

10 10'10 10'10 10' 4 10' 4
α β α' β γ δ ε ζ ε

1 F 170. T, K, N, O, X. Hugue Bregi. RS 1297. ch. 5e 9v.

353

a b a b a b c c

C C
10'10'10'10'10'10' 8 8
α β α β γ δ ε ζ

1 F 69. V, K, O, a, T, M. Gace Brulé. RS 1498. ch. 6r 8v, 2-2.

10 10'10 10'10 10'10 10
α β α' β γ δ ε ζ (V, R)
α β α β γ δ ε δ'' (U, O, K, M)

2 F 18, F 35. V, R, U, O, K, M. Gace Brulé. RS 437 (RS 425, RS 466a). ch. 5e 8v, 2-3.

C C
10 10 10 10 10 10 4 10
α α' α α' β γ δ α'

3 F 124. M, T, U, Z. Th Blaison (Garnier Airches). RS 1813. ch. 6e 8v.

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β γ γ' δ ε (V)
α β α' γ δ ε ζ η (M)
α β α β γ δ ε ζ (a, O, K)

4 F 162. V, M, a, O, K. Gace Brulé. RS 187. ch. 6e 8v, 1-2.

(C) C
7 7 7 7 7 7 4 11
... ..

5 L 380. Clm 4660. carm. 5e 8v.

7 5' 7 5' 7 5' 7 7
α β γ δ ε ζ η θ

6 L 188. EG. Ch 4629. cond. 6e 8v.

354

a b a b a b c c a d d a

7 6' 7 6' 7 6' 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ ι

1 L 192. EG. Ch 12280. cond. 4e 12v. I.
(vid. 361: 1, 363: 2)

355

a b a b a b c c a x d d e e

7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 5' 4' 7' 5'
α β γ δ ε ζ κ λ μ ν η θ ι θ

1 L 171. CLX. Ch 25793. him. cs. 6e 10v (exc.
II 14v). II²⁹.
(vid. 362: 1)

356

a b a b a b c c b

7 5' 7 5' 7 5' 5 7 5'
α β α β γ δ ε ζ η

1 O 197. Laurent 225. P Rm Toul. 355, 10 (L
282). cs. 6e 9v.

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ η

2 O 120. Laurent 225. Fq Rom. 156, 6 (L 282).
sirv. 6e 9v, 2-5.

357

a b a b a b c c c

8 8 8 8 8 8 3 8 8
α α' α α' β α'' γ β' δ

1 F 140. K, N, P. Gautier Soignies. RS 1289.
ch. 2e 9v.

7 7 7 7 7 7 7 7
α β γ

2 L 124. SM 3. Ch 34203. versus. cond. 3e 9v.

358

a b a b a b c c c d d d d e e e e f f f f g g h h h e e i i i k i i i k k

²⁹ La segunda estrofa del famoso *Dum pater familias* corresponde a una inserción de una canción de raíces populares destinada a los peregrinos: «Herru Santaigu / grot sanctiagu. / eultreja, esuseya, / Deus aia nos». Estos versos se cantan con una melodía distinta al resto con el esquema en αβγδ. Sobre estos versos y sus posibles influencias germánicas remito a la publicación de Walter Muir Whitehill, *Liber Sancti Jacobi...*, III, LX-LXI.

7 6' 7 6' 7 6' 8 8 8 4' 4' 6' 6' 6' 12 12 4 4 12 5 5 7 7 7' 7' 11 11 11 6 6 4 4 4 6' 4 4 4 6' 6'
α β α β γ δ ε ε ε ζ ζ ζ ζ' ζ' η η θ ι η' κ κ' λ λ μ ν ξ ξ ξ ο ο π ρ σ ζ τ υ φ σ σ

1 L 95. SM2, SM3. Ch 21682. versus. 1e 39v.

359

a b a b a b c c c d e d

D E D
7 7 7 7 7 7 6 6 6 5' 7 10'
α β α β α' γ δ ε ζ α η θ

1 F 86. P24541. Gautier Coinci. RS 1836. ch.
5e 12v.

360

a b a b a b c c c d e e f f

E E F F
4 2' 4 2' 4 2' 4 4 4 2' 8 8 6' 6'
α β α' β γ δ ε ζ η θ ι ι' κ λ

1 L 91. SM2, SM3. Ch 15083. cond. 8e 14v.

361

a b a b a b c c d a a d

7 6' 7 6' 7 6' 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ ι

1 L 192. EG. Ch 12280. cond. 4e 12v. III.
(vid. 354: 1, 363: 2)

362

a b a b a b c c d d

C C D D
7 5' 7 5' 7 5' 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι θ

1 L 171. CLX. Ch 25793. him. cs. 6e irr. I, III,
IV, V, VI.
(vid. 355: 1)

363

a b a b a b c c d e e d

7 7 7 7 7 6' 4 4 7 3' 3' 7
α β α' γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 717. F. Ch 7969, AK 68. cond. 2e irr. I.
(vid. 256: 1)

7 6' 7 6' 7 6' 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ ι

2 L 192. EG. Ch 12280. cond. 4e 12v. II, IV.
(vid. 354: 1, 361: 1)

7 5' 7 5' 7 5' 7 7 6' 8 8 6'
ι ι' κ ι''' λ λ' κ' μ η ν ξ η'

3 L 254. F, Clm 4660. AG 08. (Philippe le
Chancelier). carm. cond. 3e irr. II.
(vid. 230: 1, 462: 1)

364

a b a b a b c d a b d e e

D E E

7 7 7 7 7 7 4 6 7 7 6 7 7
 α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 191. EG. Ch 10860. cond. 4e 13v. III.
(vid. 334: 1, 347: 1, 367: 1)

365

a b a b a b c d d

(C) D D

6 6 6 6 6 6 3 7 7

1 L 382. Clm 4660. carm. 5e 9v.

366

a b a b a b c d d e e e

7 5' 7 5' 7 5' 8 9' 3' 6' 10' 10'

1 L 273. Clm 4660. Pierre de Blois. carm. 4e
irr. I.
(vid. 96: 1, 193: 1, 271: 1)

367

a b a b a b c d e c d e e

D E E

7 7 7 7 7 7 4 6 7 7 6 7 7
 α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 191. EG. Ch 10860. cond. 4e 13v, 11-13.
IV.
(vid. 334: 1, 347: 1, 364: 1)

368

a b a b a c

B B C

8 3' 8 3' 8 5'
 α β γ β δ ε

1 L 173. CLX. bened. 8e 6v.

369

a b a b a c a c

7 7 7 7 7 7 7

1 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. VIII.
(vid. 62: 1, 67: 1, 108: 1, 149: 4, 173: 11, 246:
3, 254: 5, 725: 2)

370

a b a b a c a c a c a b

A B A B

7 7' 7 7' 7 7 7 7 7 7 7 7'
α β α β' γ γ' γ γ' α' β α β

1 GP 181. E¹, E², To. CSM 56. cant. virelai. 6e
12v.

371

a b a b a c c a

6 6' 6 6' 6 6 6 6
α β α β' γ δ ε ζ

1 O 91. G. Peirol. 366, 14. cs. 5e 8v, 2-4.

372

a b a b a c c a c

6' 6 6' 6 6' 6 6 6' 6
α β α β γ δ ε ζ η

1 F 33. T, a. Simon Authie (Gautier Espinal).
RS 487. ch. 6e 9v.

373

a b a b a c c b a b c

6 6 6 6 6 6' 6' 6 6 6 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ (M)
α β α β γ δ ε ζ η θ ι (T)

1 F 65. M, T. Blondel. RS 1953. ch. 6e 11.

374

a b a b a c d c d c

7 7' 7 7' 7 7 7' 7 7' 7
α β α β γ δ ε δ ε ζ³⁰

1 O 208. R. Gr Riq. 248, 66. cs. 6e 10v. I,
III, V.
II, IV, VI δεδεζαβαβγ

375

a b a b b

6 6 6 6 6
oda continua

1 L 767. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e
irr. I, II, III.
XXXI 7'5'7'3'5'
(vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26,
125: 7, 129: 1, 278: 2, 285: 26, 682: 1)

5' 5' 5' 5' 6'
α β α β' γ

2 L 693. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
1828, AK 75. cond. 24e irr. I, II.
III, IV 7'5'7'5'6' / α'βα'β'γ

³⁰ Como nos indica la rúbrica que acompaña la *canso*, la melodía de la segunda estrofa empieza con la frase melódica del quinto verso de la primera estrofa y sigue desde allí hasta acabar con la melodía del cuarto verso de la primera estrofa dando lugar al esquema indicado más arriba: «(...) el so de la cobla segunda pren se el miehc de la premeira, e sec se tro la fi, pueys torna al comensamen e fenis el mieg aisi co es sehnat; et aisi canta se la IIIa e la VIa e [1]a tersa e la Va aisi co la primeora e no.y cap retornada».

V, VI 76'76'6' / δεδε'ε'
 VII, VIII 7'5'7'5'6' / α"βα"β'γ
 XXIII, XXIV 5'5'5'5'5' / α'βα'β'γ
 (vid. 1: 6, 81:1, 645: 1)

376

a b a b b a

10'10 10'10 10 10'
 α β γ δ ε ζ

1 F 215. M, T, K, N, P. Simon Authie (Th Champagne). RS 525. 5e 6v, 1-3.

5' 5 7' 3 6 7'
 α β γ α' δ δ'

2 L 397. T237. dr. 1e 6v.

377

a b a b b a a

10'10'10'10'10'10'10'
 α β α β γ δ β'

1 F 187. K, M, N, T, X, B, O, V, a. Vidame Chartres (Chastelain de Couci, Gace Brulé). RS 2086. ch. 5e 7v.

10'10 10'10 10 10'10'
 α β γ δ ε ζ η (V)
 α β α β γ δ ε (M, T, K, O)

2 F 5. V, M, T, K, O. Ch Couci (Blondel de Nesle). RS 1754. ch. 6e 7v, 1-3.

10 10'10 10'10'10 10
 α β α β γ δ ε

3 F 46. U. Gace Brulé. RS 479. ch. 5e 7v, 1-3.

10 10 10 10 10 10 10
 α β α β γ δ ε

4 F 105. M. Gaut Dargies. RS 1472. ch. 3e 7v.

- - - - -
 α β γ δ ε ζ η (V)
 α β α β γ δ ε (O, O, K)

5 F 174. V, U, O, K. Gace Brulé (Th Champagne). RS 306. ch. 5e 7v, 2-3.

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
 α β γ α' δ ε ζ (T)
 α β α β γ β' δ (M)

6 F 12. T, M. Blondel. RS 628 (**O 176**). ch. 4e 7v, 1-2.

7' 7 7' 7 7 7' 7'
 α β α β' γ δ ε

7 O 96. X, G. Peirol. 366, 12. cs. 6e 7v, 2-3.

378

a b a b b a a a

7 7' 7 7' 7' 5 7 7
α β α β γ δ ε ζ (K, X)
α β γ δ ε ζ η θ (V)

1 F 32. K, X, N, P, V. Th Blaison. RS 1433.
ch. 5e 8v.

379

a b a b b a a b

10'10 10'10 10 10'10'10
α β α β γ δ ε ζ

1 F 116. F, V, O, K, A, a, T, M. Ch Couci. RS
40. ch. 5e 8v.

10 10'10 10'10'10 10 10'
α β α' β γ α'' δ ε (T)
α β α β γ δ ε ζ (R, X, P, N, K, O)

2 F 56. T, O, N, K, X, P, R. Vidame Chartres
(Oudart de Lacedgni). RS 663. ch. 5e 8v, 1-3.

10 10 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ (R)
α β α β γ δ ε ζ (U, T, M)

3 F 192. R, U, T, M. Ch Couci. RS 1913. ch. 5e
8v.

8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ(β') δ ε(δ') ε

4 O 258. R. Gr Riq. 248, 82. cs. 6e 8v, 2-4,2.
II, IV, VI.
(**vid.** 558: 1)

8 8 8 8 7 7 7 7
α α' α α' β γ β γ' (K)
α β α' β' γ δ ε ζ (V)

5 F 16. K, V, N, O, P, T, X, a. Th Blaison. RS
1402. ch. 5e 8v, 1-4.

8 7' 8 7' 7' 8 8 7'
α β γ δ ε ζ η θ

6 O 118. W. Bn Vent. 70, 19. cs. 6e 8v, 2-3.

7 7' 7 7' 7' 7 7 7'
α β α β γ δ ε β'

7 O 87. R. Gr Riq. 248, 21. sirv-cs. 6e 8v, 2-3.

6' 6 6' 6 6 6' 6' 6
α β α β γ δ ε ζ

8 F 209. M, T. Con Béthune. RS 1128. ch. 5e
8v.

380

a b a b b a a b a

10 10'10 10'10'10 10 10'10'
α β α β γ δ ε ζ η
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 250. R, X. Gc Faid. 167, 53. cs. 6e 9v, 1-4.

8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η (K, T, R)
α β α γ δ ε ζ η θ (V)

2 F 55. K, L, N, P, X, a, T, R, V. Ch Troies
(Gace Brulé). RS 1664. ch. 6e 9v.

7' 7 7' 7 5 5' 7' 5 7'
α β α β γ δ ε ζ η

3 F 203. V, O, K. Gace Brulé. RS 1332. ch. 5e
9v.
Vccbc

381

a b a b b a a b a b

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ

1 L 745. F. Philippe le Chancelier. Ch 16680,
AK 17. cond. 8e 10v.

382

a b a b b a a b b

10 10'10 10'10'10 10 10'10'
α β γ δ ε ζ η θ ι (M, V)
α β α β γ γ' δ ε ζ (R)
α β α' β' γ δ δ' α' ε (K, T)

1 F 207. M, R, V, K, T. Gaut Dargies (Gace
Brulé, Chatelain de Couci). RS 1575. ch. 4e
9v, 1-5.

- - - - -
α β α β β' α' γ β'' δ

2 F 80. U, T, M. Gaut Dargies. RS 1989. ch. 5e
9v.

7' 7 7' 7 7 7' 7' 7 11
α β α β ... γ

3 L 761. F. AF 19 (**F 90**). cond. 1e 9v.

7' 7 7' 7 7 7' 7' 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι (A)
α β α' β' γ δ ε ζ η (a)
α β α β γ δ ε ζ η (T, M)

4 F 97. A, a, T, M. Gaut Dargies. RS 1626. ch.
5e 9v, 1-5.

B
7 7 7 7 7 7 7 7 11
α β α β γ δ β' ε

5 F 90. M, T. Simon Authie. RS 665 (**L 761**).
ch. 3e 9v.

383

a b a b b a a b b a

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 737. F. Ch 13286, AK 77. cond. 3e 10v. I.
II
III ababbabba

8 7' 8 7' 7' 8 8 7' 7' 7
α β α β γ δ ε ζ η θ

2 F 177. M, K, N, P, X. Gautier Dargies (Raoul
de Ferrieres, Gontier de Soignies). RS 2036.
ch. 5e 10v, 1-6.

384

a b a b b a a c

10 10'10 10'10'10 10 10

α α' α α' β γ δ ε

1 F 9. U, K, O, A, V, R, T, M. Ch Couci.
RS 679 (RS 358). ch. 6e 8v, 1-4.

385

a b a b b a a c a c

7 7 7 7 7 7 7 5' 7 6'

... ..

1 L 367. Clm 4660. carm. 6e irr. II.
V 77777775'76'
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 283:
1, 285: 4, 389: 8, 459: 11, 502: 5)

386

a b a b b a a c c

7 7 7 7 7 7 7 7' 7'

α β α β' γ δ ε ζ η

1 F 76. U, T. Ch Couci. RS 634. ch. 4e 9v.

387

a b a b b a a c c c

C C

8 8 8 8 8 8 8 4 7 7

α β α' γ δ ε ζ η θ α'

1 F 127. K, N, P, X, T. Gace Brulé (Vidame de
Chartres, Thibaut de Blason). RS 1918. ch.
5e 10v.

388

a b a b b a a c c a c

(C)

6' 6 6' 6 8 6' 6' 6 6 6' 6

α β α β γ δ ε ζ η θ ι

1 F 189. M, T. Simon Authie. RS 623. ch. 4e
11v.

389

a b a b b a b

10'10 10'10 10 10'10

α β α β γ δ ε

1 F 222. V, O, K, T, M. Gace Brulé. RS 42. ch.
6e 7v, 1-3.

- - - - -

α β α β γ δ β'

2 F 141. M. Gace Brulé. RS 1502. ch. 3e 7v.

- - - - -

α β α' β' γ δ ε (V, R)

α β α β γ δ β' (U, O, K, M)

3 F 175. V, R, U, O, K, M. Gace Brulé. RS
1779 (RS 1778). ch. 6e 7v, 1-3.

- - - - -
α β α β γ α' β

4 F 20. T, O, D, A, M. Hugue Bregi. RS 238.
ch. 6e 7v.

10 10 10 10 10 10 10
α β α β γ δ ε

5 F 7. V, O, K. Gace Brulé. RS 1893. ch. 7e
7v.

- - - - -
α β α β γ δ ε (A, N)
α β α β γ α' β' (R)

6 F 154. A, D, N, T, O, V, R. Hugue Bregi
(Gace Brulé). RS 1821. ch. 7e 7v.

7' 7 7' 7 7 7' 7
α β α β γ α' δ

7 F 27. T. Gace Brulé (Pierre de
Beaumarchais). RS 1232. ch. 6e 7v, 1-3.

- - - - -
... ..

8 L 367. Clm 4660. carm. 6e irr. III.
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 283:
1, 285: 4, 385: 1, 459: 11, 502: 5)

7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ δ ε

9 F 173. V, R, K, O. Gace Brulé. RS 1977. ch.
6e 7v, 1-3.

390

a b a b b a b a

10'10 10'10 10 10'10 10'
α β α β γ δ γ' ε (R, a)
α β α β γ δ ε ζ (V)
α β α β γ δ ε γ' (K)
α β α β γ δ γ δ (O, M, T)

1 F 10. R, V, a, K, O, M, T. Con Béthune.
RS 1125 (RS 120a). ch-cruz. 6e 8v.

- - - - -
α β α β γ δ γ δ'

2 F 115. M, T. Con Béthune. RS 1623. ch. 4e
8v.

10'10 10'10 4 6' 1010'
α β α β γ δ ε ζ (R, K, Z, a, T)
α β α' γ δ ε ζ η (V)

3 F 128, 66. R, V, K, Z, a, M, T. Blondel. RS
1495, RS 1497. ch. 6e 8v.

8' 8 8' 8 8 8' 8 8'
α β α β γ δ ε ζ

4 F 88. M, N, K, X, P, L, U, O, A, V.
Gace Brulé (Pierre de Molins, Chastelain de
Couci). RS 221. ch. 5e 8v.

8 8 8 8 8 8 8 8
α β β' γ δ ε ζ η

5 F 126. M, T. Simon Autie. RS 1802. ch. 5e
8v, 1-4.

8 6' 8 6' 8' 8 8' 8

6 L 233. Clm 4660. carm. 3e 8v.

... ..

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
... ..

7 F 17. U, C. Ch Troies. RS 121. 6e 8v, 1-4.

7' 7' 7' 7' 8 7' 7' 6'
α β α β γ γ' δ ε

8 O 167. R. Peirol. 366, 19. cs. 6e 8v, 1-4.

7' 4 7' 4 7 5' 7 5'
α β α β' γ δ γ δ'

9 O 198. G. Peirol. 366, 26 (L 395, F 3). cs. 6e 8v, 1-4.

391

a b a b b a b a a b

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ η θ

1 L 712. F. Ch 26310, AK 26. cond. 3e 10v.

392

a b a b b a b a a b b

7 4 7 4 7 5 7 5 3 7 7
α β α β γ δ γ δ ε ζ η (M, K, N, P, X)
α β α β γ δ ε ζ η θ ι (V)
α β α β γ δ ε δ ζ η θ (O)

1 F 181. M, T, K, N, P, X, O, V. Th Blaison. RS 1477. ch. 6e 11v, 1-5.

393

a b a b b a b a b

9 9 9 9 9 9 9 9 9
α β γ δ β ε ζ (K)
α β γ δ ε ζ η (V)

1 F 167. V, K. Blondel. RS 779. ch. 2e 9v.

7' 8 7' 8 8 8' 8 7' 8
α β α β γ β' γ δ ε (K)
α β α' γ δ ε δ' ζ η (T)
α β α β' γ δ ε ζ η (M)

2 F 188. K, T, M. Gaut Dargies. RS 1622. ch. 3e 9v.

394

a b a b b a b b

10'10 10'10 10 10'10 10
α β γ δ ε ζ η θ

1 F 11. T, M. Gaut Dargiers. RS 1223. ch. 5e 8v, 1-4.

7' 7 7' 7 7 7' 7 7
α β α β α' γ δ ε

2 F 78. V, U, O, K. Gace Brulé. RS 126. ch. 5e8v, 2-4.

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ

3 F 166. K, M. Gace Brulé (Chastelain de Couci). RS 549. ch. 5e 8v, 1-4.

395

a b a b b a b b a b

8 6' 8 6' 6' 8 6' 6' 8 6'
α β γ δ ε γ δ ζ η θ

1 GP 153. E¹, E², To. CSM 1. cant loor. 8e 10v.

396

a b a b b a b c

7' 7 7' 7 7 7' 7 7'
α β α β γ δ ε ζ

1 F 183. V, M, K, O. Gace Brulé. RS 1638. ch. 6e 8v, 1-3. III, IV. V, VI. (vid. 443: 1)

397

a b a b b a b c c

7' 7 7' 7 7 7' 7 7'
α β α β γ α' β' δ ε

1 O 248. R. Gr Riq. 248, 78. cs. 5e 9v.

398

a b a b b a b c c c b a b b

10'10 10'10 10 10'10 3 4 6 10 7' 7 7
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 F 180. V, R, K, O, U, Z, M, T. Blondel. RS 1227 (RS 1097, RS 1147, RS 1187, RS 1236). ch. 6e 14v, 1-3.

399

a b a b b a c

7 7 7 7 7 7 7'
α β α β γ δ ε

1 F 144. T, M. Blondel. RS 1269. ch. 4e 7v.

400

a b a b b a c c

10 10 10 10 10 10 10'10'
α β α β γ δ ε ζ

1 F 103. O, M. Gace Brulé. RS 801. ch. 5e 8v, 1-4.

401

a b a b b a c c c

8 8 8 8 8 8 4 7 8
α β α β γ δ ε ζ η (K, P)

1 F 45. K, P, X, N, V. Vidame Chartres. RS 798. ch. 5e 9v.

$\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta \iota$ (V)

402

a b a b b b

10 10'10 10'10'10'

$\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta$ (V, R)

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \beta'$ (O, K, T, M)

1 F 186. V, R, O, K, T, M. Gace Brulé. RS 1795. ch. 5e 6v, 2-2.

7 7 7 7 7 7

oda continua

2 L 689. F. Ch 1256. AK 65. cond. 4e irr. II, III.
(**vid.** 285: 10, 459: 7)

B B B B

7 4 7 4 7 7

$\alpha \beta \gamma \beta \delta \varepsilon$

3 L 49. SM1. Ch 31943. versus. 4e 6v. (**O 81**)
* **a a A**
11 11 14
 $\alpha \alpha' \beta$

5 5' 5 5' 11' 9'

$\alpha \beta \alpha \gamma \delta \varepsilon$

4 L 332. Clm 4660. carm. 5e 6v.

403

a b a b b b a

10'10 10'10 10 10 10'

$\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \delta \varepsilon$

1 O 13. W, D. Bt Born. 80, 1. cs. 2e 7v.

- - - - -

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon$

2 F 26. V, K. Gace Brulé. RS 1724. ch. 5e 7v.

- - - - -

$\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \delta \varepsilon$

3 F 149. M, T. Con Béthune. RS 1837. ch. 3e 7v.

10 10 10 10 10 10 10

$\alpha \beta \alpha \gamma \delta \varepsilon \zeta$

4 F 59. R, M. Gace Brulé. RS 686. ch. 5e 7v.

- - - - -

$\alpha \beta \alpha' \beta' \gamma \delta \varepsilon$

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \gamma \delta$

5 F 73. V, a, O, K, M. Gace Brulé. RS 719 (**L 740**). ch. 5e 7v, 2-4.

404

a b a b b b a a a b

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

... ..

1 L 385. Clm 4660. carm. 4e 10v.

405

a b a b b b a a b

7 7 7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ δ α β γ' (M)
α β γ δ ε ζ η θ ι (V)

1 F 96. M, T, a, K, N, X, O, V. Th Blaison.
RS 293. past. 6e 9v.

406

a b a b b b a a b b a

10 10 10 10 10 10 10 10 10 10
α β α β γ δ ε ζ η θ ι

1 F 107. T, M. St Quentin. RS 1576. ch-cruz.
4e 11v.

407

a b a b b b a a b b a b

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β γ β' δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 721. F. Ch 7980, AK 73. cond. 3e 12v.

408

a b a b b b a b

10'10 10'10 10 10 10' 6
α β α β γ δ ε ζ

1 F 125. R, V, U, O, K, A, a, T, M. Ch Couci.
RS 985. ch. 6e 8v.

10 10 10 10 10 10 10 10
α β α' β' γ δ ε ζ

2 F 148. U. Guiot Provins. RS 1668. ch. 5e 8v.

6 6 6 6 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ η θ

3 L 718. F. Ch 7970, AK 69. cond. 3e irr. I.
(vid. 465: 1, 489: 1)

3' 7 3' 7 7 7 3' 7'
α ... α

4 L 734. F. Ch 13210, AK 58 (F 136). cond. 5e
8v.

409

a b a b b b a b a

7 7 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 L 685. F, Ff.i.17. Ch 22619, AK 35. cond. 4e
9v.

410

a b a b b b a b a b c c

6' 7 7' 7 7 7 7' 7 7' 7 8 8

1 L 735. F. AK 71. cond. 1e 12v.

$\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta \iota \kappa \lambda \mu$

411

a b a b b b a b b a b

$\begin{array}{ccccccccccc} & & & & & & & & B & A & B \\ 7' & 7 & 7' & 7 & 7 & 7 & 7' & 7 & 4 & 6' & 6 \\ \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon & \zeta & \eta & \theta & \iota \end{array}$

1 F 57. P24541. Gautier de Coinci. RS 1212
(RS 1356). ch. 5e 10v.

412

a b a b b b b a

8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 699. F. (Philippe le Chancelier). Ch 36229,
AK 51. 3e 8v. I.
(**vid.** 121: 1, 578: 1)

413

a b a b b b b a b

$\begin{array}{cccccccccccc} 10'10 & 10'10 & 10 & 10 & 10 & 10 & 10' & 10 \\ \alpha & \beta & \alpha' & \beta' & \gamma & \delta & \varepsilon & \zeta & \eta & \theta & & \\ \alpha & \beta & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon & \zeta & \eta & \eta' & & \end{array}$
(R, V¹, V², a)
(U, K, T, M)

1 F 28. R, V¹, V², A, U, K, T, M. Blondel. RS
482 (RS 1102b, RS 748, RS 603, **L 733**).
ch. 6e 9v.

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \gamma' \delta \varepsilon \zeta$

2 F 201. P24541. Gautier Coinci. RS 603. ch.
5e 9v.

414

a b a b b b b b

$\begin{array}{cccccccc} 7 & 7 & 7 & 7 & 7 & 7 & 7 & 7 \\ \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon & \varepsilon' & \varepsilon'' & \zeta \end{array}$

1 L 187. EG. Ch 25539. cond. 3e 8v.

415

a b a b b b b c c

$\begin{array}{ccccccccccc} & & & & & & & & C & C \\ 10' & 10 & 10' & 10 & 10 & 10 & 10 & 10' & 9' \\ \alpha & \beta & \alpha & \beta' & \gamma & \delta & \gamma' & \varepsilon & \zeta \end{array}$

1 L 733. F. Philippe le Chancelier. Ch 13115,
AK 30 (**F 28**). sec. 5e 9v.

416

a b a b b b c

$\begin{array}{cccccccc} 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8 & 8' \\ \alpha & \beta & \alpha & \beta' & \gamma & \delta & \varepsilon \end{array}$

1 F 202. T, M. Blondel. RS 1585. 5e 7v, 1-3.

417

a b a b b b c b c b d d e e b b b b b b b b b b b b x

5' 4' 5' 5' 8' 8' 8 5' 9 5' 5' 5' 7' 7' 5' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 2
α α β β γ γ δ δ ε ε α' α' γ' γ' ζ ζ γ'' γ'' η

1 GP 238. E¹ CSM 421. cant. sec. 1e 29v.

418

a b a b b b c c

10 10 10 10 10 10 10'10'
α β α β γ δ ε ζ

1 F 225. K, N, X. Comte Marche. RS 1613.
ch. 5e 8v, 1-4. III, IV.
(vid. 289: 1, 486: 10)

8 8 8 8 8 8 6' 10'
α β α' β' γ δ ε ζ (V)
α β α β γ δ ε ζ (R)
α β α β γ δ β' ε (O, K)

2 F 99. V, R, O, K. Gace Brulé. RS 1590. ch.
5e 8v, 1-4.

7 7' 7 7' 7' 3' 10 10
α β α' β γ δ ε ζ

3 O 173. X. Alb Sist. 16, 17a. cs. 5e 8v.

419

a b a b b b c c a

6' 6 6' 6 10 10 6 10 10'
α β α γ δ ε ζ η θ (V)
α β α β γ δ ε ζ η (O, K, T, M)

1 F 109. V, O, K, T, M. Ch Couci. RS 1009.
ch. 5e 9v.

420

a b a b b b c c b e e b

7 5' 7 5' 5' 5' 4 4 7 4 4 7
α α' β α'' α''' γ δ δ' ε δ δ' ε'

1 L 377. Clm 4660. carm. 4e 12v.

421

a b a b b b c c c c

10'10 10'10 10 10 4 7 4 7
α β α β γ δ ε ζ η θ

1 F 8. M. Gace Brulé. RS 225. ch. 2e 10v.

422

a b a b b b c c d d

10' 10 10'10 10 10 10'10'10'10'

1 F 87. R, a, X, P, N, K, O, M. Craon. RS 26.

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \varepsilon \eta$ (M) ch. 5e 10v.
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$ (R a, X, P, N, K,
O)

423

a b a b b b c d d e c f g f g h h h g

F G F G H H H G
6 6 6 6 7 7 6' 3 8 7 6' 7 2' 7 2' 4 4 4 2'
oda continua

1 L 341. F, Ff.i.17, Clm 4660. AK 04. (Pierre de Blois). carm. 8e irr. V, VI.
VI: 6666777747772'72'4442'
(vid. 194: 1, 270: 1, 602: 1)

424

a b a b b c b b c

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 688. F. AK 12. planctus. 2e 9v.

425

a b a b b c b c

8 8 8 8 8 6' 8 6'
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta$

1 F 64. M. Gace Brulé. RS 361. ch. 6e 8v, 1-4.

7' 4 7' 4 7 5' 7 5'
 $\alpha \beta \alpha' \beta \gamma \delta \gamma \delta'$ (T)
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$ (M)

2 F 3. T, M. St Quentin, Gilles de Vies Maison.
RS 41 (L 395, O 198). past. 5e 8v,
1-4. I, II, III.
IV, V ababbaba

426

a b a b b c b c b d e e d d

E E D D
7 4 7 4 7 7' 7 7' 7 5' 8 8 3' 3'
... ..

1 L 364. Clm 4660. carm. 5e irr. IV.
(vid. 78: 1, 235: 1)

427

a b a b b c c

10'10 10'10 10 10'10'
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$ (V)
 $\alpha \beta \alpha' \beta \alpha' \gamma \delta$ (K, T, M)

1 F 91. V, K, T, M. Gace Brulé. RS 1199. ch.
6e 7v.

10 10'10 10'10'10 10
α β γ δ ε ζ η

2 O 29. R, G. Fq Mars. 155, 1. cs. 5e 7v, 2-3.

10 10 10 10 10 10'10'
α β α β γ δ ε (K)

3 F 168. K, N, X. Comte Marche. RS 1462. 5e 7v.

7' 7 7' 7 7 7' 7'
α β γ α' β' δ ε (R)
α β α β γ β' α (T)

4 F 36. R, T. Con Béthune. RS 629. ch. 6e 7v, 1-3.

428

a b a b b c c b

3' 7 3' 7 7 3 7 7
α β α β γ δ γ' ε

1 F 136. P24541. Gautier Coinci. RS 617a (RS 605, **L 734**). ch. 7e 8v.

429

a b a b b c c b c c

7' 7' 7' 7' 8 8 8 8 8 8
α β α γ δ ε ζ γ' η θ

1 O 85. G. Gc Faid. 167, 17. cs. 5e 10v, 1-4.

430

a b a b b c c c b

A B A B B
8 8 8 8 4 10 10 12 15
α β γ δ ε ζ ζ β' δ'

1 GP 421. To. CSM 427. cant. virelai. 12e 9v.

431

a b a b b c c c c

7 8 7 8 8 7 7 10 10
α β α γ δ ε ζ η θ

1 O 126. G. Gc Faid. 167, 27. cs. 6e 9v, 1-8.
* **a b a b b c c d d c e e c**
7 8 7 8 8 7 7 3 3 4 3 3 4

432

a b a b b c c c c d d

8 8 8 8 8 8 4 4 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 O 240. X, G. Gc Faid. 167, 56. cs. 6e 11v, 2-6,2.

433

a b a b b c c c d

D

7' 7 7' 7 7 7 7 8 2
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta \iota$ (V, R)
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$ (U, K, O, a, T,
M)

1 F 51. V, R, U, K, O, a, T, M. Ch Couci
(Gace Brulé). RS 1010. ch. 6e 9v, 1-5.

434

a b a b b c c d d

10 10 10 10 10 10'10' 10 10
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

1 O 239. W. Jord Bon. 273, 1. cs. 5e 9v, 2-4.

10 10'10 10'10'10 10 10 10
 $\alpha \beta \alpha \beta \beta' \gamma \delta \gamma' \delta'$

2 O 269. G. Uc St-C. 457, 40. cs. 5e 9v, 1-5.

10 10 10 10 10 7' 10'10 10
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

3 F 102. V, K, A, a, T, O, U, M. Ch Couci. RS
700. ch. 5e 9v, 1-4.

7 7 7 7 7 7 7 7 7
 $\alpha \beta \gamma \delta \beta \varepsilon \zeta \eta \delta'$

4 O 220. G. Peirol. 366, 29. tens. fict. 6e 9v, 2-
4.

435

a b a b b c c d d c

10'10 10'10 10 10'10' 4 7 7'
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$

1 F 68. K, U, T, M. Gace Brulé. RS 233 (RS
215, RS 1740). ch. 7e 10v.

436

a b a b b c c d d e e f f b f f b

8 6' 8 6' 5' 6 4 3' 3' 6 4 3' 3' 5' 3' 3' 5'
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta \iota \kappa \lambda \mu \nu \xi \omicron$

1 L 748. F. Philippe le Chancelier. Ch 16862,
AK 31. cond. 2e 17v.

437

a b a b b c c d e e e d

7 8 8 8 4 4 4 8 4 4 8 8
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta \iota \kappa \lambda \mu$

1 L 728. F. Pierre de Blois. Ch 28080, AK 29.
cond. 1e 12v.

438

a b a b b c d

8 8 8 8 8 7' 8
α β α β γ δ ε

1 O 215. R. Jfr Rud. 262, 6. cs. 6e 7v.

439

a b a b b c d d a

7' 7 7' 7 7 5 7 7 7'
α β α β γ δ ε γ' ζ

1 O 274. R. Rm Mirav. 406, 47. cs. 6e 9v. 3-4,4,1.

440

a b a b b c d d c

10 10 10 10 10 10' 10 10 10'
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 133. W. Alb Sist. 16, 5a. cs. 5e 9v.

5' 4 5' 4 5' 4 5' 5' 4
... ..

2 L 387. Clm 4660. carm. 2e irr. II.
(vid. 500: 1)

441

a b a b c

8 7 8 7 4
... ..

1 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. VIII.
(vid. 30: 1, 163: 1, 182: 9, 203: 1, 223: 1, 239: 27, 285: 33, 691: 11, 725: 1)

6 6 6 6 6
oda continua^{Pf.}

2 L 135. LoB. versus. 4e 5v³¹.

442

a b a b c a c a c a a

A B A B
7 7 7 7 4 7 4 7 6 7 7
α β α γ δ ε δ ε' ζ η θ

1 O 219. MAD105. Anon. No PC. 5e 11v.

³¹ Este *versus* presenta un interesante juego de encadenamiento semántico entre los versos 1 y 4, 2 y 3 que se repite, con distintas palabras, a lo largo de toda la composición:

Delictis hominis
subintrat virginem
in aula virginis
assumit hominem
regis potencia.

443

a b a b c a c d

7' 7 7' 7 7 7' 7 7'
α β α β γ δ ε ζ

1 F 183. V, M, K, O. Gace Brulé. RS 1638. ch.
6e 8v, 1-3. I, II.
(vid. 396: 1)

444

a b a b c b a b a b

7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 7 6'
α β γ δ ε ζ γ δ η θ^{Pf.}

1 L 119. SM3. Ch 31300. versus. 5e 10v. V.
(vid. 447: 1, 456: 1, 693:1, 710: 1)

445

a b a b c b b c

7 10 7 10 10'10 10 10'
α β α β γ δ ε ζ

1 F 31. O, K, M, T. Con Béthune. RS 1314.
ch. 6e 8v, 1-4.

446

a b a b c b c b

10 7 10 7 10' 7 10' 7
α β α β γ β γ β

1 O 128. W, D. Bt Born. 80, 19. ch. 5e 8v, 1-2.

10 7 10 7 10' 7 10' 7
α β α β γ δ γ δ (O)
α β α β γ β γ β (M, T)

2 F 214. O, M, T. Con Béthune. RS 1420. 4e
8v.

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
κ λ μ ν κ λ μ ν

3 L 138.1. LoB, Clm 4660. Godefroy de
Breteuil. planctus. 6e irr. IV.
(vid. 64: 1, 110: 6, 239: 26, 254: 6, 502: 7)

447

a b a b c b c b b b

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ γ δ η θ^{Pf.}

1 L 119. SM3. Ch 31300. versus. 5e 10v. III.
(vid. 444: 1, 456: 1, 693:1, 710: 1)

448

a b a b c b c b c d d

D D
7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 3' 7'
α β γ δ α' β' γ' δ' ε ζ η

1 F 85. T, M. Pierre Corbie. RS 46. ch. 5e
11v, 1-7.

449

a b a b c b c b d d b d d b

5 5 5 5 5 5 5 5 5' 5' 5 5' 5'
α β α β α β α β γ δ δ' γ δ δ'

1 F 160. M, T. Pierre Corbie. RS 291. past. 3e
14v.

450

a b a b c b c b d d d b

7 3' 7 5' 7 3' 7 5' 7 7 7 5'
α β γ δ α β γ δ ε ζ η θ

1 L 694. P3517. Ch 35839, AL 143 (F 213).
cond. 3e 12v.

451

a b a b c b c b d e d e

8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6'
α β α β' γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 704. F. (Philippe le Chancelier). Ch 4804,
AK 55. cond. 10e 12v. V, VII, VIII, IX.
(vid. 331: 1, 700: 1)

452

a b a b c b c b x b

(6) 3' 7 6' 7 6' 7 6' 7 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 116. SM3. Ch 11864. cond. 4e 10v.
* **a a b a a b c b c b x b**
3 3 3' 3 4 6' 7 6' 7 6' 7 6'

453

a b a b c b c d d

10 10 10 10 4' 10 4' 7 7
α β α β γ δ ε ζ η

1 F 224. M, T, A, a, N, K, O, X, P, R. Pierre
Molins (Aubin Sezane). RS 661. ch. 6e 9v, 1-
4.

454

a b a b c b c d e e d

8 8 8 8 7' 8 7' 8 8 8 8
oda continua

1 L 684. F. Ch 22382, AK 78. cond. 3e irr. III.
(vid. 514: 1, 534: 1)

455

a b [a b] c b d b

6' 6' 6' 6' 7 6' 6 8'
α β α β' γ δ γ β'

1 O 28. SJAbs. Anon. 461, 20b. descort?,
balada?. 3e 8v. II.
(vid. 303: 22, 518: 1)

456

a b a b c b d b e b

7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 7 6'
α β γ δ ε ζ γ δ η θ^{Pf.}

1 L 119. SM3. Ch 31300. versus. 5e 10v. I.
(vid. 444: 1, 447: 1, 693:1, 710: 1)

457

a b a b c b d d d d d d d d

D D D D D D D D
7' 7' 7' 7' 7' 7' 5 6 7 7 7 8 7 8
... .. ε ε ε ε ε ε ε ε

1 L 85. SM2, SM3, Clm 4660. Ch 12071. cond.
5e ir. V.
(vid. 533: 1, 702: 1, 704: 1, 714: 1)

458

a b a b c b e b

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
... ..

1 L 378. Clm 4660. carm. 6e 8v. VI.
(vid. 303: 20, 497: 1, 502: 11)

459

a b a b c c

C C
7' 7 7' 7 7' 7'
α β γ δ ε ζ^{Pf.}

1 L 35. SM1. Ch 38963. cond. 12e 6v. IV.
(vid. 151: 2, 716: 1)

C C
7' 7 7' 7 7 7
α β γ δ ε ζ

2 L 50. SM1. Ch 42011. bened-vs. 8e 6v.

C C
7 8 7 8 (7) 9
... ..

3 L 274. Clm 4660. carm. 4e 6v. I.
II abxb / 76'85'
IV 78(7)9

7 7 7 7 7 8
... ..

4 L 262. Clm 4660. carm. 8e irr. I.
(vid. 2: 6, 149: 3, 239: 31, 269: 1, 641: 1)

7 7 7 7 7 7
oda continua

5 L 758. F. Ch 20350, AK 63. 3e irr. III. (
(vid. 285: 2, 676: 1)

- - - - -
κ λ κ' μ ν κ''

6 L 729. F. Ch 8725, AK 64. cond. 3e irr. III.
(vid. 285: 3, 679: 1)

- - - - -
oda continua

7 L 689. F. Ch 1256. AK 65. cond. 4e irr. IV.
(vid. 285: 10, 402: 2)

- - - - -

8 L 766. F. Philippe le Chancelier. Ch 21424,

oda continua

AK 66. 3e 6v.

C C
7 7 7 7 6 6
ε ζ ε ζ γ δ

9 L 680. V288. Pedro Abelardo. planctus. 11e
irr. II, III, IV.
(vid. 3: 32, 15: 1, 285: 13, 691: 12)

6 6 6 6 6 7
... ..

10 L 368. Clm 4660. carm. 31e irr. I.
II, III, IV abcbdd/irr.
(vid. 4: 5, 85: 10, 149: 46, 239: 53, 283: 2, 285:
5)

5' 6 5' 6 5' 5'
... ..

11 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. I.
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 283:
1, 285: 4, 385: 1, 389: 8, 502: 5)

5' 5 5' 5 7 11
... ..

12 L 301. Clm 4660. carm. 3e irr. II, III.
(vid. 748: 1)

460

a b a b c c a a

10 10 10 10 10'10'10'10
α β α β γ δ ε β'

1 F 151. a, K, O. Gace Brulé (Guillaume
Vinier). RS 787. ch. 5e 8v, 2-4.

A B A B

7' 5' 7' 5' 13' 13' 13' 13'
α β γ γ' α β

2 GP 289. E¹, E², To. CSM 85. cant. virelai.
14e 8v.

461

a b a b c c a b

7 7 7 7 7' 7' 7 7
α β γ δ ε ζ η θ

1 F 219. T, M. Blondel. RS 1399. ch. 5e 8v, 1-
4.

462

a b a b c c a d d e f f e

7' 7 7' 7 7' 7' 7' 7 7 7 7 7
ο π ο π ρ ρ' σ τ ο' υ η'' φ χ

1 L 254. F, Clm 4660. AG 08. (Philippe le
Chancelier). carm. cond. 3e irr. III.
(vid. 230: 1, 363: 3)

463

a b a b c c a d e d e f f g f h h a

A B A B C C A

6' 6' 6' 6' 4' 4' 5' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 4' 4' 5'

α β γ δ ε ζ η θ η θ α' β' γ δ ε ζ

1 GP 210. E¹, E², To. CSM 57. cant. virelai. 9e
18v.

464

a b a b c c b

10'10'10'10'10 10 10'
α β γ δ ε ζ η

1 O 222. G. P Vid. 364, 40. cs. 7e 7v, 4-3.

10'10 10'10 10'10'10
α β α β γ γ' β'

2 F 1. R, V, K, O, a, T, M. Blondel (Moniot).
RS 620 (RS 210, RS 249, RS 1213). ch. 6e 7v,
1-3. III.
(vid. 192: 1)

10 10 10 10 10 10 10
α β α β α' α'' β'

3 GP 8. Sharrer. Den. 25, 63. cant. amor. 3e
7v.

7' 7 7' 7 7' 7' 7
α β α β γ δ ε

4 F 79. V, K, O, a, T, M. Gace Brulé. RS 1011
(L 692). ch. 6e 7v, 1-3.

7 7 7 7 7 7 7
... ..

5 L 319. Clm 4660. carm. 3e 7v. II, III.
(vid. 273: 1)

465

a b a b c c b b d e e d

6 6 6 6 8 4 6 8 8 4 8 8
υ φ υ φ' χ ψ ω χ' θ υ'' φ'' φ

1 L 718. F. Ch 7970, AK 69. cond. 3e irr. III.
(vid. 408: 3, 489: 1)

466

a b a b c c b c c d d b

5 7' 5 7' 5 5 5 5 5 3' 3' 4'
α β α β γ δ ε γ δ ε' ε' ε

1 L 241. F, Clm 4660. AJ 46. carm. 4e 12v.

467

a b a b c c b d e f e d d b

D E F E D D B
7 5' 7 5' 7 8 6' 6 6' 7 6' 7 8 6'
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 L 276. Clm 4660. carm. 4e 14v. I.
II abcdbdeFGHGFFB
(vid. 517: 1, 753: 1)

468**a b a b c c c**10'10 10'10 10 10 10
α β α β γ δ ε

1 F 152. K. Gace Brulé. RS 160. ch. 5e 7v.

10 10'10 10'10 10 10
α β α β γ δ ε2 F 43. V, O, K, M. Gace Brulé. RS 1572. ch.
5e 7v, 1-3.

C C C

8 8 8 8 12 10 10
... ..
3 L 538, 537, 663, 639, 527. HP. Pedro
Abelardo. dox. him. irr 8v.5' 10 5' 10 11 7 10
... ..

4 L 344. Clm 4660. carm. 6e 7v. I, II, V, VI.

469**a b a b c c c a**6' 5 6' 5 8 8 6 6'
α β α β' γ δ ε ζ (a, Z)
α β γ β' δ ε ζ η (T, M)

1 F 54. a, Z, T, M. Blondel. RS 110. ch. 6e 8v.

470**a b a b c c c a b c b**7' 5' 7' 5' 5' 5' 5' 5' 7' 5'
α β α γ δ ε ζ η β α γ1 GP 320. E¹, E². CSM 195. cant. virelai. 25e
11v.**471****a b a b c c c b**10'10'10'10'10 10 10 10'
α β α β γ δ ε ζ1 F 62. V, R, K, F, O, U, a, M. Gace Brulé. RS
1102. ch. 6e 8v, 2-4,2.10 10'10 10'10 10 10 10'
α β α' γ δ ε ζ η (V)
α β α β γ δ ε ζ (K, O, U, M)2 F 146. V, K, O, U, M. Gace Brulé
(Chastelain de Couci). RS 1536. ch. 5e 8v, 3-
2.8 7 8 7 7' 7' 7' 7'
α'' γ'' ε γ''' γ'''' ζ η γ''''3 L 691. F. Ch 23298, AK 60. cond. 4e irr. II.
III 7'87'87'7'7'7'/θικλμνξο
(**vid.** 219: 1, 239: 5)

7' 7 7' 7 6' 6' 6' 7
α β α β γ δ ε ζ

4 L 189. EG. Ch 27442. cond. 3e 8v. I.
II, III 7' 7 7' 7 7 7 7 7

A B A B
6' 5 6' 5 12 12 12 12
α β γ γ α β

5 GP 257. E¹, E², To. CSM 93. cant. virelai. 8e
8v.

472
a b a b c c c b c c b

A B A B
7 7' 7 7' 7 7 7 7' 7 7 7'
α β α β' α' γ α'' β α' γ' β'

1 GP 69. E¹, E², To. CSM 135. cant. virelai.
19e 11v.

473
a b a b c c c b c b

A B A B
7 7' 7 7' 7 7 7 7' 7 7'
α β α β' β'' β' α β α β'

1 GP 237. E¹, E², To. CSM 29. cant. virelai. 4e
10v.

474
a b a b c c c c

8 8 8 8 10'10'10'10'
α β α β' γ δ γ δ

1 O 79. R. Rm Mirav. 406, 21 cs. 6e 8v, 1-2.

475
a b a b c c c c c c c c d d d d d d

D D D D D D
7 5' 7 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ

1 L 27. SM1. Ch 8852. versus. 3e 12s (exc. II
10v, III 8v). I.

476
a b a b c c c d d a d d d

7' 7' 7' 7' 5 5 7 5 5 7' 5 5 8
α β γ δ ε ζ η θ ι η' ζ' κ λ

1 O 161. G. Gc Faid. 167, 34. cs. 6e 13v, 1-6.

477

a b a b c c c d d c

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
ζ η θ ε' ι κ λ μ ν ξ

1 L 284. Clm 4660. carm. 4e irr. III.
(vid. 150: 1, 733: 1)

478

a b a b c c d

8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ β

1 O 149. X, R, W. Jfr Rud. 262, 2. cs. 7e 7v, 1-3. Verso 2 y 4: «loing».

7' 8 7' 8 7' 7' 7
α β γ δ ε ε' ζ^{pf.}

2 L 109. SM3. Ch 9902. versus. 2e 7v.

7' 7 7' 7 7' 7' 7
... ..

3 L 692. F. Ch 1681, AG 01 (F 79). cond. 3e 7v.

6 5' 6 5' 4 7 6'
α ο π ρ σ τ υ

4 L 229. F, Clm 4660. AK 74. (Pierre de Blois). carm. cond. 10e irr. V, VI.
(vid. 174: 1, 258: 1, 520: 1, 530: 1)

479

a b a b c c d a d

7 5' 7 5' 7 7 7 7 7
... ..

1 F 63. C, I. Ch Troies. RS 66. ch. 3e 9v.

480

a b a b c c d b b c

8 8 8 8 8 8 6' 8 8 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 698. F. Philippe le Chancelier. Ch 24555, AK 48. 4e 10v. II.
IV ababccdeed
(vid. 611: 1)

481

a b a b c c d c

8 8 8 8 7' 7' 8 7'
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 209. X. Rb Aur. 389, 36. cs. 7e 8v, 2-4.

482

a b a b c c d c c d a b a b

A B A B
7 5' 7 5' 7 7 7' 7 7 7' 7 5' 7 5'
α β α β' γ δ ε γ δ ε α β α β'

1 GP 150. E¹, E², To. CSM 94. cant. virelai.
11e 14v.

483

a b a b c c d c c d b e e b

B E E B

5' 5' 5' 5' 7 7 5' 7 7 5' 5' 7 7 5'
... ..

1 L 392. Clm 4660. (Gautier de Châtillon).
carm. 6e 14v. I, II, III.
IV, V, VI ababccdeedBFFB

484

a b a b c c d c d

8 6' 8 6' 8 8 6' 8 6'
α β α' β γ γ δ γ' ε

1 GP 290. E¹. CSM 400. cant. loor. cs. 4e 9v.

485

a b a b c c d c d c

10'10'10'10' 5 7 7' 7 7' 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 245. R, X, G. Gc Faid. 167, 52. cs. 6e 10v,
1-4.

486

a b a b c c d d

10'10'10'10'10'10 10 10'10'
α β α β γ δ ε ζ (V)
α β α β' γ δ ε β'' (O, K)

1 F 98. V, O, K. Gace Brulé. RS 171. ch. 5e 8v,
1-4.

10'10 10'10 10'10'10 10
α β α β γ δ ε ζ

2 F 89. M. Gace Brulé. RS 750. ch. 2e 8v.

10'10 10'10 8' 8' 10 10
α β α β γ δ ε ζ

3 O 166. R. Peirol. 366, 20. cs. 7e 8v, 1-4.

10 10'10 10'10'10'10'10'
α β γ δ ε ζ η θ (V)
α α' α α' β β' γ γ' (K, O, M)

4 F 150. V, K, O, M. Gace Brulé (Gautier
Dargies). RS 653. ch. 5e 8v, 2-2.

10' 10'10 10'10 10 10'10'
α β α β γ δ ε ζ

5 F 153. P, K, X, L, T, V, a. Simon Authie
(Chatelian Couci). RS 882. ch. 5e 8v, 1-3.

10 10 10 10 10'10'10 10
α β α β γ δ ε β'

6 O 273. R. P Card. 335, 67. sirv. 5e 8v, 2-4.

- - - - -

7 O 36. X, CANGÉ. Pist. 372, 3. sirv. 5e 8v.

α β α β γ δ ε ζ

10 10 10 10 10 10 10'10'
α β α β' γ δ ε β''

8 8 8 8 10 10 10 10
α β γ α δ δ ε ζ

8 8 8 8 8' 10'10 10
α β α β γ δ ε ζ

8 8 8 8 8 8 10 10
α β α β γ δ ε ζ

8 8 8 8 7' 7' 7 7
α β α β γ δ ε ζ

7 7 7 7 10 10 10'10'
α β α β γ δ ε ζ

7 7 7 7 7 7 8 8
α β α β γ δ ε ζ

7 7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ γ α' δ
α β α' β γ γ' δ ε

7 7' 7 7' 7 7 7 7
α β γ δ ε γ' ζ η

7 5 7 5 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η ε'

7 5 7 5 8 8 3 7
α β α β γ δ ε ζ

487

a b a b c c d d d e e f f g

7' 7 7' 7 3 3 2' 5' 2' 7 7 7' 7' 7'
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

8 O 124. R. Gr Riq. 248, 30. sirv. 5e 8v, 2-4,2.

9 O 213. R. Bn Vent. 70, 39. cs. 7e 8v, 1-2.

10 F 225.1. K, N, X. Comte Marche. RS 1613.
ch. 5e 8v, 1-4. I, II.
(vid. 289: 1, 418: 1)

11 O 216. R, W, G. Bn Vent. 70, 41. cs. 6e 8v,
2-2.

12 F 159. A, a. Ch Couci. RS 1965. ch. 5e 8v,
1-4.

13 O 23. R. Bg Pal. 47, 3. cs. 5e 8v, 1-4.

14 O 35. R. Rm Mirav. 406, 8. cs. 6e 8v, 2-4.

15 O 43. R, G. Bn Vent. 70, 6. cs. 7e 8v, 2-4.

16 O 21. R. Gr Riq. 248, 6. cs. 5e 8v, 1-4.

17 O 45. R. Peirol. 366, 2. cs. 6e 8v, 1-4.

18 F 161. M, T. Pierre Corbie. RS 2041. ch. 6e
8v. 2-7.

1 O 22. R. Gr Riq. 248, 7. cs-relig. 6e 14v, 1-
5.

* **a b a b c c d d e e f**

7' 7' 7' 7' 8' 8' 7' 7' 7' 7' 7'

488

a b a b c c d d e

7 7 7 7 10'10' 10 10 10
α α' α α' β β' γ γ' δ

1 O 51. R. P Vid. 364, 7. sirv. 6e 9v, 1-3,

489

a b a b c c d d e a a e

8 8 8 8 8 8 4 4 8 4 4 8
ι κ λ μ ν ξ ο π λ' ρ σ τ

1 L 718. F. Ch 7970, AK 69. cond. 3e irr. II.
(vid. 408: 3, 465: 1)

490

a b a b c c d d e e

10 10'10 10'10 10 10'10' 8 8
α β γ δ ε β' ε' ζ η θ

1 O 115. W. Gl Magr. 223, 3. cs. 5e 10v.

7 3' 7 3' 7 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

2 L 330. F, W, Clm 4660, A 44. AH 07. carm.
cond. 3e irr. II.
(vid. 233: 1, 687: 1)

491

a b a b c c d d e e d

7' 7' 7' 7' 7 7 7' 7' 7 7 7'
α β α β γ δ ε ζ η θ ι

1 F 191. M, T, U. Simon Authie. RS 1381.
past. 5e 11v.

492

a b a b c c d d e e f g g g f

8 7' 8 7' 7 7 8 8 7' 7' 8 7' 7' 7' 8
α β γ β δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ

1 L 702. F. Ch 25153, AK 39. cond. 1e 15v.

493

a b a b c c d e d e f g f g

7 5' 7 5' 7 7 7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ

1 L 749. F. Ch 32697, AK 25. Philippe le
Chancelier. cond. 3e 14v.

494

a b a b c c d e e d

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
... ..

1 L 280. Clm 4660. carm. 6e irr. I, IV.
(vid. 644: 1)

7 5' 7 5' 7 7 5' 7 7 5'
... ..

2 L 314. Clm 4660. carm. 5e 10v.

C C D E E D
7 5' 7 5' 6 6 5' 6 6 5'
α β γ δ ε ζ η θ θ ι^{Pf.}

3 L 87. SM2. Ch 30177. cond. 2e 10v.

495

a b a b c c d d e f f e

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 709. F. cond. Ch 25965, AK 33. 1e 12v.

7 5' 7 5' 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

2 L 726. F. Ch 9448, AK 46. planctus. 4e irr.
III.
(vid. 232: 1, 554: 1, 667: 1)

496

a b a b c d

C D
8 6' 8 6' 8 6'
... ..

1 L 352. Clm 4660. carm. 4e 6v. I.
II 76'86'86'
III 77'76'86'
IV 74'85'86'

497

a b a b c d a d

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
... ..

1 L 378. Clm 4660. carm. 6e 8v. V.
(vid. 303: 20, 458: 1, 502: 11)

498

a b a b c d b d b e

4' 4 4' 4 4' 4' 4 4' 4 5
ρ σ ρ σ ς τ ς ρ' σ ς

1 L 242. CA 8° 32, Clm 4660. carm. 9e irr. V.
(vid. 149: 41, 214: 4, 272: 1, 298: 12, 502: 10,
723: 7)

499

a b a b c d c

9 8 9 8 7 8 6
α α' α β α" α''' γ

1 L 300. Clm 4660. carm. 4e 7v.

8 8 8 8 10 10 10

2 O 95. R, X. P Auv. 323, 15. cs. 7e 7v, 2-3.

α β α β γ δ ε

8 8 8 8 8 8 8

... ..

3 L 346. Clm 4660. carm. 4e 7v.

7' 9 7' 9 8 8 8

α β α' β' γ

4 L 356. Clm 4660. carm. 3e 7v.

500

a b a b c d c c d

5' 4 5' 4 5' 4 5' 5' 4

... ..

1 L 387. Clm 4660. carm. 2e irr. I.
(vid. 440: 2)

501

a b a b c d c c d d

7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7

α β α β γ δ β' ε ζ η (V)

α β γ δ ε ζ η θ ι κ (R)

α β α β γ δ ε ζ η θ (U, O, K, M)

1 F 47. V, R, U, O, K, M. Gace Brulé. RS
565. ch. 5e 10v, 2-6,4.

502

a b a b c d c d

10 10 10 10 10'10'10'10'

α β α β γ δ ε ζ

1 F 221. V, U, K, O, M1, M2. Gace Brulé. RS
826. ch. 5e 8v, 1-4.

8 8 8 8 8 8 8 8

α β γ δ ε ζ δ η

2 O 218. R, W, G. Bn Vent. 70, 43. cs. 7e 8v,
1-4.

8 8 8 8 8 7' 8 7'

α β γ δ ε ζ η θ

3 O 62. W. Marcabr. 293, 13. sirv-cs. 6e 8v.

8 8 8 8 8 6' 8 6'

α β α' β' γ δ ε δ'

4 L 762. F. Ch 34351, AK 43. cond. 6e irr. I, II.
(vid. 186: 3, 198: 4)

8 6' 8 6' 8 6' 7 6'

... ..

5 L 367. Clm 4660. carm. 23 irr. XI.
(vid. 70: 1, 85: 8, 195: 1, 239: 52, 260: 1, 283:
1, 285: 4, 385: 1, 389: 8, 459: 11)

8 6' 8 5' 7 5' 7 6'

... ..

6 L 288. Clm 4660. carm. 3e 8v. I.
II 75'85'75'75'
III ababcded / 86'85'75'75'

7 7 7 7 7 7 7 7
γ δ ε ζ γ δ ε ζ

7 L 138.1. LoB, Clm 4660. Godefroy de Breteuil. Ch. planctus. 6e irr. II.
(vid. 64: 1, 110: 6, 239: 26, 254: 6, 446: 3)

7 7 7 5' 8 8 8 8
oda continua

8 L 753. F. Ch 19091, AK 83. cond. 2e irr. I.
(vid. 92: 1)

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
α β α' β γ δ γ' ε

9 L 357. Clm 4660. carm. 2e 8v.

- - - - -
α β γ δ α β γ δ

10 L 242. CA 8° 32, Clm 4660. carm. 9e irr. I, II.
II εζηθεζηθ
(vid. 149: 41, 214: 4, 272: 1, 298: 12, 498: 1, 723: 7)

- - - - -
... ..

11 L 378. Clm 4660. carm. 6e 8v. I.
(vid. 303: 20, 458: 1, 497: 1)

- - - - -
... ..

12 L 390. Clm 4660. carm. 4e 8v.

6 6 6 6 6 6 6 6
... ..

13 L 592. HP. Pedro Abelardo. him. 5e 8v. I, III.
(vid. 351: 1, 708: 18, 723: 6)

503

a b a b c d c d a b a b

A B A B
7 6' 7 6' 7 4' 7 4' 7 6' 7 6'
α β α γ δ ε δ ζ α β α γ

1 GP 305. E¹, E², To. CSM 18. cant. virelai. 9e 12v.

A B A B
7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

2 L 163. R5132. Ch 40749. virelai. 3e 16v.

A B A B
7' 5 7' 5 7 7' 7 7' 7 5 7' 5
α β α γ δ ε δ ε' α β α γ

3 O 100. W. Anon. 461, 92. virelai. 1e 16v.

A B A B
7 7' 7 7' 7' 7' 7' 7' 7 7' 7 7'
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

4 O 263. W. Anon. 461, 230. virelai. 1e 16v.

504

a b a b c d c d c

10 10 10 10 10 10'10 10'10
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

1 F 156. T, K, N, P, X, a. Simon Authie (Raoul de Ferrières). RS 1460. ch. 3e 9v.

505

a b a b c d c d c b

A B A B
10' 10 10' 10 10' 10 10' 10 10' 10
 $\alpha \alpha' \alpha \alpha' \beta \gamma \beta \gamma \alpha \alpha''$

1 GP 184. E¹, E², To. CSM 105. cant. virelai.
18e 10v.

506

a b a b c d c d c c c b c c c b

A B A B
10' 10 10' 10 5' 5 5' 5 5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \gamma \delta' \alpha' \beta' \alpha' \beta'$

1 GP 216. E¹, E². CSM 192, 397. cant. virelai.
12e 16v.

507

a b a b c d c d c d c b

A B A B
10 6' 10 6' 10 6' 10 6' 10 6' 10 6'
 $\alpha \beta \alpha' \beta' \gamma \delta \gamma \delta \alpha'' \beta \alpha' \beta'$

1 GP 232. E¹, E², To. CSM 30. cant. loor.
virelai. 4e 12v.

A B A B
8' 10 8' 10 10' 14 10' 14 8' 10 8' 10
 $\alpha \alpha' \alpha \beta \gamma \delta \gamma \delta' \alpha \alpha' \alpha \beta$

2 GP 300. E¹, E², To. CSM 38. cant. virelai.
11e 12v.

A B A B
8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
 $\alpha \beta \alpha \beta' \beta'' \beta''' \beta'' \beta''' \alpha \beta \alpha \beta'$

3 GP 301. To. CSM 424. cant. virelai. 7e 12v.

A B A B
8 5' 8 5' 8 6' 8 6' 8 5' 8 5'
 $\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \delta \gamma \varepsilon \alpha \beta \alpha \beta'$

4 GP 86. E¹, E², To. CSM 49. cant. virelai. 7e
12v.

A B A B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

5 GP 199. E¹, E², To. CSM 3. cant. virelai. 5e 12v.

A B A B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ ε ζ ε ζ η θ γ' δ

6 GP 28. E¹, E², To. CSM 4. cant. virelai. 11e 12v.

A B A B
7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5'
α β α β' γ δ γ β' α β α β'

7 GP 157. E¹, To. CSM 40. cant. loor. virelai. 4e 12v.

508
a b a b c d c d c d c d

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ α η η' η θ η

1 L 246. Clm 4660, F, W1, RC 510. AE 01.
carm. cond. 5e 12v.
Π αηη'ικλασημνξο

- - - - -
... ..

2 L 248. Clm 4660. carm. 5e 12v.

509
a b a b c d c d c d d b

A B A B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 3 7'
α β α γ α δ α δ α ε ζ γ

1 GP 308. E¹, E², To. CSM 46. cant. virelai. 8e 12v.

510
a b a b c d c d d

10 10 10 10 10'10 10'1010
α β α β γ α' β' δ ε
α β α β γ α' δ ε ζ
α β α β γ δ γ' ε ζ

1 O 137. R, W, G. Gc Faid. 167, 30. cs. 5e 9v.

- - - - -
α β α β' γ δ ε ζ η

2 O 275. R, X. Po Chapt. 375, 27. cs. 5e 9v, 1-5.

511
a b a b c d c d d b

A B A B
5' 4' 5' 4' 10'10 10'10 10'10
α β β' β β' β α β

1 GP 428. E¹, E². CSM 180. cant. loor. virelai. 9e 10v.

512

a b a b c d c d e b e b

A B A B

8 7' 8 7' 8 8 8 8 8 7' 8 7'
α β α β' γ β γ β' α β α β'

1 GP 370. E¹, E². CSM 171. cant. virelai. 7e 12v.

513

a b a b c d c d e f e f

E F E F

7 7 7 7 7' 7 7' 7 7 7 5' 7 5'
... ..

1 L 339. Clm 4660. carm. 4e 12v. II, III.
I ababcbDEDE/77777'77575'

E F E F

6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6 6 6 6
... ..
α α' β γ δ ε ζ η

2 F 67. P24541. Gautier Coinci. RS 12 (RS 83, L 696). ch. 7e 12v.
VabababCDCD
VI, VII ababacacDEDE

514

a b a b c d c d e f e f a

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 684. F. Ch 22382, AK 78. cond. 3e irr. I.
(vid. 454: 1, 534: 1)

515

a b a b c d c d e f e f b

A B A B

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ γ' δ γ' δ α β ε γ δ

1 GP 221. E¹, E², To. CSM 2. cant. virelai. 6e 13v.

516

a b a b c d c d e f e f g g g g h

4' 6 4' 6 4' 6 4' 6 4' 6 4' 6 8 8 8 8 6'
... ..

1 L 299. Clm 4660. carm. 3e 17v.

517

a b a b c d c d e f g f e e b

E F G F E E B

7 7 7 7 7 7 8 6 6' 7 6' 7 8 6'
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν

1 L 276. Clm 4660. carm. 4e 14v. IV.
(vid. 467:1, 753: 1)

518

a b a b c d c e

7' 6' 6' 6' 8' 6' 6' 6'
α β α β' γ δ γ β'

1 O 28. SJAbs. Anon. 461, 20b. descort?,
balada?. 3e
8v. III.
(vid. 303: 22, 455: 1)

519

a b a b c d c e c

C D C E C
5' 4 5' 4 7 7' 5 5' 5
oda continua

1 L 374. Clm 4660. carm. 8e 9v. IV, V, VI,
VII.
(vid. 544:1, 721: 1, 749: 1)

520

a b a b c d c e e d

7 4 8 7 7 6' 7 7 4 2'
φ χ ψ ω ϑ Υ φ π Α

1 L 229. F, Clm 4660. AK 74. (Pierre
de Blois). carm. cond. 10e irr. VII, VIII.
(vid. 174: 1, 258: 1, 478: 4, 530: 1)

521

a b a b c d d

7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ δ ε

1 O 200. R. Gr Riq. 248, 62. sirv. 5e 7v, 3-
3,2,1.

5' 5' 5' 5' 7 5' 15'
... ..

2 L 260. Clm 4660. carm. 11e irr. VI.
VIII 76'86'75'15'
IX 75'75'75'15'
X 86'75'76'13'
XI 76'76'76'15'
(vid. 169: 6, 698: 1)

522

a b a b c d d c

10 10 10 10 10'10 10 10'
α β α β γ δ ε ζ
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 172. R, X. Gc Faid. 167, 37. cs. 6e 8v, 2-
4,2.

- - - - -
α α' α α' β γ α' δ

2 O 152. W. Po Capt. 375, 14. cs. 5e 8v, 1-4.

8 8 8 8 8 7' 7' 8
α β α β' γ δ ε ζ

3 O 108. G. Bn Vent. 70, 17. cs. 7e 8v, 1-4.

7' 5 7' 5 5 7' 7' 5
... ..

4 L 292. Clm 4660. carm. 4e8v.

523

a b a b c d d c c

1 O 179. R. Gr Riq. 248, 56. cs. 5e 9v, 2-5,3.

7 7 7 7 7' 7 7 7' 7'
α β α β γ δ ε ζ β'

524

a b a b c d d c c c b c c b

1 GP 222. E¹. CSM 300. cant. loor.
'Strophenlai'. 6e 14v.

A B A B
5' 6 5' 6 7' 7' 7' 7' 3' 3' 7 3' 3' 7
α β α β' γ δ γ δ' ε ζ η ε' ζ η'

525

a b a b c d d c c e e c

1 O 168. Chigi 151. Anon. No PC. dr. 1e 12v.

10 10 10 10 10'10 10 10'10'10 10 10'
α β α β γ δ α' β γ δ α' β

526

a b a b c d d c d d

1 O 181. R. Gr Born. 242, 51. cs. 7e 10v, 2-4,2.

8 8 8 8 6' 8 8 6' 8 8
α β γ α β' δ γ α' ε ζ

- - - - -
- - - - -

2 O 37. R. P Card. 335, 7 (242, 51, **O 181**).
sirv. 5e 10v, 1-3.

527

a b a b c d d c e

1 O 249. R. Gr Riq. 248, 80. sirv. 5e 9v, 2-5,3.

7 7 7 7 7 7 7 7 7
α β α β' γ δ ε ζ η

7 7 7 7 7 7 7 7 7'
α β α' β γ δ ε β' ζ

2 O 4. R. Gr Riq. 248, 8. cs. 5e 9v, 2-4,3.

528

a b a b c d d e

C D D E
7 7 7 7 4 7 7 4
... ..

1 L 53. SM1. Ch 17338. versus. 3e 8v. I.
(vid. 65: 1)

529

a b a b c d e

8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε

1 O 212. W. Anon. 461, 197. cs. 6e 7v.

7 3 7 3 5 5 2'
χ ψ χ' ψ' χ'' ψ'' ω

2 L 290. Clm 4660. carm. 4e irr. IV.
(vid. 263: 1, 632: 1, 690: 1)

3' 8 4' 7 4 3' 7
ε ζ ε ζ' η ε ζ

3 L 401. T327. Ch. dr. 14e irr. III.
(vid. 104: 7, 118: 29, 158: 3, 285: 34, 553: 2,
691: 9, 739: 3, 750: 4)

530

a b a b c d e d

6 6 6 6 6 6' 6 6'
α β γ δ ε ζ η θ

1 L 229. F, Clm 4660. AK 74. (Pierre de
Blois). carm. cond. 10e irr. I, II.
(vid. 174: 1, 258: 1, 478: 4, 520: 1)

531

a b a b c d e d d e d

D E D
7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 5' 7 5'
... ..

1 L 269. Clm 4660. carm. 7e irr. I, IV.
VII ababcdcdDED
(vid. 723: 3)

532

a b a b c d e d e c

3' 3' 3' 3' 3' 3' 3' 3' 3' 3'
α β γ δ ε

1 L 98. SM3, LoB, Cb17.7. Ch 24268. bened-
vs. 6e 10v.
II ζηθικ
III λμνξο
IV πρσζτ
V υφχψω
VI θΥφωω

533

a b a b c d e d f f f f f f f f

F F F F F F F F F
7 7 7 7 7 7 7 7 5 6 7 7 7 8 7 8

$\alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \varepsilon \varepsilon \varepsilon \varepsilon \varepsilon \varepsilon \varepsilon$

1 L 85. SM2, SM3, Clm 4660. Ch 12071. cond.
5e irr. II.
(vid. 457: 1, 702: 1, 704: 1, 714: 1)

534

a b a b c d e f g e h h a

8 8 8 8 7' 7' 4 7' 7' 4 8 8 8
oda continua

1 L 684. F. Ch 22382, AK 78. cond. 3e irr. II.
(vid. 454: 1, 514: 1)

535

a b a b x c x c a b a b

A B A B
7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
 $\alpha \beta \gamma \delta \gamma \delta \gamma \delta \alpha \beta \gamma \delta$

1 GP 414. E¹, E², To. CSM 31. cant. virelai.
10e 12v.

536

a b a b x c x c d b d b

A B A B
5 7' 5 7' 7' 7' 7' 7' 5 7' 5 7'
 $\alpha \beta \alpha' \gamma \beta \delta \beta \delta \alpha \beta \alpha' \gamma$

1 GP 17. E¹, E², To. CSM 51. cant. virelai. 12e
12v.

537

a b a b x c x c x c x b
(ABABcccb)

A B A B
8 7' 8 7' 7' 8 7' 8 7' 8 7' 7'
 $\alpha \beta \alpha' \gamma \alpha \gamma \alpha \gamma \alpha \beta \alpha' \gamma$

1 GP 214. E¹, E², To. CSM 125. cant. virelai.
24e 12v.

A B A B
8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6'
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \varepsilon \zeta \alpha' \beta \gamma \delta$

2 GP 382. E¹. CSM 237. cant. virelai. 24e 12v.

A B A B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
 $\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \beta'' \gamma \beta'' \alpha \beta \alpha \beta'$

3 GP 275. E¹, E², To. CSM 75. cant. virelai.
34e 12v.

A B A B
7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7
 $\alpha \beta \alpha' \beta' \gamma \delta \gamma \delta \alpha \beta \alpha' \beta'$

4 GP 54. E¹, E², To. CSM 42. cant. virelai. 17e
12v.

A B A B
- - - - -
α α' α α'' β β' β' α α' α α''

5 GP 309. E¹. CSM 327. cant. virelai. 8e 12v.

A B A B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

6 GP 212. E¹. CSM 263. cant. virelai. 9e 12v.

A B A B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ γ δ' γ δ' α δ'' γ δ

7 GP 58. E¹, E², To. CSM 8. cant. virelai. 9e 12v.

A B A B
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β β' γ β' γ β' γ α β β' γ

8 GP 122. E¹. CSM 197. cant. virelai. 10e 12v.

A B A B
6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

9 GP 288. E¹. CSM 241. cant. virelai. 18e 12v.

A B A B
6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
α β α γ α γ α γ α β α γ

10 GP 433. E¹, E², To. CSM 47. cant. virelai. 8e 12v.

A B A B
6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
α β γ δ ε ζ ε ζ α β' γ δ

11 GP 44. E¹, E². CSM 169. cant. virelai. 12e 12v.

A B A B
5' 7' 5' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ ε δ ε δ ε' ζ γ' δ

12 GP 20. E¹, E². CSM 184. cant. virelai. 7e 12v.

538
a b a c

7' 7' 7' 7'
α β γ δ

1 L 70. SM1. dr. 1e 4v.

539
a b a c a c

B
7' 7' 7' 5' 7' 5'
... ..

1 L 554, 676, 573, 549, 542. dox. him. irr 6v.

540

a b a c b

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

1 L 199. EG. LD. 9e 5v. III.
(vid. 150: 2, 158: 6, 169: 11, 218: 2, 220: 2,
741: 1, 750: 3)

541

a b a c c b b d d

10 10 10 10'10'10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 123. η(D), X, G, W. Gc Faid. 167, 22 (RS
381). planh. 6e 9v, 1-5.

542

a b a c c b d d b

7' 7 8' 7 3 7 7 3 7
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 F 143. P24541. Gautier Coinci. RS 556. ch.
7e 9v.

543

a b a c c c a

A B A
7 7' 7 7' 7' 7' 7
α β γ δ δ ε γ'

1 GP 139. To. CSM 405. cant. virelai. 12e 6v.

A B A

5' 7' 5' 12' 12' 12' 5'
α β γ δ δ ε γ'

2 GP 205. E¹, E², To. CSM 37. cant. cs. 8e
7v.

544

a b a c c d e d f d

C D E D F D
5' 4 5' 6 5 7 7' 5 5' 5
oda continua

1 L 374. Clm 4660. carm. 8e 9v. III.
(vid. 519: 1, 721: 1, 749: 1)

545

a b a c d a

6' 7 9' 11 7 6'
α β γ δ ε ζ

1 L 238. Clm 4660. carm. 4e 6v. I, II, IV.
Verso 1 «Mea (Meam)»
(vid. 103: 1)

546

a b a c d b d

7' 7 7' 7 7' 7 7'

1 O 15. Chigi 151. Anon. No PC. dr. 1e 7v.

$\alpha \beta \alpha \beta \dots \dots \dots$

547

a b a c d c d a b a

A B A

7 5' 7 7 5' 7 5' 7 5' 7
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \delta \varepsilon' \alpha \beta \gamma$

1 GP 353. E¹, E². CSM 153. cant. virelai. 6e
10v.

548

a b a c d c d e f

8 8 4 8 8 8 8 8 8
 $\alpha \beta \gamma \delta \delta \alpha' \varepsilon \zeta \eta$

1 O 196. W. Marcabr. 293, 35. cs-cruz. 8e 9v.

549

a b a c d d c b

7' 7' 7' 7 7' 7' 7 7'
 $\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \delta \varepsilon \zeta$

1 O 145. R, X. Bn Vent. 70, 23. cs. 7e 8v, 1-4.

550

a b a c d d c c

10 10 10 10'10 10 10'10'
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta$

1 O 228. R. Gr Riq. 248, 71. cs. 5e 8v, 2-4,2.

551

a b a c d e f

E F
7 7 9 6 10 12 6'
... ..

1 L 311. Clm 4660. carm. 9e irr. VIII.
(**vid.** 79: 1, 95: 1, 107: 1, 224: 1, 663: 1, 744:
1)

552

a b b

10 10 10
 $\alpha \beta \gamma$

1 L 447. O201. dr. 1e 3v.

553

a b b a

9' 7 3 10'
... ..

1 L 362. Clm 4660. carm. 6e irr. III
(**vid.** 176: 1, 218: 1, 335: 1, 703: 1, 727: 1)

6 3' 3' 7
α β γ δ

2 L 401. T327. dr. 14e irr. I.
(vid. 104: 7, 118: 29, 158: 3, 285: 34, 529: 3,
691: 9, 739: 3, 750: 4)

554

a b b a a a c c a d d e e a

4 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 726. F. Ch 9448, AK 46. planctus. 4e irr.
II.
(vid. 232: 1, 495: 1, 667: 1)

555

a b b a a b a a b a

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
α α' α α' β γ α' β γ' α'

1 O 6. R, G. Rm Mirav. 406, 7. cs. 6e 10v, 2-
3.

556

a b b a a b a a c c a d e e a

6' 7 8 6' 6' 8 6' 6' 8 4 6' 8 8 8 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο

1 L 391. F, Clm 4660. AK 19. (Philippe le
Chancelier). carm. cond. 1e 14v.

557

a b b a a b a a c c c a d d e e a

6' 7 8 6' 6' 8 6' 6' 8 4 4 2' 8 4 4 7 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ

1 L 759. F. Ch 21117, AK 18. Philippe le
Chancelier. cond. 3e 17v.

558

a b b a a b a b

8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ

1 O 258. R. Gr Riq. 248, 82. cs. 6e 8v, 2-4, 2. I,
III, V.
(vid. 379: 4)

559

a b b a a b b

B
8 8 8 8 8 8 2
α β α β γ δ ε

1 O 183. R. Jfr Rud. 262, 3. cs. 8e 6v, 1-2.

7 7 7 4 8 8 10
α β γ δ ε ζ η

2 F 34. M, A, a, K, T. Gaut Dargies. RS 1565.
ch. 5e 7v, 1-4.

560

a b b a a b b a a

10 10 10 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι (a, V, T)
α α' α α' β γ δ ε ζ (A)
α β α α' γ δ ε ζ η (M)

1 F 118. a, U, A, T, M. Gaut Dargies. RS 264.
ch. 5e 9v, 1-2.

7' 7 7 7' 7' 7 7 7' 7'
α β β' γ δ ε ζ η η'
α β γ δ ε ζ η θ ι
α β β' γ δ ε ζ η η'

2 O 131. R, W, G. Fq Mars. 155, 10. cs. 5e 9v,
1-4.

561

a b b a a b c c

6 6 6 6 8 8 10 10
α β γ δ δ' ε ζ η

1 O 68. R. Rm Mirav. 406, 15. cs. 6e 8v, 2-2.

562

a b b a a b c c d d

7 7 7 7 7 7 7' 7' 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 59. R, X, G. P Vid. 364, 11. cs. 7e 10v, 2-4.

563

a b b a a c c

10 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η

1 O 109. G. Aim Pég. 10, 27. cs. 5e 7v, 2-3.

- - - - -
α β γ δ ε ζ η

2 O 17. G. Arn Mar. 30, 3. cs. 5e 7v, 2-3.

564

a b b a a c c b

10 10'10' 10 10 10 10 10'
α β β' γ δ ε ε' ζ

1 O 70. R. Bg Pal. 47, 4. cs. 5e 10v, 1-4.

565

a b b a a c c c d d e e

8 8 8 8 8 8 4 8 4 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ η' ι κ λ
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 O 259. R, W, G. Fq Mars. 155, 23. cs. 5e 12v, 1-3.

566

a b b a a c c d b b d

7 7 7 7 8 4 8 7 7 7 7
oda continua

1 L 240. F, Clm 4660. AK 03. (Philippe le Chancelier). carm. sec. 8e irr. V. (vid. 226: 1, 268: 1, 274: 1, 568: 1, 611: 2, 622: 2)

567

a b b a a c c d d

10 10 10 10 10 10 10 8 8
α β γ δ ε ζ η θ θ'

1 O 127. W. Gui Uss. 194, 8. cs. 5e 9v, 1-4.

8 8' 8' 10 10 10'10'10 10
α β γ δ ε ζ η θ η'

2 O 53. G. Gui Uss. 194, 3. cs. 5e 9v, 1-4.

8 8 8 8 8 7 7 7 7
α β α β γ δ ε ζ η
α β γ β' δ ε ζ β'' η

3 O 19. G, R. Rm Mirav. 406, 2. cs. 6e 9v, 3-5,5,4.

7 7 7 7 7 7 3 5 7
α β α β' γ δ ε ζ η

4 O 155. W. Rm Jord. 404, 4 (RS 388, RS 1459, RS 333). cs. 6e 9v, 1-2.

568

a b b a a c c d d c

7 7 7 7 7 7 7 7 7
oda continua

1 L 240. F, Clm 4660. AK 03. (Philippe le Chancelier). carm. sec. 8e irr. III. IV. (vid. 226: 1, 268: 1, 274: 1, 566: 1, 611: 2, 622: 2)

569

a b b a a c c d d d e e f f f

6 4 4 6 6 4 4 8 4 8 4 8 4 8 8
μ ν ξ ο π ρ σ τ υ φ χ ψ ω ϑ Υ

F F F
1 L 384. Clm 4660, Ff.i.17, Ar384. carm. 3e irr. II. III. (vid. 200: 1)

570

a b b a a c d d c c

10 10'10'10 10 10 10'10' 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 80. R, X, G. Gc Faid. 167, 15. cs. 6e 10v,
1-5.

571

a b b a b a b a b

8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α' β' γ δ ε ζ η

1 L 752. F. Ch 18875, AK 70. cond. 1e 9v.

572

a b b a b a b b

8 10 4 8 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ

1 F 70. K, a, U, T, M. Gaut Dargies. RS 418.
ch. 5e 8v.

573

a b b a b a b b b

10'10 10 10' 4 10' 4 10 10
α β γ δ ε δ ε' ζ η

1 F 92. Z, T, M. Gaut Dargies. RS 1624. ch. 5e
9v.

574

a b b a b a c c d d

8 8 8 8 8 8 6 6 6 6
α β γ δ ε γ' ζ η θ ι

1 O 113. G. Gui Uss. 194, 6. cs. 5e 10v, 1-4.

575

a b b a b b a

8 8 8 8 4 8 8
α β γ β δ ε ζ (K, N, P, X)
α β γ δ ε ζ η (T)

1 F 108. K, N, P, X, T. Ch Troies (Tresorier de
Lille, Guiot de Dijon). RS 2020. ch. 5e 7v.

576

a b b a b b a b b a b b c c d d c c d c c d d c c d e e f f e
e f f e e f f

5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 1 5 1 5 1 5 5 1 5 1 5 1 5 3' 3' 5 1 3' 3'
5 1 3' 3' 5 1
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ ς τ υ φ χ ψ ω ϑ Υ φ ω ...

1 O 224. W, R. Aim Pég. 10, 45. cs (descort).
3s 42v, 1-8.

577

a b b a b b a b c c c

(C) C C
7' 7 7 7' 3 7 7' 7 4 7 7
α β α γ δ ε ζ η θ ι κ

1 F 60. T, M. Pierre Corbie. RS 158. ch. 3e
11v.

578

a b b a b b b a

8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 699. F. (Philippe le Chancelier). Ch 36229,
AK 51. 3e 8v. II.
(vid. 121: 1, 412: 1)

579

a b b a b b c c

8 8 8 8 10 10 10 10
α β α' β' γ δ ε ε'
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 54. G, R. Rm Mirav. 406, 13. cs. 6e 8v, 2-
4.

580

a b b a b b c c d d

6 6 6 6 6 6 6 6 10'10'
α β γ δ ε ε' ζ η θ ι

1 O 129. R. P Vid. 364, 24. sirv-cs. 7e 10v, 3-
4,4,1.

581

a b b a b c c a

A B B A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α' β' γ δ α'' β'

1 GP 226. E¹. CSM 310. cant. loor. cs. 6e 8v.

582

a b b a b c c c b

7 7 7 7 7 7' 7' 7' 7
oda continua

1 L 738. F. Ch 14129, AK 02. planctus. 7e irr.
V, VI.
(vid. 254: 3, 600: 1, 642: 1)

583

a b b a c

C
10 10 10 10 10
α β α β γ(γ+β')

1 GP 1. Sharrer. Den. 25, 17. cant. amor. 3e
5v, 1-1.

C
10 10 10 10 8
α β γ δ ε(β')

2 GP 10. Sharrer. Den. 25, 78. cant. amor. 3e
5v.

584

a b b a c a a c d

8 8 8 8 8 8 8 8 8
... ..

1 L 393. Clm 4660. carm. 3e 9v. I.
III 8abbacdcc
(vid. 634:1)

585

a b b a c a c

10 10 10 10 10 10 10
α β α β γ γ' δ

1 GP 14. Sharrer. Den. 25, 114. cant. amor. 3e
7v.

586

a b b a c a c a c b

7 6' 6' 7 7 7 7 7 7 6'
α β γ α γ' α γ' δ β' γ''

1 GP 152. E¹, E², To. CSM 108. cant. virelai.
10e 10v.

587

a b b a c b b c

10 10 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε β γ ζ

1 O 272. W. Ric Barb. 421, 10. cs. 5e 8v, 2-3,2.

588

a b b a c c

10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ

1 O 81. R. Uc Brun. 450, 3. sirv. 5e 6v.

 C C
10 10 10 10 10 10
α β γ γ' α β

2 GP 7. Sharrer. Den. 25, 53. cant. amor. 3e
6v, 1-2.

 C C
- - - - -
α β α β' γ δ (α β)

3 GP 12. Sharrer. Den. 25, 94. cant. amor. 3e
6v, 1-2.

 C C
- - - - -

4 GP 13. Sharrer. Den. 25, 103. cant. amor. 3e

α β γ δ α β

6v.

589

a b b a c c a a

10'10 10 10'10 10 10'10'

α β γ δ ε ζ η θ

1 F 205. T, A, S, O, K, X, P, a, R, V. Hugue Bregi (Chastelain de Couci, Th de Champagne). RS 1126. ch-cruz. 6e 8v, 1-4.

590

a b b a c c a a d d

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

α β α' γ δ ε ζ η θ ι

1 O 176. R, G. Fq Mars. 155, 14. cs. 5e 10v, 2-5,4.

7 7 7 7 5 7 7 7 5 7

α β γ δ ε ζ δ' η θ ι

α β γ δ ε γ' δ' ζ ε' η

2 O 276. R, G. Fq Mars. 155, 27. cs. 6e 10v, 2-5,3.

591

a b b a c c a d

10 10 10 10 10 10 10 10'

α β γ α' δ ε γ' ζ

1 O 277. W, R. Rm Jord. 404, 11. cs. 6e 8v, 2-4.

- - - - -
- - - - -

2 O 232. P Card. 335, 49 (404, 11). sirv. 5e 8v, 1-4.

592

a b b a c c a d d a

7' 7 7 7' 7 7 7' 7 7 7'

α β γ δ β' γ' δ' β' γ'' ε

1 O 101. R. Bg Pal. 47,7. cs. 5e 10v, 1-4.

593

a b b a c c b

10 10 10 10 10 10 10

α β α β γ δ β'

1 O 93. R. Bg Pal. 47, 5. cs. 5e 7v, 1-3.

594

a b b a c c c d d

10 10 10 10 5 5 1 7 7

α β α β γ δ ε ζ η

1 O 281. R. Gr Riq. 248, 89. sirv. cs. 5e 9v, 1-2.

- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \beta' \gamma \delta \varepsilon \delta$ (M)
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$ (R)

3 F 82. M, N, K, T, O, X, U, a, R. Hugue
 Bregi. RS 2071. ch. 5e 8v, 2-4.

10 10 10 10 10' 10' 10 10
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$
 $\varepsilon' \varepsilon''$

4 O 50. G. Aim Pég. 10, 12. ch. 5e 8v, 2-2.

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \delta'$

5 O 76. G. Aim Pég. 10, 15. cs. 6e 8v, 1-4.

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \alpha' \beta'' \delta$

6 O 147. R. Arn Mar. 30, 16. cs. 5e 8v, 1-4.

10 10 10 10 10 10 10 10
 $\alpha \beta \gamma \delta \alpha' \varepsilon \zeta \eta$

7 O 246. G. Gui Uss. 194, 19. cs. 6e 8v, 2-4.

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \beta$

8 O 136. R. Gr Riq. 248, 45. cs-relig. 7e 8v, 3-4,2.

- - - - -
 D D
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta$

9 O 187. R. Gr Riq. 248, 57. cs. 4e 8v.

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$

10 O 33. R, X, G. P Vid. 364, 4. cs. 7e 8v, 2-3.

- - - - -
 $\alpha \alpha' \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

11 O 203. R. P Vid. 364, 36. cs. 7e 8v, 2-3.

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \gamma \delta$

12 O 264. W. P Vid. 364, 49. cs. 4e 8v.

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \gamma \zeta \eta$

13 O 241. R. Rb Vaq. 392, 28. cs. 5e 8v, 2-4.

10 10' 10' 10 8 8 8 8
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$

14 O 270. G, X. Perd. 370, 14. cs. 5e 8v, 2-4.

8 8 8 8 8 8 10 10
 $\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \delta \varepsilon \zeta$

15 O 169. G. Po Capt. 375, 16. cs. 5e 8v, 2-4.

8 8 8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ

16 O 180. R. P Vid. 364, 30. sirv.-cs. 9e 8v, 1-4.

- - - - -
α β α' γ δ ε ζ η

17 O 190. R. P Vid. 364, 31. cs. 7e 8v, 2-4.

- - - - -
α β γ δ ε ζ η θ

18 O 221. R, W, G. P Vid. 364, 39. sirv.-cs. 7e 8v, 2-4.

- - - - -
α β α β γ α' δ ε
α β α β γ δ ε ζ

19 O 75. R, G. Rm Mirav. 406, 20. cs. 6e 8v, 2-4,2.

8 8 8 8 8' 8' 8 8
α β γ δ ε ζ η θ

20 O 235. G. Po Capt. 375, 19. cs. 5e 8v, 2-4.

8 8 8 8 7 7 10 10
α β γ δ γ' δ' ε ζ

21 O 30. R. Gr Riq. 248, 10. cs. 5e 8v, 2-4,2.

- - - - -
α β γ δ ε ζ η θ

22 O 116. R. Rm Mirav. 406, 28. cs. 6e 8v, 2-2.

8 8 8 8 7' 7' 10 10
α β γ δ ε ε' ζ η

23 O 201. G. Aim Pég. 10, 41. cs. 5e 8v, 2-2.

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ

24 O 9. R, W, G. Bn Vent. 70, 1. cs. 7e8v, 2-4.

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ

25 O 88. R. Rm Mirav. 406, 24. cs. 6e 8v, 4-4,4,2.

8 7' 7' 8 7 7 10 10
α β γ α' δ ε ζ η

26 O 260. R. Gr Riq. 248, 83. cs. 5e 8v, 2-4,2.

8 7' 7' 8 7 7 8 8
α β γ δ ε ζ η θ

27 O 231. R. Rm Mirav. 406, 36. cs. 6e 8v.

7' 7' 7' 7' 8 8 8 8
α β α β γ δ ε ζ

28 O 156. W. Anon. 461, 150. cobl. 1e 8v.

7' 7 7 7' 7 7 7 7

29 O 99. R. Bg Pal. 47, 6. cs. 5e 8v, 2-3,2.

α β α' γ β' α'' γ' δ

7' 5 7 7' 7 7 10 10
α β γ δ ε ζ η θ

30 O 77. R. Rm Mirav. 406, 22. cs. 63 8v, 1-4.

7 7' 7' 7 10' 10' 8 8
α α' α'' β γ δ ε ζ

31 O 267. R. Rm Mirav. 406, 44. cs. 6e 8v.

7 7' 7' 7 7 7 7 7
α β γ ... γ' ε ζ η

32 O 92. R. Gr Riq. 248, 23. cs. 5e 8v, 2-4.

- - - - -
α β γ δ ε ζ η θ

33 O 194. R. Gr Riq. 248, 61. cs-relig. 5e 8v, 2-4,2.

7 7 7 7 7' 7' 7 7
α β γ δ ε ζ η θ

34 O 268. R. Bg Pal. 47, 12. cs. 5e 8v, 1-4.

- - - - -
α β γ α δ ε γ ζ

35 O 255. R. Rm Mirav. 406, 42. cs. 6e 8v, 2-4.

7 7 7 7 7 7 7 7
... ..

36 F 58. R. Roi Richart. RS 1274a. BdT 420, 1. sirv. 4e 8v, 2-4.

600

a b b a c c d d c e d

6 6 6 6 4 7 7 7 7 7 7
oda continua

1 L 738. F. Ch 14129, AK 02. planctus. 7e irr. III, IV. (vid. 254: 3, 582: 1, 642: 1)

601

a b b a c c d d d e f f

7 8 7 6' 7 7 5' 6' 6' 6 5' 6'
α β γ δ ε ε ζ ζ' ζ' η θ ι

1 L 196. EG. Ch 16207. cond. 2e 12v (exc II 11v). I. (vid. 608: 1)

602

a b b a c c d d d e f g f g h h h g

F G F G H H H G
7 7 7 7 4 7 7 7 7 6' 7 2' 7 2' 4 4 4 2'
oda continua

1 L 341. F, Ff.i.17, Clm 4660. AK 04. (Pierre de Blois). carm. cond. 8e irr. I, II.
(vid. 194: 1, 270: 1, 423: 1)

603

a b b a c c d d e

10 10 10 10 10 10 10 10 10'
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 165. G. Perd. 370, 9. cs. 5e 9v, 2-5,4.

7 7 7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ δ ε ζ η

2 O 238. R. Gr Riq. 248, 79. sirv. 5e 9v, 2-5.

604

a b b a c c d d e e

7' 5 7 7' 10 10 10 10 10 10
α β α γ δ ε ζ η θ ι

1 O 182. CANGÉ. Caden. 106, 17 (RS 737).
cs. 6e 10v, 11-4.

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ δ ε ζ η θ

2 O 31. G. Uc St-C. 457, 3. cs. 6e 10v, 1-6.

7 7 7 7 7 7 7 7 7' 7'
α β α β γ δ ε ζ η θ

3 O 32. R. Gr Riq. 248, 12. sirv. 5e 10v, 2-5,2.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ η β' θ ι

4 O 114. R. Gr Riq. 248, 27. cs-relig. 5e 10v,
1-4.

605

a b b a c c d d e e d

8 8 4 8 8 4 8 4 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 743. F. Ch 32446, AK 22. cond. 3e 11v.

606

a b b a c c d d e e f

7 7 7 7 7 7 7' 7' 8 8 8
α β γ δ ε γ ζ η θ ι κ

1 O 16. W. Gl Magr. 223, 1. sirv. 5e 11v, 2-4,3.

607

a b b a c c d d e e f f

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β γ δ ε β' ζ η α β γ' δ'

1 O 184. R. Rb Vaq. 392, 24. sirv.-cs. 7e 12v,
3-4.

608

a b b a c c d d e f f

6' 8 7 6' 7 7 5' 6' 9 5' 6'
α β γ δ ε ε ζ ζ η θ ι

1 L 196. EG. Ch 16207. cond. 2e 12v (exc II
11v). II.
(**vid.** 601: 1)

609

a b b a c c d e

10 10'10' 10 10'10'10 10'
α β γ δ ε ζ η ζ
... ... γ δ ε ζ η θ

1 O 251. G, W. Fq Mars. 155, 21. cs. 5e 8v, 2-
4.

610

a b b a c c d e e

8 8 8 8 7' 7' 10 6' 10'
α β α β γ γ δ ε ζ

1 O 67. R. Rm Mirav. 406, 14. cs. 5e 9v.

611

a b b a c c d e e d

8 8 8 8 8 8 6' 8 8 6'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 698. F. Philippe le Chancelier. Ch 24555,
AK 48. 4e 10v. I, IIII.
(**vid.** 480: 1)

7 7 7 7 7' 7' 7 7 7 7
oda continua

2 L 240. F, Clm 4660. AK 03. (Philippe le
Chancelier). carm. sec. 8e irr. VI.
(**vid.** 226: 1, 268: 1, 274: 1, 566: 1, 568: 1, 622:
2)

612

a b b a c d c

7 7 7 7 7 7 7
α β α' β γ δ ε

1 O 280. R. Gr Riq. 248, 87. sirv. 7e 7v, 2-3,2.

613

a b b a c d c d

10 10 10 10 10'10 10'10
α β α β γ δ ε ζ

1 O 202. R. Gr Riq. 248, 63. planh. 5e 8v, 2-
4. Verso 5 «Narbona».

8 8 8 8 8 8 8 8

2 O 140. R. Gr Riq. 248, 48. cs-cruz. 7e 9v, 3-

$\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta$

4,4,2.

7 7 7 7 7 7 7 7
 $\alpha \alpha' \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

3 O 193. R. Gr Riq. 248, 60. cs. 6e 8v, 2-4.

614

a b b a c d c d c d c a

A B B A

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
 $\alpha \beta \alpha \beta' \gamma \gamma' \gamma \delta \alpha \beta \alpha \beta'$

1 GP 334. E¹, E². CSM 146. cant. virelai. 12e
12v.

615

a b b a c d c e

7 7 7 7 7 7 7 7'
 $\alpha \beta \gamma \delta \alpha \beta \gamma \delta'$

1 O 83. R. G. Bn Vent. 70, 16. cs. 6e 8v, 2-3.

616

a b b a c d c e f e f

6 6 6 6 5' 8 5' 6' 7' 7 8
 $\alpha \beta \gamma \beta' \delta \varepsilon \zeta \eta \theta \iota \kappa$

1 L 333. F, Clm 4660. AK 21. carm. cond. 3e
irr.
III abbacddcefef

617

a b b a c d d

10 10'10' 10 10 10 10
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \gamma' \delta'$

1 O 256. R. Bg Pal. 47, 11. cs. 5e 7v, 1-3.

8 8 8 8 7' 8 8
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$

2 O 25. W. P Auv. 323, 4. tens. 6e 7v, 2-3.

618

a b b a c d d c

10 10 10 10 10 10 10 10
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \delta$

1 O 7. G, R. Fq Mars. 155, 3. cs. 5e 8v, 1-4.

10 10 10 10 10'10 10 10'
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$

2 O 199. R, G. Fq Mars. 155, 16. cs. 5e 8v, 2-4.

- - - - -
 $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \beta' \eta$

3 O 44. R. Rb Vaq. 392, 2. cs. 5e 8v, 2-4.

- - - - -
α β α β' β'' γ δ ε

4 O 192. G. Uc St-C. 457, 26. cs. 5e 8v, 1-4.

8 8 8 8 8 8 8 8
α β γ δ α ε ζ η
α β γ δ ε ζ η θ

5 O 188. W, G. Bn Vent. 70, 31. cs. 7e 8v, 1-3.

8 8 8 8 7' 8 8 7'
α β γ β δ ε δ' ζ

6 O 164. R. Rm Mirav. 406, 31. cs. 6e 8v, 3-4.

8 7' 7' 8 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ

7 O 254. R. Rm Mirav. 406, 39. cs. 5e 8v, 1-4.

7 7 7 7 7' 7 7 7'
α β α β β' γ α δ

8 O 244. R. Po Ort. 379, 2. cs. 5e 8v, 2-4.

7 7 7 7 7' 7' 7' 7'
α β γ δ ε ζ γ' δ'

9 O 8. R. Bn Vent. 70, 8. cg. 6e 8v, 2-4.

7 7 7 7 7 5' 7' 7
α β α β' γ δ ε β''
α β α' β' γ α'' δ ε

10 O 86. G, R. Peirol. 366, 9. cs. 6e 8v, 2-4.

619

a b b a c d d c a b b a a b b a

A B B A (A B B A)
7' 7 7 7' 7' 7 7 7' 7 7 7' 7' 7 7 7'
α β γ δ ε ζ ε' ζ' α β γ δ α β γ δ

1 O 26. W. Anon. virelai. 261, 20a. 1e 12v.

620

a b b a c d d c c

7 7 7 7 7 7' 7' 7 7
α β γ δ ε ζ ζ η θ

1 O 61. R. Rm Mirav. 406, 12. cs. 7e 9v, 2-5.

7' 7 7 7' 7 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι

2 O 211. G. P Vid. 364, 37. cs. 7e 9v.

621

a b b a c d d c e e

7 7 7 7 7' 7 7 7' 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 20. W. Anon. 461, 9. cobl. 1e 10v.

622

a b b a c d d c e e c

10 10 10 10 10' 10 10 10' 10 10'
α β α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 41. R. Rb Vaq. 392, 3. cs-croad. 6e 11v, 2-6.

7 7 7 7 7 4 7 7 7' 7' 7
oda continua

2 L 240. F, Clm 4660. AK 03. (Philippe le Chancelier). carm. sec. 8e irr. VIII. (vid. 226: 1, 268: 1, 274: 1, 566: 1, 568: 1, 611: 2)

623

a b b a c d d c e e f f

7 7 7 7 7' 7 7 7' 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ε' ζ η θ'

1 O 132. R. Rb Vaq. 392, 18 cs. 6e 12v, 2-7.

6 6 6 6 6' 5 5 6' 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ η θ ε ζ η θ'

2 O 94. R. Gr Riq. 248, 24. cs. 5e 12v, 1-5. I, III, V. (vid. 202: 1)

624

a b b a c d d d c c d d d c c e e a

A B B A
6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
.....

1 GP 100. CSM 409. cant. virelai. 6e 18v.

625

a b b a c d d e e

7 7 7 7 7' 7 7 7 7
α β γ α β' δ ε ζ η

1 O 60. R. Gr Riq. 248, 19. sirv-cs. 7e 9v, 2-5.

- - - - -
α β α β γ δ ε ζ η

2 O 125. R. Gr Riq. 248, 31. cs-relig. 6e 9v, 1-5. I, III, V.

(vid. 212: 1)

626

a b b a c d e e d

7 7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ δ ε ζ η

1 O 225. R. Gr Riq. 248, 68. sirv. 5e 9v, 2-4, 2.

627

a b b a c d e e d c f f g g

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
α β α β' γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

F F G G

1 L 697. F. Ch 24120, AK 20. 5e 14v.

628

a b b a x c x c a a

A B B A
9 8 9 8 7' 8 7' 8 9 8
α β α β' β'' β' β'' β α β'

1 GP 307. E¹, E², To. CSM 113. cant. virelai.
6e 10v.

629

a b b a x c x c x c x a
(ABBAccca)

A B B A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α' γ δ ε δ ε α β α' γ

1 GP 101. E¹. CSM 243. cant. virelai. 6e 12v

A B B A
6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

2 GP 175. E¹, E². CSM 149. cant. virelai. 13e
12v.

630

a b b b a c c d d c

8 8 8 8 8 4 8 8 8 8
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 328. Clm 4660, F. AK 47. (Pierre de
Blois). carm. cond. 7e 10v.

631

a b b b b

4' 5' 7' 7' 6'
α β γ δ ε

1 L 4. SM1. Ch 24131. bened-vs. 1e 5v.

632

a b b b b b b

7' 9 5 9 5 7 5
α β γ δ δ' ε ζ

1 L 290. M20486, Clm 4660. carm. 4e irr. I.
(vid. 263: 1, 529: 2, 690: 1)

633

a b b b b b b b

A B B B
6 5' 6' 7' 5' 7' 5' 6'
... ..

1 L 145. SM4. Ch 12900. versus. 20e 8v.

634

a b b b c b b c c

8 8 8 8 8 8 8 8
... ..

1 L 393. Clm 4660. carm. 3e 9v. II.
(vid. 584: 1)

635

a b b b c b d d e f f e g g g f h g f

5' 7 7 7 5' 7 3' 3' 7 3' 3' 7 7' 7' 7' 1' 7' 7' 1'
α β γ γ' δ ε ζ η ε ζ η ε θ ι ι' κ ι ι' κ

1 L 250. F, Clm 4660. AD 03. carm. cond. 5e
19v.

636

a b b b c c b b b a a

7 7 7 3 7' 3' 3 7 4 7 7
α β α β γ δ ε ζ η θ ι
α β α' γ δ ε ζ η θ ι κ
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 O 185. R, W, G. Gc Faid. 167, 43. cs. 6e 11v,
1-4.

637

a b b b c c c c

7 5' 6' 7' 5' 6' 5' 8'
... ..

1 L 239. Clm 4660. carm. 4e 8v. II.
(vid. 37: 4, 708: 6)

638

a b b b c c d e e d

3 5 8 4 4 4 6' 4 4 6'

1 O 78. G. Arn Dan. 29, 6. cs. 6e 10v.

α β γ δ ε ζ η θ ι κ

639

a b b b c d b c c d

6' 6 6 6 6 6 6 6 6 6
α β β' γ δ ε ζ η θ ζ'

1 O 146. R. Arn Mar. 30, 15. cs. 5e 10v, 1-5.

640

a b b (c)

7 7 7 7
α β γ δ

1 L 410. T237. Ch. dr. 1e 4v

641

a b b c a

7 3' 3' 8 7
... ..

1 L 262. Clm 4660. carm. 8e irr. III.
(**vid.** 2: 6, 149: 3, 239: 31, 269: 1, 459: 4)

642

a b b c a b c a

8 8 8 6' 8 8 6' 8
oda continua

1 L 738. F. Ch 14129, AK 02. planctus. 7e irr.
VII.
(**vid.** 254: 3, 582: 1, 600: 1)

643

a b b c a d d c e a e

10' 4 4 2' 10' 4 4 2' 10 10' 10
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 L 770. F. Pierre de Blois. Ch 34706, AK 36.
cond. 3e 11v.

644

a b b c b

7' 7 7 7' 7
... ..

1 L 280. Clm 4660. carm. 6e irr. VI.
(**vid.** 644: 1)

645

a b b c c

7' 7 8 6' 6'
ζ η θ γ γ

1 L 693. F, EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
1828, AK 75. cond. 24e irr. IX, X.
(**vid.** 1: 6, 81:1, 375: 2)

646

a b b c c a a d d e e

7 7 7 7 7 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι η' κ
α β γ δ ε ζ η θ ι η κ
α β γ δ ε ζ η θ ε' η θ

1 O 47. X, W, G. Ric Barb. 421, 2. cs. 5e 11v,
2-2.

647

a b b c c a d

10 10 10 10' 10' 10 10
α β γ δ ε ζ η

1 O 90. G. Peirol. 366, 13. cs. 6e 7v, 2-3.

648

a b b c c a d d

8 8 8 8 8 8 6' 6'
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 266. G. Peirol. 366, 33. cs. 6e 8v, 1-2.

649

a b b c c a d d a

7 7' 6' 3' 3' 7 7 8 7
ι κ λ μ ν ξ ξ' ο π

1 L 244. F, Clm 4660. Philippe le Chancelier.
AK 37. carm. cond. 3e irr. III.
(vid. 161: 3, 285: 14)

650

a b b c c a d d e e

7 6 7 7' 7' 6 6 6 7 7
α β γ δ γ' β' ε ζ η θ

1 O 175. G. Arn Mar. 30, 19. cs. 5e 10v, 2-5,4.
I, II, IV, V.
(vid. 661: 1)

651

a b b c c a d d e f e f

7 5' 3' 7 6 7 7 7 7 5' 7 5'
... ..

1 L 271. Clm 4660. carm. 6e irr. III.
(vid. 182: 3, 662: 2, 734: 1)

652

a b b c c a d d e e f f

7' 7 7 7' 7' 7' 7 7 7' 7' 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι γ' κ λ

1 O 103. W. Anon. 461, 102. cs. 2e 12v.

653

a b b c c b b c a a

10 10 10 10 10 10 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι κ

1 O 233. Fq Mars. 155, 18. cs. 5e 10v, 2-4,3.

654

a b b c c b b d e d

6 6 6 6 6 6 6 6 4 6
α β γ δ α β ε ζ η θ

1 O 153. R. Gr Born. 242, 45 (332, 1). sirv-cs.
8e 10v, 1-4.

655

a b b c c d

10'10'10'10 10 10'
α β α' β' γ δ

1 O 52. G. Peirol. 366, 3. cs. 6e 6c, 2-2.

656

a b b c c d c c d a b b

A B B
5' 7 7 7 3 7' 7 3 7' 5' 7 7
α β γ δ ε ζ δ ε ζ' α β γ

1 O 207. W. Anon. 461, 196. virelai. 1e 12v.

657

a b b c c d d

10 10 10 10 10 10 10
α β γ δ α β γ'

1 O 178. G. Peirol. 366, 21. cs. 6e 7v, 1-3.

10'10 10 10 10 10'10'
α β γ α' γ α' β'

2 O 247. G. Peirol. 366, 31. cs. 6e 7v, 1-3.

7 7 7 7' 7' 7' 7'
... .. α β γ

3 O 271. W. Bn Vent. 70, 45. cs. 7e 7v, 2-3.

658

a b b c c d d a a

10 10 10 10 10 10'10'10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι

1 O 262. R. G. Gc Faid. 167, 59. cs. 6e 9v, 1-4.

10 10 10 10'10'10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η θ ι

2 O 265. G. Perd. 370, 13. cs. 5e 9v, 1-5.

659

a b b c c d d e

8 7' 7' 8 8 7' 7' 10
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 74. R. Rm Mirav. 406, 18. cs. 6e 8v, 3-4.

660

a b b c c d d e e

8 10 10 10 10 10 10 10 10
α β α' α'' γ α''' δ α''' δ'

1 O 42. R. Mo Mont. 305, 6. cs. 6e 9v, 1-5.

8 8 8 8 8 7' 7' 10 10
α β γ δ ε ζ η θ α'

2 O 56. W. Blacst. 96, 2. cs. 5e 9v, 1-4.

7 7 7 7' 7' 7 7 7 7
α β γ δ ε ζ η θ ι

3 O 48. W, G. Ric Barb. 421, 1. cs. 5e 9v, 2-4.

6 6 6 6 6 10' 10' 10 10
α β γ δ δ' ε(αβ) ζ η θ

4 O 189. R. Rb Vaq. 392, 26. cs. 5e 9v, 2-4.

661

a b b c c d e e f f

7 6 7 7' 7' 6 6 6 7 7
α β γ δ γ' β' ε ζ η θ

1 O 175. G. Arn Mar. 30, 19. cs. 5e 10v, 2-5,4.
III.
(**vid.** 650: 1)

662

a b b c d c d

7 7 7 8 6' 8 6'
... ..

1 L 260. Clm 4660. carm. 11e irr. I, III, IV, V.

- - - - -
... ..

2 L 271. Clm 4660. carm. 6e irr. IV.
(**vid.** 182: 3, 651: 1, 734: 1)

663

a b b c d c e d

E D
7 7 7 4 6' 4 12 6'
... ..

1 L 311. Clm 4660. carm. 9e irr. V.
(**vid.** 79: 1, 95: 1, 107: 1, 224: 1, 551: 1, 744:
1)

664

a b b c d d

7' 7' 7' 7' 8 8

1 O 150. R. Gl Adem. 202, 8 (53, 1). cs. 7e 6v,

α β γ δ ε ζ

1-2.

665

a b b c d d a

7' 8 8 7' 8 8 7'
α β γ δ ε ζ η

1 O 65. W. D Prad. 124, 5. cs. 6e 7v.

666

a b b c d d c

10 10 10 10' 10 10 10'
α β α β' γ α β''

1 O 58. R. Gr Riq. 248, 18. cs. 5e 7v, 2-4.

8 8 8 7' 8 8 7'
α β α β' γ δ ε

2 O 84. R. Rm Mirav. 406, 23. cs. 6e 7v, 1-3.

667

a b b c d d c e e f f d

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 726. F. Ch 9448, AK 46. planctus. 4e irr. I.
(vid. 232: 1, 495: 1, 554: 1)

668

a b b c d d e

10 10 10 10 10 10 10
α β α β γ α β

1 O 122. R. Gr Riq. 248, 29. cs. 5e 7v, 2-4,3.

7 7 7 7 7 7 7
α β α β γ δ ε

2 O 139. R Gr Riq. 248, 46. cs-relig. 8e 7v, 1-2.

669

a b b c d d e e d d e

7' 7 7 7' 7 7 7' 7' 7 7 7'
α β α' γ δ ε ζ η ε ζ' θ

1 O 46. G. P Rm Toul. 355, 5. cs. 6e 11v, 1-4.

670

a b b c d d e f

8 8 8 7' 7' 7' 8 7'
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 40. R, W, G. Bn Vent. 70, 7. cs. 7e 8v, 2-2.

671

a b b c d e

7 8 8 7 7 8
... ..

1 L 289. Clm 4660. carm. 7e irr. VII.
(vid. 34: 3, 167: 1, 173: 13, 185: 1)

672

a b b c d e d

10 10' 10' 10 10 10 10
α β γ δ ε ζ η

1 O 144. R. Arn Mar. 30, 17. cs. 6e 7v.

673

a b c

C
12 12 4'
... ..

1 L 143. SM4. Ch 2396. versus. 18e 3v.

674

a b c a

A A
6 8' 5' 6
... ..

1 L 149. R74. carm. 8e 4v.

675

a b c a b a b a b c

A B C
7' 5 7' 7' 5 7' 5 7' 5 7'
α β γ α β' α β' α β γ

1 GP 316. E¹, E², To. CSM 66. cant. virelai. 8e
10v.

676

a b c a b a c

8 8 8 8 8 8 8
oda continua

1 L 758. F. AK 63. 3e irr. II.
(vid. 285: 2, 459: 5)

677

a b c a b b d d

10 10' 10 10 10' 10' 10 10
α β γ δ ε ζ η θ
α β γ δ ε ζ η δ

1 O 257. R, G, W. Fq Mars. 155, 22. cs. 5e
8v, 2- 4,3.

678

a b c a b c

2' 4 4' 2' 4 4'

1 L 736. F. Philippe le Chancelier. Ch 13259,

ε ζ η ε ζ θ

AK 57. 5e irr. IV.
(vid. 240: 1, 681: 1, 686: 1)

3' 3' 7 3' 3' 7
η θ ι δ' ε' κ^{PF}

2 L 140. LoB. versus. 3e 6v. II.
(vid. 239: 35)

679

a b c a b c a

8 8 8 8 8 8 8
α β α' γ δ β' ε

1 L 729. F. AK 64. cond. 3e irr. I.
(vid. 285: 3, 459: 6)

680

a b c a b c a a a b c a b c

A B C A B C
7' 5 4' 7' 5 4' 7' 7' 7' 5 4' 7' 5 4'
α β γ α' β δ ε ε α'' β γ α' β δ

1 GP 195. E¹, E², To. CSM 11. cant. virelai.
10e 14v.

681

a b c a b c a b c a b c

5 4 4' 5 4 4' 7 4 4' 5 4 4'
α β γ α β γ' δ β' γ α' β γ'

1 L 736. F. Philippe le Chancelier. Ch 13259,
AK 57. 5e irr. I.
II 2'44'2'44'2'44'2'44' / εζηεζ'θεζηεζ'θ
(vid. 240: 1, 678: 1, 686: 1)

682

a b c a b c c

3' 3' 5' 3' 3' 3' 5'
oda continua

1 L 767. F. EG 274. Philippe le Chancelier. Ch
34462, AK 62 (RS 192, BdT 461,124). 36e
irr. XXX.
(vid. 3: 21, 4: 6, 20: 4, 35: 1, 80: 1, 118: 26,
125: 7, 129: 1, 278: 2, 285: 26, 375: 1)

683

a b c a b c c b b c c b

5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'
α β γ α β γ δ ε δ ε ζ η

1 O 279. R. Gr Riq. 248, 85. cs. 6e 12v.

684

a b c a b c c b c b

5 2' 4 5 2' 4 7 5' 7 5'
α β γ α β γ δ ε δ ε'

1 L 395. Clm 4660, F. (Pierre de Blois). AJ 35
(O 198, F 3). carm. cond. 9e 10v.
* a b a b b a b a

7' 5 7' 5 7 5' 7 5'

685

a b c a b c c b c c

6' 6' 6 6' 6' 6 6 6' 6 6
α β γ δ ε ζ η θ ζ' ι

1 F 135. U. Guiot Provins. RS 142. ch. 5e 10v,
1-7.

686

a b c a b c d c d c

5 4 2' 5 4 2' 5 6' 5 6'
ι κ λ ι κ' ν' ι' κ' ι ν''

1 L 736. F. Philippe le Chancelier. Ch 13259,
AK 57. 5e irr. V.
(vid. 240: 1, 678: 1, 681: 1)

687

a b c a b c d d e e c

7 7 3' 7 7 3' 7 7 7 7 3'
α β γ α β γ δ ε ζ η θ

1 L 330. F, W, Clm 4660, A 44. AH 07.
carm. 3e irr. I.
(vid. 233: 1, 490: 2)

688

**a b c a b c d e d e a b c a b
c**

A B C A B C

5' 5' 5' 5' 5' 5' 11' 11' 11' 11' 5' 5' 5' 5' 5'
5'
α β γ α β δ α+ε ζ+γ α+ε ζ+δ α β γ α
β δ

1 GP 311. E¹, E², To. CSM 9. cant. virelai. 15e
16v.

689

a b c a c d d b

8 7' 7 8 7 8 8 7'
α β γ δ ε ζ η θ

1 O 148. W. Bn Vent. 70, 24. cs. 5e 8v.

690

a b c a d e f e e

7 2' 6 3 7 4 7 6 4
ν ξ ο π ρ σ τ υ φ

1 L 290. Clm 4660. carm. 4e irr. III.
(vid. 263: 1, 529: 2, 632: 1)

691

a b c b

7' 7 7' 7
α β α γ

1 L 63. SM1. Ch 22530. dr. 5e 4v. I, II, III,
V.

* **a a b a a b**
3' 3' 7 3' 3' 7

	(vid. 285: 6)
- - - - α β α β ^{Pf.}	2 L 166. CLX. Ch 22439. bened-vs. 5e 4v. II γδγδ III εζεζ IV ηθηθ V ικικ
- - - - α β γ δ	3 L 206. EG. LD. 2e 4v. I. (vid. 285: 8)
- - - -	4 L 360. Clm 4660. carm. 5e irr. IX. (vid. 2: 12, 3: 37, 5: 8, 69: 10, 708: 5)
7' 5' 7' 5' δ ε δ ζ	5 L 7. SM1, Clm 4660, G383. Ch 3383. versus. sec. 14e irr. III, IV. (vid. 2: 10, 3: 29, 118: 4, 285: 11)
- - - - α β γ δ	6 L 212. EG. LD. 10e 4v. I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X. III, V, VI, IX 7 5' 7' 5' III, V, VI, IX εζηθ IV ικικ VII λμηθ VIII νξοπ X ρσζτ (vid. 285: 12)
7' 7 7' 7 oda continua	7 L 37. SM1, SM3, LoB ^{Pf.} , CLX. Ch 12257. bened-vs. 5e 4v. * a b c d e c 3' 3' 7 3' 3' 7 oda continua
- - - - α β γ δ ^{Pf.}	8 L 83. SM2. Ch 24322. cond. 4e 4v. II, III, IV II 7' 7 7 7 (vid. 285: 7)
7 7 8 7 oda continua	9 L 401. T327. dr. 14e irr. V. (vid. 104: 7, 118: 29, 158: 3, 285: 34, 529: 3, 553: 2, 739: 3, 750: 4)
7 7 7 7 α α' α α'	10 L 214. EG. LD. 1e 4v.
7 5' 7 5'	11 L 245. Clm 4660. carm. 7e 4v. VI, VII.

... ..

5' 7 5' 7
v ξ v ξ

B B
5' 6 5' 4
α β γ δ

12 L 680. V288. Pedro Abelardo. planctus. 11e
irr. XI.
(vid. 3: 32, 15: 1, 285: 13, 459: 9)

13 L 226. EG. LD. 3e 4v.

692

a b c b a b a b c b d b

(F F F)
7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7
α β α β γ δ γ δ α β α β

1 L 201. EG. LD. cond. 2e 15v. II.
(vid. 706: 1)

693

a b c b a b a b d b

7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 7 6'
α β γ δ ε ζ γ δ η θ^{Pf.}

1 L 119. SM3. Ch 31300. versus. 5e 10v. IV.
(vid. 444: 1, 447: 1, 456: 1, 710: 1)

694

a b c b a d a d e e e e

E E E E
8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 4 4 8 8
α β α β α β α β

1 L 32. SM1. Ch 38731. versus. 3e 12v.
II abcbadedFFFF
III abcbdeaeFFFF

695

a b c b b b b b d d b c c c

7 5' 7 5' 5' 5' 5' 5' 4 4 6 4 4 8
α β α β γ δ γ δ ε ε δ' ζ η θ^{Pf.}

1 L 105. SM3. Ch 26836. cond. 3e 14v.

696

a b c b b b d e e f f

7' 7 7' 7 7 7 7' 7 7 7 7
... ..

1 L 677. C197. (Pedro Abelardo). planctus.
15e irr. IX, X.
(vid. 2: 14, 158: 5, 165: 1, 182: 5, 184: 2, 187:
3, 211: 1)

697

a b c b a b c b d d c

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ γ' α β γ γ' δ ε γ''

1 O 102. ESC, LEN, EUG, HOH. Matfr Erm.
297, 4. cs. 5e 11v.

698

a b c b b d d

7 5' 7 5' 8 5' 15'

... ..

1 L 260. Clm 4660. carm. 11e irr. VII.
(vid. 169: 6, 521: 2)

699

a b c b b c d e e d

3' 3' 5 3' 3' 5 5 7' 7' 5

α β γ δ ε γ ζ η θ γ

1 L 394. Clm 4660. carm. 5e 10v (exc. IV, V
11v). II.
(vid. 141: 1)

700

a b c b c b a b d e d e

D E D E

8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6' 8 6'

α β α β' γ δ ε ζ η θ ι κ

1 L 704. F. (Philippe le Chancelier). Ch 4804,
AK 55. cond. 10e 12v. I.
(vid. 331: 1, 451: 1)

701

a b c b c b c b

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'

... ..

1 L 379. Clm 4660. carm. 12e 8v. IV.
IX abc b c b d b / 75' 75' 75' 76'
(vid. 708: 8, 723: 2)

- - - - -

... ..

2 L 251. Clm 4660. carm. 15e irr. XI.
(vid. 303: 19, 705: 1, 708: 4, 720: 1)

702

a b c b c b e b f f f f f f f f

F F F F F F F F

7 7 7 7 7 7 7 7 5 6 7 7 7 8 7

α β α β α β α β ε ε ε ε ε ε ε

1 L 85. SM2, SM3, Clm 4660. Ch 12071. cond.
5e ir. IV.
(vid. 457: 1, 533: 1, 704: 1, 714: 1)

703

a b c b d b

8 6' 8 6' 7 6'

... ..

1 L 362. Clm 4660. carm. 6e irr. I.
(vid. 176: 1, 218: 1, 335: 1, 553: 1, 727: 1)

7' 7 7' 7 7' 7
α β α β γ δ

2 L 690. F. III.565, VRL586, Gg.5.35.
(Fulberto de Chartres). carm. 16e 6v. I, II,
III, IV δεζβγβ

- - - - -
α β α β γ δ

3 L 121. SM3. Ch 18591. versus. 4e 6v. I, II,
IV abcacb

- - - - -
..

4 L 566, 636, 628, 596, 532³². HP. Pedro
Abelardo. dox. him. irr. 6v.
* a a a
15 15 15

7 7 7 7 7 7
α β α β

5 L 10. SM1, LeP, EG, Sens, Ma 288. Ch
3903. versus. 1e 6v.

7 5' 7 5' 7 6'
... ..

6 L 297. Clm 4660. carm. 8e 6v.

7 5' 7 5' 7 5'
α β γ δ ε ζ

7 L 108. SM3, Clm 4660. carm. 4e 6v.

6 6 6 6 6 6
ι κ ι κ ι κ

8 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. XVIII.
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 719: 1)

704

a b c b d b a b e b f g f g h g i i i i i i i

I I I I I I I I I

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7' 7 7' 7 7' 7 5 6 7 7 7 8 7 8
α β α β α β α β α β γ δ γ δ γ δ ε ε ε ε ε ε ε ε

1 L 85. SM2, SM3, Clm 4660. Ch 12071. cond.
5e ir. I.
(vid. 457: 1, 533: 1, 702: 1, 714: 1)

705

a b c b d b c b

7 6' 7 5' 7 5' 7 5'

1 L 251. Clm 4660. carm. 15e irr. X, XIII.

³² L 532: I ababcb; L 628: II ababab.

... ..

(vid. 303: 19, 701: 2, 708: 4, 720: 1)

706

a b c b d b c b c b e b f f f

(F F F)

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β γ δ γ δ α β α β ε ε ε

1 L 201. EG. LD. 2e 15v. I.

* a a a a a b b b c c c c c
1515151515157 7 7 151515151515
(vid. 692: 1)

707

a b c b d b E

E

6 6 6 6 6 6 7
α β α β γ δ ε

1 L 125. SM3. Ch 21085. versus. cond. 4e 7v.

708

a b c b d b e b

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α' β γ δ ε ζ

1 L 123. SM3, Reims 743. Ch 19031. versus.
3e 8v.

* III a a b c c b d d b e e b
3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7 3' 3' 7

- - - - -
... ..

2 L 291. Clm 4660. carm. 11e irr. V, VI.
(vid. 109: 1, 125: 3, 239: 15)

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
α β γ δ ε ζ η θ

3 L 324. Clm4660a. carm. 8e 8v.

7' 5' 7 5' 7 5' 7 5'
... ..

4 L 251. Clm 4660. carm. 15e irr. I.
(vid. 303: 19, 701: 2, 705: 1, 720: 1)

7 7' 7 6' 8 5' 7 5'
... ..

5 L 360. Clm 4660. carm. 5e irr. IV.
(vid. 2: 12, 3: 37, 5: 8, 69: 10, 691: 4)

7 5' 7 5' 7 5' 6 5'
... ..

6 L 239. Clm 4660. carm. 4e 8v. I.
IV 75'75'76'76'
(vid. 37: 4, 637: 1)

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
... ..

7 L 383. Clm 4660. carm. 19e 8v.

- - - - -
... ..

8 L 379. Clm 4660. carm. 12e 8v. III, VII,
VIII.
V 75'75'76'76'
VI 75'75'75'76'
(**vid.** 701: 1, 723: 2)

- - - - -
... ..

9 L 293. Clm 4660. carm. 25e 8v.

- - - - -
... ..

10 L 278. Clm 4660. carm. 30e 8v.

- - - - -
... ..

11 L 363. Clm 4660. carm. 14e 8v.

- - - - -
... ..

12 L 323. Clm 4660. carm. 11e 8v.
XI abcb

- - - - -
... ..

13 L 353. Clm 4660. carm. 3e 8v.

- - - - -
... ..

14 L 237. Clm 4660. carm. 79e 8v.

- - - - -
... ..

15 L 366. Clm 4660. carm. 32e 8v.

- - - - -
... ..

16 L 261. Clm 4660. carm. 22e 8v.

6 6 6 6 6 6 6
... ..

17 L 665³³, 574, 656, 576, 601, 616, 590, 524.
HP. Pedro Abelardo. dox. him. 1e 8v.

- - - - -
... ..

18 L 592. HP. Pedro Abelardo. him. 5e 8v. II.
(**vid.** 351: 1, 502: 13, 723: 6)

709

a b c b d b e b f

³³ **L 595**: I 6abcdbdb; II 6abcdbdb; III 6abcbbdb. **L 602**: I 6abcabdb; II, III 6abcdbdb. **L 550**: I, II 6abcdbdb; III 6abcbbdb. **L 651**: I 6abcdbdb; II 6abcdbdb. **L 569**: I, IV 6abcdbdb; II 6abcdbdb; III 6aabacada. **L 649**: I 6abcdbdb; II 6abcdbdb; III 6abcdbdb; IV 6abcdbdb. **L 560**: I, III, V 6abcdbdb; IV 6abbbdb. **L 539**: I, III 6abcdbdb; II 6abcabdb. **L 600**: I 6abcdbdb; II 6aabacada; III 6abcdbdb.

3' 6 3' 6 3' 6 3' 6 1'
α β γ β' δ ε ζ β'' ...

1 L 259. Clm 4660. carm. 5e 9v. I, II.

710

a b c b d b e b f b

7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 7 6'
α β γ δ ε ζ γ δ η θ

1 L 119. SM3. Ch 31300. versus. 5e 10v. I.
(vid. 444: 1, 447: 1, 456: 1, 693:1)

711

a b c b d b e b f f f f f f

7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 8 8 8 8 3 7
... ..

1 L 372. Clm 4660. carm. 4e 14v. I.

712

a b c b d b e f g e

(E) F G E
5 6 5 6 5 6 3 5 6 3
... ..

1 L 326. Clm 4660. carm. 4e 10v.
I 55'55'55'355'3

713

a b c b d b e e b

7 5' 7 5' 7 5' 5 7 5'
α β γ δ ε ζ (ε) η θ³⁴ Clm 4660
α β γ β δ ε ζ η ζ F

1 L 282. Clm 4660, F, CQB1, RC510. AF 07
(O 120, O 197). carm. cond. 5e 9v.

714

a b c b d b e e e e e e e e

E E E E E E E E E
7' 7 7' 7 7' 7 5 6 7 7 7 8 7 8
β γ β γ β γ ε ε ε ε ε ε ε ε

1 L 85. SM2, SM3, Clm 4660. Ch 12071. cond.
5e ir. III.
(vid. 457: 1, 533: 1, 702: 1, 704: 1)

715

a b c b d b e f g f

8 8 8 8 8 8 7 5' 7 5'

1 L 703. F. Ch 25645, AK 09. cond. 6e irr. III,

³⁴El desarrollo melódico de CB es bastante complejo. La primera impresión es que se trata de una oda continua pero el material melódico se repite para el resto de las estrofas de manera irregular: II ακλμνξλο, III α'κ'πρζσλζ, IV α'ζτ(ε)ζυρφ, V α'ι'αι'(ε)ζυ'ρζ; en el caso de F solo se reproduce el esquema melódico de la primera estrofa.

oda continua

IV.
(vid. 110: 2, 186: 2)

716

a b c b d d

D D
7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ ε ζ^{pf.}

1 L 35. SM1. Ch 38963. cond. 12e 6v. I, II,
III, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI.
(vid. 151: 2, 459: 1)

3' 5' 5' 3' 8 8
α α' β γ δ ε

2 L 72. SM1. dr. 1e 6v.

717

a b c b d d a e f f e e

E F F E E
8 6 8 6 7' 3' 7 6 6 6 6 6
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ

1 L 705. F. Ch 25776, AK 16. 4e 12v.

718

a b c b d d b e e f g f

7 5' 7 5' 3' 3' 5' 3 7 6' 7 5'
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ^{pf.}

1 L 132. LoB. versus. 1e 12v.

719

a b c b d d e e

7' 7' 7' 7' 7 7 7 7
σ τ σ τ δ δ ε ε

1 L 683. V288. Pedro Abelardo. planctus. 29v
irr. XXIV, XXV.
(vid. 2: 9, 3: 9, 3: 33, 5: 5, 85: 3, 117:1, 149:
70, 149: 70, 158: 4, 161: 1, 298: 9, 703:)

7 5' 7 5' 7 7 7 7
θ ι κ λ μ ν ν ξ

2 L 230. Clm 4660. carm. 3e irr. III.
(vid. 149: 67, 285: 24)

720

a b c b d e d e c e c e

7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
... ..

1 L 251. Clm 4660. carm. 15e irr. VI.
(vid. 303: 19, 701: 2, 705: 1, 708: 4)

721

a b c b d e d f d

D E D F D

5' 4 5' 4 7 7' 5 5' 5
oda continua

1 L 374. Clm 4660. carm. 8e 9v. I.
(vid. 519: 1, 544:1, 749: 1)

722

a b c b d e f

7 7 7 7 7 7 7
α β γ β' δ ε α'

1 O 11. R. Gr Riq. 248, 1. cs. 7e 7v, 1-4.

723

a b c b d e f e

D E F E
7 5' 7 5' 7' 5' 7' 5'
α β γ δ ε ζ ε' η

1 L 243. Clm 4660. carm. 13e 8v. I, III, V,
VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII.
(vid. 209: 2)

7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
... ..

2 L 379. Clm 4660. carm. 12e 8v. I.
II abcbdebe / 75'75'75'86'
X 75'75'75'76'
XII 76'75'75'85'
(vid. 701: 1, 708: 8)

- - - - -
... ..

3 L 269. Clm 4660. carm. 7e irr. II, V.
III, VI abcbdede
(vid. 531: 1)

6 6 6 6 6 6 6
... ..

4 L 612, 618, 670³⁵. HP. Pedro Abelardo.
dox. 1e 8v.

- - - - -
... ..

5 L 588, 661, 567. 531. HP. Pedro Abelardo.
dox. him. irr 8v.

³⁵ L 526: I 6ababcded; II 6abcdece; III, IV, VI 6abcdfefe; V 6abcdeeee. L 540: I 6abcaded; II 6abcbbddd; III 6abcaded; IV 6abcddad; V 6abcdfefe. L 577: I 6abcdbbeb; II 6abcdbdb; III 6abcbbded, IV 6abcdfefe. L 558: I 6abcadcd; II-XV 6abcdfefe. L 647: I 6aabacdc; II-V 6abcdfefe. L 605: I-III, V, VII, VIII 6abcdfefe; IV 6abcbbded; VI 6aabacded. L 529: I 6abbcbcada; II 6abcbbded; III, IV, VI 6abcdfefe; V 6abcdebe. L 645: I 6ababcada; II 6abcdded; III-V 6abcdfefe. L 528: I, III 6abcdfefe; II 6abcdeefe. L 621: I, II 6abcddede; III 6abcdfefe. L 630: I 6abbcdad; II, III 6abcdfefe. L 530: I 6ababcded; II, III 6abcdfefe. L 637: I, III 6abcdfefe; II 6ababcdbd. L 565: I 6abcdece; II 6abcdfefe; III 6abcdded. L 650: I 6aabacded; II 6aabacdc; III 6abcdfefe. L 551: I 6abbcded; II 6abcaded; III 6ababdc; IV 6abcdfefe. L 570: I, II, IV 6abcdfefe; III 6abbcded. L 603: I 6aabacdad; II 6abcdfefe; III 6abcdded; IV-VI 6abcdfefe.

- - - - -
... ..

6 L 592. HP. Pedro Abelardo. him. 5e 8v. I,
III.
(vid. 351: 1, 502: 13, 708: 18)

6 4' 6 4' 6 4' 6 4'
v ξ o π v ξ o π'

7 L 242. CA 8° 32, Clm 4660. carm. 9e irr. IV.
(vid. 149: 41, 214: 4, 272: 1, 298: 12, 498: 1,
502: 10)

724

a b c b d e f e g h i h

7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 7 5'
... ..

1 L 359. Clm 4660. carm. 8e irr. I.
V 75'75'75'5'6'75'75'
VIII 75'75'5'5'75'7'897
(vid. 110: 8, 149: 44)

725

a b c c

9 8 8 10
... ..

1 L 245. Clm 4660. carm. 9e irr. VII.
(vid. 30: 1, 163: 1, 182: 9, 203: 1, 223: 1, 239:
27, 285: 33, 441: 1, 691: 11)

8 8 8 8
... ..

2 L 381. Clm 4660. carm. 9e irr. IV.
(vid. 62: 1, 67: 1, 108: 1, 149: 4, 173: 11, 246:
3, 254: 5, 369: 1)

726

a b c c b a a d d e e

7 5' 7 7 4' 6 6 10 3 6 10
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ

1 O 49. X. Ric Barb. 421, 3. cs. 6e 11v, 1-4.

727

a b c c b d b

8 7 7 7 7 7 10
... ..

1 L 362. Clm 4660. carm. 6e irr. V.
(vid. 176: 1, 218: 1, 335: 1, 553: 1, 703: 1)

728

a b c c b d d d d d e d f g h g i i j j

7 5' 7' 3' 5' 7 3 7 7 4 8 7 7 7 7 7 7 7 7
... ..

J J
1 L 310. Clm 4660. carm. 5e irr. IV.
(vid. 61: 1, 157: 1, 236: 1, 730: 1)

729

a b c c b d e

8 8 7 8 7 8 8
... ..

1 L 309. Clm 4660. carm. 5e 8v. III.
(vid. 279: 1, 735: 1, 751: 1)

730

a b c c b d e f e g g

7 5' 7 3' 5' 7 7 7 7 7 7
... .. G G

1 L 310. Clm 4660. carm. 5e irr. III.
(vid. 61: 1, 157: 1, 236: 1, 728: 1)

731

a b c c c b

A B
8 6' 8 8 8 6'
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

1 GP 197. E¹, E², To. CSM 24. cant. virelai.
12e 6v.

A B

- - - - -
 $\alpha \beta \alpha' \alpha' \alpha \beta$

2 GP 229. E¹, E², To. CSM 87. cant. virelai. 7e
irr.

A B

7' 7 7' 7' 7' 7
 $\alpha \beta \alpha \alpha \alpha \beta$

3 GP 335. E¹, E². CSM 107. cant. virelai. 14e
6v.

A B

5 10' 11 11 5 10'
 $\alpha \beta \gamma \gamma \alpha \beta$

4 GP 200. E¹. CSM 317. cant. virelai. 13e 6v.

732

a b c c c c c a b

A B
8' 8 8 8 8 8 8 8'
 $\alpha \alpha' \beta \gamma \beta \gamma \alpha' \alpha \alpha'$

1 GP 361. E¹. CSM 283. cant. virelai. 8e 9v.

733

a b c c c d

7' 7' 6' 3' 7 12'
o $\pi \rho \sigma \tau \upsilon$

1 L 284. Clm 4660. carm. 4e irr. IV.

* **a b c c c d c d**
7' 7' 6' 3' 6' 2' 6' 2'

(vid. 150: 1, 477: 1)

734

a b c c d b e f e

7' 7 7 4 7 7 5' 7 5'
... ..

1 L 271. Clm 4660. carm. 6e irr. V.
(vid. 182: 3, 651: 1, 662: 2)

735

a b c c d c c

8 8 7 8 7 8 8
... ..

1 L 309. Clm 4660. carm. 5e 8v. II.
(vid. 279: 1, 729: 1, 751: 1)

736

a b c c d d b e

7' 7 7 7 7 7 7 7'
α β β γ δ ε ζ η

1 O 252. R. Rm Mirav. 406, 40. cs. 6e 8v, 2-4.

737

a b c c d d e e

10 10' 10 10 10 10 10
α β γ ... δ ε ζ η

1 O 253. R. Arn Mar. 30, 23. cs. 5e 8v, 1-3.

738

a b c c d e d e f

12 12 5 7 8 4 8 4 12
α β γ δ ε ζ η ζ' ι(γ')

1 L 400. T237. dr. 1e 9v.

739

a b c d

B D
8 3' 8 5'

1 L 724. F. (Master Anselm). Ch 9276, AM
55. himn. 1e 4v.

3' 3' 7 10
o o π' v'

2 L 205. EG. LD. 14e irr. XIV.
(vid. 1: 7, 2: 17)
XIII abc/ oοπ

3' 3' 4 3
oda continua

3 L 401. T327. dr. 14e irr. VIII, IX.
XI, XII 3'3'3'/oda continua
XIII 3264/oda continua
(vid. 104: 7, 118: 29, 158: 3, 285: 34, 529: 3,
553: 2, 691: 9, 750: 4)

740

a b c d a c e

7' 7 7' 7 7' 7' 7'
α β α β γ β' δ

1 O 214. R. Jfr Rud. 262, 5. cs. 5e 7v.

741

a b c d b

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

1 L 199. EG. LD. 9e 5v. VI.
(vid. 150: 2, 158: 6, 169: 11, 218: 2, 220: 2,
540: 1, 750: 3)

742

a b c d b a d c b b e e

4 6 4 6 4 6 4 6 5 5 7 7
α β γ δ α β γ ε ζ η θ ι

1 O 223. R. Gr Riq. 248, 67. sirv. 6e 12v, 2-4.
* **a b c d a e e**
10 10 10 10 10 7 7
α β α β' γ δ ε

743

a b c d c

8 7' 10 3' 10
... ..

1 L 76. SM1. dr. 1e 5v.

744

a b c d c d

C D
8 8 5 5' 12 6'
... ..

1 L 311. Clm 4660. carm. 9e irr. I.
(vid. 79: 1, 95: 1, 107: 1, 224: 1, 551: 1, 663:
1)

745

a b c d c d a b a b

A B
8 8' 8 8' 8 8' 8 8' 8 8'
α β γ δ γ δ α β α β

1 GP 282. E¹, E², To. CSM 25. cant. virelai.
20e 10v.

746

a b c d c d b

A B
7 8 7 6' 7 6' 2

1 GP 325. E¹. CSM 276. cant. cs. 12e 7v.

α β α γ δ β

747

a b c d c d c d e b

A B

7 6' 7 6' 7 6' 7 6' 6' 6'
α α' β γ β γ α'' α α α'

1 GP 151. E¹, E², To. CSM 116. cant. virelai.
7e 10v.

748

a b c d d

6' 9' 7 7 11
... ..

1 L 301. Clm 4660. carm. 3e irr. I.
(vid. 459: 12)

749

a b c d d e d f d

D E D F D
5' 4 7 5 7 7' 5 5' 5
oda continua

1 L 374. Clm 4660. carm. 8e 9v. II, VIII.
(vid. 519: 1, 544:1, 721: 1)

750

a b c d e

E
12 12 12 12 5'/6
α β γ δ ε

1 L 141. SM4. Ch 22. planctus. 20e 5v. I.
Mel II: ζζηθι

E
7' 6' 7' 6' 1'
α β α β γ

2 L 181. CLX. trop. 4e 6v. I.
II δεδεζ
III ηθηθι
IV κκκμ

4' 4' 4' 4' 4'
α β γ δ ε

3 L 199. EG. LD. 9e 5v. VI.
(vid. 150: 2, 158: 6, 169: 11, 218: 2, 220: 2,
540: 1, 741: 1)

3' 3' 3' 4 3
oda continua

4 L 401. T327. dr. 14e irr. IV.
(vid. 104: 7, 118: 29, 158: 3, 285: 34, 529: 3,
553: 2, 691: 9, 739: 3)

751

a b c d e a b (aaaaaaa)

8 8 7 8 7 8 8
... ..

1 L 309. Clm 4660. carm. 5e 8v. IV.
(vid. 279: 1, 729: 1, 735: 1)

752

a b c d e f

10'10'10'10'10'10'
α β γ δ ε ζ

1 O 236. R. P Vid. 364, 42. cs. 7e 6v, 3-2.

7' 10' 10' 10' 10' 10'
α β γ δ ε ζ

2 O 157. G. Arn Dan. 29, 14. sextina. 6e 6v, 1-3.

753

a b c d e f g f h i j i h h b

H I J I H H B
7 8 7 7 7 7 7 7 6 6' 7 6' 7 8 6'
α β α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν

1 L 276. Clm 4660. carm. 4e 14v. III.
(vid. 467:1, 517: 1)

754

a b c d e f g h

10'10 10 10'10 10 10 10'
α β α β γ δ ε ζ

1 O 186. R. Gr Riq. 248, 58. cs. 5e 8v, 1-3.

755

a b x b a a a b a a b

A B X B
7 7' 7 7' 7 7 7 7' 7 7 7'
α β α' γ δ δ α β α' β' γ'

1 GP 185. E¹, E², To. CSM 33. cant. virelai. 9e 11v.

756

a x a b b b b a

7' 7 7' 7 7 7 3 7'
α β γ δ δ α' ε γ

1 GP 314. E¹, E². CSM 106. cant. virelai. 11e 8v.

757

a x a b c b c a x a a x a

A X A
5' 6' 6' 15 14' 15 14' 5' 6' 6' 5' 6' 6'
α β γ δ ε δ ε' α ζ η α β γ

1 GP 159. E¹, To. CSM 285. cant. virelai. 13e 13v.

* **A A b c b c a a a a**
5' 13' 15 14' 15' 14' 5' 13' 5' 13'
α β γ δ γ δ' α ε α β

758

a x a b c c c b

A X A B

5 6 5 6 7' 7' 7' 7'
α β α' γ δ δ ε ε'

1 GP 390. E¹, E². CSM 102. cant. virelai. 16e 8v.

759

a x a x b x b x b a

A X A

7 6' 6 7' 7' 6' 7' 6' 6' 7
α β γ β γ' β γ' δ ε γ

1 GP 161. E¹. CSM 220. cant. loor virelai. 3e 10v.

***A B A c c c a**

7 6' 6 13'13'13' 7

α β γ δ' δ' ε γ

A X A

6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
α β γ α γ' α γ' α β γ

2 GP 224. E¹. CSM 210, 416. cant. loor. virelao. 5e 10v.

***A B A c c c a**

6' 6' 6' 13'13'13'6'

α β γ αγ' αγ' αβ γ

760

a x a x b x b x b x b
(AAbbba)

A X A

7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
α β γ δ ε δ ε' α' β' α' ζ

1 GP 283. E¹, E², To. CSM 14. cant. virelai. 9e 11v.

* **A A b b b a**

7 15 15 15 15 15

α β γ γ' α'β' α'δ

761

x a x a b b b a b a

X A X A

7' 7' 7' 7' 8 8 8 7' 8 7'
α β γ δ ε ε α β γ δ

1 GP 188. E¹. CSM 239. cant. virelai. 12e 10v.

X A X A

7' 5 7' 6 10'10' 7' 5 7' 6
α α' γ γ α' β

2 GP 248. E¹, E², To. CSM 26. cant. virelai. 14e 6v.

762

x a x a b c b c b c b a

X A X A
9' 9 9' 9 9' 9 9' 9 9' 9 9'
α α' α α'' β γ β γ' α α' α α''

1 GP 423. E¹, E², To. CSM 15. cant. virelai.
20e 12v.

763

x a x a b c b c b c x a

X A X A
7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

1 GP 26. E¹, E². CSM 147. cant. virelai. 5e
12v.

* A A b c b c c a
15 15 7' 7 7' 7 15 15
α α' β γ β γ α α'

764

x a x a b c b c x a x a

X A X A
7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

1 GP 27. E¹, E². CSM 156. cant. virelai. 7e
12v.

765

x a x a x a x a x a x a x
a

X A X A X A X A
7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7' 7
α β γ β' α β α β α β α β α β γ β'

1 GP 149. E¹. CSM 308. cant. rondeau. 9e 16v.

* A A a A a A a a
15 15 15 15 15 15 15 15
α α' α α α α α α

766

x a x a x a x a x a x a x a x a x a

6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6'
α β γ δ ε ζ α β γ δ ε ζ α' β' γ' δ ε ζ η θ

1 GP 196. E¹, To. CSM 401. cant. 10e
20v.

* a a a a a a a a a a
13 13 13 13 13 13 13 13 13 13
α β γ α β γ α' β' γ' δ

767

x a x a x a x a x a x a x a x a x a x a

6' 6'

α β γ δ ε ζ η θ ε ζ α' β γ δ ε ζ η θ ε ζ α' β γ' δ

1 GP 84. E¹. CSM 420. cant. virelai. 6e 24v.

* a a a a a a a a a a a

13'13'13'13'13'13'13'13'13'13'13'13'

α β γ δ γ α' β γ δ γ α' β'

768

x a x a x a x a x x b x x b x a x a

X A X A X A X A

7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'

α β α β γ δ γ' δ' ε ζ δ'' ε ζ δ'' α β γ' δ'

1 GP 114. E¹. CSM 369. cant. cs. 24e 18v.

* A A A A b b a a

15' 15' 15' 15' 23' 23' 15' 15'

α α β β' γ γ α β'

769

x a x a x b x b x a x a

X A X A

7 6' 7 6' 7 5' 7 5' 7 6' 7 6'

α β α β' γ δ γ ε α β α β'

1 GP 180. E¹, E², To. CSM 34. cant. virelai. 7e 6v.

* A A b b a a

13'13'13'13'13'13'

α α' β β' α α'

770

x a x a x b x b x b x a

(AAbbba)

X A X A

8' 8' 8' 8' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'

α β α β' γ γ' γ γ' α β'' α β'

1 GP 43. E¹. CSM 384. cant. virelai. 13e 12v.

X A X A

8 7' 8 7' 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7

α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

2 GP 384. E¹. CSM 262. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A

8 7 8 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7
α β α β' γ δ γ ε α' β α' β

3 GP 132. E¹, E². CSM 188. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β γ δ ε δ ε δ α β γ δ

4 GP 310. E¹, E², To. CSM 43. cant. virelai.
10e 12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

5 GP 57. E¹, E², To. CSM 45. cant. virelai. 18e
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ

6 GP 413. E¹, E², To. CSM 48. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α' β γ δ

7 GP 82. E¹, E², To. CSM 55. cant. virelai. 15v
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

8 GP 47. E¹, E², To. CSM 67. cant. virelai. 20e
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β α β' γ δ γ α β α β'

9 GP 406. E¹, E². CSM 128. cant. virelai. 13e
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β α' β' γ β γ β' α β α β'

10 GP 411. E¹, E². CSM 152. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β γ δ γ' δ γ' δ α β γ δ

11 GP 405. E¹, E². CSM 154. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

12 GP 295. E¹, E². CSM 161. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - - - - - - -
α β α γ δ β' δ β' α β α γ

13 GP 294. E¹, E². CSM 163. cant. virelai. 5e
12v.

X A X A

- - - - -
α β α' γ δ δ' δ δ' α' β α' γ

14 GP 121. E¹, E². CSM 166. cant. virelai. 4e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε δ ε δ' α β γ δ

15 GP 352. E¹, E². CSM 167. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ γ' γ'' γ' γ'' γ' α β γ γ'

16 GP 21. E¹, E². CSM 172. cant. virelai. 6e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' β' γ δ γ δ α β α' β'

17 GP 109. E¹, E². CSM 174. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

18 GP 302. E¹, E². CSM 175. cant. virelai. 18e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ δ' δ δ' δ α β γ δ

19 GP 292. E¹, E². CSM 181. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ' α β γ δ

20 GP 264. E¹, E². CSM 191. cant. virelai. 5e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ α γ α γ α β α' γ

21 GP 117. E¹, E². CSM 194. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ α ε α ε α β γ δ

22 GP 397. E¹. CSM 196. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β' α β'

23 GP 217. E¹. CSM 198. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ β' γ β' α β α β'

24 GP 105. E¹. CSM 199. cant. virelai. 9e 12v.

X A X A

- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

25 GP 277. E¹. CSM 205. cant. virelai. 13e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ' ε γ δ α' β γ δ

26 GP 356. E¹. CSM 213. cant. virelai. 20e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ γ δ γ α β α γ

27 GP 107. E¹. CSM 214. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ' α β γ δ

28 GP 127. E¹. CSM 215. cant. virelai. 14e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ ε α β α β'

29 GP 90. E¹. CSM 221. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

30 GP 348. E¹. CSM 222. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε δ' ε δ' α β γ δ

31 GP 219. E¹. CSM 225. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

32 GP 408. E¹. CSM 228. cant. virelai. 9e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' β'' γ β'' γ α β α β'

33 GP 280. E¹. CSM 233. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α α α β γ γ' γ γ' α α α β

34 GP 78. E¹. CSM 247. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α α' β γ β γ β γ α α' β γ

35 GP 135. E¹. CSM 253. cant. virelai. 17e
12v.

X A X A

- - - - -
α α' α β γ δ γ δ α α' α β

36 GP 260. E¹. CSM 254. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

37 GP 179. E¹. CSM 268. cant. virelai. 11e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ δ ε δ ε α β α' γ

38 GP 19. E¹. CSM 273. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A
- - - - -
α α' α α' α'' α α'' α' α α' α α'

39 GP 24. E¹. CSM 288. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

40 GP 291. E¹. CSM 289, 396. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α' β' γ δ γ δ' γ δ'' α' β'

41 GP 250. E¹. CSM 294. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ α γ α γ α β α γ

42 GP 104. E¹. CSM 297. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β γ β' γ β' α β α β

43 GP 194. E¹. CSM 301. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ α' δ α' δ α β γ δ

44 GP 23. E¹. CSM 302. cant. virelai. 5e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ β'' γ β' α β α β'

45 GP 303. E¹. CSM 303. cant. virelai. 9e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ β γ β' α β α β'

46 GP 72. E¹. CSM 304. cant. virelai. 5e 12v.

X A X A

- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

47 GP 396. E¹. CSM 305. cant. virelai. 15e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε' α β α γ

48 GP 247. E¹. CSM 309. cant. virelai. 14e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

49 GP 242. E¹. CSM 312. cant. virelai. 17e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ' γ δ' α β γ δ

50 GP 270. E¹. CSM 321. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

51 GP 56. E¹. CSM 322. cant. virelai. 9e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ α ε α ε α β γ δ

52 GP 276. E¹. CSM 323. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ α ε α ε α' β γ δ

53 GP 126. E¹. CSM 325. cant. virelai. 17e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε δ' α β γ δ

54 GP 367. E¹. CSM 328. cant. virelai. 17e
12v.

X A X A
- - - - -
α α' α α'' β γ β γ' α α' α α''

55 GP 170. E¹. CSM 331. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ α' δ' α' δ' β' γ α'' δ'

56 GP 131. E¹. CSM 333. cant. virelai. 13e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ α' γ' α' γ' α β α' γ

57 GP 106. E¹. CSM 335. cant. virelai. 21e
12v.

X A X A

- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

58 GP 87. E¹. CSM 336. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ β'' γ β'' α β α β'

59 GP 233. E¹. CSM 338. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ γ' γ γ' γ α β α γ

60 GP 102. E¹. CSM 341. cant. virelai. 16e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε γ' ε γ' α β γ δ

61 GP 29. E¹. CSM 343. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

62 GP 279. E¹. CSM 344. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

63 GP 103. E¹. CSM 346. cant. virelai. 6e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ β γ β α β α β'

64 GP 22. E¹. CSM 347. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ' ε α β α β'

65 GP 89. E¹. CSM 348. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ β' δ ε δ ε α β γ β'

66 GP 228. E¹. CSM 349, 387. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε' α β α γ

67 GP 177. E¹. CSM 352. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

68 GP 172. E¹. CSM 354. cant. virelai. 9e 12v.

X A X A

- - - - -
α β α γ α γ α γ α β α γ

69 GP 263. E¹. CSM 355. cant. virelai. 26e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ β' α β α β'

70 GP 125. E¹. CSM 357. cant. virelai. 5e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

71 GP 30. E¹. CSM 358. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' α' α'' α β' α β α β'

72 GP 190. E¹. CSM 360. cant. virelai. 5e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ε' ε' ε' α β γ δ

73 GP 350. E¹. CSM 364. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
... ..

74 GP 97. E¹. CSM 365. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A
- - - - -
α α' α α'' β β' β β' α α' α α''

75 GP 37. E¹. CSM 366. cant. virelai. 14e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ' α β γ δ

76 GP 230. E¹. CSM 374. cant. virelai. 7e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ β'' α β α β'

77 GP 60. E¹. CSM 376. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ' ε γ' δ α β γ δ

78 GP 386. E¹. CSM 377. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' α' γ α' γ' α β α β'

79 GP 33. E¹. CSM 379. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A

- - - - -
α β γ β' δ α δ α α β γ β'

80 GP 259. E¹. CSM 383. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

81 GP 147. E¹. CSM 385. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β γ δ γ δ α β α β

82 GP 32. E¹. CSM 386. cant. virelai. 13e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ ε β ε β'

83 GP 41. E¹. CSM 389. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ γ' δ γ' α β α γ

84 GP 193. E¹. CSM 392. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

85 GP 192. E¹. CSM 393. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A
- - - - -
α α' β γ α γ' α γ' α' β α'' β'

86 GP 25. E¹. CSM 398. cant. virelai. 9e 12v.

X A X A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β' γ δ γ δ α β'' α β'

87 GP 155. E¹, E². CSM 157. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α α' α α'' β β β β α α' α α''

88 GP 254. E¹, E². CSM 159. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' β' γ β'' γ β' α' β α' β'

89 GP 112. E¹, E². CSM 164. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

90 GP 410. E¹, E². CSM 173. cant. virelai. 5e
12v.

X A X A

- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

91 GP 400. E¹, E². CSM 176. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ α' γ' α' γ' δ ε α' γ

92 GP 38. E¹, E². CSM 178. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ δ ε δ ζ α' γ' α' γ

93 GP 74. E¹. CSM 208. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

94 GP 241. E¹. CSM 219. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ δ' δ δ' δ α β γ δ

95 GP 404. E¹. CSM 252. cant. virelai. 5e 12v.

X A X A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

96 GP 387. E¹. CSM 345. cant. virelai. 22e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ η θ α β γ δ

97 GP 347. E¹. CSM 227. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α α' α α'' β β' β β'' α α' α α''

98 GP 202. E¹. CSM 277. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β β' γ α γ' α γ' α β β' γ

99 GP 77. E¹, E², To. CSM 13. cant. virelai. 6e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ' δ γ' δ α' β γ δ

100 GP 261. E¹, E², To. CSM 35. cant. virelai.
26e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ α' δ' α' δ α β γ δ

101 GP 118. E¹, E², To. CSM 53. cant. virelai.
14e 12v.

X A X A

- - - - -
α β α α' α α' α α' α β α α'

102 GP 267. E¹, E², To. CSM 84. cant. virelai.
14e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

103 GP 258. E¹, E², To. CSM 104. cant. virelai.
12e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ β'' α β α β'

104 GP 141. E¹, E². CSM 121. cant. virelai.
11e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε η α β γ δ

105 GP 273. E¹, E². CSM 124. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

106 GP 252. E¹, E². CSM 127. cant. virelai.
12e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

107 GP 65. E¹, E². CSM 155. cant. virelai.
13e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε' α β α γ

108 GP 239. E¹, E². CSM 165, 395. cant.
virelai. 14e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

109 GP 255. E¹, E². CSM 177. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ ε α β α β

110 GP 293. E¹, E². CSM 183. cant. virelai. 6e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

111 GP 296. E¹, E². CSM 185. cant. virelai.
18e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ δ ε δ ε α β α' γ

112 GP 218. E¹. CSM 202. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A

- - - - -
α β α' β' γ δ γ δ α' β α' β'

113 GP 349. E¹. CSM 203. cant. virelai. 5e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

114 GP 70. E¹. CSM 204. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ γ' γ'' γ' γ'' α δ γ''' ε

115 GP 358. E¹. CSM 206. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

116 GP 385. E¹. CSM 207. cant. virelai. 3e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α' β' γ δ

117 GP 228. E¹. CSM 212. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ α' γ' α' γ' α β α' γ

118 GP 268. E¹. CSM 216. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ α' α δ α δ α β γ α'

119 GP 243. E¹. CSM 217. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ γ' γ γ' γ γ' α β γ γ'

120 GP 364. E¹. CSM 229. cant. virelai. 6e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α' γ α'' γ α'' γ α β α' γ

121 GP 165. E¹. CSM 232. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

122 GP 39. E¹. CSM 234. cant. virelai. 6e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

123 GP 113. E¹. CSM 235. cant. virelai. 21e
12v.

X A X A

- - - - -
α β α β' α β'' α β'' α β α β'

124 GP 48. E¹. CSM 236. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

125 GP 274. E¹. CSM 238. cant. virelai. 13e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ ε γ ε α β γ δ

126 GP 271. E¹. CSM 242. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε' α β α γ'

127 GP 182. E¹. CSM 244. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

128 GP 266. E¹. CSM 245. cant. virelai. 24e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

129 GP 31. E¹. CSM 246. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

130 GP 395. E¹. CSM 248. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ γ' γ γ' α β α β'

131 GP 71. E¹. CSM 249. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

132 GP 345. E¹. CSM 256. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α α α α' β β' β β' α α α α'

133 GP 73. E¹. CSM 258. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

134 GP 138. E¹. CSM 266. cant. virelai. 6e
12v.

X A X A

- - - - -
α β α γ δ ε δ ε' α β α γ

135 GP 42. E¹. CSM 269. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

136 GP 95. E¹. CSM 271. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε' α β α γ

137 GP 204. E¹. CSM 272. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

138 GP 123. E¹. CSM 278. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β γ δ γ δ ε ζ α β

139 GP 427. E¹. CSM 281. cant. virelai. 16e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

140 GP 284. E¹. CSM 282. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ζ α β α γ

141 GP 412. E¹. CSM 286. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ α β' α β' α β γ δ

142 GP 269. E¹. CSM 287. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

143 GP 99. E¹. CSM 291. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ' α β α β'

144 GP 220. E¹. CSM 292. cant. virelai. 21e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ α γ α γ α β α γ

145 GP 285. E¹. CSM 293. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A

- - - - -
α β γ δ γ' δ γ' δ α β γ δ

146 GP 318. E¹. CSM 295, 388. cant. virelai. 12e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

147 GP 304. E¹. CSM 306. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A
- - - - -
α α' β γ β γ β γ α α' β γ

148 GP 265. E¹. CSM 311. cant. virelai. 12e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

149 GP 66. E¹. CSM 313. cant. virelai. 16e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α' β' γ γ' γ δ α β α' β'

150 GP 286. E¹. CSM 316. cant. virelai. 11e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' α γ α γ α β α β'

151 GP 319. E¹. CSM 318. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

152 GP 52. E¹. CSM 324. cant. virelai. 10e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

153 GP 227. E¹. CSM 329. cant. virelai. 15e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

154 GP 81. E¹. CSM 332. cant. virelai. 13e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε δ' ε δ' α β γ δ

155 GP 143. E¹. CSM 334. cant. virelai. 9e 12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

156 GP 403. E¹. CSM 337. cant. virelai. 8e 12v.

X A X A

- - - - -
α β α γ α γ α γ α β α γ

157 GP 129. E¹. CSM 342. cant. virelai. 6e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

158 GP 35. E¹. CSM 351. cant. virelai. 9e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ β'' γ β''' α β α β'

159 GP 321. E¹. CSM 353. cant. virelai. 20e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ γ γ' γ γ' α β α γ

160 GP 249. E¹. CSM 356. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

161 GP 75. E¹. CSM 359. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β γ δ γ δ α β α β

162 GP 256. E¹. CSM 361. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ β' α β' α β' α β γ β'

163 GP 94. E¹. CSM 362. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ γ' δ γ' δ α β α γ

164 GP 415. E¹. CSM 371. cant. virelai. 10e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ β γ β' α β α β'

165 GP 225. E¹. CSM 378. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ β' δ β' δ' α β α γ

166 GP 108. E¹. CSM 381. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

167 GP 429. E¹. CSM 382. cant. virelai. 13e
12v.

X A X A

- - - - -
α β α β' γ δ γ β'' α β α β'

168 GP 119. E¹. CSM 391. cant. virelai. 7e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ γ' γ γ' γ α β α γ

169 GP 240. E¹, To. CSM 417. cant. virelai. 5e
12v.

X A X A
7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5'
α β γ δ γ δ' γ δ' α β γ δ

170 GP 360. E¹. CSM 399. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5'
α β α γ α γ' α γ' α β α γ'

171 GP 244. E¹, E², To. CSM 98. cant. virelai.
7e 12v.

X A X A
7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
α β α β' β β' β β' α β α β'

172 GP 398. E¹, E². CSM 193. cant. virelai.
12e 12v.

X A X A
7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
α β α γ α' δ α' δ α β α γ

173 GP 298. E¹. CSM 274. cant. virelai. 14e
12v.

X A X A
7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
α β α β' β β' β β' α β α β'

174 GP 46. E¹. CSM 224. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'
α β γ δ ε δ ε δ α β γ δ

175 GP 383. E¹, E², To. CSM 71. cant. virelai.
13e 12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

176 GP 136. E¹, E². CSM 148. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β β β α β
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

177 GP 362. E¹. CSM 218. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ' δ γ' δ α β γ δ

178 GP 407. E¹. CSM 315. cant. virelai. 12e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α β' γ δ γ δ α β α β'

179 GP 115. E¹. CSM 368. cant. virelai. 11e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ δ' δ δ' δ α β γ δ

180 GP 85. E¹. CSM 411. cant. virelai. 30e
12v.

X A X A
6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6
α β γ δ γ' δ γ' δ α β γ δ

181 GP 424. E¹. CSM 270. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ γ δ γ δ α β γ δ

182 GP 331. E¹. CSM 284. cant. virelai. 10e
12v

X A X A
- - - - -
α α' α α'' β β' β β' α α' α α''

183 GP 326. E¹. CSM 296. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β α γ δ ε δ ε α β α γ

184 GP 215. E¹. CSM 372. cant. virelai. 8e
12v.

X A X A
- - - - -
α β γ δ ε ζ ε ζ α β γ δ

185 GP 154. E¹, To. CSM 419. cant. virelai.
30e 12v.

X A X A
6 6 6 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6
α β β' γ δ ε δ ε α' β β'' γ

186 GP 208. E¹. CSM 251. cant. virelai. 21e
12v.

X A X A
5' 5 5' 5 5' 5 5' 5 5' 5 5' 5
α β α β' γ β γ β' α β α β'

187 GP 223. E¹. CSM 209. cant. virelai. 8e
12v.

* **A A b b b a**
11 11 11 11 11 11
α α' β β' α α'

771
x a x a x x b x x b x a x a
(AAbbaa)

X A X A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β' γ δ ε γ δ' ε α β' α β'

1 GP 389. E¹. CSM 151. cant. virelai. 9e 14v.

X A X A
- - - - -
α β α β' α' γ δ α' γ δ α β α β'

2 GP 137. E¹, E². CSM 158. cant. virelai. 6e
14v.

X A X A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α β α β' α' γ δ α' γ δ α β α β'

3 GP 93. E¹, E². CSM 189. cant. virelai. 5e
14v.

772
x a x b x b x b x a

X A
7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'
α α' β γ β γ α γ' α α'

1 GP 359. E¹. CSM 314. cant. virelai. 13e 10v.
* **A b b b a**
15 15 15 15 15
α β β α' α

II Índice

Vol. I

I. Introducción	I
1. Objetivos y metodología	I
2. <i>Nova Cantica</i> : fundamento teórico	IV
3. Organización de la materia	XI
II. Criterios del Repertorio	1
1. Normas de uso del Repertorio	1
1.1 La unidad estrófica	6
1.2 El esquema de rima	6
1.3 El esquema silábico	7
1.4 El esquema melódico	8
1.5 El refrán	9
2. La escansión del verso latino	16
3. Variabilidad y heteromorfismo en la lírica de la 'escuela aquitana'	21
III. Corpus poéticos. Límites del Repertorio	33
1. Lírica latina	33
1.1 Lírica de la 'escuela aquitana'	33
a) SM1. BnF lat. 1139	37
b) SM2. BnF lat. 3549	40
c) SM3. BnF lat. 3719	41
d) LoB. 36881	42
e) SM4. BnF lat. 1154	43
1.2 La escuela poética de Santa María de Ripoll	43
a) Los <i>Carmina Rvipullensia</i>	45
b) Ripoll 5231	49
1.3 <i>Codex Calixtinus</i>	53
1.4 Pedro Abelardo	58
a) <i>Hymnarius Paraclitensis</i>	60
b) <i>Planctus</i>	62
1.5 Carmina Burana	67
1.6 Dramas litúrgicos latinos	70
a) Los dramas de SM1	71
i. <i>Sponsus</i>	72
ii. <i>Ordo Prophetarum</i>	75
iii. <i>Lamentatio Rachel</i>	76
b) El <i>Ludus Paschalis</i> de Tours	76
c) El ciclo dramático de Benoît-sur-Loire	78
i. Los Milagros de San Nicolás	78
ii. <i>Officium Stellae</i>	81
iii. La Masacre de los Inocentes	81
iv. <i>Visitatio Sepulchri</i>	82
v. Peregrinus	83
vi. La conservación de San Pablo	83
vii. La Resurrección de Lázaro	83

1.7 Egerton 2615	
84	
a) <i>Ludus Danielis</i>	86
1.8 Selección de composiciones afines al repertorio lírico latín	90
2. Lírica Occitana	95
2.1 El <i>versus</i> paralitúrgico y el <i>vers</i> trovadoresco: cuestiones semánticas	98
2.2 Los <i>versus</i> occitanos de SM1	110
2.2.1 <i>O Maria, Deu maire</i>	111
2.2.2 <i>Be deu hoimas finir nostra razo</i>	113
2.2.3 <i>In hoc anni circulo</i>	117
2.2 Contrafacciones y «prozels trasgitatz»	120
2.3 El Misterio de <i>Santa Agnès</i>	153
2.4 El Cancionero de <i>San Joan de les Abadesses</i> ^o	157
3. lírica francesa	162
3.1 Influencia latina en la lírica de los trouvères: Philippe le Chancelier	164
3.2 Las canciones a la Virgen de Gautier de Coinci	175
4. Lírica gallego-portuguesa	188
4.1 Lírica profana gallego-portuguesa	188
a) Cantigas de amigo de Martin Codax	190
b) Cantigas de amor de Don Denis	194
4.2 Cantigas de Santa María	195
IV. Conclusiones	207
V. Tabla de las abreviaciones	217
VI. Tabla de las siglas de los manuscritos	218
VII. Índice de los incipits	219
1. Lírica latina	219
2. Lírica occitana	238
3. Lírica francesa	243
4. Lírica gallego-portuguesa	247
VIII. Bibliografía general	256
IX. Índice	283
Vol. II	
Repertorio métrico y melódico de la <i>nova cantica</i>	1-220