

Cantigas de Santa Maria di *Alfonso X el Sabio*:

Composizione musicale e oralità

Maria Incoronata Colantuono

Director

Dr. Antoni Rossell

Universitat Autònoma de Barcelona

Tesi de Doctorat en Teoria de la Literatura i Literatura comparada

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departament de Filologia Espanyola

2012

*Ho compiuto un viaggio lungo più di sette secoli.
Era il mio viaggio e l'ho affrontato,
navigando controcorrente,
con la perseveranza e l'urgenza di chi deve recuperare un tesoro
che rischia di svanire.*

*Ho avuto il privilegio di udire l'eco di voci lontane e di scorgere
paesaggi e uomini di un passato che ancora respira.
Era il mio sogno.
Un sogno che non finirà
con le mie notti e i miei sonni.*

Un viaggio e un sogno che dedico a

Caterina e Marcel.

Barcelona, 15 febbraio 2012

INDICE

INDICE GENERALE	I
INDICE DELLE <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> : ORDINE NUMERICO CRESCENTE	XIV
ABBREVIAZIONI	XXV
RINGRAZIAMENTI	XXVI
INTRODUZIONE	1
1. STRUTTURA DELLA RICERCA	4
1.1 PROLEGOMENI	4
1.1a Questioni epistemologiche preliminari all'analisi delle <i>Cantigas de Santa Maria</i>	6
1.1b Parallelismi tra le modalità di costruzione architettonica, secondo i trattati teorici medievali, e i sistemi di composizione poetico-musicale	8
1.1c L'oralità come veicolo e come modello strutturale	11
1.1d Il ruolo della scrittura nella rappresentazione melodica: codici musicali <i>versus</i> partiture	14
2. LA RICERCA MUSICOLOGICA SULLE <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> FINO AI NOSTRI GIORNI	19
2.1 LA DIALETTICA DEL <i>TROBAR</i>	19
2.1a L'analisi melodica delle <i>Cantigas de Santa Maria</i>	21
2.1b I criteri dell'indagine melodica	25
2.1c I modelli imitati	29
2.1c. α Imitazione e analisi	29
2.1c. β La CSM 24 e la CSM 82: la valutazione del <i>bon son</i>	39
2.1c. γ La CSM 7: intermelodicità e valenza semantica	45
2.1d Le <i>Cantigas de Santa Maria</i> e i suoi prototipi	50
3. DISAMINA DEI PRINCIPALI STRUMENTI ANALITICI APPLICATI AL <i>CORPUS</i> MARIANO ALFONSINO	52
3.1 LA CENTONIZZAZIONE	52
3.1a I sistemi di composizione della monodia liturgica	53
3.1b Centonizzazione e tradizione orale nelle <i>Cantigas</i> alfonsine	55
3.1c Formularità e movimenti melodici	56
3.2 LA MODALITÀ	61
3.2a L' <i>oktoechos</i> nelle <i>Cantigas de Santa Maria</i>	62
3.2b La modalità imitata e il suo registro orale	71
3.2c Modalità e formularità nelle <i>Cantigas de Santa Maria</i>	72
3.2d Le tracce di modalità arcaica	73

3.3 LE TECNICHE ORALI DI COMPOSIZIONE MUSICALE NELLE <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i>	78
3.3a Memoria e oralità: relazioni tra i sistemi medievali di classificazione melodica e il repertorio alfonsino	82
3.3b Tonari e possibili sistemi classificatori per le <i>Cantigas de Santa Maria</i>	84
4. CLASSIFICAZIONE DELLE <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> PER MODO E <i>INCIPIT</i>	89
4.1 CRITERI DI TRASCRIZIONE	89
4.2 ANNOTAZIONI PALEOGRAFICHE	95
4.3 INCIPITARIO: ELENCO DELLE INTONAZIONI MUSICALI	99
5. STRUTTURE MELODICHE E CARATTERIZZAZIONI SEMANTICHE	140
5.1 LA FUNZIONE MNEMOTECNICA DELLA MUSICA	140
5.1a Le strutture melodiche del monarca e della sua famiglia	142
5.1b Configurazioni melodiche con valore semantico	150
5.1c Il caso della <i>Cantiga</i> 10: una struttura melodica unica	163
6. IL SISTEMA DI COMPOSIZIONE METRICO-MELODICO: UN IMPIANTO COMPLESSO E VARIABILE	165
6.1 PRECEDENTI	165
6.1a L'apporto degli studi etnomusicologici	166
6.1b La variabilità metrica	171
6.1c Sistemi di composizione orale tra memoria e reinvenzione	173
6.1d La struttura formale	175
6.1e I sistemi di composizione: comparazione con la produzione tropistica	178
6.2 I RISULTATI DELLA RICERCA	180
6.2a La formularità e la stabilità dei materiali melodici	180
6.2b Il punto sulla questione metrica e formale	193
6.2c La visione melodico-centrica del processo compositivo	201
7. CONCLUSIONI	205
8. ELENCO DELLE <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i>: ORDINE DI COMPARSA	217

9. ANALISI, STUDIO E TRASCRIZIONE ¹	228
<CSM 347> / virelai/ Sta. María di Tudia (Sevilla)/ 311 ²	228
<CSM 348>/ virelai/ Re Alfonso, trovatore (Granada)/312	229
<CSM 266> (F: 65b) / virelai/ <i>Castroxerez</i> (Castrojeriz, Burgos)/ 240v	230
<CSM 37> (To: 39) / <i>cançion</i> con R/ Berrie (Viviers, Francia)/ 60v	231
<CSM 60> (To: 70)/ <i>balada/ De loor</i> /79v	232
<CSM 62> (To: 49)/ virelai/ Francia/ 80v	233
<CSM 194>/ virelai/ <i>Catalonna</i> (Catalunya)/ 180	234
<CSM 200>/ virelai/ <i>De loor</i> / 185	235
<CSM 213 = 377> (F: 89)/ virelai/ Terena, <i>Santuario en el Alemtejo</i> (Portogallo)/ 195v	236
<CSM 377 = 213>/ virelai/ Santa María do Porto (Cádiz)/ 338	237
<CSM 217>/ virelai/ Villasilrga (Palencia)/ 199	238
<CSM 227> (F:87)/ virelai/ Quintanilla de Osoña (Palencia)/ 207	239
<CSM 236> (F: 24b)/ virelai/ <i>Marsella</i> (Marseille, Francia)/ 214	240
<CSM 318> (F: 48)/ virelai/ Fija (Guadalajara)/ 284	241
<CSM 325> (F: 104)/ virelai/ Sta. María de Tudia (Sevilla)/ 290	242
<CSM 380>/ virelai/ <i>De loor</i> / 341	243
<CSM 10> (E2:10/To:10)/ virelai/ <i>De loor</i> / 39v	244
<CSM 162> (E2:162/To:6a)/ virelai/ <i>Cannete</i> (Cañete, Cuenca)/156	245
<CSM 183> (E2: 183)/ virelai/ <i>Faaron "Reino d'Algerve"</i> / 171	246
<CSM 41> (E2: 41/To: 44)/ rondeau/ <i>Seixons</i> (Soissons)/ 63	247
<CSM 58> (E2: 58/ To: 73)/ virelai/ Sta. María salva " <i>aa monja</i> "/ 78	248
<CSM 90> (E2: 90)/ virelai/ <i>De loor</i> / 104	249
<CSM 181> (E2: 181)/ virelai/ Marocco/ 170	250
<CSM 281>/ virelai/ Francia/ 251v	251
<CSM 302> (F: 84)/ virelai/ <i>Monsarrat</i> (Montserrat)/ 269v	252
<CSM 312> (F: 45)/ virelai/ <i>Catelonna</i> (Catalunya)/ 278	253
<CSM 324> (F: 23)/ virelai/ Sevilla/ 289	254
<CSM 362> (F: 42/ To: 95)/ virelai/ <i>Chartes</i> (Chartres)/ 325	255
<CSM 256> (F: 7)/ virelai/ malattia di Doña Beatriz, madre di Alfonso X/ 332v	256
<CSM 146> (E2: 146)/ virelai/ " <i>Sta. Maria d'Albeça</i> " Albesa (Lleida)/ 143v	257
<CSM 169> (E2: 169)/ <i>Murça</i> (Murcia)/ 161	258
<CSM 372>/ virelai/ Sta María do Porto (Cádiz)/ 334	259
<CSM 422> (To: 100)/ <i>balada/ Intercessione della Vergine</i> / 12	260

¹ Al numero della *Cantiga*, che segue l'ordine del manoscritto conservato a San Lorenzo, Real Biblioteca del Monasterio, MS b.l.2 (*códice de los músicos*, indicato come E1), segue tra parentesi la o le sigle delle altre fonti ove è attestata la *Cantiga* con il rispettivo numero di pagina. Le abbreviazioni utilizzate si riferiscono ai restanti tre manoscritti: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10.069 (conosciuto come manoscritto di Toledo, indicato con la sigla To); San Lorenzo, Real Biblioteca del Monasterio, MS T.I.1 (*códice rico*, segnalato con la sigla E2); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS B.R. 20 (noto come il manoscritto di Firenze, indicato con la sigla F). Segue, quindi, l'indicazione della forma del componimento con il tema centrale della narrazione e l'eventuale localizzazione dell'accaduto miracoloso. L'ultimo numero fa riferimento a quello della pagina del manoscritto b. l.2 scelto, in questa tesi, come modello di riferimento.

<CSM 4> (E2: 4/ To: 4)/ virelai/ Giudeo di <i>Beorges</i> (Bourges, Francia)/ 31v	261
<CSM 59> (E2: 59/ To: 75)/ virelai/ <i>Fontebrian</i> (Abadia de Frontevrault, Francia)/ 78v	262
<CSM 208> (F: 94)/ virelai/ Tolosa (Guipúzcoa)/ 192	263
<CSM 218> (F: 71)/ virelai/ “ <i>Ome bõo d’Alemanna a Vila-sirga</i> ” (Villasirga, Palencia)/ 200	264
<CSM 251>/ virelai/ <i>Proença</i> (Provenza)/ 227v	265
<CSM 316> (F: 85)/ virelai/ Alanquer (Lisbona), Martín Alvitez, chierico trovatore/ 282v	266
<CSM 375>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 336v	267
<CSM 379>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 340	268
<CSM 411> (To: 1 <i>de festas</i>)/ virelai/ Nascita di Sta. Maria/ 2	269
<CSM 7> (E2: 7/ To: 6)/ virelai/ <i>Bolonna</i> (Bologna)/ 36v	270
<CSM 54> (E2: 54/ To: 69)/ virelai/ Monastero <i>de la Espina</i> (Valladolid)/ 74	271
<CSM 71> (E2: 71/To: 91)/ virelai/ <i>Sta. Maria monstrou aa monja como disse</i> “ <i>Ave Maria</i> ”/ 90v	272
<CSM 85> (E2: 85)/ virelai/ <i>Englaterra</i> (Inghilterra)/ 100	273
<CSM 149> (E2: 149)/ virelai/ <i>Alemanial</i> 146	274
<CSM 158> (E2: 158)/ virelai/ Santuario Rocamador (Tolosa, Francia)/ 153	275
<CSM 176> (E2: 176)/ virelai/ <i>Mayorgas</i> (Mallorca)/ 166v	276
<CSM 196> (E2: 196)/ virelai/ <i>Banço</i> (Bisanzio = Costantinopoli)/ 182v	277
<CSM 241> (F: 52)/ virelai/ <i>Proença</i> (Provenza)/ 220	278
<CSM 248> (F: 75)/ virelai/ Laredo (Santander)/ 226	279
<CSM 420>/ strofe continue senza R/ Incoronazione della Vergine/ 10	280
<CSM 421>/ sequenza/ Intercessione della Vergine/ 11v	282
<CSM 376>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 337	283
<CSM 61> (To: 47)/ virelai/ <i>Seixons</i> (Soissons)/ 80	284
<CSM 69> (To: 54)/ virelai/ Toledo/ 88	285
<CSM 223> (F: 55)/ virelai/ Monsarrás (Portogallo)/ 204	286
<CSM 259> (F: 43)/ virelai/ Arraz (Francia)/ 234v	287
<CSM 260> (F: 67b)/ canción con R/ <i>De loor</i> / 235v	288
<CSM 280>/ virelai/ <i>De loor</i> / 251v	289
<CSM 340=412>/ strofa libera/ <i>De loor</i> / 304v	290
<CSM 353>/ virelai/ <i>Matues, monja de un monasteiro de Venecia</i> / 316	291
<CSM 32> (E2: 32/ To: 34)/ virelai/ Sta. María difende “ <i>O cregigo</i> ”/ 55v	292
<CSM 36> (E2: 36/ To:37)/ virelai/ <i>Bretanna</i> (mare di Bretagne)/ 59v	293
<CSM 199> (E2: 199)/ virelai/ Sta. María de Terena (Portogallo)/ 185	294
<CSM 220>/ virelai/ <i>De loor</i> / 201v	295
<CSM 230> (F: 64)/ balada/ <i>De loor</i> / 209v	296
<CSM 261> (F: 36)/ virelai/ Roma/ 236	297
<CSM 346>/ virelai/ Estremoz (Portogallo)/ 310v	298
<CSM 361> (F: 83)/ virelai/ <i>Olgas</i> (Huelgas, monastero di Burgos)/ 324	299
<CSM 5> (E2: 15/ To: 19)/ virelai/ <i>Beatriz</i> , imperatrice di Roma/ 32v	300
<CSM 9> (E2: 9/ To: 9)/ virelai/ Sardonay (Damasco)/ 38v	301

<CSM 46> (E2: 46/ To: 59)/ non è un virelai/ <i>Moro de Ultramar</i> / 68	302
<CSM 77> (E2: 77)/ virelai/ Sta. María de Lugo/ 94v	303
<CSM 97> (E2: 97/ To: 8a)/ virelai/ <i>Cannete</i> (Cañete = Cuenca)/ 108v	304
<CSM 104> (E2: 104/ To: 96)/ virelai/ Caldas del Rey (Pontevedra)/ 113	305
<CSM 105> (E2: 105/ To: 81)/ virelai/ Arraz (Francia)/ 114	306
<CSM 152> (E2: 152)/ virelai/ Sta. Maria redime un <i>bon cavaleiro d'armas</i> / 148v	307
<CSM 166> (E2: 166)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 159v	308
<CSM 229>/ virelai/ Alfonso IX de León. Villasirga (Palencia)/ 208v	309
<CSM 237> (F: 90)/ virelai/ Santaren (Portogallo)/ 215	310
<CSM 243>/ virelai/ Villasirga (Palencia)/ 221	311
<CSM 244>/ virelai/ Laredo (Santander)/ 221v	312
<CSM 247> (F: 62b)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huescas)/ 225	313
<CSM 273> (F: 39)/ virelai/ Ayamonte (Huelva), rive del Guadiana/ 246	314
<CSM 285> (F: 28)/ virelai/ Sta. Maria aiuta i suoi devoti/ 255	315
<CSM 292> (F: 10)/ virelai/ Re Don Fernando III, padre del Re Alfonso/ 261	316
<CSM 321> (F: 24)/ virelai/ <i>Córdova</i> (Córdoba)/ 286v	317
<CSM 343>/ virelai/ Santuario de Rocamador (Tolosa, Francia)/ 307	318
<CSM 416 = 210>/ virelai/ <i>De loor</i> / 6v	319
<CSM 119> (E2: 119)/ virelai/ <i>Espanna</i> (España)/ 124	320
<CSM 242> (F: 68)/ virelai/ <i>Castroixeriz</i> (Castrojeriz: Burgos)/ 220	321
<CSM 15> (E2: 5/ To: 33)/ virelai/ la Vergine difende Cesarea dall'imperatore Giuliano/ 42v	322
<CSM 66> (E2: 66/To: 78)/ virelai/ <i>Alverna</i> (Auvergne)/ 85	323
<CSM 86> (E2: 86/To: 28)/ virelai/ Sta. Maria aiuta una donna incinta/ 100	324
<CSM 136> (E2: 136)/ virelai/ " <i>en terra de Pulla...vila...Foia</i> " (Foggia, Puglia)/ 138	325
<CSM 255>/ virelai/ <i>Leon do Rodano</i> (Lyon)/ 231v	326
<CSM 322> (F: 25)/ virelai/ Evora (Portogallo)/ 287v	327
<CSM 336> (F: 101)/ virelai/ Conversione di un cavaliere/ 301	328
<CSM 18> (E2: 18/ To: 16)/ virelai/ Segovia/ 45v	329
<CSM 34> (E2: 34/ To:36)/ virelai/ Costantinopoli/ 57	330
<CSM 351> (F: 57)/ virelai/ <i>Daconada</i> (villaggio nei pressi di Palencia)/ 314	331
<CSM 392>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 351v	332
<CSM 12> (E2: 12/ To:13)/ virelai/ Toledo (giudei)/ 40v	333
<CSM 38> (E2: 38/ To:41)/ virelai/ Francia, Re Filippo Augusto II/ 61	334
<CSM 101> (E2: 101/ To: 46)/ virelai/ <i>Seixon</i> (Soissons)/ 111	335
<CSM 190> (E2: 190)/ cançion con R/ <i>De loor</i> / 176v	336
<CSM 201> (F: 2)/ virelai/ " <i>Sta. María livrou de morte hûa donsella</i> "/ 186	337
<CSM 222> (F: 93)/ virelai/ Achelas, monastero vicino Lisbona/ 203	338
<CSM 314> (F: 12)/ virelai/ Segovia/ 280v	339
<CSM 39> (E2: 39/ To: 43)/ virelai/ San Miguel de Tumba/ 62	340
<CSM 49> (E2: 49/ To: 63)/ virelai/ <i>Seixon</i> (Soissons)/ 70v	341

<CSM 165> (E2: 165)/ virelai/ Tortosa d'Ultramar/ 158	342
<CSM 228> (F: 88)/ virelai/ Terena (Portogallo)/ 208	343
<CSM 366>/ virelai/ Sta. María do Porto (Sevilla)/ 327v	344
<CSM 418>/ cançion con R/ i sette doni della Vergine/ 7v	345
<CSM 246> (F: 1)/ virelai/ Alcázar de S. Juan (Ciudad Real)/ 224	346
<CSM 31> (E2: 31/ To: 32)/ virelai/ Segovia/ 54v	347
<CSM 98> (E2: 98/ To: 94)/ virelai/ Sta. María de Valverde (Montpellier)/ 109v	348
<CSM 126> (E2: 126)/ virelai/ Elche (Alicante)/ 130	349
<CSM 128> (E2: 128)/ virelai/ <i>Frandes</i> (Fiande)/ 131	350
<CSM 282> (F: 61b)/ virelai/ <i>Segobia</i> (Segovia)/ 253	351
<CSM 311> (F: 50)/ virelai/ <i>Monsarrat</i> (Montserrat)/ 277	352
<CSM 344>/ virelai/ Sta. María de Tudia (Sevilla)/ 308	353
<CSM 345>/ virelai/ <i>Xerez</i> (Jerez de la Frontera)/ 308v	354
<CSM 357>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 321	355
<CSM 205> (E2: 5)/ virelai/ Calatrava la Vieja (Ciudad Real)/ 189v	356
<CSM 231>/ virelai/ <i>Romania</i> (Romagna, Italia)/ 209v	357
<CSM 33> (E2: 33/ To: 35)/ virelai/ San Juan de Acre (Siria)/ 56	358
<CSM 40> (E2: 40/ To: 30)/ virelai/ <i>De loor</i> / 62v	359
<CSM 72> (E2: 72/ To: 13a)/ virelai/ Maledizione di un imbroglione blasfemo/ 90v	360
<CSM 81> (E2: 81/ To: 48)/ cançion con R/ Gandiana (Oignoncourt, Francia)/ 96v	361
<CSM 115> (E2: 115/ To: 55)/ virelai/ Roma/ 120v	362
<CSM 121> (E2: 121)/ virelai/ Proença (Provenza)/ 125v	363
<CSM 358>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 321v	364
<CSM 410>/ virelai/ <i>Prólogo das Cantigas das cinco festas de Sta. Maria</i> / 1v	365
<CSM 55> (E2: 55/ To: 86)/ virelai/ España/ 75	366
<CSM 147> (E2: 147)/ virelai/ Santuario di Rocamador (Tortosa, Francia)/ 144v	367
<CSM 26> (E2: 26/To: 24)/ virelai/ Pellegrino che si recava a Santiago/ 50v	368
<CSM 157> (E2: 157)/ virelai/ Santuario di Rocamador (Tortosa, Francia)/ 152v	369
<CSM 206> (F: 54)/ non é un virelai/ Roma, Papa Leone/ 190v	370
<CSM 274> (F: 38)/ virelai/ Burgos/ 247	371
<CSM 332>/ virelai/ Carrigo, monastero cistercense (León)/ 296v	372
<CSM 1> (E2: 1/ To: 1)/ cançion/ <i>De los VII Gozos de Maria</i> / 29	373
<CSM 50> (E2: 50/ To: 60)/ virelai/ <i>De loor</i> / 71v	374
<CSM 80> (E2: 70/ To: 90)/ virelai/ <i>De loor</i> / 96v	375
<CSM 100> (E2: 100/To: 10b.a)/ virelai/ <i>De loor</i> / 110v	376
<CSM 123> (E2: 123)/ virelai/ <i>Bitoria</i> (Vitoria)/ 127	377
<CSM 142> (E2: 142)/ virelai/ Sta. Maria salva la vita di Re Alfonso X/ 141v	378
<CSM 175> (E2: 175)/ virelai/ <i>Alemanna</i> , pellegrino si reca a Santiago/ 165	379
<CSM 235> (F: 71b)/ virelai/ guarigione del Re Alfonso X a Valladolid/ 212v	380
<CSM 88> (E2: 88/ To 11a)/ strofe continue con R/ <i>Claraval</i> (monstero Clairvaux, Francia)/ 102	381

<CSM 129> (E2: 129)/ virelai/ <i>Murvedro</i> (Murviedro, Valencia)/ 132	382
<CSM 195> (E2: 195)/ virelai/ S. Clemente, vicino Tolosa/ 180v	383
<CSM 294> (F: 18)/ virelai/ <i>Pulla</i> (Puglia, Italia)/ 263v	384
<CSM 271> (F: 46)/ virelai/ Alanquer (Lisbona)/ 244v	385
<CSM 289/ 396>/ virelai/ Atocha, Sta. María (Madrid)/ 259	386
<CSM 329>/ virelai/ Sta. María de Tudia (Sevilla)/ 294	387
<CSM 368>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 329v	388
<CSM 371>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 333v	389
<CSM 156> (E2: 156)/ virelai/ <i>Cunnegro</i> (Cluny, Francia)/ 151v	390
<CSM 186> (E2: 185)/ virelai/ “ <i>Como santa Maria guardou hua moller do fogo</i> ”/ 174	391
<CSM 359>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 322v	392
<CSM 197> (E2: 197)/ virelai/ Sta. María de Terena (Portogallo)/183	393
<CSM 278> (F: 74)/ virelai/ VillaSirga (Palencia)/ 250	394
<CSM 341>/ virelai/ <i>Poy</i> (Puy, Francia)/ 305	395
<CSM 389>/ virelai/ Sta. María do Porto, Cádiz/ 349v	396
<CSM 45> (E2: 45/ To: 83)/ virelai/ Sta. Maria salva “ <i>o cavaleiro malfeitor</i> ”/ 67	397
<CSM 87> (E2: 87/ To: 21)/ virelai/ Pavia (Italia)/ 101	398
<CSM 113> (E2: 113)/ virelai/ <i>Monsserraz</i> (Montserrat)/ 119v	399
<CSM 224> (F: 3)/ virelai/ Santuario di Terena (Portogallo)/ 204	400
<CSM 233> (F: 62)/ virelai/ Pena Cove (S. Domingo de Silos)/ 211	401
<CSM 307> (F: 79)/ virelai/ <i>Cecilla</i> (Sicilia)/ 274	402
<CSM 417> (To: 4)/ virelai/ Festa della Purificazione/ 7	403
<CSM 382>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 342v	404
<CSM 144> (E2: 144)/ virelai/ <i>Prazença</i> (Plasencia, Cádiz)/ 142v	405
<CSM 95> (E2: 95)/ virelai/ conte germanico Abran che vive santamente in Portogallo/ 107	406
<CSM 107> (E2: 107)/ virelai/ Segovia/ 116	407
<CSM 120> (E2: 120)/ rondeau/ <i>De loor</i> / 125	408
<CSM 151> (E2: 151)/ virelai/ Sta. Maria salva i suoi devoti/ 147v	409
<CSM 308>/ rondeau/ Rara (Rala) o Chelles a est di París/ 274v	410
<CSM 342>/ virelai/ Constantinopoli/ 306	411
<CSM 374>/ virelai/ <i>na capela do Alcaçar de Xerez</i> (Jerez de la Frontera)/ 335v	412
<CSM 339> (F: 100)/ virelai/ Cartagena/ 303v	413
<CSM 127> (E2: 127)/ virelai/ Poe (Puy), sud di Francia/ 130v	414
<CSM 384>/ virelai/ Sta. Maria “ <i>levou a alma d’un frade</i> ” pintor/ 344v	415
<CSM 180> (E2: 180)/ virelai/ de loor/ 169	416
<CSM 265> (F: 22)/ virelai/ S. Giovanni Damasceno/ 239	417
<CSM 304> (F: 77)/ virelai/ Sta. María de Ribela (Lugo o Pontevedra)/ 271	418
<CSM 315>/ virelai/ Atocha, Sta. María (Madrid)/ 281v	419
<CSM 331>/ virelai/ Rocamador (Tolosa, Francia)/ 295v	420
<CSM 355>/ virelai/ Villasirga (Palencia)/ 318v	421

<CSM 125> (E2: 125/ To: 97)/ virelai/ Sta. Maria converte “o crerigo et a donzela”/ 128	422
<CSM 140> (E2: 140)/ virelai/ <i>De loor</i> / 140v	423
<CSM 150> (E2: 150)/ virelai/ <i>De loor</i> / 147	424
<CSM 363> (F: 59)/ virelai/ Huelgas (monastero cistercense), Burgos/ 326	425
<CSM 385>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 345v	426
<CSM 11> (E2: 11/ To: 11)/ virelai/ Sta. Maria resuscita un monaco/ 39v	427
<CSM 29> (E2: 29/ To: 29)/ virelai/ “na santa Gessemani”/ 53v	428
<CSM 68> (E2: 68/ To: 68)/ virelai/ Arraz (Francia)/ 87v	429
<CSM 135> (E2: 135)/ non è un virelai/ <i>Monpesles</i> (Montpellier)/ 136v	430
<CSM 262>/ virelai/ Poy (Puy, sud di Francia)/ 236v	431
<CSM 390>/ cançión con R/ <i>De loor</i> / 350v	432
<CSM 413> (To: 3)/ virelai/ “da Virgiiidade de Sta. Maria”/ 4v	433
<CSM 216> (F: 34)/ virelai/ Intercessione della Vergine contro il demonio/ 198v	434
<CSM 310> (F: 30)/ cançión con R/ <i>De loor</i> / 276v	435
<CSM 356>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 320v	436
<CSM 73> (E2: 73/ To: 89)/ virelai/ <i>Clusa</i> (Abbazia di Chiusa, Piemonte)/ 91	437
<CSM 221> (F: 73)/ virelai/ <i>Onna</i> (Oña, Burgos)/ 202	438
<CSM 234>/ virelai/ <i>Vila-sirga</i> (Villasirga, Palencia)/ 212	439
<CSM 168> (E2: 168)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 160v	440
<CSM 253> (F: 31)/ virelai/ “un romeu de França que ya a Santiago foi per Sta Maria de Vila-Sirga”/ 229v	441
<CSM 153> (E2: 153)/ virelai/ Santuario de Rocamador (Tolosa, Francia)/ 149	442
<CSM 163> (E2: 163)/ virelai/ Osca (Huesca), un uomo si reca a Sta Maria de Salas/ 156v	443
<CSM 185> (E2: 187)/ virelai/ Chincoya (Castilla, Jaén)/ 172v	444
<CSM 252> (F: 63)/ virelai/ <i>Castroixeriz</i> (Castrojeriz, Burgos)/ 229	445
<CSM 109> (E2: 109)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 117	446
<CSM 111> (E2: 111)/ virelai/ Francia, Paris/ 118	447
<CSM 42> (E2: 42/ To: 57)/ virelai/ <i>Alemanial</i> / 63v	448
<CSM 191> (E2: 191)/ virelai/ Roenas (Castello de Rodenas, Albarracín, Teruel)/ 177	449
<CSM 16> (E2: 16/ To: 12)/ virelai/ Cavaliere innamorato (Francia)/ 44	450
<CSM 138> (E2: 138)/ virelai/ <i>San Joan Boca d’Ouro</i> / 139	451
<CSM 170> (E2: 170)/ virelai/ <i>De loor</i> / 162	452
<CSM 188> (E2: 188)/ virelai/ Immagine di Maria stampata sul cuore della fanciulla defunta/ 175	453
<CSM 257> (F: 44)/ virelai/ “Miragre que el Rey Alfonso aveo en Sevilla”/233	455
<CSM 159> (E2: 159)/ virelai/ Rocamador (Tolosa, Francia)/ 154	456
<CSM 290>/ virelai/ <i>De loor</i> / 260	457
<CSM 226> (F: 13)/ virelai/ Inghilterra/ 206	458
<CSM 160> (E2: 160)/ Cançión con R/ <i>De loor</i> / 154v	459
<CSM 47> (E2: 47/ To: 61)/ virelai/ Sta. Maria si prende cura del monaco/ 69	460
<CSM 110> (E2: 110)/ virelai/ <i>De loor</i> / 118	461

<CSM 414>/ Canção/ “ <i>De Triidade de Sta. Maria</i> ”/ 5v	462
<CSM 148> (E2: 148)/ virelai/ <i>Chartes</i> (Chartres)/ 145v	463
<CSM 299> (F: 78)/ virelai/ “ <i>Como sta. Maria vêo en vision a un freire</i> ”/ 267v	464
<CSM 268>/ virelai/ Sta. Maria de Villasirga (Palencia)/ 241v	465
<CSM 386>/ virelai/ Sevilla/ 346v	466
<CSM 25> (E2: 25/ To: 38)/ virelai speciale/ <i>Banço</i> (Bizancio)/ 49	467
<CSM 76> (E2: 76)/ virelai/ Sta. Maria consola “ <i>aa bôa moller</i> ”/94	468
<CSM 134> (E2: 134)/ virelai/ París/ 136	469
<CSM 143> (E2: 143)/ rondeau/ <i>Xerez</i> (Jerez de la Frontera)/ 142	470
<CSM 154> (E2: 154)/ virelai/ <i>Catalonna</i> (Catalunya)/ 150v	471
<CSM 198> (E2: 198)/ virelai/ Sta. Maria de Terena (Portogallo)/ 184	472
<CSM 214> (F: 214)/ virelai/ Sta. Maria de Rocamador/197	473
<CSM 219> (F: 72)/ virelai/ <i>Sena</i> (Siena, Italia)/ 200v	474
<CSM 330>/ canción con R/ <i>De loor</i> / 295v	475
<CSM 335> (F: 103)/ virelai/ <i>Cezilla</i> (Sicilia)/ 299v	476
<CSM 337> (F: 102)/ virelai/ Gerusalemme/ 302	477
<CSM 364>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 326v	478
<CSM 225> (F: 64)/ virelai/ Ciudad Rodrigo (Salamanca)/ 205	479
<CSM 245> (F: 51)/ virelai/ Riba de Limia (Portogallo)/ 222v	480
<CSM 267=373> (F: 53)/ virelai/ Como Sta. Maria “ <i>livrou un mercader das ondas do mar</i> ”/ 241	481
<CSM 270> (F: 56)/ virelai/ <i>De loor</i> / 243v	482
<CSM 202> (F: 33)/ virelai/ “ <i>Clérigo en París hûa prosa de St. Victor</i> ”/ 187	483
<CSM 264>/ virelai/ <i>Costantinopla</i> (Constantinopoli)/ 238v	484
<CSM 333>/ virelai/ Sta. Maria de Terena (Portogallo)/ 297v	485
<CSM 349=387>/ virelai/ Immagine miracolosa “ <i>que tragia uun rey en sa capela</i> ”/ 312v	486
<CSM 381>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 341v	487
<CSM 309> (F: 15)/ virelai/ Roma/ 275v	488
<CSM 350>/ Strofe continue con R/ <i>De loor</i> / 313v	489
<CSM 99> (E2: 99)/ virelai/ Sta. Maria distrugge i mori/ 110	490
<CSM 258>/ virelai/ <i>Proença</i> (Provenza)/234	491
<CSM 27> (E2: 27/ To: 25)/ virelai/ La Vergine adotta la sinagoga dei giudei (Gerusalemme)/ 51v	492
<CSM 122> (E2: 122)/ virelai/ Toledo/ 126v	493
<CSM 137> (E2: 137)/ virelai/ Sta. Maria “ <i>fez ser casto a un cavaleiro</i> ”/ 138v	494
<CSM 167> (E2: 167)/ virelai/ Borja (Saragossa)/ 160	495
<CSM 263> (F: 70)/ virelai/ Cudeio (Santander)/ 237v	496
<CSM 117> (E2: 117)/ virelai/ <i>Sta Maria de Chartes</i> (Chartres)/ 123	497
<CSM 179> (E2: 179)/ non è un virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 168v	498
<CSM 334>/ virelai/ Sta. Maria di Terena (Portogallo)/ 299	499
<CSM 279>/ rondeau/ Malattia del Re Alfonso X/ 251	500
<CSM 291> (F: 47)/ virelai/ Guimaraes (Portogallo) <i>como Deus pres vingança d’un jograr</i> / 260	501

<CSM 338>/ virelai/ Evora (Portogallo)/ 303	502
<CSM 204> (F: 32)/ virelai/ Sto. Domingo de Silos/ 188v	503
<CSM 313> (F: 16)/ virelai/ Villasirga (Palencia)/ 279v	504
<CSM 238> (F: 49)/ virelai/ Guimarães (Portogallo)/ 216v	505
<CSM 272> (F: 60)/ virelai/ “En S. Johan de Leteran en Roma”/ 245	506
<CSM 131> (E2: 131)/ virelai/ “Emperador de Constantinobre”/ 133v	507
<CSM 383>/ virelai/ Sta. Maria de Següença (Guadalajara)/ 343v	508
<CSM 155> (E2: 155)/ virelai/ Aleixandria (Alessandria)/ 150v	509
<CSM 184> (E2: 184)/ virelai/ Santiago/ 172	510
<CSM 249> (F: 69)/ virelai/ Castroxeriz (Castrojerez Burgos)/ 226v	511
<CSM 56> (E2: 56/ To: 71)/ virelai/ “Sta. Maria fez nacer as cinco rosas na boca do monge difunto”/ 76	512
<CSM 239> (F: 21)/ virelai/ Murcia/ 217v	513
<CSM 287>/ virelai/ Sta. Maria della Scala (Genova)/ 257v	514
<CSM 192=397> (E2: 192)/ virelai/ Consogra (Consuegra, Toledo)/ 177v	515
<CSM 240> (F: 27)/ virelai/ De loor/ 218v	516
<CSM 317> (F: 92)/ virelai/ Sta. Maria do Monte (Lugo)/ 283v	517
<CSM 3> (E2: 3/ To:3)/ virelai/ Leggenda di Teofilo/ 30v	518
<CSM 13> (E2: 13/ To: 14)/ virelai/ <i>el buen ladrón condenado a la horca</i> / 41	519
<CSM 79> (E2: 79/ To: 42)/ non è un virelai/ Sta. Maria porta con sé in cielo una bambina/ 95v	520
<CSM 211> (F: 97/ To: 7a)/ virelai/ Elche (Alicante)/ 194	521
<CSM 212>/ virelai/ Toledo/ 194v	522
<CSM 288> (F: 19)/ virelai/ <i>Conturbel</i> (Canterbury, Inghilterra)/ 258v	523
<CSM 164> (E2: 164)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 157v	524
<CSM 2> (E2: 2/ To: 2)/ virelai/ Sant’Alfonso di Toledo/ 30	525
<CSM 21> (E2: 21/ To: 26)/ virelai/ Sta. Maria resuscita un bambino/ 47	526
<CSM 22> (E2: 22/ To: 22)/ virelai/ Armenteira (Pontevedra)/ 47v	527
<CSM 44> (E2: 44/ To: 58)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 66v	528
<CSM 48> (E2: 48/ To: 62)/ virelai/ <i>Monssarrad</i> (Montserrat)/ 70	529
<CSM 67> (E2: 67/ To: 65)/ virelai/ Sta. Maria salva “ao ome boo”, Italia/ 86	530
<CSM 75> (E2: 75/ To: 99)/ virelai/ Sta. Maria insegna “o clerigo” ad amare la povertà/ 92v	531
<CSM 82> (E2: 82/ To: 5a)/ virelai/ <i>Conturbel</i> (Canterbury, Inghilterra)/ 97	532
<CSM 83> (E2: 83/ To: 14a)/ virelai/ Andalucía, Lucea (Cordova)/ 97v	533
<CSM 108> (E2: 108/ To: 3a)/ virelai/ Merlino, <i>Escoça</i> (Scozia)/ 116v	534
<CSM 112> (E2: 102/ To: 2a)/ virelai/ Sta. Maria guardou hũa nave/ 119	535
<CSM 172> (E2: 172)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 163	536
<CSM 187=394> (E2: 186)/ virelai/ Monastero di Gerusalemme/ 174v	537
<CSM 207> (F: 17)/ virelai/ Sta. Maria salva un cavaliere che voleva vendicarsi/ 191v	538
<CSM 215> (F: 61)/ virelai/ Granada/ 197v	539
<CSM 275> (F: 81)/ virelai/ Sta. Maria de Terena (Portogallo)/ 248	540

<CSM 276> (F: 80)/ cançion con R/ Sta. María do Prado (Mantemala de Almazan, Soria)/ 248v	541
<CSM 277>/ virelai/ Algarbe (Portogallo)/ 249	542
<CSM 300>/ Strophelai/ <i>De loor</i> / 268v	543
<CSM 305> (F: 35)/ virelai/ <i>Sta. Maria fez ûa carda de peedença de una mujer que pesara mucho en ûa balança</i> / 272	544
<CSM 328>/ virelai/ Sta. María do Porto/ 293	545
<CSM 367>/ virelai/ Guarigione di Alfonso X per intervento di Sta. María do Porto (Cadíz)/ 329	546
<CSM 369>/ cançion con R/ Santaren (Portogallo)/ 330v	547
<CSM 415> (To: 2)/ virelai/ Festa dell'Annunciazione/ 6	548
<CSM 57> (E2: 57/ To: 72)/ virelai/ <i>Monsarrat</i> (Montserrat)/ 77	549
<CSM 106> (E2: 106/ To: 45)/ virelai/ <i>Seissons</i> (Soissons)/ 115v	550
<CSM 74> (E2: 74/ To: 87)/ virelai/ Sta. Maria "guareceu o pintor"/ 91v	551
<CSM 141> (E2: 141)/ virelai/ <i>Sta. Maria acorreu a un monge seu</i> / 141	552
<CSM 14> (E2: 14/ To: 15)/ virelai/ <i>Colonna</i> (Colonia)/ 41v	553
<CSM 63> (E2: 63/ To: 51)/ virelai/ S. Stefano di Gormaz difende dai nemici di Almanzor)/ 81	554
<CSM 89> (E2: 89/ To: 12a)/ virelai/ Sta. Maria soccorre una giudea che partorisce/ 103	555
<CSM 320> (F: 40)/ virelai/ <i>De loor</i> / 286	556
<CSM 30> (E2: 30/ To: 40)/ virelai/ <i>De loor</i> / 54	557
<CSM 319> (F: 58)/ virelai/ Sta. Maria de Terena en el Alementejo/ 285	558
<CSM 419> (To: 5 FSM)/ virelai/ Assunzione della Vergine/ 8v	559
<CSM 8> (E2: 8/ To: 8)/ virelai/ Santuario de Rocamador (Tolosa)/ 37v	560
<CSM 360> (F: 91)/ virelai/ <i>De loor</i> / 323v	561
<CSM 24> (E2: 24/ To: 17)/ virelai/ Chartres (Francia)/ 48v	562
<CSM 182> (E2: 182)/ virelai/ Damietta (Egitto)/ 170v	563
<CSM 6> (E2: 6/ To: 5)/ virelai/ <i>Ingraterra</i> (Inghilterra)/ 35v	564
<CSM 84> (E2: 84/ To: 98)/ virelai/ Sta. Maria <i>resucitou a moller do cavaleiro</i> / 98v	565
<CSM 91> (E2: 99/ To: 82)/ virelai/ Fuoco di San Marziale, <i>Seixon</i> (Soissons)/ 104	566
<CSM 93> (E2: 93)/ virelai/ Sta. Maria <i>guareceu un fillo d'un burges</i> / 105v	567
<CSM 254> (F: 6)/ virelai/ <i>França</i> (Francia)/ 231	568
<CSM 23> (E2: 23/ To: 23)/ virelai/ <i>Bretanna</i> (Bretagna, Francia)/ 48	569
<CSM 378>/ virelai/ Sta. Maria do Porto (Cádiz)/ 339	570
<CSM 65> (E2: 65/ To: 88)/ virelai/ Roma/ 83	571
<CSM 94> (E2: 94/ To: 31)/ virelai/ <i>Sta. Maria serviu en logar de la monja ingrata</i> / 106	572
<CSM 103> (E2: 103/ To: 93)/ virelai/ Leggenda del monaco che dorme 300 anni <i>ao canto da passarynnal</i> / 112v	573
<CSM 173> (E2: 173)/ virelai/ Sta. Maria de Salas (Huesca)/ 164	574
<CSM 400>/ cançion sin R/ <i>De loor</i> / 359	575
<CMS B Prologo> (E2: Pr/ To: Pr)/ cançion sin R/ prólogo/ 28v	576
<CSM 96> (E2: 96)/ virelai (romance con R)/ Sta. Maria si prese cura dell'anima di un uomo buono/ 108	577

<CSM 269> (F: 98)/ virelai/ Sta. Maria resuscitò un fanciullo che era sordo e muto/ 242v	578
<CSM 174> (E2: 174)/ virelai/ Intercessione della Vergine/ 164v	579
<CSM 399>/ virelai/ Elvas (Portogallo)/ 358	580
<CSM 306> (F: 20)/ virelai/ Roma/ 273	581
<CSM 171> (E2: 171)/ virelai/ Sta. Maria de Salas (Huesca)/ 162v	582
<CSM 43> (E2: 43/ To: 56)/ virelai/ Santuario Sta. María de Salas (Huesca)/ 65	583
<CSM 393>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 352v	584
<CSM 398>/ virelai/ Sta. Maria de Terena (Portogallo)/ 357	585
<CSM 323> (F: 26)/ virelai/ Coira (Sevilla)/ 288v	586
<CSM 124> (E2: 124)/ virelai/ Xerez (Jerez de la Frontera)/ 127v	587
<CSM 51> (E2: 51/ To: 64)/ virelai/ Orleans (Francia)/ 72	588
<CSM 301> (F: 82)/ virelai/ Carrión (Palencia)/ 269	589
<CSM 139> (E2: 139)/ virelai/ <i>Frandes</i> (Fiande)/ 140	590
<CSM 130> (E2: 130)/ virelai/ <i>De loor</i> / 133	591
<CSM 118> (E2: 118)/ virelai/ <i>Saragoça</i> (Saragossa)/ 123v	592
<CSM 189> (E2: 189)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 176	593
<CSM 145> (E2: 145)/ virelai/ San Giovanni, patriarca di Alessandria/ 143	594
<CSM 19> (E2: 19/ To: 18)/ virelai/ Tre cavalieri uccidono il nemico davanti all'altare della Vergine (Sevilla)/ 46	595
<CSM 286> (F: 4)/ virelai/ Castigo di due giudei/ 256v	596
<CSM 303> (F: 29)/ virelai/ Huelgas, monastero cistercense (Burgos)/270v	597
<CSM 114> (E2: 114)/ virelai/ Sta. María da Salas (Huesca)/ 120	598
<CSM 395/165>/ virelai/ Tortosa d'Ultramar (Siria)/ 354/158	599
<CSM 209> (F: 95)/ virelai/ guarigione di Alfonso X a Vitoria/ 193	600
<CSM 370>/ virelai/ <i>De loor</i> / 333	601
<CSM 327>/ virelai/ Odimira (Portogallo)/ 292	602
<CSM 177> (E2: 177)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 167	603
<CSM 178>/ virelai/ Bambino di Alcaez. Sta. María de Salas (Huesca)/ 168	604
<CSM 102> (E2: 102)/ non è un virelai/ " <i>Sta. Maria librou un créigo</i> "/ 111v	605
<CSM 232> (F: 65)/ virelai/ Villasirga (Carrión de los condes. Palencia)/ 210v	606
<CSM 116> (E2: 116)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 122v	607
<CSM 210/416> (F: 96)/ virelai/ <i>De loor</i> / 193v/ 6v	608
<CSM 70> (E2: 80/To: 80)/ virelai/ <i>De loor</i> / 89	609
<CSM 193> (E2: 193)/ virelai/ Sta. Maria salvò dalla morte un mercante/ 179	610
<CSM 354>/ virelai/ Sta. Maria salvò "hûa bestiola" del re/ 317v	611
<CSM 296> (F: 11)/ virelai/ <i>Conturbel</i> (Canterbury, Inghilterra)/ 265v	612
<CSM 28> (E2: 28/ To: 27)/ virelai/ Costantinopoli/ 52v	613
<CSM 17> (E2: 17/ To: 7)/ virelai/ Roma/ 45	614
<CSM 92> (E2: 92/ To: 85)/ virelai/ Sta. Maria restituì la vista a un chierico cieco/ 105	615
<CSM 293> (F: 37)/ virelai/ Giullare (Lombardia)/ 262v	616

<CSM 283> (F:8)/ virelai/ Sta. Maria de Terena (Portogallo)/ 235v	617
<CSM 295 = 388>/ virelai/ Re Alfonso/ 264v	618
<CSM 52> (E2: 52/To: 66)/ virelai/ <i>Montsarrat</i> (Montserrat)/ 73	619
<CSM 64> (E2: 64/ To: 52)/ virelai/ Aragón “ <i>de que fiz cobras e son</i> ”/ 82	620
<CSM 20> (E2: 20/ To: 20)/ virelai/ <i>De loor</i> / 46v	621
<CSM 53> (E2: 53/ To: 67)/ virelai/ <i>Seixon</i> (Soissons)/ 73v	622
<CSM 35> (E2: 35/ To: 92)/ virelai/ Dover, Inghilterra/ 57v	623
<CSM 78> (E2: 78/ To: 53)/ virelai/ Tolosa/ 95	624
<CSM 250> (F: 76)/ canción con R/ <i>De loor</i> / 227	625
<CSM 133> (E2: 133)/ virelai/ Elche (Alicante)/ 135v	626
<CSM 297> (F: 41)/ virelai/ <i>Como Sta. Maria mostrou vertude na sa omagen</i> / 266	627
<CSM 391>/ virelai/ Sta. María do Porto (Cádiz)/ 350v	628
<CSM 132> (E2: 132)/ virelai/ Pisa/ 134	629
<CSM 161> (E2: 161)/ virelai/ Moriella (Aragón)/ 155v	630
<CSM 326> (F: 27b)/ balada/ Sta. María de Tudia (Sevilla)/ 291v	631
<CSM 352>/ virelai/ Sta. María del Viso (Redondela, Pontevedra)/ 315	632
<CSM 284> (F: 66)/ virelai/ Sta. Maria liberò un monaco dalla tentazione/ 254v	633
BIBLIOGRAFIA	634

INDICE DELLE CANTIGAS DE SANTA MARIA: ORDINE NUMERICO CRESCENTE

Cantiga	modalità	pagina tesi
Prol.	Tritus in do'	576
CSM 1	Protus in la	373
CSM 2	Tritus in fa	525
CSM 3	Tritus in fa	518
CSM 4	Protus in re	261
CSM 5	Protus in fa	300
CSM 6	Tritus in la	564
CSM 7	Protus in re	270
CSM 8	Tritus in la	560
CSM 9	Protus in fa	301
CSM 10	Protus in re	244
CSM 11	Tetrardus in sol	427
CSM 12	Protus in fa	333
CSM 13	Tritus in fa	519
CSM 14	Tritus in sol	553
CSM 15	Protus in fa	322
CSM 16	Tetrardus in la	450
CSM 17	Tritus in sol sul do	614
CSM 18	Protus in fa	329
CSM 19	Sol in la	595
CSM 20	Deuterus sul la	621
CSM 21	Tritus in fa	526
CSM 22	Tritus in fa	527
CSM 23	Tritus in la	569
CSM 24	Tritus in la	562
CSM 25	Tetrardus in si	467
CSM 26	Protus in sol	369
CSM 27	Tetrardus in re'	492
CSM 28	Tritus in sol sul do	615
CSM 29	Tetrardus in sol	428
CSM 30	Tritus in sol	557
CSM 31	Protus in fa	347
CSM 32	Protus in mi	292
CSM 33	Protus in fa	358
CSM 34	Protus in fa	330
CSM 35	Deuterus sul la	623

CSM 36	Protus in mi	293
CSM 37	Protus in do	231
CSM 38	Protus in fa	334
CSM 39	Protus in fa	340
CSM 40	Protus in fa	359
CSM 41	Protus in re	247
CSM 42	Tetrardus in sol	448
CSM 43	Sol in mi	583
CSM 44	Tritus in fa	528
CSM 45	Protus in do'	397
CSM 46	Protus in fa	302
CSM 47	Tetrardus in la	460
CSM 48	Tritus in fa	529
CSM 49	Protus in fa	341
CSM 50	Protus in la	374
CSM 51	Sol in sol	588
CSM 52	Deuterus	619
CSM 53	Deuterus sul la	622
CSM 54	Protus in re	271
CSM 55	Protus in sol	366
CSM 56	Tritus in do	512
CSM 57	Tritus in fa	549
CSM 58	Protus in re	248
CSM 59	Protus in re	262
CSM 60	Protus in do	232
CSM 61	Protus in re	284
CSM 62	Protus in do	233
CSM 63	Tritus in sol	554
CSM 64	Deuterus	620
CSM 65	Tritus in la	571
CSM 66	Protus in fa	323
CSM 67	Tritus in fa	530
CSM 68	Tetrardus in sol	429
CSM 69	Protus in re	285
CSM 70	Protus sul la	609
CSM 71	Protus in re	272
CSM 72	Protus in fa	360
CSM 73	Tetrardus in sol	437
CSM 74	Tritus in fa	551
CSM 75	Tritus in fa	531

CSM 76	Tetrardus in si	468
CSM 77	Protus in fa	303
CSM 78	Deuterus sul la	624
CSM 79	Tritus in fa	520
CSM 80	Protus in la	375
CSM 81	Protus in fa	361
CSM 82	Tritus in fa	532
CSM 83	Tritus in fa	533
CSM 84	Tritus in la	565
CSM 85	Protus in re	273
CSM 86	Protus in fa	324
CSM 87	Protus in do'	398
CSM 88	Protus in la	381
CSM 89	Tritus in sol	555
CSM 90	Protus in re	249
CSM 91	Tritus in la	566
CSM 92	Deuterus	615
CSM 93	Tritus in la	567
CSM 94	Tritus in sib	572
CSM 95	Tetrardus in fa	406
CSM 96	Tritus in do'	577
CSM 97	Protus in fa	304
CSM 98	Protus in fa	348
CSM 99	Tetrardus in do'	490
CSM 100	Protus in la	376
CSM 101	Protus in fa	335
CSM 102	Protus sul la	605
CSM 103	Tritus in sib	574
CSM 104	Protus in fa	305
CSM 105	Protus in fa	306
CSM 106	Tritus in fa	550
CSM 107	Tetrardus in sol	407
CSM 108	Tritus in fa	534
CSM 109	Tetrardus in sol	446
CSM 110	Tetrardus in la	461
CSM 111	Tetrardus in sol	447
CSM 112	Tritus in fa	535
CSM 113	Protus in do'	399
CSM 114	Sol in si	598
CSM 115	Protus in fa	362

CSM 116	Protus sul la	607
CSM 117	Tetrardus in re'	497
CSM 118	Sol in sol	592
CSM 119	Protus in fa	320
CSM 120	Tetrardus in sol	408
CSM 121	Protus in fa	363
CSM 122	Tetrardus in re'	493
CSM 123	Protus in la	377
CSM 124	Sol in sol	587
CSM 125	Tetrardus in sol	422
CSM 126	Protus in fa	349
CSM 127	Tetrardus in sol	414
CSM 128	Protus in fa	350
CSM 129	Protus in la	382
CSM 130	Sol in sol	591
CSM 131	Tetrardus in re'	507
CSM 132	Incerta definizione modale	629
CSM 133	Tetrardus sul re'	626
CSM 134	Tetrardus in si	469
CSM 135	Tetrardus in sol	430
CSM 136	Protus in fa	325
CSM 137	Tetrardus in re'	494
CSM 138	Tetrardus in la	451
CSM 139	Sol in sol	590
CSM 140	Tetrardus in sol	423
CSM 141	Tritus in fa	552
CSM 142	Protus in la	378
CSM 143	Tetrardus in si	470
CSM 144	Protus in re'	405
CSM 145	Sol in la	594
CSM 146	Protus in re	256
CSM 147	Protus in sol	367
CSM 148	Tetrardus in si	463
CSM 149	Protus in re	274
CSM 150	Tetrardus in sol	424
CSM 151	Tetrardus in sol	409
CSM 152	Protus in fa	307
CSM 153	Tetrardus in sol	442
CSM 154	Tetrardus in si	471
CSM 155	Tetrardus in re'	509

CSM 156	Protus in la	390
CSM 157	Protus in sol	369
CSM 158	Protus in re	275
CSM 159	Tetrardus in la	456
CSM 160	Tetrardus in la	459
CSM 161	Incerta definizione modale	630
CSM 162	Protus in re	245
CSM 163	Tetrardus in sol	443
CSM 164	Tritus in fa	524
CSM 165	Protus in fa	342
CSM 166	Protus in fa	308
CSM 167	Tetrardus in re'	495
CSM 168	Tetrardus in sol	440
CSM 169	Protus in re	258
CSM 170	Tetrardus in la	452
CSM 171	Tritus in mi'	582
CSM 172	Tritus in fa	536
CSM 173	Tritus in sib	574
CSM 174	Tritus in do'	579
CSM 175	Protus in la	379
CSM 176	Protus in re	276
CSM 177	Sol in re'	603
CSM 178	Sol in re'	604
CSM 179	Tetrardus in re'	498
CSM 180	Tetrardus in sol	416
CSM 181	Protus in re	250
CSM 182	Tritus in la	563
CSM 183	Protus in re	246
CSM 184	Tetrardus in re'	510
CSM 185	Tetrardus in sol	444
CSM 186	Protus in la	391
CSM 187/394	Tritus in fa	537
CSM 188	Tetrardus in la	453
CSM 189	Sol in sol	593
CSM 190	Protus in fa	336
CSM 191	Tetrardus in la	449
CSM 192/397	Tritus in mi	515
CSM 193	Tritus in do sul do	610
CSM 194	Protus in do	234
CSM 195	Protus in la	383

CSM 196	Protus in re	277
CSM 197	Protus in la	393
CSM 198	Tetrardus in si	472
CSM 199	Protus in mi	294
CSM 200	Protus in do	235
CSM 201	Protus in fa	337
CSM 202	Tetrardus in do'	483
CSM 203	Tetrardus in la	454
CSM 204	Tetrardus in re'	503
CSM 205	Protus in fa	356
CSM 206	Protus in sol	370
CSM 207	Tritus in fa	538
CSM 208	Protus in re	263
CSM 209	Sol in sib	600
CSM 210/416	Protus in fa sul la	608
CSM 211	Tritus in fa	521
CSM 212	Tritus in fa	522
CSM 213/ 377	Protus in do	236
CSM 214	Tetrardus in si	473
CSM 215	Tritus in fa	539
CSM 216	Tetrardus in sol	434
CSM 217	Protus in do	238
CSM 218	Protus in re	264
CSM 219	Tetrardus in si	474
CSM 220	Protus in mi	295
CSM 221	Tetrardus in sol	438
CSM 222	Protus in fa	338
CSM 223	Protus in re	286
CSM 224	Protus in do'	400
CSM 225	Tetrardus in si	479
CSM 226	Tetrardus in la	458
CSM 227	Protus in do	239
CSM 228	Protus in fa	343
CSM 229	Protus in fa	309
CSM 230	Protus in mi	296
CSM 231	Protus in fa	357
CSM 232	Protus sul la	606
CSM 233	Protus in do'	401
CSM 234	Tetrardus in sol	439
CSM 235	Protus in la	380

CSM 236	Protus in do	240
CSM 237	Protus in fa	310
CSM 238	Tetrardus in re'	505
CSM 239	Tritus in mi	513
CSM 240	Tritus in mi	516
CSM 241	Protus in re	278
CSM 242	Protus in fa	321
CSM 243	Protus in fa	311
CSM 244	Protus in fa	312
CSM 245	Tetrardus in si	480
CSM 246	Protus in fa	346
CSM 247	Protus in fa	313
CSM 248	Protus in re	279
CSM 249	Tetrardus in re'	511
CSM 250	Protus in re'	625
CSM 251	Protus in re	265
CSM 252	Tetrardus in sol	445
CSM 253	Tetrardus in sol	441
CSM 254	Tritus in la	568
CSM 255	Protus in fa	326
CSM 256	Protus in re	258
CSM 257	Tetrardus in la	455
CSM 258	Tetrardus in do'	491
CSM 259	Protus in re	287
CSM 260	Protus in re	288
CSM 261	Protus in mi	297
CSM 262	Tetrardus in sol	431
CSM 263	Tetrardus in re'	496
CSM 264	Tetrardus in do'	484
CSM 265	Tetrardus in sol	417
CSM 266	Protus in do	230
CSM 267/373	Tetrardus in si	481
CSM 268	Tetrardus in si	465
CSM 269	Tritus in do'	578
CSM 270	Tetrardus in si	482
CSM 271	Protus in la	385
CSM 272	Tetrardus in re'	506
CSM 273	Protus in fa	314
CSM 274	Protus in sol	371
CSM 275	Tritus in fa	540

CSM 276	Tritus in fa	541
CSM 277	Tritus in fa	542
CSM 278	Protus in la	394
CSM 279	Tetrardus in re'	500
CSM 280	Protus in re	289
CSM 281	Protus in re	251
CSM 282	Protus in fa	351
CSM 283	Deuterus	617
CSM 284	Incerta definizione modale	633
CSM 285	Protus in fa	315
CSM 286	Sol in la	596
CSM 287	Tritus in mi	514
CSM 288	Tritus in fa	523
CSM 289/396	Protus in la	386
CSM 290	Tetrardus in la	457
CSM 291	Tetrardus in re'	501
CSM 292	Protus in fa	317
CSM 293	Deuterus	616
CSM 294	Protus in la	384
CSM 295/388	Deuterus	618
CSM 296	Tritus in mi sul do	612
CSM 297	Incerta definizione modale	627
CSM 298	/// (senza notazione)	///
CSM 299	Tetrardus in si	464
CSM 300	Tritus in fa	543
CSM 301	Sol in sol	589
CSM 302	Protus in re	252
CSM 303	Sol in la	597
CSM 304	Tetrardus in sol	418
CSM 305	Tritus in fa	544
CSM 306	Tritus in do'	581
CSM 307	Protus in do'	402
CSM 308	Tetrardus in sol	410
CSM 309	Tetrardus in do'	488
CSM 310	Tetrardus in sol	435
CSM 311	Protus in fa	352
CSM 312	Protus in re	253
CSM 313	Tetrardus in re'	504
CSM 314	Protus in fa	339
CSM 315	Tetrardus in sol	419

CSM 316	Protus in re	266
CSM 317	Tritus in fa	517
CSM 318	Protus in do	241
CSM 319	Tritus in la	558
CSM 320	Tritus in sol	556
CSM 321	Protus in fa	317
CSM 322	Protus in fa	327
CSM 323	Sol in sol	586
CSM 324	Protus in re	254
CSM 325	Protus in do	242
CSM 326	Incerta definizione modale	631
CSM 327	Sol in sib	602
CSM 328	Tritus in fa	545
CSM 329	Protus in la	387
CSM 330	Tetrardus in si	475
CSM 331	Tetrardus in sol	420
CSM 332	Protus in sol	372
CSM 333	Tetrardus in do'	485
CSM 334	Tetrardus in re'	499
CSM 335	Tetrardus in si	476
CSM 336	Protus in fa	328
CSM 337	Tetrardus in si	477
CSM 338	Tetrardus in re'	502
CSM 339	Tetrardus in sol	413
CSM 340	Protus in re	290
CSM 341	Protus in la	396
CSM 342	Tetrardus in sol	411
CSM 343	Protus in fa	318
CSM 344	Protus in fa	353
CSM 345	Protus in fa	354
CSM 346	Protus in mi	298
CSM 347	Protus in do	228
CSM 348	Protus in do	229
CSM 349	Tetrardus in do'	486
CSM 350	Tetrardus in do'	489
CSM 351	Protus in fa	331
CSM 352	Incerta definizione modale	632
CSM 353	Protus in re	291
CSM 354	Tritus in mi sul do	611
CSM 355	Tetrardus in sol	421

CSM 356	Tetrardus in sol	436
CSM 357	Protus in fa	355
CSM 358	Protus in fa	364
CSM 359	Protus in la	392
CSM 360	Tritus in la	561
CSM 361	Protus in mi	299
CSM 362	Protus in re	255
CSM 363	Tetrardus in sol	425
CSM 364	Tetrardus in si	478
CSM 365	/// (senza notazione)	///
CSM 366	Protus in fa	344
CSM 367	Tritus in fa	546
CSM 368	Protus in la	388
CSM 369	Tritus in fa	547
CSM 370	Sol in sib	601
CSM 371	Protus in la	389
CSM 372	Protus in re	259
CSM 373/267	Tetrardus in si	481
CSM 374	Tetrardus in sol	412
CSM 375	Protus in re	267
CSM 376	Protus in re	283
CSM 377/213	Incerta definizione modale	237
CSM 378	Tritus in la	570
CSM 379	Protus in re	268
CSM 380	Protus in do	243
CSM 381	Tetrardus in do'	487
CSM 382	Protus in do'	404
CSM 383	Tetrardus in re'	508
CSM 384	Tetrardus in sol	415
CSM 385	Tetrardus in sol	426
CSM 386	Tetrardus in si	466
CSM 387/349	Tetrardus in do'	486
CSM 388/295	Deuterus	618
CSM 389	Protus in la	396
CSM 390	Tetrardus in sol	432
CSM 391	Incerta definizione modale	628
CSM 392	Protus in fa	332
CSM 393	Sol in fa	584
CSM 394/187	Tritus in fa	537
CSM 395	Sol in sib	599

CSM 396/289	Incerta definizione modale	386
CSM 397/192	Tritus in mi	515
CSM 398	Sol in fa	585
CSM 399	Tritus in do'	580
CSM 400	Tritus in sib	575
CSM 401	/// (senza notazione)	///
CSM 402	/// (senza notazione)	///
CSM 403	Codice di Toledo	///
CSM 404	Codice di Toledo	///
CSM 405	Codice di Toledo	///
CSM 406	Codice di Toledo	///
CSM 407	Codice di Toledo	///
CSM 408	Codice di Toledo	///
CSM 409	Codice di Toledo	///
CSM 410	Protus in fa	365
CSM 411	Protus in re	269
CSM 412/340	Protus in re	290
CSM 413	Tetrardus in sol	433
CSM 414	Tetrardus in la	462
CSM 415	Tritus in fa	548
CSM 416/210	Protus in fa e sul la	319
CSM 417	Protus in do'	403
CSM 418	Protus in fa	345
CSM 419	Tritus in la	559
CSM 420	Protus in re	280
CSM 421	Protus in re	282
CSM 422	Protus in re	260

ABBREVIAZIONI

CSM	<i>Cantigas de Santa Maria</i>
E1	MS <i>El Escorial</i> b.I.2
E2	MS <i>El Escorial</i> T.I.1
To	MS Madrid 10.069
F	MS Firenze B. R. 20
R	Ripresa (ritornello)
M	Mutazione
V	Volta
<i>ms</i>	manoscritto
BdT	Bibliographie der Troubadours

Ringraziamenti

Questa ricerca si riallaccia, seguendone orientamenti e principi, agli studi realizzati da Antoni Rossell. A lui, innanzitutto, sono grata per aver innescato la scintilla iniziale del progetto, per avermi introdotto nell'universo degli studi sull'oralità e per avermi guidato nello sforzo ermeneutico che comporta il passaggio dalla realtà rappresentata in una pergamena alla concretezza della voce, nell'atto della sua *profération*.

Un pensiero di eterna gratitudine va ai miei carissimi professori Giampaolo Ropa e Giacomo Baroffio. Al primo sono riconoscente per avermi "contagiato" in maniera irreversibile la predilezione per gli studi medievalistici; al secondo sono grata per avermi insegnato, attraverso l'interpretazione del canto gregoriano, l'importanza e il valore della conoscenza diretta dei repertori.

Ringrazio infinitamente mia sorella Michela, che da lontano, via etere, ha operato da sapiente correttrice di bozze. Un ringraziamento speciale va a Ventura López, un giovane esperto di programmazione informatica, cui devo la realizzazione del programma di scrittura musicale, che mi ha permesso di rappresentare l'analisi comparativa attraverso la creazione di un incipitario e il conseguente ordinamento dei componimenti.

Infine, specialmente, sono grata a Guillem per la minuziosa consulenza di carattere informatico-tipografico e, soprattutto, per la pazienza portata in questi anni di obbligata convivenza alla presenza di Alfonso X e della sua opera poetico-musicale. Questa tesi non avrebbe potuto vedere la luce senza l'appoggio incondizionato e la stima che mi ha dimostrato nel corso di questi anni.

Introduzione

Il proposito di ricostruire un processo multiforme come quello compositivo di uno dei repertori poetico-musicali più rappresentativi del secolo XIII, com'è quello alfonsino dedicato alla Vergine, è un'idea che in principio disorienta, perché la prima obbligazione consiste nell'abbandonare categorie preconcepite ed entrare nel campo incerto della concezione orale della composizione. Inoltrarsi nel mondo fluttuante della composizione orale vuol dire confrontarsi con una realtà costruttiva che fa dei meccanismi della variazione i suoi principi costitutivi e che utilizza la memoria come strumento di creazione e trasmissione. Una tipologia di creazione che solo nella fase finale del processo si serve della scrittura, mero strumento di fissazione e conservazione, che non si lascia ingabbiare nell'accezione moderna di partitura¹. Ricostruire i modelli melodici e ripristinare i meccanismi compositivi che hanno condotto alla creazione e alla trasmissione del repertorio mariano alfonsino è un esercizio mentale che richiede l'abbandono di rassicuranti schemi prestabiliti e strategie analitiche immutabili, indirizzando, piuttosto, verso l'adozione di sistemi flessibili che si adattino alla variabilità del repertorio.

Potremmo senz'altro avviare la ricerca da alcune riflessioni sull'appartenenza del repertorio alfonsino al genere della "poesia per musica", che a differenza della poesia pura si avvale dell'accompagnamento melodico e si caratterizza per la regolarità e simmetria nella disposizione dei versi e formazione dei gruppi strofici. L'appartenenza a questo genere si riconosce nella natura iterativa del linguaggio musicale, che richiede un'analoga regolarità di versificazione e di organizzazione strofica. In altri termini, la corrispondenza tra unità metrica e melodica nel verso, che tendenzialmente corrisponde all'articolazione sintattica del discorso verbale, permette l'utilizzo di segmenti melodici quasi identici, che si abbinano a versi di differente contenuto ma di uguale struttura metrica. Con questi presupposti è dunque possibile applicare la stessa melodia, con un margine di flessibilità minimo, ai differenti blocchi strofici che formano il componimento. La conseguenza di questa polifunzionalità melodica determina che nel passaggio da una strofa all'altra, il cambio di fonemi, parole, immagini e significati poetici si adatta all'invariabile riproposizione ciclica metrico-melodica. In sintesi, la forma melodica si sposa a quella testuale sul piano della strutturazione metrico-ritmica e solo incidentalmente su quello semantico-espressivo, perché difficilmente vedremo ripetersi le stesse immagini poetiche nel susseguirsi delle strofe. Queste prime riflessioni conducono verso l'interessante conclusione che considera la struttura metrica come anello di congiunzione tra la costruzione melodica e il dimensionamento testuale².

¹ G. Baroffio (1998), "I libri con musica: sono libri di musica?", in G. Cattin - D. Curti - M. Gozzi, *Il canto piano nell'era della stampa, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul canto liturgico nei secoli XV- XVII*, 9-12. Trento: Provincia Autonoma - Servizio Beni librari e archivistici.

² A. Rossell (2003), "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese", in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, 167-222. Roma: Carocci.

Uno dei propositi che ci prefiggiamo con questa tesi è trovare il o i sistemi di composizione che determinano la strutturazione metrico-melodica e che, di conseguenza, disegnano il profilo formale dei componimenti. Tra le considerazioni preliminari alla fase analitica, prima di entrare nel vivo della questione, possiamo rimarcare la natura monofonica dei componimenti e ipotizzare la convergenza nell'atto performativo delle tre funzioni in un unico soggetto: poeta, musicista e interprete. La comparazione con la coeva produzione trovadorica diventa obbligata, giustificata dallo *status* di forma lirica monodica delle *Cantigas* alfonsine e dalle analogie riscontrate nelle modalità della *performance*: poesia con accompagnamento melodico eseguita da un unico interprete, che può accompagnarsi con uno strumento che ripete o accompagna i movimenti melodici della voce. Possiamo assumere quest'affinità tra i due repertori anche sul piano dei sistemi di composizione? Uno degli obiettivi di questa tesi sarà proprio quello di definire convergenze e divergenze strutturali dei principali repertori monodici medievali.

Un primo approccio alla melodia delle *Cantigas* alfonsine lascia emergere una natura formulare, suscettibile quindi a una vasta serie di varianti, le cui articolazioni interne non coincidono quasi mai con quelle verbali. Supponiamo, come primo approccio, che le formule, nuclei minimi o interi segmenti melodici, fossero attinte da un fondo preesistente e/o di tradizione orale, secondo una prassi già nota nel canto piano liturgico. Questo sistema di composizione spiegherebbe il gran numero di varianti di uno stesso archetipo melodico e l'applicazione di una stessa melodia a testi differenti. Il trasmigrare delle melodie nella produzione alfonsina, e trovadorica in generale, oltre ad obbedire a un meccanismo basato sull'identità di schemi metrici obbedisce a una volontà di ampliamento o talvolta ribaltamento del significato globale di un componimento³.

I pilastri su cui fondiamo la ricerca partono da tesi condivise e già espresse in altri luoghi, sulla natura delle *Cantigas*: un repertorio poetico-narrativo confezionato con l'assemblaggio di materiale testuale e melodico tradizionale e aggregato seguendo meccanismi che ne garantiscono la stabilità e che allo stesso tempo obbediscono a criteri di variabilità perché basati sulla reinvenzione e giuntura di materiali soggetti a criteri di adattabilità, data la natura polimorfa soprattutto del materiale melodico. Il nostro compito consiste principalmente nell'individuazione, tra un numero infinito di combinazioni possibili, del criterio che regola la stabilità dei materiali. Pensiamo cioè che debba esistere una forza stabilizzante che garantisce la coerenza del sistema compositivo e che, contemporaneamente, si giova dell'azione della memoria. Poiché riteniamo che, se il materiale fornito dalla tradizione è una sorta di *continuum* memoriale, dovrà pur esserci una mobilità interna che ne permette la disgregazione e riutilizzazione. La ripresa rispettosa o la citazione parodica di un bagaglio lessicale (*mot*), di uno schema metrico e di un movimento melodico preesistente (*so*), o di un contenuto concettuale

³ A. Rossell (2000), "Interxutualidad e intermelodididad en la lírica medieval", in *La lingüística española en la época de los descubrimientos, Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe*, Treviri 1997. Hamburg: Beatrice Bagola; M. I. Colantuono (2007), "El bon son en las *Cantigas de Santa Maria*", in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*, Barcelona 2003, 1219-1231. Barcelona: Ediciós do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona).

già patrimonio della memoria poetica collettiva (*razó*) determinavano un'incessante rete di relazioni tra opera citante e opere citate⁴. Questo presupposto basilare, già ampiamente dibattuto, è applicato all'ambito melodico che sulla scia dei testi dialoga con il modello imitato: funzione intermelodica. La pura e semplice imitazione di un modello di per sé non basterebbe, tuttavia, al riconoscimento di un intento intertestuale o intermelodico, giacché si rende necessaria l'individuazione dell'intenzionalità metatestuale o metamelodica⁵. Nel caso del repertorio mariano alfonsino, l'assunzione e/o elaborazione di strutture melodiche appartenenti a brani del repertorio liturgico e paraliturgico vanno, quindi, interrogate alla luce delle loro motivazioni metamelodiche. In altre parole, l'utilizzazione di un motivo melodico già conosciuto deve giustificarsi a livello argomentativo, poiché la funzione precipua del *so* è di evocare altre realtà sonore che veicolano significati che dilatano la struttura semantica già insita nelle parole.

A proposito della materia concettuale, ricordiamo che le *Cantigas* nascono dalla necessità di narrare una storia legata a un miracolo e sono innanzitutto racconti che nella loro straordinaria capacità descrittiva ed evocativa sono delle piccole sceneggiature. Di ciascuna strofa si riconosce la pregnanza, nel caso specifico, melodica dell'inizio e della fine e il fatto che la stessa melodia si vada ripetendo non vuol certo indicare che tutte le strofe siano eseguite nella stessa maniera, perché le esigenze della performance richiedono cambi agogici, dinamici e ritmici dipendenti dalle caratteristiche fonetiche ed espressive del testo interpretato. Le storie narrate nelle *Cantigas* parlano di luoghi reali, sfogliano lunari e almanacchi pieni di memorie e di tradizioni: storie di miracoli, di uomini, delle fasi dell'esistenza scandite da un ritmo di una preesistenza senza tempo, eppure piena di materia e di peso. In tutto ciò la melodia forma un tutt'uno con la poesia, rappresentando il sistema di richiamo ad altri mondi poetici e sonori, ampliando o modificando il significato strutturale della parola, e il veicolo della trasmissione e memorizzazione del repertorio.

Durante la fase di elaborazione di questa ricerca, procedendo nella conoscenza diretta con il mondo sonoro delle *Cantigas*, vedremo rafforzarsi la consapevolezza della loro peculiarità di piattaforma caleidoscopica attraverso la quale è possibile scorgere citazioni, volute o inconsce, richiami letterari e musicali, frammenti melodici strutturati secondo antichi impianti modalici che mai furono codificati, decifrabili tra la straordinaria ricchezza sonora di quella che a buon diritto può considerarsi la *Bibbia estetica* e, nel caso specifico, musicale del secolo XIII⁶.

⁴ J. Gruber (1983), *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

⁵ A. Rossell (2003), *op. cit.*, 167-222.

⁶ Menéndez Pidal G. (1952), "Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V/4: 363-380.

1. Struttura della ricerca

1.1 Prolegomeni

In questa fase introduttiva alla nostra indagine, ci soffermiamo attorno ad alcune considerazioni sulle metodologie impiegate per l'analisi della musica antica e sull'importanza di recuperarne il senso grammaticale. Tali riflessioni prendono l'avvio da una massima dello scrittore inglese Hartley, che recita: *Il passato è una terra straniera: laggiù fanno le cose in modo diverso*¹. Con questa premessa, vogliamo evidenziare l'importanza di rispettare sempre una certa distanza dall'oggetto da analizzare, al fine di evitare il rischio di rivestirlo con abiti moderni, avvicinandolo al gusto attuale e allontanandolo dalla sua autentica realtà.

La dicotomia tra la necessità di analizzare la "musica in sé", a cominciare cioè dalla materia musicale e prescindendo dal suo contesto storico e culturale, e l'esigenza di contestualizzare l'oggetto nel suo ecosistema, è stata la grande questione che ha provocato la scissione dei ricercatori in analisti e storicisti. Per avere una prima idea, ci rivolgiamo al discorso teorico del metodo formalistico, che si caratterizza per reclamare una maggiore attenzione alla "musica in sé". Il nocciolo della questione si può riassumere con le parole di Philip Brett: *Penso realmente, che occorra penetrare nelle intenzioni e nell'autonomia della musica antica, partendo da un'attenta lettura della musica in sé, in relazione non a un qualsiasi metodo astratto, ma ai dati reali della materia considerata*². Cioè, occorre individuare la logica interna delle composizioni, evitando d'introdurre modelli esterni di analisi e parametri alieni alla grammatica interna che sorregge lo svolgimento melodico. Nel caso delle *Cantigas* alfonsine possiamo condividere quest'assunto e accoglierlo nella nostra metodologia quando, ad esempio, respingiamo il modello analitico basato su criteri modali fissi o su principi di direzionalità che presuppongono l'approdo a una meta, secondo un'idea moderna di ripartizione in "frasi musicali".

La rivendicazione del ritorno a un approccio analitico rivolto alla materia musicale "in sé" per Brett rappresentò una sorta di controcanto alla richiesta di Kerman che poneva l'accento sulla concreta impossibilità di recuperarla. In effetti, la ricostruzione di un'opera musicale richiede sempre un atto interpretativo che poggia su moderni parametri valutativi, già a cominciare dalla loro traslazione in notazione moderna. Una composizione musicale antica nel momento in cui rivive è comunque sempre un elaborato ricostruito secondo l'odierna percezione. In ogni fase dell'approccio analitico, dobbiamo tenere in conto che la "musica in sé" non è mai totalmente recuperabile, anche perché è impossibile far rivivere il suono, inteso nella

¹ L. P. Hartley (1953), *The Go-Between*, prologo, London. Traduzione di M. Bent (2004), "La grammatica della musica antica: presupposti per l'analisi", in *Le strutture tonali nei repertori polifonici, Rivista di Analisi e Teoria musicale*, a cura di P. Gargiulo - M. Mangani, X/1: 53.

² Ph. Brett (1982), "Facing the music", in *Early Music*, 10, 348. Traduzione di M. Bent (2004), *op. cit.*, 42.

sua fisicità. Tuttavia, crediamo che non si debbano confondere gli aspetti superficiali irrecuperabili del suono musicale con il suo senso grammaticale, che è recuperabile e va recuperato³. Esistono diversi metodi analitici che vanno in questa direzione, ciascuno indirizzato verso differenti mete e inficiato da varie limitazioni. La norma basilare che garantisce la validità dell'approccio analitico già è insita nelle premesse e consiste nella capacità di *accordare opportunamente il nostro orecchio sulla sintassi musicale, se vogliamo ascoltare ciò che resta di quelle voci piuttosto che sovrapporvi la nostra*⁴.

L'alternativa a questa metodologia formalistica è rappresentata dall'approccio critico di stampo umanistico e da quello storicista⁵. Sulla scia di queste due correnti direttrici, molta saggistica musicologica recente ha tralasciato l'analisi delle fonti, favorendo l'indagine sul contesto e tenendo ai margini la cosiddetta "musica in sé". Tali posizioni hanno favorito il divario tra le due scuole di pensiero: i formalisti, da un lato, che si concentrano nell'analisi delle partiture senza volgere lo sguardo al contesto; e, dall'altro lato, gli storici attenti al contesto, che ignorano le partiture. Questa spaccatura, assolutamente pregiudiziale agli studi sulla musica antica, dev'essere tenuta in conto e superata nella nostra disamina sull'esempio di Ian Bent. Quest'ultimo nel tentativo di conciliare storia della musica e analisi presenta *l'informazione storica e quella analitica come interconnesse in un rapporto di reciprocità, basato sul fatto che hanno in comune tutto quello che riguarda l'oggetto di studio ma operano con metodi perfettamente complementari*⁶.

L'analisi che proponiamo in queste pagine vuole essere intesa come una sorta di dialogo con il passato, evitando che il modello ermeneutico classico utilizzato faccia della voce del passato un interlocutore non alla pari nel dialogo. Per evitare che il dialogo diventi monologo, dobbiamo continuamente interrogarci sulla metodologia adottata. Nel nostro caso, l'analisi comparatista non può prescindere dalla conoscenza diretta del repertorio coevo: occorre aver immagazzinato materiale melodico di riferimento per eseguire la comparazione che permette l'estrazione dei meccanismi del sistema di composizione. Infine, riconosciamo però che il processo di composizione del repertorio mariano non smette di essere misterioso, per questo motivo affermiamo da un lato l'importanza dell'estrazione delle norme grammaticali e dall'altro la consapevolezza che la grammatica non s'identifica con l'opera musicale. La questione, piuttosto, è che la grammatica c'è e va interiorizzata, essendo il presupposto di qualsiasi tipo di analisi; poi sicuramente ci imbatteremo in eccezioni che vanno oltre le regole grammaticali di base e che confermeranno l'esistenza di una trama basilica continuamente soggetta alla variabilità.

Nel corso della ricerca, dobbiamo tener presente non solo il punto d'arrivo, che può condurre al ripristino di dati tecnici inerenti ai processi di composizione, obiettivo realistico

³ M. Bent (2004), *op. cit.*, 41-94.

⁴ I. Bent – A. Pople (2001), "Analysis", in *New Grove*, I: 526-589. Traduzione di M. Bent (2004), *op. cit.*, 43.

⁵ J. Kermann (1980-81), "How we go into analysis and how to get out", in *Critical Inquiry*, 7, 311-331; L. Treitler (1966), "Music analysis in a historical context", rist. in *Music and historical imagination*, 67-78, London: Cambridge Ma; L. Treitler (1967), "On historical criticism", rist. in *Music and historical imagination*, 79-94, London: Cambridge Ma; L. Treitler (1969), "The present as history", rist. in *Music and historical imagination*, 95-156, London: Cambridge Ma.

⁶ I. Bent – A. Pople (2001), *op. cit.*, I: 527.

seppur insufficiente, ma sono soprattutto gli imprevisti che sorgono durante il percorso a costituire un'occasione straordinaria di approssimazione al significato più profondo dell'oggetto analizzato, che mai può prescindere dal suo contesto. Delle *Cantigas* alfonsine possiamo e dobbiamo ripristinarne la grammatica della sua melodia, attraverso la materia musicale stessa, che tuttavia non è un sistema immutabile, ma una sorta di canovaccio dove s'intrecciano ragioni metriche, strofico-letterarie e semantiche.

1.1a Questioni epistemologiche preliminari all'analisi delle *Cantigas de Santa Maria*

La nostra metodologia analitica ha piena coscienza della complessità e permeabilità strutturale delle *Cantigas de Santa Maria*, componimenti che possono essere esaminati secondo varie prospettive. Per questo motivo proponiamo un possibile canale d'accesso alle strategie di composizione, che non vuole avere la pretesa di essere l'unico sistema: la proclamazione di averne trovato uno definitivo contribuirebbe solo all'inerzia e al conformismo intellettuale. Il nostro intento sarà piuttosto quello di partire dalla conoscenza diretta del repertorio, unico canale d'accesso alla sua intima essenza, alternando l'analisi melodica comparata, metrica e testuale con lo studio approfondito dei lavori analitici effettuati dagli studiosi che ci hanno preceduto. Solo dopo una conoscenza profonda del repertorio e la valutazione scrupolosa dei diversi punti di vista analitici, presenteremo i risultati sui possibili sistemi di composizione intervenuti nel processo di costruzione del *corpus* alfonsino dedicato alla Vergine.

La prima obbligazione sarà dunque, per le ragioni già esposte, l'abbandono o almeno la messa in discussione delle "ovvietà dominanti" che inficiano gli studi sul repertorio monodico medievale, ovvietà facilmente riconoscibili perché sempre accompagnate dall'alterigia che contraddistingue i portatori del "pensiero unico". Le conclusioni offriranno un altro punto di vista, speriamo fecondo di stimoli investigativi, che si propone come possibile canale di conoscenza del repertorio mariano.

L'argomento affrontato in questo primo capitolo sarà rivolto ai cardini metodologici fissati in studi precedenti, centrati sull'importanza di penetrare nelle intenzioni costruttive e nell'anatomia del materiale oggetto di analisi. Nel secondo capitolo infocheremo le *Cantigas* nella triplice prospettiva melodico-metrica-argomentativa, riprendendo la tripartizione gruberiana del *so-mot-razó*, riferendo quanto è emerso in studi precedenti⁷. Il capitolo successivo passerà in rassegna i criteri utilizzati nell'analisi comparativa: la centonizzazione, le norme che regolano la composizione formulare e la modalità. Per concludere, i sistemi medievali di classificazione melodica saranno illustrati nel quarto capitolo. Solo a questo punto si evidenzieranno le strutture melodiche emerse dalla comparazione tra alcune delle *Cantigas* più rappresentative dal punto di vista intermelodico e intertestuale. Nel sesto capitolo, comparando i risultati

⁷ J. Gruber (1983), *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

dell'analisi compositiva del repertorio alfonsino con le esperienze maturate nel settore degli studi etnomusicologici rivolti al patrimonio orale poetico-musicale, elaboreremo le nostre ipotesi sulle norme che regolano il sistema di composizione melodico-metrico nei repertori di trasmissione orale. In quest'ultimo capitolo, ripercorrendo le tappe dell'intera ricerca, focalizzeremo e definiremo le strategie di composizione del repertorio alfonsino, in relazione anche ad altri repertori coevi come quello tropistico. Nella seconda parte del volume si presenterà la classificazione delle 416 *Cantigas* del codice E1, ordinate per modo e somiglianze d'*incipit*, con trascrizione melodica e testo della ripresa e della prima strofa.

I principi su cui si regge l'impianto analitico si attengono alle norme generali che si riferiscono ai sistemi di valutazione strutturale dei testi medievali trasmessi per iscritto ma creati per essere oralmente "emessi". Tali sistemi presentano modalità di approccio che divergono da quelle comunemente adottate per le tipologie testuali destinate a rimanere confinate nella dimensione scritta. Per capire i meccanismi che presiedono questo tipo di composizione, possiamo riferirci a un interessante studio, basato sulla comparazione formale tra repertori orali appartenenti a periodi cronologicamente distanti, realizzato da Antoni Rossell. Il confronto tra i due sistemi lascia emergere la convergenza di parametri strutturali costanti legati a meccanismi cognitivi inconsci: *L'objectiu de la comparació és descobrir els mecanismes cognitius inconscients dels quals en resulten constants formals comunes a molts dels repertoris orals tant contemporanis com d'èpoques anteriors*⁸.

In altre parole l'analisi comparata tra i repertori orali medievali e quelli contemporanei ci permette di cogliere elementi essenziali della produzione medievale di trasmissione orale, che solo conosciamo attraverso la scrittura, proprio grazie all'osservazione dei repertori orali tuttora vivi. Naturalmente il parallelismo si rende possibile solo nei casi di coincidenza formale e similitudine nelle modalità di trasmissione. Qualora, dunque, si producano queste contingenze, la ricerca può condurci verso traguardi d'investigazione molto fruttuosi: la struttura dei componimenti di cui possiamo avere una conoscenza diretta attraverso l'attuale performance può diventare il punto d'osservazione privilegiato di una tradizione orale non più attiva. Questa dunque potrebbe essere la chiave di accesso ai processi di trasmissione e creazione testuale e musicale di una qualsiasi composizione oralmente concepita.

Una prospettiva di questo tipo normalizza procedimenti ritenuti "anarchici" dalla filologia di stampo classico, quali l'eteromorfismo strofico o l'anisossilabismo, e in più aggiunge significato alla presenza dei sistemi musicali salmodicamente strutturati. In primo luogo, la presenza della variabilità costante dev'essere intesa come una modalità ricorrente nelle opere diffuse oralmente, nel senso che tanto il testo come la melodia sono soggette a variazione continua. Tale variabilità non è condizione casuale ma ha la sua ragion d'essere nelle strategie mnemotecniche che si trovano a monte dell'atto creativo e risponde a criteri fisici legati all'azione esecutiva, come la respirazione, nonché alle componenti che subentrano nella relazione che s'instaura tra esecutore e pubblico e tutto quanto comporta la *performance*.

⁸ A. Rossell (2004), *Literatura i música a l'Edat Mitjana: la cançó èpica*, 73. Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals.

Secondo quest'ottica la valutazione filologica della "forma", che considera il testo come un prodotto fatto e finito, perde di senso, perché proprio la variabilità assicura l'esito dell'opera nella sua *profération*, che è il momento in cui si manifesta.

L'analisi realizzata da Rossell, che spazia dalle *muwaššahas* ai brani contenuti nel *Llibre vermell de Monserrat*, restituisce sistemi di variabilità testuale e musicale, che secondo i casi presentano adattamenti testuali alla melodia o viceversa adeguamenti di movimenti melodici al testo. I due procedimenti, che non si escludono a vicenda, si reggono sulla struttura metrica: il vero asse portante dell'intera impalcatura testuale e musicale⁹.

1.1b Parallelismi tra le modalità di costruzione architettonica, secondo i trattati teorici medievali, e i sistemi di composizione poetico-musicale

Nel titolo di un saggio sulla poesia lirica dei trovatori e dei trovieri, Billy menziona l'architettura nell'accezione generica di "struttura" metrico-melodica dei componimenti¹⁰. Tuttavia, l'architettura, cioè l'arte e la tecnica di progettare e costruire edifici, possiede anche un riferimento concreto al parallelismo che possiamo instaurare tra i criteri costruttivi dei processi di creazione inerenti all'opera architettonica e alla creazione poetico-musicale di epoca medievale.

La terminologia utilizzata nelle esemplificazioni teoriche sull'architettura, con riferimento alle fasi di costruzione, ha un suo riscontro nei processi di composizione melodico-poetici. I termini designanti le tappe del processo di costruzione - *dispositio*, disposizione previa di moduli costruttivi preesistenti, *constructio*, costruire, nel senso di mettere insieme, e *venustas*, abbellimento, con riferimento alla fase decorativa - di derivazione vitruviana, presenti nelle opere di Isidoro di Siviglia (630 ca.) e Rabano Mauro (630 ca.)¹¹, possono considerarsi analogamente alle fasi di composizione melodico-poetica. Il processo di costruzione edile, dalla *dispositio in fundamentis* all'elevazione dei muri, per finire con l'elaborazione delle decorazioni scultorie, può essere considerato parallelamente alle fasi retoriche del processo compositivo¹².

Le disposizioni retoriche suddividono l'atto creativo poetico-musicale in tre fasi: *inventio* (trovare, nell'accezione di ricercare moduli melodici adeguati alla nuova composizione nell'archivio della memoria), *dispositio* (disposizione dei moduli melodici secondo i criteri metrici derivanti da ragioni mnemotecniche) ed *elocutio* (atto finale del dire, che corrisponde alla *profération*)¹³. Interessante e indicativa, a questo proposito, è la presenza dell'*inventio* nel

⁹ A. Rossell (2004), *Literatura i música a l'Edat Mitjana: lírica*, 138-162. Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals.

¹⁰ D. Billy (1989), *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes.

¹¹ Isidorus Hispanensis Episcopus, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, lib. XIX, cap. 8, 9, 10 e 11 (ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911); Rabanus Maurus, *De Universo libri XXII*, lib. XXI, cap. 1-4.

¹² R. Sernicola (1998), "Ipotesi sul progetto d'architettura nel periodo medievale", in *I quaderni del Mediae Aetatis Sodalitium*, I/1998, 153. Bologna: Edizioni Penne e Papiri.

¹³ G. V. Huseby (1999), "El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, a cura di J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez, 215-270. Madrid: Editorial Complutense.

processo di composizione poetico-musicale, della prima azione delle fasi di creazione, atto che designa la ricerca della formula, del segmento melodico, del periodo o dell'intero brano da imitare. I criteri che indirizzavano la scelta dei moduli melodici non erano casuali ma dettati da ragioni tecniche e da motivazioni intermelodiche. Questa prima tappa del processo di composizione poetico-musicale, assente nel sistema di costruzione architettonico, è assolutamente specifica e particolare del sistema compositivo lirico, che si regge su impalcature melodico-metriche convenienti e in grado di evocare altre voci del passato che riattualizzano contenuti e valori. La fase della *dispositio* è comune ai due sistemi di costruzione, che condividono il principio dell'imitazione di moduli, che nella composizione melodica sono sottoposti a una cernita previa secondo criteri anche di ordine mnemotecnico che garantiscono i processi di memorizzazione e trasmissione, oltre ad amplificare il significato originario dei componimenti. La *venustas*, l'aggiunta della parte ornamentale, è una fase specifica della costruzione architettonica, che richiede il completamento decorativo scultorio e pittorico, non riguarda la composizione musicale medievale, che non conosce l'abbellimento, elemento compositivo introdotto più tardi. La melodia dei componimenti medievali, nella sua funzione di veicolo nella trasmissione di quel sapere poeticamente concepito, si disegna attraverso la successione di gradi strutturali e suoni di passaggio con funzione di "cerniera", entrambe fondamentali nella strutturazione del suo profilo. Infine l'*elocutio* è atto legato esclusivamente alla creazione poetico-musicale, essendo specifico di un'arte legata alla dimensione temporale, all'*hic et nunc*, che esiste solo nel momento in cui risuona.

Un altro parallelismo può essere instaurato tra le modalità di costruzione di un'opera architettonica e quelle della composizione poetico-musicale: entrambe richiedevano un *modus operandi* consistente nella ripartizione, tra i membri di un gruppo, di compiti la cui finalità consisteva nella realizzazione di un'opera unitaria. Ciò non vuol dire che gli architetti si dividessero le cattedrali in porzioni e lavorassero indipendentemente, ma si suppone esistesse una ripartizione condivisa di compiti per l'edificazione, ad esempio, di una cattedrale. Mancavano quasi totalmente progetti disegnati, testimonianze di un'originaria concezione, il che presupponeva l'ingresso costante di variazioni e interpretazioni, il cui numero aumentava con gli anni di durata di un determinato cantiere. Ogni qualvolta subentrava un nuovo architetto, lungi dal cercare l'originalità, si limitava a ricalcare (copiare non è il verbo adatto) i profili di quanto era già stato realizzato da chi lo aveva preceduto. In alcuni casi è addirittura possibile riconoscere il susseguirsi delle fasi di ripresa dei lavori¹⁴. Il principio della variabilità e della diversità d'interpretazione, applicato ogni volta che subentrava un nuovo architetto in fase di costruzione architettonica, è elemento costitutivo della creazione poetico-musicale nel Medioevo, che come fenomeno legato alla dimensione orale è organismo vivo, soggetto a cambi continui, mai sottoposto alle regole della fissità che ne determina la normalizzazione forzata.

¹⁴ R. Sernicola (1998), *op. cit.*, 156.

Il sistema medievale di costruzione edile, definito nella terminologia specifica con la locuzione “progettazione *in progress*”, non si avvaleva di norme stabilite aprioristicamente. I criteri di dimensionamento di un edificio si definivano sul cantiere e potevano essere riconsiderati continuamente, mancando un progetto complessivo dimensionato. Le idee erano soppesate, inglobate o anche scartate al momento, il che presupponeva la presenza costante del maestro d’opera sul cantiere. Un sistema di progettazione edilizia che richiedeva capacità d’intervento, coerentemente alle fasi precedenti di costruzione, e versatilità per apportare variazioni a una “non definibile” idea originaria. Non esisteva un progetto bidimensionale di partenza perché innanzitutto sarebbe stato inutile, giacché l’architetto non avrebbe potuto con questo strumento trasmettere la sua idea alla manovalanza, ma soprattutto perché la maniera di concepire un processo di creazione architettonica era completamente differente da come lo intendiamo oggi.

Gli architetti nel Medioevo si servivano abitualmente della copia e dell’imitazione, una pratica incentivata e ben vista come in altre forme di creazione artistica. Così si può capire come la realizzazione previa di un progetto non avrebbe avuto alcun senso poiché l’opera edilizia era il frutto della trasposizione di parti imitate ed elementi copiati da altre opere, che trovavano la loro sistematizzazione a lavoro avviato con l’adattamento alle esigenze che si presentavano di volta in volta sul cantiere. Interessante vedere come gli stessi “segreti dell’architettura medievale”, che si vogliono mettere in relazione ad alcuni aspetti legati all’esoterismo, in realtà influirono sommariamente nell’opera dell’architetto medievale, che si lasciava guidare dalle conoscenze tecniche che gli derivavano dalla pratica progettuale che possedeva¹⁵. Il sapere pragmatico che deriva dalla pratica quotidiana e non tanto dalle conoscenze teoriche e dalle codificazioni costituiva il “segreto” della perfetta riuscita di un’opera architettonica. A questo proposito dobbiamo ricordare come la conoscenza della geometria era fondamentale perché la capacità pratica di manipolazione delle forme geometriche era requisito essenziale per la realizzazione di un edificio. Non dimentichiamo che la geometria era arte del *quadrivium* come la musica, l’aritmetica e l’astronomia e che l’architettura non si considerava arte liberale, essendo una sorta di applicazione meccanica che si serve di pochi principi della geometria. Questa tesi è avallata dall’immagine dell’architetto che ci restituisce l’iconografia medievale: una figura professionale che si accompagna a strumenti tecnici da lavoro e mai a disegni o progetti architettonici¹⁶.

Così possiamo supporre fosse il sistema di costruzione melodica, alla stregua di quello architettonico: una pratica che richiedeva profonde conoscenze musicali e metriche e che partendo da materiale preesistente era in grado di reiventarlo continuamente.

¹⁵ Vd. J. Quiquerat, "Notice sur l'album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle", in *Revue Archéologique*, VI, 1849, 68.

¹⁶ R. Sernicola (1998), *op. cit.*, 165.

1.1c L'oralità come veicolo e come modello strutturale

La raccolta voluta e confezionata sotto la guida di Alfonso X *el Sabio* (1221-1284) di *Cantigas* intitolate alla Vergine, come tutta la produzione poetico-musicale medievale, fu essenzialmente patrimonio costruito con l'ausilio di strategie di composizione mnemotecnica e destinato all'apprendimento mnemonico. Per quel che concerne la questione dell'attribuzione al solo nome di Alfonso X dell'intera opera, occorre interpretarla nel senso della responsabilità del progetto e revisione della "scrittura" (*fazedor*). L'intento era di accogliere e "oltrepassare" il repertorio già comune a tante raccolte di miracoli, in latino e in volgare, con l'aggiunta di episodi straordinari legati all'ambiente storico contemporaneo e in particolare personale¹⁷.

La difficoltà di conciliare, in fase di analisi, i tratti di una struttura compositiva basata sulla memoria con i segni grafici che mirano a fermare sulla pergamena una realtà assolutamente sfuggente perché legata all'atto stesso della sua *profération*, può diventare problematica ai fini della valutazione di un'opera letteraria o/e musicale¹⁸.

Un errore già ampiamente superato, di stampo specificamente positivista, è stato quello di ridurre lo studio dei testi medievali a una caccia alle fonti. Oggi, grazie agli studi di Zumthor, si valutano i testi medievali in rapporto ai processi di ricezione e trasmissione, cioè in relazione con i loro nessi storici come "prodotti culturali"¹⁹. In altri termini possiamo dire che la questione da valutare quando ci troviamo di fronte a un testo medievale viene a essere il *dire* (*profération*) più che il *detto*: distinguendo il *detto*, comunicazione storicamente compiuta, dal *dire*, atto che comporta un interlocutore, un ambiente linguistico. Nel Medioevo il *dire* comportava la duplicità del contesto orale e del pubblico, per cui si devono valutare le interazioni dell'esecuzione sia come fenomeno scritto che come fenomeno orale. Per questo motivo si suole affermare che la vera dimensione della poesia medievale, anche di quella non strettamente drammatica, è sempre teatrale; nel senso che non è mai quella di una lettura solitaria. Il testo costituiva un fatto di linguaggio completo, e non solo di scrittura, obbedendo a un criterio di soddisfazione di un'attesa immediata, a un *hic et nunc*.

La visione del Medioevo come epoca che conosceva la scrittura e che manteneva residui d'oralità può essere un'ottica distorta²⁰. Zumthor, in ambito letterario, ha già chiarito la questione in maniera definitiva: pur riconoscendo agli studi di Parry e Lord il merito di aver aperto un'importante strada di accesso alle dinamiche specifiche dell'oralità afferma che il termine

¹⁷ J. T. Snow (1999), "Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, a cura di J. Montoya - A. Domínguez Rodríguez, 159-172. Madrid: Editorial Complutense.

¹⁸ W. J. Ong (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London-New York: Methuen. Ed. italiana *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, 1986. Bologna: il Mulino.

¹⁹ P. Zumthor (1987), *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale.*, Paris: Editions du Seuil. Ed. italiana: *La lettera e la voce. Sulla "letteratura medievale"*, 1990. Bologna: Il Mulino; P. Zumthor (1999), "Una cultura della voce", in *Lo spazio letterario del Medioevo*, sez. Medioevo Volgare, Vol. I/1, Roma: Salerno editore.

²⁰ W. J. Ong (1986), *op. cit.*, 62.

“oralità” non implica necessariamente la sua improvvisazione²¹. Le forme cosiddette “letterarie” del Medioevo furono nella stragrande maggioranza di tradizione orale e la maggior parte dei testi, sebbene composti per iscritto, erano trasmessi a viva voce. La questione che sconcerta poiché capovolge le nostre abitudini ermeneutiche consiste nella consapevolezza della percezione dell’*oralità* testuale con l’implicazione della loro *vocalità*. Il tentativo, la sfida di questo lavoro di analisi mira a ricollocare i testi nella loro specifica dimensione sensoriale: fattore capitale in una civiltà che elaborò una vera e propria cultura della voce, ma che nonostante non ignorava la scrittura. Esisteva un rapporto reciproco tra lo scritto e l’orale e più semplicemente tra letteratura e ascolto; e in questo senso la letteratura, intesa come mezzo di comunicazione, può ritenersi un’invenzione medievale.

Non è questa la sede per dissertare sulla presenza dell’oralità nella produzione letteraria medievale, assunto del resto già entrato pienamente negli studi sulla letteratura; ma piuttosto non sarebbe forse così ridondante richiamare l’attenzione sul ruolo che ebbe la voce come fattore costitutivo di ogni opera denominata “letteraria”. Questa semplice constatazione, che deriva dalla natura astratta del concetto di “oralità” rispetto a quello di “voce” che è realtà concreta, contrapposizione ribadita più volte da Zumthor, diventa fondamentale ai fini della valutazione dell’aspetto “teatrale” di ogni forma di poesia medievale²². La mancanza di quest’ottica ha determinato la perseveranza nell’uso di metodologie d’interpretazione che competono a prodotti culturali di altra natura facendo sì che l’oralità s’integrasse male negli studi medievali. Diciamo che ne fa parte, ormai, come curiosità, come anomalia; però costatata l’esistenza si continua a non tenerne conto²³. Un approccio “adeguato” richiederebbe un rilevante cambio ermeneutico, che gli studiosi non sempre sono disposti ad affrontare: ci si dovrebbe comportare come alla presenza di un fossile quando è rinvenuto, che deve essere liberato dai sedimenti che lo imprigionano; così la poesia medievale deve essere alleggerita dai condizionamenti tardivi che ne hanno reso possibile la sussistenza. Le testimonianze manoscritte sono paradossalmente responsabili del pregiudizio che ha fatto della scrittura la forma dominante del linguaggio. Infine, se oggi le discussioni sull’oralità hanno perso ogni mordente è a causa della difficoltà di assumere un atteggiamento neutrale e della conseguente equivocità delle teorie: bisognerebbe, insomma, interrogarsi continuamente sulla natura e sulle funzioni dell’oralità.

Nel disegno concettuale di Zumthor esistono tre tipi di oralità, corrispondenti a tre situazioni di cultura: il primo, primario e immediato, non comporta alcun contatto con la scrittura; il secondo tipo, designato con il termine di *oralità mista*, si manifesta quando l’influenza della scrittura è esterna, parziale e ritardata; l’ultima forma, *l’oralità secondaria*, si ristrutturata a partire dalla scrittura e all’interno di un ambiente in cui quest’ultima tende a consumare i valori della

²¹ La teoria elaborata da Paul Zumthor prende le mosse e confuta le ipotesi espresse da M. Parry (1971) sull’epica omerica, basate sulla tecnica di composizione orale che prevede l’uso di formule verbali già pronte; A. Lord (1960) verificò la teoria di Parry adattandola agli studi sull’epica balcanica dei suoi giorni. L’intento di Zumthor (1987) verte sull’interazione tra scrittura e oralità intesa nel senso di *vocalità*.

²² P. Zumthor (1991), *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

²³ J. J. Duggan (1999), “Modalità della cultura orale”, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, sez. Medioevo Volgare, I/1. Roma: Salerno editore.

voce nell'uso e nell'immaginario²⁴. Non c'è dubbio che la quasi totalità della poesia medievale può essere considerata produzione appartenente agli ultimi due tipi di oralità, la cui caratteristica consiste nella convivenza, in seno al gruppo sociale, con la scrittura. In altre parole si potrebbe dire che l'oralità *mista* derivi dall'esistenza di una cultura "scritta", possiede cioè una scrittura; e la *secondaria* derivi da una cultura "letterata", nella quale ogni espressione è marcata dallo scritto. Fra il VI e il XIV secolo prevalse una situazione di oralità mista o secondaria, secondo le epoche, i luoghi, le classi sociali e gli individui²⁵. La ripartizione tra le due tipologie non segue alcun criterio cronologico, anche se è verosimile che l'importanza dell'oralità secondaria fosse aumentata dal XIII secolo, l'epoca in cui furono confezionate le *Cantigas de Santa Maria*.

Memoria, parola e testo sono le tre tappe obbligate che si colgono nella valutazione della dimensione orale nella pagina scritta²⁶. Il binomio memoria-parola nel campo della composizione melodica può essere sostituito da memoria-*distinctio*, intendendo con quest'ultimo termine un segmento melodico minimo delimitato da note strutturalmente portanti. Così come le narrazioni letterarie e/o storiografiche medievali nascono dalla giustapposizione di "testi mentali", con un'alternanza tra immagini e racconti trasmessi oralmente, le melodie delle *Cantigas* sono il frutto dell'assemblaggio di incisi, segmenti, periodi o interi brani coerentemente o incoerentemente emersi da una memoria musicale condivisa da un pubblico di *entendedors*. Nelle narrazioni fondate sull'apporto dell'oralità, possiamo rinvenire indicazioni nel testo che si riferiscono alla provenienza tradizionale dell'informazione trasmessa; i verbi come *dicunt, fertur, ferunt, constat* alludono alla provenienza di quanto si afferma dall'"anonimo universo delle voci". Sul versante musicale possiamo trovare un lessico parallelo, che ha la funzione di segnalare la presenza di un'oralità melodica operante: locuzioni come *bon son, cantar missa, missa mui cantada, kyrie eleison*²⁷. In questo processo di recupero s'individua l'elemento emozionale come ingrediente inseparabile, nel senso che quanto più profonda l'emozione suscitata tanto più duratura sarà la trasmissione orale di un episodio narrato, di una diceria, di un aneddoto, di una favola, di una maldicenza o di un motivo melodico.

Se consideriamo che la tradizione orale di un testo narrativo si articola in cinque fasi (produzione, trasmissione, ricezione, conservazione e ripetizione), possiamo dedurre che la funzione della memoria attiene alle prime tre fasi (produzione, trasmissione e ricezione), mentre la scrittura subentra in fase di conservazione e ripetizione. Questa stessa struttura se applicata ai sistemi di composizione melodica lascia emergere una modalità costruttiva fondata sulla variabilità che subentra soprattutto in fase di ricezione, momento che può determinare la formazione di "versioni" distinte in fase di conservazione e ripetizione.

Il grande valore dei testi medievali, siano essi narrativi e/o lirici come le *Cantigas* mariane, consiste proprio nella loro formazione e trasmissione orale: fattore quest'ultimo che

²⁴ P. Zumthor (1987), *op. cit.* Ed. it. 47-72.

²⁵ M. Banniard (1989), *Genèse culturelle de l'Europe Ve-VIe Siècle*. Paris: Du Seuil.

²⁶ M. Oldoni (1997), "I luoghi della cultura orale", in *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, 373-388, a cura di G. Musca. Bari: Edizioni Dedalo.

²⁷ U. Malizia (1992), "A cerca del léxico lírico-musical de las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X el Sabio", in *Quaderni di filologia e lingue romanze*, 7, 165-176.

potenzia e amplifica, attraverso l'emozione, l'esistenza umana e l'intero corso storico. Nella produzione poetico-musicale medievale, indissolubilmente legata alla dimensione orale, si coglie la preminenza assoluta del fattore EQ (*emotional quotation*) sul fattore IQ (*intellectual quotation*), il che spiega anche il potenziale espressivo e la loquacità descrittiva delle opere medievali²⁸. Potremmo arguire che un'analisi attenta e critica delle *Cantigas*, letteratura parlante e partecipe alle vicende umane che narra, restituisce un universo di voci, un assemblaggio di oralità multiple dove è possibile cogliere immagini, convinzioni, paure, malizie soltanto in parte fissate sulla pergamena. L'essenziale dei componimenti alfonsini non si coglie nella sua forma scritta, né nella disamina della sua grammatica e della sua sintassi. Il significato trascende il segno, portatore di un senso fluttuante che va relazionato all'ascoltatore cui è destinato; simboli cangianti in un processo costante di decodifica che implica alternanza tra dentro e fuori, interno ed esterno, trovatore, giullare e pubblico²⁹.

1.1d Il ruolo della scrittura nella rappresentazione melodica: codici musicali versus partiture

Una volta individuato il veicolo di trasmissione e il modello strutturale del repertorio alfonsino nell'area di un sistema mnemotecnico, quindi nel campo della dimensione orale, non possiamo sottrarci alla ricerca sulle relazioni con la dimensione scritta. Si tratta di valutare, niente di più e niente di meno, che i legami tra scrittura e pensiero musicale: analisi che è fortemente inficiata dalla convinzione radicata del legame privilegiato tra la nostra produzione musicale occidentale e la notazione. Questo pregiudizio conduce a un'erronea valutazione delle testimonianze scritte del passato, poiché erge a modello di riferimento il rapporto dell'uomo contemporaneo con la scrittura. In realtà, abbiamo già avuto modo di verificare quanto la cultura medievale, ivi compresa la musicale, dipendesse in maniera molto minore dalla scrittura rispetto all'attuale e quanto fossero vive le pratiche orali, incluse quelle storicamente documentabili³⁰.

La valutazione del legame tra la notazione musicale dei codici alfonsini e il mondo dell'oralità, obbliga ad una profonda riflessione sullo *status* della scrittura stessa in questo contesto. Innanzitutto riteniamo utile ricordare come l'evoluzione della scrittura nella cultura occidentale alfabetizzata abbia elaborato sistemi sempre più perfezionati nel tentativo di tradurre una realtà inafferrabile, com'è soprattutto quella musicale, in una dimensione di tipo spaziale, oggettivamente valutabile³¹. Spesso, infatti, si dimentica che la relazione tra il segno e il suono è frutto di un processo e che la decodifica dei segni non dà luogo a interpretazioni di carattere univoco. Nella nostra cultura ormai, fortemente condizionata dai codici scritti, suono e segno s'identificano in maniera tale che lo stesso suono ha una sua permanenza visiva prima

²⁸ M. Oldoni (1997), *op.cit.*, 386.

²⁹ M. L. Meneghetti (1992), *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*. Torino: Einaudi.

³⁰ N. Pirrotta (1984), "Tradizione scritta e tradizione orale nella musica", in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, 177-186. Torino: Einaudi.

³¹ J. Derrida (1967), *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit. Ed. it. *Della grammatologia* (1998). Milano: Jaca Book.

ancora che auditiva. Adesso solo il repertorio “popolare” non si piega, o almeno non agevolmente, ai processi di codificazione scritta; mentre la musica cosiddetta “colta” può essere tradotta o ridotta a una dimensione spaziale. Ora, un repertorio come quello alfonsino obbliga a porci interrogativi sui mezzi adottati dalla semiografia nel complesso lavoro di elaborazione che vede la presenza di tratti definiti di un mondo sonoro alfabetizzato e, insieme, di “reminiscenze” che viaggiano sulle corde della memoria. In altre parole, l'utilizzo nel tessuto compositivo delle *Cantigas de Santa Maria* delle formule e/o delle melodie “tipicizzate”, legate a mondi culturali e cultuali riconoscibili, in quale misura e con quali espedienti si riflette nella dimensione grafica fissata sulla pergamena?

Partiamo dall'assunto che ogni processo di scrittura musicale implica un grado di relazione variabile con i processi compositivi sottostanti. In molti casi la ricostruzione delle strategie di composizione non si può affidare alla testimonianza documentaria *tout court*, ma deve piuttosto valutare i processi di confluenza dialettica tra dimensione orale e quella scritta. Nel caso in questione, per comprendere quanto fosse diversa la *forma mentis* che soggiace al processo di scrittura delle *Cantigas*, assai condizionata dai richiami mnemonici e perciò lontana dalla nostra percezione profondamente “tipografica”, basterebbe osservare la disposizione della semiografia nello spazio della colonna. L'assoluta mancanza di tentativi di allineamento e ordinamento che segnino i passaggi dalle strofe al ritornello, manifesta quanto fosse superfluo il controllo della musica attraverso gli occhi. In altre parole, il tipo di “impaginazione” denota chiaramente l'assenza d'intenti finalizzati alla facilitazione del colpo d'occhio³². Questo tipo di rappresentazione scritta della realtà sonora, prodotto di una civiltà condizionata dall'oralità, diverge da quella derivata da una civiltà che ha conseguito uno stadio più elevato nell'interiorizzazione della scrittura.

Non deve trarre in inganno un sistema notazionale, come quello delle *Cantigas*, già perfezionato, in cui a ogni grafema corrisponde un singolo suono: ciò non si può ritenere ancora indice del completo passaggio da una cultura dell'oralità a quello della scrittura. La valutazione del livello di oscillazione tra suono e segno da un lato e oralità e scrittura dall'altro, nei codici alfonsini tocca la delicata questione della loro funzione, cioè obbliga a interrogarci sul loro *status* di oggetti di comunicazione visiva.

Nel caso specifico della semiografia musicale occorrerà ricominciare quindi a interrogarsi sulla sua funzione, finora impropriamente considerata come appartenente al genere della notazione modale e, di conseguenza, forzatamente caricata di valenze ritmiche che, di fatto, non le appartengono. L'approccio che vogliamo proporre, avvalendoci degli studi riguardanti quel ramo di studi gregoriani rivolti agli albori della notazione musicale, ha l'obiettivo di rimeditare la questione del rapporto tra segno e suono, nel tentativo di risituare la semiografia musicale nel suo contesto vitale³³. Del resto, questo tipo di riflessioni, finora di esclusiva

³² Sull'argomento, con riferimento alle testimonianze di musica polifonica rinascimentale, vedi V. Borghetti (2004), “Il suono e la pagina. Riflessioni sulla scrittura musicale nel Rinascimento”, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. Borio, 89-124. Pisa: ETS.

³³ K. Levy (1987), “On the Origins of Neumes”, in *Early Music History*, VII, 3-34.

pertinenza delle notazioni neumatiche, comincia da qualche anno a entrare nella riflessione sui sistemi notazionali più vicini a quello oggi standardizzato³⁴.

La dimensione scritta dell'opera mariana alfonsina si concretizza in quattro raccolte manoscritte di inestimabile pregio: il codice E (El Escorial, b.I.2) conosciuto come *el códice de los músicos*; il codice To (Madrid, BN ms 10069), noto come *el códice de Toledo*; il codice T (El Escorial, T.I.1) conosciuto come *el códice rico*; il codice F (Firenze, BC, ms B.R.20). Il codice T (el Escorial T.I.1) viene indicato in questa tesi con la sigla E2 per distinguerlo dal E1 (El Escorial b.I.2), anche se non sono fonti consequenziali, essendo il libro E2, che inizia con la *Cantiga* 141, la seconda parte del codice fiorentino, terminante con la *Cantiga* 140. Ciascuna di queste testimonianze di diverse dimensioni e tipologie, riflette evidentemente intenzioni differenti, giacché non possiamo comparare un manoscritto scarno di miniature con un altro che contiene più di duemila vignette o uno contenente un centinaio di *Cantigas* con un altro che ne accoglie quattrocento³⁵. La quantità di componimenti per ciascun libro rende complessa la comparazione delle fonti: il codice toledano raccoglie 128 *Cantigas*, mentre quello fiorentino e il *rico*, considerati due parti di un unico progetto editoriale, conservano rispettivamente 140 e 193 *Cantigas*, infine il codice di cui ci occupiamo, detto *de los músicos*, contiene 416 componimenti. In altre parole, ciascuna testimonianza scritta deve essere valutata come realtà a sé stante. Nella fattispecie, per quel che concerne la semiografia musicale, i tre codici contenenti notazione musicale (Madrid, BN ms 10069, detto *códice de Toledo*; El Escorial, T.I.1, detto *códice rico*; El Escorial, b.I.2 conosciuto come *códice de los músicos*) lasciano supporre che, nell'intenzione dell'autore, il movimento melodico sia un elemento essenziale della composizione. Definito quest'aspetto, la nostra intenzione sarà volta a verificare il significato dei simboli grafici ai fini di una migliore comprensione del processo compositivo.

Una testimonianza contenuta nel *Libro de açafeha* chiarisce quale sia la funzione dei segni grafici nell'universo simbolico del *Rey Sabio*:

*Nos rey don Alfonso el sobredicho veyendo la bondad desta açafeha... et de cuemo es estrumente muy complido et mucho acabado et de cuemo es caro de sennalar, et que muchos omnes non podríen entender complidamente la manera de cuemo se faz por las parables que dixo este sabio que la compuso, mandamos figurar la figura della en este libro*³⁶.

Così come la sequenza di lettere e grafemi costituisce una rappresentazione simbolica delle parole pronunciate, le note musicali rappresentano simbolicamente i suoni musicali in sequenza (melodia). Ma come le lettere dell'alfabeto non riproducono i suoni che compongono una parola nel momento in cui è articolata, così le note non riproducono la musica. Ciò vuol dire che la notazione musicale che vediamo impressa nei codici riproduce in maniera astratta e solo

³⁴ J. Haar (1995), "Music as a Visual Object: The Importance of Notational Appearance", in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, 97-128, a cura di R. Borghi e P. Zappalà. Lucca: LIM; M. Bent, (1994) "Editing Early Music: The Dilemma of Translation", in *Early Music History*, XXII, 373-394; M. Bent (1995), "The Limits of Notation in Defining the Musical Text", in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario...op. cit.*, 367-372.

³⁵ M. E. Schaffer (1999), "Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, a cura di J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez, 127-148. Madrid: Editorial Complutense.

³⁶ M. Schaffer (1999), *op. cit.*, 142.

parzialmente la realtà del fenomeno musicale, essendo comunque una riduzione nella dimensione spaziale di una realtà che è legata al fluire del tempo.

In effetti, attraverso questa testimonianza, possiamo dedurre il significato che Alfonso attribuisce al libro stesso, compresi i codici delle *Cantigas*: meri strumenti capaci di rappresentazione virtuale. Alla stessa maniera con cui non è possibile riprodurre *el estrumete* o l'oggetto materiale in un codice, ma solo ci si può avvicinare alla sua realtà fisica *figurando la figura*, così non si può rendere graficamente una *Cantiga* che non consta di parole, come si potrebbe dedurre dalla sua realtà scritta, ma che di fatto è un evento auditivo estremamente complesso. Il *son* non si può riprodurre e difatti non è qui riprodotto, ma ciò che troviamo qui rappresentata (*figurando la figura*) è la maniera di cantare *cobras* e *son*.

In conclusione possiamo affermare che la dimensione scritta ha qui valore simbolico, nel senso che solo funge da deposito di un patrimonio culturale che si vuol conservare. In altre parole la funzione dei meravigliosi manoscritti non era finalizzata né all'apprendimento né all'esecuzione. La stessa notazione musicale non ha "significato" intrinseco, nel senso che rispecchia soltanto la memoria e i suoi processi. La sua funzione è di tradurre in segni grafici qualcosa che, come già contenuto nella memoria collettiva, è già presente nel destinatario. Ciò che rappresenta non deve essere inteso, nell'attuale accezione, come forma di comunicazione da scrivente a lettore, quanto piuttosto come una volontà di ri-portare nel presente (*re-praesentare*) una trama (*textus*) di memoria intersoggettiva³⁷. I segni riproducono, infine, un significato fluttuante, un messaggio discontinuo, la riproduzione di uno spazio indefinibile, dove si può intuire e trovare soluzioni a possibili letture.

Il binomio musica-scrittura, su cui si fonda la trasmissione del pensiero, è condizione che arriva a modificare le categorie concettuali con cui si osservano i fenomeni. Con ciò vogliamo dire che la differenza tra la produzione monodica medievale e la "musica scritta" è che in quest'ultimo caso il compositore crea tramite la scrittura, mentre, per quanto concerne le *Cantigas*, la scrittura subentra con l'intenzione di fissare una trama già creata in precedenza attraverso un processo compositivo di tipo orale. Il problema principale che si prospetta alla nostra analisi consiste nella mancanza di strumenti idonei a questo scopo, giacché la ricerca musicologica si è occupata in prevalenza di musica scritta: l'interpretazione musicale è esegesi di testi scritti, creati cioè tramite la scrittura. Eppure, come rileva Giannattasio in un suo celebre intervento, la nozione "musica scritta" è di per sé un ossimoro³⁸. Dobbiamo cioè riconoscere che la scrittura non è mezzo indispensabile né per realizzare, né per tramandare opere musicali, per quanto siano strutturalmente complesse ed elaborate. Il binomio musica-scrittura è poi concetto esistente nella sola tradizione musicale colta occidentale, mentre nelle altre culture la notazione è mero mezzo didattico. In effetti, la nostra maniera d'intendere questa relazione tra discorso musicale e pagina scritta, crea una sorta di dissociazione tra l'opera e l'atto della performance.

³⁷ M. Locanto (2004), "Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano", in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. Borio, 31-88. Lucca: ETS.

³⁸ F. Giannattasio (1998), *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: Bulzoni.

Rottura che non può verificarsi in un sistema di trasmissione orale, laddove ogni performance deve riprendere i processi cognitivi e le azioni concrete del fare musica.

2. La ricerca musicologica sulle *Cantigas de Santa Maria* fino ai nostri giorni

2.1 La dialettica del *trobar*

*Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de rason assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend'e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer¹.*

L'arte della composizione della monodia medievale è felicemente definita da Gruber "dialettica del *trobar*", con riferimento all'interdipendenza tra testo e musica che si realizza attraverso un sistema di giuntura poggiante su un elemento comune: la struttura metrica. Questa relazione, che implica aspetti che riguardano la sfera intertestuale e intermelodica, si consegue nei tre poli del *mot*, *so* e *razó*². In altre parole, l'analisi dei processi compositivi verte sulla valutazione dell'interrelazione tra elementi testuali e melodici: un connubio che si evidenzia nell'ossatura metrica dei componimenti. A cominciare da questa premessa, la scelta di una metodologia che ci permetta di eseguire un'analisi ai fini della comprensione dell'opera alfonsina che non sia inficiata da pregiudizi, richiede una riflessione preliminare di carattere epistemologico.

Philip Brett considerava imprescindibile la conoscenza diretta del materiale da analizzare: *Penso realmente che occorra penetrare nelle intenzioni e nell'anatomia della musica antica, partendo da un'attenta lettura della musica in sé, in relazione non a un qualsiasi metodo astratto, ma ai dati reali della materia considerata*³. Dopo aver accolto questi criteri, dobbiamo interrogarci su quali siano i dati reali da considerare nella trama compositiva delle *Cantigas* alfonsine. Cioè, in linea con quanto abbiamo espresso nei prolegomeni, dobbiamo considerare come nostro oggetto di studio non il risultato finale fissato nella pagina scritta, quanto piuttosto le fasi di un processo in divenire di cui la testimonianza fissata su pergamena rappresenta soltanto un momento⁴. In altre parole, una *Cantiga* non è un'opera in sé compiuta, quanto una realtà in continuo movimento, e ciascuna delle sue testimonianze scritte rappresenta un *unicum*.

Se dunque l'oggetto della nostra analisi è mutevole, come arriviamo a estrapolarne il senso grammaticale? Come procediamo se vogliamo riappropriarci di quelle voci senza sovrapporvi la nostra? L'unica maniera che permetta di avvicinarsi all'universo lirico alfonsino,

¹ La citazione è tratta dal Prologo B delle *Cantigas de Santa Maria*, edizione a cura di W. Mettmann (1986), 54. Madrid: Castalia.

² J. Gruber (1983), *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

³ Ph. Brett (1982), "Facing the music", in *Early Music*, 10, 348.

⁴ M. Bent (1995), "The Limits of Notation in Defining the Musical Text", in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del convegno internazionale di studi, Cremona 4-8 ottobre 1992*, a cura di R. Borghi e P. Zappalà, 367-372. Lucca: LIM.

consiste nel sintonizzare il nostro orecchio su quella sintassi musicale, attraverso la conoscenza diretta del materiale. L'approccio esegetico alla monodia medievale, negli ultimi decenni, si è limitato a offrire una serie di metodologie che, esulando dall'analisi consistente nel rigoroso focalizzarsi sul materiale sonoro, sostenevano sistemi analitici derivati da parametri contestuali che attuano parallelamente alla sostanza sonora⁵. Sia la critica umanistica di Kermann, che la disamina storicistica di Treitler, puntando l'attenzione all'ambiente storico e culturale delle opere, hanno distolto la storiografia musicale dall'analisi diretta indirizzata alla materia musicale dei componimenti. L'urgenza di ritornare a riflettere sulla grammatica costruttiva della melodia antica, con l'obiettivo di coglierne la sua intima essenza, è sostenuta con forza da Margaret Bent⁶.

A queste considerazioni basilari sulle caratteristiche specifiche della musica antica, si aggiungano le peculiarità del nostro repertorio, che pur se conservato per iscritto ha un tipo di struttura compositiva che rimanda ai sistemi di trasmissione orale. Cioè, la dimensione da cui emerge la raccolta alfonsina è una realtà soprattutto acustica, la cui protagonista è la voce, a sua volta evocatrice di altre voci, nella sua corporeità. Considerare la voce nella sua fisicità, ci permette di aprire il varco della ricerca verso aspetti che la scrittura solo in parte può contenere. Infine, se vogliamo valutare le implicazioni dell'oralità del repertorio in questione, dobbiamo risituare i componimenti nella loro sfera sensoriale. In quest'ottica la strutturazione metrica diventa il riflesso della trasmissione orale, che obbedisce innanzitutto ai sistemi fisiologici della respirazione.

La dimensione squisitamente vocale che caratterizza le *Cantigas* mariane, in qualità di componimenti poetico-narrativi cantati, lascia supporre la presenza di elementi tipici del genere teatrale, inteso in senso ampio. La teatralità si può evincere dalle modalità di trasmissione del messaggio, che si ramifica a vari livelli, dai verbali ai non verbali, dall'intonazione melodica alla gestualità, mezzo espressivo già insito nella dimensione vocale della monodia medievale. Se con il termine "teatro" intendiamo un macrosistema semiotico in cui la comunicazione di un messaggio non è affidata alla sola lettura (dimensione verbale)⁷, abbiamo motivi validi che ci permettono di individuare caratteristiche teatrali nel repertorio alfonsino. Partendo dal presupposto che non sempre sia possibile collocare un'opera in una categoria di genere, in senso aristotelico, individuiamo le potenziali espressive e comunicative del repertorio alfonsino senza volontà d'ingabbiarlo in tipologie concettuali. Se le partizioni stagne sono categorie metodologiche inadatte a spiegare la complessità di qualsiasi opera letteraria, meno ancora si giustificano nell'analisi di un repertorio medievale, frutto di una cultura che non conosce distinzioni di genere e che mescola forme e pratiche appartenenti agli ambienti più vari⁸.

⁵ L. Treitler (1969), "The present as history", rist. in *Music and historical imagination*, 95-156. London: Cambridge Ma; J. Kermann (1980-81), "How we go into analysis and how to get out", in *Critical Inquiry*, 7, 311-331.

⁶ M. Bent (2004), "La grammatica della musica antica: presupposti per l'analisi", in *Le strutture tonali nei repertori polifonici, Rivista di Analisi e Teoria musicale*, a cura di P. Gargiulo e M. Mangani, X/1: 2004, 41-94.

⁷ Vd. La nuova enciclopedia della Letteratura (1988), *Teatro*, Garzanti.

⁸ A. Rossell (2010), "Literatura y oralidad: música, lenguas e imitación intersistémica", in *Cognitive Philology*, n.3, 2010. Roma: Università degli Studi La Sapienza.

La teatralità dei nostri componimenti è un aspetto che potrebbe essere messo in discussione dall'assenza della dialettica insita nel discorso diretto, sostituita dalla narrazione affidata a una voce "fuori campo". Una voce che, però, non lascia di essere evocatrice di altre voci che risuonano da un universo lontano, in una sorta di dialogo con un passato riesumato che rivive nel presente. Questa struttura tanto peculiare, ci permette di formulare l'affascinante ipotesi della presenza di un livello extradiegetico, esterno alla narrazione, in cui le voci, lasciando l'azione in una sospensione atemporale, trasportano i fatti miracolosi in una dimensione trascendentale, che va oltre l'umana esperienza.

2.1a L'analisi melodica delle *Cantigas de Santa Maria*

*Direm només que quan hom hagi estudiat ben a fons la construcció melòdica d'alguna de les Cantigues, i es trobi que el tal tipus melòdic existeix ja en melodies religioses molt més antigues, les teories musicals de Ribera no podran ja sostenir-se*⁹.

Con queste parole Anglès esprime il suo rifiuto alle teorie di Ribera sull'origine araba della composizione musicale delle *Cantigas* alfonsine. Tali teorie individuavano l'origine delle melodie mariane nel fondo musicale degli arabi peninsulari; così come, secondo Ribera, i repertori trovadorici e trovieri avrebbero evidenti tratti comuni con lo stile musicale arabo-ibspanico¹⁰. Le ragioni addotte da Anglès, nel tentativo di confutare le teorie arabiste, si spingono verso l'affascinante ipotesi sulla preesistenza del "tipo melodico" che soggiace alla costruzione delle *Cantigas* già nel repertorio melodico religioso più antico. Con le sue teorie lo studioso catalano riaffermava l'appartenenza dei modelli imitati all'ambito religioso, includendo produzione liturgica e paraliturgica, soprattutto il repertorio innodico, tropistico e sequenziale¹¹.

Una panoramica esaustiva, anche se oggi in parte superata da nuovi sistemi di analisi, sugli elementi melodici delle *Cantigas* fu tracciata da Fernández De la Cuesta¹². Nella disamina, il musicologo spagnolo riconsiderò, dopo la monumentale opera di edizione di Anglès, l'importanza di cercare nella melodia gli elementi strutturali delle composizioni alfonsine. I risultati raggiunti da quell'investigazione consistono, sostanzialmente, nel ripristino del parametro intervallare, considerato elemento strutturale basilico. In definitiva, Fernández De la Cuesta esaminò i rapporti intervallari tra i suoni ed elaborò una sorta di tabella statistica sulla loro ricorrenza, tenendo conto della divisione formale in ripresa, mutazione e volta, struttura formale già determinata da Anglès e Spanke¹³.

⁹ H. Anglès (1943-64), *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*, vol. III (2), *Las melodías Hispánicas y la monodía lírica Europea SS. XII-XIII* (1958), 54. Barcelona, Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

¹⁰ J. Ribera (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid.

¹¹ H. Anglès (1943-64), *op. cit.*, vol. III (2).

¹² I. Fernández De la Cuesta (1984), "Los elementos melódicos en las *Cantigas de Santa Maria*", in *Revista de Musicología*, VII: 5-44.

¹³ H. Anglès - H. Spanke (1943-64), *op. cit.*, 1958: vol. III (1), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas*, a cura di H. Spanke.

Il lavoro analitico di Fernández De la Cuesta realizza un primo approccio alla melodia, mostrando e fissando teoricamente alcuni aspetti fondamentali della grammatica musicale alfonsina, quali la prevalenza del movimento per grado congiunto e dell'ambito ristretto. Emergono qui per la prima volta valutazioni sull'importanza del semitono, intervallo minimo dell'intelaiatura melodica, e sulla sua straordinaria importanza nella determinazione della direzione melodica verso la tensione o verso la distensione, provvisoria o definitiva. L'intervallo di quinta, in movimenti melodici disgiunti, trova un suo ruolo definito nei passaggi convenzionali, com'è il caso della quinta ascendente in fase d'intonazione, che entra nell'ambito degli incisi formulari. L'intervallo di sesta è ritenuto alquanto raro, presente in fasi di cambi di sezione, la settima, rarissima, appare in contesti melodici con funzione connettiva tra motivi contraffatti (CSM 340). Lo stile melodico è definito sillabico e oligotonico, contando sulla presenza di pochi gruppi ornati e intervalli minimi¹⁴. Questo primo approccio alla materia melodica già dona spunti di riflessione riguardo alla distribuzione intervallare e alla presenza e ripartizione degli intervalli rari e, talvolta, rarissimi. Vedremo come questi primi dati sulla materia melodica saranno utili ai fini dell'individuazione della complessa struttura su cui poggiano i componimenti alfonsini.

Negli stessi anni, al principio degli anni '80, il professor Gerardo Huseby, dopo aver passato in rassegna la letteratura musicologica che aveva avuto per oggetto l'analisi musicale delle *Cantigas* alfonsine, lamentava la mancata attenzione alla strutturazione melodica, riferendosi soprattutto ad Anglès. Il musicologo catalano, in effetti, si era occupato quasi esclusivamente della questione ritmica, come del resto si conveniva a un musicologo medievalista della sua generazione. Non ci soffermeremo su quanto è stato scritto sul ritmo delle *Cantigas* da Anglès, considerando la questione già ampiamente discussa e superata in altre sedi. Ci limiteremo a ricordare che l'esistenza di "musiche non misurate" risale già all'universo musicale colto dell'antica Grecia, ed è presente nella stessa distinzione tra *cantus planus* e *cantus mensuratus* della teoria musicale medievale. Un importante filone degli studi musicologici, riconoscendo l'assenza d'indicazioni ritmiche nella notazione, s'indirizzò verso la deduzione del ritmo melodico da quello dei versi¹⁵. Vedremo nel corso della disamina come questa prospettiva, accolta in una prima fase della ricerca, sia stata ampiamente superata dall'ipotesi che il ritmo vada desunto dall'intreccio melodico. Le leggi che regolano l'andamento ritmico di una *Cantiga* poggiano, cioè, su norme strutturali di tipo melodico, quali le relazioni tra gradi instaurate secondo precetti modalì, con conseguenze riflesse nella struttura metrica del testo.

I risultati conseguiti da Gerardo Huseby, che riteniamo di estremo interesse ai fini dell'analisi melodica, includono l'individuazione dei nessi tra i gradi, che nel linguaggio modale

¹⁴ I. Fernández De la Cuesta (1984), *op. cit.*, 32 ss.

¹⁵ Per la questione ritmica riferita alla monodia medievale si veda: R. Monterosso (1956), *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano; U. Sesini (1970), *Musicologia e filologia. Raccolta di (dodici) studi sul ritmo e sulla metrica del Medio Evo*, a cura di G. Vecchi. Bologna: Forni.

corrisponderebbe alla definizione dei rapporti tra *finalis* e altri suoni, e la determinazione dei limiti dell'*ambitus*¹⁶. Dalla disamina del professore argentino si evidenziano profili melodici strutturali ricorrenti, come il canto articolato per catene di terze: struttura riconoscibile nei repertori oralmente diffusi, oggetto degli studi etnomusicologici, e nei brani monodici medievali. L'analisi modale ci mostra, attraverso l'individuazione di talune formule melodiche - soprattutto d'intonazione - associate a determinate famiglie modali, l'esistenza di moduli melodici riconoscibili come entità dotate di autonomia propria rispetto al meccanismo di cui formano parte, che addirittura si possono far risalire a epoche anteriori alla stessa teorizzazione modale. Siccome la normalizzazione modale aveva già quattro secoli di vita quando furono composte le *Cantigas*, possiamo senz'altro ritenere l'ipotesi della strutturazione modale ragionevolmente valida; tuttavia crediamo, alla luce della complessità che caratterizza i sistemi orali di composizione, che quest'unica prospettiva non permetta la rilevazione degli incisi melodici ascrivibili ad antichi repertori di trasmissione orale anteriori al processo di sistematizzazione modale dei repertori. L'altra questione, fondamentale dal punto di vista epistemologico, riguarda la valutazione del grado di consapevolezza nell'utilizzazione del sistema modale, che nell'analisi di Huseby rimane disattesa. Gli schemi classificatori proposti dal musicologo argentino inducono a supporre che all'origine del processo compositivo ci sia stata una consapevole scelta modale. Un sistema di composizione basato sulla previa elezione dell'impianto modale, non collimerebbe con i principi della trasmissione mnemotecnica su cui dovrebbero poggiare le norme costruttive di natura orale. In quest'ottica, dunque, la coesione modale che affiora dall'analisi, lungi dall'essere frutto di un progetto consapevole, diventa la logica conseguenza dell'assemblaggio di formule, possibile proprio in virtù del principio dell'identità e, talora, della somiglianza modale.

Una tappa decisiva verso la comprensione delle strategie di composizione del repertorio in questione fu la raggiunta consapevolezza della convergenza di testo e musica nel processo di creazione¹⁷. Questa conquista, che stabilì un cambio importante nel campo della ricerca sui sistemi di composizione poetico-musicali della monodia medievale, costituì un passo in avanti verso il perfezionamento dei sistemi di descrizione melodica. Difatti il tessuto melodico, se valutato in concomitanza con l'impianto metrico, non rimane ingabbiato nel marco della "forma musicale", che alla stregua di una "camicia di forza" che non riesce a restituire la complessità delle relazioni interne alla composizione lirica. Abbiamo avuto modo di osservare già in altre sedi come la frase musicale non è sempre uno schema corrispondente al verso metrico e come un'analisi melodica basata sulla struttura sintagmatica della melodia (sistema che contempla frasi melodiche inserite nel contesto della forma) si presenti riduttiva¹⁸.

¹⁶ G. V. Huseby (1983), "Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*", in *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to D. Cl. Clarke*, 81-101. Madison: John S. Geary.

¹⁷ A. Rossell (1999), "La composición de las *Cantigas de Santa Maria*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia "poética", in *Actas do V Congreso Internacional de estudos galegos, Universidade de Tréviris, 8-11 ottobre 1997*. Trier: Dieter Kremer.

¹⁸ M. I. Colantuono (2007), "El bon son en las *Cantigas de Santa Maria*", in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*, (Barcelona, 28-31 maggio 2003), ed. Gonzàles H. e M. X. Lama, 1219-1231. Sada: Edición do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona).

D'altro canto l'analisi rivolta alla struttura paradigmatica della melodia lascia emergere un'ossatura interna, poggiante su pilastri strutturali, che regge interi sistemi melodici¹⁹. In definitiva, almeno finora abbiamo da un lato un impianto di analisi basato sulla periodizzazione della forma melodica, sistema che restituisce una proiezione astratta dell'ordito melodico, e dall'altro un sistema paradigmatico che lascia emergere nuclei melodici strutturali, richiamando anche strutture melodiche tipiche della musica araba (*maqam*). La CSM 54, analizzata da Rossell, restituisce un nucleo melodico riscontrabile in molte *Cantigas in protus*, il che autorizza a ipotizzare l'esistenza di un sistema di composizione basato sull'accorpamento formulare²⁰.

Nuclei formulari della CSM 54



Il modello strutturale contrassegnato da punti cardine su cui poggia l'edificio melodico, che denominiamo di tipo formulare, si può inquadrare in un modo o in una struttura scalare che la riflessione teorica occidentale ridusse al numero di otto modi (*oktoechos*).

L'analisi deve tenere in considerazione le condizioni che rendono peculiare la struttura compositiva della raccolta alfonsina, e che attengono alla dimensione orale. La difficoltà ermeneutica sorge qualora valutiamo il repertorio mariano come un insieme di componimenti lirico-musicali confezionati per essere posti per iscritto. In realtà pur trattandosi di opere che conosciamo attraverso il mezzo scrittoria, devono essere esaminate come il frutto di un articolato processo, che inizia con l'elezione di elementi formulari tratti da un bagaglio testuale e melodico tradizionale e aggregati seguendo meccanismi che ne garantiscono da una parte la stabilità, la stessa che riappare sotto forma di coerenza modale, e dall'altra la variabilità, conseguenza derivata dalla natura polimorfa del materiale melodico e dalla capacità creativa della memoria. La finalità principale del nostro intervento dovrà consistere nell'individuazione, tra un numero infinito di potenziali combinatorie, del criterio che garantisce la stabilità dei materiali. Riteniamo che, se il materiale fornito dalla tradizione è una sorta di *continuum* memoriale, debba esserci un sistema di mobilità interna che permette la disgregazione e riutilizzazione del materiale melodico. In altre parole, deve esistere una forza stabilizzante che garantisce la coerenza del sistema e che contemporaneamente, giovandosi dell'azione della memoria, è in grado di garantire la mobilità dei suoi elementi.

Il semplice ricorso alla struttura intervallare per la classificazione dei materiali melodici, tentativo sperimentato in una prima fase dell'analisi, è stato fuorviante perché evidenzia il divario tra oggetti melodici che potrebbero essere omologhi se relazionati all'impianto scalare di

¹⁹ A. Rossell (2003), "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese", in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, 167 - 222. Roma: Carocci.

²⁰ A. Rossell (2003), *op. cit.*, 185.

riferimento. Abbiamo dunque deciso di avviare l'analisi melodica ponendo la nostra attenzione all'elemento formulare, come forma espressiva minima del repertorio, che si presenta come insieme geometrico di elementi disaggregabili, con autonomia propria, che ogni volta sono riuniti in oggetti dotati di senso musicale. La formula è dunque un oggetto melodico strutturato, cioè dotato di relazioni interne tra i suoi elementi costitutivi, e insieme polivalente, poiché suscettibile di combinarsi con altri materiali in una melodia compiuta. La sua funzione è di assicurare una struttura intervallare stabile, che favorisce l'appartenenza a una configurazione scalare, altrimenti detta *modus*.

La realtà modale della nostra tradizione musicale medievale è molto più complessa rispetto a quanto ci è pervenuto attraverso la riflessione teorica: l'analisi melodica restituisce varie decine di strutture modali, come del resto nella musica di tradizione araba. Quando ci riferiamo alla modalità non dobbiamo pensare ad un parametro scalare che faceva da guida alla composizione melodica, quanto piuttosto a un'impalcatura "ideale" che emerge dalle nostre analisi, una sorta di filo conduttore invisibile che garantisce coerenza all'incastro formulare²¹. Dalla struttura modale dunque non possiamo prescindere, non per una mera necessità d'inquadramento, quanto piuttosto per la sua funzione di collante nelle procedure mnemotecniche che intervenivano nella trasmissione e impiego del materiale melodico formulare. I casi di commistione (mescolanza) modale, che contemplano giustapposizioni di formule provenienti da differenti famiglie modali, si comprendono e giustificano in un sistema di composizione orale. La realizzazione degli accostamenti tra formule melodiche che appartengono a differenti impianti modali si rende possibile grazie all'identità tra strutture pentacordali, tetracordali ed esacordali delle scale modali. Questa condizione, all'interno dei processi di composizione poggianti su sistemi mnemotecnici, favorisce la mobilità di materiale melodico, mantenendo la configurazione intervallare e realizzando la commistione modale di cui parlano i teorici²².

2.1b I criteri dell'indagine melodica

L'analisi melodica rivolta alle *Cantigas* è imprescindibile ai fini dell'individuazione delle relazioni tra gli elementi melodici, prosodici o metrici della composizione. Potremmo dire che il suo scopo precipuo è quello di chiarire il ruolo dei movimenti melodici nel processo di composizione, includendo il sistema di dimensionamento dei testi. Già Fernández De la Cuesta poneva l'accento sull'importanza dell'analisi rivolta alla materia melodica: *La investigación sobre el elemento melódico o tonal tiene, además, la ventaja de que no parte de hipótesis ni teorías,*

²¹ T. Magrini (1988), "Modalità e mobilità melodica nella musica popolare", in *Musica e liturgia nella cultura mediterranea, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 2-5 ottobre 1985)*, a cura di P. G. Arcangeli, 143-155. Firenze: Leo S. Olschki.

²² G. V. Huseby (1983), *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*, Tesi di Dottorato, 203 ss. Stanford University.

*realizadas por autores más o menos contemporáneos de las obras, sino que surge de la propia sustancia musical que reflejan los códices*²³.

La riflessione del musicologo spagnolo invita a un'analisi indirizzata alla realtà melodica dei componimenti, che nella sua attuazione pratica si riduce, però, a una disamina di carattere statistico volta all'individuazione degli intervalli. Si tratta di una sorta di censimento intervallare funzionale ai fini della comprensione del processo compositivo, accompagnato dalla valutazione della posizione che questi occupano all'interno dei componimenti. Dobbiamo riconoscere all'analisi melodica realizzata da Fernández De la Cuesta l'individuazione di una maggiore adesione ai condizionamenti formulari in fase d'intonazione e cadenza. Cioè, in altre parole, l'identificazione di una strutturazione formale molto più stabile alle estremità piuttosto che all'interno dei brani, laddove la melodia presenta tratti più originali.

Un'altra questione evidenziata da Fernández De La Cuesta riguarda l'estensione dell'ambito che nelle mutazioni si amplia e nella volta e nella ripresa rimane contenuta, ottenendo così uno schema ternario di due archi piccoli che circoscrivono uno più grande, entro i limiti della forma del *virelai*. La perfetta architettura risultante dalla distribuzione dei periodi musicali nei componimenti mariani condusse il musicologo spagnolo a scartare la possibilità di una precedente sedimentazione del materiale melodico attraverso la trasmissione orale. Secondo Fernández De La Cuesta il processo compositivo delle *Cantigas* non si originò per processo di amalgama di materiale musicale disperso; al contrario fu il frutto di un'idea nuova e originale, ideata *ex novo*. Rigettando l'ipotesi dell'uso del centone, lo studioso elaborò l'idea di una struttura intervallare non divergente da quella della produzione colta post-gregoriana.

Gli studi rivolti all'aspetto melodico ruotarono attorno alla questione intervallare e all'ambito di estensione melodica, almeno fino ai fondamentali lavori d'investigazione di Huseby e Rossell²⁴. Attraverso l'impiego di sistemi analitici differenti e partendo da prospettive distanti, i due studiosi investigarono aspetti melodici delle *Cantigas* che hanno avuto il merito di ribaltare il concetto medievale di "composizione". In sintesi, l'oggetto di studio, il materiale melodico, che emerge da questi studi non si presenta come il risultato di un'addizione di altezze melodiche, giacché l'intervallo, elemento minimo strutturale della melodia, e l'ambito di estensione del disegno melodico non possono di per sé essere significativi ai fini di una valutazione complessiva del processo di composizione.

Le analisi melodiche effettuate alle *Cantigas*, inclusa l'opera monumentale di Anglès (1943-1964), sono inficiate da un errore metodologico sostanziale: tutte prendono piede dalla struttura formale dei componimenti, basandosi su criteri compositivi moderni, quale la ripetizione strutturale periodica. Sulla scia dell'insegnamento di Stäblein, furono gli studi di Kuckertz, indirizzati alla comprensione della struttura melodica della CSM 288 *A Madre de Deus*, a evidenziare una concezione della melodia che sembrerebbe più vicina ai sistemi orientali che non a quelli più propriamente occidentali basati sulla ripetizione strutturale

²³ I. Fernández De la Cuesta (1984), *op. cit.*, 5.

²⁴ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 81-101; A. Rossell (2003), *op. cit.*, 167-222.

periodica²⁵. In questa prospettiva l'articolo di Cristina Antonelli sul rapporto tra repertori liturgici latini e modi di composizione orientali diventa molto rilevante²⁶. La musicologa, applicando al gregoriano la metodologia analitica che Kuckertz aveva applicato ai repertori tradizionali rumeni, riconsidera il tessuto compositivo gregoriano secondo l'ottica della "variazione della struttura": *Sono composti in base a questo principio i pezzi che all'analisi rivelano essere costruiti con una successione di incisi e periodi i quali, oltre a eventuali rime melodiche, presentano alcune note fondamentali, l'ossatura o struttura melodica e modale del canto analizzato*²⁷. Con lo studio del *maqam* si prospetta una visione nucleare della composizione che rigetta l'approccio tradizionale di ripetizione strutturale, giacché la periodizzazione melodica non è altro che una proiezione astratta che restituisce solo parzialmente la natura musicale delle composizioni.

Una delle aporie ricorrenti nelle analisi precedenti consiste nel voler legare la struttura fraseologica musicale esclusivamente alla logica della "forma musicale", costringendo il materiale melodico in un sistema fittizio che lo stesso Anglès aveva più volte ritenuto inappropriato per la ricorrente mancanza di coincidenza tra la "frase musicale" e il verso²⁸.

In un interessante saggio sulla questione metrico-melodica del repertorio alfonsino Rossell propone analisi melodiche che prescindono dall'identificazione del verso con la frase musicale, basandosi esclusivamente sulla ricorrenza di cellule melodiche riconoscibili. Stando ai risultati conseguiti dallo studioso, la CSM 42 *A Virgen mui groriosa, / Reya espirital* (ed. Mettmann vol. I p. 160), che secondo Anglès comprenderebbe quattro melodie corrispondenti ai versi del testo poetico che si ripeterebbero secondo la logica del *virelai* (abab//cdcd//abab), sarebbe costituita da unità musicali, solo apparentemente differenti, essendo tutte caratterizzate dalla presenza di una struttura, un nucleo melodico, che regge i versi indipendentemente dalla forma musicale complessiva²⁹. Questa prospettiva analitica, definita paradigmatica, conduce dunque all'individuazione di un'unica cellula melodica su cui si articolano le frasi musicali, solo apparentemente differenti. Allo stesso modo, l'analisi della CSM 23: *Como Deus fez vřo d'agua ant'Archetecrřo* (ed. Mettmann vol. I p. 114) e della CSM 54: *Toda saude de santa Reya* (ed. Mettmann vol. I p. 187), confermerebbero questo procedimento che a buon diritto può definirsi prodotto della tecnica denominata "variazione della struttura". La CSM 23, che secondo l'analisi di Anglès sarebbe costituita di due frasi melodiche distinte (aa//bb//aa), in realtà consta di frasi che poggiano su due nuclei melodici, che si ripetono variando di posizione per tutto il componimento. Così la CSM 54, nonostante l'attribuzione formale che la inquadra in un *virelai* ab//cc//ab, contiene un unico nucleo melodico sviluppato in tutte le frasi. La conclusione cui giunge Antoni Rossell è la constatazione della simultaneità di due realtà melodiche: da una parte la struttura sintagmatica della melodia, che si traduce nella sistematizzazione in un

²⁵ J. Kuckertz (1977), "Struktur und Aufführung mittelalterlicher Gesänge aus der Perspektive vorderorientalischer Musik", in *Basler Jahrbuch für Musikpraxis*, I: 95-110.

²⁶ C. Antonelli (1988), "Composizioni *Maqam* nei repertori liturgici latini", in *Musica e liturgia nella cultura mediterranea, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 2-5 ottobre 1985)*, a cura di P. G. Arcangeli, 177-184. Firenze: Leo S. Olschki editore.

²⁷ C. Antonelli (1988), *op.cit.*, 184.

²⁸ Le analisi delle CSM 24 e 82, realizzate in questa tesi, mostrano la difficoltà di far collimare la frase musicale con il verso metrico.

²⁹ A. Rossell (2004), *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*, 110-122. Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals.

modello di forma musicale; dall'altra la struttura paradigmatica, visione melodica nucleare che regge l'ossatura di tutti i versi, a partire da una struttura metrico-melodica previa al processo di composizione³⁰.

L'individuazione dei nuclei melodici rifletterebbe, per la pratica dell'imitazione e la conseguente valutazione dei modelli imitati, l'intenzione del processo creativo di richiamo intertestuale e intermelodico. La struttura paradigmatica della melodia rappresenta, in realtà, una visione sintetica della formularità, perché le note strutturali della formula rappresentano i pilastri dei nuclei che emergono dall'analisi paradigmatica. Note strutturali o gradi portanti rimandano, a loro volta, agli impianti modali, che non sono altro che agglomerati di formule, secondo criteri di somiglianza melodica. La formularità e le forme della sua utilizzazione sono, infine, procedure legate, oltre che ai sistemi di composizione, anche a quelli di apprendimento e trasmissione del repertorio. Cioè, i criteri su cui poggiano i sistemi di composizione coincidono con quelli che regolano i processi di memorizzazione e diffusione del repertorio.

Le *Cantigas* costruite secondo i procedimenti d'incastro di formule continuamente iterate nei componimenti mariani, offrono una visione interessante di uno dei sistemi di composizione più versatile del repertorio. Tale sistema è basato sul susseguirsi di formule standardizzate, alcune con la funzione di guida alla memoria, come le iniziali, perlopiù definite e limitate da confini percepibili; e altre aperte a varie soluzioni melodiche, combinate attraverso note-cerniera che lasciano presagire la direzione melodica (CSM 37) e che, infine, determinano la struttura metrica dei componimenti.

Le note architettonicamente portanti delle formule sono quelle che per posizione e reiterazione, come le corde di recita, si fissano nella memoria creando una sorta di filo conduttore in alternanza alle note ornamentali, con funzione altrettanto essenziale nella determinazione del profilo melodico. In virtù dell'appartenenza a questo sostrato melodico le *Cantigas* si possono classificare secondo criteri modali che, pur non confluendo nel sistema dell'*oktoechos*, i cui principi di applicazione rischierebbero di snaturare la natura stessa del materiale melodico, possono riflettere tendenze di associazione che rispondono a strategie di carattere empirico. Così l'anomalia riscontrata da Huseby (1984) sulla poca rappresentanza di composizioni in *deuterus* ha motivazioni legate a sistemi di selezione empirica naturale, avendo questa struttura il *mi finalis* e il *si* dominante, entrambe note *pièn* del sistema pentafonico, cioè gradi deboli che nel processo di trasmissione sono inevitabilmente scivolati verso i gradi contigui. La selezione dei sistemi modali nel corso della trasmissione ha ragioni legate a funzioni cognitive, alla vocalità e alla capacità mnemonica che implica il travaso melodico nell'atto della sua *profération*.

³⁰ A. Rossell (2003), *op. cit.*, 180-193.

2.1c I modelli imitati

2.1c.α Imitazione e analisi

La prospettiva analitica che affronta la questione dell'assunzione e/o elaborazione di modelli melodici desunti dal patrimonio liturgico ha motivazioni derivate sia dalla natura religioso-devozionale del repertorio e sia, anche, dalla presenza di chiari riferimenti imitativi giustificati sul piano intertestuale e intermelodico nella prospettiva di un pubblico di *entendedors* di cultura fondamentalmente cristiana³¹.

L'imitazione è del resto il principio basilico su cui si regge la costruzione del testo e della melodia della lirica romanza (*bastir*), della tecnica compositiva tropistica e, ancor prima, di buona parte dell'ingente produzione liturgica, che va sotto il nome di "gregoriano". Nel caso del canto liturgico, ci riferiamo alle tecniche di composizione basate sull'utilizzo delle melodie tipo o anche alla struttura delle melodie centoniche, la cui costruzione si articolava attraverso il sapiente lavoro d'incastro d'incisi melodici preesistenti³².

La pratica del *bastir*, cui fa riferimento Raimbaut de Vaqueiras nel celebre componimento *Kalenda maya* (BdT 392, 2)³³, e l'arte del *seguir* (imitare) e i suoi tre gradi (melodia e struttura sillabica; versi, rima e struttura strofica; lessico che presuppone registro intertestuale) della lezione del Cancionero Colocci-Brancuti sono, quindi, tecniche di composizione già patrimonio della produzione liturgica³⁴. Del resto è ampiamente condivisa dagli studiosi la tesi che il canto liturgico, nelle sue varianti locali e nella sua forma "ufficiale", il canto gregoriano, rappresenta il grande serbatoio dal quale attinsero tutti i repertori monodici fioriti in epoche successive, dalla produzione sequenziale e tropistica del IX secolo, alla lirica latina e volgare del XII e XIII secolo. In particolare lo stile dei recitativi liturgici sembra una costante nelle melodie dei trovatori e dei trovieri, dove la frase-verso spesso presenta la caratteristica forma ad arco: formula d'intonazione ascendente, una recitazione a volte molto ornata su una nota importante e una formula discendente di cadenza³⁵.

Anglès (1958: vol. III, 2) difendeva un'origine cristiana di gran parte delle melodie contenute nel *corpus* alfonsino. L'elenco che segue annovera le *Cantigas* e i modelli individuati dal musicologo catalano³⁶.

³¹ A. Rossell (2001), "Las *Cantigas de Santa Maria* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica", in *Literatura y Cristianidad*, in onore al professor Jesús Montoya Martínez, 403-412, Granada.

³² G. Baroffio (1988), "I libri con musica: sono libri di musica?", in *Il canto piano nell'era della stampa, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul canto liturgico nei secoli XV- XVII*, a cura di G. Cattin – D. Curti – M. Gozzi, 9-12. Trento: Provincia Autonoma - Servizio Beni librari e archivistici.

³³ *Bastida, finida, N'Engles, / ai l'estampida* (Linskill 1964, *Kalenda Maia*, vv. 71-72).

³⁴ G. Tavano (1988), *A poesia lírica galego-portuguesa*, 198-213. Vigo: Galaxia.

³⁵ R. Monterosso (1965), "Musica e poesia nel *De Vulgari Eloquentia*", in *Dante, Atti della giornata internazionale di studi per il VII centenario*. Faenza.

³⁶ H. Anglès (1943-64), *op. cit.*, vol III/2 (1953); A. Rossell (2010), "La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media", in *In marsupiiis peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, 39-58. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.

- **CSM 202** *Muito á Santa Maria, / Madre de Deus, gran sabor* (ed. Mettmann vol. II, p. 246) viene posta in relazione con il Lai *Virgo glorieuse* (melodia francese per una *Cantiga* che ha come protagonista un clerico francese);
- **CSM 224** *A Reynna en que é / comprida toda medida* (ed. Mettmann vol. II, p. 289) con *Los set goigs del Llibre Vermell*;
- **CSM 100** *Santa Maria, / Strela do dia* (ed. Mettmann vol. I, p. 304) con il celebre *virelai Stella splendens* del *Llibre Vermell*;
- **CSM 414 (4)** *Como Deus é comprida Trĩdade* (ed. Mettmann vol. III, p. 334) sarebbe un *contrafactum* di *Pour conforter mon cuer et mon courage* di Gautier de Coinci, composizione del ciclo dei *Miracles* di questo autore;
- **CSM 290** *Maldito seja quen non loará* (ed. Mettmann vol. III, p. 74) con il *conductus* di Notre-Dame *Fidelium sonet vox sobria*;
- **CSM 371** *Tantos vay Santa Maria / eno seu Porto fazer* (ed. Mettmann vol. III, p. 256) con il *Credo IV*;
- **CSM 216** *O que en Santa Maria / de coraçon confiar* (ed. Mettmann vol. II, p. 275) con il *Kyrie de Angelis*;
- **CSM 300** *Muito deveria / ome sempr'a loar* (ed. Mettmann vol. III, p. 96) con l'inno *Ubi caritas et amor*.

A quest'elenco dev'essere aggiunta la **CSM 288** *Madre de Jhesu Cristo / vedes a quen aparece* (ed. Mettmann vol. III, p. 71). Secondo un'interessante e suggestiva ricerca di Wendy Lawson, la melodia di questa *Cantiga* rievocerebbe un'antica musica innodica³⁷. Il percorso d'investigazione prende lo spunto dalla relazione individuata tra questa *Cantiga* e il testo *Amiga muy ben cantemos*, che narra della visione avuta da san Dunstano (morto nel 988) nella Cattedrale di sant'Agostino di Canterbury, dove il santo avrebbe visto un gruppo di vergini danzanti, cantando l'inno di Sedulio *Cantemus sociae*. La struttura $\alpha\alpha'\alpha'/\alpha''\alpha''\alpha'/\alpha\alpha'\alpha'$, un *virelai* secondo Anglès (1943: vol. II, 319), potrebbe essere ricondotta a una successione di strofe *de romanz*: una forma praticata nell'antica liturgia mozarabica e più tardi nell'innodia ispanica. Tenendo in considerazione che la melodia ebbe diffusione in Inghilterra dal secolo IX, nulla esclude di ipotizzare che si tratti di un'antica melodia del patrimonio liturgico ispanico accolto nelle isole insieme a altri testi liturgici³⁸.

³⁷ W. Lawson (1987), "Cantiga de Santa Maria no. 288: some musical implications", in *España en la Música de Occidente*, 2 voll., a cura di E. Casares, I. Fernández e J. López-Calo, I: 91-93. Madrid.

³⁸ G. Baroffio (1998), "I manoscritti liturgici italiani tra identità universale e particolarismi locali", in *Vita religiosa e identità politiche: universalità e particolarismi nell'Europa del tardo medioevo*, *Atti del IV Convegno Internazionale organizzato dal Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo*, 48, a cura di P. Gensini. Ospedaletto: Pacini.

<CSM 288> (F: 19)/ virelai/ Conturbel (Canterbury, Inghilterra)/ 258v

Como un ome bôo de relijon foy veer a ygreja u jazia o corpo de Sant' Agostin, e viu y de noite Santa Maria e grandes coros d' angeos que cantavan ant' ela.



R *A Madre de Jhesu-Cristo, / vedes a quen apparece:
a quen o ben de seu Fillo / e dela aver merece.*

M *E dest' un mui gran miragre / vos contarei mui fremoso,
que mostrou Santa Maria / a un bon religioso*

V *que de lle fazer serviço / sempr' era mui' aguçoso,
e era de bôa vid' e / quite de toda sandece*

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A+A'16	N7	A15'
		A7	
	A+A'16	N7	A15'
M		A7	
	b16	n7	b15'
	b'16	n7	b15'
V		b7	
	a+a'16	n7	b15'
		b7	

Tra i componimenti ove è possibile riconoscere il modello melodico dev'essere inclusa la **CSM 421** *Nembre ssete, Madre de deus, Maria*, (ed. Mettmann vol. III, p. 348).

Il componimento riprende la struttura metrico-melodica della *prosula Ab hac familia* cantata sul melisma finale (*a nobis*) dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater del Commune Beatae Mariae Virginis, Salve sancta parens* (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, LXXIX, c. 76v, sec.XIV-XV; Las Huelgas, No. XII, f. 8v). La struttura musicale (aa bb cc dd ee a'a' c'c' ff c''c''g) corrisponde a quella di una sequenza, collimando con la forma del modello, sia del melisma originale che del tropo³⁹. Il suo contenuto testuale può ritenersi una preghiera alla Vergine affinché si ricordi di noi nel Giorno del Giudizio e interceda presso suo Figlio perché abbia misericordia. Tema che evoca una delle caratteristiche peculiari dell'intervento miracoloso

³⁹ G. Baroffio - A. S. Karlic (2002), "Canti per la pace. Guida all'ascolto", in *Amadeus*, 12/2: 52-54.

di Maria nella letteratura miracolistica del secolo XIII: l'intercessione presso il Figlio al fine di ottenere il perdono per i peccatori suoi devoti⁴⁰.

<CSM 421>/ sequenza/ Intercessione della Vergine/ 11v

Esta .XI., en outro dia de Santa Maria, é de como lle venna emente de nos ao dia do juyzio rogue a seu Fillo que nos aja merçee.



*Nenbre-sse-te, Madre
de Deus, Maria,
que a el, teu Padre,
rogues todavia,
pois estás en sa compania
e es aquela que nos guia,
que, pois nos ele fazer quis,
sempre noit' e dia
nos guarde, per que sejamos fis
que sa felonía
non nos mostrar queira,
mais dé-nos enteira
a ssa grâada merçee,
pois nossa fraqueza vee
e nossa folia,
con ousadia
que nos desvia
da bôa via
que levaria*

⁴⁰ V. Bertolucci (1963), "Contributo allo studio della letteratura miracolistica", in *Miscellanea di Studi ispanici*, VI/1: 5-72; J. Montoya (1981), "Las Colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media", in *El milagro literario*. Granada: Universidad de Granada.

nos u devia,
 u nos daria
 sempr' alegria
 que non falria
 nen menguaría,
 mas creçeria
 e poiaria
 e compriria
 e 'nçimaria
 a nos.

**Tropo *Ab hac familia*, cod. Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale,
 LXXIX: c. 76v**



*Ab hac familia tu propicia
 Mater eximia pelle vicia
 Fer remedia reis in via
 Dans in patria vitae gaudia
 Pro quibus dulcia tu praeconia
 Laudes cum gracia suscipe pia
 Virgo Maria a nobis.*

L'identità melodica è di chiara evidenza e si manifesta soprattutto nella fase iniziale delle coppie di frasi: in questo caso si può parlare di assunzione della struttura formale e melodica. Le conclusioni di ciascuna frase sono solo apparentemente differenti poiché collimano esattamente fino all'inizio della ripetizione, nella *prosula*, della medesima frase musicale sulla vocale "a", cui corrisponde nella *Cantiga* l'aggiunta di una formula cadenzale finale o intermedia. La motivazione dell'elezione di questa struttura e di questa melodia è di chiara evidenza, qualora si consideri il contenuto della *prosula* e dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater* che lo contiene: *Recordare Virgo Mater dum steteris in conspectu Dei ut loquaris pro nobis bona et ut avertat indignationem suam a nobis*. L'intenzione, attraverso la scelta formale e melodica, è senz'altro quella di rafforzare il significato della preghiera alla Vergine di intercedere presso Dio affinché abbia misericordia per i nostri peccati. Notiamo com'è qui ribadito il concetto saliente, espresso da San Ildefonso, di Madre del Redentore che coopera all'opera di Redenzione, perché questa si realizza attraverso l'Incarnazione di Dio nel suo seno. Alla funzione della cooperazione attiva di Maria nel processo di Redenzione si aggiunge in questi due testi la qualità di mediatrice tra Dio e gli uomini, caratteristica mariana attribuita da San Bernardo. Il contenuto si appoggia così su due pilastri: quello della cooperazione nella redenzione e quello della mediazione della Vergine, riflettendo i due assunti basilari della pratica devozionale mariana nel secolo XIII⁴¹.

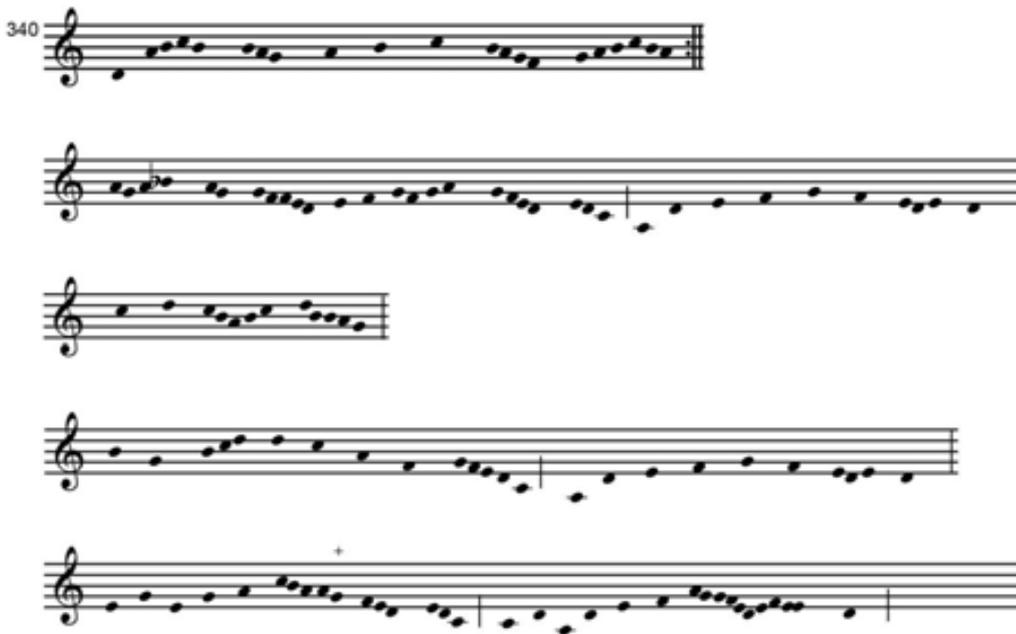
La **CSM 340** *Virgen, madre gloriosa de Deus* (ed. Mettmann vol. III, p. 187) rappresenta un importante esempio di *contrafactum*, che ha come modello l'alba *cortesana S'anc fui belhani prezada* di Cadenet, che a sua volta deriva dall'alba *Ave maris stella*, imitata da Giraut de Borneill nella *cansò Reis glorios*, dall'anonimo dell'alba *Gaite de la tor* e nell'alba bilingue latino-francese *Phebi claro nondum orto iubare*. Formalmente consta di una successione di strofe, com'è tipico della forma latina dal VI secolo⁴².

⁴¹ V. Bertolucci (1963), *op. cit.*, 5-72.

⁴² A. Rossell (1991), "So d'alba", in *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*, Quaderns Crema, IV: 705-722. Barcelona.

<CSM 340=412>/ estrofa libre/ De loor/ 304v

[Esta é de loor de Santa Maria.]



*Virgen Madre gloriosa,
de Deus filla e esposa,
santa, nobre, preciosa,
quen te loar saberia
ou podia?
Ca Deus que é lum' e dia,
segund' a nossa natura
non viramos sa figura
senon por ti, que fust' alva.*

Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
A8	A7	A7'
A8	A7	A7'
B8	A7	A7'
C8	B7	B7'
D4	B3	B3'
e8	b7	b7'
c8	c7	c7'
f8	c7	c7'
g8	d7	d7'

La questione della relazione tra *Cantigas de Santa Maria* e produzione liturgica però, di là dalle constatazioni di somiglianze melodiche individuate soprattutto da Anglès, non aveva mai trovato prima una forma di concretizzazione supportata da analisi musicale⁴³. La mancanza di lavori analitici volti all'individuazione delle tessere melodiche di provenienza liturgica all'interno del complesso mosaico alfonsino è da attribuire alla totale novità e originalità del prodotto finale: la varietà del materiale melodico qui confluito non intacca, infatti, le caratteristiche salienti di unitarietà e originalità che contraddistinguono l'intero repertorio.

I risultati conseguiti nel corso di questa ricerca si riallacciano a precedenti lavori di Antoni Rossell, in cui l'autore partendo dalle osservazioni di Higiní Anglés (1958; vol. III, 2), s'interrogava sulla natura delle strategie melodiche adottate in questo repertorio: strategie che di sicuro, secondo lo studioso, rispondevano ad un progetto di composizione che includeva testo e musica congiuntamente. La convergenza della struttura metrica con quella melodica è valutata come conseguenza della volontà di raggiungimento di due distinti obiettivi: coerenza testuale e musicale del *corpus* e, sul piano della ricezione, veicolo di trasmissione efficace in un contesto essenzialmente orale⁴⁴. In altre parole, le scelte melodiche, nella prospettiva del *Rey Sabio*, avevano una precisa funzione aggregante, funzione che va considerata in un progetto volto al recupero della tradizione liturgica e devozionale: scelte non casuali e volte alla volontà di instaurare legami con i modelli in un'ottica di interscambio e ripristino di significati originari. A mo' d'esempio ci riferiamo al recupero dell'*alba* di Cadenet (P. C. 106, 14) nella CSM 340 *Virgen Madre gloriosa/de Deus filla e esposa* (ed. Mettmann, vol. III p. 187) o anche la ripresa della versione galiziana del Canto della Sibilla nella CSM 422 (12) *Madre de Deus, ora / por nos teu Fill'essa ora* (ed. Mettmann, vol. III p. 349)⁴⁵. Quel che è sicuro è che in tutte le scelte melodiche finora individuate, comprese quelle di presunta derivazione liturgica, assunte e rielaborate nel *corpus* di *Cantigas* alfonsine, si possono individuare motivazioni ideologiche o religiose.

Dal punto di vista politico la raccolta s'inserisce nel disegno di "politica culturale" derivata dalla legislazione contenuta nella *Partida Segunda*, tit. IX, leggi 27-30, dove si riconosce altresì il gallego come lingua letteraria all'interno della politica linguistica dell'area ispanica⁴⁶. Una caratteristica che possiamo porre in rilievo riguarda il metodo impiegato nella confezione dell'opera lirica alfonsina: metodo consistente nell'accumulo di materiale, nella selezione e nel lavoro di gruppo, che offre la possibilità di operare parallelismi con i processi di elaborazione dell'opera storica e legislativa. Una tipologia di lavoro che ricorda molto quella attiva presso la corte carolingia circa cinque secoli prima. E, in effetti, esistono similitudini significative tra la

⁴³ M. P. Ferreira (1993), "Bases para la transcripción: el canto gregoriano y la notación de las *Cantigas de Santa Maria*", in *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza conde de Fenosa.

⁴⁴ A. Rossell (1997), "A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música", in *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 41-76. Vigo: Galaxia.

⁴⁵ A. Rossell (2000), "Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval", in *La lingüística española en la época de los descubrimientos, Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Treviri 16 /17 giugno 1997*. Hamburg: Beatrice Bagola.

⁴⁶ J. Montoya (1993), *op. cit.*

strategia politico-linguistica alfonsina e quella carolingia: le scelte operate sul piano scientifico, letterario e legislativo lasciano sempre emergere l'ideologia politica sottostante. Esiste un legame costante tra la sfera culturale e le mire politiche del nostro monarca, propositi segnati dal tentativo continuo di raggiungere lo scettro imperiale: un'aspirazione frustrata nonostante gli enormi sforzi rivolti in questa direzione⁴⁷.

La questione linguistica soprattutto rispecchia i piani politici del re in maniera eloquente: l'utilizzo del castigliano come lingua predominante nella redazione di opere storiche e scientifiche, e come lingua ufficiale di cancelleria, trova la sua ragion d'essere nella volontà identitaria di marcare quel patrimonio di conoscenze come proprio (Randel, 1987); mentre la scelta del galego come idioma dell'opera lirica ha una motivazione difficile da individuare in maniera immediata, considerata la posizione politica anti galega del re castigliano⁴⁸. Rossell (2001) pone l'accento sulla perspicacia del *Rey Sabio*, che rigettando lo stile autoctono galego, e il nucleo dell'intera ideologia trobadorica, che s'identifica nell'etica dell'*amor cortés*, mirerebbe all'elaborazione di una lirica "nuova" poggiante sui pilastri secolari della produzione artistica cristiana. In quest'ottica dovrebbe essere vista l'elaborazione nella *Cantiga 340 A madre de Deus, gloriosa* (ed. Mettmann, vol. III p. 187) della melodia dell'alba occitana *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106, 14) di Cadenet, che deve il suo modello metrico-melodico all'inno mariano *Ave maris stella*. Così come ha già chiaramente dimostrato Rossell (1991), l'intenzione del *rey sabio* sarebbe di ripristinare l'antico significato della melodia, che rivestendo un canto di lode alla Vergine, perderebbe il carattere trasgressivo tipico del genere cortese dell'alba. Potremmo addirittura estendere la volontà del nostro autore dal recupero del carattere religioso della famosa melodia, a una forma generalizzata di rifiuto verso tutte le albe occitane e francesi che hanno adottato questo modello melodico.

Alla luce dell'avversione, chiaramente manifestata anche in campo legislativo, verso tutto ciò che riguarda l'universo della "cortesia" è possibile leggere il desiderio di cancellare i segni identitari della piccola nobiltà⁴⁹. Non sarà ridondante ricordare che la lirica occitana fu lo specchio di un'identità che si caratterizzava per un codice morale totalmente alieno da quello cristiano e per di più in una lingua che non era la latina.

L'uso del galego-portoghese nel repertorio lirico non deve, quindi, essere visto dal punto di vista del parallelismo lingua-nazione, concetto più recente, quanto piuttosto in quello di lingua-genere: criterio che troviamo nella tradizione letteraria dell'antichità classica. Quindi il valore che deve essere attribuito alla scelta linguistica operata dal *Rey sabio* va di là delle coordinate geografiche, in virtù anche dello stile musicale che diverge totalmente da quello della tradizione trovadorica gallega⁵⁰. E la moderna critica letteraria come affronta la poesia mariana

⁴⁷ A. Rossell (2001), "Lengua, identidad y estrategias de poder en la Edad Media europea", in *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal*, a cura di J. Gómez-Montero, in *Beiträge zur Romanistik*, 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

⁴⁸ M. Randel (1987), "La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio", in *Symposium: Alfonso X el Sabio y la música*, *Revista de Musicología*, XI/ 1: 39-45. Madrid: Sociedad española de Musicología.

⁴⁹ J. Rodríguez Velasco (1996), "La historia como base argumentativa de la literatura ético-política en Europa, ca. 1100-1350", in *Epos*, XII: 177-205.

⁵⁰ M. P. Ferreira (1987), "Spania versus Spain in the *Cantigas de Santa Maria*", in *España en la Música de Occidente*, I: 109-111.

alfonsina e soprattutto quale ruolo attribuisce al *Rey sabio* nel processo di elaborazione della raccolta? In linea generale le *Cantigas* si collocano nell'ambito, per certi aspetti, fin troppo specialistico, della letteratura miracolistica mariana, la cui tradizione, anche versificata, aveva una sua considerevole diffusione nel secolo XIII. Tuttavia, nessuno dei poeti mariani, prima di Alfonso X, né Gautier de Coinci in francese e neppure Gonzalo de Berceo in castigliano, aveva affidato interamente la narrazione al canto. Questa peculiarità è uno degli aspetti salienti di questa straordinaria collezione⁵¹.

Per quel che concerne la questione dell'attribuzione al solo nome di Alfonso X dell'intera opera, occorre interpretarla nel senso della responsabilità del progetto e revisione della "scrittura" (*fazedor*). L'intento era di accogliere e "oltrepassare" il repertorio già comune a tante raccolte di miracoli, in latino e in volgare, con l'aggiunta di episodi straordinari legati all'ambiente storico contemporaneo, in particolare personale⁵². Il metodo di elaborazione si nutrive di parametri forniti sia dalla tradizione liturgica in latino e sia anche da quella amorosa in volgare. Vedremo, tuttavia, quanto prevalente sia l'influenza, anche melodica, dell'universo artistico della Chiesa medievale, presente sotto forma di continui richiami soprattutto alla tradizione tropistica, sequenziale e innodica.

⁵¹ V. Bertolucci (1999), "Alfonso X *el Sabio*, poeta profano e mariano", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, a cura di J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez, 149-158. Madrid: Editorial Complutense.

⁵² J. T. Snow (1999), "Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, a cura di J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez, 159-172. Madrid: Editorial Complutense.

2.1c. β La CSM 24 e la CSM 82: la valutazione del *bon son*

In questo paragrafo ci occuperemo di quelle *Cantigas* che si riferiscono nel testo al *bon son* come riferimento a un modello preciso che abbiamo individuato come appartenente al mondo musicale liturgico⁵³. La CSM 24 *Madre de Deus, non pod'errar que en ti à fiança* (ed. Mettmann, vol. I p. 115), contenente il verso *Os crerigos en mui bon son cantando Kyrie eleison*, presenta come modello melodico e formale il *Kyrie Orbis factor*.

<CSM 24> (E2: 24/ To: 17)/ virelai/ Chartres (Francia)/ 48v

*Esta é como Santa Maria fez nacer hũa fror na boca ao crerigo,
depois que foi morto, e era en semellança de lilio, porque a loava.*



R *Madre de Deus, non pod' errar / quen en ti á fiança.*

M *Non pod' errar nen falecer
que(n) loar te sab' e temer.*

V *Dest' un miragre retraer
quero, que foi en França.*

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A8 A'7	N8 A6	A14'
M	b8 b8	b8 b8	b8 b8
V	a8 a'7	b8 a8	b8 a6'

La *Cantiga* riprende la narrazione del miracolo fatto dalla Vergine Maria al chierico di Chartres, leggenda diffusa in un numero considerevole di collezioni di miracoli: due versioni di Gautier de Coinci, la raccolta *Miracula Beatae Mariae Virginis in carnotensis ecclesiae facta* versificata nel 1262 da Jehan Le Marchand, *Las vidas de los Padres, fabliaux*, canti morali e laudi. In Spagna la stessa leggenda fu ripresa da Gil de Zamora, versificata da Gonzalo de

⁵³ M. I. Colantuono (2007), "El *bon son* en las *Cantigas de Santa Maria*", in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*, (Barcelona, 28-31 maggio 2003), ed. Gonzàles H. e M. X. Lama, 1219-1231. Sada: Ediciós do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona).

Berceo nei *Milagros de Nuestra Señora* e ripetuta negli *Exemplis e Miracles*. Il tema è quello del chierico peccatore, ladro e baro in questo caso, con una speciale devozione per la Vergine Maria, che pregava sempre prima di avviarsi a commettere i suoi misfatti. Nella narrazione si racconta di come il chierico morì all'improvviso senza confessione e fu seppellito dagli altri chierici in luogo sconsecrato; e di come Santa Maria apparve in visione al *preste* (sacerdote) di quel luogo e gli disse che quel suo clerico aveva ottenuto il perdono del suo Figlio, poiché durante la sua vita e al momento di morire si era sempre affidato alla sua protezione. Nel corso di quest'apparizione Santa Maria chiese, quindi, che l'indomani con solenne processione tutti si recassero a riprendere il chierico defunto, per seppellirlo in luogo consacrato. Come simbolo visibile del perdono, il defunto avrebbe avuto in bocca un giglio, *fror na boca e parecer / de liro semellança* (v. 56-57). Il *preste*, senza dubitare, il giorno seguente ordinò che suonassero le campane a distesa, mentre tutti si recarono a costatare il miracolo della Vergine. Quando i chierici arrivarono sul luogo del miracolo, recitarono sermoni e con *bon son cantando "kyrieleison"* (vv. 49-50) riportarono il chierico miracolato, *con dança* (v. 62), quindi con tutti gli onori, in luogo consacrato e lì gli diedero degna sepoltura. Un dato importante, che rimanda al contesto liturgico mozarabico, è il riferimento alla danza: elemento caratterizzante l'antica liturgia ispanica, prima del processo di unificazione portato a termine nel secolo XI. L'altro elemento che richiama la nostra attenzione è il *bon son cantando "kyrieleison"* (vv. 49-50); bisognerebbe, infatti, indagare sul significato di *bon son* e sulla presenza del *Kyrie eleison*. Partiamo dall'individuazione della forma del componimento, che nell'edizione di Anglès è presentata come un *virelai* (ab/ccab), ma un'analisi della struttura musicale, può suggerirne un'altra che, tenendo conto della natura delle frasi musicali, accorpa i versi brevi in unità più lunghe, con rima interna:

Madre de Deus, non pod'errar / quen en ti á fiança
Non pod'errar nen falecer
quen loar te sab', e temer.
D'est'un miragre retraer / quero, que foi en França
Madre de Deus, non pod'errar / quen en ti á fiança

(ed. Mettmann vol. I p. 115)

La forma con una ripresa contenente un verso di 15 sillabe, una mutazione con due versi ottosillabi e una volta con un verso della stessa lunghezza della ripresa, potrebbe sembrare difficilmente sostenibile se non si tenesse conto dell'analisi melodica, della costruzione sintattica e, non ultima, della struttura formale complessiva che si modella su una tipologia fortemente caratterizzata di brano liturgico.

La melodia si muove in un ambito di V modo, con *fa finalis*, *do* nota di recita e una gamma sonora che scende fino a una quarta sotto la *finalis*: il *do grave*. La *finalis fa*, la corda di recita *do* e la terza intermedia *la* costituiscono l'ossatura del brano: un canto di terze che può spingersi fino al *re acuto*, limite superiore del registro di V modo. L'alternanza tra queste note fondamentali e le altre, le dissonanti, nella prospettiva compositiva della monodia medievale, fornisce l'occasione dell'alternanza tra tensione e riposo: elemento caratteristico di tutta la

musica occidentale. La cadenza piena, che determina la fine di una frase musicale o di un'intera sezione si caratterizza per la presenza della *finalis*; la mezza cadenza è rilevata piuttosto da una delle note della catena di terze. In questo caso ci troviamo di fronte all'eccezione di una mutazione con due frasi identiche, che terminano con una mezza cadenza, mentre la piena è ritardata alla fine della volta: struttura che dona alla mutazione un senso di tensione accresciuta, diventando il culmine di un movimento allargato che conduce alla fase di riposo solo nella volta. L'analisi musicale determina pertanto un altro tipo di forma AbbA, con una ripresa costituita da una sola frase musicale e una stanza con una mutazione di due frasi identiche e una *vuelta* che ripete la lunga frase della ripresa. Se anche si volesse considerare secondo criteri di duplicità, aa'baa', con la ripresa costituita da due frasi identiche, con cadenza finale differente, l'una incompleta e l'altra piena (*ouvert* e *clos*), sarebbe comunque una forma tripartita, con frasi musicali uniche o doppie ripetute.

Già in altra sede dimostrammo come questa modalità di ripetizione sia tipica della forma di *Kyrie eleison*: il brano liturgico che di fatto viene citato nel testo della composizione. Per sostenere questa tesi occorre chiarire, fin d'ora, qual è questa forma di *Kyrie eleison* e soprattutto motivarne la scelta. Il *Kyrie eleison*, come tutti i brani dell'*Ordinarium* della Messa, costituisce un'aggiunta, di epoca relativamente tardiva, rispetto al repertorio gregoriano. La fase compositiva delle melodie di *Kyrie eleison* inizia dal secolo X, raggiunge piena fioritura tra XI e XII secolo e continua fino al XV.

Dal punto di vista della struttura formale il *Kyrie eleison* consta di tre acclamazioni, ciascuna intonata tre volte: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*. Le modalità di ripetizione melodica determinano strutture formali differenti: la forma più semplice si serve di un'unica frase melodica per ciascuna acclamazione, tranne l'ultima, che può avere melodia variata; l'altra forma prevede l'utilizzo della stessa frase melodica per le acclamazioni dei *Kyrie* e una differente per il *Christe*, determinando la forma caratteristica ad arco (forma che riconosciamo nella CSM 24); e l'ultimo tipo di forma adotta tre differenti melodie per ciascuna delle tre acclamazioni.

Prima di diventare canto autonomo, il *Kyrie* fu introdotto nella liturgia come invocazione del popolo per esprimere adesione alle preghiere pronunciate da un ministro (diacono). Era dunque una litania d'intercessione, dalla struttura sillabica molto semplice. Originariamente collocata dopo le Letture, come preghiera di congedo dei catecumeni, mantenne questa funzione anche quando fu introdotta in Occidente nel V secolo. Con la scomparsa del catecumenato, fu spostata all'inizio della Messa, mantenendo la sua forma originaria. Dal X secolo furono composti nuove melodie e testi nuovi (tropi), il cui *incipit* rimane tuttora legato al *Kyrie* di riferimento. Il *Kyrie eleison* diventa, dunque, un brano dell'*Ordinarium Missae* atto a ricevere un tropo, come commento di lode alla parola *Kyrie*. Ma quel che più conta è la sua struttura formale e la presenza di elementi indicativi caratterizzanti. La forma che ci interessa esaminare in questa sede è quella tripartita ABA, con il *Christe*, acclamazione centrale, che si spinge melodicamente in un registro più acuto: struttura architettonica ad arco. Particolare

considerazione merita l'inciso melodico che in numero considerevole di *Kyrie* pone l'accento sulla sillaba *e* di *eleison*: un breve melisma che si presenta uguale in tutte le 9 invocazioni o spostato nel registro superiore nel *Christe*.

L'analisi della struttura melodica della CSM 24 conduce alla immediata percezione di un'architettura compositiva tipica di un *Kyrie eleison*, architettura scandita dalla presenza di elementi di inequivocabile derivazione kyriale: la struttura complessiva tripartita ABA, che risulta dall'accorpamento dei versi, è quella di un *Kyrie* con la parte centrale (*Christe eleison*) melodicamente diretta verso il registro più acuto rispetto alle due frasi che la racchiudono; la presenza sapientemente scandita dello stesso inciso melismatico negli stessi punti di ciascuna frase musicale (*fa sol la sol*), identico ma trasportato in un registro acuto nella frase centrale (*la sib do sib*), che nei *Kyrie* sottolinea la sillaba *e* di *eleison*.

Se tutti questi elementi non dovessero essere sufficienti si consideri la straordinaria somiglianza di questa melodia con quella del *Kyrie Orbis factor*, il cui confronto è stato compiuto con la versione del *Graduale Triplex*⁵⁴, una lezione piuttosto uniformata tenendo conto delle innumerevoli varianti delle lezioni dei *Kyrie* nella pratica d'uso dei vari centri liturgici. In questo caso, però, più che il confronto nota contro nota, che potrebbe rivelarsi significativo in un contesto di repertori codificati per iscritto, si adotta un criterio di riconoscimento di moduli melodici di inconfondibile profilo, in un'ottica di trasmissione orale. Qui, infatti, si riconosce un inciso melodico di forte pregnanza mnemonica, che determina l'inequivocabile presenza del modello melodico del *Kyrie Orbis factor*, a prescindere dalla varietà di lezioni codificate.



Riteniamo, quindi, di avere elementi decisivi per sostenere che qui ci troviamo di fronte a uno straordinario esempio di costruzione musicale a forma di *Kyrie* e credo altresì che si possa cogliere la chiara intenzione di voler citare il modello melodico del *Kyrie Orbis factor*. Bisognerebbe, infine, spiegare come mai un brano dell'*Ordinarium Missae* sia stato inserito in

⁵⁴ *Graduale Triplex* (1979), 748. Solesmes.

un contesto del tutto estraneo a quello della celebrazione eucaristica. Ebbene, occorre ricordare come originariamente il *Kyrie* non facesse parte della Messa, essendo un'acclamazione inserita in alternanza alle invocazioni litaniche: funzione conservata, almeno fino all'ultimo Concilio, nell'arcaica Messa del Sabato Santo e all'interno delle processioni di Rogazioni⁵⁵. Probabilmente qui si vuole richiamare l'ambiente processionale del *rogare*: i chierici pentiti chiedono alla Vergine di ottenere il perdono.

Il riferimento alla *flor di liro* (dal lat. *lilium*) che spunta dalla bocca del chierico defunto ha una chiara simbologia, che si lega anche al tema delle cinque rose che fuoriescono dalla bocca del monaco, protagonista della CSM 56 *Esta é de como Santa Maria fez nacer as cinco rosas na boca do monge, depos ssa morte, polos cinco salmos que dizia a onrra das cinco leteras que á no seu nome, con refrain Gran dereit' é de seer* (ed. Mettmann vol. I p. 193). In questa versione ciascuna delle cinque rose dovrebbe simboleggiare uno dei cinque salmi cantati dal monaco, le cui cinque prime lettere dell'*incipit*, come un acrostico, formerebbero il nome di Maria. Ma la simbologia del giglio (*lilium*) ha legami ancor più stretti con la figura della Vergine, qualora si consideri l'analogia esposta nell'Antifona dell'Ufficio *In natale Virginis*, attestata già nei vetusti Antifonari di Rheinau e Silos: *Sicut liliū*⁵⁶. Il *lilium* era, nel contesto liturgico, il fiore eletto a simbolo di candore e verginità, le virtù che distinguono la figura di Santa Maria. L'associazione Santa Maria - *lilium* ha quindi anche un'origine simbolica liturgica, che in un percorso di ricerca volto all'individuazione di modelli liturgici, anche simbolici, non può di certo passare inosservata.

La **CSM 82** *Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quisieran tentar e se lle mostraron en figuras de porcos polo fazer perder, con refrain A Santa Maria mui bon servir faz* (ed. Mettmann vol. I p. 261) narra di come Santa Maria accorse a proteggere un monaco tentato da diavoli, che gli si mostravano *en figuras de porcos*⁵⁷. Quando la Vergine interviene, lo fa con *bon son*: *e a Virgen Santa mans'e en bon son / confortou o frade, dizend'*: "A mi praz (vv. 48-49). La struttura formale nell'edizione di Anglès si presenta come un *virelai* (aa'//bbca'), ma un'analisi musicale, basata sui criteri già esposti, permette individuare un'altra struttura formale.

⁵⁵ Processioni di carattere penitenziale: *litanía major* (25 aprile) e *litanies minores* dei tre giorni precedente l'Ascensione.

⁵⁶ R. J. Hesbert e R. Prevost (1965) a cura di, "Manuscripti cursus monasticus", in *Corpus Antiphonalium Officii*, vol II di *Rerum Ecclesiasticarum Documenta*, Series Maior, fontes VIII. Roma: Herder.

⁵⁷ M. I. Colantuono (2007), *op. cit.*, 1225.

<CSM 82> (E2: 82/ To: 5a)/ virelai/ Conturbel (Canterbury, Inghilterra)/ 97

Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quiseran tentar e se lle mostraron en figuras de porcos polo fazer perder.

The image shows a musical score for three parts: R (Requies), M (Missa), and V (Virelai). Each part is written on a single staff in a medieval style. The R part starts with a 'R' and has four '+' signs above it. The M part starts with an 'M' and ends with a double bar line. The V part starts with a 'V' and has three '+' signs above it. The notation includes various note values and rests.

R A Santa Maria mui bon servir faz,
pois o poder ela do demo desfaz.

M Ond' avêo desto que en Conturbel
fez Santa Maria miragre mui bel

V por un monge bôo, cast' e mui fiel,
que viu de diabres vîir mui grand' az.

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A11	A11	A11
	A11	A11	A11
M	b11	b11	b11
	b11	b11	b11
V	c+a''22	b11	b11
		a11	a11

Il modo d'impianto, così come quello della CSM 24, è il V, con *finalis fa*, corda di recita *do* e una gamma sonora che si estende dal *mi* grave, al *re* acuto, limite estremo del V modo. La ripresa comincia con la nota *finalis*, il suono più importante del modo, e termina con la stessa *finalis*, comprendendo un'intera frase musicale divisibile in due semifrasì con identico inizio: *ouvert* e *clos*. Ci troviamo dunque di fronte ad una lunga frase con cesura al mezzo, determinata musicalmente da una cadenza non piena, e poeticamente da una rima interna. In questo modo si prospetta una struttura comunque tripartita (Abba' o, se si preferisce, aa'bba''a') simile a quella della CSM 24: una struttura di *Kyrie*. Ebbene anche in questo caso abbiamo uno straordinario esempio di somiglianza melodica con il *Kyrie XVII*, il *Kyrie Salve*⁵⁸.

⁵⁸ *Graduale Triplex* (1979), 764. Solesmes.



Quest'ultima è una prova aggiuntiva della valenza della locuzione *bon son*, che nei casi analizzati sempre si riflette in una struttura formale di brano liturgico, nel nostro caso il *Kyrie eleison*. Negli altri contesti in cui compare il suo significato sembra ancora riferirsi a modelli di derivazione liturgica, com'è il caso di altre *Cantigas* (CSM 270, 188, 410).

Infine possiamo aggiungere qualche riflessione sulla struttura del *Kyrie eleison*, che, di fatto, è una composizione tropata, e il tropo è il genere frutto d'imitazione per eccellenza. Rimarchiamo quest'aspetto perché crediamo che i procedimenti compositivi delle *Cantigas* vadano cercati soprattutto nella produzione tropistica: un patrimonio che accoglie reminiscenze intenzionali del repertorio ufficiale e le filtra attraverso una nuova sensibilità artistica, trasfigurandole in una nuova veste espressiva, timbrica e ritmica. Lo stesso processo di assimilazione musicale e culturale che è effettuato nell'opera di composizione delle *Cantigas de Santa Maria*. Il fenomeno può essere paragonato a quello, descritto in geologia, della trasformazione degli strati rocciosi in seguito al loro contatto, in particolari condizioni di pressione e di temperatura. Detto processo di trasformazione geologica, conosciuto con il nome di metamorfosi per contatto, può essere adottato nel caso di buona parte delle forme di assunzione-elaborazione di strutture musicali, pratica che investe sia la produzione liturgica sia quella profana medievale, e che permette l'individuazione dei nessi e contatti tra repertori⁵⁹.

2.1c. y La CSM 7: intermelodicità e valenza semantica

L'individuazione di altri modelli liturgici nelle *Cantigas* alfonsine offre interessanti paralleli, che disvelano relazioni intermelodiche ed intertestuali tra repertori medievali. Tale il caso della CSM 7 *Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prene, que adormecera ant'o seu altar chorando con refrain Santa Maria amar / devemos muit'e rogar* (ed. Mettmann vol. I p. 75), in cui si narra del miracolo fatto dalla Vergine a una badessa incinta⁶⁰.

⁵⁹ G. Baroffio (1988), *op. cit.*, 70.

⁶⁰ M. I. Colantuono (2005), *Basi teoriche per la ricerca della tradizione liturgica nelle Cantigas de Santa Maria*, tesi presentata per il Master in *Teoria de la Literatura i literatura comparada*, 93. Barcelona: Universitat Autònoma.

<CSM 7> (E2: 7/ To: 6)/ virelai/ Bolonna (Bologna)/ 36v

Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne, que adormecera ant' o altar chorando.

The image shows a musical score for five voices, arranged in five staves. The first staff is labeled 'R', the second 'M', and the third 'V'. Each staff contains a single line of music in a treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are several plus signs (+) above the notes, indicating specific rhythmic values or accents. The score is written in a historical style, likely from a 16th-century manuscript.

R *Santa Maria amar
devemos muit' e rogar
que a ssa graça ponha
sobre nos, por que errar
non nos faça, nen peccar,
o demo sen vergonna.*

M *Porende vos contarey
dun miragre que achei
que por hũa badessa
fez a Madre do gran Rei
ca, per com' eu apres' ei,
era-xe sua essa.*

V *Mas o demo enartar-
a foi, por que emprennar-
s' ouve dun de Bolonna,
ome que de recadar
avia e de guardar
seu feit' e sa besonna.*

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A7	A7	A7
	B14	A7	A7
		B6	B6'
	A7	A7	A7
	B14	A7	A7
		B6	B6'
M	c7	c7	c7
	b14	c7	c7
		d6	d6'
	c7	c7	c7
	b14	c7	c7
		d6	d6'
V	a7	a7	a7
	b14	a7	a7
		b6	b6'
	a7	a7	a7
	b14	a7	a7
		b6	b6'

Prima di tutto si consideri il contenuto: si tratta di una piccante storia di localizzazione italiana, anche se di possibile derivazione francese giacché compare tra i miracoli della serie attribuita a Pothon, in seguito diffusa dallo *Speculum Historiale* del Bellovacense con il titolo *De abbatisa pregnante quam Mariam ab infancia liveravit*. Passò quindi ai *Miracles* provenzali e fu ampiamente sviluppata in *fabliaux*, *historiae*, *vidae* e *mariales*; raccolta nella penisola iberica da Gonzalo de Berceo e Gil de Zamora, fu inserita nei *Miracles* catalani del XV secolo. Si tratta dunque della storia di una badessa che, *mas o demo enartar a foi* (vv. 15-16) “raggirata dal demonio”, rimase incinta in seguito ad un incontro con un uomo di Bologna. Le monache del convento, scoperta la gravidanza, si precipitarono ad accusarla presso il vescovo del posto, il quale giunse immediatamente a verificare l'accaduto. La badessa di fronte alle accuse del vescovo pregò la Vergine chiedendo intercessione e *come quen sonna* (v. 43) “mentre dormiva” Santa Maria le estrasse la creatura e la condusse presso il santuario di Soissons. Al risveglio dunque la badessa si denudò per mostrare il suo stato al vescovo che la giudicava che, *pois lle vyu o sêo* (v. 53) “dopo averle visto il seno”, rivolse severi rimproveri alle monache che avevano accusato “ingiustamente” la loro badessa. La versione alfonsina menziona il santuario di Soissons e, senza fornire dati d'identificazione, afferma che la badessa apparteneva all'ordine di Oña⁶¹.

La struttura musicale nell'analisi di Anglès si presenta come una successione di micro-unità melodiche (*abc abd / ebc ebc / abc abd*), che riunite in frasi musicali, restituiscono un perfetto modello sequenziale *aa / bb / aa*, con coppie di frasi musicali (*copulae*) cui corrispondono coppie testuali diverse per lunghezza e accentuazione. Sembrerebbe una struttura sequenziale dentro la forma del *virelai*: *aa* (ripresa) *bb* (mutazione) *aa* (volta).

⁶¹ AA. VV. (1979), *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa Maria, Facsímil del Códice T. I, 1 de la Biblioteca de San Lorenzo de el Escorial, siglo XIII, 2 voll.* Madrid: Edilan.



Una ricerca effettuata nel repertorio di *prosa* ci permette di individuarne una *De Santa Maria*, attestata nel codice di Las Huelgas, *Flavit auster flatu leni*, che presenta straordinarie similitudini, soprattutto in sede d'intonazione e cadenza delle frasi musicali, con la *Cantiga 7*⁶². La *prosa* in questione, numero IX in attestazione unica nel codice di Las Huelgas, celebra il parto della Vergine ed è strutturata melodicamente in cinque coppie di frasi: *aa bb cc dd ee*⁶³.

Innanzitutto esaminiamo il parallelismo modale: evidente l'impronta del I modo autentico, con le posizioni strategicamente rilevanti del *re*, nota *finalis*, il *la tenor*, la terza *fa* e il *do* acuto *subfinalis*. Dal punto di vista formale notiamo subito la cellula melodica d'intonazione di estrema pregnanza mnemonica (*re/fa sol/la*); il passaggio *la-do*, solo apparentemente irrilevante, se teniamo presente che, oltre ad essere due gradi importantissimi quali il *tenor* e la *subfinalis* del *protus* autentico, formano una micro-formula tonica in corrispondenza di un contesto accentuativo determinante che si ripete in tutti i versi della *Cantiga*; la coincidenza di micro-cellule derivate da formule di più ampio respiro; infine la determinante cadenza finale (*mi re do/re*).

L'ipotesi della relazione intermelodica trova un'altra conferma nel parallelismo argomentativo che s'instaura tra i due testi: nella *Cantiga* una badessa incinta chiede l'intercessione della Vergine e nella *prosa*, scelta come modello, viene celebrato il parto della Vergine Maria. Le ragioni intertestuali sono di chiara evidenza, considerando il concetto medievale del parto e dello stato di madre, comunque beato a prescindere dalle contingenze. Di estremo interesse è la constatazione della presenza di questa *prosa* nel codice di Las Huelgas come unica attestazione, il cui testo pubblicato in *Analecta hymnica* è classificato nel gruppo:

⁶² La *prosa* è la numero IX del codice di Las Huelgas, f. 45.

⁶³ H. Anglès (1931), *El codex musical de las Huelgas*, 165. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

“sequenze conosciute solo per il *ms* di Las Huelgas”. Il prezioso codice, scritto tra il 1250 e il 1300, fu confezionato in uno *scriptorium* di un centro non ben identificato, ma sicuramente destinato fin dal principio al monastero di Santa María la Real (Burgos). Il repertorio comprende 45 pezzi monodici e 151 polifonici: si tratta della fonte ispanica più importante della fine del XIII inizi XIV secolo. Il repertorio monodico ingloba 10 tropi di *Benedicamus*, 20 *prosaes* e 15 *conductus*; mentre il polifonico consta di 59 mottetti; 17 *conductus*; un solfeggio a 2 voci; 24 frammenti di *Ordinarium*, soprattutto tropati; 3 frammenti di Graduale; 2 Alleluya; un tropo di Offertorio (*Recordare Virgo Mater*); 21 *Benedicamus*; 11 *prosaes* a 2 voci. Complessivamente il repertorio di Las Huelgas offre concordanze tanto con le fonti principali della Scuola di *Notre Dame* di Parigi, quanto con altre fonti musicali europee (codice di Bamberg, Staatliche Bibl. Lit 115; Montpellier, Faculté de Médecine H 196). Tuttavia il 40% del repertorio è costituito da pezzi che non si trovano in altre versioni, o nel caso esistano, procedono da fonti peninsulari⁶⁴. Così dal punto di vista notazionale presenta caratteri di speciale interesse ai fini dell’attribuzione a una particolare tradizione scrittoria (vd. le *ligaturae* dei *tenores* nei Mottetti dove la *finalis* nei movimenti discendenti viene provvista di un gambo rivolto verso il basso)⁶⁵.

Fondato nell’anno 1187 da Alfonso VIII di Castilla e gemellato con il monastero di Cîteaux dal 1199, il monastero situato alle porte della città di Burgos era concepito come luogo di riposo della famiglia reale: per questo motivo le sue abadesse erano perlopiù di sangue reale. A questo proposito la CSM 122 al verso 67 riferisce chiaramente l’origine reale delle monache cistercensi che risiedevano in questo luogo: *nas Holgas, logar de bon preu* (Mettmann vol. II p. 67 v. 67).

La Vergine di Las Huelgas è citata nella raccolta alfonsina in tre occasioni: CSM 363, CSM 361 (*quero del milagre un bon cantar fazer*) e CSM 303. Nella CSM 363 *Como Santa Maria livrou de prijon un cavaleiro por ùa cantiga que lle fez, que tiinna preso el con Simon*, con ripresa *En bon ponto vimos esta Sennor que loamos* (ed. Mettmann vol. III p. 236) un trovatore guascone viene soccorso dalla Vergine titolare del monastero di Burgos e in cambio si compromette a *que mentre visesse / polo seu amor trobasse* (vv. 27-28). La relazione non si stabilisce quindi direttamente con il monastero, ma con la Vergine del santuario presso la quale si raccomanda il trovatore mentre giace in una prigione della Guascogna.

Più direttamente implicata con il monastero cistercense è la CSM 361: *Como Santa Maria fez nas Olgas de Burgos a ùa sa omagen que se volveu (na cama) u a deitaron*, con refrain *Null’ome per ren non deve / a dultar nen a tēer* (ed. Mettmann vol. III p. 232). La prima strofa mostra la volontà di rendere grazia con la musica di un miracolo avvenuto nel cenobio: *quero del (milagro) un bon cantar fazer* (v. 8). Nelle due strofe che seguono Alfonso X ristabilisce la sua discendenza nominando il fondatore del monastero, il suo bisnonno Alfonso VIII di Castilla: *segund aprendi eu* (v. 15). Più tardi racconta il curioso rituale delle monache cistercensi che si

⁶⁴ L. Arribas - J. C. Asensio (2001), *Códex del monasterio de Las Huelgas*. Madrid: Fundación Caja Madrid.

⁶⁵ W. Apel (1962), *Die notation der polyphonen Musik. 900-1600*, Leipzig. Ed. italiana (1984) a cura di P. Neonato, *La notazione della musica polifonica*, 218. Firenze: Sansoni.

svolgeva la notte di Natale, celebrata con la più grande ostentazione: *ena noite de Navidad, en que faz / Santa Ygreja gran festa, que as monjas por solaz / fezeron mui rico leito* (vv. 35-37). Coricavano un'immagine della Vergine in un letto, simbolizzando le cure che le donne offrono a una partoriente; una volta adagiata la figura, le monache si collocavano inginocchiate intorno al letto in attesa del miracolo, che consisteva nel cambiamento del colore del viso della Vergine ritratta e nel rivoltarsi dell'immagine nel letto, simulando le contrazioni del parto. Così ad avvenuto miracolo le monache si alzavano in piedi e cominciavano a cantare: *E enton toda las monjas s'ergeron cantando ben: / "Santa Virgen sen mazela, que per bondad'e per sen / feziste que Deus o Padre, que o mundo en si ten / e en que os ceos caben, que podess'en ti caber* (vv. 50-53). Il testo, che propone gli stessi contenuti teologici dei brani n.112 *Virgo virginum, salus hominum* e n. 53 *Salve, sancta Christi parens* del codice di Las Huelgas, andrebbe analizzato anche dal punto di vista delle possibili relazioni intermelodiche.

Tenendo in conto l'unicità di attestazione della *prosa* relazionata con la CSM 7, nonché la presenza del tropo d'Offertorio *Ab hac familia* perfettamente imitato nella CSM *de festa* 11, dovremmo interrogarci in maniera più approfondita anche sulle relazioni tra il repertorio contenuto nel codice di Las Huelgas e quello della collezione alfonsina. Abbiamo già avuto modo di verificare come i contenuti musicali e teologici s'intreccino, in una sorta di dialogo che lascia intravedere molto di più e ben al di là del mero passaggio da un codice all'altro.

2.1d Le *Cantigas de Santa Maria* e i suoi prototipi

- **CSM 4 (414) *Esta quarta é de Triidade de Santa Maria***. *Como Deus é comprida Triidade* (ed. Mettmann, vol. III p. 334). *Contrafactum* di *Pour conforter mon cuer et mon courage* dai *Miracles* di Gautier de Coinci, in forma di canzone.

- **CSM 7 *Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prene, que adormecera ant'o seu altar chorando*** con ripresa *Santa Maria amar / devemos muit'e rogar* (ed. Mettmann vol. I p. 75), in cui si narra del miracolo fatto dalla Vergine a una badessa incinta, che ha come modello la *prosa IX (58) Flavit auster flatu leni*, attestato nel cod. Las Huelgas (Colantuono, 2005).

- **CSM 11 (421) *Esta.XI. en outro dia de Santa Maria, é de como lle venna emente de nos ao dia do judizio et rougue a seu Fillo que nos aja merçee***. *Nembre ssete, Madre de deus, Maria* (ed. Mettmann, vol. III p. 348). La melodia riprende la *prosula Ab hac familia* cantato sul melisma finale (*a nobis*) dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater* del *Commune Beatae Mariae Virginis, Salve sancta parens* (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, LXXIX, c. 76v, sec.XIV-XV; Las Huelgas, No. XII, f. 8v). La struttura musicale (*aa bb cc dd ee a'a' c'c' ff c''c''g*) è quella di una sequenza, collimando con la forma del modello, sia del melisma originale che del tropo (Baroffio e Carlic 2002: 52-54).

- **CSM 12 (422) *Esta.XII. é de como Santa Maria rogue por nos a seu Fillo en a dia do juyzio***. *Madre de deus ora por nos* (ed. Mettmann, vol. III p. 349). Il modello è la versione

galiziana del Canto della Sibilla. La struttura musicale, proposta da Anglès, è esclusiva di questa *Cantiga: abcdef*.

- **CSM 24** *Esta é como Santa Maria fez nacer hua fror na boca ao crerigo depois que foi morto* *Madre de Deus, non pod'errar que en ti à fiança* (ed. Mettmann, vol. I p. 115). Il modello melodico e formale è il *Kyrie Orbis factor* (Colantuono, 2007).

- **CSM 41** *Esta é como Santa Maria guareceu o que era sandeu. A Virge Madre de nostro Sennor* (ed. Mettmann, vol. I p. 159). La forma è di un rondeau (*abcd/a'a'a'a''bcd*) e melodicamente ricorda l'inno *Jam lucis orto sidere* (feria II) e la sequenza *Victimae paschali laudes*.

- **CSM 82** *Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quiseran tentar A Santa Maria mui bon servir* (ed. Mettmann, vol. I p. 261). Il modello melodico e formale è il *Kyrie Salve* (Colantuono, 2007).

- **CSM 100** *Santa Maria strela do dia* (ed. Mettmann, vol. I p. 304). Melodia relazionata con il virelai *Stella splendens* del *Llibre vermell* di Montserrat.

- **CSM 202** *Esta é como un clerigo en Paris fazia hua prosa a Santa Maria. Muito a Santa Maria* (ed. Mettmann, vol. II p. 246). La struttura metrica sarebbe nell'analisi di Anglès, *aba'c/dede aba'c*, ed il suo modello il Lai *Virge gloriose*.

- **CSM 224** *Como Santa Maria de Terena, que é no reino de Portugal, ressicitou hua menyynna morta. A Reynna en que é comprida* (ed. Mettmann, vol. II p. 289). La melodia è simile a quella del mottetto *O Maria, maris stella* (Huelgas, n. 104, 135 e 83), ricorda vagamente il movimento melodico della *ballada Los set goigs* del *Llibre Vermell* di Montserrat del XIV secolo.

- **CSM 288** *Como un ome boo de religion foy veer a ygreja u jaizaia o corpo de Sant Agostin.. A Madre de Jhesu Cristo Cristo / vedes a quen aparece* (ed. Mettmann vol. III, p. 71). Il modello *aa'aa'/a''aa''a/aa'aa'* un virelai secondo l'analisi di Anglès, viene considerato come una successione di strofe de *romanz*, forma praticata nella liturgia mozarabica e più tardi nell'innodia ispanica da Wendy Lawson (1987:91-93).

- **CSM 290** *Esta é de loor de Santa Maria. Maldito seja quen loara* (ed. Mettmann, vol. III p. 74). Un *virelai* con forma *ab/b'b'ab*. Il modello melodico sarebbe quello di *Fidelium sonet vox sobria*, un *conductus* del repertorio di Notre-Dame.

- **CSM 300** *Esta é de loor de Santa Maria. Muito deveria ome sempr'a loar* (ed. Mettmann, vol. III p. 96). Considerata appartenente alla forma dello *Stophenlai* (*abab'/cdcd'efe'f'*), la *Cantigas* si caratterizza per una melodia tipica di *goigs*, imparentata con l'inno *Ubi caritas et amor*.

- **CSM 340** *Esta é de loor de Santa Maria Virgen, madre groriosa de Deus* (ed. Mettmann, vol. III p. 187). Il modello è l'alba *cortesana S'anc fui belha ni prezada* di Cadenet, che a sua volta deriva dall'alba *Ave maris stella*, imitata da Giraut de Borneill nella *cansò Reis glorios*, dall'anonimo dell'alba *Gaite de la tor* e nell'alba bilingue latino-francese *Phebi claro nondum orto iubare*.

3. Disamina dei principali strumenti analitici applicati al *corpus* mariano alfonsino

3.1 La centonizzazione

Il centone, secondo la definizione del *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, era una coperta o anche una veste grossolana fatta di tanti pezzi di tessuto cuciti insieme, utilizzata dagli indigenti per difendersi dalle intemperie dell'inverno¹. In senso traslato con questo termine s'indicavano quei componimenti letterari, poemi o discorsi, frutto di assemblaggio di stralci testuali già esistenti, che cuciti insieme venivano a significare tutt'altra cosa. Questa tecnica fu utilizzata moltissimo nel campo della creazione liturgica: i versetti salmodici, pilastri della produzione liturgica, erano tratti dal Salterio seguendo un ordine, in forma invertita o dimezzata secondo i criteri richiesti dal contesto e dal momento rituale².

Così come molti componimenti del repertorio gregoriano classico, alcune *Cantigas* utilizzano la tecnica della centonizzazione, essendo il risultato dell'assemblaggio di un certo numero di formule estratte dal repertorio preesistente e sapientemente cucite insieme. La centonizzazione è una vera tecnica compositiva che richiede competenza e gusto nella scelta e nella combinazione formulare. Infatti, non tutte le formule possono legarsi insieme e i criteri della selezione e della tecnica di montaggio costituiscono una vera e propria scienza: è necessario, cioè, conoscere la logica musicale che determina le scelte formulari e i meccanismi che permettono la loro combinazione. Alla stessa maniera è indispensabile essere esperti nell'arte della giuntura formulare, avere cioè la competenza che permette la scelta della nota o del gruppo neumatico, che opera da elemento di cucitura tra una formula e l'altra.

L'esame volto all'individuazione delle formule centonizzate è stato il primo passo verso la definizione di un sistema analitico compatibile al repertorio alfonsino. Consapevoli della validità riconosciuta a differenti approcci analitici, riteniamo che l'applicazione di metodi già sperimentati con altri repertori coevi alle *Cantigas* mariane costituisca il punto di partenza nella scelta di un sistema analitico che abbia caratteristiche di mobilità e variabilità e che sia, quindi, adattabile alla produzione alfonsina. In effetti, già un primo approccio con il repertorio restituisce un tipo di costruzione basata sulla connessione tra struttura formulare, che si regge su precise norme modali, e tipologia melodica. Questa configurazione, che riaffiora continuamente sotto forma di nuclei melodici, nonostante la struttura formale dei pezzi possa lasciare emergere un impianto di tipo fraseologico, costituisce un primo segnale orientativo ai fini della preparazione di un sistema classificatorio adeguato a restituire la complessità compositiva dei componimenti mariani³.

¹ Vd. *Centonisation*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* (1924), vol. II. Paris.

² P. Ferretti (1934), *Estetica gregoriana ossia trattato delle forme musicali del Canto gregoriano*, I. Roma.

³ A. Rossell (2003), "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese", in *La lirica gallego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, 167-222. Roma: Carocci.

3.1a I sistemi di composizione della monodia liturgica

Passiamo a questo punto in rassegna i sistemi di composizione, individuati attraverso analisi puntuali, rinvenuti in repertori che potrebbero costituire punti di riferimento per i componimenti alfonsini. Cominciamo dall'osservazione della struttura compositiva del patrimonio melodico liturgico, che lascia emergere un sistema complesso, basato sulla confluenza di più tecniche compositive. Nel caso specifico del repertorio liturgico, l'unico elemento, che fa da comun denominatore a tutte le composizioni, è l'aderenza della melodia al testo sottostante. In altre parole, ciò che si può estrapolare dall'analisi generalizzata riguarda abitualmente la capacità della linea melodica di esprimere la dinamica della parola e della frase nel pieno rispetto degli accenti verbali e fraseologici⁴. Questi parametri rappresentano i criteri che si riconoscono nella prospettiva ideologica di ciascun brano. Poi, accanto a questi elementi strutturali, vanno considerate altre norme compositive che riflettono caratteristiche proprie dei brani, inerenti alla loro funzione liturgica, letteraria, formale e stilistica. Crediamo che la convergenza di tutti questi elementi determinasse la scelta nell'applicazione di una o più tecniche compositive.

Uno dei sistemi compositivi apparentemente più elementari, derivato direttamente dal mondo liturgico ebraico, consisteva nella pratica della cantillazione della parola biblica⁵. La prassi consisteva in una recitazione cantata su una corda relativamente acuta, interrotta da formule melodiche con funzione di cadenza in corrispondenza di cesure letterarie, e soggetta a opportune variazioni in base alla natura dei testi e al grado di solennità del giorno liturgico⁶. Una forma più elaborata di recitazione fu elaborata per i testi poetici della Bibbia (salmi e cantici), chiamata salmodia, caratterizzata da una formula musicale che si estendeva per la durata di un versetto e si ripeteva identica sui successivi⁷.

Un'altra tecnica di composizione, di struttura ciclica e sviluppatasi dalla cantillazione, consisteva nell'utilizzo di un'unica frase musicale ripetuta tante volte per quanto lo esigeva la lunghezza del testo ed è tipica del genere innodico e del *conductus* monodico costruito sulla ripetizione di un'unica frase melodica. Esistono, ancora, strutture formulari che sono delle vere e proprie melodie che trasmigrano da un brano all'altro: le melodie tipo che riguardano soprattutto le antifone dell'Ufficio, gli *Alleluia* e un particolare gruppo di Graduali⁸.

Il processo compositivo basato sulla selezione e saldatura di formule melodiche, secondo criteri modalici o affinità di genere, è tra i sistemi più complessi: procedimento molto diffuso nella

⁴ Si vedano gli interventi fondamentali di P. Ferretti (1934), *op. cit.*, 281 ss.; E. Cardine (1970), *Sémiologie grégorienne*, Solesmes. Ed. italiana, *Semiologia gregoriana*, in collaborazione con G. Joppich e R. Fischer, 1979 (rist. 1987), 42-49. Roma.

⁵ L. Levi (2002), *Canti tradizionali e tradizioni liturgiche. Ricerche e studi sulle tradizioni musicali e sui loro rapporti con il canto cristiano 1954-1971*, a cura di R. Leydi e G. Baroffio. Lucca: LIM.

⁶ P. Wagner (1921), *Einführung in die Gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. III: Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

⁷ B. Stäblein (1964) "Psalm", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10, coll. 1668-1713.

⁸ I brani sono contenuti nel cod. St. Gallen, Stiftsbibliothek 390/391 (H), scritto dal monaco Hartker fra il 986 e il 1011, in *Antiphonale Officii* (Paléographie Musicale, II/1).

composizione delle antifone delle Ore e dei responsori graduali della Messa⁹. Generalmente, la maggior parte dei brani del repertorio classico gregoriano è costituita da motivi musicali, suscettibili di essere adattati a testi differenti: le cosiddette formule, che costituiscono la struttura portante di molte melodie¹⁰. La gran parte del repertorio si presenta, a una prima analisi, non originalmente ispirata, ma magistralmente costruita attingendo a un tesoro, cioè a un fondo comune di melodie: da piccoli incisi, a motivi più sviluppati, fino ad arrivare a interi brani¹¹. Gli incisi formulari si combinano così sapientemente che la composizione assurge a un perfetto grado di unità e compattezza, tale da elevarsi al grado di composizione originalmente ispirata. L'uso di determinati neumi, e la loro combinazione, costituiscono l'elemento primo del sistema formulare, come per esempio la successione di *torculus* e *porrectus*: combinazione con preciso carattere formulare. Quali le regole e le procedure di questa tecnica che si definiscono anche in rapporto alla struttura del testo? I testi si caratterizzano per numero di sillabe e posizione degli accenti: quindi di sicuro le modificazioni delle formule tengono conto di questi due parametri. Non è casuale, infatti, che la terminologia che indica i processi di modifica delle formule derivi dalla filologia classica. I tipi formulari si modificano per: soppressione (afesi, sincope, apocope); addizione (protesi, epentesi, epitesi); contrazione (sineresi, elisione); divisione o dieresi¹².

L'altra importantissima tecnica, la cosiddetta "variazione di struttura", è propria, ma non esclusiva delle culture musicali del bacino mediterraneo. Sono composti secondo tale principio i brani costruiti con una successione d'incisi e periodi che, oltre ad avere eventuali rime melodiche, presentano alcune note fondamentali, che rappresentano l'ossatura melodica e modale del brano¹³. Vedremo come la tecnica compositiva basata sulla ricorrenza dei nuclei melodici (variazione della struttura) si rifletta anche in alcuni componimenti della raccolta alfonsina, secondo l'ottica analitica paradigmatica di Rossell¹⁴.

Infine, i procedimenti compositivi tipici, secondo gli studi classici sul repertorio gregoriano, andrebbero così inquadrati:

- Melodie-tipo: elaborazioni organiche di formule d'intonazione, mediane e finali, saldate tra loro secondo tecniche precise (graduali di II modo, versetti alleluiatici di II e VIII modo). L'adattamento della melodia-tipo tiene in conto le esigenze fonetiche e la comprensibilità della parola e non ultima la funzione liturgica.
- Melodie-centone: composizioni caratterizzate da una maggiore libertà nell'accostamento delle formule che compongono il centone. Non si tratta di adattare una sola melodia, ma di attingere dal fondo formulare un certo numero d'incisi melodici e di costruire, ogni volta, una

⁹ P. Ferretti (1934), *op. cit.*, 118-121; si veda, anche, il responsorio graduale *Iuravit Dominus*, composto di formule centoniche che si ritrovano in altri graduali di III modo in svariate combinazioni, in G. Baroffio e A. Eun Ju Kim (2003), *Cantemus Domino Glorioso*, 71-72. Saronno: ed. Urban.

¹⁰ F. Rampi - M. Lattanzi (1998), *Manuale di Canto gregoriano*, 67-97. Cremona: Turris.

¹¹ S. Corbin (1960), *L'église à la conquête de sa musique*. Paris. Edizione italiana (1987), *La musica cristiana*, 180. Milano: Jaca Book.

¹² Cfr. *Paléographie Musicale* (1893), vol. III, Solesmes.

¹³ Si consideri a questo proposito l'antifona di comunione *Amen dico vobis* per la Messa di s. Paolo (Benevento, Bibl. Capitolare, 34, c. 209v, sec. XII), in Baroffio (1988), *op. cit.*, 61.

¹⁴ A. Rossell (2004), *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*, 138-149. Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals.

melodia nuova. Questo procedimento era usato, prima che per le melodie, per i testi liturgici, che sono frutto di centonizzazione di vari versetti scritturistici. La tecnica basata sull'assemblaggio di materiale preesistente trova riscontri indicativi in altre forme artistiche ed è consone alla mentalità del tempo. Come nella pittura e nella scultura le opere riflettevano i canoni tradizionali nella scelta, nella disposizione e negli attributi dei personaggi ritratti, così le formule melodiche, concepite per essere utilizzate al principio delle frasi, al centro o alla fine, rappresentavano gli elementi canonici del linguaggio musicale del Medioevo.

- Melodie originali: difficile trovare un componimento, un'inflessione, uno spunto compositivo che non sia tratto dal fondo formulare tradizionale. Cardine osservava che, nonostante questi mosaici sonori siano frutto della combinazione di tasselli preesistenti, essi danno l'impressione di essere stati composti di getto: ed è questo uno dei più bei risultati della tecnica compositiva gregoriana.

Sulla base delle classificazioni esposte, non si possono dedurre categorie concettuali di valore assoluto, anche perché talvolta i procedimenti di composizione si trovano accostati. Il sistema di costruzione melodica prevalente, che è quello che dona maggior margine a eventuali svolte creative originali, è la melodia-centone: qui il sistema d'assemblaggio formulare spesso si arricchisce di particolari originali, soprattutto nelle melodie composte di formule unite con l'ausilio di elementi melodici di aggancio, che in taluni casi sfociano in nuclei melodici assolutamente originali.

3.1b Centonizzazione e tradizione orale nelle *Cantigas* alfonsine

Le formule che emergono dall'analisi del repertorio alfonsino sono perlopiù vaganti, emigrando da una sezione all'altra o da una *Cantiga* all'altra; esse rappresentano l'elemento più caratteristico e tradizionale del repertorio mariano. Si riconoscono poiché, oltre a essere spesso tipiche del repertorio liturgico tradizionale, si presentano sotto forma di unità espressive minime con caratteristiche di stabilità, ottenuta con l'apporto di gradi architettonicamente portanti, e struttura mobile che ne garantisce la riutilizzazione in contesti diversi. L'ampiezza delle formule è un parametro soggetto alla flessibilità, essendo suscettibile a continue variazioni e adattamenti. L'individuazione della struttura formulare costituisce la prima fase dell'approccio analitico e comparativo alla melodia delle composizioni mariane.

Attingendo dalla ricerca semiologica gregoriana, individuiamo lo schema che suole suddividere le composizioni formulari in quattro parti:

- 1) formule iniziali, dette anche intonazioni, movimenti d'incisiva pregnanza mnemotecnica;
- 2) formule centrali o mediane, strutturalmente non vincolate alla tradizione, flessibili in fase di adattamento e non rigidamente fissate come le intonazioni;
- 3) formule precadenziali;

4) formule conclusive, finali, le cosiddette cadenze¹⁵.

In generale le formule iniziali e le finali, che caratterizzano modo e tipo melodico, sono l'elemento più comune, più vagante e per conseguenza più tradizionale del repertorio. La ripetizione di una formula è un fattore molto eloquente in questo tipo di componimenti, giacché le rime musicali costituiscono un elemento compositivo importante. Queste, tuttavia, dovendo adattarsi a testi differenti, per numero di sillabe e per disposizione di accenti, subiscono spesso modificazioni, come aggiunte, soppressioni o ripetizioni di elementi, interventi che ricordano i moderni temi con variazione.

Il modello melodico di riferimento nella pratica compositiva di tradizione orale è come il modello lessicale di un sistema linguistico: struttura composta di elementi formali memorizzati e di numero finito e da una serie di regole combinatorie organizzate in una grammatica, la cui conoscenza permette di produrre un numero infinito di enunciati musicali¹⁶. Un modello grammaticale poroso, continuamente sottoposto ad adattamenti causati dall'incontro-confronto con realtà multiple, poggiante su elementi stabilizzanti che ne garantiscono la riconoscibilità. Un modello che, messo in crisi da continui adattamenti, può perdere il suo profilo e dissolversi qualora vengano meno i riferimenti architettonici e percettivi che ne sostengono l'esistenza.

3.1c Formularità e movimenti melodici

La melodia è l'elemento principale, l'anima di questo repertorio, ed è un crogiolo straordinario di forme che si disegnano attraverso l'alternanza delle frasi, degli stili (sillabico e lievemente ornamentale) e dei profili modali. Gli intervalli che ricorrono sono semplici e facili da intonare; quando si procede per grado disgiunto, possiamo imbatterci in intervalli che difficilmente oltrepassano l'intervallo di quinta giusta, poche volte la sesta e l'ottava, e solo nei cambi di sezione. Il movimento per gradi congiunti dona luogo a una straordinaria varietà d'intervalli: seconde maggiori e minori, terze maggiori e minori; quarte giuste e aumentate; quinte giuste e diminuite. Ormai perso il carattere melodico dell'accento tonico, elemento strutturale nel repertorio liturgico, e abbandonato il criterio di voler rilevare melodicamente l'accento fraseologico, corrispondente all'elevazione melodica della parola, si riconoscono qui altre strategie compositive e altre forme alternative di giuntura con il testo.

Il motivo principale per cui la melodia delle *Cantigas* prescinde dagli accenti tonici è dovuto al suo carattere strofico, che si basa sull'applicazione della melodia della prima strofa a tutte le altre, determinando percorsi melodici indipendenti dallo svolgimento del testo letterario. Nelle *Cantigas* la melodia ha pertanto autonomia rispetto al testo, ed essendo il veicolo della sua memorizzazione e trasmissione, impone, attraverso la sua direzionalità, la forma assunta dalla costruzione testuale. La struttura melodica assurge dunque a espressione trascendente,

¹⁵ F. Rampi – M. Lattanzi (1998), *op.cit.*, 67.

¹⁶ B. Lortat-Jacob (2006), "Forme e condizioni dell'improvvisazione nelle musiche della tradizione orale", in *Enciclopedia della musica*, VIII: 717-736. Milano: Einaudi.

pura, che ritorna incessantemente su se stessa e che con la sua struttura determina il dimensionamento del testo.

L'attenzione alla struttura melodica dei componimenti alfonsini prende l'avvio da un'analisi di tipo parziale ai componimenti, attraverso la scomposizione degli elementi melodici da macro a micro, dai periodi ai nuclei formulari minimi. In ogni elemento melodico estrapolato per fini analitici, dobbiamo considerare la forma della sua linea melodica o architettura periodale, e la corrispondenza interna, ossia la logica che regge la relazione tra gli elementi che lo costituiscono. In alcuni casi possiamo costatare un disegno melodico costruito ad arco (CSM 24, 82), al cui vertice troviamo la parola che porta l'accento fraseologico.

In queste composizioni, solitamente casi d'imitazione di brani d'origine liturgica, si può osservare una progressione melodico-dinamica ascendente e discendente in funzione della parola messa in risalto che verrà a trovarsi alla sommità del disegno melodico (accento fraseologico). La prima fase di questo movimento doppio, quella cioè dell'elevazione o slancio, è detto antecedente e, il secondo, quello della deposizione o riposo, è detto conseguente. A volte, in casi eccezionali, quando occorre affermare un pensiero particolarmente solenne o aggiungere enfasi a un passaggio testuale, si utilizzano espedienti melodici come lo slancio, che consiste nell'iniziare *ex abrupto* dalla sommità sopprimendo la fase antecedente, per poi discendere gradatamente verso le regioni della *finalis* dove si trova il riposo. In altri casi, invece, la melodia discende nel registro sottostante la *finalis* per poi ritornarci, raggiungendo la fase della deposizione o riposo. Questa forma di disposizione melodica è, tra l'altro, la più diffusa, anche se raramente si rileva una configurazione melodica circolare, che consiste in una sorta di movimento melodico che gira intorno ad una nota centrale, discostandosene anche di una quarta o di una quinta.

Gli elementi costitutivi del tessuto melodico devono comunque essere legati sempre da intimi e reciproci rapporti oppositivi o contrastivi. In un periodo, in una frase o in una mezza-frase l'antecedente contiene un'idea o interrogativo melodico al quale il conseguente risponde o in maniera positiva riaffermando la proposta, o in maniera contrastiva. Ai movimenti melodici, scelti dal patrimonio tradizionale secondo criteri variabili, generalmente si attribuisce il termine "formula". Talora le formule sono vere e proprie melodie vaganti, emigranti da un componimento all'altro, la cui ampiezza varia adattandosi alle situazioni concrete. Un'analisi melodica comparativa non può prescindere dalla valutazione melodica, tonale e ritmica delle formule che compongono il tessuto melodico delle *Cantigas*.

L'analisi melodica poggiate sulla configurazione della struttura intervallare per la classificazione dei materiali melodici è una prospettiva ingannevole, perché pone manifesto il divario tra oggetti melodici che potrebbero essere omologhi. Su queste basi scegliamo di adottare, ai fini dell'esame melodico, la formula, intesa come forma espressiva minima del repertorio, che si presenta come un insieme geometrico strutturato, composto di elementi disaggregabili, con autonomia propria, di volta in volta riuniti in oggetti dotati di senso musicale. La formula è dunque un oggetto melodico strutturato, cioè dotato di relazioni interne tra i suoi elementi costitutivi, e insieme polivalente, poiché suscettibile di combinarsi con altri materiali in

un organismo melodico compiuto. La sua funzione è di restituire una struttura intervallare stabile, che favorisce l'appartenenza a una configurazione scalare, altrimenti detta *modus*.

Se scegliamo di utilizzare il metodo basato sull'individuazione dei nuclei formulari per l'analisi melodica, non possiamo prescindere dalla valutazione della struttura modale dei componimenti, intesa non come sistema coercitivo di ordinamento quanto come riflesso involontario dei processi mnemotecnici che accostano nuclei melodici di natura formulare. L'identità tra strutture pentacordali, tetracordali ed esacordali all'interno di diverse scale modali favorisce la mobilità di materiale melodico, mantenendo invariata la configurazione intervallare e realizzando la commistione modale di cui parlano i teorici¹⁷.

L'individuazione e osservazione dei movimenti melodici di tipo formulare nelle *Cantigas de Santa Maria* permette di distinguere tra specie formulari propriamente dette e movimenti melodici di cucitura. Tra le specie formulari è possibile riconoscere le "chiuse", quelle che non cambiano di struttura e che si possono estrapolare dal loro contesto melodico, e le "aperte", formule di apertura verso varie possibilità melodiche.

Formula chiusa



Formula aperta



La funzione di cucitura tra le formule standardizzate di certi movimenti melodici, in una composizione costruita con l'assemblaggio di tali motivi (pratica del *bastir*), può creare le condizioni affinché questi ponti melodici assurgano a rango di nucleo formulare in altri contesti melodici.

Tra le composizioni che si avvalgono dell'assemblaggio di formule come principio costruttivo basilico ne individuiamo alcuni gruppi che presentano una certa stabilità nelle norme d'utilizzazione del materiale formulare.

Intonazione e cadenza delle CSM 41, 58, 90, 181, 281, 302, 312, 324 e 362.

¹⁷ T. Magrini (1988), "Modalità e mobilità melodica nella musica popolare", in *Musica e liturgia nella cultura mediterranea, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 2-5 ottobre 1985)*, a cura di P. G. Arcangeli, 143-155. Firenze: Leo S. Olschki.



Intonazione e cadenza del gruppo di *Cantigas* in *protus* che inizia e termina con la stessa formula: CSM 46, 237, 243, 247, 321, 343, 416.



Il sistema di costruzione che si avvale dell'assemblaggio di movimenti melodici formulari non è l'unico procedimento compositivo che individuiamo nell'analisi al repertorio alfonsino. Abbiamo, ad esempio, casi d'intonazioni formulari, trattati alla stregua di movimenti intervallari standardizzati che marcano l'inizio dei versi metrici a diverse altezze melodiche, com'è il caso della CSM 361 che presenta un'iterazione melodica in corrispondenza dell'*incipit* di ogni verso con il caratteristico movimento *mi do re / la fa sol*.



L'assunzione dei movimenti formulari in un tessuto melodico generalmente rispecchia criteri evocativi, tendendo verso la caratterizzazione dei componenti attraverso richiami melodici significativi. Come nei testi letterari medievali sono frequenti le citazioni e i richiami provenienti da altri "testi mentali" al fine di moltiplicare i canali di ricezione di un'opera, così nella costruzione melodica la scelta di una formula evoca un contesto di riferimento¹⁸. Nelle *Cantigas* 347 e 348 si riconosce una formula d'intonazione, che non ha eguali nel repertorio mariano e che rileva l'eccezionalità dell'intervento diretto del re Alfonso nel processo compositivo: una formula speciale per l'elaborazione di una melodia composta dallo stesso re¹⁹.

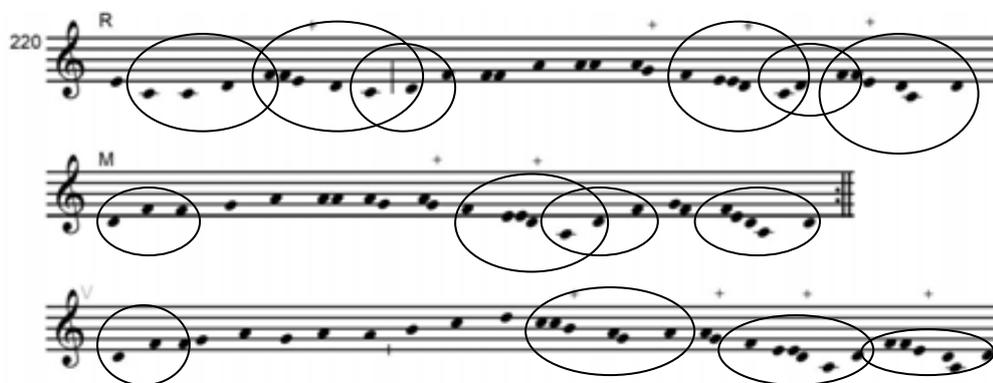
La tecnica compositiva che regola la distribuzione dei passaggi formulari e dei movimenti melodici che fanno da collante, ha origini che emergono dalla relazione con il testo letterario sottostante, che non è corrispondenza diretta con l'immagine poetica e il contenuto semantico,

¹⁸ *Vd.* paragrafo 2.1c, 39-47, di questa tesi.

¹⁹ *Vd.* paragrafo 5.1a, 142-150, di questa tesi.

quanto piuttosto compenetrazione con il sistema di distribuzione degli accenti e il dimensionamento dei versi. A questo proposito si possono desumere i criteri di adattamento considerando i casi delle CSM 229 e 292, rappresentativi nel processo di utilizzazione di un'identica formula melodica²⁰.

Esistono brani costruiti su un'unica formula (CSM 220), nuclei caratterizzati da una struttura melodica molto elementare. La maggior parte dei componimenti elaborati con meccanismi d'iterazione di nuclei formulari minimi sono attestati in *unicum* nel codice E1.



L'individuazione delle formule nel repertorio alfonsino è agevolata dalla classificazione modale previa. Tuttavia, per i motivi già esposti inerenti ai processi che favoriscono la commistura modale, alcune composizioni condividono formule melodiche, ma non si riconoscono nello stesso gruppo modale. Le uniche tre *Cantigas* in struttura di *protus* che iniziano con il *mi*, ad esempio, si articolano attraverso formule melodiche comuni alle *Cantigas* classificate in *deuterus* plagale. Generalmente però sono le composizioni che appartengono a uno stesso impianto modale quelle che condividono i nuclei formulari più ricorrenti. L'idea dunque è di classificare per modo e quindi per intonazione, con la finalità d'individuare i movimenti formulari comuni, i parallelismi strutturali e le ragioni intermelodiche che presiedono la scelta.

Infine, siamo giunti a una dilatazione del concetto di "formula" rispetto a quello derivato dalla struttura compositiva del repertorio liturgico ed utilizzato nel primo tentativo d'individuazione di cellule formulari nel repertorio alfonsino. In conclusione, nella prima tappa dell'esame analitico abbiamo individuato la presenza di tessuti melodici che si compongono di formule minime, una sorta di sequenza di cellule iterate, come quelle costituite da un motivo di tre note che si succedono per grado congiunto in ascesa melodica: un *torculus* seguito da una terza discendente o formule salmodiche stereotipate come quelle d'ottavo tono, abbastanza diffuse nel repertorio (CSM 231 e 377).



²⁰ Vd. paragrafo 5.1a, 145-148, di questa tesi.

Nei criteri che guidano la disposizione di questi nuclei formulari lungo l'ordito melodico, non si riscontrano norme che ne regolano la posizione, com'era abituale nella struttura compositiva gregoriana, laddove le formule sono investite di una funzione d'intonazione, cadenza o preparazione di accenti testuali.

Spesso alla somiglianza melodica tra *Cantigas* corrisponde un'identità di struttura metrica, come nelle CSM 208, 316 e 379. La struttura metrica, che non a caso preferiamo designare con il binomio "metrico-melodica", rappresenta il punto d'intersezione tra melodia e testo, una sorta di asse d'equilibrio dell'intero sistema compositivo. Una delle finalità di questo lavoro analitico dovrà essere individuare i modi con cui la melodia si articola, che rispondono a criteri di efficacia mnemotecnica e che si realizzano nella strutturazione metrica, in principio variabile e man mano normalizzata negli schemi codificati trasmessi dal mezzo scritto. In altre parole, l'uniformazione metrica imposta dalla scrittura, processo che implica necessariamente un'impostazione rigidamente definita e definibile, lascia intravedere in questa fase ancora primitiva del processo di normalizzazione, la variabilità metrica come sistema.

3.2 La modalità

Le *Cantigas de Santa Maria* possono essere analizzate come composizioni modali poiché sono strutturate con un sistema d'assemblaggio di formule che sono riconosciute dall'ascoltatore come elementi appartenenti a una tradizione. Nel repertorio liturgico canonico esistevano formule melodiche indissolubilmente legate a un modo, che mai si mescolavano con altre appartenenti ad altri universi modali. Il repertorio alfonsino è costruito, invece, con l'ausilio di formule provenienti da modi diversi che si combinano secondo criteri di ordine empirico, piuttosto che teorico. Questo principio della variabilità nel processo di composizione determina la difficoltà di sistemazione delle *Cantigas* mariane negli impianti teorici, come l'*oktoechos*.

Quando parliamo di modalità, in questo repertorio, ci riferiamo a un sistema modale mobile, come quello su cui si fonda la produzione musicale popolare, strutturata secondo tecniche di composizione orale. In altre parole, il meccanismo della creazione melodica nel repertorio alfonsino si regge sulla combinazione costante tra il recupero mnemonico e la capacità di re-invenzione del materiale rievocato. L'accostamento del materiale melodico, l'atto del con-porre o mettere insieme, si regge su una forza stabilizzante che garantisce coerenza al sistema e una forza destabilizzante consistente nella capacità di disgregare il materiale preesistente fornito dalla memoria. Crediamo che la modalità sia la forza stabilizzante della struttura. L'accezione di "modalità", dunque, non s'identifica in questo caso con il sistema teorico applicato al fine di classificare il canto liturgico nel momento della sua codificazione. In definitiva, gli impianti modali che individuiamo nella struttura melodica delle *Cantigas* alfonsine sono autonomamente concepiti rispetto all'*oktoechos*, essendo partecipi di un meccanismo complesso dotato di mobilità interna. Tale mobilità, garante di continuità memoriale e variabilità creativa, rappresenta la caratteristica essenziale del processo compositivo del repertorio.

3.2a L'*oktoechos* nelle *Cantigas de Santa Maria*

Secondo l'investigazione realizzata da Gerardo Huseby e presentata nella sua tesi dottorale, delle 415 *Cantigas* alfonsine almeno 347 presenterebbero il profilo di tre famiglie modali (*protus*, *tritus* e *tetrardus*), con la seguente ripartizione: 167 *Cantigas* in *protus*, 107 in *tetrardus* e 63 in *tritus*²¹. Riconosciamo e assumiamo la classificazione effettuata dal musicologo, non come conseguenza diretta di un sistema di composizione fondato sui principi modali, quanto piuttosto come il risultato scaturito dall'unione di materiale preesistente, che tende a utilizzare i criteri dell'uguaglianza-somiglianza modale per ottenere la coesione melodica.

La corrispondenza modale rilevata da Huseby trova una valida motivazione anche nella natura del sistema di trasmissione mnemonico che tende a perpetrare più facilmente i passaggi melodici con affinità strutturali. Crediamo, infatti, che l'adesione delle composizioni mariane agli impianti modali sia una conseguenza connaturata al sistema di composizione e che non sia invece il frutto di una scelta voluta e, quindi, realizzata consapevolmente. In altre parole, pur credendo che non vi sia alcun legame tra il repertorio alfonsino e il sistema teorico modale normalizzato del canto liturgico (*oktoechos*), dobbiamo prendere atto della presenza nella *Cantigas* di uno sfondo modalmente significativo²².

In questa sede consideriamo i "modi" alla stregua di gruppi melodici che si caratterizzano per la predominanza di determinati gradi e per la conseguente disposizione degli intervalli, la cui unione traccia l'intero disegno melodico che spesso oltrepassa i limiti di un solo impianto scalare. Per riprendere la questione formulare prospettata in precedenza, possiamo anche dire che l'affinità tra formule che s'intrecciano per realizzare il profilo melodico, consiste nella presenza di talune note, che per posizione e frequenza nella ripetizione acquisiscono una funzione strutturale all'interno di un impianto scalare. L'attribuzione modale, che non lascia d'essere una nostra astrazione mentale, può dunque essere utile ai fini classificatori previ all'analisi, però fittizia sul piano concreto della definizione del processo compositivo. Cioè, esistono suoni con un forte peso strutturale dovuto alla posizione che occupano all'interno del tessuto melodico: suoni localizzati in luoghi strategici della frase, ricorrenti con una certa frequenza, ubicati nei punti di cambio della direzione melodica e presenti nei movimenti melodici disgiunti²³. La posizione, la ripetizione e la combinazione di questi suoni tracciano sempre una sorta di mappa melodica che il più delle volte, anche se non sempre, corrisponde a una struttura modale codificata (*oktoechos*).

I gradi architettonici o strutturali di ciascun impianto modale (*finalis*, mediana e dominante) tracciano, generalmente, un canto che si muove per terze. A questo proposito, non

²¹ G. V. Huseby (1983), *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*, Tesi di Dottorato inedita, 81-101. Stanford University.

²² T. Magrini (1988), *op. cit.*, 143-155.

²³ Huseby considera grado tonalmente importante quello che coinciderebbe con il tempo forte o con le parti forti del tempo: tesi che non possiamo condividere, poiché consideriamo forzosa l'individuazione ritmica dei tempi.

sembra per niente casuale, nel nostro repertorio, la ricorrenza abituale della catena di terze: una struttura melodica che, oltre a essere costitutiva di almeno due impianti modal di riferimento (*protus* e *tetrardus*), costituisce l'intelaiatura basica delle melodie trasmesse oralmente e oggetto d'investigazione etnomusicologica. La ragione di questa somiglianza strutturale risiede nella natura comune ai due repertori, trattandosi in entrambi i casi di generi poetico-musicali composti e trasmessi oralmente. A questa prima osservazione, aggiungiamo che le melodie tradizionali appartenenti al mondo poetico-musicale del folklore, che utilizzano le catene di terze come ossatura basica dello svolgimento melodico, compartono con il repertorio alfonsino il protagonismo del terzo grado o nota mediana. Nel sistema compositivo liturgico normalizzato, quello riflesso nell'*oktoechos*, la nota mediana, disposta tra *finalis* e corda di recita, riveste un ruolo modalmente incisivo precisamente nei contesti di *protus*, *tritus* e *tetrardus*, i tre modi principalmente rappresentati nelle *Cantigas*. La prevalenza di queste tre categorie sarebbe dunque non il frutto di una selezione consapevole, bensì la conseguenza diretta di scelte melodiche poggianti su strutture intervallari specifiche dei repertori poetico-musicali di trasmissione orale.

Gli intervalli di quarta e di quinta sono presenti in maniera puntuale e il più delle volte sono rivelatori di passaggi melodici tipici, movimenti formulari riconoscibili frutto di centonizzazione (intonazioni delle CSM 340 e 353). Attraverso la disamina di questi incisi o periodi estesi che si distinguono per la presenza di questi salti melodici "atipici", possiamo ricavare indizi utili alla ricostruzione della rete di riferimenti e citazioni di cui si nutrono spesso questi componimenti. Generalmente i movimenti di maggiore pregnanza formulare, quelli immediatamente riconoscibili, sono situati nell'apertura della ripresa o delle mutazioni, e hanno funzione di guida per l'anamnesi musicale²⁴, che attraverso l'input auditivo provocato dalla ricezione di un intervallo peculiare riattiva il processo di recupero di moduli melodici già depositati nella memoria.

Delle 120 *Cantigas* in struttura di *protus* autentico, solo due presentano la formula d'intonazione classica *re-la* (CSM 340 e 353) e solo una *Cantiga* scende nella gamma del modo plagale (CSM 411); altre 7 *Cantigas* in *protus* si ritengono "eccezionali" perché terminanti in *do* (CSM 61, 69, 223, 230, 259, 260 e 280). La nostra classificazione inizia con i componimenti strutturati secondo la prima categoria modale con uguale intonazione. Il sistema di ordinamento secondo schemi modal, non vuole far riferimento a un progetto modale previo, ma solo riferirsi a modelli tonali che emergono dagli incastri melodici su cui poggia il sistema di composizione. Individuare i suoni strutturali di una melodia, cogliere gli elementi comuni tra componimenti, comparare le strutture metrico-melodiche è per noi la chiave che permette di riconoscere i sistemi di composizione. Riteniamo che l'utilizzo delle strutture modal come parametro di comparazione sia molto utile al nostro obiettivo, non dimenticando che l'*oktoechos* è un sistema teorico utile ai fini analitici, ma assolutamente estraneo al processo compositivo.

Questo primo approccio che si serve dei parametri modal restituisce una prima visione della realtà melodica che dovrà poi essere confrontata con altri elementi, quali la presenza di

²⁴ L'anamnesi va intesa, nell'accezione filosofica platonica, come conoscenza conseguente alla riattivazione di ricordi di cognizioni già presenti nella nostra memoria.

periodi musicali o piuttosto incisi formulari diversamente sviluppati. Per cominciare dobbiamo chiederci il perché della presenza numerosa di composizioni in *protus* autentico, di brani cioè che utilizzano la catena di terze che poggia sulla *finalis re* in alternanza alla catena flebile posta sulla *subfinalis do*, come elemento di contrasto.

Catena di terze



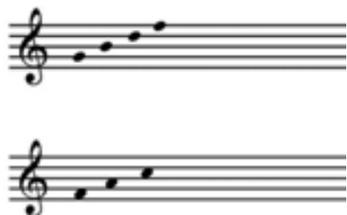
Secondo i risultati ottenuti da un primo livello di analisi, le *Cantigas* appartenenti a questa prima categoria modale utilizzano principalmente, con enfasi strutturale, i gradi *la* e *fa* (rispettivamente corde di recita del primo e secondo modo), oltre la *finalis re*, e in fase cadenzale o in incisi di forte pregnanza formulare la *subfinalis do*. L'altra questione su cui dobbiamo interrogarci è l'assenza (eccezion fatta per la CSM 411, una *Cantigas de fiesta*) di *Cantigas* in struttura di *protus* che scendono nella gamma del plagale, anche se nei brani in primo modo si riconoscono formule tipiche del secondo tono salmodico. La formula d'intonazione, in particolare, ricorre con frequenza anche nei brani in primo modo per rilevare la preminenza strutturale del *fa*.



Le analisi effettuate da Huseby sono rivolte a quattro *Cantigas* in *protus* aventi caratteristiche melodiche e formali simili: i componimenti in questione (CSM 353, 7, 322 e 77) si muovono nella gamma che va dal *do* al *re'* (con la presenza eccezionale del *mi'* nella CSM 322) su un'ossatura per terze (*re fa la do'*) in alternanza alla catena debole *do mi sol si*, con la presenza del *sib* nella ripresa della CSM 322 come ornamento del *la*. In tre di queste *Cantigas* s'individuano due frasi simmetriche, la prima con finale sospensivo e la seconda con cadenza conclusiva, per ciascuna delle due sezioni. La CSM 7 presenta solo due lunghe frasi suddivise in tre segmenti, che corrispondono ad altrettanti frammenti testuali rimanti: sembra d'individuare in questa composizione un altro sistema di composizione, che necessita di essere comparato ad altre testimonianze. Tutti questi componimenti, secondo i criteri esposti avrebbero la struttura formale del *virelai*, essendo melodicamente suddivisi in ritornello e mutazioni, con la ripresa della melodia del ritornello nella seconda parte della strofa (volta)²⁵.

²⁵ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 44-62.

Almeno 107 *Cantigas*, stando alle analisi modali effettuate da Huseby (1983), apparterebbero al settimo gruppo modale, *tetrardus* autentico, con solo 8 componenti tendenti alla gamma del plagale. Anche in questo gruppo è immediatamente rilevabile la preponderanza del canto di terze, caratteristico del repertorio di trasmissione orale, che in questo caso parte dal *sol finalis*, in contrasto con la catena flebile che poggia sul *fa*.



Oltre questa struttura basica si riconoscono poi incisi formulari tipici, come la formula d'intonazione dell'ottavo tono salmodico, facendo del *do'* una sorta di corda di recita in alternanza al *re'*.



Da sottolineare l'importanza accordata al *si*, grado mediano del *tetrardus* autentico e nota importantissima della catena di terze e, non ultimi, gli intervalli più tipici del gruppo modale: la quinta *sol re'*, la quarta *re' sol'* e la quarta *sol do'*²⁶.

Delle 73 *Cantigas* attribuite al gruppo modale del *tritus*, con una preponderanza del sesto modo plagale, evidenziamo il movimento melodico principale basato sul canto di terze, che non è altro che una porzione della catena basica sul *re*, ossatura di *protus* e soprattutto struttura melodica preponderante nel repertorio di trasmissione orale, indipendente dalla questione modale.



Cioè, disponiamo di 107 *Cantigas* in *protus* e di 73 in *tritus*, per un totale di 180, che si sviluppano melodicamente sulla struttura melodica basica (*re fa la do'*) delle composizioni concepite per essere emesse e trasmesse oralmente.

Secondo i criteri dell'analisi modale, queste melodie spesso sono soggette alla "commistura", quel fenomeno che vede la combinazione di motivi melodici di differente provenienza modale e che riguarda soprattutto le strutture tipiche del *protus* per la versatilità che le caratterizza. Su quest'argomento non ci soffermeremo poiché riteniamo assolutamente

²⁶ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 62-75.

ininfluente la presenza simultanea d'incisi di diverse strutture scalari in un sistema orale di composizione, e poiché consideriamo che i criteri di giuntura siano avulsi agli schemi precostituiti e riflettano piuttosto somiglianze di ordine intervallare. Per esempio le *Cantigas* che, per semplice finalità classificatoria e sulla scia delle tavole di ordinamento modale adottate da Huseby, attribuiamo alla categoria di *tritus*, presentano abitualmente gradi preponderanti e intervalli strutturali appartenenti a altre famiglie modali²⁷. Tra i gradi strutturalmente influenti il *la*, corda di recita del *protus*, comparte lo stesso protagonismo del *do'*, dominante del *tritus*; così come la presenza dell'intervallo strutturale *do sol* sarebbe piuttosto elemento tipico del *tetrardus* sul *do*; infine, l'uso reiterato della *subfinalis mi* in relazione semitonale con la *finalis fa*, poco comune nei pezzi canonici in *tritus* per la sua natura di nota *pièn*, delineano una realtà melodica distante dai criteri normativi modali e piuttosto prossima a sistemi compositivi poggiati su principi mnemotecnici, propri della produzione poetico-musicale orale.

Dall'analisi di alcune *Cantigas* in *tritus*, scelte tra quelle dalla struttura più convenzionale, Huseby vede confermate le sue teorie sulla presenza del sistema modale e sulla prevalenza della forma del *virelai*. La finalità delle sue analisi è dunque quella di omologare, ai fini di classificare e denominare la produzione alfonsina secondo criteri statici di normalizzazione che non contemplano il principio della variabilità. Così le quattro *Cantigas* in *tritus* analizzate dal musicologo argentino (CSM 24, 328, 369 e 48), oltre a confermare il parallelismo tra struttura poetica e musicale che si realizza nell'adozione di periodi melodici simmetrici che si alternano dando forma al *virelai*, ribadiscono l'appartenenza alla categoria modale²⁸. Tuttavia, possiamo agevolmente notare come molte delle *Cantigas* catalogate nella famiglia modale del *tritus* potrebbero, con una semplice discesa al *re*, essere classificate come melodie in sesto modo piuttosto che in primo modo. Quest'ultima constatazione è indicativa ai fini dell'elasticità da adottare quando operiamo una classificazione modale, mero strumento analitico e non sostanziale al processo di composizione.

I casi di variabilità modale, conseguenza naturale dei sistemi di composizione basati sull'aggregazione di materiale melodico preesistente, vengono analizzati da Huseby in relazione all'impianto modale canonico. Da qui scaturisce il ricorso alle categorie della commistura modale, ai casi di trasposizione melodica, e, in una decina di casi, all'impossibilità di definire modalmente la struttura melodica²⁹. In realtà la commistura è fenomeno assolutamente comune nella monodia medievale, che si fonda sull'accostamento di melodie somiglianti ma talvolta appartenenti a scale modali differenti. Tra questi casi possiamo annoverare quelli di commistura tra incisi melodici in primo modo e in ottavo modo, tra due scale che compartono la stessa ottava modale, oppure tra sesto e ottavo modo; tra primo e quinto modo; tra primo e sesto modo; infine tra primo e secondo modo sul *la* (vd. CSM 100, 166, 176, 249, 255, 274, 281, 352).

I numerosi casi di trasporto melodico, normalmente di una quinta superiore, a volte attestati da una sola fonte in discrepanza con le altre, sono conseguenza del processo di

²⁷ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 293-296.

²⁸ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 75-90.

²⁹ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 238.

trasmissione orale che può variare il baricentro tonale e che per questo motivo a volte obbliga all'utilizzo del *sib*. Lo slittamento delle melodie su gradi melodici equivalenti può determinare situazione di ambiguità modale che possono produrre situazioni di vere e proprie trasformazioni modali. Il trasporto su gradi già "modalmente" occupati, come il caso del passaggio di una melodia in *protus* sul *sol*, già *finalis* del *tetrardus*, può determinare "ambiguità" modali percepibili se guardiamo con l'ottica del sistema modale. Queste circostanze di ambiguità modale, che i teorici distinguono dai casi di *transpositio* con il termine *transformatio*, rientrano nell'universo compositivo basato sulla variabilità modale funzionale ai sistemi orali di composizione.

Nella disamina di Gerardo Huseby si riconoscono dunque 353 *Cantigas* inquadrabili nei sistemi modalizzati; a queste si aggiungono 39 *Cantigas* trasportate, di cui 23 in *protus* sul *sol* con *sib*, 5 in *protus* sul *la*, 5 in *deuterus* sul *la* con *sib*, 5 in *tritus* sul *do* e 1 (CSM 250) in *deuterus* con *finalis si*.

La presenza simultanea di due categorie modalizzate, che Leo Treitler con un'espressione appropriata chiamava intermistura, è fenomeno ricorrente in questo repertorio³⁰. Così come le composizioni melodicamente strutturate secondo i principi di una modalità univoca, attestate nelle fonti manoscritte ad altezze differenti rispetto all'ottava modale "originaria" rispetto all'impianto modale di riferimento, si giustificano alla luce della trasmissione orale. A volte la stessa *Cantiga* è annotata in due gamme diverse in almeno due dei tre codici alfonsini. La varietà di collocazione della melodia nella gamma scalare è sintomatica del processo di trasmissione orale che fa da sfondo alle stesse modalità di composizione. A volte i trasporti sembrano non aver alcuna giustificazione com'è il caso della CSM 209, *protus* sul *sol* con *sib*, che avrebbe potuto, molto più agevolmente, essere lasciato sul *re* o la CSM 53, in quarto modo sul *la* con *sib*, avrebbe potuto scriversi sulla *finalis* basilica *mi* o, infine, la CSM 17, quinto modo trasportato sul *do* avrebbe potuto essere scritta sul *fa* con *sib*. Infine, non sempre è possibile spiegarci le ragioni della collocazione di una melodia a una altezza convenuta nelle codificazioni scritte.

Le *Cantigas* scritte a diverse altezze nelle tre fonti conservate con musica sono 25: 10 alla stessa altezza in E1 e To e ad altra altezza in E2; 10 alla stessa altezza nei manoscritti dell'*Escorial* e a differente altezza nel codice toledano; 4 a diverse altezze nei due manoscritti dell'*Escorial* che non si trovano in To; infine la CSM 84 si presenta in tre differenti posizioni nelle tre fonti³¹.

La presenza dei segni di alterazione nelle fonti manoscritte si giustifica per le relazioni che s'istaurano tra i gradi portanti dell'ambito modale di appartenenza della melodia. Il *si* bemolle, per esempio, si registra nei seguenti casi: in brani con struttura modale di *tritus*; in molte *Cantigas* in *protus*, come abbellimento del *la*; infine in melodie trasportate sul *sol*, *la* e *do*'. Normalmente i brani in *tritus* contengono il *sib* indipendentemente dalla direzione e dalla forma melodica, con la finalità precipua di evitare la formazione del tritono con la *finalis fa*. In tre casi nel manoscritto E2 abbiamo il *mib*, giustificato nella CSM 189, melodia in *protus* trasportata al

³⁰ L. Treitler (1982), "The Early History of Music Writing in the West", in *Journal of the American Musicological Society*, XXXV: 240.

³¹ *Vd.* schema a pagina 95 di questa tesi.

sol, in cui il *mib* funge da ornamento al *re'* con funzione di *tenor* trasportato. In altri casi la giustificazione della presenza del *mib* è già una questione di più complessa soluzione: nella CSM 320, l'alterazione del *mi* ha la funzione di evitare un tritono con il *si* naturale; così come nella CSM 391, l'intelaiatura melodica modalmente frutto d'intermistura fra *tritus* e *tetrardus* trasportato di una quarta, obbliga alla salita semitonale del *mi*.

Delle 22 *Cantigas* che non s'inquadrano in nessuna categoria modale, 5 sono in *protus* terminante sul *la*, *tenor (affinalis)*: CSM 39, 55, 80, 144, 289 (= 396). Delle rimanenti, che non presentano un profilo modale univoco, 7 condividono l'appartenenza ad una vera e propria famiglia melodica, secondo una terminologia utilizzata dagli etnomusicologi che si occupano di repertori orali³². Huseby pone a confronto queste 7 composizioni (CSM 61, 69, 223, 230, 259, 260, 280) con altre melodicamente somiglianti (CSM 196, 229, 324, 343, 241), giungendo alla conclusione che l'insieme delle *Cantigas* analizzate contengono innegabilmente il profilo melodico-strutturale del *protus*, incluse le prime 7 che concludono con la *subfinalis*³³.

Infine solo 10 *Cantigas* non presentano quegli elementi che ci conducono alla loro identificazione modale: sono questi i casi che Huseby considera frutto di centonizzazione di materiale melodico proveniente da repertorio di trasmissione orale. Tra i due esempi che espone e analizza emergono due melodie simili: la CSM 293 e la 297, entrambe *contrafacta* di melodie popolari, forse nenie infantili³⁴.

Parallelamente alla questione modale, Huseby procede nel riconoscimento e valutazione delle formule d'intonazione e di quelle cadenzali diffuse in altri repertori della stessa epoca. Tra quelle più rappresentate si sofferma sulla formula d'intonazione dell'ottavo modo, che trasportata coincide poi con quella del secondo modo e somigliante a quella del quarto modo.

Formula d'intonazione del *tetrardus plagale*



Formula d'intonazione del *protus plagale*



La formula d'apertura del *tetrardus plagale* marca l'*incipit* delle CSM 55, 73, 130, 206, 213 (= 377) (mutazioni), 221, 234; mentre la stessa formula trasportata, del *protus plagale* apre le CSM 60, 62, 71 (mutazioni), 93 (mutazioni), 193, 194, 200, 213 (=377), 217, 227, 236, 380,

³² S. Bayard (1950), "Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folksong", in *Journal of American Folklore*, 63; J. Cowdery (1984), "A Fresh Look at the Concept of Tune Family", in *Ethnomusicology*, 28/3.

³³ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 246.

³⁴ G. V. Huseby (1983), *op. cit.*, 283.

382 (mutazioni); a queste si aggiunge la melodia della CSM 398 in secondo modo trasportata al *sol* con intonazione *fa sol sib* (stessa formula trasportata).

In questa direzione d'identificazione di similitudini melodiche, abbiamo individuato due melodie simili, che rimandano alla tipologia di melodia-tipo, costruite come i Graduali e i versetti alleluiatici di secondo e ottavo modo: le CSM 213 e 377.

CSM <213 = 377> (F: 89)/ virelai/ Terena, Santuario en el Alemtejo (Portogallo)/ 195v

Como Santa Maria livrou ûu ome bõ en Terena de mão de seus êemigos que o querian matar a torto, porque ll' apôyan que matara ssa moller.

The image shows a musical score for a virelai. It consists of six staves of music, all in a single system. The first staff is marked with a '213' and an 'R'. The fifth staff is marked with a 'V'. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and rests. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (F major/D minor), and a time signature of 3/4. The melody is characterized by a distinctive interval of a fifth at the beginning, which is noted as a characteristic of the archaic mode of *re*.

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

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

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

Notiamo l'insistenza di un'unica formula trasportata una quinta sopra in posizione iniziale di *distinctio*: tratto caratteristico del modo arcaico di *re*.

The image shows a short musical fragment consisting of a treble clef and a single melodic line. The line contains four notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. This represents the characteristic interval of a fifth mentioned in the text.



La capacità dei movimenti melodici di determinare la struttura metrica è evidente in questa *Cantiga*, dove la corrispondenza tra i cambi melodici e il dimensionamento testuale è perfettamente puntuale. Il cambio nella volta dell'intervallo di terza *mi-do* a metà del primo verso della ripresa per l'intervallo conclusivo di quarta *fa-do* determina una cesura metrica che è confermata dal segno del *punctum* presente nel *ms* E1. La prima *distinctio* della mutazione (lettera C) è in realtà uguale alla prima della ripresa (lettera A), trasportata una quinta superiore.

CSM <377 = 213>/ virelai/ Santa María do Porto (Cádiz). Pedro Lorenzo, pintor del Rey Alfonso/ 338

[C]omo un [Rey] deu ûa escrivania d'ua vila a un seu criado, e avia muitos contrarios que o estorvavan contra el Rey, e prometeo algo a Santa Maria do Porto, e fez-II' aver.

R *Sempr' a Virgen groriosa / ao que s' en ela fia
ajuda-o per que vença / gran braveza e perfia.*
M *E de tal razon com' esta / fez un miragr' a Reynna
Santa Maria do Porto / por un ome que se tiinna*
V *con ela e os seus livros / pintava ben e agin[n]a,
assi que [a] muitos outros / de saber pintar vença.*

L'analisi della gamma melodica delle composizioni restituisce una corrispondenza tra *ambitus* e impianto modale, che solo in pochi casi non trova coincidenza: circostanza che invita ad adottare questo parametro, insieme alla *finalis*, come elemento funzionale all'assegnazione modale. In questa cornice deve essere riconosciuta anche la funzione della *subfinalis*, soprattutto in cadenza, anche nel caso dei brani in *tritus*, la cui presenza (*fa*) causa un intervallo di semitono considerato imperfetto nei trattati di teoria musicale dell'epoca.

La maggiore o minore estensione dell'*ambitus* potrebbe essere secondo Huseby funzionale alla scansione formale del componimento: la ripresa e la volta utilizzano, infatti, una parte ridotta della gamma, che si amplia nelle mutazioni con l'introduzione di nuovo materiale melodico. Delle 167 *Cantigas* in *protus* solo la CSM 411 scende sotto il limite della *subfinalis*; delle 107 *Cantigas* in *tetrardus* solo 12 scendono nella gamma del plagale (ottavo modo); delle 73 *Cantigas* in *tritus* 32 sono in modo plagale (sesto modo).

Oltre l'individuazione di movimenti melodici che possono rientrare in categorie modali normalizzate, possiamo riconoscere in queste composizioni la presenza d'incisi formulari caratteristici di sistemi modali precedenti alla codificazione degli otto modi. Il sistema di composizione qui messo in atto lascia emergere formule del sistema modale basato sulle corde madri, tracce remote di quei modi arcaici che non trovano posto nei trattati teorici. Anche per questo motivo le *Cantigas de Santa Maria* sono testimoni straordinari di un patrimonio melodico che non fu mai codificato e che sopravvive nei sistemi mnemotecnici di composizione orale.

3.2b La modalità imitata e il suo registro orale

L'accezione di "modo" non può essere valida per tutti i repertori e tutte le epoche. Generalmente con il termine "modo" s'intende una scala strutturata, una successione d'intervalli, in cui ciascun grado possiede un ruolo, una qualità, una forza all'interno dell'intelaiatura melodica³⁵. La nozione medievale di modo presuppone, dunque, una gerarchia dei gradi che si definisce quantitativamente, sulla scia della frequenza d'apparizione, e di conseguenza qualitativamente, poiché l'iterazione continuata di un grado è segnale del suo peso strutturale. Stando a questi principi, studiare un modo equivale a riconoscere il ruolo di ciascun grado della scala su cui si articola la composizione. Quando a un grado si riconosce un ruolo architettonico "forte" parliamo di nota modale, anche se in realtà tutte le note sono modali, nel senso che tutte hanno una loro funzione nell'ordito melodico. Le note architettoniche, tuttavia, sono quelle che rimangono più a lungo nella memoria, anche perché sono quelle quantitativamente più presenti nelle recitazioni, in sede di cadenza e in fase d'intonazione. Ciononostante le note ornamentali, da non intendere nell'accezione moderna di "abbellimento", mostrano di essere altrettanto decisive ai fini dell'intelaiatura melodica perché in alternanza con le architettoniche determinano gli intervalli, e contribuiscono alla realizzazione dell'intero profilo melodico.

³⁵ D. Saulnier (2000), *I modi gregoriani*, traduzione italiana a cura di S. Vitale, 16-21. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre.

All'interno delle composizioni modali s'individuano gradi con valore portante e tra questi gradi, contrariamente a quanto possiamo immaginare con le nostre categorie desunte dal sistema tonale, non si trova il grado denominato "tonica"³⁶. Il predominio dei gradi strutturali incide sul profilo melodico determinando la formazione d'incisi melodici con valore rappresentativo, le cosiddette formule emblematiche di un modo. Possiamo con ciò affermare che il concetto modale di cui ci serviamo riflette l'organizzazione e la natura degli intervalli nel contesto melodico di riferimento. In quest'ottica, la scala è infine una mera costruzione teorica, un'astrazione, una nostra proiezione mentale basata sull'osservazione dei comportamenti modali.

Nelle nostre composizioni, costruite su un'intelaiatura basata su catene di terze, il movimento melodico che si muove per seconde si utilizza in fase cadenzale o come movimento contrastante prima di una cadenza conclusiva. Normalmente le note preminenti in questo tipo di composizioni sono la corda di recita e la terza sopra la *finalis*, specialmente importante modalmente nel modo primo, quinto e settimo, che sono proprio gli impianti modali prevalentemente rappresentati nelle melodie alfonsine. Tra gli intervalli modalmente rappresentativi le quarte e le quinte sono tra quelli utilizzati soprattutto in momenti melodicamente incisivi come i cambi di direzione, di sezione o in fase d'intonazione. Uno dei segni di riconoscimento più immediatamente percepibili melodicamente è la formula d'apertura spesso identica a quella dei toni salmodici e fortemente standardizzata da rendere possibile il riconoscimento delle *Cantigas* e, talvolta, la loro sistemazione in gruppi modalmente omogenei. Così la formula cadenzale che maggiormente risuona nel nostro repertorio è quella che scende alla *subfinalis*, perlopiù per salto, e che risolve sulla *finalis* con l'introduzione di note interposte tra *finalis* e *subfinalis*.

In conclusione consideriamo i modi come raggruppamenti di melodie secondo affinità del profilo melodico, dell'*ambitus* e della somiglianza formulare. Secondo quest'ottica, intendiamo i fenomeni della trasposizione e della centonizzazione modale come prodotti dalla convergenza d'incisi di diversa provenienza modale che si saldano, generalmente in corrispondenza di un grado importante per entrambe le strutture modali.

3.2c Modalità e formularità nelle *Cantigas de Santa Maria*

L'attribuzione delle *Cantigas* alle quattro categorie modali fatta da Huseby nella sua tesi dottorale (1983), assunta parzialmente come uno dei criteri classificatori nella nostra analisi, conferisce l'appartenenza della maggior parte delle *Cantigas* al gruppo modale del *protus* autentico, seguito dal *tetrardus*, poi dal *tritius*, soli 6 esempi in *deuterus* e una decina di componimenti situati nella sezione definita "*unusual modal types*".

³⁶ N. Fernando (2006), "Scale e modi. Verso una tipologia dei sistemi scalari", in *Enciclopedia della musica*, VIII: 925. Milano: Einaudi.

La realtà che emerge dai primi risultati delle analisi melodiche lascia tuttavia intravedere un panorama modale molto più complesso e variegato. L'analisi modale e la comparazione tra strutture formulari, consentono l'individuazione di un linguaggio modale che travalica i limiti dell'*oktoechos*. Molti dei criteri metodologici qui utilizzati sono stati presi in prestito dal mondo della ricerca etnomusicologica, un campo di studi che si occupa abitualmente di linguaggi musicali di trasmissione e strutturazione orale. Tra questi, alcuni suggerimenti metodologici rivolti all'analisi sulla variabilità modale e la mobilità melodica, caratteristiche strutturali della musica di stampo tradizionale, sono stati applicati con profitto al repertorio alfonsino qui esaminato. Crediamo che la validità nell'applicazione di criteri analitici propri di linguaggi così lontani dal repertorio alfonsino si giustifichi considerando il processo di composizione delle *Cantigas*, basato sulla combinazione e continua interazione tra memoria e reinvenzione, così come avviene in tutti i repertori di trasmissione orale.

Il presupposto su cui poggia la combinazione dei materiali melodici, nel repertorio tradizionale orale e nelle *Cantigas* alfonsine, deve essere una forza stabilizzante che garantisca la coerenza del sistema e una forza destabilizzante in grado di disgregare e riaggregare il materiale fornito dalla memoria. Le norme modali costituiscono il collante di questo processo che permette la combinazione dei materiali melodici che si abbinano per somiglianze modali. La strutturazione modale, che garantisce il *continuum* memoriale, lungi dall'essere una struttura inamovibile, deve a sua volta essere dotata di mobilità interna che ne permetta la scissione e ricomposizione. Il sistema di assemblaggio melodico si riconosce nella maggior parte delle *Cantigas*, che condividono un *set* modale simile a quello del repertorio liturgico post-gregoriano, in concreto alla produzione tropistica che incorpora tropi di *Kyrie* e *prosulae*.

In quest'ottica il concetto di modalità smette di essere un sistema teorico-normativo, come quello utilizzato per classificare il canto gregoriano nel momento della sua codificazione. Gli impianti modali qui individuati sono considerati semplici strumenti di comparazione melodica e non si riconoscono nei principi normativi dell'*oktoechos*.

Ripensare la modalità fuori dell'*oktoechos*, ossia fuori della sua sistematizzazione, ci obbliga a ritornare alle origini, alla fase primitiva dell'impianto modale, a quella delle cantillazioni con le sue strutture arcaiche. Questa necessità incombe per l'impossibilità di poter analizzare tutte le *Cantigas* secondo criteri modali, com'è il caso della CSM 391 che con la presenza di un *mib* sembra abbia un referente melodico nella musica strumentale contemporanea francese (*estampie*)³⁷.

3.2c Le tracce di modalità arcaica

L'indagine modale, come strumento analitico, permette l'individuazione dei gradi portanti della melodia, ossia i pilastri della composizione che hanno funzione "architetonica" nella

³⁷ M. P. Ferreira (1999), "The Influence of Chant on the *Cantigas de Santa Maria*", in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, XI-XII: 29-40.

strutturazione complessiva del componimento. Questi gradi si trovano in corrispondenza di momenti mnemonicamente salienti, segnando il passo a cambi di sezioni, terminando o marcando l'*incipit* di un segmento melodico (*distinctio*). La disposizione dei gradi principali in combinazione con le cosiddette note di ornamentazione, essenziali nel disegno melodico generale perché senza di esse non si avrebbe gioco contrastivo e non si riconoscerebbero le note portanti, si determina con l'intreccio di motivi melodici preesistenti. Il materiale melodico, risultante dalla combinazione dei motivi affini, restituisce un struttura basica di riferimento a cui diamo il nome di modalità. A questo punto se tentiamo di classificare le *Cantigas* nelle categorie dell'*oktoechos*, sistema che pur farà da guida alla nostra classificazione, volendo far rientrare tutto nel sistema teorico e tacciando d'irregolarità le composizioni che non combaciano con le norme modali uniformate, rischieremo di precluderci la comprensione del sistema compositivo e di perdere dunque di vista l'essenziale.

L'idea principale consiste nel riconsiderare la presenza di elementi non rintracciabili nella sistematizzazione modale, prospettando un'indagine che obbliga a ripercorrere le tappe che hanno preceduto la teoria: percorso lungo il quale è possibile trovare tracce di formule melodiche non codificate, che non sono passate nel repertorio ufficiale e che possiamo riconoscere ed estrapolare dalla tavolozza compositiva delle composizioni alfonsine. Questo nuovo indirizzo di ricerca trova l'appoggio in inequivocabili segnali di modalità arcaica che si possono riconoscere già dalle prime analisi svolte.

Tra le prime tracce d'impianto modale arcaico possiamo rintracciare quelle che si osservano nella pratica della cantillazione su un'unica corda, con innalzamento verso l'acuto in sede d'accento e abbassamento in posizione di finale d'inciso, in talune *Cantigas* in struttura salmodica (CSM 56).

<CSM 56> (E2: 56/ To: 71)/ virelai/ "Sta. Maria fez nacer as cinco rosas na boca do monge difunto"/ 76

Esta é como Santa Maria fez nacer as cinco rosas na boca do monge depos ssa morte, polos cinco salmos que dizia a onrra das cinco leteras que á no seu nome.

R *Gran dereit' é de seer
seu miragre mui fremoso
da Virgen, de que nacer
quis por nos Deus glorioso.*

M *Poren quero retraer
un miragre que oy,
ond' averedes prazer
oyndo-o outrossi,*

V *per que podedes saber
o gran ben, com' aprendi,
que a Virgen foi fazer
a un bon religioso.*

Volendo risalire alle origini del processo compositivo secondo i canoni della struttura modale primitiva dobbiamo riconsiderare la duplice funzione rivestita da un'unica corda: *tenor* e *finalis*, in tre diverse posizioni, le cosiddette "corde madri" che solo in seguito diedero forma ai tre modi arcaici (*do*, *re* e *mi*)³⁸. Le suddette tre strutture modali presentano caratteristiche tra di loro ben distinte. Il modo di *do* si riferisce a quella struttura modale (*sol la do re mi*) che ha sotto di sé una seconda minore ed una terza minore (*sol la do*). Il *do* può essere trasportato al *fa* (*do re fa sol la*) o al *sol* (*re mi sol la si*) senza subire cambi della struttura intervallare, determinando queste due strutture:

Il tratto caratteristico del modo arcaico di *do* è la sua terza minore, al punto che una delle vestigia più tipiche e persistenti di questa struttura scalare è la formula *sol la do*, formula che ignora il semitono e che permette in fase d'intonazione di raggiungere la corda di cantillazione.

³⁸ A. Turco (1991), *Il canto gregoriano, corso fondamentale*, Istituto di Paleografia musicale. Roma: Torre d'Orfeo.

Un'altra formula caratteristica del modo arcaico di *do*, presente in *Cantigas* in uno sfondo di *protus* è quella che contempla la fusione dei nuclei:

CSM 41 e 58



Il modo arcaico di *re* presenta al grave una terza minore seguita da una seconda minore (*la do re*) e all'acuto una seconda minore ed un semitono (*re mi fa*) e trasportato: *re fa sol la sib* o anche *mi sol la si do*.



Anche qui la nota che sovrasta la terza minore è dotata di stabilità e forza d'attrazione e il grado interno rimane flebile e senza alcuna forza attrattiva. La formula d'intonazione tipica del modo arcaico di *re* è senz'altro *la do re (re fa sol/mi sol la)*, un altro motivo legato alla pratica della cantillazione intorno a questa corda è *mi fa mi re do re mi re* o le interpunzioni centrali *re do la*. Vestigia di questo modo sono onnipresenti in tutti gli stili melodici e a qualsiasi grado di modalità evoluta, almeno ogni qual volta si reciti sul *re*, sul *sol* o sul *la*. Di fatto la formula *re do re fa/mi fa mi re do re mi re* continua a riecheggiare in tutto il repertorio monodico medievale di estrazione liturgica e non, costituendo la base di processi di centonizzazione fecondi e continui, entrando nel repertorio prima con funzione di formula conclusiva per poi espandersi assumendo posizioni diverse³⁹.



Il modo arcaico di *mi* è particolarissimo per la divergenza tra la sua struttura scalare e le caratteristiche specifiche dei suoi gradi. La scala si presenta con la seguente disposizione: *do re mi fa sol*, o trasportata *fa sol la sib do / sol la si do re*.

³⁹ D. Saulnier (2000), *op. cit.*, 22-28.



La nota *mi* dal punto di vista della scala è un grado debole, per questo spesso la cantillazione scivola al semitono superiore *fa*, grado di nessun peso architettonico, ragion per cui spesso venne percepito come semitono inferiore del modo arcaico di *do* trasportato al *sol*. Fu così che le melodie in *mi* subirono presto un processo di corruzione che determinarono il passaggio dei *mi* a *fa* e dei *si* a *do*, perdendo i semitoni caratteristici del modo arcaico di *mi* e assumendo le vesti del modo di *do*. Tra le antiche formule che si sono conservate a lungo nel repertorio dell'Antifonario abbiamo questa ricorrente nel repertorio alfonsino:



Segue l'intonazione arcaica del modo che riprende i gradi della cellula madre *do re mi* (CSM 10).



Il processo evolutivo della composizione modale è un fenomeno variegato e complesso, che può essere per certi aspetti giustificato da ragioni, più che normativi direi performativi, come la discesa della *finalis* in corrispondenza della conclusione di una *divisio*. In altri termini non è l'interpunzione del testo a determinare questo dinamismo verso il grave, quanto piuttosto le esigenze legate all'atto della *profération*, che in qualche modo obbliga a questa discesa melodica di un tono o una terza minore sotto la corda di recita.

Altro momento cruciale nella storia evolutiva della struttura melodica modale è la cosiddetta salita dei "tenori" motivata dalla naturale propensione verso l'ampliamento secondo una naturale logica della varietà: ed anche qui l'evoluzione è in piena sintonia con la tradizione orale. La bipolarità melodica, con la presenza di due poli architettonici (finale e tono salmodico) garantiva una tavolozza più ampia di possibilità compositive. Tutte le riflessioni su modalità

arcaica ed evoluzione modale non devono indurci a supporre un processo in evoluzione che porta verso l'*oktoechos*, come se si trattasse di un processo evolutivo organico e progressivo, quanto piuttosto di una serie di cambi dovuti ad una sorta di "metamorfosi per contatto" con altri repertori nel corso del processo di trasmissione e composizione basato sulle funzione della memoria che per sua natura è labile, poiché tende all'oblio, e allo stesso tempo creativa, poiché ricostruisce.

Le tre strutture modali arcaiche provengono da regioni e culture specifiche, anche se il processo di centonizzazione tende a disperderne le specificità attraverso la metamorfosi per contatto cui è continuamente sottoposto il materiale melodico. Tuttavia la loro sistematizzazione ha dato origine alle scale pentatoniche o pentafoniche in tre differenti trasposizioni da *sol la do re mi sol la / do re fa sol la do re / re mi sol la si re mi*. Si tratta di scale prive di semitoni e fatte d'intervalli in ordine di: II III II II III II. La terza minore determina una straordinaria forza e stabilità al suono che la sovrasta, lasciando la nota ornamentale situata al suo interno completamente ininfluyente. Nella scala musicale cinese questo grado si denomina *pièn*, nomenclatura che si adatta perfettamente a questo suono (*mi/si*) in posizione alta e bassa. Il *do* e *fa*, gradi sovrastanti la terza minore, sono dotati di una forza di risonanza che può dar luogo a fenomeni di sviluppi unisonici importanti. Fu proprio la progressiva fissazione della nota *pièn* a trasformare la scala da pentafonica a esacordale *sol la si do re mi/do re mi fa sol la*. Il passaggio prevedeva che qualora la melodia superasse la soglia del *la* si sarebbe cantato come un *fa*, ossia *sib*, che è il secondo *pièn* attratto dal centro di gravità della melodia verso il basso⁴⁰.

La scala reale cui fa riferimento la costruzione melodica delle *Cantigas* è normalmente l'esacordale con interessantissimi esempi d'impianto melodico pentafonico puro. La realtà melodica del repertorio alfonsino può contenere un unico polo architettonico (modalità arcaica), due poli (caso comune) o addirittura tre gradi predominanti (frutto della combinazione di più frammenti melodici). Ci accorgiamo dunque che la modalità reale è un sistema complesso e variabile, che non si presta ad essere ingabbiato nell'ottica restrittiva dell'*oktoechos*. Possiamo qui ritrovare tracce di modalità arcaica, strutture modali bipolari e strutture melodiche multipolari di difficile definizione.

La presenza del *sib*, assente nei brani in modalità arcaica (scala pentafonica), diventa con la modalità esacordale e l'introduzione della corda mobile e la cosiddetta moltiplicazione dei modi, un fenomeno piuttosto comune. Con la diffusione dei parallelismi modali, che determinano l'esistenza di modi ambigui, come *protus-deuterus* o come il trasporto dei componimenti da *tetrardus* a *tritius*, si moltiplicano i casi dei *si* bemollizzati. La questione della corda mobile diventa realmente importante ai fini del processo compositivo con la pratica della centonizzazione, con il passaggio del materiale melodico (formule) proprio di una determinata corda da un modo all'altro. Per riuscire a districarci in questo panorama complesso e poter quindi individuare la presenza dei semitoni all'interno di una struttura, occorre avere una conoscenza approfondita dell'etimologia, ossia del significato originario dei modi e della loro

⁴⁰ A. Turco (1991), *op. cit.*, 275-285.

struttura. I semitoni nella composizione non hanno sempre la stessa funzione, potendo appartenere alla configurazione di una scala piuttosto che di un'altra, a fenomeni di trasposizione di una formula da un modo all'altro o far parte di un passaggio ornamentale legato a un contesto melodico transitorio.

3.3 Le tecniche orali di composizione musicale nelle *Cantigas de Santa Maria*

Una prima analisi dell'ordito melodico delle *Cantigas de Santa Maria* restituisce una struttura che predilige il movimento per terze: l'intervallo che permette di tastare i gradi con funzione architettonica del modo di appartenenza della composizione. Lo stile melodico è sostanzialmente oligotonico, con prevalenza del movimento per grado congiunto. All'interno di questo primo abbozzo di analisi melodica, possiamo individuare passaggi formulari che vanno da nuclei minimi di quattro note che si muovono per grado congiunto, per esempio un *torculus* seguito da una terza discendente o anche una formula d'intonazione di tono salmodico (*sol la do* in ottavo modo), che si ripetono salendo di grado, fino a formule ampie che inglobano interi motivi fino a giungere alla pratica del *contrafactum*. Di estremo interesse, ai fini della comprensione del processo di composizione, è la verifica dei sistemi che conducono all'utilizzo del nucleo formulare o del movimento melodico in rapporto al testo, che nello svolgimento della narrazione cambia, pur conservando una sua regolarità metrica nella disposizione degli accenti e nel numero di sillabe. Spesso, dietro talune scelte melodiche riconosciamo ragioni intertestuali di chiara evidenza, che mirano all'amplificazione del significato basilico insito nel linguaggio parlato: i testi delle *Cantigas*, narrando episodi relazionati con i miracoli della Vergine, fanno riferimenti continui ad altri universi semantici e la melodia partecipa in questo processo di arricchimento fatto di continui rimandi, sovrasensi e allegorie. Tra i casi analizzati in questa tesi, si ricordino le CSM 24, 82 e 7 che con i loro richiami melodici amplificano o ribaltano i significati, come il caso della CSM 7 laddove l'adozione della melodia della *prosa de Santa Maria* determina il trasferimento del peso della *culpa* dalla badessa incinta alle sue consorelle maldicenti. In questo senso possiamo dire che il significato di un componimento alfonsino è sempre un'azione condivisa, giacché il pubblico, destinatario di questa produzione, doveva possedere un bagaglio d'informazioni tale da poter realizzare i collegamenti e le traslazioni semantiche richiesti.

Le peculiarità compositive che rimandano inevitabilmente a un universo orale si colgono anche nei sistemi che regolano l'impiego delle formule all'interno dell'ordito melodico dei componimenti. A questo proposito occorre puntualizzare come la norma che regolava la tecnica di composizione gregoriana, secondo la quale deve esserci una fissità nella disposizione formulare, regola che permette di riconoscere e distinguere le formule d'intonazione da quelle cadenzali, non si riscontra nel repertorio alfonsino. Nelle melodie delle *Cantigas de Santa Maria* lo stesso passaggio formulare può marcare un'intonazione o una cadenza, poiché la sua

funzione precipua riguarda innanzitutto la volontà di realizzare una guida alla memoria in fase iniziale o, anche, di segnare un limite alla fine di un verso.

La medesima formula può essere indicata da differenti sistemi grafici nei tre manoscritti notati, ma anche all'interno della stessa fonte: questione che è determinata da differenze testuali, o semplicemente, dalla natura orale del repertorio che può tradursi in forme scritte differenti. Ci sono formule che, pur variando di posizione, non mutano mai la loro configurazione (*fa mi re do re*); altre, invece, si possono definire formule aperte perché si aprono a diverse possibilità melodiche (*do re fa*). Tra i movimenti melodici utilizzati con la funzione di cucire passaggi formulari, alcuni assurgono a vere e proprie formule quando, nel corso del processo di una trasmissione particolarmente efficace, entrano nel patrimonio mnemonico collettivo. Ci accorgiamo, quindi, come l'elemento formulare, inteso come nucleo melodico germinatore, sia solo uno dei principi costituenti della costruzione melodica delle *Cantigas* mariane. Esistono casi in cui riscontriamo una certa stabilità nell'utilizzazione dei materiali formulari: il gruppo di *Cantigas* con intonazione *re fa mi re do* che sempre terminano con il movimento *fa mi re do re*; la serie che inizia e termina con la formula *fa mi re do re*; le tre *Cantigas* in *protus* che cominciano con il *mi* che condividono gli stessi movimenti formulari con *Cantigas* in *deuterus plagale*.

I criteri di sistematizzazione del materiale melodico formulare rispecchiano tre momenti, assolutamente complementari nella realizzazione di questo repertorio: l'atto della composizione, la fase della trasmissione e quello della conservazione. Le fonti manoscritte restituiscono una realtà compositiva che ingloba questi tre momenti, poiché porre per iscritto, equivaleva a sistematizzare l'archivio della memoria, cioè a rendere espliciti i meccanismi che si utilizzavano nel processo di composizione. Un modello di questo sistema è rappresentato dal Tonario liturgico, un libro che attraverso la classificazione per *divisio* dei canti, rendeva esplicito contemporaneamente il processo di composizione, trasmissione e conservazione del repertorio. I Tonari classificavano secondo toni, cioè in base a strutture composte da formule poggianti su una corda di recita (*tenor*), inscrivibili in una gamma (*ambitus*) e marcate da una formula d'intonazione identificabile come tale. Spesso, infatti, tolti i casi di brani caratterizzati da forme di commistura modale, le intonazioni designano il modo di appartenenza di una *Cantiga*, anticipando i suoi gradi portanti e le sue formule specifiche. Il motivo melodico iniziale (intonazione o *incipit*) determina, con la sua struttura e la sua lunghezza, la forma dell'intera composizione, interagendo anche sulla configurazione metrica⁴¹.

L'individuazione del modo di appartenenza di una *Cantiga* rappresenta il sistema più efficace al fine di riconoscere somiglianze e divergenze dei materiali melodici utilizzati, elementi soggetti a un elevato numero di possibilità combinatorie. L'impiego delle formule già di per sé garantisce una struttura intervallare stabile che deriva da una configurazione scalare predeterminata (modo). La giuntura formulare è guidata da criteri basati sull'identità e

⁴¹ Simha Agawu (2006), "L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia", in *Enciclopedia della musica*, VIII: 1087-1103. Milano: Einaudi.

somiglianza tra gli elementi che si vogliono combinare: le formule appartenenti alla medesima configurazione scalare hanno maggiori possibilità di connettersi, giacché non rompono l'equilibrio modale, che a sua volta rappresenta un importante filo conduttore per la memoria. D'altro canto troviamo altri meccanismi che fanno da collante tra materiali melodici, fuori dall'identità modale, quali le somiglianze tra strutture pentacordali e tetracordali di modi diversi, come il primo e l'ottavo tono, che permettono il travaso di formule da un tono all'altro.

Infine, la pratica compositiva orale si serve di modelli, marcati dalla presenza di una serie di elementi formali memorizzati e di un numero infinito di possibilità combinatorie, la cui elezione va sottoposta ad analisi di volta in volta. Si tratta quindi di un modello compositivo poroso, che si avvale di elementi stabili sotto forma di perni, punti focali o cardini che riemergono in un'analisi di tipo paradigmatico⁴². Questi gradi con funzione architettonica sono quelli che si fissano saldamente nella memoria, gli stessi che occupano luoghi mnemonicamente rappresentativi, come le recitazioni e le cadenze.

La *ratio*, il criterio che determina la divisione interna dei componenti, quindi la forma, è il parametro melodico direttamente corrispondente a principi di ordine mnemotecnico. Già Montoya aveva individuato un grado di relazione metrico-melodico che va oltre la corrispondenza tra conteggio numerico di sillabe (dimensione dei versi) e gruppi neumatici⁴³. Le osservazioni di Montoya erano supportate dal rilievo di dati paleografici tratti dall'osservazione del manoscritto *E1* a proposito del *Cancionero de Santa María de el Puerto*: in particolare l'uso dei punti di divisione in frasi. I risultati cui pervenne lo studioso confermarono quanto già era stato prospettato in precedenza da Anglès: i criteri di organizzazione metrica devono avere ragioni melodiche che nel corso della trasmissione si sono normalizzati secondo parametri propri, determinando una frattura con la sua intelaiatura melodica. Una rottura che ha causato in talune *Cantigas* l'esistenza parallela di due schemi, il metrico-melodico e il metrico-poetico, con segmenti di differente misura: due facce di una stessa medaglia, che nel processo di normalizzazione tendono a unificarsi, volgendo verso un modello uniformato. Le strutture metrico-melodiche originarie sono soggette a continue variazioni, seguendo i cambi insiti nel processo di trasmissione e la capacità di reinvenzione propria della memoria, fino a giungere, nella loro forma scritta, alla realizzazione di differenti configurazioni. Per questo motivo, nel *corpus* alfonsino, troviamo abitualmente varianti metrico-melodiche nel passaggio da una fonte manoscritta all'altra, così come avviene nel corso della trasmissione dei canti oralmente concepiti, poggiati su una linea melodica preesistente che dona forma al componimento e garantisce i presupposti per una variabilità costante.

La formula, intesa nella sua miriade di accezioni, anche se perfettamente identificabile nell'ordito melodico, non rappresenta un elemento costituente del processo compositivo, poiché il materiale che riaffiorava dal passato, che era scelto e impiegato in un componimento nuovo,

⁴² A. Rossell (2003), *op. cit.*, 178-190.

⁴³ J. Montoya Martínez (2006), *Cancionero de Santa María del Puerto (o nuestra Señora de los milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio*, prologo. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

si presentava sotto forma di motivo strutturato secondo principi legati a norme di efficacia mnemotecnica. Il recupero di un segmento di melodia richiedeva, cioè, che fosse limitato tra gradi strutturalmente portanti, che ne garantissero il riconoscimento e che assicurassero dei ganci in grado di guidare la memoria. Queste porzioni, che consideriamo emblematiche nel processo di creazione, sono indicate nella riflessione teorica musicale medievale con il nome di *distinctiones*: segmenti melodici di cui si costituisce un canto al fine di permetterne l'apprendimento e la memorizzazione⁴⁴.

In quest'ottica l'indagine modale assurge a sistema investigativo rilevante perché apre il cammino verso l'individuazione dei pilastri dell'edificio compositivo, quei gradi cioè che essendo mnemonicamente salienti, segnano l'ossatura di una *distinctio*, segmento cui corrispondono punti di snodo metricamente rimarchevoli, pur non coincidendo *tout court* con il verso.

3.3a Memoria e oralità: relazioni tra i sistemi medievali di classificazione melodica e il repertorio alfonsino

Nell'epoca precedente alla stesura dei primi libri e Canzonieri nel Medioevo qual era il supporto del repertorio poetico-musicale? Dobbiamo ipotizzare che la mancanza di testimoni prima del secolo XIII sia indizio di assenza di produzione lirica? Non possiamo immaginare che tutti i manoscritti siano andati perduti, dobbiamo necessariamente supporre un'antecedente trasmissione di tipo orale attraverso il sostegno della memoria, protagonista non solo del processo di memorizzazione finalizzato alla trasmissione, ma anche di quello compositivo del repertorio⁴⁵. L'atto creativo, cioè, non apparteneva alla sfera della scrittura, quanto piuttosto a quella di ri-creazione di un materiale previamente interiorizzato.

L'interrogativo che ci poniamo riguarda la descrizione delle modalità di realizzazione orale del repertorio poetico-musicale e la conseguente determinazione delle ragioni della sua traslazione scritta. L'apparente contraddizione che deriva dalla constatazione di trovarci di fronte a una produzione di carattere orale fissata nella scrittura è facilmente superata qualora si ammetta l'inesistenza di una reale opposizione tra cultura scritta e orale. La presenza della tecnica di composizione formulare permetteva, infatti, che si potesse creare mentalmente pur padroneggiando il mezzo scrittoria⁴⁶. Anzi la scrittura, concepita come ausilio alla memoria, condusse allo studio della grammatica, e quindi alla redazione di liste e cataloghi e alla produzione di sistemi classificatori. La compilazione scritta non solo non cancellò le forme di memorizzazione, ma le potenziò introducendo sistemi che favorissero i processi di apprendimento mnemotecnico.

⁴⁴ K. Desmond (1998), "*Sicut in grammatica*: Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's *Micrologus*", in *The Journal of Musicology*, 467-493. Regents of the University of California.

⁴⁵ V. Bertolucci (1984), "Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca", in *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX: 91-116.

⁴⁶ J. Goody (1987), *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge: University Press. Ed. italiana (1989), *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità*. Milano: il Saggiatore.

Mary Carruthers sosteneva che l'atto del comporre, con riferimento alla produzione lirica medievale, non entrava nella sfera delle azioni legate alla produzione scritta, quanto piuttosto in quella dell'*ascolto e dialogo* con le voci provenienti dai vari luoghi della memoria, azione sintetizzata in tre fasi: *ruminatio*, *cogitatio* e *dictio* (dire e non scrivere!)⁴⁷. L'atto dello scrivere è, dunque, successivo al momento creativo ed è finalizzato a donare un altro supporto all'azione della memoria attraverso, soprattutto, lo strumento della classificazione. Questo sistema si basava sull'utilizzo della medesima tecnica adoperata per memorizzare testi o melodie, e per crearne di nuovi.

La questione che vogliamo affrontare a questo punto attiene ai meccanismi e sistemi che regolano il processo di memorizzazione. Nello specifico ci chiediamo cosa visualizzasse un poeta –musicista o trovatore durante l'azione creativa: una struttura mentale o una pagina scritta? Per rispondere a questa domanda possiamo servirci di un parallelismo con una realtà compositiva, come quella della prima polifonia, che presenta i tratti peculiari di una cultura di tipo orale⁴⁸. Il ruolo della memoria nella creazione e trasmissione di questo repertorio, come il *Magnus liber organi* che si presenta in tre testimoni differenti, condusse Anna Maria Busse Berger a mettere in relazione l'arte della memoria con i mottetti isoritmici del XIV-XV secolo. La comparazione condusse la studiosa alla conclusione che il processo compositivo non avveniva sulla carta ma attraverso procedimenti mentali, e che i cantori delle prime forme di polifonia vocale attingevano da un archivio poetico-melodico in precedenza memorizzato. La questione si sposta a questo punto verso la comprensione di come si costruiva l'archivio melodico e con quali criteri si utilizzava il materiale per comporre. In altre parole occorre arrivare a comprendere cosa si memorizzasse e in quale forma.

Uno dei sistemi mnemotecnici universali più elementari ed efficaci consiste nella divisione e classificazione del materiale oggetto di memorizzazione, sia esso opera letteraria o melodica⁴⁹. Lo stesso Salterio, la raccolta dei salmi biblici, era interiorizzato a memoria con un sistema classificatorio che prevedeva la divisione numerica o l'ordine per *incipit* o, infine, la divisione in versetti.

Con gli stessi criteri, la raccolta di toni salmodici e corrispondenti antifone, ossia il libro liturgico conosciuto come Tonario, classificando secondo gli otto toni salmodici (formule melodiche caratterizzate da una corda di recita, un *ambitus* e una formula d'intonazione) aveva la funzione di facilitare il collegamento adeguato tra le due sezioni, ma soprattutto realizzava il compito di facilitare il processo di memorizzazione. In effetti, è logico supporre che, poiché il mezzo più efficace di memorizzazione di un materiale letterario o musicale consiste nell'esercizio della copia e della classificazione, il Tonario, supporto scritto che realizzava questa funzione, rappresenta una testimonianza assai indicativa del sistema di apprendimento concernente il repertorio liturgico. Dobbiamo pensare che, verso la fine del Medioevo, un cantore medio memorizzava un numero come 3000 antifone con estrema facilità grazie proprio

⁴⁷ M. J. Carruthers (1990), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁴⁸ A. M. Busse Berger (2008), *La musica medievale e l'arte della memoria*, (*Biblioteca musicale*, 2). Roma: Fogli volanti.

⁴⁹ A. M. Busse Berger (2008), *op. cit.*, 71.

alla struttura formulare, esemplificata nei sistemi classificatori fissati dalla scrittura. In questa prospettiva deve essere considerata l'ossessione per le strutture rigidamente organizzate in sezioni sapientemente collegate tra loro: la finalità rispondeva all'efficacia mnemotecnica, che consisteva nella capacità di conservarsi a lungo nella memoria e nella versatilità del materiale ai fini della sua riutilizzazione. Generalmente i criteri di classificazione adottati dai Tonari seguono un ordine gerarchico, da caratteristiche macroscopiche a microscopiche: *modus*; ordine liturgico o alfabetico; prossimità della prima nota alla *finalis*; e, infine, somiglianze di *incipit*⁵⁰.

Un omologo del Tonario dal punto di vista testuale è il Florilegio, raccolta di sermoni divisi e classificati in funzione della loro memorizzazione e riutilizzazione. Già Quintiliano, nel I secolo d. C., in *Institutio oratoria*, illustra l'importanza del dividere e classificare il materiale letterario tradizionale⁵¹. Quindi, rispondere alla domanda fino a che punto e come l'arte della memoria influiva sui processi di composizione medievali significa: mettere in luce la maniera che utilizzavano i cantori medievali per memorizzare il canto, nonché la modalità con la quale si compiva il processo compositivo, sia quando rimaneva un atto di *profération* che quando si fissava per iscritto; chiarire il perché della ricerca ossessiva dell'organizzazione in strutture nelle composizioni medievali; e, infine, prestare maggiore attenzione al contesto culturale in cui la musica medievale operava.

3.3b Tonari e possibili sistemi classificatori per le *Cantigas de Santa Maria*

Dovendo progettare un sistema di classificazione musicale delle *Cantigas* mariane e tenendo presente che la struttura melodica si fonda sul riutilizzo di formule o di segmenti melodici, quando non si tratta d'interi periodi o di veri e propri *contrafacta*, il primo criterio di ordinamento che riteniamo debba intervenire sarebbe quello della somiglianza melodica. Tale specificità si rileva attraverso un assetto che più che riferirsi al *modus*, si avvale del concetto di *tonus*, con riferimento all'identificazione di strutture melodiche omologhe. Con il termine *tonus*, infatti, ci riferiamo a una formula costituita da una corda di recita (*tenor*), un *ambitus* e una formula d'intonazione identificabile⁵². In particolare, riteniamo che alla formula d'intonazione sia attribuita la funzione di rendere identificabile il *tonus*, cioè la disposizione di toni e semitoni riguardo alla *finalis*. Diciamo, infine, che il motivo iniziale, o intonazione, ricopre la stessa funzione evocatrice delle cosiddette parole-uncino di cui parlava Leclercq, un ruolo cioè di richiamo alla memoria e di anticipazione di quanto si sarebbe prospettato in seguito metricamente e melodicamente⁵³.

Altro aspetto che non possiamo trascurare in vista della disposizione secondo un ordine convenuto è la valutazione del concetto medievale di "classificazione", totalmente discrepante

⁵⁰ A. M. Busse Berger (2008), *op. cit.*, 80-86.

⁵¹ A. M. Busse Berger (2008), *op. cit.*, 72.

⁵² M. Huglo (1971), *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris: Société française de musicologie.

⁵³ J. Leclercq (1965), *Cultura monastica e Desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medioevo*. Ed. italiana (2002), 41. Milano: Sansoni.

rispetto al nostro⁵⁴. Per il nostro universo concettuale, infatti, classificare equivale a ordinare oggetti secondo criteri discriminatori e univoci. I sistemi classificatori medievali, invece, si caratterizzavano per differenti criteri di disposizione che rispondevano all'esigenza di rilevare aspetti multidimensionali degli oggetti in questione. Per questo motivo qualsiasi forma di ordinamento si caratterizza per un continuo slittamento da un piano concettuale a un altro. La particolarità del sistema si giustifica con la conoscenza diretta delle peculiarità degli oggetti in questione: nel nostro caso, ad esempio, due composizioni formate dall'intreccio di più file melodiche, possono avere un elemento comune, però se il secondo brano condivide un altro aspetto con un terzo, i tre entrano in una sfera classificatoria unica. In definitiva il meccanismo che regge la classificazione non si fonda su criteri oppositivi, bensì sulla presenza di elementi condivisi e sui principi della mobilità e variabilità. Da qui deriva la difficoltà di operare una classificazione secondo i criteri discriminatori moderni e la conseguente necessità di disegnare un sistema capace di comprendere e riflettere le convergenze oltre l'apparente differenza degli elementi oggetto di analisi. La classificazione secondo criteri di appartenenza ereditati dal Medioevo va vista nella prospettiva storica che le compete, in considerazione del diverso concetto classificatorio: ordinamento che non obbedisce a regole discriminatorie, quanto piuttosto a principi di condivisione giustificati dalla variabilità costante.

La nostra *forma mentis*, avvezza a sistemi classificatori basati su meccanismi di opposizioni nette, non permetterebbe di cogliere per esempio le convergenze e gli elementi condivisi tra la produzione tropistica e il repertorio innodico e antifonale. Molti degli aspetti formali, linguistici, melodici, rituali e stilistici possono essere compartiti da componimenti appartenenti a generi, secondo il nostro punto di vista, differenti. Contrariamente, adottando i criteri moderni, tendiamo ad attribuire caratteristiche comuni a quei componimenti che, secondo categorie di classificazione fondata su norme discriminatorie, apparirebbero alla stessa categoria.

La successione del prospetto analitico che proponiamo segue alcuni dei criteri utilizzati nei Tonari, con adattamenti dovuti all'esigenza di lasciar emergere quei parametri che vogliamo analizzare. Abbiamo operato una classificazione gerarchica di ciascun pezzo a vari livelli: per tono, per prossimità della prima nota alla *finalis* e per somiglianza d'*incipit*. La norma di disposizione grafica dei componimenti segue i principi di successione per segmenti significativi ai fini della memorizzazione. Tali porzioni di melodia, che nella trattatistica prendono il nome di *distinctio*, ossia punti di divisione del canto, spesso sono indicati graficamente nei nostri codici dalla presenza di *puncta*, soprattutto nel codice di Toledo. Si tratta di segmenti melodici con un inizio e una conclusione marcati dalla presenza di gradi architettonicamente rilevanti, che ne delimitano l'autonoma esistenza.

Imprescindibile all'analisi melodica di qualsiasi forma di monodia medievale è il contenuto teorico del capitolo XV (*De commoda vel componenda modulatione*) del *Micrologus* di Guido

⁵⁴ M. Locanto (2000), "Le origini dei tropi nella riflessione storiografica", in *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, XXII: 167-228.

d'Arezzo, ove si pongono le basi a un sistema di canoni estetici melodici attraverso l'applicazione dei principi propri delle arti del *trivium*, e in particolare della grammatica e della retorica⁵⁵. In quella sede si espongono le regole di quella sintassi melodica che già era contenuta in trattati più antichi di almeno due secoli, cercando una relazione, anche terminologica, con il linguaggio verbale. Le unità melodiche individuate nel trattato guidoniano, riprese poi nel trattato *De musica* attribuito a Oddone⁵⁶, sono distribuite per livelli d'estensione: dal *phthongus* (*sonus* o *vox*), unità minima che s'identifica con la lettera del linguaggio verbale, al *periodus* (*clausula* o *circuitus*), unità massima comprensibile di una o più *distinctiones*. Secondo la testimonianza contenuta nel *De musica* dello pseudo Oddone, il processo di costruzione melodica di un canto presuppone una conoscenza approfondita delle regole di unione dei gradi (*phthongus*) in *syllabae*, coincidenti con le unità corrispondenti nell'area linguistica; le *syllabae*, così come nel discorso si uniscono in parole, nella costruzione melodica si legano per formare il *neuma* (*pars*, *comma*, *incisio*). Una *distinctio*, segmento melodico di riferimento per la sua rilevanza dal punto di vista mnemotecnico, è costituita dalla somma di parti o neumi, che circoscrivono una porzione di melodia emessa in un unico respiro. Questo riferimento così attinente a una tradizione poetico-melodica fondata sulla vocalità, intesa come espressione che richiama le esigenze legate all'atto della sua *profération*, è presente anche negli scritti teorici di Isidoro di Siviglia: *Periodos autem longior esse non debet quam ut uno spiritu proferatur*⁵⁷. Con queste parole l'erudito trattatista ribadisce l'accezione del termine "distinctio", corrispondente a un segmento melodico che non può allargarsi oltre i confini di quello pronunciato nell'arco di una respirazione⁵⁸.

L'importanza della funzione mnemotecnica del sistema di divisione in *distinctiones* e la presenza delle *finalis* sono questioni evidenziate dallo pseudo Oddone di Cluny nel trattato *Dialogus in musica: Anche le distinctiones, cioè i punti in cui in un canto facciamo una pausa e nei quali lo dividiamo, all'interno di ogni modo dovrebbero ovviamente terminare sulle stesse note su cui un canto, in quel modo può iniziare. E dove ogni modo inizia meglio e più spesso, lì, di regola, meglio e più appropriatamente iniziano e finiscono le sue distinctiones. Alcune distinctiones dovrebbero terminare sulla nota che termina il modo*⁵⁹.

Una classificazione che tenga conto della formula d'intonazione come luogo privilegiato del richiamo mnemonico e che ordina i componimenti per *distinctiones* con l'individuazione della nota cadenzale di ciascuna di esse, dovrebbe restituirci anche la struttura metrica, che non è altro che il riflesso dell'architettura melodica, costruita con finalità mnemotecniche⁶⁰. Quando l'analisi comparativa restituisce *Cantigas* che compartono il modo, la formula d'intonazione, le *distinctiones* e le formule cadenzali, normalmente ci troviamo di fronte a scheletri metrico-melodici equivalenti.

⁵⁵ Guido d'Arezzo, *Micrologus*, in *Le opere*, trad. it. e commento di Angelo Rusconi (2005), 34 ss. Firenze: SISMEL - Edizioni del Galluzzo.

⁵⁶ Pseudo Oddone, *De musica*, in *Scriptores*, ed. Gerbert, 1: 275.

⁵⁷ Isidoro di Siviglia, *Etymologiae sive origines*, vol. I, ed. W. M. Lindsay (1911). Oxford..

⁵⁸ K. Desmond (1998), *op. cit.*, 467-493.

⁵⁹ Guido d'Arezzo, *op. cit.*, 27-29.

⁶⁰ A. M. Busse Berger (2008), *op. cit.*, 92.

La possibilità di riconoscere le *distinctiones*, segmenti che iniziano e terminano su note strutturali, nell'intelaiatura melodica dei componimenti mariani dona la possibilità di riesumare parte del materiale primordiale su cui si costruisce la struttura melodica. La scelta del materiale utilizzato in queste porzioni melodiche dai tratti rappresentativi segue criteri evocativi; deve cioè operare nei soggetti ricettori un'azione che risvegli associazioni, collegamenti e amplificazioni del significato originario di un'opera. Le *distinctiones* non s'identificano dunque con le formule, che sono strutture inglobate con i dovuti adattamenti e trasformazioni in questo sistema di segmentazione finalizzato all'apprendimento e memorizzazione dei componimenti.

In conclusione, crediamo di poter individuare la *ratio* che presiede l'intera pianificazione compositiva nelle scelte e organizzazione del materiale melodico, essendo la disposizione dei suoni strutturalmente decisivi nel regolare i criteri di suddivisione metrica dei componimenti. Montoya, dopo un'attenta disamina rivolta al sistema metrico in corrispondenza con alcune indicazioni grafiche, aveva segnalato una relazione testo-musica che va ben oltre la biunivocità neuma (gruppo neumatico)-sillaba⁶¹. Fu proprio lo studioso spagnolo a mettere in discussione l'utilizzo della rima testuale nel sistema di misurazione dei versi e ad aprire la strada verso nuove prospettive analitiche.

L'ostacolo principale verso il quale si scontrarono molti degli studiosi che ci hanno preceduto è rappresentato dalla convinzione, accettata come presupposto incontrovertibile, della precedenza che avrebbe avuto il testo nel processo di composizione delle *Cantigas*. La circostanza dell'esistenza del codice fiorentino, che contiene i testi dei componimenti mariani con un abbozzo di sistema di linee pronte ad accogliere la notazione musicale che mai fu fissata, ha influito sulla formazione dell'ipotesi finora mai messa in discussione che nel processo di composizione ci sia un "prima" e un "dopo". Il "dopo" sarebbe rappresentato dall'aggiunta della melodia. Il ribaltamento di questo punto di vista, inizialmente assunto come ipotesi di lavoro, in nome di un'ottica che vuole sottrarsi ai sistemi di ricezione consoni alla tradizione manoscritta, diventa veramente prolifico sotto l'aspetto analitico.

In definitiva, partire dall'ipotesi dell'esistenza di un testo già metricamente composto e pronto ad accogliere la melodia non potrebbe coniugarsi con i principi dell'identità metrico-melodica che si riconoscono nel sistema basato sulla segmentazione in *distinctiones*. In altre parole, non esiste un sistema metrico avulso dalla melodia, realizzata con l'ausilio di materiale preesistente (funzione evocatrice) e organizzata in segmenti strutturati secondo criteri mnemotecnici (*distinctiones*). Il riconoscimento del primo segmento, la cosiddetta intonazione o formula-uncino, fa da guida alla memoria nello svolgimento dell'intero componimento. Le relazioni tra l'intonazione e i segmenti melodici successivi conducono la memoria nel dipanarsi della composizione con i contrasti e le ripetizioni che ne conseguono. In circa 150 *Cantigas* l'intonazione della prima mutazione è differente da quella della ripresa, con alcuni casi in cui le mutazioni si aprono con la stessa intonazione della ripresa trasportata. Il trasporto melodico in

⁶¹ J. Montoya Martínez (1993), "O Cancioneiro Marial de Alfonso X. El primeiro cancionero cortesano español", in *O cantar dos Trobadores, Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Xunta de Galicia.

un'ottica di composizione orale è un fenomeno assolutamente comprensibile e abbastanza frequente tra sezioni dello stesso componimento e tra versioni scritte di una stessa *Cantiga*.

Sono 80 le *Cantigas* che utilizzano gli stessi segmenti melodici per ripresa e strofa (CSM 98); mentre alcune si servono di uno stesso motivo trasportato due volte (CSM 183, 288, 166) o addirittura tre volte (CSM 328).

I criteri di classificazione utilizzati per l'edizione del *corpus* alfonsino sono in ordine:

- 1) *Tonus*
- 2) Intonazione
- 3) Successione numerica in ordine crescente.

Il primo criterio, basato sul *tonus*, lascia emergere le prime importanti analogie sul profilo melodico, sull'*ambitus* e sull'*incipit* delle composizioni⁶². Intendiamo con l'accezione di *tonus* il risultato finale dell'assemblaggio di formule e caratteristiche melodiche inerenti alla costruzione dei componimenti. Nel corso della presente dissertazione parleremo dunque di "*toni*", riferendoci espressamente a formule melodiche con una corda di recita, un *ambitus* e una formula d'intonazione caratteristica.

L'ordine delle formule d'introduzione seguirà un criterio crescente rispetto all'altezza, cominciando da quelle che presentano la prima nota più prossima alla *finalis* cominciando dal grave. Questa prima fase dell'ordinamento permette già di individuare le somiglianze d'*incipit*, tassello fondamentale dell'analisi comparativa. La struttura e la lunghezza del motivo iniziale anticipano l'intero scheletro melodico e metrico dei componimenti.

I sistemi classificatori qui adottati non vogliono avere la funzione di schemi prestabiliti incontrovertibili, quanto piuttosto linee guida dalle quali possiamo prescindere. Qualora ci trovassimo di fronte a casi di assenza di corrispondenza tra formule d'intonazione e impianto modale, dobbiamo avere il coraggio di abbandonare il sistema classificatorio stabilito e ricorrere ad altri strumenti analitici. Siamo consapevoli del fatto che nell'intreccio formulare risiede la possibilità di avere un numero elevato di possibilità combinatorie e che in ciascuna composizione esiste un principio di stabilità dei materiali melodici che si combinano. La combinazione tra formule modalmente affini garantisce la stabilità, che in alcuni casi si raggiunge con l'assemblaggio di materiale melodico di differenti impianti modalì, che compartendo strutture tetracordali o pentacordali favoriscono il travaso melodico (CSM 51, *protus sul so*).

⁶² M Gevaert (1895-96), *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, classificò 1000 antifone in 47 temi.

4. Classificazione delle *Cantigas de Santa Maria* per modo e *incipit*

4.1 I criteri di trascrizione

La trascrizione della melodia, qui offerta nella lezione attestata dal codice E1 (El Escorial b.I.2), che rileva solo alcuni tra i casi più interessanti di divergenza con le altre fonti, si avvale del sistema notazionale universalmente utilizzato per la riproduzione della monodia medievale. Tale sistema grafico usufruisce del moderno pentagramma per l'indicazione delle altezze, eliminando i segni di misurazione, di tempo e battuta propri dei sistemi musicali proporzionali. I gruppi neumatici corrispondenti a una sillaba si presentano ravvicinati, mentre le note plicate, suoni di portamento derivati dalla liquescenza dell'antica notazione neumatica, sono indicate da piccole croci sovrastanti il pentagramma, poste in corrispondenza della nota di riferimento.

ESEMPIO:

The image displays six staves of medieval musical notation, each representing a different mode: R, M, and V. The notation uses a modern pentagram to indicate pitch, with neumatic groups (groups of notes) and accidentals (crosses) placed above the notes. The first staff is labeled 'R' and starts with the number '348'. The second staff is labeled 'M'. The third staff is labeled 'V'. The notation is a transcription of a medieval manuscript, showing the relationship between the notes and the accidentals in each mode.

Le stanghette corte indicano i limiti di un *neuma* (*pars* o *comma* o *inciso*), ossia l'unità che costituisce il gesto melodico minimo, composto di una *syllaba*, costituita a sua volta da uno a tre gradi melodici, isolata o ripetuta. I segmenti medi, in questo sistema notazionale creato *ad hoc* per la nostra analisi, segnano i confini di una *distinctio*, che essendo formata dalla somma

di unità congiunte e pronunciate in un atto respiratorio unico, spesso coincidono con i punti di stacco metrico-melodico. I tre quarti di stanghetta designano il limite di un periodo, che può talora coincidere con la frase melodica, nella sua accezione moderna, e che può collimare con una *distinctio* o, anche, essere il risultato di una sequenza di due *distinctiones*, nei casi dei periodi lunghi con cesura, distinguibili in sospensiva e conclusiva. Infine i segmenti lunghi, che occupano l'intera lunghezza del pentagramma, designano la fine di un *periodus* (*clausula* o *circuitus*), momento di stacco rilevante dal punto di vista melodico e di riflesso anche metrico. Le lettere segnalano le parti in cui è formalmente suddiviso il componimento, nella maggior parte dei casi in forma di *virelai*: la lettera R sta per ripresa, la M per mutazione e la V per volta. La designazione della struttura formale, conseguenza diretta della necessità di assegnare un'organizzazione fissa ai componimenti in fase di conservazione, è una realtà che emerge dalla dimensione scritta. Tuttavia crediamo che all'origine del processo di composizione, la forma non sia stata rigidamente definita e che le caratteristiche stesse della struttura melodica prevalente abbia condotto alla sua definizione, tale come si presenta nelle fonti. Cioè, accade lo stesso passaggio che possiamo costatare nella prevalenza di taluni schemi metrici, che lungi dall'essere frutto di una scelta consapevole, sono conseguenza della predominanza di strutture melodiche, responsabili delle norme che regolano il dimensionamento dei versi. L'analisi sempre dovrà tenere in conto la peculiarità di un repertorio composto secondo criteri che obbediscono a leggi legate alla *profération*, dunque alla voce e alla memoria, e che nella fase di fissazione su pergamena è uniformato secondo criteri propri ai processi di codificazione. Non dobbiamo dimenticare mai che la scrittura rappresenta una sorta di "strozzatura" che, irrompendo nella trasmissione dei repertori lirici, li normalizza in nome della sistematizzazione richiesta dal processo di conservazione. Infine, quando rileviamo la presenza della forma del *virelai* nel *corpus* alfonsino lo indicheremo, consapevoli di evidenziare però una veste sopraggiunta, inclusa all'origine del processo compositivo soltanto in *fieri*, possedendo cioè, fin dal principio, quelle caratteristiche che in fase di fissazione confluiranno nella definizione formale del *virelai*.

Gli schemi metrici che seguono la trascrizione della melodia e del testo, sono tripartiti, indicando sia l'analisi melodica in incisi melodici significativi o *distinctiones*, che quella metrico-poetica e, in posizione centrale, la scansione metrico-musicale già elaborata nell'analisi di Anglès e Spanke¹. La ripartizione melodica, presentata nella prima colonna, è basata sulla considerazione della struttura sintagmatica, della definizione e successione, cioè, dei motivi melodici, indicati graficamente nel *ms* E1, nella scansione riflettente un momento preciso della sua trasmissione. Il carattere poligenetico e flessibile delle porzioni melodiche individuate ha determinato la necessità di aggiungere simboli distintivi alle lettere dell'alfabeto e, in taluni casi, provvedere a sdoppiare o accorpare motivi iterati. Con il simbolo dell'addizione (A+B), nella fattispecie, si vuole rendere esplicito l'accorpamento in un'unica emissione vocale di due *distinctiones*, due motivi melodici che in altri luoghi si offrono separati o che comunque

¹ H. Anglès (1943-1964), *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*, 4 voll.: III (1) (1958), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas*, a cura di H. Spanke. Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

possiedono le caratteristiche per poter essere colte autonomamente. Cioè, le partizioni si riferiscono solo alla versione del *ms* E1 e solo alla prima strofa, poiché ricalcano le scansioni proprie di declamazione del testo narrativo, non sempre corrispondente alla struttura sintattica. Talora, questa funzione si rende evidente in accorgimenti che tendono ad amplificare il significato del testo, com'è il caso della CSM 380 (p. 243) dove la locuzione *non tardou* è resa dall'unione di due *distinctiones*, come a voler rilevare la necessità dell'impellenza. Il significato univoco dei simboli universalmente utilizzati per la designazione delle frasi musicali costituisce, nel nostro caso, un ostacolo di non poco conto. L'utilità analitica di questa prima colonna, contenente dati di partizioni melodiche provvisionali, consiste nella valutazione del suo rapporto con lo schema metrico-poetico, allo scopo di coglierne un'eventuale e probabile derivazione. In questo schema si tiene in conto l'esatto numero delle sillabe, cui corrisponde la stessa quantità di note o gruppi neumatici. La seconda colonna riporta la ripartizione metrico-musicale realizzata da Anglès e Spanke, che si basa sulla divisione delle frasi melodiche, individuate con l'ausilio di criteri analitici di tipo sintagmatico, evidentemente diversi dai nostri, in conformità con la suddivisione secondo criteri metrici. Infine, la terza colonna del diagramma rappresenta la configurazione metrico-poetica, che avvalendosi del conteggio delle sillabe fino all'ultima accentuata nell'ambito di un verso, restituisce il sistema poetico-testuale basato sulla disposizione delle rime².

Nell'edizione di Anglès e Spanke le lettere dell'alfabeto greco indicavano l'avvicinarsi di frasi melodiche, che nella nostra prospettiva analitica non compaiono. L'adozione di un criterio che considera i movimenti melodici alla stregua di frasi musicali, oltre ad essere un punto di vista anacronistico, non corrisponde alla varietà dei sistemi compositivi che individuiamo nei componimenti alfonsini. I segmenti melodici che fanno da guida, e che disegnano l'intera "pagina compositiva", le cosiddette *distinctiones*, non possono essere ingabbiate in schemi descrittivi basati sulla regolarità della successione periodale. La natura dei segmenti individuati come veicoli del processo di trasmissione sono costruiti con materiale melodico compartito e diversamente disposto. Se consideriamo, infatti, gli *incipit* delle tre *distinctiones* della CSM 347, che in questo caso coincidono con la moderna prospettiva che fraziona per frasi melodiche, dobbiamo riconoscerne la coincidenza formale, che nella frase è continuamente iterata.

² G. Tavani (1984), "Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese", in *Atti del III Congresso Internazionale sul tema: La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975 (*L'Ars Nova italiana del trecento*, IV), 425-433, Certaldo (pubblicato con il titolo "Relaciones entre texto poético e texto musical na lírica galego-portuguesa", in *Grial* (Vigo), XXII/83: 3-10).

347

Nuclei melodici d'intonazione iterati:

Così la duplice e identica discesa è un movimento reiterato che marca il profilo melodico delle mutazioni.

Un esempio, quest'ultimo, che mostra come il modello melodico trasmesso oralmente non tiene conto delle altezze, quanto piuttosto della conformazione intervallare, il parametro mnemonicamente significativo.

Un'altra caratteristica dei segmenti melodici è la variabilità, particolarità che si manifesta talvolta all'interno della stessa composizione, nelle ripetizioni melodiche tra ripresa e volta o nelle stesse iterazioni della ripresa, così come nelle differenti versioni della stessa *Cantiga*, a volte attestata nei tre manoscritti forniti di notazione musicale (E1, E2 e To). Si consideri il caso della CSM 37:



R *Mirages fremosos*

faz por nos Santa Maria, e maravillosos.

M *Fremosos mirages faz que en Deus creamos,*
e maravillosos, por que o mais temamos;

V *porend' un daquestes é ben que vos digamos, / dos mais piadosos.*

L'intonazione è quella caratteristica del modo arcaico di *do*, formula d'intonazione tipica dei brani liturgici in *protus* plagale (modo secondo). La nota *do*, ribattuta nell'intonazione, è dunque la base del sistema pentatonico e rappresenta uno dei poli dell'intelaiatura melodica insieme al *fa*, che invita alla formula cadenzale terminante sul *do*, rappresentando la fine della prima *distinctio*. La parte seguente della ripresa è indicata in maniera distinta nelle due fonti manoscritte (E1 e To): un'unica *distinctio* in E1 che si unisce al resto del materiale melodico mediante un *sol* plicato che conduce direttamente al *fa*, che nello schema metrico-melodico di Anglès-Spanke è interpretato come verso di 12 sillabe; due *distinctiones*, invece, nella versione del codice di Toledo marcate dalla presenza della nota dominante *la*, nota d'arrivo e limite del primo segmento, che determina una cesura metrica paleograficamente segnalata nel manoscritto. Questa differenza metrico-melodica, comprensibile per la natura del repertorio che analizziamo, ci autorizza a ritenere i segmenti melodici entità soggette al principio della variabilità e pertanto di difficile inquadramento in schemi prestabiliti.

Se confrontiamo la struttura intervallare della prima *distinctio* con la seconda e la prima delle mutazioni ci accorgiamo che ci troviamo di fronte a tre movimenti melodici identici: caratteristica che non può passare inosservata in un sistema di composizione che si avvale di strategie legate alla memoria. Il movimento di tre suoni ribattuti con salita di tono e discesa per grado congiunto torna uguale all'inizio di ciascun periodo: nella prima parte della ripresa.



È evidente che la prima *distinctio*, l'intonazione, costituisce il modello melodico di tutte le aperture di episodi melodici.

La presenza ampiamente attestata del *sib* nelle *Cantigas in protus* risponde a criteri che travalicano le prescrizioni dei teorici e che hanno motivazioni che non possono essere desunte dalle norme teoriche, ma che si evincono dalla concreta applicazione nel contesto melodico di cui formano parte. L'unico criterio della direzione melodica per la valutazione del *si*, come suggerisce Huseby, è insufficiente se non è confermato da un'attenta valutazione della struttura del segmento melodico di cui fa parte. La disamina del musicologo argentino prospetta due situazioni melodiche distinte: quando l'ambito è, ad esempio, quello della quarta *la-re'*, il *si* è naturale; se al contrario la melodia si muove all'interno della quinta basica *re-la*, il *si* sarà bemolle. Questo primo criterio di orientazione subisce variazioni quando subentrano contesti melodici che suggeriscono, nell'ambito del *protus*, la quarta *sol-re'* del *tetrardus*: in questi casi di "commistura modale" con il modo ottavo (*tetrardus* plagale) il *si* seguirebbe conservando la sua natura non alterata. Stando alla classificazione fatta da Huseby, le 167 *Cantigas in protus* possono essere suddivise in base alla presenza del bemolle: 19 includono il *si* naturale; 46 indicano il *si* bemolle, anche se non sempre l'indicazione è univoca nei manoscritti; 35 designano il *si* bemolle come nota plicata; 69 suggeriscono il bemolle, anche se non indicato graficamente, per le ragioni esposte; 19 hanno una gamma che o non oltrepassa il limite del *la* o che non contempla il *si* (CSM 77).

4.2 Annotazioni paleografiche

I libri manoscritti che accolgono il totale del repertorio mariano alfonsino, redatti presumibilmente tra l'anno 1270 e l'anno 1283³, furono ideati come segue: il codice To, ms 10.069 della *Biblioteca Nacional de Madrid*, noto come *códice de Toledo*; il codice E2, ms T.I.1 della *Biblioteca El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo*, conosciuto come *códice rico* o *códice de las historias* per l'abbondanza delle sue miniature; il codice F, ms Banco Rari 20 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, privo di notazione musicale, noto come *códice de Florencia*; il codice E1, ms b.I.2 della *Biblioteca El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo*, conosciuto come *códice de los músicos*⁴. Senza entrare nella questione dell'antichità delle fonti, la presente ricerca sceglie come testimone di riferimento per le analisi metrico-melodiche il codice E1, *códice de los músicos*, perché contiene il maggior numero di componimenti: 416 *Cantigas*, con 9 che si ripetono melodicamente, per un totale di 407, numero reale. La realtà scrittoria dei manoscritti To e E2, gli altri due testimoni corredati di notazione musicale, obbliga a confronti proficui con il codice E1 ai fini della ricostruzione del processo compositivo globale.

I tre libri manoscritti notati (To, E1 e E2), presi singolarmente, ci dicono poco o niente sull'origine e sulla trasmissione delle *Cantigas*. Tuttavia, la valutazione della straordinaria varietà dei criteri grafici adottati per esprimere sfumature metriche e melodiche e la loro comparazione ci permette di formulare ipotesi e di approssimarci alla comprensione dei processi compositivi.

Tra i primi fattori indicativi della natura orale dei modelli musicali alfonsini, il fenomeno del trasporto melodico, abbastanza frequente nel passaggio da una fonte a un'altra, deve essere tenuto in conto. Questa prima constatazione invita a ipotizzare l'assenza di un modello di riferimento univoco nel processo di costruzione delle *Cantigas*, e a prospettare l'esistenza di una struttura melodica basica (nucleo melodico, motivo o brano intero), che nel corso della trasmissione del repertorio era soggetta a cambi e adattamenti continui.

In questo schema possiamo renderci conto dei casi di trasposizione melodica, attraverso l'elenco della *Cantigas* notate su differenti piani tonali nelle tre fonti:

E1 (de los músicos)	E2 (rico)	To (Toledo)
CSM 2 <i>fa</i> (b)		IV sotto <i>do</i>
CSM 5 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 10 <i>re</i>		IV sopra <i>sol</i> (b)
CSM 11 <i>sol</i>		V sotto <i>do</i>
CSM 22 <i>fa</i> (b)	V sopra <i>do'</i>	V sopra <i>do'</i>
CSM 25 <i>sol</i>		V sotto <i>do</i> (b)
CSM 30 <i>fa</i> (b)	IV sotto <i>do</i>	IV sotto <i>do</i>

³ C. Alvar (1999), *Le letterature medievali romanze d'area iberica*, 221. Roma-Bari: Editori Laterza.

⁴ J. Montoya Martínez (2006), *Cancionero de Santa María del Puerto (o nuestra Señora de los milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio*. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

CSM 32 <i>re</i> (b)	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 33 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 42 <i>sol</i>		1 T sotto <i>fa</i> (b)
CSM 43 <i>sol</i> (b)	V sopra <i>re</i> '	V sopra <i>re</i> '
CSM 56 <i>fa</i> (b)	V sopra <i>do</i> '	V sopra <i>do</i> '
CSM 58 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 81 <i>re</i> (b)		V sopra <i>la</i>
CSM 84 <i>fa</i> (b)	1 T sopra <i>sol</i>	IV sotto <i>do</i>
CSM 89 <i>fa</i> (b)		V sopra <i>do</i> '
CSM 92 <i>mi</i>	V sopra <i>si</i>	V sopra <i>si</i>
CSM 103 <i>fa</i> (b)		IV sotto <i>do</i>
CSM 105 <i>re</i> (b)	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 116 <i>la</i>	V sotto <i>re</i>	
CSM 133 <i>re</i> '	V sotto <i>sol</i>	
CSM 143 <i>sol</i>	V sotto <i>do</i>	
CSM 193 <i>do</i> (b)	V sopra <i>sol</i>	
CSM 362 <i>re</i>		V sopra <i>la</i>
CSM 422		V sopra <i>la</i>

I trasporti della stessa melodia nei tre manoscritti forniti di notazione musicale, e in particolare le trasposizioni di una quinta superiore, primo intervallo nella scala dei suoni armonici, sono frutto di rielaborazioni di materiale melodico che si muove all'interno di circuiti mnemonici. La prossimità acustica tra un suono e il suo primo armonico, che si situa a un intervallo di quinta, potrebbe essere il motivo empirico maggiormente rilevante dello slittamento melodico di quinta, il trasporto più usuale.

Dobbiamo dunque ipotizzare una precedente tradizione orale che si serve dell'apporto sostanziale della memoria nello stesso processo di creazione: azione che non avveniva per iscritto, ma a mente, che solo in fase di fissazione si serviva del mezzo scrittoriale. L'interrogativo, a questo punto, è svelare quali erano le strategie impiegate dai compositori per costruire la melodia, partendo da un archivio consolidato di formule melodiche. A questo proposito, uno degli elementi su cui riflettere consiste nella valutazione della preoccupazione e talvolta ossessione di sistemare il materiale melodico in strutture perfettamente organizzate: questione direttamente legata alla funzione mnemotecnica di cui erano investite.

Le nostre considerazioni sulla costruzione del patrimonio lirico musicale alfonsino poggiano sugli studi di Goody riguardanti i processi di trasmissione e alle tecniche di composizione, con riferimento a un *entourage* che pur padroneggiando la scrittura continuava a comporre oralmente⁵. Anzi, crediamo che il ricorso alla scrittura, come ausilio alla memoria, fosse finalizzato ad analizzare e classificare, con lo scopo precipuo di favorire nuovi sistemi di memorizzazione. Su questa scia Carruthers sosteneva che la composizione non è un atto dello scrivere, quanto piuttosto l'opera congiunta degli atti della *ruminatio*, *cogitatio* e *dictio*: in altri

⁵ J. Goody (1987), *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge: University Press. Ed. italiana (1989), *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità*. Milano: il Saggiatore.

termini, rievocazione di una serie di voci (*collectio*) provenienti da diversi luoghi della memoria, riflessione e declamazione (*profération*)⁶.

In conclusione si utilizzava una tecnica comune per memorizzare testi e melodie preesistenti e per crearne di nuovi. Che visualizzava un compositore nell'atto del comporre: una struttura mnemonica o una pagina scritta? Nella prima strofa della CSM 284 si fa riferimento a un miracolo riportato in un libro, intendendo qui l'argomento, il racconto del miracolo, scervo dai meccanismi connaturati al processo di trasmissione, privo, in definitiva, di elaborazione melodico-metrica.

<CSM 284>

Esta é como Santa Maria livrou un monge do poder do demo que o tentava.

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

I compositori della corte alfonsina possedevano, dunque, un archivio memorizzato di formule, segmenti melodici e interi componimenti, e qui cercheremo di capire com'era elaborato questo materiale nel processo di composizione. Il risultato di questa ricerca mira al recupero dei principali modelli melodici delle *Cantigas de Santa Maria*, attraverso i criteri classificatori già noti nei Tonari liturgici, per approdare a una prima definizione dei principali sistemi di composizione che sorreggono il repertorio alfonsino.

La ricostruzione della struttura compositiva, anche se di natura prettamente orale, non può prescindere dalla sua dimensione scritta, la cui interpretazione ci permette di cogliere elementi rilevanti del processo compositivo. L'analisi paleografica, condotta secondo norme di comparazione tra i tre manoscritti notati, lascia emergere, nell'uso, nella ripetizione e nell'omissione dei segni, da un lato le caratteristiche strutturali e dall'altro quelle contestuali o variabili. Per esempio, la frequenza nell'uso della ripercussione di un suono può essere un indizio di estremo interesse nel processo di valutazione inerente alla funzione di un suono all'interno di un'intelaiatura melodica strutturata. Graficamente, il segno di ripercussione attestato nelle fonti manoscritte delle *Cantigas* si presenta sotto forma di strofico, un neuma che designa una sorta di "movimento orizzontale", per usare una terminologia appropriata ai nostri criteri analitici. La *repercussio* occupava un ruolo di primo piano già nella prima notazione neumatica e qui si conserva con lo stesso significato volto a intensificazione un unisono, un neuma monosodico strutturalmente importante. Il grado melodico posto in risalto da uno strofico ha un significato che non è possibile classificare *a priori*, ma che è ricavato dal contesto melodico di cui la ripercussione fa parte, cioè dalla sua posizione all'interno dell'intelaiatura melodica del componimento. È certo che nei codici alfonsini gli strofici s'individuano solo su

⁶ M. J. Carruthers (1990), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

gradi modalmente portanti, e la loro presenza è alquanto discontinua nelle tre fonti, prova che non è fenomeno decisivo nel processo di trasmissione, quanto piuttosto un'indicazione, per quanto discontinua in fase di fissazione, di un certo rilievo tonale.

Tra le grafie indicatrici di caratteristiche melodiche peculiari, individuiamo le pliche, che pur essendo note di passaggio, non strutturali, sono basilari ai fini della determinazione della direzione del movimento melodico. Nell'ambito della nostra analisi, la presenza delle pliche è valutata come imprescindibile elemento connettivo del tessuto melodico e metrico, poiché la loro presenza può essere decisiva per la formazione di giunture tra versi (*enjambement*). L'assenza di note-pliche a cavallo tra due versi determina cesura, fenomeno segnalato attraverso l'impiego di *puncta*, soprattutto nel codice di Toledo⁷. La comparazione tra manoscritti rivela casi di evidente differenza metrica nei criteri di ripartizione dei versi, che possono includere inarcature o cesure, come il caso controverso della CSM 37. In questo caso, la linea melodica che accompagna il verso *faz por nos Sancta Maria*, il secondo del ritornello, nel *ms* E1 presenta sull'ultima sillaba "a" di Maria due suoni discendenti (*clivis*) *la* e *sol* (*plica*), con una chiara intenzione di continuità che conduce al *fa* che segue in un movimento di discesa verso la cadenza. Nel *ms* di Toledo, invece, l'assenza della plica lascia il *la* solo, causando una cesura netta, confermata graficamente da un segno di lineetta verticale, che determina la conclusione di un verso metrico. La presenza o assenza di una plica può variare l'assetto metrico: nel *ms* dell'Escorial la scansione metrica *Miragres fremosos / faz por nos Santa Maria, e maravillosos* diventa nel *ms* di Toledo *Miragres fremosos / faz por nos Santa Maria / e maravillosos*. In questi casi la presenza delle pliche è fondamentale, così come l'intervento dei segni di separazione testuale o *puncta*, per la valutazione di ogni singola espressione. Difatti le testimonianze scritte restituiscono un momento preciso dei componimenti all'interno di un percorso di trasmissione che implica cambi e adattamenti continui. La loro veste grafica rappresenta una sorta d'istantanea che non si ripeterà mai identica, perché sottoposta a quelle norme di mobilità e variabilità che regolano la loro perenne ricreazione.

Il principio basilico che regola i nostri criteri di trascrizione melodica è basato sull'assunto che la grafia delle *Cantigas* è mero prodotto della trasmissione, con funzione di conservare, e che non ha implicazioni di carattere ritmico. I criteri che regolano il fraseggio melodico, con quanto concerne anche in termini di scansione ritmica, sono legati alla struttura dell'intelaiatura melodica, perlopiù poggiate, come avremo modo di vedere, su norme di derivazione modale soggette al principio della variabilità continua.

⁷ J. Montoya Martínez (2006), *op. cit.*, 42-48.

4.3 Incipitario: elenco delle intonazioni musicali

Già nell'indagine condotta da Huseby nella sua tesi dottorale, sono individuate 347 *Cantigas* inquadrabili nei tre gruppi modali del *protus*, *tetrardus* e *tritus*, con uno scarto di 58 composizioni di incerta collocazione secondo i criteri canonici di ordinamento in base alla nota *finalis*. Queste 58 *Cantigas* "anarchiche" sono così inquadrate: 16 sono collocate sul *la*, includendo 5 in *deuterus* trasportato, 5 in *protus* trasportato e 6 in *protus* terminanti sulla loro nota *affinalis* (*la*); 12 sono poste sul *do*, comprendendone 5 in *tritus* trasportato e 7 con chiare caratteristiche di *protus* terminanti in *do*; 6 collocate sul *mi* sono in *deuterus*; 1 sul *si* in *deuterus* trasportato; infine, 23 sul *sol* con *sb*. Ricapitolando:

- 23 CSM sul *sol* con *sb*
- 5 CSM in *protus* trasportato sul *la*
- 5 CSM in *protus* trasportato sul *do*
- 6 CSM in *deuterus* sul *mi*
- 5 CSM in *deuterus* trasportato sul *la*
- 6 CSM in *protus* sul *la*
- 5 CSM in *tritus* trasportato sul *do*
- 7 CSM in *protus* sul *do*
- 1 CSM in *deuterus* trasportato sul *si*

Delle 23 *Cantigas* sul *sol* ne abbiamo 10 che sono chiari casi di *transformatio* di strutture melodiche in *protus*; 8 compartono movimenti melodici in *protus* con movimenti in *tetrardus*; infine, 5 presentano caratteristiche singolari da valutare di volta in volta. Questa suddivisione, già tracciata da Huseby, che assumiamo ai soli fini classificatori, rappresenta il nostro punto di partenza. Già abbiamo avuto modo di spiegare fino a che punto accettiamo di utilizzare il sistema modale per la nostra analisi e con quali riserve. Infine, pur riconoscendo un sostrato modale nelle composizioni alfonsine, non possiamo limitarci a incasellare le *Cantigas* nel tono corrispondente secondo principi di regolarità, come se fossero state concepite sull'*oktoechos* gregoriano. I richiami alla modalità sono onnipresenti nel repertorio, perché era proprio, nella maggior parte dei casi, l'affinità modale che favoriva l'accorpamento delle formule e dei segmenti melodici nel quadro di un tessuto melodicamente coerente. Sarà senz'altro utile impiegare il criterio modale per l'ordinamento, decisivo ai fini dell'analisi comparativa, tuttavia non bisogna dimenticare che di criterio si tratta e non di norma compositiva.

In quest'ottica, le *Cantigas* valutate come anarchiche, perché non allineate ai canoni del sistema modale codificato, diventano straordinari testimoni di realtà sonore che non furono mai fissate sulla pergamena, reminiscenze di strutture modali arcaiche o nuclei melodici provenienti dal repertorio popolare coevo. Infine, il *corpus* alfonsino rappresenta anche un'occasione straordinaria di conoscenza di universi sonori già passati all'oblio, che qui riemergono con la forza dirompente e autorevole di una voce del nostro lontano passato che, a un livello profondo e talora inconscio, continua a riecheggiare.

Protus in do

The image displays ten staves of musical notation for the piece "Protus in do". Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The staves are numbered as follows: 347, 348, 37, 60, 62, 194, 213, 217, 227, 318, 200, and 236. The notation consists of a series of notes, often grouped in pairs or small clusters, with stems pointing downwards. Above the notes, there are several annotations: a 'K' above staff 347, 'R' above each of the other staves, and '+' signs above specific notes in staves 347, 348, 62, 217, 227, 318, 200, and 236. The music appears to be a rhythmic exercise or a specific style of early modern lute or keyboard music.

325 R

380 R

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled '325' and 'R' and contains a melodic line with a double bar line and a '+' sign above it. The second staff is labeled '380' and 'R' and contains a similar melodic line with a '+' sign above it.

Protus in re

The image displays a musical score for 'Protus in re', consisting of 12 staves of music. Each staff begins with a measure number and a 'R' marking. The staves are numbered as follows: 10, 162, 183, 41, 58, 90, 181, 281, 302, 312, 324, and 362. The music is written in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a '+' sign, indicating specific performance instructions. The score is organized into measures by vertical bar lines, and some staves end with a double bar line and repeat dots, indicating the end of a section.

146 R + + +

169 R

256 R

372 R +

422 +

4 R +

59 R + + +

208 R

218 R +

251 R + + + + +

316 R + +

375 R +

379 R + + +

411 R +

7 R +

54 R +

71 R +

85 R +

149 R +

176 R + + +

196 R + + + +

241 R +

248 R

420 R +

421

61 R

69 R + + +

223 R + +

259 R + +

260 I

280 R +

158 R

376 R + +

340

353 R +

Protus in mi

The image displays eight staves of musical notation for the piece "Protus in mi". Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The staves are numbered on the left as 220, 361, 261, 346, 32, 199, 36, and 230. The notation consists of a series of notes, often grouped in pairs or small clusters, with some notes marked with a plus sign (+) above them. The first staff (220) starts with an 'R' above the first note. The second staff (361) also starts with an 'R' and ends with a double bar line. The third staff (261) starts with an 'R' and a plus sign above the first note. The fourth staff (346) starts with an 'R' and a plus sign above the first note. The fifth staff (32) starts with an 'R' and a plus sign above the first note. The sixth staff (199) starts with an 'R' and a plus sign above the first note. The seventh staff (36) starts with an 'R' and a plus sign above the first note. The eighth staff (230) starts with an 'R' and a plus sign above the first note. The music appears to be a single melodic line with various rhythmic and articulation markings.

Protus in fa

The image displays eight staves of musical notation for the piece "Protus in fa". Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped together. Above the notes, there are several annotations: the letter 'R' and plus signs '+'. The staves are numbered on the left side: 46, 104, 237, 243, 247, 321, 343, and 416. The 210th measure is also indicated at the beginning of the final staff. The music appears to be a rhythmic exercise or a specific style of early music.

229 R +

292 R + + + + + +

105 R +

152 R

9 R

77 R +

97 R + +

285 R +

15 R

66 R

86 R

136 R

255 R

322 R

336 R

18 R

34 R

351 R

392 R

12 R +

38 R

101 .. +

190 R

201 R + + +

222 R

314 R + + + + +

366 R + + + +

418 R + +

49 .. + +

165 R + + + +

228 R +

31 R

246 R

98 R

126 R

128 R

282 R

311 R

344 R

345 R

357 R

39 R

33 R

40 R

72 R

81 R

115 R

121 R

205 R

231 R

358 R

The image displays ten staves of musical notation, each beginning with a measure number and an 'R' time signature. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The notes are stems with various note heads, and several notes have a '+' sign above them. The staves are arranged vertically, with the measure numbers 39, 33, 40, 72, 81, 115, 121, 205, 231, and 358. The notation is dense, with many notes and stems, suggesting a complex rhythmic pattern.

Protus in sol

The image displays six staves of musical notation for the piece "Protus in sol". Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The staves are labeled with measure numbers: 147, 157, 332, 55, 208, and 274. Above each staff, there is a letter 'R' and a plus sign '+'. The notation consists of a sequence of notes, often grouped in pairs or small clusters, with stems pointing downwards. The piece concludes with a double bar line at the end of each staff.

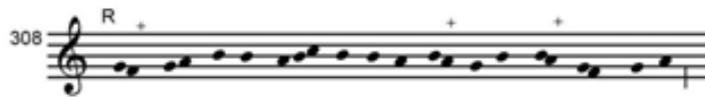
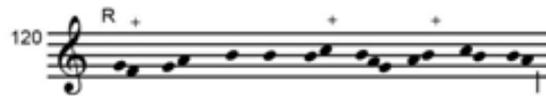
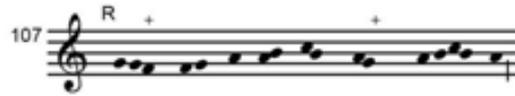
Protus in Ia

The image displays a musical score for 'Protus in Ia', consisting of 11 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The staves are numbered on the left as 50, 123, 142, 235, 88, 129, 195, 294, 271, 329, and 289. The music is written in a style that includes many beamed notes, often appearing as dense groups of eighth or sixteenth notes. Above several staves, there are annotations: a capital letter 'R' and one or more plus signs '+'. For example, the first staff (50) has an 'R' above the first measure and three '+' signs above subsequent measures. The second staff (123) has an 'R' above the first measure and two '+' signs. The third staff (142) has an 'R' above the first measure and three '+' signs. The fourth staff (235) has an 'R' above the first measure and one '+' sign. The fifth staff (88) has an 'R' above the first measure and one '+' sign. The sixth staff (129) has an 'R' above the first measure and one '+' sign. The seventh staff (195) has an 'R' above the first measure and three '+' signs. The eighth staff (294) has an 'R' above the first measure and five '+' signs. The ninth staff (271) has an 'R' above the first measure and one '+' sign. The tenth staff (329) has an 'R' above the first measure. The eleventh staff (289) has an 'R' above the first measure and one '+' sign. The final staff (368) has an 'R' above the first measure and two '+' signs. The music concludes with a double bar line at the end of each staff.

Protus in do' e re'

The image displays six staves of musical notation for the piece 'Protus in do' e re'. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The staves are numbered on the left as 45, 87, 233, 307, 382, and 144. The notation consists of a single melodic line on each staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes. Above the first staff is a capital letter 'R'. Above the second, third, and fifth staves are plus signs '+'. Above the sixth staff are two plus signs '+'. The music is written in a style characteristic of early modern lute tablature notation.

Tetrardus in fa e sol



127 R

384 R

180 R +

265 R

315 R + + + + +

331 R

355 R

125 R + + +

140 R

150 R +

363 R

11 R

29 R

68 R

135 R

262 R

390 R

413 R

216 R

310 R

356 R

73 R +

221 R +

234 R +

168 R +

253 R +

153 R +

163 R +

185 R

252 R +

109 R +

111 R +

42 R +

Tetrardus in la

The image displays ten staves of musical notation for the piece "Tetrardus in la". Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The staves are numbered as follows: 191, 16, 138, 159, 170, 188, 203, 257, 160, 226, and 290. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some notes are marked with a plus sign (+) above them. The staves are arranged vertically, with some gaps between them, suggesting they are excerpts from a larger score. The overall style is that of a historical manuscript or early printed edition.

Tetrardus in la e si

The image displays seven staves of musical notation for the piece "Tetrardus in la e si". Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The staves are labeled with measure numbers: 47, 110, 414, 148, 299, 268, and 386. The notation consists of a series of eighth notes, often beamed together in groups. Above the first staff is a measure rest labeled 'R'. Above the second staff are measure rests labeled 'R' and '+'. Above the third staff are measure rests labeled 'R' and '+'. Above the fourth staff are measure rests labeled 'R' and '+'. Above the fifth staff are measure rests labeled 'R' and '+'. Above the sixth staff are measure rests labeled 'R' and '+'. Above the seventh staff is a measure rest labeled 'R'. The music concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

25 R

76 R +

134 R

143 R

154 R

198 R

214 R

219 R

330

335 R

337 R

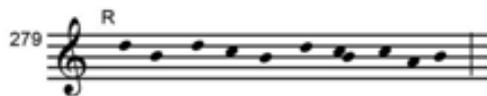
364 R

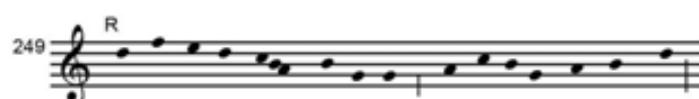
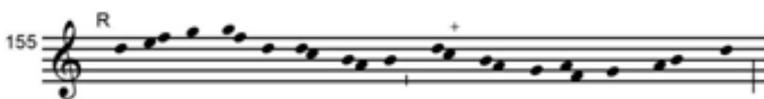
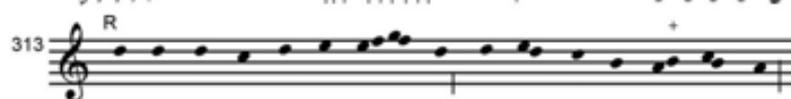
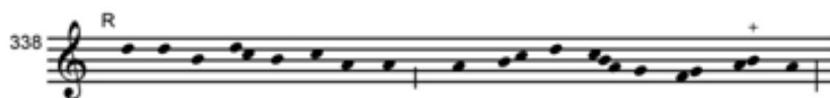


Tetrardus in do'

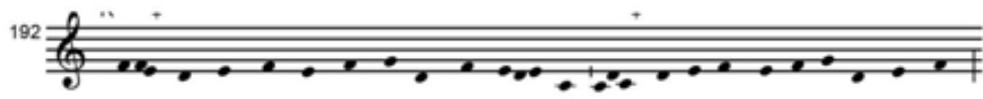
The image displays eight staves of musical notation for the piece "Tetrardus in do'". Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The staves are numbered on the left as 202, 264, 333, 349, 381, 309, 350, 99, and 258. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the staves, there are several annotations: the letter 'R' appears above the first five staves; plus signs '+' are placed above specific notes on staves 202, 349, 381, 309, and 99. Additionally, there are faint, illegible markings above staves 349 and 381, and a series of dots above staff 309.

Tetrardus in re'





Tritus in do, mi e fa



2 R

21 R

44 R

48 R

67 R

22 R

75 R

82 R

83 R

108 R

112 R

164 R

211 R

172 R

187 R

207 R

215 R

275 R

276 R

277 R

300 R

305 R

328 R

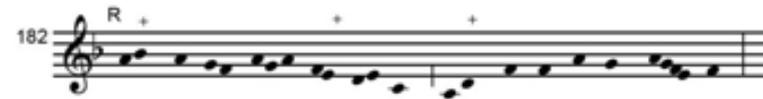
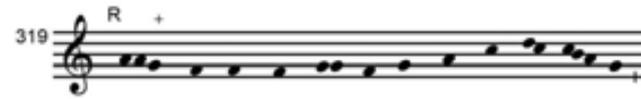
367 R

369 R

The image displays a musical score for guitar, consisting of 11 staves of music. Each staff begins with a measure number and a capital letter 'R'. The staves are numbered 172, 187, 207, 215, 275, 276, 277, 300, 305, 328, 367, and 369. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some measures contain a '+' sign above the staff, and there are dotted lines below some staves, possibly indicating a continuation of the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.



Tritus in sol e la



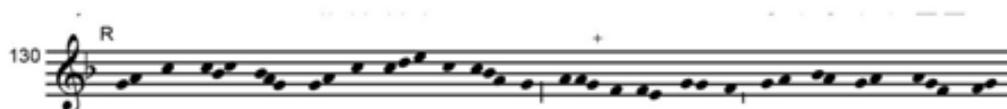
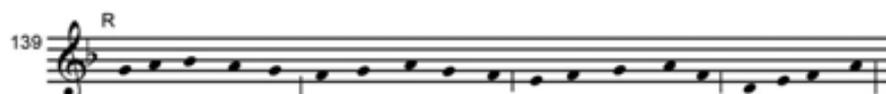
Tritus in la e si

The image displays a musical score for a piece titled "Tritus in la e si". The score is organized into 12 horizontal staves, each beginning with a measure number on the left. The measures are: 6, 84, 91, 93, 254, 23, 378, 65, 94, 103, 173, and 400. Each staff contains a single melodic line written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Several notes are marked with a small '+' sign above them, and each staff begins with a capital letter 'R'. The music is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

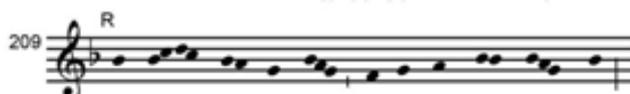
Tritus in do' e mi'

The image displays a musical score for a piece titled "Tritus in do' e mi'". The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Above the notes, there are several plus signs (+) and the letter 'R' (likely indicating a repeat or a specific rhythmic marking). The staves are labeled with measure numbers: "Prol." (Prolation), "96", "269", "174", "399", "306", and "171". The music appears to be a complex rhythmic exercise or a study in melodic patterns.

Sul sol in mi, fa e sol



Sul sol in la, si e re'



Tritus sul do in re / Deuterus / Tetrardus in re'

92 R

293 R

283 R

295 R
388

52 R

64 R

78 R

20 R

53 R

35 R

250 R

133 R

Definizione modale oscillante



5. Strutture melodiche e caratterizzazioni semantiche

5.1 La funzione mnemonica della musica

La musica ha una funzione decisiva nel processo di riattivazione dei ricordi, per questo motivo spesso le è affidato il compito di marcare l'osservanza delle festività o di perpetrare liturgie. Nel calendario liturgico, di fatto, ogni canto accompagna un rituale, ogni melodia marca un momento specifico di una cerimonia all'interno di un giorno determinato. Esistono caratteristiche melodiche comuni a gruppi di canti liturgici, che fanno supporre una volontà d'identificazione: il *tractus*, canto che segue il graduale nella liturgia della Messa in periodi penitenziali (Quaresima, Liturgia dei defunti), si distingue per essere melodicamente composto in *protus* o *tetrardus plagale*, due modi affini. La volontà di caratterizzare melodicamente un testo al fine di connotarlo semanticamente è già una pratica diffusa nel repertorio liturgico.

L'analisi dello stretto rapporto tra memoria e musica, realtà inestricabilmente legate nel sistema di composizione della monodia medievale, ha un particolare valore se considerato come filo conduttore del processo compositivo. A questo fine, occorre innanzitutto riflettere sui modi in cui si pensa e si parla della memoria, includendo tutto l'universo di figure metaforiche utilizzate nei differenti ambiti sia scientifici, sia di comunicazione. L'ampio ventaglio semantico che ruota attorno alla definizione del concetto di memoria è già in sé un indizio della complessità che implica la sua applicazione linguistica, rappresentando: una facoltà individuale, una miniera collettiva di cose da ricordare, la zona del computer dove si conservano dati, il ricordo di un defunto e, infine, l'atto stesso di ricordare. Naturalmente le accezioni si sono modificate nel corso del tempo, determinando una differenza sostanziale nel rapporto tra memoria e musica¹.

La valutazione dell'interazione tra memoria e musica deve riferirsi a un materiale melodico concreto, e va analizzata in tutte le sue possibili implicazioni. Nel caso specifico dei sistemi compositivi poetico-musicali medievali, crediamo che la melodia abbia avuto la fondamentale funzione di rievocare, ampliando la rete di significati che emergono da una prima percezione del testo. Naturalmente, la condizione *sine qua non* di questo processo di decodifica dei significati, è la facoltà del pubblico destinatario di riconoscere il segnale. Le reminiscenze attivate non si presentano né sotto forma d'istantanee del passato, né di registrazioni letterarie della realtà, ma nella veste di frammenti dislocati in varie zone del cervello, detti engrammi. La natura frammentaria dei ricordi, ivi compresi i melodici, è stata definita da Ulric Neisser con un'efficace e colorita metafora, attraverso un'allusione al lavoro dei paleontologi che con indizi

¹ K. K. Shelemay (2006), "La musica e la memoria", in *Enciclopedia della musica*, V: 126-147. Milano: Einaudi.

frammentari ricostruiscono esseri estinti: *grazie a poche schegge di un osso, siamo in grado di ricordare un dinosauro*². Il ricordo può attivarsi mediante due tipi di meccanismi di ripescaggio: il processo associativo, automaticamente attivato da uno stimolo esterno, e lo sforzo consapevole mirato alla riattivazione del ricordo sollecitato del ricevente. Le due tipologie danno luogo all'originarsi di un'esperienza unica e personale, essendo il risultato della combinazione tra uno stimolo e gli engrammi attivati.

La musica, come elemento costituente di un ricordo riattivato, interagisce su tre diversi tipi di memoria: l'episodica, che permette il ripescaggio di avvenimenti specifici; la semantica, che richiede i meccanismi coscienti dell'associazione basandosi sulla personale esperienza di ciascuno; la processuale, quando funge da veicolo finalizzato all'apprendimento e ai processi di fissazione nel ricordo a lungo termine. Da ciò conseguono le tre funzioni del linguaggio musicale nel processo di recupero mnemonico di dati: l'occasionale o immediata, legata a un evento di riattivazione sporadica di un ricordo; la semantica, che richiede un'operazione di decodifica e una realtà preesistente con la quale compararsi; infine, l'operativa quando è sistema mnemotecnico di fissaggio a lungo termine di elementi³.

La pratica del *contrafactum*, basata sul prestito e riutilizzazione di materiale musicale preesistente, costituisce un ottimo esempio d'intermediazione tra l'azione della memoria e l'identificazione del suo referente. L'individuazione di un motivo musicale già noto determina l'attivazione della funzione semantica che richiede un referente culturale e una capacità di decodifica da parte del pubblico. Non dimentichiamo che il prestito melodico ha ripercussioni anche sul piano cognitivo, oltre che culturale. Molte ricerche in ambito psicologico dimostrano che l'uso di una melodia famosa, utilizzata in un componimento di carattere strofico, è un sistema efficace per garantire l'apprendimento e il ricordo. A questo proposito, la psicologa Wanda Wallace afferma che *la musica è una struttura ricca che accorpa parole e frasi, identifica la lunghezza e la prosodia dei versi, e aggiunge enfasi portando gli ascoltatori a concentrare l'attenzione su caratteristiche di superficie. La struttura musicale può aiutare nell'apprendimento, nel recupero, e, se necessario, nella ricostruzione di un testo*⁴. Infine, dobbiamo riconoscere e saper individuare il duplice compito della melodia nelle *Cantigas* alfonsine, che nella scelta dei suoi elementi costituenti e nella loro disposizione, sempre variabile, contribuisce all'efficacia mnemotecnica e aggiunge un *plus* di significato alla narrazione.

² U. Neisser (1967), *Psicologia cognitivista*, 126. Firenze: Giunti.

³ K. K. Shelemay (2006), *op. cit.*, 146.

⁴ W. Wallace (1994), "Memory for music. The effect of melody on recall of text", in *Journal of Experimental Psychology. Learning, Memory, and Cognition*, 20: 1471.

5.1a Le strutture melodiche del monarca e della sua famiglia

Nel corso delle analisi effettuate sul *corpus* mariano alfonsino, emergono nuclei melodici dal profilo unico, individuabili ed estrapolabili dopo un attento esame comparativo rivolto al repertorio. Tra le intonazioni che ricalcano strutture formulari standardizzate, creando una rete fittissima di contatti tra i componimenti, sono evidenti movimenti, apparentemente minimi, che rompono i legami con quella che sembra assurgere a prassi, offrendo passaggi melodici assolutamente inediti.

Iniziamo da un'intonazione comune a due *Cantigas*: **CSM 347 *Esta é como Santa Maria de Tudia resorgiu ûu menynno que era morto de quatro días*** (ed. Mettman, vol. III, p. 203) e la **CSM 348 *Como Santa Maria demostrou a ûu Rey que trovava por ela gran tesouro d'ouro e de prata*** (ed. Mettman, vol. III, p. 205).

The image displays six staves of musical notation in treble clef, representing the beginning of two Cantigas. The first staff is labeled '347' and 'K', and the second staff is labeled 'M'. The remaining four staves are unlabeled but correspond to the second Cantiga. Each staff contains a melodic line with several circled motifs. The motifs are: 1) a descending eighth-note scale starting on G4; 2) a descending eighth-note scale starting on A4; 3) a descending eighth-note scale starting on B4; 4) a descending eighth-note scale starting on C5; 5) a descending eighth-note scale starting on D5; 6) a descending eighth-note scale starting on E5. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with a '+' sign.

348

R Ben parte Santa Maria / sas graças e seus tesouros
aos que serven seu Fillo / ben e ela contra mouros.

M Desto direi un miragre / que avêo en Espanna,
que mostrou Santa Maria, /a piadosa sen sanna,

V contra un rei que de gente / levava mui gran companna
por onrrar a fe de Cristo / e destroyr a dos mouros.

R A Madre de Jhesu-Cristo, / o verdadeiro Messias,
pode resorgir o morto / de mui mais ca quatro dias.

M Desto direi ûu miragre que en Tudia avêo,
e porrey-o con os outros, ond' un gran livro é chêo,

V de que fiz cantiga nova / con son meu, ca non allêo,
que fez a que nos [a]mostra / por yr a Deus muitas vias.

Metrico-melodica CSM 347	Metrico-melodica CSM 348	Metrico-poetica CSM 347	Metrico-poetica CSM 348
A8	N8	A14'	A14'
B8	A8		
A8	N8	A14'	A14'
B'8	A8		
c16	n8	b14'	b14'
	b8		
c16	n8	b14'	b14'
	b8		
a8	n8	b14'	b14'
b8	b8		
a8	n8	a14'	a14'
b8	a8		

Le *Cantigas* 347 e 348, attestate unicamente dal manoscritto E1, sono gli unici componimenti della collezione che si aprono con questa formula d'intonazione: un *incipit* molto speciale perché unico tra le intonazioni dell'intera raccolta. Un'apertura apparentemente elementare (*do re mi*) se valutata secondo i moderni parametri, ma peculiare se rapportata al contesto melodico che l'accoglie. I motivi iniziali di queste due *Cantigas* contigue situano le melodie in un impianto modale di *protus*, come abbiamo già comprovato dall'analisi delle composizioni, ma con un richiamo chiarissimo all'intonazione del modo arcaico di *mi*: CSM 347 *do re mi mi mi re fa fa* e CSM 348 *do do re mi fa sol mi mi*. Gli elementi che rafforzano il riferimento formulare a schemi di modalità arcaiche, già evidente nella formula d'intonazione *do re mi* sono dettati oltretutto dalla presenza marcata della nota di recita *mi*, nota strutturale della scala pentatonica nella CSM 347 e ripercossa in fase di cadenza intermedia nella CSM 348. Melodicamente non vi è alcun dubbio circa l'evocazione di una formula strutturata secondo i canoni della modalità arcaica, che i due componimenti, *unica* tra le fonti della collezione e numericamente contigui, condividono. A questo importante elemento aggiungiamo la presenza della stessa formula cadenzale, oltretutto comune ad altre *Cantigas* in *protus fa mi re do re*, formula a volte seguita dal *mi* che chiude e separa le sezioni dando un colore molto particolare.

Le convergenze melodiche trovano riscontro nella struttura metrica dei due componimenti e nell'utilizzo di formule testuali riconoscibili. Le mutazioni di entrambe le *Cantigas* esordiscono con l'identica frase testuale *Desto direi un miragre que aveo en España* (CSM 348) e *Desto direi un miragre que en Tudia aveo* (CSM 347). I due componimenti condividono altresì un riferimento diretto al *Rey Sabio*, che nel primo caso si dichiara trovatore e nel secondo è citato come autore dalla voce narrante: CSM 347 "*fiz cantiga nova con son meu*" e CSM 348 "*uu Rey que trovava por ela*". In considerazione di quanto rilevato, vista la coincidenza dei tre poli di gruberiana memoria (*mot*, *so* e *razó*) non rimangono dubbi circa la manifestata volontà di dare un segno di distinzione alle due *Cantigas* del *Rey Sabio*, che oltretutto sono anche vicine numericamente nel manoscritto E1.

Non è casuale il richiamo al modo arcaico più complesso e per certi aspetti “colto” del panorama modale tradizionale, la rievocazione ha qui un carattere arcaico e allo stesso tempo complesso. Le cantillazioni sul *mi* (*do re mi* della CSM 347) ricorrono al grado di *mi* come unico polo architettonico, creando la complessa contraddizione tra la struttura della scala e la gerarchia dei gradi. Dal punto di vista della scala il *mi*, infatti, non possiede né la forza del *do* né l'equilibrio del *re*. Per questo motivo le melodie nella modalità arcaica di *mi* si dissolsero presto con la salita del grado portante ed entrarono a formar parte di altri sistemi scalari: molti *mi* divennero *fa*, entrando così nel campo modale del *do*. Le formule melodiche che custodirono echi parziali di questo modo furono davvero poche e caratterizzate da un sapore arcaico e colto: i più antichi canti di *Kyrie* e la tradizionale cantilena litanica.

Infine, possiamo sostenere con argomentazioni concrete quanto già aveva dichiarato Snow sul ruolo del *Rey Sabio* nel processo di composizione delle sue *Cantigas*: ... *que a la mano del Rey, y no meramente a su interés intelectual o su patronazgo, se debe atribuir también una cantidad de las Cantigas religiosas*⁵. Di certo, secondo lo studioso, dev'esserci stato l'intervento diretto del Re trovatore nella sua opera più emblematica, in fondo anche l'unica menzionata nel testamento. A tutte queste considerazioni si aggiunga la preziosa testimonianza del *Prologo A: Don Alfonso de Castela, de Toledo, de Leon... / ...este livro, com'achei fez a onrr'e a loor / Da virgen Santa Maria... / ...en que ele muito fia. / Poren dos miragres seus / fezo cantares e sões / saborosos de cantar, / todos de sennas razões / com'ý podedes achar* (ed. Mettman, I, 12). L'allusione ai due miracoli messi in musica dallo stesso Alfonso ci autorizza a ipotizzare che sia riferita proprio a quelli narrati nelle *Cantigas* 347 e 348. Potremmo congetturare che l'intenzione dell'illustre autore era di marcare le *Cantigas* che lui stesso aveva composto, ripristinando un gusto melodico arcaico e ricercato, probabilmente con l'intento di rilevare l'importanza del “*conservare et promover*”, principio basilare di tutta la sua opera.

Tra le *Cantigas de Santa Maria* che contengono un riferimento diretto alla famiglia del *Rey Sabio*, ricordiamo la **CSM 229**, *Como Santa Maria guardou a ssa eigreja en Vila-Sirga dos mouros que a querian derribar, e fez que fossen ende todos cegos e contreitos* (ed. Mettman, vol. II, p. 301) e la **CSM 292**, *Como el Rey Don Fernando vêo en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria*, (ed. Mettman, vol. III, p. 77).

La CSM 229 narra l'episodio della guerra intrapresa da Alfonso IX di Castiglia, nonno di Alfonso X, contro i mori e la CSM 292 ha come protagonista il celebre padre del *Rey* Alfonso, Don Fernando III, detto *El Santo*.

⁵ J. T. Snow (1985), “Alfonso X y/en sus *Cantigas*”, in *Estudios alfonsies*, 72. Granada.

229

Musical score for measures 229-234. The score is written on six staves. The first staff is labeled 'R' and has a circled group of notes. The second and third staves are labeled 'M' and have circled groups of notes. The fourth and fifth staves are labeled 'V' and have circled groups of notes. The sixth staff has circled groups of notes. Plus signs are placed above various notes in the staves.

292

Musical score for measures 292-297. The score is written on six staves. The first and second staves are labeled 'R' and have circled groups of notes. The third and fourth staves are labeled 'M' and have circled groups of notes. The fifth and sixth staves are labeled 'V' and have circled groups of notes. Plus signs are placed above various notes in the staves.

R Razón é grand' e dereito / que defenda ben
a ssi
a que deffend' outros muitos, / per com' eu sei
e oí.

M E dest' un mui gran miragre / avêo, tempo
á ja,
quando el Rei Don Alfonso / de Leon aduss'
acá

V mouros por roubar Castela, / e chegaron
ben alá
u ora é Vila-Sirga, / segundo que aprendi.

R Muito demostra a Virgen, / a Sennor
esperital,
sa lealdad' a aquele / que acha sempre leal.

M E de tal razon com' esta / vos direi com'
hûa vez
a Virgen Santa Maria / un mui gran miragre
fez

V polo bon Rei Don Fernando, / que foi
comprido de prez,
d' esforç' e de grâadeza / e de todo ben, sen
mal.

Metrico-melodica CSM 229	Metrico-melodica CSM 292	Metrico-poetica CSM 229	Metrico-poetica CSM 292
A15	A8	A15	A15
B7	B7	A15	A15
B'7	A8	b15	b15
b8	B'7	b15	b15
b'7	c8	b15	b15
b8	d7	b15	b15
b'7	c8	b15	b15
a8+7	d'7	b15	b15
b8	a8	b15	a15
b'7	b7		
	a8		
	b'7		

La melodia di queste due *Cantigas* poggia sull'impiego degli stessi movimenti formulari: formule identiche per narrare due miracoli relazionati a membri della famiglia del Re Alfonso. Le due *Cantigas* hanno, infatti, la medesima intonazione, segnale di riconoscimento che marca e definisce le peculiarità dei componimenti, e utilizzano le stesse formule nel corso dello svolgimento melodico. In particolare, la cadenza di *protus* diffusa in tutto il repertorio *fa mi re do re (fa)* diventa nelle due composizioni una cellula germinativa su cui si articola l'intero discorso melodico. L'affinità melodica è affiancata da quella metrica, strutturata poeticamente da versi di 15 sillabe, melodicamente suddivisi in periodi di 7 e 8 sillabe che si susseguono in alternanza. Anche in questo caso, considerando la confluenza dell'elemento melodico, metrico e tematico, crediamo che ci sia una volontà di caratterizzazione semantica che rimandi all'eccezionalità delle due regie presenze.

Dei due componimenti di carattere autobiografico, la CSM 292 (F: 10) si distingue per la straordinaria estensione che abbraccia ben 21 strofe composte interamente in rima acuta. La scelta della rima acuta determina forzature che vanno rilevate ai fini della definizione delle strategie di composizione. Il testo è sottoposto a distorsioni di carattere lessicale (*offreçon / mentiral*), a rotture sillabiche tra i versi *San/ta* per ottenere la rima in *á*, a menzioni ingiustificate

a *San Denis* e *San Mateus*. Il riferimento alla traslazione delle reliquie di Doña Beatriz, la madre del *Rey*, da Burgos a Siviglia, permette datare il miracolo del sogno magico di Fernando III verso l'anno 1280.

Altre due *Cantigas* hanno come protagonista il fratello del *Rey Sabio*, Don Manuel, beneficiario dell'intervento miracoloso della Vergine, e in entrambi i casi si narra di ritrovamenti di preziose pertinenze smarrite: la **CSM 376**, [*C]omo un ome levava un anel a Don Manuel, irmão del Rey, e perdé-o na carreira, e fez-llo Santa Maria cobrar* (ed. Mettman, vol. III, p. 375) e la **CSM 366**, [*Esta .CCC e LXVI. é como Santa Maria do Porto fez cobrar a Don Manuel un azor que perdera.*] (ed. Mettman, vol. III, p. 241). La CSM 376, che narra di come un uomo perdesse un prezioso anello di proprietà di Don Manuel, si apre con un'intonazione unica in tutto il repertorio. Si tratta della catena di terze, struttura basilare e predominante in molta parte della produzione melodica medievale, offerta nella sua nuda veste quasi a voler marcare il carattere di semplicità e allo stesso tempo di ieraticità del componimento. Il successivo motivo o seconda *distinctio*, che torna nel finale della seconda mutazione della CSM 376, coincide con quello impiegato per la composizione melodica delle mutazioni della CSM 366. La *Cantiga* 366 narra del miracoloso ritrovamento di uno sparviero di proprietà di Don Manuel che si era perduto. Anche in questo caso riconosciamo la presenza di un motivo melodico volto all'identificazione di Don Manuel, fratello del Re Alfonso.

The image displays a musical score for Cantiga 376, consisting of six staves of music. The first staff is marked with a '376' and an 'R' above the first measure. The second staff is marked with an 'M' above the first measure. The fifth staff is marked with a 'V' above the first measure. The sixth staff is marked with a '+' above the first measure. Each staff contains a sequence of notes, with specific motifs circled in black. The motifs are: a descending sequence of notes in the first staff; a sequence of notes in the second staff; a sequence of notes in the fourth staff; and a sequence of notes in the sixth staff. The motifs are circled in black.

366

R A Virgen, cuja merçee / é pelo mundo
sabuda,
fazer achar pod' a cousa / aos que a an
perduda.

M Ca non é gran maravilla / d' enderençar,
ben sabiades,
as cousas mui mal paradas / a que faz as
voontades

V enderençar dos culpados. / Poren nunca
vos partades,
amigos, nas vossas coitas / de demandar sa
ajuda.

R A que en nossos cantares / nos chamamos
Fror das flores,
maravilloso miragre / fez por úus caçadores.

M E de tal razon com' esta / hũa maravilla
fera
avêo ja en Sevilla / eno tempo que y era

V el Rey, e que de Grâada / de fazer guerra
vêera
aos mouros des[s]ja terra, / que y eran
moradores,

Metrico-melodica CSM 376	Metrico-melodica CSM 366	Metrico-poetica CSM 376	Metrico-poetica CSM 366
A16	A8	A15'	A15'
A'16	A'8	A15'	A15'
b16	a''8	b15'	b15'
b'16	a'''8	b15'	b15'
a16	a''8	b15'	b15'
a'16	a'''8	a15'	a15'

5.1b Configurazioni melodiche con valore semantico

La disamina sul repertorio alfonsino conduce ad altre importanti identificazioni di strutture melodiche, comprese quelle di ampia estensione, tra *Cantigas* che condividono l'argomento o che fanno riferimento a una circostanza puntuale. Fra queste la **CSM 227 (F 87), *Como Santa Maria sacou un escudeiro de cativo de guisa que o non viron os que guardavan o carcer en que jazia*** (ed. Mettman, vol. II, p. 297) e la **CSM 325 (F 104) *Como Santa Maria de Tudia sacou hũa manceba de cativo*** narrano di episodi di carcerazione. Nel primo caso si narra di uno scudiero liberato dal carcere di Quintanilla de Osoña (Palencia) grazie all'intervento della Vergine; nel secondo componimento di una fanciulla tenuta prigioniera e liberata da Santa Maria de Tudia (Siviglia). Le due *Cantigas* possiedono un ordito melodico strutturato secondo il modo del *protus* poggiate sul *do* e condividono intonazione e formule melodiche.

La CSM 227 (F: 87) è una delle 14 *Cantigas* di Villasirga (Palencia). L'argomento della narrazione è quello ricorrente della liberazione miracolosa di un prigioniero caduto nelle mani degli infedeli: fatto localizzato a Quintanilla de Osoña, qualche giorno prima della celebrazione dell'Assunzione d'agosto. Il protagonista è uno scudiero incarcerato dai mori, che prega la Vergine affinché sia liberato per potersi recare alla festa dell'Assunzione a Villasirga.

227 R

M

V

325 R

M

V

R *Quen os peccadores guia / e aduz a
salvaçon,
ben pode guiar os presos, / pois o[s] saca de
prijon.
M* *Esta é Santa Maria, / Madre do Rei de
virtude,
que fez un mui gran miragre / que creo, se
Deus m' ajude,
V* *e que sacou un cativo / de prijon e deu
saude,
a que muito mal fezeran / os mouros por sa
razon.*

R *Con dereit' a Virgen santa / á nome Strela
do Dia,
ca assi pelo mar grande / come pela terra
guia.
M* *Ca a que nos abr' os braços / e o inferno
nos serra,
tan ben faz pelo mar vias / come pela chã
terra;
V* *e quen aquesto non cree / maravillosament'
erra
e de Deus en niun tempo / perdon aver non
devia.*

Metrico-melodica CSM 227	Metrico-melodica CSM 325	Metrico-poetica CSM 227	Metrico-poetica CSM 325
A8 B7 C8 C'7 d16 e16 a8 b7 c8 c'7	A8 B7 C16 a8 d8 a8 d8 a8 b8 c16	A14 A14 b14' b14' b14' a14	A15' A15' b15' b15' b15' a15'

La CSM 325 (F: 104) è l'ultima *Cantiga*, incompleta testualmente e senza miniature, del codice fiorentino. Narra della liberazione di una fanciulla prigioniera a Tànger, in Africa, condotta miracolosamente dalla Vergine nei pressi del Santuario di Tudia.

Un altro tema presente in due *Cantigas* evocato da identiche strutture melodiche è quello dell'immagine della Vergine: la sacra rappresentazione spostata da un altare all'altro nella **CSM 162 (E2 162/To 6a)**, *Como Santa Maria fez a sa omagen que mudaran dun altar a outro que se tornass' a seu logar onde a tolleran* (ed. Mettman, vol. II, p. 159), e vilipesa dai mori nella **CSM 183 (E2: 183)**, *Esta é dun miragre que mostrou Santa Maria en Faaron quando era de mouros* (ed. Mettman, vol. II, p. 201).

Il tema della CSM 162 (E2 162) è un *topos* della letteratura miracolistica medievale: il ritorno nel sito originario di altari e immagini sacre trasferite in altri luoghi. Qui si narra dell'immagine della Vergine venerata a Cañete che, spostata d'altare per ordine del vescovo di Cuenca, ritorna miracolosamente al luogo originario.

La CSM 183 (E2 183) narra del miracolo di Faro, in Algarve, ai tempi in cui regnava Abén Mahfudha. Davanti al castello del Faro era situata, in prossimità del mare, una statua in pietra della Vergine. La sacra immagine era così conosciuta nella zona da conferire il nome al luogo: Santa Maria del Faro. La *Cantiga* riferisce di come i mori, convenzionalmente ritenuti blasfemi nella letteratura miracolistica, lanciarono nel mare la statua e di come da quel giorno da quelle acque scomparvero i pesci. Solo quando, pentiti, i mori fecero riemergere la statua dal fondo marino, poterono riprendere le attività di pesca bruscamente interrotte.

The image displays two systems of musical notation for Cantiga 183. The first system covers measures 162-165, and the second system covers measures 183-186. Each system consists of three staves: the top staff is labeled 'R' (Requiem), the middle 'M' (Missa), and the bottom 'V' (Vergine). The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. Circled notes highlight specific melodic phrases in the Requiem and Vergine parts. Some notes in the Requiem and Vergine parts are marked with a '+' sign, indicating a specific rhythmic value. The Missa part in the second system ends with a vertical ellipsis, suggesting it continues.

R A sas figuras muit' onrrar
devemos da Virgen sen par.

M Ca en onrra-las dereit' é
e en lles avermos gran devoçon,
non ja por elas, a la fe,
mas pola figura da en que son;

V e sol non devemos provar
de as trager mal nen viltar.

R Pesar á Santa Maria de quen por desonrra
faz

dela mal a ssa omagen, e caomia-llo assaz.

M Desto direi un miragre que fezo en Faaron
a Virgen Santa Maria en tempo d' Aben
Mafon,

V que o reino do Algarve tii' aquela sazón
a guisa d' om' esforçado, quer en guerra, quer
en paz.

Metrico-melodica CSM 162	Metrico-melodica CSM 183	Metrico-poetica CSM 162	Metrico-poetica CSM 183
A8 B8 c8 d10 c8 d10 a8 b8	A15 A'15 b15 b15 a15 a'15	A8 A8 b8 c10 b8 c10 a8 a8	A15 A15 b15 b15 b15 a15

Le divergenze degli schemi, sia metrico sia melodico, va posto relazione con la segmentazione melodica in *distinctiones*, partizione che riguarda la CSM 162 ed opportunamente indicata paleograficamente nelle due fonti manoscritte: E1 e E2.

Seguendo questo cammino di comparazione melodica scopriamo veri e propri temi melodici riferiti a situazioni specifiche, dei veri e propri *leit motiv* che già dall'intonazione conducono direttamente al nocciolo dell'argomento, evocando attraverso la melodia l'ambiente corrispondente. Così non può sfuggire la suggestiva intonazione e la straordinaria somiglianza melodica tra le **CSM 316 (F: 85), *Como Santa Maria fillou vingança do cerigo que mandou queimara hermida, e fez-lla fazer nova*** (ed. Mettman, vol. III, p. 132) e la **CSM 379, [*C]omo Santa Maria do Porto se vengou dos cos[s]arios do mar que roubavan os omees que viin[n]an pobrar en aquela sa vila*** (ed. Mettman, vol. III, p. 270): entrambe narrano episodi di vendetta. Nella CSM 316 si racconta della vendetta della Vergine verso un sacerdote responsabile dell'incendio di un eremo, mentre nella CSM 379 si riferisce della ritorsione di Santa Maria verso i corsari, che arrivavano dal mare e derubavano gli abitanti de *El Puerto de Santa María*.

La CSM 316 (F 85) racconta una vicenda miracolosa contemporanea del *Rey Alfonso* accaduta ad Alemquer, nei pressi di Lisbona. Il protagonista è un chierico trovatore, che componeva solo *cantigas* di carattere profano, di nome Martín Alvitez, ed era al servizio di Don Sancho. Costui, invidioso della massiccia affluenza di devoti presso il Santuario di Santa Maria de Triana, decise di appiccare fuoco alla famosa cattedrale. Fu punito dalla Vergine con la perdita della vista, recuperata miracolosamente solo dopo aver rimediato promuovendo la ricostruzione della chiesa distrutta dall'incendio e dopo aver fatto giuramento di *trobar* solo per la Vergine.

316

R

M

V

379

R

M

V

R *Par Deus, non é mui sen guisa / de ss'
ende mui mal achar
o que a Santa Maria / s' atrev' a fazer pesar.*

M *Desto direi un miragre / que conteu en
Portugal,
en Alanquer, un castelo, / e quero-vos dizer
qual;*

V *e vos punnad' en oí-lo / por aquel que pod'
e val,
ca per ele saberedes / Santa Maria guardar*

R *A que defende do demo / as almas dos
peccadores,
os seus deffender ben pode / d' omes maos
roubadores.*

M *Dest' avêo no gran Porto / que el Rey
pobrar mandava,
que é de Santa Maria, / en que el muito
punnava*

V *de fazer y bôa vila; / poren termino lle dava
grande per mar e per terra, / ca logar é dos
mellores*

Metrico-melodica CSM 316	Metrico-melodica CSM 379	Metrico-poetica CSM 316	Metrico-poetica CSM 379
A15	A16	A15	A15'
A'15	A'16	A15	A15'
b15	a'8	b15	b15'
	b8		
b'15	a'8	b15	b15'
	b'8		
a15	a8	b15	b15'
	a8		
a'15	a8	a15	a15'
	a8		

Tra i temi melodici peculiari con funzione evocatrice ricordiamo anche quello della già analizzata **CSM 24** *Esta é como Santa Maria fez nacer hũa fror na boca ao crerigo, depois que foi morto, e era en semellança de lillio, porque a loava*, (ed. Mettman, vol. I, p. 115), che comparato con la melodia della **CSM 182** *Como Santa Maria livrou ûu ladron da mão dos diaboos que o levavan* (ed. Mettman, vol. II, p. 198), offre un'altra interessante pista nell'individuazione di motivi con valore semiotico. Sia l'intonazione, sia la presenza iterata di formule del terzo modo (*tritus*) non lascia dubbi circa l'esistenza di una volontà intermelodica di contrassegnare due componimenti che narrano degli interventi della Vergine a favore di un chierico ladro (CSM 24) e di un ladro strappato alle mani dei demoni (CSM 182). Anche in questo caso è evidente la relazione tra l'intelaiatura melodica e l'argomento trattato.

La CSM 182 (E2 182) riporta l'avvenimento della resurrezione di un giovane assaltatore ucciso e ritornato alla vita grazie alla fede. Il ladro protagonista, dedito a furti di pane e vino e all'uopo anche di oro e argento, morì improvvisamente e fu trascinato negli inferi da una schiera di demoni. Il giovane assaltatore era, però, molto devoto alla Vergine e le suppliche di sua madre lo riportarono in vita. Il tema della resurrezione per fede ricorre nel *corpus* mariano: CSM 11, 13, 26, 96 e 111.

R *Madre de Deus, non pod' errar / quen en ti á fiança.*

M *Non pod' errar nen falecer que(n) loar te sab' e temer.*

V *Dest' un miragre retraer quero, que foi en França.*

R *Deus, que mui ben barata quen pola Virgen cata.*

M *Dest' un maravilloso miragre mui fremoso*

V *vos direi, saboroso e d' oyr sen ravata,*

Metrico-melodica CSM 24	Metrico-melodica CSM 182	Metrico-poetica CSM 24	Metrico-poetica CSM 182
A8	A7	A14'	A6'
A'7	B7		A6'
b8	c7	b8	b6'
b8	d7	b8	b6'
a8	a7	b8	b6'
a'7	b7	a6'	a6'

Una singolare corrispondenza melodica “a specchio” si riconosce tra la **CSM 35 (E2: 35/ To: 92) *Esta é como Santa Maria fez queimar a lâa aos mercadores que offereran algo a sua omage, e llo tomaran depois*** (ed. Mettman, vol. I, p. 144) e la **CSM 53, (E2: 53/ To: 67) *Como Santa Maria guareceu o moço pegureiro que levaron a Seixone lle fez saber o Testamento das Escrituras, macar nunca leera*** (ed. Mettman, vol. I, p. 185). Un parallelismo che offre l’opportunità di costatare anche la rilevanza dell’attribuzione numerica: i numeri sono costituiti dalle stesse cifre invertite, disposte in maniera speculare così come si dipana la melodia. La CSM 35 racconta di come la Vergine fece ardere la lana dei mercanti che non mantennero la promessa di ricostruirle una cattedrale; mentre la CSM 53 narra di una guarigione miracolosa accaduta a Soissons, episodio già reperibile nel ciclo di miracoli di Gautier de Coincí. La narrazione della CSM 53 (E2 53) amalgama tre episodi topici della letteratura miracolistica mariana: la guarigione del pastorello affetto da lebbra; il fanciullo ignorante che diventa savio grazie all’intervento dello Spirito Santo; l’apparizione della Vergine che ordina la ricostruzione della Chiesa o cappella dov’è venerata.

Il racconto della CSM 35 si svolge attraverso il dipanarsi di 26 strofe in una dei componimenti più lunghi della raccolta alfonsina. La vicenda, localizzata a Dover in Inghilterra, nella città dove visse Re Artù, si articola in tre momenti decisivi. L’apertura narra dell’incendio che distrusse la cattedrale di Laon, ove si conservavano le reliquie di Santa Maria; la parte centrale descrive l’attacco delle galere corsare alla nave dei mercanti di lana su cui viaggiavano le reliquie di Santa Maria; e, l’epilogo riferisce della punizione inflitta ai mercanti che non mantengono la promessa di ricostruire la Chiesa e che assistono impotenti al rogo del carico di lana trasportato.

The image displays five staves of musical notation in a single system. The first staff is marked with the number '35' and the letter 'R'. The third staff is marked with the letter 'M'. The second, third, and fourth staves each have a horizontal oval drawn around a specific melodic phrase, illustrating the 'mirror' relationship between the two pieces mentioned in the text. The notation is in a single clef (treble clef) and a single key signature (one flat).



R Como pod' a Groriosa / mui ben enfermos
sâar,
assi aos que non saben / pode todo saber
dar.

M E de tal ja end' avêo / un miragre que dizer
vos quer' ora, que a Virgen / quis grand' en
Seixon

V dun meniô pegureiro, / a que os pees arder
começaron daquel fogo / que salvaj' ouço
chamar.

R O que a Santa Maria / der algo ou
prometer,
dereit' é que ss' en mal ache / se llo pois
quiser
toller.

M Ca muit' é ome sen siso / que lle de dar
algu' é greu,
ca o ben que nos avemos, / Deus por ela
no-lo deu.

V E por esto non lle damos / ren do noso,
mas do seu,
onde quen llo toller cuida / gran sobervia vay
fazer.

Metrico-melodica CSM 53	Metrico-melodica CSM 35	Metrico-poetica CSM 53	Metrico-poetica CSM 35
A8 B7 C15	A15	A15	A15
c15	B8 C7	A15	A15
c15	b'8 c'7	b15	b15
a8 b7 c15	b'8 c'7 a15	b15	b15
	b'8 c'7	b15	b15
		a15	a15

Il motivo melodico iniziale della CSM 53 corrisponde a quello della CSM 35 disposto specularmente: la melodia della CSM 53 parte dall'alto mentre quella della CSM 35 dal basso. Cioè lo stesso motivo melodico, con gli stessi intervalli, poggia sul *fa* nella CSM 53 e sul *fa'* nella CSM 35 in *deuterus* sul *la*. Un giro melodico speculare che inizia dall'alto nella CSM 53 e dal basso nella CSM 35 che conduce ad un motivo melodico identico: seconda metà della ripresa e finale delle mutazioni nella CSM 53 e melodia delle mutazioni della CSM 35.

Anche nel caso di questi due componimenti individuiamo la convergenza della struttura metrico-melodica con l'argomento comune: la Vergine chiede la ricostruzione di una cattedrale a Lei intitolata, nella prima *Cantiga* al fanciullo guarito dalla lebbra e nella seconda ai mercanti di lana.

Si consideri infine la concordanza melodica, metrica e testuale di queste due interessanti *Cantigas*: la **CSM 293 (F 37)** ***Como un jogar quis remedar como sija a omagen de Santa Maria, e torçeu-se-lle a boca e o braço*** (ed. Mettman, vol. III, p. 81) e la **CSM 297 (F: 41)** ***Como Sta. Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado*** (ed. Mettman, vol. III, p. 89). La CSM 293 (F37) contiene la narrazione di un miracolo di origine incerta, ambientato in Lombardia e forse di tradizione germanica, sotto la cui dominazione si trovava la regione italiana durante quasi tutto il Medioevo. Il protagonista della vicenda, un giullare imitatore, fu punito dalla Vergine per la sua impertinenza: burlandosi, con imitazioni beffarde, di un'immagine della Madre di Dio, rimase con la bocca e la nuca torte, in una smorfia grottesca.

La CSM 297 (F 41) narra di come Santa Maria si vendicò di un frate che derideva l'immagine della Vergine, schernita come idolo senza alcun valore. Il castigo non è nominato nel componimento, laddove solo si dichiara in maniera generica che da quel momento il frate continuò andando *de mal en peor*. Non si conosce la provenienza del racconto miracoloso poiché non vi è alcun riferimento al luogo, ove è stato ascoltato o letto. Potrebbe trattarsi di una *Cantiga* autobiografica, dove Alfonso X apparirebbe come il possessore dell'effigie della Vergine intagliata nel legno.

293

Musical score for measures 293-296. The score is written for five staves, labeled R, R, M, V, and V. The first staff (R) has a circled group of notes. The second staff (R) has two circled groups. The third staff (M) has two circled groups. The fourth staff (V) has one circled group. The fifth staff (V) has two circled groups. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulation marks.

297

Musical score for measures 297-300. The score is written for five staves, labeled R, R, M, V, and V. The first staff (R) has a circled group of notes. The second staff (R) has two circled groups. The third staff (M) has two circled groups. The fourth staff (V) has one circled group. The fifth staff (V) has two circled groups. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulation marks.

R *Par Deus, muit' é gran dereito / de
prender gran[d]'
ocajon
o que contrafazer cuida / aquel de que
á faiçon.*

M *Ca, segund' escrit' achamos, / Deus
a fequra de ssi
fez o ome, e porende / dev' amar mui
mais [ca ssi]*

V *o om' a Deus. E daquesto, / segundo
eu aprendi,
avêo mui gran miragre, / onde fiz
cobras e son.*

R *Com' é mui bô' a creença / do que
non vee om' e cree,
ben assi é mal creente / de non creer o
que vee.*

M *Dest' un fremoso miragre / vos rog'
ora que ouçades,
e des que o entenderdes / fará-vos que
ben creades*

V *en Deus e en[a] ssa Madre, / per que
seu amor ajades,
o que nunca aver pude / quen en eles
ben non cree.*

Metrico-melodica CSM 293	Metrico-melodica CSM 297	Metrico-poetica CSM 293	Metrico-poetica CSM 297
A+B16	A8 B8	A15	A15'
A+C16	A8 C8	A15	A15'
a+c16	a8 c8	b15	b15'
a+c16	a8 c8	b15	b15'
a'+b'16	a8 b8	b15	b15'
a'+c'16	a8 c8	a15	a15'

Le melodie di queste due *Cantigas* presentano tratti simili: entrambe in *deuterus* contengono reminiscenze del repertorio di musica folk: il nucleo centrale *fa sol fa mi re* è caratteristica ricorrente nei canti folk, così come il fenomeno dell'iterazione melodica come elemento strutturale, che qui è *mi sol la sol fa mi* e nella *Cantiga 293* è *re fa sol fa mi re*. Si consideri, non ultimo, il parallelismo perfetto della struttura metrico-poetica: versi di 15 sillabe intonati da segmenti melodici unici (CSM 293) e sdoppiati (CSM 297). Se a queste rilevazioni analitiche di carattere melodico aggiungiamo la condivisione tematica dei due componimenti, entrambe incentrate in episodi puntuali di natura iconoclasta, abbiamo un ulteriore caso di parallelismo compositivo che ingloba le due sfere, intermelodica ed intertestuale.

5.1c Il caso della *Cantiga 10*: una struttura melodica unica

La CSM 10 (E2:10/To:10) *Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremosa e bôa e á gran poder* (ed. Mettman, vol. I, p. 84) è attestata nel codice E1 con un'interessante variante melodica nell'intonazione.



L'intonazione che apre questa *Cantiga*, tra quelle più conosciute e interpretate del *corpus* alfonsino, è unica nel panorama delle formule melodiche dell'intero repertorio:



La particolarità di questo *incipit*, oltre a distinguersi dalle intonazioni simili di altre *Cantigas*, consiste nella presenza del *mi* in posizione forte, primo suono di un gruppo neumatico di tre note sulla sillaba *ro-* di *rosas*. L'eccezionalità della circostanza consiste nel fatto che il *mi* è nota debole del *protus*, sistema modale di riferimento di questa la melodia, nota *pièn* non strutturale del modo: una presenza che dona alla *Cantiga* un colore molto particolare e unico nel panorama dell'intero repertorio. La posizione privilegiata che occupa il *mi*, grado mai impiegato come nota architettonica in sede d'intonazione in brani modalmente strutturati in *protus*, rappresenta una novità assoluta nel panorama formulare delle intonazioni ed è di complessa spiegazione.

Il confronto con la versione della stessa *Cantiga* del manoscritto di Toledo, che si presenta trasportata di una quarta superiore, restituisce una "lezione" in cui la nota corrispondente al *mi*, che trasportato di una quarta diventa *la*, è assente. Il movimento melodico dell'intonazione nella lezione toledana diventa:



La versione del codice di Toledo è “normalizzata”, non implicando la presenza di gradi modalmente “anarchici”, segue le regole canoniche e possiede le condizioni che permettono la comparazione melodica con le *Cantigas* mariane modalmente affini.

Come giustificiamo l'ingresso del *mi* nell'intonazione della CSM 10 nella *lectio* della fonte dell'Escorial, un grado che per la posizione che occupa suona estraneo alle consuetudini modali e perciò esotico, assolutamente avanguardistico nel panorama della tradizione musicale dell'epoca di Alfonso X? Come stabiliamo se l'inserimento sia dovuto a una variante introdotta nel processo di trasmissione o se è soltanto un errore del copista? Quest'ultima ipotesi, che considera l'intonazione come il risultato di un processo di trasmissione distorto, considerati i principi epistemologici di questa tesi, sarebbe davvero difficile da sostenere. Come possiamo pensare che l'*incipit* più conosciuto e modalmente più ricercato del repertorio alfonsino sia solo frutto di distrazione umana?

L'ipotesi di valutare la presenza del *mi* come un errore di trascrizione rimanda a uno stereotipo di copista, corrispondente all'amanuense degli *scriptoria* monastici, che nella sua attività di copia passiva da un antografo, quindi da un supporto scrittorio eletto a modello, può commettere errori di comprensione, di lettura o di distrazione. Nel caso dei componimenti alfonsini, invece, alla luce di quanto abbiamo esposto in precedenza sui sistemi di composizione, dovremmo congetturare l'esistenza di una realtà scrittoria partecipata, che era tutt'uno con la tecnica della con-posizione. Un processo complesso dove il passaggio dalla dimensione orale alla forma scritta supponeva la conoscenza e la ricostruzione del componimento *hic et nunc*, che non poteva prescindere dalla viva partecipazione di chi fissava su pergamena. Infine parlare qui di “errore” equivarrebbe ad adottare gli stessi parametri che si utilizzano in ambito filologico ortodosso, con l'obbligazione di dover stabilire quale sia il testimone attendibile. La questione della maggiore o minore autenticità delle lezioni trasmesse sarebbe in questa sede inappropriata, perché presupporrebbe l'individuazione degli elementi divergenti e l'elezione di una variante tra più lezioni. In nome di quale criterio? Ammettiamo, dunque, che la lezione della CSM 10 del manoscritto E1, introducendo un *mi* che stravolge l'assetto modale e la prassi formulare, dona un colore inedito a questa intonazione: il motivo melodico più universalmente conosciuto della collezione alfonsina. Infine perché non considerarla una straordinaria pennellata melodica assolutamente consapevole che, nel panorama modale normalizzato, anticipa scenari futuri attraverso l'ingresso di elementi del lontano passato, in linea con i principi ispiratori dell'intera opera alla Vergine?

Tra i movimenti formulari d'interesse semantico, occorre segnalare l'inciso sulle parole *Fror das flores*, locuzione presente nella CSM 366 con la medesima formula: *fa fa mi re do re fa*. Infine, il titolo di “Fiore tra i fiori” attribuito alla Vergine è intonato su una formula evocatrice di una rete di significati che ne amplifica la valenza simbolica originaria.

6. Il sistema di composizione metrico-melodico: un impianto complesso e variabile

6.1 Precedenti

L'assunto di partenza, che condividiamo con molti studiosi che ci hanno preceduto, riguarda l'assoluta convergenza delle scelte melodiche con le metriche e le testuali, nell'atto di composizione del repertorio alfonsino¹. Nel caso specifico, all'elezione delle strutture melodiche corrisponderebbe, secondo i risultati della nostra analisi, la scelta della dimensione dei versi e i criteri di distribuzione degli accenti e delle rime. Le scelte melodiche all'interno dell'edificio compositivo, nella loro associazione al testo narrativo, ne amplificano o talvolta modificano il significato originario, dando luogo a una rete fittissima di elementi che si risemantizzano continuamente nel processo di creazione e trasmissione di questi repertori.

Occorre dunque ripercorrere a ritroso il cammino della costruzione dell'edificio compositivo e interrogarsi sulle tecniche di composizione delle *Cantigas* mariane: componimenti poetico-musicali che si caratterizzano per l'assoluta regolarità e simmetria nella disposizione dei versi e nel raggruppamento dei gruppi strofici. Ci chiediamo, cioè, quali siano stati i criteri che hanno guidato, nella scelta delle strategie "convergenti", i compositori della corte alfonsina.

La prima considerazione da fare riguarda la struttura immediatamente percepibile della configurazione ripetitiva del linguaggio musicale, che si organizza con analogia regolarità e iterazione di versificazione e di organizzazione strofica in ogni sezione del componimento, con aggiustamenti che si giustificano sul piano testuale. In altri termini, la tendenziale corrispondenza tra unità metrica del verso e articolazione sintattica del discorso verbale permette qui l'utilizzo di segmenti melodici identici, che si abbinano di volta in volta a versi di differente contenuto ma di uguale struttura metrica. La correlazione tra unità metrica e articolazione sintattica, tuttavia, non costituisce una norma inamovibile, avendo riscontrato evidenti casi di spaccatura tra significato e significante, che entrano a far parte dell'ordito compositivo e che vanno analizzati nella loro specificità. La CSM 292 (F: 10), per esempio, presenta forzature linguistiche che vanno rilevate ai fini della definizione delle strategie di composizione. Le distorsioni di carattere lessicale (*offreçon / mentiral*), le rotture sillabiche tra i versi *San/ta* per ottenere la rima in *á*, e le menzioni ingiustificate a *San Denís* e *San Mateu*, giustificate con riferimento alla necessità di ottenere un finale in battere cui deve corrispondere

¹ A. Rossell (1999), "La composición de las *Cantigas de Santa Maria*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética", in *Actas do V Congreso internacional de estudos galegos, Universidade de Tréveris, 8-11 ottobre 1997*. Trier: Dieter Kremer; G. V. Huseby (1999), "El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa Maria*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, a cura di J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez, 215-270. Madrid: Editorial Complutense.

una rima tronca. In definitiva, queste scelte testuali hanno motivazioni squisitamente musicali e s'intendono solo se consideriamo il modello melodico come elemento vincolante nel processo compositivo.

Il tipo di strutturazione metrico-melodica, che si traduce poi concretamente nell'alternanza regolare di ritornello e strofa, almeno nella codificazione scritta, sembra essere la normalizzazione di un panorama metrico molto variato. In sintesi, le analisi lasciano emergere un sistema costruttivo che nella lotta tra significato e significante concede la preminenza all'urgenza della comunicazione e all'esigenza della trasmissione: fattori che emergono dall'analisi globale della produzione lirica alfonsina.

Le analisi metrico-melodiche che hanno condotto al monumentale studio di Anglès si fondano sulla delineazione previa di una "forma musicale" che si avvale della suddivisione in frasi musicali². Tuttavia, già il musicologo catalano si accorse che non sempre la frase musicale identificata collimava con il verso metrico, entità definita sulla base del numero delle sillabe e la distribuzione degli accenti, e che quindi occorreva frequentemente procedere a opportuni aggiustamenti. Basandosi su questi presupposti, l'edizione dei testi delle *Cantigas* alfonsine pubblicata da Mettman presenta un congiunto di componimenti in versi, la cui lunghezza varia da 2 a 24 sillabe³. Una varietà straordinaria che si condensa nella struttura formale predominante del *virelai* presente in ben 383 dei 420 componimenti della collezione. I versi maggiormente ricorrenti sono frutto di combinazione di due emistichi di 7 sillabe, in alternanza tra piani e tronchi.

In linea generale, la struttura metrico-melodica è predisposta in maniera tale che possiamo applicare la stessa linea melodica ai differenti blocchi strofici in cui è suddiviso il componimento. Una struttura che permette che, nel passaggio da una strofa all'altra, il conseguente cambio di fonemi, parole, immagini e significati poetici si adatti all'invariabile riproposizione ciclica metrico-melodica. In sintesi la forma musicale si rapporta a quella poetica sul piano della strutturazione metrica e mai su quello semantico-espressivo, perché difficilmente si ripeteranno le stesse immagini poetiche nel susseguirsi delle strofe.

6.1a L'apporto degli studi etnomusicologici

Sulla base delle analisi svolte nel corso della presente ricerca, siamo in grado di poter affermare che le *Cantigas de Santa Maria* sono componimenti che si avvalgono di strategie compositive di tipo orale, in virtù di una finalità mnemotecnica non slegata dalla volontà di

² H. Anglès (1943-1964), *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*, 4 vols: vol. III (1) (1958), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas*, a cura di H. Spanke; vol. III (2) (1958), *Las melodías Hispanas y la monodía lírica Europea SS. XII-XIII*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

³ W. Mettman (1986), *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa Maria*, 3 voll. Madrid: Castalia.

propiziare efficacia sul piano comunicativo. Questa linea di principio ci autorizza nell'adozione di tecniche d'investigazione proprie del repertorio poetico di trasmissione orale, entrando nell'ambito degli studi etnomusicologici.

Volendo cominciare dalla stessa accezione di "verso cantato", dobbiamo riferirci inevitabilmente a considerare le strette relazioni tra musica, poesia e linguaggio in ambienti di tradizione e mentalità orale⁴. In questa prima fase di pianificazione epistemologica, riconsideriamo alcune interessanti riflessioni sulla poesia cantata di Jean Molino, che rimandano al significato originario del genere, per favorire una comprensione estesa del fenomeno. Il semiologo francese, riflettendo sul significato del binomio, considera che già la sola espressione "poesia o verso cantato" presenti problemi d'interpretazione, poiché presuppone l'esistenza di due realtà distinte, verso con poesia da una parte e canto con musica dall'altro. In effetti, almeno nella nostra tradizione, poesia e musica sono realtà differenti e separate, che in taluni casi si uniscono in una forma, risultante dalla somma di due linguaggi⁵. La nostra difficoltà sta proprio nel dover cogliere forme complesse, come la "poesia cantata" o "cantiga", che la nostra cultura ha ormai abbandonato. Eppure se solo volessimo ripartire da ciascuna delle due realtà ormai separate, possiamo agevolmente constatare che esse compartono elementi comuni: elemento ritmico, elemento melodico, sintassi combinatoria e una semantica "affettiva"⁶. Individuare queste proprietà, lasciando da parte l'elemento semantico "affettivo", in musica non costituisce alcun problema: ritmi, altezze e sequenze sono gli elementi costitutivi di ciò che definiamo musica. Il problema subentra quando cerchiamo di rilevare questi parametri nel campo della poesia, e più in generale del linguaggio, laddove riconoscere principi che sono considerati tradizionalmente propri della musica, è compito di complessa attuazione. La perdita degli aspetti "segmentali", verso i quali siamo ogni volta meno sensibili, è avvenuta in maniera assolutamente naturale, come conseguenza stessa dell'evoluzione del linguaggio.

Se vogliamo individuare tracce di una presenza di elementi prettamente "musicali" nel linguaggio, dobbiamo riferirci all'elemento sillabico, ossia a quell'unità linguistica fondamentale di difficile definizione, non figurando nell'analisi segmentale della fonologia della lingua. La sillaba, infatti, non si definisce con facilità perché è un'unità di ordine ritmico, proprietà che spiega il motivo della sua immediata percepibilità, rispetto ai fonemi, in locutori illetterati. Per questa sua caratteristica la sillaba rappresenta la base su cui si reggono i principali sistemi di versificazione, perché rappresenta il punto di ancoraggio essenziale del ritmo in generale nel linguaggio e nello specifico in quello poetico. La sillaba è dunque il supporto dei tratti soprasegmentali o prosodici del linguaggio poetico: durata o lunghezza delle sillabe, altezze e soprattutto, nel caso specifico, accenti tonici⁷.

Non possiamo riferirci all'esistenza primordiale di forme pure, come la musica e il linguaggio, che si fondono nelle composizioni poetico-musicali per realizzare forme più

⁴ M. Agamennone - F. Giannattasio (2002), *Sul verso cantato*, 7-10, Ricerche: collana della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia. Padova: Il poligrafo.

⁵ A. Roncaglia (1978), "Sul divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano", in *L'Arts Nova italiana del trecento*, IV, a cura di A. Ziino, 365-397. Certaldo.

⁶ J. Molino, in M. Agamennone - F. Giannattasio (2002), *op. cit.*, 19.

⁷ J. Molino, in M. Agamennone - F. Giannattasio (2002), *op. cit.*, 20.

complesse: siamo abituati a pensare che prima venga il parlato e poi il cantato, come se per arrivare al canto si debba prima partire dal linguaggio. Dato per assodato che il linguaggio, principalmente quello poetico, ha in comune con la musica una componente ritmica e una melodica, occorre tenere in conto la comune tendenza all'organizzazione sintattica: il processo grazie al quale elementi minimi (note e fonemi) si combinano in sequenze complesse.

La definizione di poesia come *l'applicazione di un'organizzazione metrico-ritmica a un'organizzazione linguistica*⁸ considera il linguaggio poetico come il risultato dell'applicazione di un'organizzazione numerica che ha come unità fondamentale il verso, separando poesia e prosa senza lasciar margine all'esistenza di tutte le forme intermedie. Crediamo che il verso sia un'unità che si possa definire in maniera più elastica, superando la barriera della rigida regolazione numerica di un metro. La rigidità della costrizione metrica non è parametro assoluto soprattutto nella valutazione del "verso cantato", che non si definisce solo in conformità a una rigida strutturazione metrica, ma anche su espedienti quali i parallelismi e le ricorrenze foniche (rime, allitterazioni, assonanze), con un ruolo chiaramente strutturale.

Trasferire i concetti che attengono l'analisi metrica della poesia codificata nell'area della produzione poetica orale vuol dire convertire le regolarità costitutive degli schemi in sistemi cognitivi, nella fattispecie versi-modelli interiorizzati nel processo di apprendimento e memorizzazione. Per individuare i principi regolatori che presiedono alla base di tali sistemi, sembra di estrema utilità l'applicazione dei metodi utilizzati da Simha Arom nello studio dei canti delle tradizioni orali⁹. Secondo le teorie dello studioso l'unità minima dei canti di tradizione orale è una successione melodica significativa, la cui lunghezza viene decisa dal contesto musicale in cui si trova. Questa successione melodica minima di cui parla Simha Arom può essere identificata con il concetto di "motivo musicale", che ricopre una funzione mnemotecnica predominante quando occupa la posizione di apertura di un brano. Per l'identificazione del "motivo iniziale", quello che qui chiamiamo intonazione, e per fissare il limite tra motivo iniziale e svolgimento successivo, occorre riferirsi a Kofi Agawu, che nell'ambito dell'analisi rivolta al repertorio orale subsahariano, definiva l'intonazione: *"unità musicale come una successione (melodica) significativa (nel senso di minimamente completa), che implica una relazione o processo chiaramente percepibile come tale... ; le unità non sono pertanto, note isolate, ma gruppi di note in una relazione convenzionale di successione melodica"*¹⁰.

I motivi iniziali stabiliscono, infatti, una tassonomia, una classificazione di elementi che tracciano, attraverso lo svolgimento melodico, l'intera struttura poetica del testo. Non è per niente casuale che in 80 *Cantigas* venga utilizzato lo stesso motivo melodico iniziale per il ritornello (ripresa) e per la prima mutazione (CSM 98); mentre in ben 150 casi il motivo iniziale cambia in maniera netta tra una sezione e l'altra, e nei restanti componimenti le mutazioni si aprono con lo stesso motivo melodico della ripresa trasportato (CSM 328, 183, 288, 166).

⁸ J. Molino - J. Gardes-Tamine (1992), *Introduction à l'analyse de la poésie. I. Vers et figures*, 8. Paris: PUF.

⁹ S. Arom - J. Khalifa (1998), "Une raison en acte. Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale", in *Revue de Musicologie*, 84/1 (1998): 5-17.

¹⁰ K. Agawu, in G. V. Huseby (1999), *op. cit.*, 257.

Già Huseby aveva rilevato come i motivi melodici iniziali costituiscono un elemento imprescindibile, una guida nell'individuazione dei principali punti di articolazione melodica (*dispositio*), che a sua volta ricalca le articolazioni del testo poetico¹¹. Risalire alla struttura formale della melodia corrisponde a comprenderne anche la sua struttura poetica. Versificazione e composizione musicale sono abilmente combinate in una struttura formale che deve rispondere all'esigenza precipua di "convincere" in senso retorico, ossia rendere il contenuto di ciascuna composizione percepibile con tutta la miriade di connotazioni semantiche che l'*actio* del percepire comportava con riferimento ad un uditorio del secolo XIII .

La CSM 98 rappresenta un esempio d'iterazione del movimento melodico d'apertura di ciascuno dei segmenti melodici, che in realtà sono gli stessi che alternano cadenza sospesa a cadenza conclusiva.

<CSM 98> (E2: 98/ To: 94)/ virelai/ Sta. María de Valverde (Montpellier)/ 109v

Como húa moller quis entrar en Santa Maria de Valverde e non pude abrir as portas atêen que sse mâefestou.



La CSM 166 è un esempio di trasporto del motivo d'intonazione della ripresa, iterato nelle aperture dei versi delle mutazioni di una quinta superiore.

¹¹ G. Huseby (1999), "El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, a cura di J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez, 215-270. Madrid: Editorial Complutense.

<CSM 166> (E2: 166)/ virelai/ Sta. María de Salas (Huesca)/ 159v

***Esta [é] como Santa María guareceu un ome que era tolleito do corpo e dos
nenbros, na sa igreja en Salas.***

The image displays a musical score for five staves, each featuring a circled melodic motif. The first staff is marked with a '166' and an 'R' above the staff. The motifs are as follows:

- Staff 1: A circled motif starting on a G4 note, moving up stepwise to a D5 note, then down to a C5 note, and finally to a B4 note.
- Staff 2: A circled motif starting on a G4 note, moving up stepwise to a D5 note, then down to a C5 note, and finally to a B4 note.
- Staff 3: A circled motif starting on a G4 note, moving up stepwise to a D5 note, then down to a C5 note, and finally to a B4 note.
- Staff 4: A circled motif starting on a G4 note, moving up stepwise to a D5 note, then down to a C5 note, and finally to a B4 note.
- Staff 5: A circled motif starting on a G4 note, moving up stepwise to a D5 note, then down to a C5 note, and finally to a B4 note.

La constatazione dell'esistenza di modelli melodici ripetuti nel corso dello svolgimento della melodia, autorizza a ipotizzare la presenza di nuclei forti, perché iterati, che segnano punti strategicamente rilevanti dell'edificio compositivo, la cui funzione è chiaramente legata alla ritenzione mnemonica.

L'ipotesi da cui partiamo è basata sul principio che la linea melodica, quale riflesso dei sistemi cognitivi legati all'apprendimento e memorizzazione, possa imporre le sue leggi al verso, risultato finale del processo di codificazione. Consideriamo, dunque, che la chiave fondamentale della strutturazione metrica e strofica dei componimenti sia da cercare nello svolgimento melodico, al quale riconosciamo una funzione mnemotecnica vincolante. Nel caso delle *Cantigas de Santa Maria*, attraverso la linea melodica dovremmo individuare l'anello di congiunzione con l'organizzazione metrica testuale, poiché crediamo che questa sia il risultato di un processo di adeguamento a un sistema melodico che garantiva la trasmissione e conservazione del repertorio.

La normalizzazione metrica trasmessa nei codici è il risultato di scelte direttamente dipendenti dai sistemi mnemotecnici utilizzati che sono legati indissolubilmente ai meccanismi che regolano i sistemi di composizione melodica. L'idea che prende piede dall'esame delle composizioni è che l'organizzazione metrica codificata, in realtà, è il frutto di un sistema di strategie mnemotecniche che trova riflesso nella struttura melodica in relazione e non in contrasto con i tratti soprasegmentali del testo poetico, primo fra tutti le posizioni degli accenti.

La nostra conclusione è che la linea melodica, per svolgere la sua funzione mnemotecnica, plasma il verso in maniera che i movimenti melodici ne regolano la struttura metrico-ritmica. Infine, il sistema di composizione consiste in un costante processo di adeguamento del testo alla melodia che si presenta sotto forma di nucleo melodico, segmento o *contrafactum*, intendendo quest'ultimo come insieme già organizzato di periodi musicali da adattare a componimenti metricamente compatibili.

6.2b La variabilità metrica

Il termine "metrica" ha un'accezione polisemica, che ha dato origine più volte a letture confuse causate dalla sovrapposizione dei concetti di ritmo, metrica e battuta¹². Innanzitutto riconosciamo con Simha Arom, che la nozione di battuta è strettamente correlata a quella di ritmo e che è sempre da inquadrare nell'ambito della codificazione musicale¹³. Ossia come impianto derivato dalla strutturazione ritmica dei sistemi musicali, la battuta ha dimensione solo come espediente legato alla scrittura e non si può riconoscerle un'esistenza propria.

In una prospettiva ampissima che abbraccia repertori poetico-musicali distanti, dalle esperienze musicali dell'Africa subsahariana a quelle della monodia medievale, possiamo distinguere musiche misurate, i cui valori di durata sono in proporzione matematica fra loro, e musiche non misurate, quelle cioè in cui non si riscontra l'applicazione di questo criterio. Questa differenza è esistita sempre, dalla musica colta dell'antica Grecia, alla teoria musicale medievale che distingue il *cantus mensuratus* dal *cantus planus*, fino all'esperienza artistica della lirica che contempla arie e brani d'insieme misurati e recitativi secchi, non misurati. Una delle definizioni più appropriate delle composizioni "senza tempo", come le *Cantigas* mariane, fu quella forgiata con una splendida immagine da Simha Arom: *la musica non misurata può essere paragonata a una concatenazione continua di onde che contengono ciascuna la propria dinamica, la propria energia; il tempo è trattato in maniera fluida e risulta ribelle a qualsiasi suddivisione aritmetica, a qualsiasi segmentazione fondata su una scansione cronologica regolare*¹⁴.

Le durate dei suoni in questi componimenti non sono determinate con riferimento a norme fisse di misurazione, quanto piuttosto in base alla posizione che occupano all'interno del segmento melodico in cui sono inseriti. In una gran parte della produzione vocale non misurata, le norme che regolano la declamazione del testo derivano dal movimento melodico, che influisce anche sulla durata dei suoni: com'è il caso delle recitazioni liturgiche sia salmodiche, sia litaniche.

La questione metrica inerente alla monodia extra liturgica e profana nei secoli XI-XIII, oggetto di un'analisi imprescindibile ai fini della comprensione esegetica del repertorio che

¹² Vd. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, che in entrambe le edizioni pone i lemmi "ritmo, metrica e misura" sotto un'unica voce (Dürr e Gerstenberg (1963); Seidel (1998)).

¹³ S. Arom (2006), "L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia", in *Enciclopedia della musica*, VIII: 1087-1103. Milano: Einaudi.

¹⁴ S. Arom (2006), *op. cit.*, 1087.

analizziamo, rappresenta un campo d'indagine incerto e molto delicato poiché investe l'intero sistema di composizione. Una prima considerazione deve essere rivolta all'ambiente culturale che vede la fioritura delle *Cantigas* alfonsine dedicate alla Vergine, un filone poetico-musicale che pur stando fuori dagli schemi liturgici obbligati è comunque legato all'ambiente artistico del canto religioso e si sviluppa in concomitanza con la monodia liturgica, come la produzione tropistica, condividendone materiale melodico e testuale, nonché, come vedremo, sistemi di composizione¹⁵.

Dopo aver definitivamente scartato ogni possibile ipotesi d'interpretazione ritmica della notazione musicale, la questione metrica è stata il centro di attenzione principale d'interessanti tentativi di ricostruzione ritmica, da Raffaello Monterosso a Ugo Sesini¹⁶. In una prima fase della ricerca filologica, il testo poetico, considerato protagonista della monodia medievale, ha imposto che, in mancanza d'indicazioni ritmiche nella notazione, ci si affidasse alla ritmica testuale: in questa direzione si sono susseguiti numerosi tentativi che miravano a far procedere il ritmo della melodia da quello dei versi, desumendo il primo dal secondo. Il sistema però non è stato esente da equivoci e ambiguità. Secondo il nostro punto di vista, convinti che la notazione non fornisca alcuna indicazione ritmica, abbiamo elaborato come prima ipotesi "ragionevolmente probabile" che il ritmo della monodia medievale vada desunto dal ritmo dei versi. La conversione tuttavia è più facile a dirsi che a farsi, poiché occorre essere in grado di riconoscere il ritmo poetico di un testo medievale per poi farlo conciliare con i sistemi della ritmica musicale in senso lato, che oltretutto non s'identifica con i tempi forti e deboli della moderna battuta.

Sulla legittimità di far coincidere gli accenti musicali con quelli del testo abbiamo testimonianze in un teorico medievale nell'anno 1150, Pierre Hélie: *Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicimus propter cantilenas, ubi accentum non servamus*¹⁷. Così le *Leys d'Amor* riaffermano il concetto di Hélie: *Accens es regulars melodia, o temperamens de votz, lequels estay principalmens en una sillaba... Et entendatz can melodios, quom fay legen o pronuncian, non ges del can de musica quar aquel regularmen no te, ni garda accen*¹⁸. Stando alle due testimonianze dobbiamo dedurre che una cantilena, una melodia di per sé, in autonomia rispetto al testo poetico non conosca l'accento, che a sua volta ha accezione riferita alla sola modalità di pronuncia di una sillaba. Vedremo nel corso della trattazione come questo principio sia accolto in un primo momento, per poi essere riveduto nel sistema di composizione individuato, che ribalta la relazione facendo derivare la struttura metrica direttamente da quella melodica.

¹⁵ M. I. Colantuono (2007), "El bon son en las Cantigas de Santa Maria", in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*, (Barcelona, 28-31 maggio 2003), ed. Gonzàles H. e M. X. Lama, 1219-1231. Sada: Edición do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona).

¹⁶ R. Monterosso (1956), *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano; U. Sesini (1970), *Musicologia e filologia. Raccolta di (dodici) studi sul ritmo e sulla metrica del Medio Evo*, a cura di G. Vecchi. Bologna: Forni.

¹⁷ G. Lote (1955), *Histoire du vers français*, I, 78-79. Paris: Hatier.

¹⁸ A. Viscardi (1936), "Cantilena", in *Studi medievali*, IX, 204.

Prima di affrontare il complesso tema inerente al sistema di composizione del repertorio alfonsino, riaffermiamo il principio, già ampiamente discusso, che testo e musica si articolano in maniera congiunta e che il *trait d'union* è la struttura metrica¹⁹. Tuttavia, nell'edizione dei testi delle *Cantigas* la struttura metrica è stata definita sulla scia della sola disposizione rimica, senza tenere in considerazione le articolazioni melodiche²⁰. Siccome più di una volta abbiamo dovuto constatare, in conformità a criteri melodici, la presenza di versi doppi con rime interne (CSM 24 e CSM 11), siamo giunti alla conclusione che la sola valutazione in base alla disposizione della rima non è sufficiente alla determinazione della struttura metrica dei componimenti.

Nella definizione di una forma poetico-musicale, generalmente ci atteniamo alla misurazione della lunghezza dei versi riferendoci a criteri decisi *a priori* e classificando secondo norme prestabilite. Si prospetta dunque la scelta tra l'adozione di criteri discriminatori, frutto di convenzioni derivati da categorie preconfezionate per l'analisi del nostro repertorio, o criteri che scaturiscono dalla pratica e conoscenza diretta della collezione poetico-melodica. La scelta di cercare attraverso l'analisi non la norma, quanto piuttosto le realtà multiple di opere create per *l'hic et nunc*, ha donato risultati sui quali val la pena fermarsi a riflettere.

6.1c Sistemi di composizione orale tra memoria e re-invenzione

L'obiettivo che ci proponiamo è di individuare la *ratio*, ossia la regola che presiede i sistemi di misurazione dei versi delle *Cantigas* mariane, con quanto concerne in materia di divisione e cadenza delle cesure. Il punto di partenza è senz'altro la considerazione di base che valuta il sistema melodico, con i suoi mezzi mnemotecnici, garante dell'apprendimento e della persistenza del materiale poetico. Montoya pone in rilievo l'importanza dei segni grafici divisorii che appaiono nella notazione musicale, considerati come indicazioni imprescindibili della struttura metrica dei componimenti²¹. L'osservazione perspicace del professore granatino non si è spinta oltre il dato grafico contenuto nel codice toledano, fermandosi al dato paleografico riguardo al numero e alla disposizione di sillabe e versi, al fine di far quadrare la corrispondenza tra testo e musica. Dimostrata l'interdipendenza del verso poetico con il musicale, questione ormai accertata e condivisa dagli studiosi, cerchiamo di valutare la questione ribaltando il punto d'osservazione.

Le indicazioni paleografiche possono fornire piste investigative di estremo interesse poiché rappresentano il riflesso diretto di una pratica esecutiva concreta, che può non trovare corrispondenze dirette nelle fonti parallele. Cioè, la disposizione dei simboli grafici, quali la punteggiatura, i segni diacritici e le stanghette di cesura può non essere coincidente nei tre manoscritti alfonsini notati. La discontinuità nell'uso di questi simboli fornisce una visione della

¹⁹ A. Rossell (2003), "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese", in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, 167-222. Roma: Carocci.

²⁰ W. Mettman (1986), *op. cit.*

²¹ J. Montoya Martínez (2006), *Cancionero de Santa María del Puerto (o nuestra Señora de los milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio*, 42. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

strutturazione metrica dei componimenti in un momento puntuale della trasmissione, tenendo anche in considerazione che la loro omissione non è segnale di differenziazione. A questo proposito, Montoya osservava come nel caso dei versi decasillabi e dodecasillabi la stanghetta divisoria non sia utilizzata, volendo dire che la divisione interna delle frasi musicali in “*suspensiva y conclusiva*” è immediatamente percepibile senza ausili grafici²². Queste considerazioni dello studioso aprono nuovi spiragli di ricerca, rappresentando un importante contributo che conduce all’abbandono della rima testuale come unico criterio nella definizione di misurazione dei versi, giungendo alla definitiva certezza dell’esistenza dei versi “non rimanti”. Negli studi di Montoya si confermano i risultati conseguiti da Navarro e Clotelle Clare sulla prevalenza dell’ottonario, con rima sulla settima sillaba nella lirica alfonsina.

A ben vedere però, la varietà metrica delle *Cantigas de Santa Maria* è tale al punto da avere differenti modalità di suddivisioni interne in semifrasi o anche frasi identiche che si ripetono nella stessa composizione (CSM 37), nonché tra strutture e misure di frasi che divergono in due e, a volte, tre testimoni manoscritti. La barriera che non ha permesso a Montoya di cogliere la funzione precipua della strutturazione melodica nel dimensionamento dei versi, consiste nel considerare all’origine del processo di composizione l’esistenza di testi già confezionati.

Noi, invece, riteniamo che si debba ribaltare il punto di vista, alla luce delle considerazioni sovresposte sulla pratica compositiva formulare e sulla presenza della modalità come forza aggregante della struttura compositiva. Su questi presupposti, abbiamo individuato segmenti di melodia caratterizzati da elementi chiaramente riconoscibili dal profilo autonomo, come l’intonazione. Questi segmenti melodici si possono riconoscere nella definizione data dallo pseudo-Oddone delle cosiddette *distinctiones*: punti di divisione di un canto, che terminano con le note su cui quel canto, in quel modo, può iniziare²³. Il riferimento diretto ai gradi architettonicamente portanti, puntelli che delimitano la lunghezza di una *distinctio*, corrispondenti alle note *finalis* e corda di recita di un modo, ci conferma, se ancora fosse necessario, l’importanza che ha la modalità variabile in questo repertorio.

Desmond evidenzia come la divisione di un canto in *distinctiones* rappresenta un sistema perfetto per l’apprendimento e la memorizzazione (interiorizzazione) di un componimento²⁴. Le *distinctiones* non coincidono con le formule, che sono piuttosto nuclei derivati da un patrimonio tradizionale, ma la valutazione della loro distribuzione all’interno delle singole *distinctiones* ci permette fare un passo in avanti verso la genesi del processo compositivo.

La giustapposizione sapientemente realizzata di *distinctiones*, dotate di affinità modali e melodiche, rappresenta in molti casi la chiave che permette la comprensione delle strategie di realizzazione dell’architettura strofico-melodica di un buon numero di *Cantigas*. Così, come in alcune *Cantigas* riconosciamo un’unica idea melodica (formula) che si evolve e si ramifica

²² J. Montoya Martínez (2006), *op. cit.*, 46.

²³ A. M. Busse Berger (2008), *La musica medievale e l’arte della memoria*, (Biblioteca musicale, 2), 88. Roma: Fogli volanti.

²⁴ K. Desmond (1998), “*Sicut in grammatica*: Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido’s *Micrologus*”, in *The Journal of Musicology*, 467, Regents of the University of California.

secondo altre procedure: del resto entrambi i sistemi di creazione denotano una volontà mirante all'efficacia sul piano della trasmissione e memorizzazione del repertorio.

La conclusione cui siamo giunti, infine, attribuisce alle strategie della composizione melodica, con la loro funzione di guida mnemotecnica, l'incarico di dettare le condizioni inerenti alla suddivisione interna dei componimenti. Infine, qualsiasi tentativo di ricostruzione metrica deve passare attraverso la valutazione della struttura melodica, che è l'artefice del dimensionamento e della strutturazione testuale.

6.1d La struttura formale

La definizione della forma rappresenta l'altro parametro necessario alla comprensione dei componimenti alfonsini. Abbiamo già avuto modo di presentare, nella disamina degli studi di Anglès sulle *Cantigas*, le valutazioni sulla struttura formale predominante dei componimenti mariani, che considerano la forma del *virelai* presente in ben 383 delle 420 *Cantigas de Santa Maria*. In sintesi sono state individuate le seguenti forme:

- *Virelais*, tipici delle *Cantigas d'escarnio e d'amigo*, costituiti di strofe di soli 2 versi e ripresa (3 *Cantigas de loor*);
- *Virelais* con strofe di 4 versi con ripresa di due versi (*balade*);
- *Virelais* con strofe di *romance*, contenenti versi uguali per numero di sillabe e rima con ripresa brevissima, tipici dell'innodia mozarabica, come le CSM 288 e 390;
- Forme di origine latina (CSM 411) e canzoni (solo 3 casi);
- Strofe libere (CSM 340 e CSM 279);
- *Rondeau*;
- *Virelais* lunghi con strofe di 6 versi isometrici con ripresa costituita da due piedi (mutazioni) e volta (360 *Cantigas*).

Chiaramente queste conclusioni sono intimamente legate ai criteri di suddivisione interna dei componimenti, che fanno corrispondere al verso metrico la frase musicale. Così nell'ambito dei sistemi analitici rivolti alla produzione trovadorica, la "frase musicale" corrisponderebbe al verso metrico e la sua iterazione o mancanza di ripetizione determinerebbe la forma. Ogni frase si riconosce poiché costituita da un inciso iniziale (intonazione), un segmento centrale e un movimento melodico cadenzale sospeso o conclusivo. L'intonazione, in termini di percezione e memorizzazione è l'elemento di maggior pregnanza, mentre il movimento melodico finale si distingue per la presenza di giri cadenzali standardizzati, rutinari, siano essi con valore sospensivo o conclusivo. Il motivo iniziale, secondo le teorie sulla produzione poetico-musicale diffusa oralmente elaborate da Shima Arom, determina i movimenti melodici delle sezioni successive, ossia aprirebbe il cammino verso gli sviluppi melodici successivi, guidando la

memoria²⁵. Nel caso delle *Cantigas* possiamo riconoscere, in certi casi, costruzioni per frasi musicali abbinata a versi metrici, la cui compenetrazione definisce un sistema di composizione chiaramente individuabile. Tale tecnica di costruzione poetico-musicale, caratteristica della produzione trovadorica, si può far risalire alla produzione poetica liturgica, come la sequenza e l'inno. L'individuazione di questa strategia di composizione restituisce un profilo formale dai contorni netti, che emerge dalla conformazione di certi componimenti della collezione alfonsina e che riteniamo di poter indicare come tecnica tipicamente trovadorica, in qualche circostanza adottata anche per la confezione di qualche *Cantiga* mariana.

La CSM 288 è strutturata da "frasi melodiche" perfettamente corrispondenti ai versi di 15 sillabe, divisi nella ripresa in due emistichi e uniti nelle mutazioni. Tali "frasi melodiche", a ben guardare sono identiche, ma trasportate di una quinta superiore nelle mutazioni e terminanti alternando cadenze sospese a concluse. Ne consegue, dunque, che alla forma di *virelai* individuata da Anglès (αα'αα' / α''α''α αα'αα') possiamo affiancare quella d'inno, per la successione di frasi omologhe.

<CSM 288> (F: 19)/ virelai/ Conturbel (Canterbury, Inghilterra)/ 258

Como un ome bôo de relijon foy veer a ygreja u jazia o corpo de Sant' Agostin, e viu y de noite Santa Maria e grandes coros d' angeos que cantavan ant' ela.



R A Madre de Jhesu-Cristo, / vedes a quen apparece:
a quen o ben de seu Fillo / e dela aver merece.

M E dest' un mui gran miragre / vos contarei mui fremoso,
que mostrou Santa Maria / a un bon religioso

V que de lle fazer serviço / semp' era mui' aguçoso,
e era de bôa vid' e / quite de toda sandece.

²⁵ S. Arom – J. Khalfa (1998), *op. cit.*, 5.

Infine, potremmo anche estrapolare e riconsiderare il processo di composizione alla luce di un'unica formula, che ritorna trasportata di una quinta superiore e che è, di fatto, la cellula germinativa da cui scaturisce l'intera struttura melodica.



Crediamo che il processo compositivo di questo componimento si sia originato da questa formula melodica e che la forma d'inno o di *virelai* che possiamo riconoscere sia il risultato della codificazione nel primo caso e del bisogno d'inquadrare in un sistema, attribuendo un nome e quindi uno *status*, nel secondo caso.

Nell'opera di sistematizzazione di Higiní Anglès, le *Cantigas de Santa Maria* formalmente si dividono in strofe (mutazione e volta) che si alternano al ritornello (ripresa). La ripresa contiene la morale della storia narrata nelle strofe (*cobras*), che arrestano continuamente il processo di narrazione per dar passo al ritornello, avvalendosi a volte di giri sintattici particolarmente complessi. Nella maggioranza dei casi la volta contiene la stessa melodia e rima del ritornello: 383 *Cantigas de Santa Maria* sono strutturate in forma di *virelai*, mentre solo il 10% presenta forma differente. Questa struttura, emergente dall'analisi della maggior parte delle *Cantigas*, deve avere motivazioni legate a sistemi di composizione metrico-melodici, che si fondano sui principi di una trasmissione efficace e di un processo di memorizzazione a lungo termine.

Entrare nel campo degli studi sull'assetto formale dei componimenti poetico-musicali alfonsini suppone un'approfondita conoscenza della questione retorica in senso lato: tema che abbraccia la parte letteraria, pittorica e musicale delle *Cantigas*. In un'interessante indagine sui parametri melodici nelle *Cantigas de Santa Maria*, Huseby analizza le fasi della creazione poetico-musicale dei componimenti riguardo alle norme retoriche che regolavano la creazione artistica in senso lato. Da questa disamina affiora la *tekhné* della retorica del tempo, processo diviso in almeno tre momenti: *inventio*, che ingloba la ricerca del materiale che si vuole utilizzare; *dispositio*, che consiste nella tappa di ordinamento degli elementi; *elocutio*, che si riferisce all'aggiunta degli ornamenti che combinati con i fondamenti daranno senso compiuto all'opera. Nel caso dei repertori orali, poi, andrebbero aggiunti i momenti dell'*actio* (*performance*) e la funzione creativa della memoria²⁶.

²⁶ G. V. Huseby (1999), *op. cit.*, 215-270.

Se la forma poetico-musicale fissa è sempre di speciale interesse retorico, il *virelai*, con l'insieme degli artifici retorici che la melodia adotta, con l'iterazione della melodia del ritornello nella volta, lo è in maniera particolare. Tuttavia la definizione del modello formale ascrivibile al *virelai* comporta la previa definizione della "frase musicale", come organismo chiaramente percepibile sotto il profilo auditivo (inizio, segmento centrale, finale), considerando il movimento dell'intonazione come momento particolarmente importante sotto l'aspetto della percezione e memorizzazione. Tuttavia, più che imporre il marchio di "frase musicale" a un segmento di melodia, che serva a placare le nostre ansie ermeneutiche, sarebbe auspicabile cogliere le relazioni esistenti tra i motivi iniziali e i successivi, ai fini di poter comprendere le caratteristiche formali dei componimenti, che non devono condurre necessariamente alla determinazione di uno schema fisso e immutabile.

6.1e I sistemi di composizione: comparazione con la produzione tropistica

Nella riflessione storiografica, la produzione tropistica è stata caratterizzata da una tendenza unificatrice, orientata verso l'omologazione in un'unica categoria di genere: propensione che ha reso inavvertibile la complessità e la varietà che caratterizza l'intero repertorio²⁷. All'interno del genere tropistico sono state inglobate le composizioni che vanno sotto il nome di *prosulae*, oltre alle composizioni tropistiche propriamente dette: tipologie che si distinguono nettamente dal punto di vista dei sistemi compositivi. Nell'area del genere tropistico la *prosula* appartiene a una tipologia compositiva che nasce dal processo di adattamento di un testo a un melisma già esistente: processo di testuazione che interessa anche la composizione delle sequenze, le quali nascono appunto sul melisma alleluiatico. La teoria della testuazione dei melismi fu, per molto tempo, estesa ai processi compositivi di tutte le categorie di canti classificati come tropi²⁸. Fu Peter Wagner che, pur accettando come sistema generalizzato la testuazione, ipotizzò la creazione di melismi e testi nuovi, come nel caso dei tropi d'Introito, i quali essendo spesso estesi e già predisposti metricamente, non potevano adattarsi a melismi preesistenti²⁹. Da qui si avviò l'ipotesi di altri sistemi di composizione, con la proclamata divisione tra *prosulae*, come forme di testuazione sul melisma già inglobato nella melodia originaria dell'Offertorio, e tropi, come componimenti nati dalla testuazione di un melisma aggiunto *ex novo*. Occorre arrivare a Jacques Chailley (1957) per avere una classificazione della produzione tropistica con riferimento all'aspetto compositivo, riflessa nella denominazione di ciascun tipo: *prosula*, forma di testuazione di un melisma d'*Alleluia* o d'Offertorio; sequenza, forma di testuazione basata sull'adattamento di un testo a un materiale melodico preesistente (*jubilus*) liberamente sviluppato; tropi d'interpolazione e introduttivi, forma compositiva

²⁷ M. Locanto (2000), "Le origini dei tropi nella riflessione storiografica", in *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, XXII, 167-228.

²⁸ M. Gerbert (1774), *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque et praesens tempus*, 2 voll., St. Blasien. Ristampa 1968, Graz; L. Gautier (1886), *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les tropes*. Paris.

²⁹ P. Wagner (1921), *Einführung in die Gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*. III: *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

caratterizzata dalla creazione globale di melodia e testo³⁰. In quest'ultima categoria entrerebbero tutti i tropi propriamente detti, ad eccezione dei *Kyrie*, forma più vicina alla *prosula*. Infine, il punto di arrivo della riflessione storiografica sulla produzione tropistica culmina con la disamina di Bruno Stäblein, che distingue due categorie sulla base delle due differenti tecniche compositive, e nell'ambito del genere tropistico propriamente detto separa i tropi di *Kyrie* come forme di testuazione³¹.

La comparazione tra i sistemi di composizione delle *Cantigas de Santa Maria* e quelli della produzione tropistica appena descritti, ha motivazioni di carattere costruttivo e ideologico in senso lato. Il repertorio tropistico, infatti, oltre a riflettere un intento devozionale che va oltre la canonicità del patrimonio liturgico, rappresenta un serbatoio importante da cui attinse il *corpus* alfonsino. Non dimentichiamo che i prototipi melodici individuati nella raccolta dedicata alla Vergine sono perlopiù d'origine tropistica; anzi per la precisione sembrano maggioritariamente presenti forme di testuazione quali *prosulae*, sequenze e tropi di *Kyrie* (vd. cap. 2, par.2.1c di questa tesi).

In questi casi potremmo scorgere un sistema di costruzione chiaramente basato su forme di testuazione: un testo elaborato e adattato a un materiale melodico preesistente già organizzato (sistema melodico-centrico). L'altro sistema che individuiamo si struttura a partire da una cellula, una formula di dimensioni variabili, modificata e adattata secondo le circostanze. Infine crediamo che il sistema di composizione del repertorio alfonsino non si possa ridurre a un aspetto tecnico univoco, trattandosi piuttosto di un fenomeno poligenetico complesso e variabile.

³⁰ J. Chailley (1956), "Les anciens Tropaires et Séquentiaires de l'école de Saint Martial de Limoges (Xe – Xie siècles)", in *Études grégoriennes*, 2: 163-188,

³¹ B. Stäblein (1964), "Tropus", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XII: 522-549.

6.2 I risultati della ricerca

6.2 a La formularità e la stabilità dei materiali melodici

Le *Cantigas* che si aprono con una medesima formula d'intonazione utilizzano nel corso dello svolgimento melodico, movimenti uguali o molto simili e soprattutto ripetono la formula cadenzale. Il gruppo di 9 *Cantigas* in *protus* con intonazione *do re fa*, formula tipica dei brani in Il modo (*protus plagale*), si contraddistingue per la presenza di un'identica formula cadenzale (*fa mi re do re*).

The image displays a musical score consisting of nine staves of music, each representing a different *Cantiga*. The staves are arranged vertically and are labeled with letters R, M, and V, indicating different melodic formulas. The first staff is labeled 'R' and starts with the number '37'. The second staff is labeled 'M'. The third staff is labeled 'V'. The fourth staff is labeled 'R' and starts with the number '60'. The fifth staff is labeled 'M'. The sixth staff is labeled 'R' and starts with the number '62'. The seventh staff is labeled 'M'. The eighth staff is labeled 'R'. The ninth staff is labeled 'M'. Each staff contains a single line of music in a treble clef. Several specific melodic phrases are circled with black ovals, highlighting the recurring cadenzal formula 'fa mi re do re' across different parts of the score. Some staves also feature small '+' signs above the notes, likely indicating breath marks or phrasing. The music is written in a style typical of medieval manuscripts, with square notes on a four-line staff.

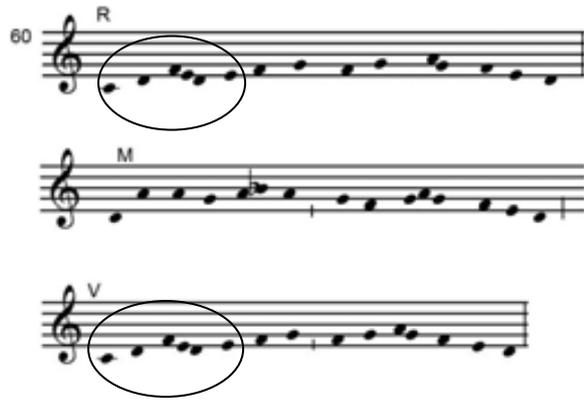
I componimenti in questione (CSM 37, 60, 62, 194, 200, 213, 217, 227, 236, 318) si caratterizzano per la stabilità dei materiali melodici e per la straordinaria corrispondenza con le altre *Cantigas* dello stesso gruppo, tale da rendere possibile la costruzione di un congiunto compositivo particolarmente interessante agli occhi del moderno investigatore. Più che di formule, lo svolgimento delle composizioni consta di movimenti melodici per gradi congiunti o per salti di terza o quinta in punti strategici della composizione: motivi melodici condivisi da molte delle *Cantigas* che si aprono con questa formula tanto indicativa.

Tra le suddette *Cantigas*, la CSM 37 presenta peculiarità di struttura melodico-metrica di estremo interesse alla comprensione dei sistemi di composizione.



L'intonazione della CSM 37 è quella caratteristica del modo arcaico di *do*, formula poi passata nella formula di apertura dei brani liturgici in *protus* plagale (modo secondo). La nota *do*, ribattuta nell'intonazione, è dunque la base del sistema pentatonico e rappresenta uno dei poli dell'intelaiatura melodica insieme al *fa*, che invita alla formula cadenzale terminante sul *do*, rappresentando la fine della prima *distinctio*. Distinta nelle due fonti manoscritte (E1 e To) la divisione della successiva parte della ripresa: un'unica *distinctio* in E1 che si unisce al resto del materiale melodico mediante un *sol* plicato che conduce direttamente al *fa*, che nello schema metrico-melodico di Anglès-Spanke è interpretato come verso di 12 sillabe; mentre, due *distinctiones* s'identificano nella versione del codice di Toledo per la presenza della nota dominante *la*, nota d'arrivo e limite del primo segmento, che determina una cesura metrica paleograficamente segnalata nel manoscritto toledano. Questa differenza metrico-melodica, comprensibile per la natura del repertorio che analizziamo, ci autorizza a ritenere i segmenti melodici entità soggette al principio della variabilità e pertanto di difficile inquadramento in schemi prestabiliti.

I componimenti che condividono uguali movimenti melodici interni, oltre l'*incipit* e la cadenza sono: CSM 37 e CSM 62 (*do' si la sol fa*); CSM 37, CSM 194 e CSM 227 (*fa sol la sol fa mi*). Le scelte che implicano la direzione della melodia possono convergere nell'elezione di un'altra formula tradizionale che abbia capacità di adattamento, potendosi adeguare alle esigenze del testo. Per esempio, esistono ragioni sintattiche puntuali se la formula d'intonazione della CSM 37 è seguita dalla *subfinalis do*, che conferisce un'idea di riposo momentaneo, seguita dalla nota strutturalmente forte *fa* che vuole riprendere un discorso interrotto (*Miragres fremosos /fez por nos Santa Maria*); mentre nella CSM 60 la stessa formula non risolve sul *do* ma sale sul *mi* come inizio di un movimento in salita dovuto alla necessità di terminare una frase sintatticamente significativa (*Entre Av'e Eva gran departiment' á*).



Un altro gruppo di *Cantigas* che si distingue per identità d'intonazione (*re do re fa*) e uguaglianza di cadenza (*fa mi re do re*) è costituito da componenti strutturati in *protus autentico*: CSM 41, CSM 58, CSM 90, CSM 181, CSM 281, CSM 302, CSM 312, CSM 324 e CSM 362.



The image displays a musical score for guitar, consisting of 12 systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Several patterns of notes are circled in black, and some notes are marked with a plus sign (+). The systems are labeled with measure numbers: 281, 302, 312, 324, and 362. The markings 'R', 'M', and '+' are placed above the first staff of each system. The circled patterns appear to be specific melodic or harmonic motifs that are repeated or varied throughout the piece.

Tra questi componenti avremmo inserito la CSM 10 se la formula d'intonazione del manoscritto E1 coincidesse con la versione di Toledo trasportata una quarta sopra (*sol fa sol si*)

do). Tuttavia, l'attestazione del manoscritto E1 presenta una variante rispetto alla fonte toledana tale da renderla unica tra tutte le intonazioni delle composizioni alfonsine (vedi cap. 5, par. 5.1c di questa tesi).

Un gruppo di 7 *Cantigas* in *protus* offre addirittura un interessante caso di uguaglianza d'intonazione e formula cadenzale, che rappresenta un modello molto eloquente della tecnica formulare più primitiva e pura. Si tratta di componimenti marcati e limitati da un'intonazione che apre il discorso melodico (*fa mi re do re*), che finora abbiamo analizzato come formula cadenzale, e da una cadenza finale che itera la formula (*fa mi re do re*). Lo svolgimento melodico all'interno dei componenti cambia e segue percorsi differenti, anche se sempre attinenti alla struttura modale del *protus*. Le *Cantigas* che utilizzano quest'unica formula nell'apertura e chiusura sono: CSM 46, CSM 237, CSM 243, CSM 247, CSM 321, CSM 343, CSM 416.

The image displays musical notation for four Cantigas (46, 237, 243, and 247) in the mode of *protus*. Each Cantiga is presented on two staves. Circles highlight the opening and closing melodic phrases, which are variations of the *fa mi re do re* formula. Cantiga 46 is marked with a 'K' symbol, Cantiga 237 with an 'R', Cantiga 243 with a 'K' and '+', and Cantiga 247 with a 'K' and '+'. The notation includes treble clefs, notes, rests, and bar lines.

The image displays six staves of musical notation in a single system. The first staff is numbered 321 and features a circled melodic motif at the beginning. The second staff has two circled motifs. The third staff is numbered 343 and has one circled motif. The fourth staff has three circled motifs. The fifth staff is numbered 416 and 210, and has two circled motifs. The sixth staff has four circled motifs. Various annotations are present: 'R' above the first staff, 'M' above the sixth staff, and '+' signs above several notes across all staves.

Tra i movimenti che riconosciamo come formulari sulla base della loro provenienza salmodica, come la formula d'intonazione d'ottavo modo *sol la do'* (CSM 55, CSM 73, CSM 130, CSM 206, CSM 213 (377), CSM 221, CSM 234) o il movimento cadenzale di *protus* (*fa mi re do re*), ne individuiamo alcuni appartenenti a un universo modale arcaico. Tra questi ricordiamo le intonazioni delle due *Cantigas* del Re Alfonso (CSM 347 e CSM 348), che presentano una formula del modo arcaico di *mi* (*do re mi*) (vedi cap. 5, par. 5.1a di questa tesi).

Il compito principale della composizione formulari è quello di tessere una rete di richiami melodici con la finalità di guidare la memoria dell'ascoltatore e di aggiungere, attraverso riferimenti ad altri mondi sonori, un significato che compie, ampliando o talvolta modificando, il significato delle parole del testo.

Esistono esempi di componimenti che utilizzano giri melodici, proposti su diversi gradi, che non possono definirsi formule, perché non riconosciute tali dalla tradizione, e che marcano le aperture dei motivi melodici abbinati ai versi delle *Cantigas*. Per esempio il movimento melodico *mi do re*, nella CSM 361 segna l'inizio delle frasi del componimento a diverse altezze: *la fa sol o sol mi fa*.

The image displays three staves of musical notation, labeled R, M, and V. Each staff shows a melodic line with a circled formula and some notes marked with '+'.

- Staff R:** Labeled 'R' at the top left. It shows a melodic line starting with a circled formula (G4, A4, B4) and followed by a sequence of notes. Three notes (D5, E5, F5) are marked with '+'.
- Staff M:** Labeled 'M' at the top left. It shows a melodic line starting with a circled formula (G4, A4, B4) and followed by a sequence of notes. Two notes (D5, E5) are marked with '+'.
- Staff V:** Labeled 'V' at the top left. It shows a melodic line starting with a circled formula (G4, A4, B4) and followed by a sequence of notes. Three notes (D5, E5, F5) are marked with '+'.

Tra i sistemi di composizione formulari possiamo distinguere uno che si caratterizza per l'utilizzazione "aperta" della formula o nucleo melodico, come nell'ultima *Cantiga* analizzata. Si tratta di un sistema molto diffuso nel repertorio mariano che si serve di movimenti formulari con finalità mnemotecniche. Queste finalità si realizzano con la garanzia della stabilità modale dei materiali melodici e attraverso la partizione in *distinctiones* e periodi: sistema che determina il dimensionamento testuale. L'uso prettamente tecnico del materiale formulari non contempla i criteri di specificità di funzioni. In altre parole qui l'uso delle formule non è condizionato alla posizione che queste occupano all'interno della composizione. Per questo la stessa formula può essere impiegata come intonazione, cadenza o anche all'interno del tessuto melodico con funzione connettiva tra altri movimenti melodici.

La varietà del sistema contempla anche la presenza di formule fisse, movimenti melodici legati a momenti peculiari della composizione, come quelli delle intonazioni o re-intonazioni. Si tratta di moduli, frutto di centonizzazione, dall'evidente funzione evocatrice, la cui presenza rimanda a mondi sonori riconoscibili. Tra i casi più palesi ricordiamo le intonazioni delle CSM 340 e CSM 353, che rinviano ad altri brani noti amplifica la rete dei significati di un'opera: il cosiddetto fenomeno dell'intermelodicità.



Questa *Cantiga* è una forma di *contrafactum* aperto riecheggiante la melodia dell'alba di Cadenet, a sua volta *contrafactum* dell'inno mariano *Ave maris stella*³². In questo tipo di componimento possiamo osservare come il concatenarsi delle *distinctiones* non segua una logica consequenziale come in un comune brano frutto di elaborazione formulari. Qui troviamo salti impensabili, come quello di settima, rarissimo nel sistema compositivo delle *Cantigas*. Le differenze grammaticali che riscontriamo nell'analisi al testo melodico di questa *Cantiga* autorizzano a ipotizzare la presenza di un sistema di composizione differente da quello basato sulla giuntura formulari.

L'analisi alla CSM 353 confermerebbe la tesi della presenza di un sistema compositivo di tipo "aperto", basato sull'evocazione di richiami melodici peculiari all'interno di un'intelaiatura costituita da elementi melodici connettivi, che pur dovendo rispettare regole basiche di sintassi, non sono necessariamente vincolati alle restrizioni formulari e, perciò, più liberamente ispirati.

³² A. Rossell (1991), "So d'alba", in *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*, Quaderns Crema, IV: 705-722. Barcelona.

Como un meninno que criavaun abade en sa castra tragia de comer ao menin(n)o que tiin(n)a a imagen enos seus braços, e disso-ll'a imagen que comería con ele mui çedo



Quando individuiamo formule chiuse, senza particolare funzione strutturale all'interno dell'architettura della composizione, occupanti luoghi strategicamente rilevanti ai fini della loro individuazione, possiamo ipotizzare espliciti richiami a brani di riferimento volutamente indicati: casi di *contrafacta* aperti. Ossia, composizioni che utilizzano formule melodiche fisse, tipiche di un brano noto, con l'intenzione di stabilire una rete di contatti significativi in fase di ricezione.

La maggior parte dei *contrafacta* individuati nel repertorio alfonsino appartiene a questa tipologia di tipo aperto: un sistema di composizione basato sul riutilizzo "creativo" di formule melodiche tratte da repertorio noto, rimpastate in una nuova struttura formale. Mentre pochi sono i casi d'identificazione di *contrafactum* chiusi, tipologia in cui includiamo i casi di testuazione descritti prima (CSM 421).

Un esempio di *contrafactum* chiuso, o testuazione, è rappresentato dalla CSM 421, in cui si utilizza l'intera melodia della *prosula Ab hac familia* composta sul melisma finale dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater*.

<CSM 421>/ sequenza/ Intercessione della Vergine/ 11v



*Nenbre-sse-te, Madre
de Deus, Maria,
que a el, teu Padre,
rogues todavia,
pois estás en sa compania
e es aquela que nos guia,
que, pois nos ele fazer quis,
sempre noit' e dia
nos garde, per que sejamos fis
que sa felonia
non nos mostrar queira,
mais dé-nos inteira
a ssa grãada merçee,
pois nossa fraqueza vee
e nossa folia,
con ousadia
que nos desvia
da bôa via
que levaria
nos u devia,
u nos daria
sempr' alegria
que non falrria
nen menguaria,
mas creçeria
e poiaria
e compriria
e 'nçimaria
a nos.*

La pratica della contraffazione aperta, caratterizzata da richiami espliciti alla produzione liturgica nota e al repertorio di melodie popolari non documentate e quindi non rintracciabili, è una tipologia compositiva diffusa nella collezione alfonsina. Ipotizziamo la presenza di echi provenienti dall'universo della produzione folk attraverso il riconoscimento dei sistemi scalari di tipo pentacordale, non classificabili nel sistema dell'*oktoechos*. Le *Cantigas* che si servono di movimenti formulari di origine popolare costituiscono per noi una preziosa testimonianza di quanto sembrava fosse destinato a tacere per sempre. Tra queste composizioni "anarchiche", costruite secondo i principi scalari pentacordali proponiamo due esempi emblematici: le CSM 293 e 297.

<CSM 293> (F: 37)/ virelai/ giullare (Lombardia)/ 262v

Como un jogar quis remedar como siia a imagen de Santa Maria, e torçeu-se-lle a boca e o braço.

The image displays a musical score for CSM 293, consisting of five staves of music. The first staff is marked with a '293' and an 'R' above the staff. The second staff has a '+' above it. The third staff is marked with an 'M' above it. The fourth staff has a 'V' above it. The fifth staff has a '+' above it. The music is written in a single melodic line on a five-line staff. Several groups of notes are circled in black, highlighting pentacordal motifs. There are also small '+' symbols above the staff, likely indicating rhythmic markers or breath marks. The score ends with a double bar line on the third staff.

<CSM 297> (F: 41)/ virelai/ como Sta. Maria mostrou vertude na sa omagen/ 266

Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado.

Le melodie di queste due *Cantigas* presentano tratti simili: entrambe in *deuterus* contengono reminiscenze del repertorio di musica folk: il nucleo centrale *fa sol fa mi re* è caratteristica ricorrente nei canti folk, così come il fenomeno dell'iterazione melodica come elemento strutturale è comune ai due componimenti (*re fa sol fa mi re*). Si consideri, non ultimo, il parallelismo perfetto della struttura metrico-poetica: versi di 15 sillabe intonati da segmenti melodici unici (CSM 293) e sdoppiati (CSM 297).

6.2b Il punto sulla questione metrica

Tra gli esempi che illustrano come la direzione della melodia marchi cesure metriche, determinando la struttura metrica attraverso il dimensionamento testuale, abbiamo la CSM 37 *Miragres fremosos*, una *cançión* con ripresa, attestata nel *ms* E1 e con il numero 39 nel *ms* di Toledo.



R *Miragres fremosos*

faz por nos Santa Maria, e maravillosos.

M *Fremosos miragres faz que en Deus creamos,*

e maravillosos, por que o mais temamos;

V *porend' un daquestes é ben que vos digamos, / dos mais piadosos.*

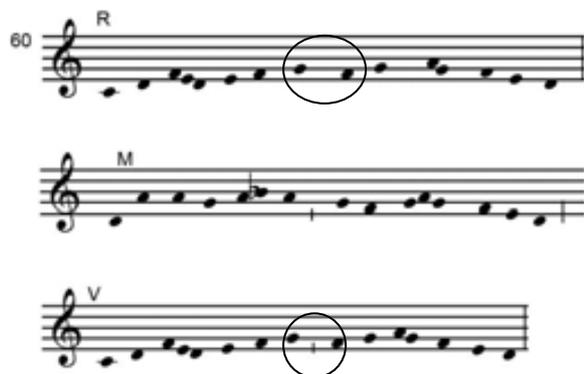
	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A6	A5	A5'
	B14	N7	A12'
		A5	
M	c13	b12	b12'
	c13	b12	b12'
V	d15	b12	b12'
	e5	a5	a5'

L'intonazione è quella caratteristica del modo arcaico di *do*, formula poi passata nella formula di apertura dei brani liturgici in *protus* plagale (modo secondo). La nota *do*, ribattuta nell'intonazione, è dunque la base del sistema pentatonico e rappresenta uno dei poli dell'intelaiatura melodica insieme al *fa*, che invita alla formula cadenzale terminante sul *do*, rappresentando la fine della prima *distinctio*. La divisione della seconda parte della ripresa si mostra distinta nelle due fonti manoscritte (E1 e To): un'unica *distinctio* in E1 che si unisce al resto del materiale melodico mediante un *sol* plicato che conduce direttamente al *fa* (14 sillabe); due *distinctiones* si riconoscono nella versione del codice di Toledo per la presenza della nota dominante *la*, nota d'arrivo e limite del primo segmento, che determina una cesura metrica paleograficamente segnalata nel manoscritto toledano. Questa differenza metrico-melodica tra i due testimoni, comprensibile per la natura del repertorio che analizziamo, ci autorizza a ritenere che i segmenti melodici siano entità soggette al principio della variabilità e pertanto di difficile inquadramento in schemi prestabiliti.

La linea melodica che accompagna il verso *faz por nos Sancta Maria*, il secondo del ritornello, nel *ms* E1 presenta sull'ultima sillaba "a" di Maria due suoni discendenti (*clivis*) *la* e *sol* (*plica*), con una chiara intenzione di continuità che conduce al *fa* che segue in un movimento di discesa verso la cadenza. La variante nel *ms* di Toledo con la presenza di un *la* solo nella stessa posizione (*la* è nota strutturalmente importante nell'ambito del componimento, essendo dominante del *protus*) determina una cesura netta, ulteriormente avvallata graficamente da un segno di stanghetta, che determina la conclusione di un verso metrico. Ricapitolando nel *ms* E1 abbiamo la scansione metrica: *Miragres fremosos / faz por nos Santa Maria, e maravillosos*; mentre nel *ms* di Toledo si suddivide ulteriormente nella seguente maniera. *Miragres fremosos / faz por nos Santa Maria / e maravillosos*. In definitiva, ci troviamo davanti ad una differenza importante, che lascia supporre quanto la stessa metrica, con i suoi criteri di dimensionamento e suddivisione testuale, sia quanto mai legata alla melodia e quindi alla sua dimensione orale. Quello che possiamo qui dedurre è che non esistono norme rigide di partizione metrica, quanto piuttosto criteri legati all'atto della *profération* le cui modalità rispondono ad esigenze contingenti realizzate con l'ausilio del suo veicolo di trasmissione: la musica³³.

La struttura melodica realizza gli interventi di dimensionamento testuale per esempio attraverso la direzione della linea come in questo caso, oppure con altri espedienti che emergeranno dall'analisi.

Nella **CSM <60> *Entre Ave Eva gran departiment'á***, una *balada*, è facile riconoscere frasi melodiche suddivise in due metà, una metà che sfocia in cadenza sospesa e l'altra in una conclusiva, che determinano una sorta di omogeneità metrica che tranquillizza l'analista filologo e che va considerata solo come un sistema compositivo tra i tanti qui adottati. Ci troviamo di fronte a una successione di versi dodecasillabi: *Entre Ave Eva gran departiment'á / Ca Eva nos tolleu o Parays' e Deus / Ave nos prometeu porend' amigos meus*. La divisione musicale dei versi è chiaramente indicata dal *ms* di Toledo con l'ausilio delle stanghette. La cesura metrica della volta, che ripete la melodia della ripresa, si giustifica sul piano sintattico testuale.



³³ A. Rossell (1998), "Le répertoire médiéval galicien-portugais: un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique", in *Les voix de la mémoire, Cahiers de Littérature Orale*, n.43.

R *Entre Av' e Eva gran departiment' á.*
M *Ca Eva nos tolleu / o Parays' e Deus,*
V *Ave nos y meteu; / porend', amigos meus:*

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A12	A6	N12
M	b6	b6	a6
V	c6	c6	b6
	a'6	b6	a6
	a''6	c6	b6

Il principio della variabilità metrica e melodica è chiaramente riconoscibile nell'assetto della **CSM 200 Santa Maria loei**, attestata nel solo *ms* E1, laddove la ripetizione di una delle *distinctiones* del ritornello nella mutazione, segnate dall'utilizzo di *puncta* nella scrittura del testo, si ridistribuisce ampliandosi in un verso che conta con una sillaba in più. Un caso di anisosillabismo chiarissimo che trova la quadratura del cerchio nella capacità di adattamento del materiale melodico. I due versi coinvolti, con la stessa linea melodica diversamente adattata, come del resto si riflette paleograficamente, utilizzando una *clivis* sulla sillaba "e" e una *virga* con un *punctum* sulle sillabe "stra" e "dos" di *mostrados*: *Santa Maria loei /.../ a mi á ela mostrados*.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'R' and has a circled note in the middle. The middle staff is labeled 'M' and has a circled note in the middle. The bottom staff is labeled 'V' and has a circled note in the middle. There are '+' signs above the R and V staves.

R *Santa Maria loei / e loo e loarei.*
M *Ca, ontr' os que oge nados / son d' omees muit' onrrados,*
V *a mi á ela mostrados / mais bêes, que contarei.*

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A7	A7	A7
	B7	A7	A7
M	c7	b7	b7'
	c7	b7	b7'
V	a8	b7	b7'
	b7	a7	a7

La ripetizione della prima *distinctio* della ripresa nella volta presenta un ampliamento della dimensione del verso, da tronco a piano, che si realizza attraverso lo scioglimento dell'ultima *clivis* (*la-re*) in due note singole. L'anisosillabismo qui rilevato conferma la libertà metrica nella scansione dei versi cantati, che liberi da categorie rigidamente predefinite, si adattano alle reali contingenze che si presentano.

Un altro esempio esplicativo sulla capacità della linea melodica di gestire la struttura metrica, attraverso la sua concatenazione in *distinctiones*, segmenti melodici riconoscibili e funzionali ai processi di apprendimento e memorizzazione, lo troviamo nella **CSM 213, *Quen serve santa Maria***. In questo caso, il riutilizzo della stessa linea melodica del ritornello nella volta apporta una variante indicativa, modificando la dimensione del verso: *Quen serve Santa Maria a sennor mui verdadeira /.../ca sempre dos que a chaman /é amparanç'e escudo*. In sostanza si tratta della sostituzione di *re mi do* su "*Maria*" per *re fa do* su "*a chaman*", determinando con il cambio di una sola nota una cesura nella volta che dona il passo a una nuova *distinctio*, che si apre con un *do*, *subfinalis* di primo modo, già nota iniziale della *Cantiga*, mentre nella sezione corrispondente del ritornello il verso continua con un *re*. Così proseguendo nella riproposizione melodica della volta un *sol* al posto di un *fa* marca la cesura del verso di 15 sillabe del ritornello, spezzato in due di 7 + 7, con il *sol* che dà inizio alla nuova *distinctio*.

The image displays a musical score for the piece 'Quen serve santa Maria' (CSM 213). It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is annotated with several elements:

- Staff 1:** Labeled with a circled 'R' above the staff. It begins with the number '213' in the left margin. Two groups of notes are circled: the first group (quarter notes) and the second group (quarter notes).
- Staff 2:** A circled group of notes is shown, followed by a circled group of notes. A '+' sign is placed above the staff.
- Staff 3:** Labeled with a circled 'M' above the staff. A circled group of notes is shown, followed by a circled group of notes. A '+' sign is placed above the staff.
- Staff 4:** A circled group of notes is shown, followed by a circled group of notes. A '+' sign is placed above the staff.
- Staff 5:** Labeled with a circled 'V' above the staff. Two groups of notes are circled: the first group (quarter notes) and the second group (quarter notes).
- Staff 6:** A circled group of notes is shown, followed by a circled group of notes. A '+' sign is placed above the staff.

R *Quen serve Santa Maria, / a Sennor mui verdadeira,
de toda cousa o guarda / que lle ponnan mentireira.*
M *E de tal razon a Virgen / fez miragre connoçudo
na eigreja de Terena, / que é de muitos sabudo,*
V *ca sempre dos que a chaman / é amparanç' e escudo;
e de como foi o feito / contar-vos-ei a maneira:*

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A+B 16	N7	A15
		A7	
M	C+D 16	N7	A15
		A7	
	c8	n7	B15
	e8	b7	
V	c8	n7	B15
	d8	b7	
	a'8	n7	B15
	b'8	b7	
	c8	n7	A15
	d8	a7	

L'intelaiatura melodica di questa *Cantiga* si fonda sull'insistenza di un'unica formula trasportata una quinta sopra in posizione iniziale di *distinctio* (*do re fa= sol la do*): tratto caratteristico del modo arcaico di *re*. La capacità dei movimenti melodici di determinare la struttura metrica è evidente in questa *Cantiga*, dove la corrispondenza tra i cambi melodici e il dimensionamento testuale è perfettamente coincidente. Il cambio nella volta dell'intervallo di terza *mi-do* a metà del primo verso della ripresa per l'intervallo conclusivo di quarta *fa-do* determina una cesura metrica che è confermata dal segno del *punctum* presente nel *ms E1*.

La suddivisione in sillabe è una questione che si può desumere melodicamente, anche in considerazione dell'insegnamento di Molino sulla valenza d'unità d'ordine ritmico della sillaba, valutato come elemento basico di qualsiasi sistema di versificazione³⁴. Nella fattispecie la CSM 59 *Que a Virgen ben servir* presenta una successione di versi settenari (Mettman, 1986: I, 201), se però teniamo in considerazione la melodia ci accorgiamo che il secondo verso della mutazione è più corto di una sillaba (senario), così come il primo verso della volta: *dun miragre vos direi/.../a Madre do alto Rey/.../per com'eu escrit'achey*. Ci troviamo davanti a versi la cui melodia destina una sola nota alle sillabe "rei", "Rey" e "chey", così nelle altre strofe l'assenza di dieresi fa che si cantino su una nota le sillabe "sou", "rou", "geu", "teu" o "deus" e "seus". Ovviamente questa prospettiva ribalta qualsiasi visione analitica tendente all'omogeneità: la successione di settenari, struttura normalizzata che forza e inquadra i componimenti alfonsini (Mettman, 1986: I, 201), non tiene conto della sua dimensione "performativa" con l'inevitabile perdita della sua essenza originaria.

³⁴ J. Molino (2006), "Che cos'è l'oralità musicale", in *Enciclopedia della musica*, VII: 367-413. Milano: Einaudi.

<CSM 59> (E2: 59/ To: 75)/ virelai/ Fontebran (Abadia de Frontevrault, Francia)/ 78v

Como o crucifisso deu a palmada aa onrra de sa Madre aa monja de Fontebrar que posera de ss' ir con seu entendedor.

R Quena Virgen ben servir
nunca poderá falir.

M E daquesto un gran feito
dun miragre vos direi
que fez mui fremos' afeito

a Madre do alto Rey,

V per com' eu escrit' achei,
se me quiseredes oyr.

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A7 B7	A7 A7	A7 A7
M	c8 b'7 c8	b7 c7 b7	b7' c7 b7'
V	b'7 b''7 b7	c7 c7 a7	c7 c7 a7

La CSM 380 offre un altro elemento interessante ai fini della riflessione sulla questione della variabilità metrica. Il verso della prima mutazione, pur contenendo due *distinctiones*, non presenta cesura tra i due segmenti. La mancanza dello stacco metrico acquisisce un significato speciale perché in coincidenza con una porzione di testo che incita alla necessità di non indugiare: “*non tardou*”. La funzione della struttura metrica di amplificazione del significato del testo può essere ritrovata in altri casi e, quel che più conta, ci autorizza a supporre cambi di struttura metrica tra una strofa l'altra, cambi che avevano riflesso immediato anche nel movimento melodico.

<CSM 380>/ virelai/ De loor/ 341

[E]sta é de loor de Santa Maria.

The image shows a musical score for a virelai. It consists of six staves of music, each starting with a treble clef. The first staff is marked with 'R' and '380'. The second staff is marked with 'M'. The fifth staff is marked with 'V'. The music is written in a style that suggests a medieval or early modern setting, with a mix of quarter and eighth notes, and some rests. There are some decorative elements like a '+' sign above the first and fifth staves.

R *Sen calar nen tardar
deve todavia
om' onrrar e loar
a Santa Maria.*

M *Ca ela non tardou quando nos acorreu
e da prizon sacou /du Eva nos meteu,*

V *u pesar e cuidar
sempre nos creçia;
mais guiar e levar
foi u Deus siia.*

	Metrico-melodica	Anglès-Spanke	Metrico-poetica
R	A6	A3	A3
		A3	A3
	B6	B5	B5'
	A6	A3	A3
		A3	A3
M	B6	B5	B5'
	c12	c6	c6
		d6	d6
	c'6	c6	c6
V	c''6	d6	d6
	a6	a3	a3
		a3	a3
	b6	b5	b5'
	a6	a3	a3
	b6	a3	a3
	b5	b5'	

Dovremmo pianificare la questione su due livelli: esiste un primo piano di distribuzione delle *distinctiones* che determina l'organizzazione metrica basica, e una seconda risistemazione che si adatta alla struttura e alla semantica del testo del componimento. In definitiva, possiamo individuare il primo livello con riferimento alla ripresa e alla prima strofa, ma non possiamo prevedere gli adattamenti che si producevano in seguito all'incontro con realtà semantiche differenti.

6.2c La visione melodico-centrica del processo compositivo

La ragione per cui si continua a ritenere la creazione del testo poetico come fase previa alla scelta dei movimenti melodici è la diretta conseguenza di una maniera d'intendere la composizione come atto di scrittura. Pur coscienti sin dal principio della natura orale dei componimenti alfonsini, non è facile smettere la lente attraverso la quale siamo abituati ad esaminare, valutare e all'occorrenza emendare pagine scritte, con l'idea di un modello cui far riferimento. Qualsiasi tentativo di ricostruzione del processo compositivo rivolto al repertorio alfonsino ci obbliga a riflettere sullo stato incompiuto del codice fiorentino, meraviglioso testimone dei testi mariani accompagnati da sistemi musicali privi di notazione. L'esistenza di questa fonte graficamente incompiuta, implicitamente considerata specchio che riflette uno stadio del processo di creazione, indurrebbe a desumere che la norma all'origine dell'atto di creazione collimi con i sistemi di composizione poetico-musicali di epoche successive, laddove la veste musicale segue la composizione del testo. L'impasse metodologica è superata se, ribaltando l'"ovvietà dominante" sui processi di composizione e accantonando le consuetudini ecdotiche, ormai quasi automatizzate, proviamo a considerare che nell'atto di confezione dei componimenti potesse essere proprio la struttura metrico-melodica a dettare le regole del processo compositivo³⁵.

In un interessante lavoro di comparazione a partire dalla struttura metrica, Antoni Rossell individua possibili modelli musicali per alcuni componimenti del repertorio galego-portoghese medievale e apre il cammino verso una nuova percezione del processo di creazione della lirica medievale romanza³⁶. La comparazione intersistemica, tra metrica e musica di repertori coevi romanzi e latini, permette la ricostruzione ipotetica delle melodie della lirica galego-portoghese conservate in manoscritti privi di notazione musicale. Attraverso questo tipo di applicazione è possibile individuare modelli melodici per liriche che ne sono sprovviste, come il caso del sirventese politico attribuito ad Alfonso X *O genete* che può essere intonato con la melodia del *conductus Novus annus- dies magnus*. Tra i componimenti individuati secondo caratteristiche metriche peculiari comuni, ci soffermiamo sui casi che Rossell riconosce come esempi

³⁵ A. Rossell (2004), *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*, 9-18. Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals.

³⁶ A. Rossell (2011), *La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción*, in *Ars métrica*, 1-20.

d'imitazioni melodiche parziali³⁷. Nei repertori di Frank (1953-1957), Tavani (1967) e Mölk (1972) già si evidenziano componimenti che imitano parzialmente schemi metrici sviluppati in altri modelli³⁸. Questo fenomeno della variabilità di uno schema metrico derivato da un modello di riferimento è ampiamente spiegato in altri studi di Rossell sui testi lirici conservati con musica³⁹. La pratica dell'imitazione parziale che dona vita alla variabilità su un modello è una questione già ampiamente dimostrata da Paolo Canettieri in una ricerca basata sui parallelismi intertestuali tra componimenti⁴⁰. Non è un caso che tale aspetto sia riscontrabile anche sul piano della creazione melodica, come abbiamo avuto modo di verificare nel corso di questa trattazione, che si traduce teoricamente in variabilità modale o formulare.

Nel caso specifico dell'imitazione metrico-melodica nel sirventese *O genete* del modello liturgico del *conductus Novus annus- dies magnus*, Antoni Rossell, dopo aver ipotizzato il verosimigliante caso di contraffazione della prima strofa che collima metricamente con lo schema del celebre canto aquitano, costata l'apparente diversità metrica tra le seconde strofe dei due componimenti⁴¹. Cioè, lo schema metrico della prima strofa del brano liturgico coincide con quello della prima strofa del sirventese del Re Alfonso (18, 28): condizione che permette ipotizzare un *contrafactum*. La struttura metrica della seconda strofa del sirventese, tuttavia, diverge da quella del canto aquitano e dunque è analizzata da Rossell seguendo una logica *arquitectónico-musical*, che permette la riconciliazione metrica tra le strofe e la conseguente possibilità del riutilizzo della melodia liturgica. Seguendo questo cammino, possiamo ipotizzare altre forme di riutilizzo del modello melodico del *conductus Novus annus* in altre liriche con schema metrico simile, come *Par Deus, senhor* (19, 31) dello stesso Alfonso X. In questi ed altri casi, i fenomeni di anisosillabismo minimo sono assorbiti dalle modalità di distribuzione melodica, mentre l'aggiunta di un verso rispetto al modello è valutata da Rossell dal punto di vista epistemologico e risolta con una iterazione melodica corrispondente alla ripetizione sintattica (*penado, penado*) che determina l'aggiunta di un verso, inteso come coda conclusiva. Tale postilla, concepita come eco squisitamente musicale di una forma lirica soggetta alla variabilità che caratterizza tutti i repertori di creazione e trasmissione orale, si è normalizzata metricamente in fase di codificazione e c'è giunta nell'attuale veste presentata nei repertori⁴². Da una prospettiva di ricostruzione musicale, Rossell giunge a ripristinare versi apparentemente scomparsi perché intonati su una medesima linea melodica, come il caso della *Cantiga* del Roy Fernandez, sempre relazionata al *conductus* aquitano.

Infine quanto emerge dallo studio di Rossell sui *contrafacta* è la possibilità di ripristinare modelli metrico-melodici, ma soprattutto di cogliere i meccanismi che soggiacciono al processo

³⁷ A. Rossell (2011), *op. cit.*

³⁸ I. Frank (1953-1957), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll. Paris: Bibliothèque de l'École des Hautes Études; G. Tavani (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: ed. dell'Ateneo; U. Mölk (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. Munich: W. Fink.

³⁹ A. Rossell (2004), *op. cit.*, 85-102.

⁴⁰ P. Canettieri (1994), "Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lirica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos", in *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 11-50. Vigo: Galaxia.

⁴¹ D. Billy (2007), "La contrafacture de modèles occitans dans la lyrique galégo-portugaise: examen de quelques propositions récentes", in *Rivista di Studi Testuali*, VIII-IX; A. Rossell (2011), *op. cit.*

⁴² G. Tavani (1967), *op. cit.*

di creazione e individuarne le fasi *in itinere*. Questi meccanismi a nostro avviso sono legati alla trasmissione di modelli melodici, che incidono sulla struttura metrica e la modellano. La perdita della memoria musicale determina poi, con la codificazione del repertorio, la normalizzazione metrica che caratterizza i componimenti nella loro veste scritta e/o confezionata. Gli studi di Billy confermerebbero la funzione del livello melodico come fattore architettonico predominante all'organizzazione metrica, riconoscendogli altresì un ruolo predominante nei criteri di disposizione strofico-letteraria⁴³.

Il ruolo della melodia, sotto forma di nucleo formulare, *distinctio* (motivo compiuto) o *contrafactum* (brano intero) nel processo di composizione della lirica medievale in lingua romanza è confermato dai risultati cui perviene questa ricerca. Il punto d'arrivo di questa disamina, sulla base anche di quanto sostenuto dagli studi di Billy e Rossell, considera la struttura melodica il veicolo di creazione e trasmissione della lirica medievale, il quale in virtù di questa sua funzione delinea e configura la struttura metrica e strofica dei componimenti.

Il riconoscere agli schemi metrico-melodici la funzione di organizzare l'intera struttura formale è una scelta logica in un sistema di composizione orale ed è oltretutto funzionale ai fini costruttivi dell'impianto architettonico. Questi modelli melodici, entità variabili che rispettano le variazioni delle condizioni culturali e cognitive con cui si rapportano, si fondano su materiale melodico preesistente (formula nell'accezione ampia del termine), entità corrispondente ai segmenti che i teorici chiamano *distinctiones*. Questi frammenti mnemotecnicamente significativi, poiché costruiti perlopiù sull'iterazione di nuclei melodici simili o identici, non s'identificano con la frase musicale, concetto moderno⁴⁴.

L'individuazione delle *distinctiones*, come modelli melodici su cui si plasmano i componimenti, costituisce il punto d'arrivo dell'analisi rivolta ai componimenti alfonsini. Questa prospettiva conduce a un ribaltamento del tradizionale modo di intendere il processo compositivo della monodia medievale. Sostanzialmente crediamo che la melodia abbia la facoltà di disegnare il componimento, dimensionare il testo, condurre il gioco dinamico, tracciare, infine, attraverso i suoi gradi forti, l'architettura delle *Cantigas*. I motivi che inducono a prendere in considerazione questa eventualità, che capovolge tutto l'impianto formale e concettuale del repertorio alfonsino, risiedono nella riaffermazione della forza espressiva del disegno melodico, in virtù della sua capacità di riattualizzare messaggi che sono già patrimonio della memoria collettiva.

Se dobbiamo far partire l'analisi dalla valutazione attenta dei movimenti melodici, tracciamo un sistema compositivo basato su procedure di adattamento delle parole agli angoli e alle sinusoidi di un percorso già tracciato, almeno per grandi linee. La necessità di dover disporre le parole in concomitanza con le esigenze dei movimenti melodici preesistenti potrebbe

⁴³ D. Billy (1989), *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, 3. Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes.

⁴⁴ K. Desmond (1998), "*Sicut in grammatica*: Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's *Micrologus*", in *The Journal of Musicology*, 467-493, Regents of the University of California.

essere un compito difficile, soprattutto con le lingue foneticamente poco versatili. Sicuramente un sistema linguistico che registra un numero maggiore di parole tronche rispetto a quelle sdruciole, con la presenza di consonanti particolarmente elastiche e dittonghi, è più adattabile a sistemi musicali già definiti. La visione melodico-centrica, che considera il movimento melodico alla stregua di regista dell'impianto compositivo, costituisce un altro importante motivo dell'uso del galego, lingua spiccatamente ritmica che si adegua con naturalezza a strutture musicali preesistenti.

La tecnica di adeguamento dei testi sulle strutture melodiche ha come conseguenza diretta una serie di effetti che si ritrovano nelle *Cantigas* mariane: la polimetria, che si manifesta attraverso l'impiego di una straordinaria varietà di tipologie metriche; le costanti inarcature (*enjambement*); l'assenza di confini tra un verso e l'altro e, non ultimo, la libertà nell'uso della rima. La presenza di molte rime tronche, l'irregolarità di quantità sillabica e la flessibilità dei versi sono caratteristiche molto diffuse nello svolgimento metrico delle composizioni mariane. I criteri indirizzati verso la scelta di versi acuti possiedono sicuramente motivazioni legate alla necessità di far coincidere il testo con le esigenze della melodia. L'osservazione e valutazione di questi elementi, che non possono passare inavvertiti, autorizza a considerare il disegno melodico come lo scheletro cui si adeguano le parole, che indebolendo la loro funzione strutturante, ne acquisiscono una più sintetica e allo stesso tempo più evocativa. Le ragioni del discorso melodico non impediscono d'altro canto lo svolgimento della narrazione, che nelle *Cantigas* ha uno snodo articolato e ricco di dettagli. Anzi è proprio la direzione della melodia, in molti casi, ad ampliare, compiere, risolvere il significato accennato e a volte lasciato in sospeso dalle parole.

Possiamo ipotizzare che la base dell'intelaiatura melodica delle composizioni fosse costituita da segmenti melodici, preesistenti o perlopiù formati da nuclei formulari in differenti e cangianti fasi di sviluppo (*distinctiones*), con pochi casi di *contrafacta* chiusi. Su questi modelli si cantava il miracolo e da questa tappa in avanti si svolgeva il lavoro di affinamento metrico, che conduceva a esiti naturalmente variabili. Del resto questo sistema si coniuga perfettamente con la variabilità della segmentazione dei versi che riscontriamo nelle fonti manoscritte. L'impianto metrico è quindi parametro soggetto a variabilità, come conseguenza di scelte precise che prendono vita nell'atto performativo e che trovano la loro realizzazione con l'ausilio della direzionalità in versi lunghi e continui, irrelati e di differente lunghezza cui possono corrispondere in un'altra lezione versi brevi dotati di regolarità.

Altro motivo che ci spinge verso questo ribaltamento del sistema di composizione è la considerazione del carattere intertestuale e intermelodico del repertorio alfonsino: le parole cantate con un determinato modello melodico possono acquistare un nuovo significato (CSM 7), che fa da guida nel processo di recupero di reminiscenze sonore e letterarie del passato.

Conclusioni

L'analisi condotta sul repertorio alfonsino restituisce un'immagine caleidoscopica dei componimenti, che rappresentano il frutto di un sistema di composizione articolato e complesso. Tale sistema, che armonizza l'avvicinarsi di vari stili narrativi, immagini e suoni, richiede un tipo di approccio differente da quello comunemente adottato per le tipologie testuali create e destinate alla dimensione scritta. In considerazione della specificità del repertorio alfonsino, quale prodotto elaborato e destinato alla trasmissione orale, abbiamo elaborato un sistema analitico che permettesse di cogliere le peculiarità legate alla dimensione orale di queste composizioni, attraverso i segni codificati sulla pergamena. Il nostro obiettivo principale, rivolto al recupero del senso grammaticale della materia melodica, è diventato un percorso finalizzato al ripristino non solo di strutture musicali e metriche, ma d'interi sistemi di composizione e inedite chiavi d'interpretazione di motivi musicali con caratterizzazioni semantiche che hanno permesso di svelare relazioni tra repertori.

La conoscenza diretta della grammatica musicale delle *Cantigas*, fase imprescindibile all'analisi comparatistica, si è rivelata una sorta di apprendistato che però non s'identifica con la comprensione del processo compositivo *tout court*, sistema che tuttavia non smette di essere misterioso. In altre parole, la grammatica è una chiave d'accesso in grado di restituire dati concreti inerenti alla costruzione dell'ossatura melodica, rilevando le coordinate principali delle composizioni. Tuttavia il recupero del meccanismo non s'identifica con quello dell'atto compositivo di ciascuna singola *Cantiga*, che lungi dall'essere un sistema chiuso si presenta piuttosto come organismo suscettibile a continui cambi di direzione.

Centonizzazione
e formularità

Già dal primo approccio al materiale melodico del repertorio alfonsino affiorava la presenza di elementi formulari combinati secondo la pratica conosciuta con il nome di "centonizzazione". Il sistema analitico adottato in questa prima fase si è avvalso della valutazione del materiale melodico, considerato nella sua frammentazione formulare, cioè come prodotto realizzato attraverso la selezione e saldatura di formule. In una fase successiva abbiamo osservato come i meccanismi che guidano la giuntura formulare non possono prescindere dai legami modali, che operano da collante nel processo di con-posizione. In quest'ottica le costatazioni delle omologazioni modali emergenti, vanno considerate non come risultato di un progetto di coerenza modale previo alla composizione, quanto piuttosto come logica conseguenza dell'assemblaggio formulare.

L'analisi comparatistica dei materiali melodici delle *Cantigas* ci ha permesso di estrapolare un sistema compositivo di centonizzazione che non può essere considerato univoco, ma che si avvale di varie strategie. Le tipologie di composizione centonica possono essere di varia natura, passando dall'assemblaggio di formule compatibili all'utilizzazione di melodie-tipo, di motivi, cioè, risultanti dalla giuntura di formule tradizionali e movimenti di

giuntura, passati allo *status* di “elemento formulare”. Nel primo caso parliamo di un sistema che confluisce nella composizione delle melodie-centone, caratterizzate dal libero accostamento di formule, intese come incisi melodici. Nel secondo caso, il processo compositivo ripristina melodie-tipo, strutture già consacrate dalla tradizione e recuperate come organismi melodici compiuti. Infine, le melodie originali, che in realtà si dicono tali quando non riusciamo a trovarne il modello di riferimento, non escludono in assoluto l’esistenza di un prototipo, che potrebbe essere non rintracciabile poiché non codificato e quindi senza continuità di trasmissione. L’impiego di questi sistemi poteva essere simultaneo e la presenza dell’uno non escludeva l’altro, anche perché a volte è per noi difficile discernere il carattere formulare di un inciso, che talvolta si originava come elemento melodico di cucitura tra nuclei formulari e, solo in seguito, era percepito nel processo di trasmissione come formula compiuta. Questo passaggio era consacrato dall’ingresso del motivo melodico nel patrimonio mnemonico collettivo, cioè assurgeva al rango di “formula” quando il pubblico poteva identificarlo come tale e relazionarlo a un contesto di riferimento.

Nel corso della disamina volta al riconoscimento dei principali nuclei formulari, abbiamo potuto constatare la polivalenza cui è soggetto il concetto di “formula”, da struttura minima di tre note come quelle stereotipate di origine salmodica a segmento melodico formato dalla giuntura di nuclei trasmessi e percepiti come sistema coeso. Seguendo questa scia, abbiamo rilevato una presenza incisiva dell’elemento formulare in fase d’intonazione e cadenza, e l’intervento iterato di taluni nuclei formulari a differente altezza. Talvolta, si rendeva evidente la peculiarità dei movimenti formulari d’intonazione cui è affidata la funzione di richiamo di un contesto, com’è il caso delle CSM 347 e CSM 348, che addirittura annunciano l’intervento diretto del re Alfonso in veste di trovatore.

Distinctiones

La formula, tuttavia, non è un elemento costituente del processo compositivo, nel senso che è presente, si può riconoscere ed estrapolare, ma non corrisponde nella “forma” con il materiale utilizzato nei componimenti, che pur essendo costituito da nuclei formulari si trasmetteva sotto un’altra sembianza. Cioè, il materiale melodico che riemergeva dal patrimonio tradizionale per essere utilizzato nel processo compositivo non si offriva sotto l’aspetto di formula compiuta, quanto piuttosto sotto forma di motivo strutturato secondo principi di ordine mnemotecnico. Il recupero di un segmento melodico richiedeva, cioè, che fosse delimitato da gradi portanti che ne garantissero la riconoscibilità e che servissero da ganci in grado di guidare la memoria. Si tratta di porzioni di melodia che nella riflessione teorica medievale sono designate con il nome di *distinctiones*: i pezzi in cui era diviso un canto per favorirne l’apprendimento e la memorizzazione. In definitiva, il sistema di composizione si reggeva su uno dei sistemi mnemotecnici universalmente riconosciuti, consistente proprio nella divisione e classificazione di un *corpus*, letterario o musicale, al fine di memorizzarne il contenuto.

Classificazione

Il sistema di classificazione melodica, elaborato in questo studio, utilizza come principale criterio di ordinamento quello modale: metodo che ha permesso l’individuazione delle principali formule ricorrenti nel repertorio, la cui combinazione è agevolata proprio dalla corrispondenza o

somiglianza modale. A questo proposito, ci siamo attenuti al concetto medievale di “classificazione”, divergente da quello attuale che si riferisce all’ordinamento di oggetti secondo criteri discriminatori e univoci. Classificare, in epoca medievale, equivaleva, infatti, a rilevare gli aspetti multidimensionali degli oggetti ordinati, per questo motivo qualsiasi forma classificatoria è soggetta a un continuo slittamento da un piano concettuale a un altro. Cioè, nel nostro caso, se abbiamo due componimenti che melodicamente presentano un elemento comune, quale può essere l’intonazione, e se il secondo presenta un altro aspetto comune con un terzo, quale la cadenza, inevitabilmente i tre componimenti entrano nella stessa sfera classificatoria. Vale a dire che il meccanismo che regola il sistema classificatorio non è discriminatorio, quanto piuttosto fondato su elementi condivisi, nella prospettiva di un organismo mobile come quello della composizione lirica medievale. Sarebbe stato impossibile classificare il repertorio alfonsino attenendoci ai moderni criteri classificatori, che basandosi su meccanismi di opposizioni nette, non avrebbero permesso di cogliere gli elementi condivisi tra *Cantigas* e tra queste e il repertorio coevo.

I criteri analitici impiegati in questa tesi traggono ispirazione dal sistema di classificazione melodica riprodotto nei Tonari liturgici, libri che attraverso l’ordinamento per *divisio* dei canti, mostrano il triplice processo: composizione, trasmissione e conservazione del repertorio annotato. I Tonari classificano i brani per *toni*, cioè per strutture formate da intonazioni, corda di recita e *finalis*, quindi per formule, ossia nuclei melodici d’inequivocabile identità modale. Attenendoci al modello dell’ordinamento tonale dei Tonari liturgici, la nostra classificazione si mostra gerarchicamente secondo tre livelli: per *tonus*; per ordine d’altezza della prima nota dalla più grave e, infine, per somiglianza d’*incipit*. All’interno di questa scala, che può essere continuamente modificata, è possibile cogliere somiglianze e divergenze tra i componimenti, individuare strutture melodiche con caratterizzazioni semantiche e definire i principali sistemi di composizione. Una classificazione concepita per essere continuamente modificata e che riflette una realtà manoscritta unica, quella del codice E1, che non sempre coincide con le altre fonti (E2 e To). Tale sistema di classificazione restituisce la struttura formale dei componimenti, basata sulla suddivisione in *distinctiones*, e quindi di conseguenza la struttura metrica intimamente legata all’intelaiatura melodica del testimone in un momento preciso della sua trasmissione. Ossia, tale sistema permette l’emersione dei tratti variabili, legati alla natura performativa dei componimenti, oltre agli elementi di stabilità che garantiscono la persistenza di quel materiale melodico. La finalità della nostra classificazione ha mirato alla creazione di uno strumento di comparazione che permettesse la rilevazione di strutture metrico-melodiche equivalenti e l’approssimazione alla comprensione dei sistemi di composizione.

Modalità

La scelta di utilizzare il criterio dell’identificazione modale, come parametro principale di classificazione, ha motivazioni legate alla comprovata strutturazione formale delle melodie alfonsine. Sulla scia degli studi sugli impianti modal delle *Cantigas de Santa Maria*, condotti da Gerardo Huseby, abbiamo individuato, attraverso la disamina del materiale musicale del *corpus* alfonsino, strutture modalmente omogenee che hanno permesso la rilevazione di elementi

compositivi peculiari. Dall'analisi modale comparata tra *Cantigas* emergono, infatti, moduli melodici dal profilo univoco, taluni addirittura non corrispondenti alla stessa teorizzazione modale (*oktoechos*) e dunque presumibilmente appartenenti a universi musicali non codificati. L'esistenza di un'ossatura interna all'intelaiatura melodica, già emergeva dalle analisi condotte da Rossell, che attraverso l'individuazione di nuclei melodici, ribaltano il criterio unico basato sulla periodizzazione della forma melodica¹. Infine, i risultati cui giungiamo indicano che la pratica compositiva di tipo orale si serve di modelli marcati dalla presenza di note portanti, secondo criteri di tipo modale. Questi modelli devono da un lato essere stabili nella loro struttura architettonica e dall'altra devono essere porosi perché dotati di mobilità, indispensabile nei processi di adattamento cui sono sottoposti.

Nella maggior parte delle *Cantigas* i gradi architettonici, quelli cioè strutturali dell'impianto modale, tracciano una catena di terze con una prevalenza del terzo grado (mediana), una tipologia compositiva tipica dei canti folklorici di trasmissione orale e peculiarità dei componimenti in struttura modale di *protus*, *tetrardus* e *tritus*. Vale a dire che la presenza maggioritaria di componimenti appartenenti a queste tre famiglie modali nella collezione del *Rey Sabio* non è un fatto casuale, ma possiede ragioni legate ai meccanismi specifici della composizione orale. La predominanza dei brani in *protus* si spiega per la presenza della catena di terze *re fa la do'* in opposizione alla flebile *do mi sol* con un ruolo forte attribuito al *fa* e al *la*: caratteristiche peculiari dei componimenti creati e trasmessi oralmente. Il secondo gruppo modale, presente nelle melodie alfonsine, è il *tetrardus* che si caratterizza per il canto di terze *sol si re' fa'* in contrasto con *fa la do'*. Infine, la presenza della catena di terze del *tritus* è attribuibile alla sua conformazione, tale da potersi considerare una porzione di quella basica del *protus*, senza il *re, fa la do'*: esistono casi di melodie in *tritus plagale* dove una discesa al *re* le trasformerebbe in melodie in *protus autentico*.

L'analisi modale che proponiamo, dunque, conduce a ripensare la modalità fuori dall'*oktoechos*, ossia fuori dalla sistematizzazione teorica, obbligandoci a ritornare alle origini, alla fase primitiva dell'impianto modale, a quella delle cantillazioni con le sue strutture arcaiche. In definitiva, i moduli o spunti formulari che non rientrano nelle categorie modali codificate possono appartenere a un filone popolare o possono essere reminiscenze melodiche andate perdute in fase di normalizzazione. Alcune formule peculiari dei modi arcaici di *do* e di *re* entrano nelle *Cantigas* strutturate secondo norme della modalità evoluta, mentre altri incisi rappresentano eccezioni che s'inquadrano nell'antica famiglia modale della corda madre di *mi*, i cui tratti peculiari furono soppiantati nel corso della trasmissione da elementi melodici poggiati su gradi stabili, come il *fa*, entrando nell'area modale del *do* trasportato al *sol*. Dalla sistematizzazione delle strutture modali arcaiche si sono originate le scale pentatoniche che riecheggiano anche nel repertorio alfonsino, quelle cioè prive di *pièn*, di quella nota debole situata nel mezzo della terza minore (*mi* e *si*), grado introdotto con il passaggio dalla scala

¹ A. Rossell (2003), "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese", in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci.

pentatonica a esacordale. La scala dei componenti mariani alfonsini è normalmente quella esacordale, tuttavia possiamo estrapolare alcuni esempi e qualche brano d'impianto interamente pentafonico.

Secondo questa prospettiva empirica del processo compositivo, possiamo individuare i motivi per cui il terzo e quarto modo, appartenenti al gruppo del *deuterus*, siano scarsamente presenti tra le melodie alfonsine: la questione, assunta da Huseby come frutto di una scelta arbitraria, diventa logica conseguenza dello slittamento del *mi*, *finalis* del terzo e quarto modo e insieme nota *pièn* del sistema pentafonico, al *fa*. In altri termini, i componenti con struttura modale poggiante su un grado debole, come il *mi*, sono soggetti a passaggi verso gradi e quindi modi contigui: un processo di selezione empirica naturale, che s'intende solo come scelta dettata da ragioni concrete, di ordine mnemotecnico, legate all'atto stesso del fare musica.

Questione
metrica

L'individuazione della struttura metrica come *trait d'union* nella composizione congiunta di testo e musica, ormai entrata e ampiamente consolidata nel mondo degli studi sulla lirica medievale, ha rappresentato la premessa della nostra disamina². Il criterio dell'inscindibilità e della variabilità dei due sistemi, metrico e melodico, ci ha guidato e supportato nella difficile scelta di prescindere da rassicuranti schemi metrici prestabiliti, che sono piuttosto la conseguenza del processo di fissazione scritta. La nostra analisi ha voluto differenziare la struttura poetica dalla melodica, tracciando la prima in base alla disposizione della rima, importante elemento mnemotecnico, e la seconda sulla scia della partizione per segmenti significativi (*distinctiones*). I due schemi combaciano senza necessariamente coincidere. Infine, il proposito non è stato tanto quello di cercare una norma, quanto piuttosto trovare le realtà multiple che un componimento può contenere se proiettato nella dimensione orale e valutare la loro convergenza.

La *ratio*, il criterio, che regola la divisione in versi con quanto consegue in termini di dimensionamento e distribuzione delle cesure, è questione legata indissolubilmente ai sistemi mnemotecnici che garantiscono l'apprendimento e la persistenza del repertorio. Il codice toledano, a questo proposito, utilizza tra i simboli della notazione dei segni grafici divisorii, a mo' di stanghette, e dei *puncta* con la funzione di frazionare il testo poetico in versi. La presenza dei segni grafici non è omogenea nelle tre fonti manoscritte, poiché la struttura è soggetta a variabilità continua riflessa nella discontinuità della trasmissione. In effetti, la stessa *Cantiga* può avere differenti modalità di suddivisione melodica interna, una varietà che, nella sistematizzazione scritta, tende alla "regolarità" di partizione testuale.

² D. Billy (1989), *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes; A. Rossell (1997), "A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música", in *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 41-76. Vigo: Galaxia.

Forma

La stessa categoria concettuale di “forma” si coglie nell’ambito della dimensione scritta dei componimenti e, nel caso delle *Cantigas*, è deducibile solo se accettiamo di far convergere il verso metrico con la frase musicale. Nella produzione alfonsina in taluni casi possiamo riconoscere periodi melodici combacianti con i versi metrici, nei casi d’imitazione d’inni e sequenze (CSM 288). Nella maggioranza dei componimenti del repertorio possiamo, con Anglès, estrapolare la forma del *virelai*, con la caratteristica alternanza di ripresa e strofa a sua volta divisa in *mutazioni* e *volta*, che ripete melodia e rima della ripresa. Il fatto che si possa estrapolare questa struttura non implica che sia immutabile, unica e soprattutto che sia all’origine del progetto compositivo.

Siccome la definizione della forma si avvale della suddivisione in frasi musicali, concetto legato alla struttura periodale della forma musicale moderna, riteniamo che la sua applicazione alla monodia medievale sia alquanto anacronistica. La sistemazione metrico-musicale, proposta da Anglès come inamovibile e assunta dagli studiosi come cosa fatta, contemplava la presenza maggioritaria di *virelai*, forma consistente nell’alternanza di ripresa e strofa suddivisa in mutazioni e volta. I versi predominanti si presentavano come frutto di combinazione di due emistichi di 7 sillabe, in alternanza tra piani e tronchi, cui corrisponderebbero frasi musicali con valore sospensivo e conclusivo. Questo il quadro inerente alla struttura formale che si presentava nell’ambito degli studi musicologici rivolti al repertorio alfonsino³. Tuttavia, l’individuazione dei sistemi di composizione orale hanno inevitabilmente modificato il nostro approccio al repertorio e le metodologie, provenienti dagli studi etnomusicologici, ci hanno insegnato a cogliere la poesia fuori dagli schemi della rigidità metrica, che non costituisce un parametro di riferimento assoluto, soprattutto nella valutazione del verso cantato. Nel patrimonio poetico-musicale folklorico la regolarità della strutturazione metrica è sostituita da espedienti quali i parallelismi verbali e le ricorrenze foniche (rime, allitterazioni, assonanze), parametri che possono essere spostati sul versante melodico. Questi principi trasferiti nell’analisi al repertorio di Alfonso X, hanno permesso l’emersione dei versi-modello, che s’identificano con l’unità minima dei canti di tradizione orale corrispondente a una successione melodica significativa. Questo concetto di “verso modello” corrispondente al segmento melodico “significativo” s’identifica con quello medievale di “*distinctio*”: entrambe hanno ragioni derivate dai meccanismi dei sistemi cognitivi legati all’apprendimento e memorizzazione. Infine, la struttura metrica dei componimenti era un organismo soggetto alla variabilità, direttamente relazionato al sistema melodico, artefice della trasmissione e conservazione del repertorio.

Dimensione scritta

Il rapporto suono-segno e oralità-scrittura nei codici alfonsini è caratterizzato da un grado di oscillazione tale da rendere impossibile la loro valutazione come partiture. Questa condizione non permette la decodifica univoca dei segni, come in una moderna partitura, ma

³ H. Anglès (1943-1964), *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*, 4 vols: vol. II (1943), transcripción musical; vol. III (1) (1958), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas*, a cura di H. Spanke; vol. III (2) (1958), *Las melodías Hispanas y la monodía lírica Europea SS. XII-XIII*; vol. I (1964), *Facsimil del códice j.b.2 del Escorial*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

solo un canovaccio finalizzato alla conservazione e decodificabile da chi possiede un bagaglio previo d'informazioni di riferimento. Il *son* è una realtà fisica che non si può riprodurre, ma solo rappresentare (*figurando la figura*)⁴ con la finalità di conservare, sotto forma di simbolo grafico, una trama melodica già creata oralmente e in qualche modo già presente nella memoria collettiva.

Questione
ritmica

L'annosa questione rivolta all'individuazione del ritmo nella monodia medievale davvero non ha ragion d'essere poiché è ormai evidente che la melodia non è costituita da note con valori di durata proporzionale. L'esistenza di "musiche non misurate" risale già all'universo musicale colto dell'antica Grecia, ed è presente nella stessa distinzione tra *cantus planus* e *cantus mensuratus* della teoria musicale medievale. Un importante filone degli studi musicologici, riconoscendo l'assenza d'indicazioni ritmiche nella notazione, s'indirizzò verso la deduzione del ritmo melodico da quello dei versi (Monterosso e Sesini). Abbiamo, in una prima fase della nostra ricerca, adottato questo sistema sostenuto anche da teorici del secolo XII (Pierre Hélie e le *Leys d'Amor*) che concordemente individuano l'elemento accentuativo come prerogativa testuale che si riflette nella melodia. Infine, siamo giunti alla conclusione che sarebbe davvero complesso attenerci alla "ritmica testuale" e che per i motivi già esposti, che considerano il materiale musicale, sotto forma di *distinctiones*, previo al processo di composizione, consideriamo che il ritmo vada desunto dall'intreccio melodico. Le leggi che regolano l'andamento ritmico di una melodia poggiano su questioni strutturali interne, dalle modali alle posizionali, con chiari riflessi nel testo.

Modelli
imitati

L'assunzione e/o elaborazione di modelli melodici nel repertorio alfonsino è una questione che ha motivazioni e riscontri già comprovati in studi precedenti. Anglès aveva individuato echi di melodie provenienti dal *LLibre vermell* di Montserrat, di tropi, sequenze e inni liturgici. Su questa scia Lawson individuò nella CSM 288 *A Madre de Jhesu Cristo / vedes a quen aparece* il modello melodico dell'inno *Cantemus sociae*, formulando la suggestiva ipotesi che potesse essere un brano dell'antica liturgia mozarabica, passato nell'innodia ispanica e rievocato nella *Cantiga* come rappresentante d'un modello diffuso in Inghilterra a partire dal secolo IX.

L'imitazione poteva avere finalità rafforzativa, come nella CSM 411 *Nembre ssete, Madre de deus, Maria* della *prosula Ab hac familia* cantata sul melisma finale dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater*, laddove il recupero è volto a potenziare la funzione dell'intercessione della Vergine nel Giorno del Giudizio. Talora il riutilizzo di una melodia aveva il compito di ripristinare significati perduti, com'è il caso della CSM 340 che recupera la melodia dell'alba *S'anc fui belha ni prezada* di Cadenet con l'intenzione di riportare la melodia alla sua originaria natura di canto devozionale alla Vergine, così com'era nella versione dell'inno *Ave maris stella*.

⁴ Dal *Libro de açafeha*, in M. Schaffer (1999), "Los códices de las *Cantigas de Santa Maria*: su problemática", in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, a cura di J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez, 142. Madrid: Editorial Complutense.

Continuando in questa direzione, abbiamo individuato, nel corso di altri interventi, modelli melodici di provenienza liturgica presenti in *Cantigas* ove si fa riferimento al *bon son*: la CSM 24 *Madre de Deus, non pod'errar que en ti à fiança* recupera la struttura metrico-melodica del *Kyrie Orbis factor*; la CSM 82 *A Santa Maria mui bon servir* riprende la melodia del *Kyrie Salve*. Tali convergenze ci hanno condotto verso l'individuazione dell'associazione semantica della locuzione *bon son* con la presenza di un modello melodico liturgico.

L'intermelodicità o assunzione di melodie provenienti da repertori affini aveva, dunque, la finalità di marcare parallelismi di tipo concettuale e di aggiungere un plus di significato alla narrazione. In questo senso abbiamo interpretato il recupero nella CSM 7 *Santa Maria amar* della melodia della *prosa* mariana *Flavit auste flatu leni*, laddove la narrazione della badessa incinta è veicolata dalla melodia di un brano che celebra il parto della Vergine. Questo parallelismo che instaura legami tra le vicende di una monaca incinta e la Vergine puerpera, restituisce un'immagine di beatitudine allo stato di madre, a prescindere dalle circostanze. La badessa incinta diventa, attraverso la melodia, vittima prima di un'incontenibile passione amorosa e poi della maldicenza delle monache che la denunciano presso il vescovo, non già una religiosa colpevole di essersi macchiata di peccato carnale. Cioè, l'utilizzo della melodia determina una chiave di lettura inedita di questa *Cantiga*, ribaltando totalmente il nostro pre-concetto di "peccato". Qui si condanna il peccato di "maldicenza" delle monache maldicenti, togliendo peso alla "sconvenienza" dello stato di gravidanza di una badessa sedotta.

Strutture
melodiche

L'individuazione di strutture melodiche dal netto profilo identitario ha permesso il ripristino di ponti semantici tra *Cantigas*. Tra gli esempi di maggiore rilievo segnaliamo l'intonazione delle due *Cantigas* contigue CSM 347 e CSM 348, che presenta una formula nella modalità arcaica di *mi* davvero rara e senza precedenti nel repertorio alfonsino. Le due *Cantigas*, oltre a condividere una formula d'intonazione unica, presentano elementi lessicali, metrici e melodici compartiti: indizi che denotano chiaramente l'eccezionalità dei due componimenti composti dallo stesso Alfonso X. Le strutture melodiche recuperate in questa tesi sono esempi eloquenti di una pratica diffusa ed imprescindibile ai fini della ricostruzione dei parallelismi melodici, metrici, lessicali e semantici tra repertori.

Le *Cantigas* 229 e 292, oltre a essere curiosamente formate numericamente da identiche cifre invertite, presentano uguale intonazione, medesime formule melodiche e stesso schema metrico: entrambe narrano episodi legati alla famiglia del Re Alfonso, la CSM 292 ha come protagonista il padre Fernando III e la CSM 229 narra le prodezze del celebre nonno Alfonso IX. Nella stessa sfera dobbiamo valutare la somiglianza melodica tra le CSM 376 e CSM 366, che riferiscono di episodi miracolosi della vita di Don Manuel, fratello di Alfonso X.

Nel corso dell'analisi, abbiamo riportato alla luce identiche strutture melodiche corrispondenti a determinati temi quali: le situazioni di prigionia (CSM 227 e CSM 325); la profanazione dell'immagine della Vergine (CSM 162 e CSM 183); la vendetta (CSM 316 e CSM 379); i ladri devoti (CSM 24 e 182). In taluni casi, sono emersi interessanti parallelismi melodici

relazionati al numero attribuito al componimento: le CSM 35 e 53 si caratterizzano per la disposizione a specchio di identiche strutture melodiche.

Il caso della CSM 10, *Cantiga de loor* caratterizzata da un'intonazione unica nel ms E1, che presenta il *mi*, nota debole dell'impianto modale di *protus*, in posizione forte alla stregua di grado portante in fase d'intonazione. Tale versione confrontata con quella manoscritta del codice toledano, trascritta una quarta superiore, non contemplerebbe il *la* corrispondente al *mi* trasportato. La lezione di Toledo è "normalizzata", seguendo, cioè, le regole modalì ampiamente riflesse nelle formule presenti all'interno dell'ordito melodico delle composizioni alfonsine. Ci siamo interrogati sulla peculiarità di quest'intonazione e siamo giunti alla suggestiva ipotesi di una particolarità melodica consapevole, che dona alla *Cantiga* quel colore melodico di sapore avanguardistico che la renderà così universalmente conosciuta.

Sistemi di
composizione

I sistemi di composizione sono stati valutati in comparazione con quelli, già ampiamente analizzati, della produzione tropistica in considerazione degli scambi e relazioni tra i due universi poetico-musicali. Il repertorio tropistico contempla una straordinaria varietà compositiva, che può essere semplificata in due blocchi: le *prosule*, basate sull'adattamento di un testo a un melisma preesistente, come le sequenze e i tropi di *Kyrie* (testuazione); e i tropi propriamente detti, come quelli d'Introito, costituiti dalla composizione di melismi e testi nuovi. La varietà compositiva di questo repertorio si riflette nelle *Cantigas*, contemplando sistemi basati sull'impiego di nuclei formulari e altri sul ripristino d'interi componimenti (*contrafacta*). I sistemi compositivi strutturati sull'impiego di formule possono differenziarsi secondo la tipologia dell'elemento formulare: dall'impiego di formule aperte in differenti posizioni e combinazioni alla citazione delle "formule fisse", dal profilo marcato, che denotano un intento evocatore di precisi contesti di riferimento (CSM 340 e 353). Le *Cantigas* costruite con l'ausilio di formule rappresentano un sistema di composizione basato sui nuclei melodici secondo almeno due differenti modalità: l'uso creativo della formula e la citazione individuabile per comparazione o riconoscibile per struttura, posizione e iterazione all'interno dell'ordito melodico del componimento. In quest'ultima categoria includiamo, anche, le *Cantigas* che utilizzano motivi pentacordali provenienti da repertori di natura folklorica e perciò non codificati (CSM 293 e CSM 297).

Melodicentrismo

Pensare che la creazione del testo poetico sia precedente alla sistemazione della melodia, nel processo compositivo delle *Cantigas*, era considerato un dato di fatto su cui non si discuteva. La questione, che poggia anche sulla testimonianza del codice fiorentino che mostra il testo con un abbozzo di sistema musicale rimasto privo di neumi, deriva dalla valutazione dei testimoni scritti, che non possono restituire aspetti inerenti alle fasi di un processo di composizione orale. Cioè, ci siamo accorti che nella ricerca di strumenti metodologici idonei all'analisi dei repertori poetico-musicali orali, continuiamo a servirci di elementi forniti dalle testimonianze scritte, che non hanno alcuna relazione con i processi di composizione. Pensare che nell'atto compositivo la creazione poetica sia una fase previa alla scelta dei movimenti

melodici, costituisce conseguenza diretta dell'idea che la composizione sia d'intendere come atto di scrittura.

L'idea di ribaltare il punto d'osservazione, maturata grazie al coraggioso sostegno del direttore di questa tesi, e di valutare il processo di composizione a cominciare dalla disposizione della melodia si è rivelata utilissima. Abbiamo deciso di liberarci dal pregiudizio legato all'accezione già preconfezionata di "poesia con musica", per entrare nel campo della creazione della poesia pianificata in funzione di un canovaccio melodico definito *a priori*, appellandoci anche alla sua funzione di veicolo della trasmissione. Le conseguenze derivate da questa differente prospettiva epistemologica sono state pari a una piccola "rivoluzione copernicana". Cioè, al posto di testi metricamente organizzati che accolgono la melodia, ci siamo ritrovati a osservare i meccanismi di composizione che si strutturano a partire da materiale melodico organizzato secondo *distinctiones*, segmenti strutturati in conformità a criteri legati all'atto della *profération*, che vanno dall'efficacia mnemotecnica all'adattabilità ai processi fono-respiratori cui è legata l'emissione vocale.

Il processo di composizione del repertorio alfonsino si basa sulla combinazione tra il recupero mnemonico e la ri-creazione del materiale evocato che avviene nella fase di adattamento al contesto narrativo. Il con-porre si serve di strategie che da un lato garantiscono la stabilità della struttura melodica ripristinata e dall'altro assicurano una funzione destabilizzante che permette la disgregazione del materiale preesistente. La funzione stabilizzante è correlata alla coesione modale degli elementi formulari, che non opera come forza coercitiva poiché i sistemi di composizione non obbediscono a norme codificate e per questo motivo si muovono facendo leva sulle facoltà mnemotecniche di rielaborazione melodica, che permettono la variabilità creativa.

Le ragioni che regolano la divisione interna dei componimenti, quindi la struttura formale, sono conseguenti alle scelte melodiche, essendo queste i veicoli responsabili della trasmissione. In definitiva, quanto emerge da questa tesi, ci autorizza a supporre che l'organizzazione metrica sia la conseguenza diretta della struttura melodica, e che nel corso del processo di normalizzazione, ossia la fase della messa per iscritto, si sia resa autonoma determinando la frattura con il sistema musicale che l'aveva originata.

La valutazione dei componimenti nella dimensione legata all'atto della *profération*, come prodotti che esistono solo nel momento in cui si manifestano, determina l'inadeguatezza delle metodologie analitiche adottate dalla filologia di stampo classico. L'eteromorfismo strofico e l'anisosillabismo diventano, nella prospettiva di un repertorio orale, conseguenze della variabilità insita nei sistemi mnemotecniche di creazione e trasmissione inevitabilmente legati alla fisicità dell'azione esecutiva, a partire dalle ragioni che regolano le funzioni dell'apparato respiratorio. La coscienza della percezione dell'oralità, implicando la presenza della vocalità dei testi, è di per sé sovversiva, poiché ribalta le nostre consuetudini ermeneutiche. Il repertorio

alfonsino nel momento in cui è messo per iscritto subisce un processo di normalizzazione, causando cambi che hanno in parte snaturato i componimenti originari.

Così come avviene nei processi di trasmissione dei testi narrativi, parallelamente alla relazione memoria-parola, nel processo di trasmissione melodica abbiamo individuato quella che consta del binomio memoria-*distinctio*, intendendo con quest'ultimo termine un segmento di melodia delimitato da gradi strutturalmente portanti dell'edificio melodico che lo ingloba. Alla stregua delle narrazioni medievali, sia letterarie e sia storiografiche, composte con la giustapposizione di testi e immagini provenienti da vari luoghi della memoria, così le melodie si con-ponevano accostando incisi, nuclei o interi periodi appartenenti a mondi sonori che si volevano evocare. Interessante ritrovare nei testi delle *Cantigas* locuzioni che fanno riferimento a questa pratica del ripescaggio melodico come: *bon son*, *missa cantada*, *missa mui cantada*, *kyrie eleison*. Queste espressioni ricordano le evocazioni dei verbi utilizzati nei testi letterari per riferirsi alla provenienza tradizionale della narrazione: *dicunt*, *ferunt*, *fertur*, *constat*. Nel processo di recupero del materiale narrativo e melodico delle *Cantigas* abbiamo rilevato un'importanza decisiva del fattore emotivo ai fini dell'efficacia della trasmissione orale. Infine, pensiamo che un'esegesi completa delle *Cantigas* alfonsine non possa limitarsi alla sola disamina degli elementi grafici che la rappresentano, così come l'analisi della grammatica e della sintassi melodica non sono sufficienti al ripristino dell'universo di voci che emergono da quelle pergamene. Ciascun componimento è portatore di un insieme di significati che non s'identifica con il congiunto dei segni da cui è rappresentata, conservando una realtà che non lascia di essere sfuggente, perché esposta all'atto esecutivo (*profération*). Una realtà che si reinventa ogni volta in cui è emessa ed è recepita dal suo pubblico.

In conclusione, pensiamo che siano i modelli melodici, veicoli della trasmissione, a tracciare la struttura metrica dei componimenti: sistema che diventa omogeneo e uniforme in fase di fissazione scrittoria. Fu proprio la perdita della memoria musicale, conseguente alla codificazione del repertorio, a determinare la normalizzazione metrica dei componimenti fissati sulla pergamena. La melodia, infine, ha funzione architettonica basilare nell'organizzazione metrica e sul piano della disposizione formale delle *Cantigas*. Del resto, il riconoscere ai moduli metrico-melodici la funzione di organizzazione formale dei componimenti è un'opzione logica in un sistema di composizione orale. Questi modelli che devono la loro struttura ai condizionamenti culturali e cognitivi con cui si relazionano, corrispondono a quelle entità variabili che abbiamo designato, con un termine estrapolato dalla trattatistica musicale medievale: le *distinctiones*. Questi segmenti significativi sotto l'aspetto della percezione e della memorizzazione, poiché strutturati con materiale melodico preesistente, non s'identificano necessariamente con la "frase musicale", caratterizzata dai principi della regolarità e della successione periodica.

Se dunque ipotizziamo, com'è stato fatto in questa tesi, che all'origine del processo compositivo ci sia la scelta di movimenti melodici, dobbiamo supporre che le parole si siano adattate successivamente agli angoli e alle sinusoidi di un percorso già tracciato. L'adattamento

dei testi a segmenti melodici preesistenti richiede una lingua foneticamente versatile, con un numero maggiore di parole tronche piuttosto che sdruciole e con dittonghi che più facilmente si adeguano a un sistema musicale già predisposto. Siccome il galego-portoghese presenta tutte queste caratteristiche, essendo una lingua spiccatamente ritmica, possiamo anche formulare l'ipotesi che la sua scelta sia anche legata a questioni inerenti a esigenze di tipo tecnico-compositivo.

La visione melodico-centrica del processo compositivo del repertorio alfonsino giustificerebbe la polimetria sistematica che contempla la presenza simultanea di varie tipologie metriche all'interno della stessa *Cantiga*, la presenza frequente d'inarcature e l'impiego libero della rima. Infine, crediamo che i processi di composizione dei componimenti alfonsini si basino sulla scelta di modelli melodici, sotto forma di segmenti (*distinctiones*) o di brani già confezionati (*contrafacta*), sui quali era cantato il miracolo. La scelta delle parole e della loro organizzazione in versi dipendeva dalle esigenze dettate dalla melodia, la cui struttura cangiante, poiché subordinata alla sua *profération*, trascinava con sé, nel sistema della variabilità, anche l'impianto metrico. La melodia, attraverso l'uso sapiente delle *distinctiones*, disegnava il componimento, dimensionava il testo e stabiliva l'andamento dinamico attraverso l'alternanza dei gradi portanti. Poiché è la melodia, nei componimenti alfonsini, a essere il veicolo della trasmissione, oltre che canale attraverso il quale passano quei valori, già appartenenti alla memoria collettiva, che risemantizzano il testo.

Teatralità

Un repertorio conservato per iscritto che rimanda alla dimensione orale, una realtà acustica, che ha come protagonista la voce, che a sua volta si fa evocatrice di altre voci, ha aperto gli orizzonti verso la valutazione delle *Cantigas* nella loro teatralità. La gestualità, elemento imprescindibile nella sfera del genere teatrale, è del resto una modalità comunicativa già insita nella dimensione vocale della monodia medievale e dunque presente nel nostro repertorio. Per quanto concerne la struttura dialogica del testo abbiamo considerato la presenza dialettica delle voci evocate in dialogo continuo con la voce evocatrice: un dialogo esterno alla narrazione, che oltrepassa i limiti temporali dell'*hic et nunc*, proiettando l'ascoltatore in un universo trascendentale.

In definitiva, la struttura musicale, come un'ossatura cui si adeguano le parole, agisce amplificando, compiendo o risolvendo il significato accennato e lasciato in sospenso dalle parole. In questa prospettiva, la melodia in ciascuna delle *Cantigas de Santa Maria* diventa portatrice di quel sapore di proustiana memoria in cui i suoni ritornano nel loro eterno perdurare: "... *antichi suoni, che lungo tempo perdurano, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare sopra la rovina di tutto il resto, portatori nella loro stilla quasi impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo ...*"⁵.

⁵ M. Proust (1913), *Recherche du temps perdu*, vol. I: *Du côté de chez Swann*, Paris: Grosset. Ed. italiana (1978) a cura di M. Bongiovanni Bertini, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol.1: *La strada di Swann*, traduzione di N. Ginzburg, 52. Torino: Einaudi.

ELENCO DELLE CANTIGAS DE SANTA MARIA: ORDINE DI COMPARSA

Modalità	Cantiga	pagina	
<i>Protus in do</i>	CSM 347	228	
	CSM 348	229	
	CSM 266	230	
	CSM 37	231	
	CSM 60	232	
	CSM 62	233	
	CSM 194	234	
	CSM 200	235	
	CSM 213 = 377	236	
	CSM 377 = 213	237	
	CSM 217	238	
	CSM 227	239	
	CSM 236	240	
	CSM 318	241	
	CSM 325	242	
	CSM 380	243	
	<i>Protus in re</i>	CSM 10	244
		CSM 162	245
		CSM 183	246
		CSM 41	247
CSM 58		248	
CSM 90		249	
CSM 181		250	
CSM 281		251	
CSM 302		252	
CSM 312		253	
CSM 324		254	
CSM 362		255	
CSM 146		256	
CSM 169		257	
CSM 256		258	
CSM 372		259	
CSM 422		260	
CSM 4		261	
CSM 59		262	

	CSM 208	263
	CSM 218	264
	CSM 251	265
	CSM 316	266
	CSM 375	267
	CSM 379	268
	CSM 411	269
	CSM 7	270
	CSM 54	271
	CSM 71	272
	CSM 85	273
	CSM 149	274
	CSM 158	275
	CSM 176	276
	CSM 196	277
	CSM 241	278
	CSM 248	279
	CSM 420	280
	CSM 421	282
	CSM 376	283
	CSM 61	284
	CSM 69	285
	CSM 223	286
	CSM 259	287
	CSM 260	288
	CSM 280	289
	CSM 340	290
	CSM 353	291
<i>Protus in mi</i>	CSM 32	292
	CSM 36	293
	CSM 199	294
	CSM 220	295
	CSM 230	296
	CSM 261	297
	CSM 346	298
	CSM 361	299
<i>Protus in fa</i>	CSM 5	300
	CSM 9	301
	CSM 46	302
	CSM 77	303

CSM 97	304
CSM 104	305
CSM 105	306
CSM 152	307
CSM 166	308
CSM 229	309
CSM 237	310
CSM 243	311
CSM 244	312
CSM 247	313
CSM 273	314
CSM 285	315
CSM 292	316
CSM 321	317
CSM 343	318
CSM 416/210	319
CSM 119	320
CSM 242	321
CSM 15	322
CSM 66	323
CSM 86	324
CSM 136	325
CSM 255	326
CSM 322	327
CSM 336	328
CSM 18	329
CSM 34	330
CSM 351	331
CSM 392	332
CSM 12	333
CSM 38	334
CSM 101	335
CSM 190	336
CSM 201	337
CSM 222	338
CSM 314	339
CSM 39	340
CSM 49	341
CSM 165	342
CSM 228	343

	CSM 366	344
	CSM 418	345
	CSM 246	346
	CSM 31	347
	CSM 98	348
	CSM 126	349
	CSM 128	350
	CSM 282	351
	CSM 311	352
	CSM 344	353
	CSM 345	354
	CSM 357	355
	CSM 205	356
	CSM 231	357
	CSM 33	358
<i>Protus in sol</i>	CSM 40	359
	CSM 72	360
	CSM 81	361
	CSM 115	362
	CSM 121	363
	CSM 358	364
<i>Protus in la</i>	CSM 410	365
	CSM 55	366
	CSM 147	367
	CSM 26	368
	CSM 157	369
	CSM 206	370
	CSM 274	371
	CSM 332	372
	CSM 1	373
	CSM 50	374
	CSM 80	375
	CSM 100	376
	CSM 123	377
	CSM 142	378
	CSM 175	379
	CSM 235	380
	CSM 88	381
	CSM 129	382
	CSM 195	383

	CSM 294	384
<i>Protus in do'</i>	CSM 271	385
	CSM 289/396	386
	CSM 329	387
	CSM 368	388
	CSM 371	389
	CSM 156	390
	CSM 186	391
	CSM 359	392
	CSM 197	393
	CSM 278	394
	CSM 341	395
	CSM 389	396
	CSM 45	397
	CSM 87	398
	CSM 113	399
	CSM 224	400
	CSM 233	401
	CSM 307	402
	CSM 417	403
	CSM 382	404
<i>Protus in re'</i>	CSM 144	405
<i>Tetrardus in fa</i>	CSM 95	406
<i>Tetrardus in sol</i>	CSM 107	407
	CSM 120	408
	CSM 151	409
	CSM 308	410
	CSM 342	411
	CSM 374	412
	CSM 339	413
	CSM 127	414
	CSM 384	415
	CSM 180	416
	CSM 265	417
	CSM 304	418
	CSM 315	419
	CSM 331	420
	CSM 355	421
	CSM 125	422
	CSM 140	423

	CSM 150	424
	CSM 363	425
	CSM 385	426
	CSM 11	427
	CSM 29	428
	CSM 68	429
	CSM 135	430
	CSM 262	431
	CSM 390	432
	CSM 413	433
	CSM 216	434
	CSM 310	435
	CSM 356	436
	CSM 73	437
	CSM 221	438
	CSM 234	439
	CSM 168	440
	CSM 253	441
	CSM 153	442
	CSM 163	443
	CSM 185	444
	CSM 252	445
	CSM 109	446
	CSM 111	447
	CSM 42	448
<i>Tetrardus in la</i>	CSM 191	449
	CSM 16	450
	CSM 138	451
	CSM 170	452
	CSM 188	453
	CSM 203	454
	CSM 257	455
	CSM 159	456
	CSM 290	457
	CSM 226	458
	CSM 160	459
	CSM 47	460
	CSM 110	461
	CSM 414	462
<i>Tetrardus in si</i>	CSM 148	463

	CSM 299	464
	CSM 268	465
	CSM 386	466
	CSM 25	467
	CSM 76	468
	CSM 134	469
	CSM 143	470
	CSM 154	471
	CSM 198	472
	CSM 214	473
	CSM 219	474
	CSM 330	475
	CSM 335	476
	CSM 337	477
	CSM 364	478
	CSM 225	479
	CSM 245	480
	CSM 267/373	481
	CSM 270	482
<i>Tetrardus in do'</i>	CSM 202	483
	CSM 264	484
	CSM 333	485
	CSM 349	486
	CSM 381	487
	CSM 309	488
	CSM 350	489
	CSM 99	490
	CSM 258	491
<i>Tetrardus in re'</i>	CSM 27	492
	CSM 122	493
	CSM 137	494
	CSM 167	495
	CSM 263	496
	CSM 117	497
	CSM 179	498
	CSM 334	499
	CSM 279	500
	CSM 291	501
	CSM 338	502
	CSM 204	503

	CSM 313	504
	CSM 238	505
	CSM 272	506
	CSM 131	507
	CSM 383	508
	CSM 155	509
	CSM 184	510
	CSM 249	511
<i>Tritus in do</i>	CSM 56	512
<i>Tritus in mi</i>	CSM 239	513
	CSM 287	514
<i>Tritus in fa</i>	CSM 192/397	515
	CSM 240	516
	CSM 317	517
	CSM 3	518
	CSM 13	519
	CSM 79	520
	CSM 211	521
	CSM 212	522
	CSM 288	523
	CSM 164	524
	CSM 2	525
	CSM 21	526
	CSM 22	527
	CSM 44	528
	CSM 48	529
	CSM 67	530
	CSM 75	531
	CSM 82	532
	CSM 83	533
	CSM 108	534
	CSM 112	535
	CSM 172	536
	CSM 187/394	537
	CSM 207	538
	CSM 215	539
	CSM 275	540
	CSM 276	541
	CSM 277	542
	CSM 300	543

	CSM 305	544
	CSM 328	545
	CSM 367	546
	CSM 369	547
	CSM 415	548
	CSM 57	549
	CSM 106	550
	CSM 74	551
	CSM 141	552
<i>Tritus in sol</i>	CSM 14	553
	CSM 63	554
	CSM 89	555
	CSM 320	556
	CSM 30	557
<i>Tritus in la</i>	CSM 319	558
	CSM 419	559
	CSM 8	560
	CSM 360	561
	CSM 24	562
	CSM 182	563
	CSM 6	564
	CSM 84	565
	CSM 91	566
	CSM 93	567
	CSM 254	568
	CSM 23	569
	CSM 378	570
	CSM 65	571
<i>Tritus in si</i>	CSM 94	572
	CSM 103	573
	CSM 173	574
	CSM 400	575
<i>Tritus in do'</i>	Prol.	576
	CSM 96	577
	CSM 269	578
	CSM 174	579
	CSM 399	580
	CSM 306	581
<i>Tritus in mi'</i>	CSM 171	582
<i>Sol in mi</i>	CSM 43	583

<i>Sol in fa</i>	CSM 393	584
	CSM 398	585
	CSM 323	586
<i>Sol in sol</i>	CSM 124	587
	CSM 51	588
	CSM 301	589
	CSM 139	590
	CSM 130	591
	CSM 118	592
	CSM 189	593
<i>Sol in la</i>	CSM 145	594
	CSM 19	595
	CSM 286	596
	CSM 303	597
<i>Sol in si</i>	CSM 114	598
	CSM 395/165	599
	CSM 209	600
	CSM 370	601
	CSM 327	602
<i>Sol in re'</i>	CSM 177	603
	CSM 178	604
<i>Protus sul la</i>	CSM 102	605
	CSM 232	606
	CSM 116	607
	CSM 210/416	608
	CSM 70	609
<i>Tritus sul do in do</i>	CSM 193	610
	CSM 354	611
	CSM 296	612
	CSM 28	613
	CSM 17	614
<i>Tritus sul do in re</i>	CSM 92	615
	CSM 293	616
<i>Deuterus</i>	CSM 283	617
	CSM 295/388	618
	CSM 52	619
	CSM 64	620
	CSM 20	621
	CSM 53	622
	CSM 35	623

	CSM 78	624
<i>Tetrardus in re'</i>	CSM 250	625
	CSM 133	626
<i>Modus mixtus</i>	CSM 297	627
	CSM 391	628
	CSM 132	629
	CSM 161	630
	CSM 326	631
	CSM 352	632
	CSM 284	633

