Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica. Universidad Católica Argentina-Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega", Buenos Aires, 2009.

“Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del Cancionero del Rey Don Denis de Portugal”.

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi.

Cita:

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi (Octubre, 2009). *“Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del Cancionero del Rey Don Denis de Portugal”. Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica. Universidad Católica Argentina-Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega", Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/61

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pdea/m66

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

ACTAS DE LA SEXTA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA

Jornadas interdisciplinarias De investigación musical

Estas Actas fueron financiadas con el Subsidio RC2009-17 otorgado por el FONCYT (Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica)

Buenos Aires, 13 al 16 de octubre de 2009

PREMIO KONEX 2009: MUSICA CLÁSICA

SEXTA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA

Jornadas interdisciplinarias
De investigación musical

Buenos Aires, 13 al 16 de octubre de 2009
Auditorio "Monseñor Derisi", Edificio Santo Tomás Moro, Alicia Moreau de Justo 1400

Auspicios

Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Comisión Bicentenarios Patrios (2010-2016) de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires, Pabellón de Bellas Artes (UCA), Cultura UCA, Centro de Estudios Folklóricos "Dr Augusto Raúl Cortazar" (CEFARC-UCA), Centro de Literatura Comparada " Dra. María Teresa Maiorana" (UCA), Biblioteca y Centro de Investigación "San Alfonso de Orozco" (BIBCISAO-OSA), Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny" (IBIZI), Sociedad Tomista Argentina (STA), Instituto de Historia de España (IHE-UCA), Proyecto de Investigación Geográfico Político Patagónico (PIGPP-UCA), Instituto de Cultura y Extensión Universitaria (ICEU-UCA), Institución Ferlabó, Asociación "María Luisa Anido", Academia Argentina de la Historia, Instituto de Historia Argentina y Americana (UCA), Asociación Argentina de Estudios Folklóricos "Dr. Augusto Raúl Cortazar", Procuradoría Misionera: Inspectoría San Francisco Javier" (Obra de Don Bosco).

Comité de Referato

Dr Leonardo Waisman, Lic Yolanda Velo, Lic Nilda Vineis.

Comisión Organizadora

Dra. Diana Fernández Calvo (coordinadora),
Lic. Héctor Goyena, Ma. Ana María Mondolo, Dr. Juan Ortiz de Zárate,
Lic Margarita Swanston, Lic. Nilda Vineis.

Comisión de Apoyo

Miembros adscriptos del IIMCV: Prof. Santiago Giacosa, Lic. Julián Mosca.
Miembros auxiliares: Diego Alberton, Pedro Buschi, Laura Desmoures, Emiliano García Pérez, Lic. Claudia Guzmán y Santiago Vázquez Bare

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

ACTAS
DE LA SEXTA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA

JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS
DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Subsidio FONCYT RC2009-17

Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología
(Subsidio FONCYT RC2009-17)

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Ma. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic Nilda Vineis

Publicación Digital EDUCA
Editado en Argentina – 2009

Los trabajos firmados presentados en las presentes Actas no reflejan necesariamente la opinión del Comité Organizador de la Sexta Semana ni de las Autoridades del IIMCV y de la FACM UCA

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/

PRÓLOGO…….....pp. 9-10

PRESENTACIÓN DE SESIONES ESPECIALES……pp. 12-13

PONENCIAS EVALUADAS DE INVESTIGADORES FORMADOS

- **Analía Cherñavsky, Germán Pablo Rossi y Gabriel S. S. Lima Rezende:** ***Los Papeles de Música del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México: un acercamiento a la organización y a las características del repertorio***..……...pp. 15-27
- **Omar García Brunelli:** ***El tango en la obra de Juan José Castro***……pp. 28-39
- **Silvia Glocer:** ***Guillermo Graetzer. Años de exilio"***……...pp. 40-52
- **Gabriel Lima Rezende:** ***Entre la acústica y el sentido del sonido: algunos aspectos del diálogo entre Weber y Helmholtz***……pp.53-64
- **Gabriel Pérsico:** ***La cantata BWV106 "Actus Tragicus" de Johann Sebastian Bach o cómo probar una tesis con música***…….pp.65-83
- **Ma. Gimena del Río Grande y Germán Pablo Rossi:** ***Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del "Cancionero del rey Don Denis de Portugal"***……..pp.84-95
- **Hernán Vazquez:** ***La representación de la creación artística de Ginastera hacia 1960. Obras en conflicto con el campo musical de Buenos Aires***……pp.96-108

PONENCIAS EVALUADAS DE INVESTIGADORES EN FORMACIÓN

- **Luciano Lutereau y María Dolores Linares Moreau:** ***Estudio fenomenológico del silencio en algunas obras de música contemporánea***…….pp.110-121
- **Martín Proscia:** ***El saxofón como instrumento multifónico y su utilización en el espacio musical como unidad constructiva y expresiva***……...pp.122-134
- **Mónica María Tobo Mendivelso:** ***La obra para piano de Luis Carlos Figueroa y Mario Gómez-Vignes: dos compositores, dos lenguajes y un instrumento***……
  ……...pp.135-147

Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología
(Subsidio FONCYT RC2009-17)

PROPUESTA PARA UNA RECONSTRUCCIÓN FILOLÓGICO-MUSICOLÓGICA DE UNA CANTIGA DE AMOR DEL *CANCIONERO DEL REY DON DENIS DE PORTUGAL*

MA. GIMENA DEL RIO RIANDE
GERMÁN PABLO ROSSI

Resumen

Es sabido que en la Edad Media la lírica se difundía oralmente, es decir, era compuesta para ser cantada. Este hecho se manifiesta claramente en la construcción textual y musical de los productos líricos medievales, donde elementos de tipo léxico y melódico confieren a sus textos una mayor cohesión en su capacidad de transmisión, recepción, y memorización. El principio básico de la construcción del texto y la melodía, se basaba así en la imitación a través de la técnica del *contrafactum*, calificado en la lírica gallego-portuguesa profana como *seguir*. En el ámbito de lo trovadoresco, esta opción poética indicaba que el trovador perseguía que su obra quedara impregnada de 'ecos' para que su público cortesano, reducido y de entendidos, recibiera la obra lírica en un contexto que unía amor cortés, poesía y melodía. El trabajo se basará en una cantiga de amor del rey Don Denis para reconstruir hipotéticamente estas relaciones entre texto y música.

Abstract

It is well-known that during the Middle Ages lyric poetry was sung. This fact can be seen in the textual and musical *canvas* of any galician-portuguese song (*cantiga*), where lexical and melodical elements work together in order to help in the transmission, recepction and memorization of it. The point of departure of this lyrical tradition was a technique called *contrafactum* (*seguir* for the galician-portuguese troubadours). Through it, the troubadour sowed his material with 'echoes' that were easily decoded by his reduced and trained courtisan audience that shared with him a tradition that joined courtly love, poetry and melody. This piece of work will take as example a *cantiga* de de amor of king Don Denis of Portugal to hypothetically reconstruct these relationships between text and music.

***

Características de la tradición manuscrita de la lírica profana gallego-portuguesa

"Tradición pobre, tradición estéril", así calificaba hace cuarenta años G. Tavani[98] a la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa. Los infortunados términos apuntaban a dar cuenta de su exigüidad de testimonios, aún más escasos a medida que nos acercamos al momento de producción trovadoresca en la Península Ibérica. Así, el único cancionero contemporáneo al momento de producción trovadoresca es *Cancionero de Ajuda*, códice de hacia fines del siglo XIII, que contiene un total de 310 cantigas de *amor*. Lo acompañan tan sólo el *Pergamino Vindel*, y el *Manuscrito de Torre do Tombo* (**T**). El primero es una hoja volante muy probablemente de fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de *amigo* de Martin Codax de las cuales seis aparecen acompañadas de notación

[98] G. Tavani (1969) y (1988: 57).

musical. El segundo es una hoja escrita de ambos lados que contiene fragmentos de siete cantigas de *amor* de Don Denis acompañadas, al igual que en **N**, de notación musical. Su estudio codicológico revela que se trata de una hoja de un libro de grandes dimensiones, producido tal vez en el *scriptorium* regio dionisino hacia fines del siglo XIII o principios del XIV y a imitación de otros códices de gran tamaño como los de las *Cantigas de Santa María (CSM)*[99]. El resto de la tradición manuscrita se conserva en dos apógrafos colectivos confeccionados en Italia hacia 1520, el *Cancionero Colocci-Brancutti o de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (**B**) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (**V**). Es importante añadir aquí que **B** contiene el fragmentario *Arte de Trovar*, único tratado que explica, a veces de forma desordenada e incompleta, el modo de componer en esta tradición.

El *corpus* completo de la lírica profana gallego-portuguesa comprende 1691 cantigas distribuidas fundamentalmente en los tres grandes géneros de *amor*, *amigo* y *escarnio y maldecir*, aunque de éstas conservamos, como fue dicho, tan sólo la notación musical de seis cantigas de *amigo* de Martin Codax y siete de *amor* de Don Denis. Tradición pobre y estéril dado el carácter oral e inmediato de los textos que la componen, tradición pobre y estéril truncada por proyectos inconclusos relacionados con cambios sociales y políticos[100]; tradición pobre y estéril si se le compara con la de la lírica provenzal, la intención primera de este trabajo es intentar devolver la voz a esas composiciones acalladas por el tiempo y el olvido. Para ello nos centramos en el mejor representado de los trovadores profanos de la tradición lírica profana gallego-portuguesa, el rey Don Denis de Portugal (1279-1325), autor de 137 composiciones de las cuales sólo siete poseen su notación musical[101], a partir de las posibilidades del *contrafactum* a partir del análisis del *Arte de Trovar* y de diferentes estudios desde la filología y la musicología sobre esta tan extendida práctica medieval.

[99] Sharrer (1993), Ferreira (1993).

[100] Desde la especialización de las artes al proceso de centralización regia operado en las cortes bajomedievales. Sobre este último tema y con relación al Cancionero del rey Don Denis, ver del Rio Riande (2007).

[101] El reinado de Don Denis fue importante en muchos campos de la cultura: fundó la Universidad de Coimbra-Lisboa, y apuntó a promocionar traducciones de la prosa documental e histórica alfonsí. Con respecto a la poesía trovadoresca, luego de la muerte de Alfonso X, su corte fue el mayor centro de producción trovadoresca y su papel como compositor fue decisivo, 137 cantigas que de dividen en 73 cantigas de amor, 51 cantigas de amigo, 10 de escarnio, 3 pastorelas, lo transforman en el trovador profano mejor representado en los cancioneros, y en el trovador más prolífico en un momento en el que el canto trovadoresco comenzaba a decaer como práctica cortesana.

Resaltamos el carácter interdisciplinario de este trabajo, ya que creemos que la sola noticia de que un texto lírico traiga consigo su notación musical implica la revisión del trabajo filológico y la búsqueda de una complementariedad analítica entre la musicología y la filología, ya que los elementos testimoniados a través de la notación musical no solo dan cuenta de las alturas relativas de los sonidos, de su disposición con respecto a las palabras o de la organización temporal y duración relativa de los sonidos, sino que junto a la información textual que nos brinda la cantiga, puede ayudarnos a resolver problemas de índole métrico que nos son transmitidos en los códices.

Texto y melodía en la Edad Media: el *contrafactum* y la cantiga de seguir

A grandes rasgos, el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto por otro sin un cambio sustancial en su melodía, donde la estructura métrica nos permite identificar 'préstamos' métrico-rimáticos, musicales, y textuales, así como la estrategia de composición del texto (Rossell 2005: 163). Al igual que la lírica occitana, la gallego-portuguesa muestra una atención teórica notable acerca de este fenómeno, que se documenta en el *Arte de Trovar* contenido en **B** bajo el término 'cantiga de seguir': "Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam 'seguir'; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo"[102]. La cita pertenece al capítulo IX del *Arte*…, donde se describen las características de la cantiga de *seguir*[103]. Este tipo de cantiga se estructuraría en tres grados que denotarían menor o mayor 'maestría' en el trovar: en primer lugar, aquel seguir que sólo adapta la melodía y/o la estructura métrica de la composición a imitar; luego, el que además de adaptar los versos y estructura métrico-estrófica del modelo, adapta su rima; y en tercer lugar, el que además de lo dicho, adapta léxico de la composición original procurando un nuevo sentido, haciéndose especial hincapié en que esta adaptación se lleve a cabo Ésta es, según el *Arte...*, la mejor manera de seguir: en el refrán, suponiendo en ambos casos el manejo de un registro intertextual)[104].

[102] Tavani (2000: 45).
[103] Por una cuestión de espacio, no entramos en discusión con diferentes corrientes críticas que proponen diferenciar *seguir* y *contrafactum.* Preferimos entender ambos términos como sinónimos. Remitimos a Rossell (2003, 2004, 2005), Canettieri y Pulsoni (1994).
[104] Tavani (1988: 198-213).

Los testimonios de *contrafactum* conservados con música son pocos en el caso de los que involucran material hispánico[105] pero alcanzan para delimitar una serie de procedimientos musicales compatibles con lo que se propone en el *Arte de Trovar*. La imitación o seguimiento de una linea melódica para producir un contracafactum involucra una seríe de procedimientos que intentaremos enumerar brevemente. Dichos procedimientos se evidencian mediante la presencia de diferencias entre las piezas y pueden organizarse alrededor de tres niveles básicos que a su vez pueden presentarse de manera combinada. Por un lado cambios en la estructura formal melódica: omisión de frases, agregado de frases nuevas, cambios en el orden de presentación de las mismas, modificación o resegmentación del material melódico interno. En sintesís: producir una reestructuración formal o adaptación de las frases melódicas "originales" a estructuras poéticas diferentes mediante el cambio de orden o la modificación del material melódico[106]. En segundo nivel los cambios del material melódico interno que conforma las frases[107]. Estos cambios o diferencias se presentan como: omisión y agregado de notas de paso[108], omisión y agregado de notas repetidas, omisión y agregado de notas para producir bordaduras[109], y eliminación de notas vinculadas por saltos[110]. Finalmente el nivel de cambios en la articulación entre las sílabas y las notas[111].

Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de *Nostro Senhor, ajades bon grado* (B 522, V 105).

[105] Tal vez los más interesantes por tratarse de material lírico no litúrgico son, entre otros, la *CSM* 414 "Como Deus é comprida Trĩidade", posible *contrafactum* de "Pour conforter mon cuer et mon coraige" [*chanson* 9] de Gautier de Coinci, la *CSM 340*, posible *contrafactum* de "S'anc foi belha" de Cadenet, al igual que las *CSM 213* y *377*, que podrían tener vinculaciones del mismo tipo.
[106] Por ejemplo: formas sin estribillo que pasan a formas con estribillo o viseversa.
[107] El tipo de diferencias melódicas que aparecen se corresponde con las que encontramos en muchos casos al comparar dos versiones de una misma pieza conservadas en distintas fuentes. En estos casos podría tratarse de variantes propias e inherentes al papel que jugaba la oralidad en los procesos de transmisión y ejecución de este tipo de repertorios.
[108] Notas que completan distancias interválicas cubiertas por un salto.
[109] Movimientos melódicos que se inician en una nota, llegan a la nota contigua y regresan al punto de partida. Las bordaduras pueden ser tanto ascendentes como descendentes.
[110] Movimientos melódicos ascendentes o descendentes que cubren distancias mayores a una segunda (nota contigua).
[111] Vinculados en muchos casos con las diferencias de las palabras que conforman los versos de ámbas piezas.

Como parte de un proyecto interdisciplinario de reconstrucción filológico-musicológica del *Cancionero del rey Don Denis* analizaremos entonces los procedimientos del *contrafactum* aplicados al repertorio lírico gallego-portugués, circunscribiéndonos luego a una cantiga de amor del rey, *Nostro Senhor, ajades bon grado* (**B** 522, **V** 105) [112], a partir de sus relaciones intertextuales e intermélodicas con la *CSM* 423, *Como podemos a Deus gradecer*[113]*:*

	Como podemos a Deus gradecer *quantos bẽes el por nos foi fazer.*
1 Nostro Senhor, ajades bon grado 2 por quanto m' oge mia senhor falou, 3 e tod' esto foi por que se cuidou 4 que andava d' outra namorado, 5 ca sei eu ben que mi non falara, 6 se de qual ben lh' eu quero cuidara.	Por nos fez el ceo, terra e mar, ca pera ssi non avia mester; e quen aquesto creer non quiser, a piedade de Deus quer negar. *Como podemos a Deus gradecer…*
7 Porque mi falou og' este dia, 8 ajades bon grado, Nostro Senhor, 9 e tod' esto foi por que mia senhor 10 cuidou que eu por outra morria, 11 ca sei eu ben que mi non falara, 12 se de qual ben lh' eu quero cuidara.	De com' el fez a luz e a criou, ben semella seu feit', amigos meus; pero mas foi u por salva-los seus o seu lume na Virgen ensserou. *Como podemos a Deus gradecer…* [E] u os ceos fez e estendeu, ben semella obra de mui gran sen; mas mayor foi, a queno catar ben, u por seer ome deles deçendeu.
13 Por que m' oge falou, aja Deus 14 bon grado, mais desto non fora ren, 15 senon porque mia senhor cuidou ben 16 que d' outra eran os desejos meus, 17 ca sei eu ben que mi non falara, 18 se de qual ben lh' eu quero cuidara.	*Como podemos a Deus gradecer…* E u a terra fez, mostrou ben qual poder avia; mas quen comidir, por mais terrá u por nos remiir andou en ela e sofreu gran mal.
19 Ca tal é que ante se matara 20 ca mi falar, se o sol cuidara.	*Como podemos a Deus gradecer…* E u a lũa e o sol qu' é luz criou, grand' obra e mui nobre fez; pero mais foi u chus negros ca pez tornaron u por nos pres mort' en cruz. *Como podemos a Deus gradecer…* E u as estrelas fez, de certo sei que en faze-las non fillou afan; pero mais foi u per elas a pran

[112] Texto crítico del Rio Riande. Contrafactum: del Rio Riande- Rossi-Wachsmann.
[113] Texto crítico Mettmann (1986).

	dos Reis foi aorado por Rey. *Como podemos a Deus gradecer…* E u os peixes, per com' aprendi, criou das aguas, com' escrito jaz, gran cousa foi; mas mui mayor assaz u sobr' elas andou por nos aquí. *Como podemos a Deus gradecer…* E u as aves, com' el por ben vyu, que voassen no aire fazer quis, muito foi; mas desto vos faço fis que mais fez por nos u per el subiu. *Como podemos a Deus gradecer…* E u bestias, per com' o escrito diz, fez de naturas muitas mais ca mil, muito foi; pero mais u eno vil preserv' ontr' elas jouv' o mui fiiz. *Como podemos a Deus gradecer…* E u fez ome apost' e mui bel a que deu entendiment' e razon, muito foi; pero mais u pres paxon polo salvar e morte mui cruel. *Como podemos a Deus gradecer…*

En cuanto la temática de las composiciones, es evidente que ambas discurren por caminos diferentes. Lírica profana y religiosa son dos ámbitos diferenciados en la concepción medieval de los géneros, aunque pueden darse muchas veces interesantes ejemplos de hibrdación de los discrusos. En este caso, es destacable el hecho de que la *CSM* no sea de temática marial, sino cristológica y que la cantiga dionisina se abra con la apelación a *Nostro Senhor*. En cuanto a este *incipit*, a de señalarse que, además de ésta, dieciseis cantigas del *corpus* lírico profano gallego-portugués (entre ellas la cantiga de amor del rey *Nostro Senhor, se averei guisado*. **B** 527ª, **V** 130) comienzan con este apóstrofo, a través del cual el trovador se dirije a la autoridad divina. Resulta interesante destacar en ella el equívoco que se produce entre los términos *Nostro Senhor* y *senhor*, el primero, apóstrofo a Dios, y el segundo, la forma de dirigirse a la dama en esta tradición

lírica[114]. Temáticamente, la cantiga ofrece una interesante violación al código cortés. En ella la *senhor* habla al trovador (v. 2: "mia senhor falou") aunque con excusa, ya que ella "se cuidou/ que andava d' outra namorado" (vv. 3 y 4), "cuidou que eu por outra morria" (v.10), y "cuidou ben/que d' outra eran os desejos meus" (vv. 15 y 16). Los celos de la *senhor* son un *topos* de la cantiga de amor, pero aquí se encuentran subrayados por el hecho de que esta dama celosa sospecha del 'servicio de amor' de su amante, otro *topos* de esta tradición cortés. La sospecha se materializa en la mención en un lugar central de la cantiga (el. v 4 de la estrofa II, o sea, el v. 10 de esta compsición de 20 versos) del gran *topos* de la lírica profana gallego-portuguesa, el de la 'muerte por amor'. Pero es en el cierre de la cantiga, en su *fiinda,* que esta muerte del amante parace cambiar su signo y el trovador menciona la posibilidad de suicidio de la dama –y no suya, como sería esperable- ante esta situación: "Ca tal é que ante se matara/ca mi falar se o sol cuidara" (vv. 19/20)[115]. La hipotética muerte de la *senhor* (por sus propias manos) hace que desde lo temático esta cantiga apunte entonces a quebrar de algún modo el código amoroso establecido en esta tradición lírica.

El cotejo formal de ambos textos ilustra de forma clara el primer grado del *Arte de Trovar*. Es decir, sin recurrir al artificio de la intertextualidad, es evidente que la estructura rimática de las cantigas en cuestión es idéntica (a b b a C C) y la estructura métrica de ambas es casi exacta (decasílabo). Debe aquí dejarse claro que la cantiga tiene dos esquemas métricos con diferencias mínimas: I, II: a9' b10 b10 a9' C9' C9'. 160: 261: III: a10 b10 b10 a10 C9' C9'. *Fiinda:* c9' c9' (Tavani 160: 294). Es verdad que la homogeneidad estructural es una de las características más destacables de la lírica gallego-portuguesa, y por ello la irregularidad métrica de las estrofas I y II frente a la estrofa III puede, a primera vista, llamar la atención, pero a nuestro criterio, estas pequeñas diferencias métricas se solucionarían sin problema en la *performance* trovadoresca, y serían seguramente imperceptibles para el auditorio. Por otra parte, en el caso del *CDD*, ha de

[114] La rima equívoca es una de las herencias de la lírica occitana. Para un acercamiento a las relaciones entre la obra lírica de Don Denis y los trovadores occitanos, desde lo filológico y lo musicolológico, ver del Rio Riande- Rossi (2008).

[115] Acerca del verbo *matar*, que ya apareciera en el corpus del rey en las cantigas *Se og' en vós á nen un mal, senhor* (B 499, V 82) y *Que razon cuidades vós, mia senhor* (B 500, V 83), pero en relación al trovador, es interesante destacar que Corral Díaz, quien ha estudiado el término en la lírica profana gallego-portuguesa, señala que su valor sémico es más fuerte que el de *morrer*, "(...) se trata dunha hiperbolización da mesma morte para dar maior énfase e intensidade –se cabe- á extinción da vida que a coita provoca" (2004: 51).

subrayarse que allí encontramos otros 9 casos en los que podrían asignarse dos esquemas métrico-rimáticos diferentes para las estrofas de una misma cantiga, hecho que da cuenta que estas licencias no iban en detrimento de la obra de un compositor culto como nuestro rey[116].

De todos modos, ha de dejarse no es errado afirmar que en la lírica gallego-portuguesa puede observarse un cierto grado de isomorfismo métrico y estructural. Una gran cantidad de cantigas se encuentran compuestas bajo dos esquemas métricos: el 160 y 161 del *Repertorio Métrico* de Tavani. En el primero de estos entra la cantiga del rey y la *CSM* 423, que es, junto a la 326 y la 250, una de las composiciones religiosas alfonsíes que más contribuye en la reconstrucción musical del *corpus* dionisino, ya que es utilizada en más de 50 de sus cantigas.

Como decíamos, un esquema métrico-rimático muy similar a éste (solo que con estribillo decasílabo masculino) y que utilizamos en la reconstrucción musical de esta cantiga de amor es el de la *CSM* 423, *Como podemos a Deus gradecer* (a10 b10 b10 a10 C10 C10; Mettman: A 10 A10 | b 10 c 10 c 10 b 10). A partir de lo antes dicho, se entiende que la diferencia de una sílaba en los versos a de las estrofas I y II y en el estribillo (C) la cantiga dionisina, repetido en la fiinda (I, II: a9' b10 b10 a9' C9' C9'. 160: 261: III: a10 b10 b10 a10 C9' C9'. *Fiinda:* c9' c9'), no resulta un escollo para acomodar la melodía a la estructura métrica de la *CSM* a la cantiga del rey.

Para realizar la reconstrucción musical se hace necesario, en primer lugar, producir una reestructuración formal. En el caso de la *CSM* 423 la existencia dos únicos tipos de identidad melódica[117] en sus frases: a y a', que se combinan para musicalizar la forma *virelai*, nos permite articular sin problemas el material sobre un texto que formalmente no

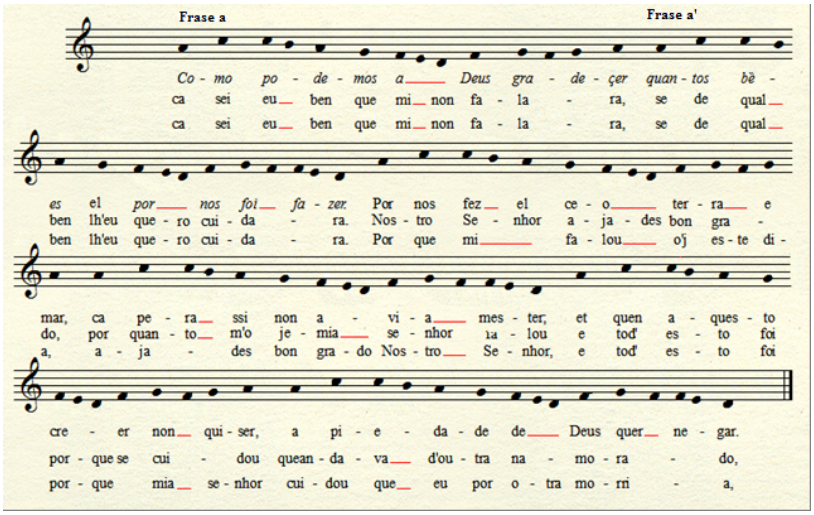
[116] *Un tal ome sei eu, ai, ben talhada (*B 514, V 97), *Pois mia ventura tal é ja* (B 508, V 91), *Assi me trax coitado* (B 531, V 134), *Por Deus, senhor, pois per vós non ficou* (B 551,V 154), *Senhor, eu vivo coitada* (B 552, V 155), *O meu amig', amiga, non quer' eu* (B 559, V 162), *Amiga, bon grad' aja Deus* (B 560, V 163), *Roga-m' oge, filha, o voss' amigo* (B 562, V 165), *Mui melhor ca m' eu governo* (B 1541). Ha de añadirse que Don Denis repite el esquema métrico-rimático de la estrofa III de esta cantiga en otra suya de escarnio *U n' outro dia seve don Foan* (B 1539) y el de la I y II en su cantiga de amigo *Por Deus, amiga, pes-vos do gran mal* (B 601, V 204).

[117] Se entiende por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ', '', ''', etc.

se inicia con estribillo y que posee una *fiinda*. De manera tal que la reestructuración podría esquematizarse de la siguiente forma[118]:

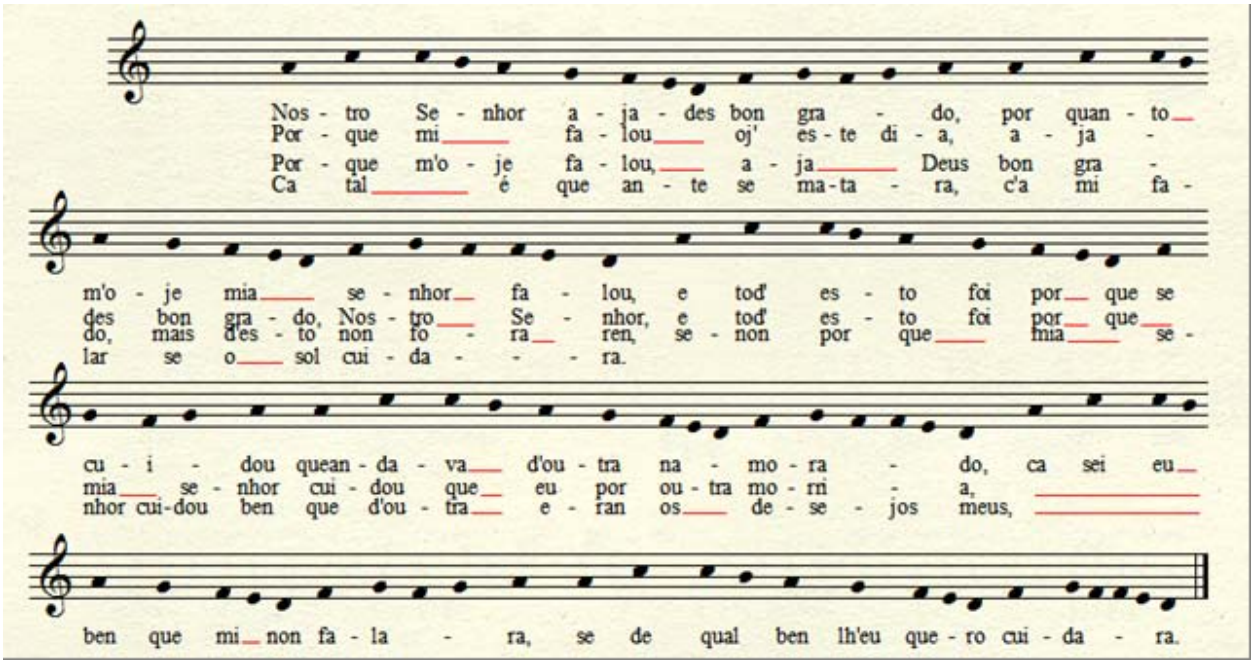
		Estribillo		Estrofa				Finda	
Como podemos a Deus gradecer	Verso	1	2	3	4	5	6	---	---
	Identidad melodica	a	a'	a	a'	a	a'	---	---
Nostro Senhor	Verso	5	6	1	2	3	4	19	20
	Identidad melodica	a	a'	a	a'	a	a'	a	a'

A continuación presentamos una transcripción de la estructura melódica[119] de la *CSM* con su forma "original"[120] y con el agregado del texto dionisino en sus dos estructuras iniciales. Es posible observar los cambios que se han operado en el tercer nivel, como la articulación entre las sílabas y las notas, tendientes a producir una mejor comprensión de las palabras que conforman los versos del texto dionisino. Estas diferencias en la articulación se producen no solo entre el texto alfonsí y el dionisino sino entre las diferentes estrofas de la cantiga de amor.



[118] Es importante aclarar que en el caso del segundo nivel, que en los ejemplos conservados se vinculaba con los cambios del material melódico interno que conforma las frases, no se han operado cambios.
[119] Seguimos a Anglés (1958), con la supresión de los valores rítmicos.
[120] Mettmann (1986).

Finalmente, presentamos nuestra versión de la reconstrucción musical de la cantiga dionisina con su texto completo:



BIBLIOGRAFIA

ANGLÉS, H.

1958 *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el sabio.* Vols I y II, Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central.

1973 *Las Canciones del Rey Teobaldo,* Pamplona, Excma. Diputación Foral de Navarra, p. 52.

CANETTIERI, P. y C. PULSONI

1994 "Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos", *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 11-50.

CORRAL DÍAZ, Esther

2004 "Pero sei que me quer matar... aquel matador: a conceptualización de matar no Cancioneiro da Ajuda", *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 261- 76.

FERREIRA, M. P.

1993 "Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer", en: Nascimento, Aires A. y Ribeiro, Cristina Almeida (eds.) *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Nascimento, Aires A. y Ribeiro, Cristina Almeida (eds.), Lisboa: Cosmos, pp. 35-42.

2005 *Cantus coronatus: 7 cantigas d´el Rei Dom Dinis*, Kassel: Reichenberg.

METTMAN, Walter (ed.).

1986 Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid: Castalia.

RIO RIANDE, Ma. Gimena del

2008 "Lógica del texto medieval. Estudio del Cancionero del Rey Don Denis" en *La fractura historiográfica. Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, Salamanca: Editorial Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

RIO RIANDE, Ma. Gimena del y ROSSI, Germán

2008 "Circulación de textos de oc, oil, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical", en *Actas do I Congreso de Novos Investigadores na Idade Media*, *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*, en la Universidad de Santiago de Compostela, del 24 al 28 de marzo de 2008 (en prensa).

ROSSELL, Antoni

2003 "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale Della lirica galego-portoghese", en: *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata.* Carocci editore: Roma.

200 *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica.* Dinsic: Barcelona.

2005 "Música y poesía en la lírica medieval", en V. Valcárcel, C. Pérez González (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos*), Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

SHARRER, Harvey L.

1993 "Fragmentos de sete *cantigas d'amor* de D. Dinis, musicadas - uma descoberta", en: Nascimento, Aires A. y Ribeiro, Cristina Almeida (eds.) *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991),* vol. I, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 13-29.

TAVANI, Giuseppe

1969 *Poesia del Duecento nella Peninsola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

1988 *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.

2002 *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa: Colibrí.

***

Germán Pablo Rossi

Nació en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires. Realizó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en la carrera de Artes con Orientación en Música. En el año 2008 ha participado, becado por la Fundación Carolina, del Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Es docente de la materia "Evolución de los Estilos I" de la carrera de Artes en la FFyL de la UBA y de otras de nivel terciario. En director de los ensambles "Occursus" de música medieval hispánica y "Labor Intus" que depende de la FFyL de la UBA. En el campo de la musicología ha presentado trabajos en congresos y jornadas nacionales e internacionales, ha publicado artículos en revistas científicas y actualmente se encuentra participando como del proyecto *Catalogación del archivo de música de la catedral metropolitana de México* dentro del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Ma. Gimena del Rio Riande

Nació en la ciudad de Buenos Aires. Realizó sus estudios de grado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en la carrera de Letras y sus estudios de maestría en la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo el título de *Master en Estudios Literarios* y en la Universidad Autónoma de Madrid, donde obtuvo el *Diploma de formación y actualización en Investigación y recuperación del patrimonio literario.* Actualmente se encuentra finalizando su tesis doctoral acerca de la *Edición y estudio filológico del Cancionero del rey Don Denis de Portugal* en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del Dr. José Manuel Lucía Megías. Ha sido adscripta de cátedra de Literatura Española I (Medieval) de la UBA, becaria pre-doctoral del *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) de Madrid, y es actualmente colaboradora honoraria del Departamento de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid. Ha presentado trabajos en congresos y jornadas nacionales e internacionales, ha colaborado en publicaciones colectivas y ha publicado artículos y reseñas en revistas científicas nacionales e internacionales.