

La monodia profana en la obra de Higiní Anglès

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

La universalidad de la obra de Higiní Anglès como musicólogo nos obliga a tratar un aspecto importante de la misma, a saber, la que ha estudiado la monodia profana, desde el vasto panorama de sus propias investigaciones.

Higiní Anglès abordó muchos temas referentes a épocas posteriores a la medieval propiamente dicha. Podemos afirmar, no obstante, que el de la monodia se halla centrado casi íntegramente en el medievo. Así pues, orientaré mi comunicación de hoy hacia ese mundo medieval que fue, sin duda ninguna, el que presidió la gran obra musicológica de Higiní Anglès. Hablaré, primeramente, de la monodia profana en el pensamiento de Anglès. Seguidamente intentaré dar una visión general sobre su principal aportación. Y por último trataré sobre su manera de transcribir las Cantigas de Santa María.

La monodia profana en el pensamiento de Anglès

La primera orientación que tuvo Higiní Anglès en el campo de la musicología fue hacia la música religiosa y más concretamente hacia la litúrgica. Esta orientación se explica por múltiples causas. La primera de todas es, sin duda ninguna, su formación eclesiástica. La seria educación en materia musical que se daba en los seminarios españoles, a raíz de la reforma litúrgico-musical de San Pío X, propició la aparición de un extraordinario interés por la música litúrgica antigua en los responsables eclesiásticos. El motu proprio *Tra le Sollecitudine* del 8 de enero de 1904, basaba su reforma de la música litúrgica en la vuelta al pasado para que no se viera contaminada con las formas modernas, «principalmente profanas» (n. 5). Así, el canto gregoriano deberá restablecerse conforme a la antigua tradición, y así también la nueva polifonía clásica iniciada en Trento sobre el modelo de Palestrina, y, sobre todo, la música moderna deberá componerse según

los patrones de esta música antigua (n. 3-6 Sunyol 1952: 187-188). Hijos de este pensamiento, los maestros de capilla de las catedrales, monasterios y centros eclesiásticos en general, volvieron los ojos al pasado para imbuirse de la religiosidad de esta música, y para repetir los sagrados modelos en el nuevo mundo litúrgico que ya había desechado las contaminaciones pasadas de los siglos XVIII y XIX. Anglès fue el más destacado representante en España de este nuevo ideal; pero son muchos los musicólogos contemporáneos suyos, maestros todos de nuestra generación, que nacieron de esta renovación.

El segundo motivo que explica la orientación de Anglès hacia la música religiosa en sus primeras investigaciones, es la situación real de la musicología medieval en ese momento. Las investigaciones musicológicas anteriores a la segunda guerra mundial, habían estado dominadas por la música sacra, especialmente en lo que a la monodia se refiere. En efecto, todo lo referente a la monodia profana se hallaba envuelto en polémicas estériles, a veces extraordinariamente ácidas, como la que mantuvieron Pierre Aubry y Jean Beck a propósito de la paternidad de la teoría modal para la interpretación de las canciones trovadorescas. La escasez documental en este terreno se unía a la polémica sobre la interpretación de su música para que los investigadores, especialmente los provenientes del medio eclesiástico, orientasen más sus estudios hacia la música sacra.

Sin embargo, en la obra que le consagró como musicólogo, *La Música a Catalunya fins al Segle XIII* (1935), y que es de una perenne actualidad, Higiní Anglès aborda, en los dos últimos capítulos, la lírica musical profana. Aquí recoge todo el saber de la época que había podido recabar de su admirado maestro F. Ludwig. Este gran musicólogo había congregado bajo su magisterio, a los más destacados investigadores en música profana, algo más antiguos que Anglès. En su obra citada (1935) el maestro catalán se hace eco de todas las investigaciones sobre el mundo trovadoresco e incluso parece terciar en la polémica sobre el ritmo, orientándose tímidamente hacia el planteamiento claro que mantendrá en su obra sobre *Las Cantigas de Santa María* (1942-1958). Dentro del conjunto, el estudio de la lírica profana ofrece menos originalidad que el de la música religiosa. Su mayor mérito es el de reunir todas las investigaciones conocidas hasta el momento y aplicarlas al objeto de su libro, que era el estudio de la música en Cataluña. Los grandes estudiosos de los trovadores habían sido primeramente los filólogos y críticos literarios. Un hombre como Jean Beck se haría doctor en filología románica por una tesis fundamentalmente musicológica sobre los trovadores, de la que surgiría su importante obra, *Die Melodien der Troubadours* (1908), mientras recibía las enseñanzas de F. Ludwig. Anglès recibiría del magisterio de Ludwig la

necesaria toma de conciencia sobre la estrecha relación entre los estudios filológicos y musicológicos para comprender el fenómeno trovadoresco, para llegar certeramente a su música, y a la lírica musical en general. Esta gran apertura del horizonte musicológico se advierte sobre todo en sus estudios y edición de las Cantigas de Santa María (1942-1958). No sólo es de Jean Beck de quien recibe información en este campo, sino también del mismo Aubry, de F. Gennrich, de su amigo personal H. Spanke y de numerosos colegas a quienes cita, agradecido, sin cesar, amén de otros españoles, como del estudioso de los trovadores en España Milá y Fontanals (1861) y Menéndez Pidal, a través de muchas de sus obras.

La dificultad que planteaba la excesiva polarización entre música monódica litúrgica y profana durante el medioevo quedó superada por H. Anglès incluyendo un apartado nuevo, el que subyace en el *Motu Proprio* de Pío X: entre la música propia de la liturgia, o música sacra, y la música del todo profana, cabía un tercer género que era el de la música religiosa, la cual podría ser en lengua vulgar y estar destinada para actos piadosos o paralitúrgicos. En efecto, cuando Anglès aborda la música lírica se halla en el compromiso de distinguir ambos apartados: el totalmente profano y el de contenido religioso, pero no litúrgico. En la *Música a Catalunya* titula el capítulo X con el epígrafe: «La lírica musical profana y religiosa hasta el siglo XIII». Más tarde, en su larga síntesis histórica que precede al estudio de las Cantigas de Santa María (1958), la distinción aparece más confusa en el intento de dejar sin tocar ningún aspecto de la música durante el período medieval.

Está claro, pues, que para Anglès el canto litúrgico forma un todo cerrado y monolítico. Mas no así la música extralitúrgica. Por una parte, existe un repertorio musical monódico en latín, el cual puede ser de carácter profano (1958: 45) y de carácter religioso (1958: 50). Frente al canto latino está el canto en lengua vulgar, el cual también puede ser religioso y profano (1958: 67,74,80). Tanto en el canto latino como en el vulgar, introduce Anglès un elemento que puede parecer perturbador, a saber, el carácter popular de los mismos frente a otro presumiblemente culto. Ahora bien, cuando habla del canto religioso popular en latín, se refiere a dos hechos fundamentales: a la necesaria participativa de los cantos litúrgicos y a cualquier canto latino que se cantó en la liturgia fuera del esquema legal ordinario. Así, por ejemplo, glosa la famosa frase del biógrafo de San Cesáreo de Arlés que atribuye a éste la composición de cantos «ut laicorum popularitas psalmos et hymnos pararet altaque et modulata voce instar clericorum, alii graece, alii latine prosas antiphonasque cantarent, ut non haberent spatium in ecclesia fabulis occupari» (1958: 50). Pero a continuación describe ciertos cantos de carácter silábico y participativo de la liturgia his-

pánica, como el *Pater noster*, o los cantos fúnebres o plantos, el canto de la Sibila y el *Dum paterfamilias* del códice Calixtino. El canto en lengua vulgar aparece clasificado en tres grandes apartados: el canto religioso, el canto profano culto y la canción popular. Estos tres apartados se deducen de la manera como trata y agrupa los diversos cantos conocidos. En el primer apartado, que él titula *El canto religioso en vulgar*, sin más, incluye el testimonio de ciertas aclamaciones en lengua vulgar, los ejemplos de los manuscritos de San Marcial de Limoges, etc. En el segundo apartado se abordan los cantares de gesta y los romances viejos. El tercer apartado trata de la canción popular y la danza en el folclore español.

Anglès realiza esta clasificación de manera más o menos explícita cuando se refiere a la música anterior al siglo XII. A partir del siglo XIII el panorama parece modificarse, según él. Ya no se aborda la música litúrgica; y la música monódica restante se concibe de manera más unitaria, por no decir exclusiva. Tras una breve descripción del ambiente musical hispánico en las cortes de los reyes y una referencia obligada a la polifonía del códice de las Huelgas, se adentra en la música trovadoresca. Pero aquí la antigua distinción entre música religiosa y profana parece desdibujarse al considerar como trovadoresca la música de las Cantigas de Santa María. Anglès ha sabido ver perfectamente que éstas son la obra de un rey trovador, como fueron otros reyes y príncipes, por ejemplo, Teobaldo de Navarra, de cuya producción religiosa poco o nada nos ha llegado (1958: 129 y siguientes). He aquí por qué las Cantigas de Santa María han de comprenderse a la luz que pueden proyectar sobre ellas las canciones profanas de los trovadores, con las cuales procura establecer paralelismos y diferencias.

Para terminar este párrafo sobre el pensamiento de Anglès acerca de la monodía que llamaremos profana, importa destacar la interdependencia de las fuentes en las que cree beben los autores de la música trovadoresca y más en concreto la música de las Cantigas de Santa María. El insigne musicólogo intenta descubrir sus posibles fuentes o paralelos, no sólo en la música documentada y perfectamente conocida por todos nosotros gracias a la tradición escrita, sino también en la música llamada por él «popular» o de tradición oral. Así, al comentar la cantiga 302, declara sin ambages su pensamiento: «Las melodías que los trovadores del sabio monarca escogieron para las cantigas montserratinas (esto es, las que refieren milagros realizados por la intervención de Santa María de Montserrat) son deliciosas. Como hemos dicho muchas veces, nos planteamos la posibilidad de que las canciones que cantan los milagros de santuarios marianos de Francia, de Italia, de Alemania o de Portugal, hubieran adoptado tonadas conocidas en cada país, en cada región. Es un problema muy difícil de resolver, puesto que no

hemos conservado canciones, colecciones de canciones populares del medioevo; a pesar de todo, uno puede admirarse de la serie de melodías deliciosas contenidas en la colección alfonsina y que sea una realidad el que tales melodías canten especialmente temas hispánicos» (1958: 314). Tan explícitamente había expresado años antes esta misma opinión (1943: X) ante el asombro de los musicólogos documentalistas del círculo de su maestro F. Ludwig, según su propia confesión (1943: 5-6).

Más allá de las cuestiones metodológicas que esta opinión de Anglès plantea (que ya en otro lugar hemos enumerado, (1985: 203-207), conviene destacar la fina percepción del ilustre musicólogo y la amplitud de horizonte que refleja su pensamiento musicológico, sobre todo si la comparamos con la estrecha visión documentalista de sus contemporáneos.

Ahora bien, como contraste o limitación a esta amplitud de miras, hemos de recordar su incapacidad para poner los ojos en el mundo hispano-árabe (quizá por reacción incontrolada al errado planteamiento epistemológico de los estudios de Julián Ribera), para reconocer, al menos, una posibilidad de intercomunicación, en alguno de tantos y tantos puntos oscuros que nos exhibe el vasto panorama de la música de las Cantigas de Santa María.

Principal aportación de Anglès en el campo de la monodia profana

Sería pretencioso por mi parte intentar describir aquí todas las aportaciones de Anglès en el campo de la monodia profana. Fueron muchas y muy concretas. Cuando él realizó sus trabajos, apenas se había desbrozado el terreno. Y no me refiero únicamente a España, sino a Europa en general. Tras la ingente labor llevada a cabo para reconstruir la historia, recoger y ordenar la documentación relativa a la música en Cataluña, se advierte en él una preocupación por estudiar y dar a conocer a los musicólogos europeos la música de las Cantigas de Santa María. Este proyecto polarizó sus investigaciones durante muchos años. Ya desde 1923, según nos cuenta él mismo, acarició la idea (1943: 2).

Como ya he apuntado anteriormente, Higinio Anglès contempla la extraordinaria colección de cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio dentro del panorama trovadoresco. Como consecuencia de esta perspectiva, el ilustre musicólogo se dedicó a estudiar las canciones de los trovadores y todo lo relacionado con la monodia no litúrgica en lengua vulgar.

Durante sus años de becario en Alemania, había podido valorar aún más la importancia capital del repertorio alfonsino comparado con el repertorio trovadoresco y trovero en general. En medio de la encarnizada polémica sobre el ritmo en las canciones monódicas, había podido percatarse de que di-

cho repertorio no sólo poseía una extraordinaria densidad musical, por el número de poemas cantados y por la conformación de sus melodías, sino que también mostraba unas características externas en el tipo de notación, capaces incluso de zanjar definitivamente la vieja polémica. Hablando del Rey Alfonso el Sabio afirma que «como trovador y músico no ha sido estudiado acaso por nadie, y menos como se merece. Cuando el mundo conozca a fondo la obra musical de Alfonso el Sabio, se quedará pasmado al ver que una faceta tan importante y tan noble sobre la actividad cultural de la corte de nuestro rey, haya podido pasar tan ignorada y tan mal comprendida hasta nuestros días» (1958: 129). Su alta estima del repertorio alfonsín le llevó a trabajar denodadamente en él durante veinte años, alentado por los consejos de su maestro F. Ludwig, según confiesa en el capítulo I que precede a la Transcripción de las Cantigas (1943: 1-13). Aquí nos da a conocer la conciencia que él tenía sobre la música medieval y sobre el bagaje musicológico con que aprendió la tarea de transcribir las Cantigas de Santa María. Su formación en canto gregoriano, bajo el alto magisterio de Dom G. Sunyol, y en folclore de la mano de F. Pedrell y José Barberá, le darían una visión sobre la monodia medieval y sobre la música del repertorio alfonsín mucho más certera que la que podían tener sus contemporáneos y predecesores (1943: 5).

En efecto, cincuenta años más tarde podemos comprobar que la gran aportación de Anglès a la musicología, y no sólo en la parcela concreta de la monodia profana, es su enorme trabajo sobre las Cantigas de Santa María. Se trata de una obra que culmina una larga dedicación, cuyo proceso se inicia, como recordará él mismo, en sus años de estudiante. De estos años destaca su trabajo de campo en busca de canciones populares, de las que recogió, según él, unas tres mil (1943: 5), siendo publicadas más tarde algunas de ellas (1928: I,2).

La originalidad del tratamiento musical que da a las canciones de los trovadores en su libro sobre la música en Cataluña, es un anticipo del principio que regirá la transcripción de las Cantigas de Santa María. Sin deshechar las transcripciones de grandes maestros como Beck, Aubry, se atreve Anglès a separarse del corsé impuesto por la teoría modal, como ocurre en algunas melodías de Berenguer de Palou, transcritas por Anglès en ritmo binario, porque según él, así se cantan mejor (canciones *Aital dona* y *Tant m'abelis*, 1935: 383). En esta misma obra recogerá también tres canciones trovadorescas anónimas, tomadas de un manuscrito de San Juan de las Abadesas, que no habían sido recogidas por los recopiladores anteriores (1935: 405-407).

La publicación del repertorio alfonsín de las Cantigas de Santa María fue para Anglès un reto frente al desconocimiento del mismo, como ya hemos

apuntado, por parte de los musicólogos europeos y frente a la opinión de Julián Ribera (1922), descabellada según Anglès, que las hacía proceder del ámbito hispano-árabe. A decir verdad, la obra del académico español, así como los fascículos que la siguieron en los que intentaba demostrar la presencia de la música andaluza medieval en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers (1923-1924-1925), no habían tenido repercusión fuera de España. El ilustre arabista había hecho caso omiso de la notación y había impuesto un ritmo acorde con su idea de atribuir origen árabe a dichas canciones, pero había transcrito con bastante fidelidad las Cantigas desde el punto de vista melódico. La insólita perspectiva de Julián Ribera y la ignorancia invencible de todo lo español por parte de los científicos europeos antes de la segunda guerra mundial, dejó libre el camino al trabajo de Anglès sobre las Cantigas.

La publicación de la transcripción de las Cantigas de Santa María (1943) fue un hecho realmente trascendental para la musicología medieval. Sin embargo, no tuvo mucho eco en Europa a causa de la guerra, y su estudio crítico tardó en llegar (1958). Tampoco tendría más tarde la resonancia debida. Los musicólogos medievalistas, todos ellos colegas o alumnos del propio H. Anglès, sometieron su obra a un discreto silencio, unos por no atreverse a disentir públicamente de la opinión del prestigioso maestro, otros por no tener alternativa válida a una teoría expuesta en medio de un bosque de erudición. Las más diversas opiniones, contrarias unas, favorables otras, circulaban, no obstante, de boca en boca. Y hoy es el día en que la edición de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio de Higinio Anglès es consultada por todos nosotros, para encontrar unas versiones y una información que en vano buscaríamos en otra parte.

El estudio de las Cantigas en los códices escurialenses le abrió grandes perspectivas sobre la interpretación de la música monódica de tema lírico en la Europa Medieval. Su edición monumental se termina con un largo apéndice sobre las melodías hispanas y la monodia lírica europea de los siglos XII-XIII, que llena toda la segunda parte del volumen III (1958: III,2). Allí pasa revista a las *laudi* italianas, a las melodías provenzales y a las de los troveros franceses. En la parte musical reproduce una gran cantidad de piezas, siguiendo un criterio similar al que rigió la transcripción de las Cantigas. También incluye las Cantigas de Amigo de Martín Codax con el mismo criterio y algunas Cantigas de Santa María con el ritmo modificado respecto a la edición aparecida en el volumen anterior.

Al fin de sus días proyectaba una edición de la música de ciertos trovadores que no llegó a realizarse. Tan sólo se publicó, como edición póstuma, precedida de un cariñoso prólogo de J. Chailley, el corpus de Canciones del Rey Teobaldo (1973).

La transcripción de las Cantigas de Santa María

La transcripción de las Cantigas de Santa María, como de la polifonía medieval, aun después de haber sido descubierta la teoría de los modos rítmicos en el círculo musicológico de F. Ludwig, era un problema de difícil solución. No parecía que pudiera aplicarse, sin más, tal teoría a la notación cuadrada, carente de signos de mensuración, en la que vienen escritos casi todos los poemas, como si se tratase de un motete o cualquier otra pieza polifónica. En cualquier caso, no se tenía la evidencia de ello, ni siquiera había razones de probabilidad en su favor. Por otra parte, la utilización de la teoría modal por los dos hombres que se disputaban la autoría de su descubrimiento, Pierre Aubry y Jean Beck, disputa que le valió a éste último el autoexilio a EE UU, ponía aún más en entredicho la objetividad con que se estudiaba el ritmo en las canciones líricas monódicas del medioevo.

Higini Anglès, que al estar tan estrechamente ligado a F. Ludwig debió seguir muy de cerca la viva polémica, sin terciar en la misma, siguió una vía intermedia en un intento de despegar los códices escorialenses que contienen las Cantigas, de los *chansonniers* que nos transmiten la música de los trovadores y troveros. Efectivamente, Anglès había advertido una gran perfección en el empleo de la notación por parte de los códices de las Cantigas, y, más aún, que esta notación dotada de signos y ligaduras propias de la notación mensural, reflejaba un ritmo propio que no se correspondía, por lo general, con el corsé modal aplicado a la polifonía. Por la vía de esta notación mensural, Anglès repasó todo el repertorio de las Cantigas y encontró una lógica musical absolutamente propia y específica para cada pieza. La tesis de Anglès no podía ser más atractiva, pero lamentablemente no podía ser aplicada a las canciones trovadorescas en general, ya que la notación en que vienen transmitidas éstas, no contiene los signos de mensuración, como los códices alfonsíes del Escorial.

Del escepticismo con que se acogió la tesis de Anglès, sobre todo si se pretendía extenderla a la música trovadoresca, es un fiel testimonio la edición de las canciones de los trovadores realizada por el gran romanista y musicólogo F. Gennrich en 1963. En ella, donde se publica la práctica totalidad del repertorio occitano con música, se hace caso omiso de la aportación de Anglès y se transcriben las más de doscientas canciones en ritmo modal ternario.

Anglès era consciente de la importancia de su tesis y de la verdad de su fundamento. Estaba claro que los códices alfonsíes del Escorial en nada se parecían a los *chansonniers* de trovadores y troveros. En efecto, la música había sido copiada en los manuscritos escorialenses por una mano experta con un criterio homogéneo del principio al fin, y además tenían una unidad

temática que en vano buscaríamos en los *chansonniers*. Los estudios más modernos han venido a dar la razón a Anglès. El maestro catalán había encontrado las diferencias sobre todo en la notación, y a través de ella había encontrado su originalidad. Actualmente podemos ver, además, muchos otros detalles que alejan toda posible comparación. El *chansonnier* es el término de un largo proceso de edición, desde que se escribió la canción en un rötulo o *liederblätter*, según Gustav Gröber, se agruparon las canciones de un solo trovador en un cuaderno y de allí pasó al *chansonnier*, una vez que se habían reunido las canciones agrupadas de diversos trovadores (Riquer 1975: 11). Por el contrario, los códices escurialenses, como muy bien defendía Anglès, son la obra del propio trovador el rey Alfonso X el Sabio, con su rötulo dedicado a la Virgen, y como tal, han sido escritos con todo esmero, en un momento en que ya estaba circulando la notación mensural, no cincuenta años después de la muerte del trovador, como ocurre en la mayoría de las canciones trovadorescas.

Por esta razón, Anglès no podía aceptar la tesis de Julián Ribera que ignora sin más la notación. Ahora bien, Higinio Anglès se extralimitó, a mi juicio, en su crítica. La tesis de Julián Ribera que defendía el origen árabe de las melodías de las Cantigas, desde una perspectiva rigurosamente epistemológica, era atacable únicamente por ignorar o hacer caso omiso de los signos en que venían escritas las Cantigas, y transcribirlas a su manera. Pero nada podía decirse de su hipótesis sobre la influencia árabe de las mismas. Esta hipótesis de Julián Ribera se situaba en el plano de la música misma y de ciertos testimonios externos y no en el plano de su transmisión a través del determinado sistema de signos que componen la notación mensural. Por otra parte, tampoco Anglès llegó a demostrar que la música misma de las Cantigas, salvo unos pocos ejemplos, tuviera un origen cristiano litúrgico o popular, por más que lo sostiene una y otra vez.

La tesis de Anglès sobre la notación de las Cantigas nos parece impecable, difícil de refutar, dadas las características de la notación de los códices escurialenses. Su aplicación, empero, traicionó al gran maestro, pues apenas aparece realizada tal como la había descrito. En las transcripciones de Anglès encontramos dos incongruencias: la abreviación de muchas notas largas, y la colocación de las barras de compás de manera poco práctica o inusual (Van der Werf, 1987: 227). Por lo que se refiere al primer punto, por más que le parezca a nuestro insigne maestro y a nosotros que modificada así la mensuración, la cantiga resulta más musical, la acción no deja de ser contraria al principio científico basado en la interpretación objetiva de los datos. En cuanto al segundo punto, es verdad que toda transcripción debe facilitar la lectura por parte de quienes son músicos pero no técnicos en paleografía.

En favor de la edición de Higiní Anglès, hemos de añadir, en cambio, una cualidad que compensa las críticas anteriores, a saber, la reproducción de las figuras musicales propias de la notación mensural encima de la pauta. Era ésta una novedad y un elemento que ponía objetividad en la transcripción, para que el musicólogo que no estuviera acorde con su transcripción tuviera la oportunidad de rehacerla con la notación sobreimpresa.

* * *

Como conclusión, hemos de decir que la figura de Anglès se agiganta a medida que pasan los años. La crítica a que he sometido en otras épocas la obra de Anglès, se ve anulada ya, a estas alturas, cuando contemplo su extraordinaria aportación a la musicología medieval. Si no tuviera otros méritos, habría que decir que su obra en el campo de la lírica en lengua vulgar, hace de Higiní Anglès uno de los grandes maestros de la musicología del siglo xx.

Referencias citadas

- ANGLÈS, Higiní (1928). «Cançoner popular de Catalunya». *Materials*, vol. I. Fasc. II. Barcelona.
- (1935). *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya (Repr. Barcelona, 1988: Biblioteca de Catalunya amb la col·laboració de la Universitat Autònoma de Barcelona).
- La Música de las Cantigas del rey Alfonso el Sabio*:
- (1943). II: *Transcripción musical*.
- (1958). III: 1: *Estudio crítico*.
- (1958). III: 2: *Las melodias hispanas y la monodia lírica europea de los siglos XII-XIII*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1973). *Las canciones del rey Teobaldo*. Pamplona: Excma. Diputación foral de Navarra (obra póstuma a cargo de Aurelio Sagaset).
- BECK, Jean (1908). *Die Melodien der Troubadours*. Estrasburgo (Ed. italiana: *Le melodie dei trovadori*. Milán, 1939).
- GENNRICH, Friedrich (1958-1960). *Der musikalische Nachlass der Troubadours*. Darmstadt: Summa Musicae Medii Aevi, 3 vols.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1985). «Les "Cantigas de Santa Maria" et la musique traditionnelle Hispanique», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27: 203-207.
- MILÀ Y FONTANALS, Manuel (1861). *De los trovadores en España*. Barcelona.

- RIBERA, Julián (1922). *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid.
- (1923-1924-1925). *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesingers*. Madrid. Fasc.: I, II, III.
- RIQUER, Martín DE (1975) *Los trovadores, Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- ROLLIN, Monique (1979). Jean Beck. *La musique des troubadours*. Preface de —. París: Stock-Musique.
- SUÑOL, Gregorio (1952)⁹ *Método completo de canto gregoriano*. Montserrat.
- WERF, Hendrik VAN DER (1987). «Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa María»: *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.