

Reis Trobadors: filología, musicología y práctica musical de la lírica románica medieval

DEL RIO RIANDE, Gimena / Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual. Seminario de Edición y Crítica Textual "Germán Orduna". Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IIBICRIT-SECRET-CONICET). Universidad de Buenos Aires (UBA) – gdelrio@conicet.gov.ar

ROSSI, Germán Pablo / Universidad de Buenos Aires (UBA) – germanpablorossi@gmail.com

» *Palabras clave: lírica medieval gallego-portuguesa, reconstrucción filológico-musicológica, contrafactum, performance, reyes trovadores.*

» **Resumen**

El objetivo de este trabajo es presentar los resultados de la investigación en torno al proyecto *Reis Trobadors. De la investigación filológico-musicológica a la performance*, que viene desarrollándose en los últimos años en el marco de la convocatoria PRIG (Proyecto de Reconocimiento Institucional de Graduados) dependiente de la Secretaría de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El material elaborado interdisciplinariamente se ha aplicado a la *performance* del ensamble *Labor Intus* en distintos espectáculos musicales, y con él se trabaja actualmente en una grabación sonora. Exploraremos cómo las reconstrucciones filológico-musicológicas de las cantigas de amor, amigo y escarnio de los reyes trovadores Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal se han basado en la revisión exhaustiva de las técnicas de *contrafactum* medieval, procedimiento que ha permitido devolverles, al menos hipotéticamente, su *son*. En las instancias performativas, este material se complementa con una puesta en escena que utiliza réplicas de instrumentos y vestuario de entre mediados del siglo XIII e inicios del XIV. En la presentación del panel-concierto se interactuará con parte del ensamble, ejemplificando parte del trabajo desarrollado en el proyecto.

» **1. Filología y musicología en un trabajo interdisciplinario: el proyecto Reis Trobadors**

La impresión del *Cancionero General de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), en tanto compilación de textos poéticos sin notación melódica, clausura toda una tradición, nacida y alimentada por la cultura cortesana. En esta tradición poesía y música conviven, aunque de múltiples formas (la oralidad, las diferentes formas de su puesta por escrito), en un solo objeto, la lírica.

El divorcio entre música y poesía hace más de cinco siglos sigue constatándose hoy día en los distintos abordajes que la Literatura, la Filología, la Ecdótica o la Musicología operan, por lo general,

en la lírica medieval. Increíblemente, muy pocas excepciones dan cuenta en la actualidad de la labor conjunta de filólogos y musicólogos sobre la edición y comprensión de los textos líricos antiguos, conservados con o sin notación melódica. Si nos remitimos al ámbito del Hispanomedievalismo, estos trabajos interdisciplinarios suelen bien ser reflexiones teóricas muy puntuales (Tavani, 1983; Ferreira da Cunha, 1985), breves colaboraciones –como la que realizó Rip Cohen con su edición de siete cantigas del rey Don Denis para el libro del musicólogo Manuel Pedro Ferreira (2005)–, o empresas de eruditos con una amplia formación en Humanidades y Artes, como es el caso de Higinio Anglés (1958), Ismael Fernández de la Cuesta (1980, 1982, entre otros), del mencionado Ferreira (1986, 1993, 1998, entre otros), o del profesor de Filología de la Universidad Autónoma de Barcelona y también musicólogo Antoni Rossell (2004, 2005, entre otros).

Reis Trobadores es un proyecto de investigación interdisciplinario que unió dos trabajos de investigación que venían desarrollándose en paralelo sobre la lírica gallego-portuguesa en Argentina desde aproximadamente el año 2000. Por un lado, la actividad que el Prof. Germán Rossi llevaba a cabo con los ensambles *Labor Intus* y *Occursus* en el marco de la cátedra Evolución de los Estilos (Artes, UBA) y, por otro lado, el de la Dra. Gimena del Rio Riande, en un primer momento, a través de una pasantía en el Seminario de Edición y Crítica Textual y una adscripción a la materia Literatura Española I (Letras, UBA) con proyectos de investigación sobre la lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X y en la del rey Don Denis de Portugal¹, y luego, en su etapa pre-doctoral, como becaria del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), al comenzar a trabajar en su tesis de doctorado sobre la edición crítica y estudio del *Cancionero del rey Don Denis de Portugal* (2010). Estábamos ambos ante un objeto de estudio que nos había llegado de forma incompleta y que debíamos recomponer en nuestras investigaciones: de los 137 textos que componían el *Cancionero del rey Don Denis*, este solo conservaba en el testimonio del *Pergamino Sharrer* los fragmentos de siete cantigas de amor con su notación melódica; para el caso del *Cancionero profano de Alfonso X*, a diferencia de lo que sucedía con las *Cantigas de Santa María (CSM)*, no contábamos con alguna pieza musicada. Así, fueron las nociones de interdiscursividad, intertextualidad y *contrafactum*² las que surgieron como eslabón que unía los intereses de nuestra investigación, permitiéndonos indagar en la comparación de esquemas métrico-rimáticos y estróficos con otras piezas gallego-portuguesas (de tono profano o del corpus mariano de Alfonso X), o con las de otros corpus, como los de la lírica *d'oc* y *oïl*.

Partimos de la explicación que da el único Tratado medieval acerca de la composición lírica, el *Arte de Trovar*, conservado en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) junto con la mayor parte del corpus lírico profano en gallego-portugués, e investigaciones teóricas sobre el *contrafactum* (Spanke, 1928; Chambers, 1952-1953, entre otros). Las coincidencias que surgían entre las cantigas

¹ *Particularidades del espacio de la lírica dentro del proyecto político-cultural de Alfonso X (2000-2002), Continuidad y desvío de prácticas poéticas en la corte del rey Don Denis (2003-2005).*

² A grandes rasgos, el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en su melodía, donde la estructura métrica nos permite identificar préstamos métrico-rimáticos, musicales y textuales (Rossell, 2005: 163).

dionisinas, alfonsíes, y las piezas que conservaban su notación melódica nos llevaron a re-examinar sus particularidades y relaciones de interdependencia dentro del plano de lo textual y melódico, y proceder a lo que denominamos *reconstrucción filológico-musicológica*.

Nuestro trabajo se transformó en el proyecto *Reis Trobadors*, que desde el año 2007 viene expresándose en diferentes espectáculos musicales del ensamble *Labor Intus*, que desde 2013 se traduce en seminarios de grado del área de Artes y/o Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA), en una buena cantidad de publicaciones científicas conjuntas, a nivel nacional e internacional (del Rio Riande y Rossi 2018ab, 2015ab, 2012, 2011, 2010abc, 2009ab, entre otros), y que en el año 2016 fue galardonado con un Proyecto de Reconocimiento Institucional de Graduados (PRIG) de la FFyL, UBA (*Reis Trobadors. De la investigación filológico-musicológica a la performance*). El proyecto busca acercarse a esta doble naturaleza de la lírica medieval, por lo tanto, su aproximación es interdisciplinaria³, uniendo, por primera vez en nuestro país, la labor de la Filología, la Musicología y la interpretación escénica por parte de los músicos de un ensamble.

› **2. Las etapas de la reconstrucción filológico-musicológica**

El proyecto *Reis Trobadors* tiene como principal objetivo comprender la doble naturaleza de la lírica medieval, desde una reconstrucción tanto filológica como musicológica, es decir, desde el texto y la melodía, sin perder de vista los aportes del análisis de la materialidad de los textos (*mise en page* e iluminaciones), aún a partir de un punto de partida muchas veces incierto. Por ejemplo, para el caso de la lírica gallego-portuguesa medieval, si bien para las *Cantigas de Santa María* alfonsíes contamos con cuatro cuidados cancioneros que transmiten la notación melódica de la inmensa mayoría de las más de cuatrocientas piezas, el panorama es completamente distinto para las más de mil quinientas cantigas profanas. Tanto el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa o Colocci-Brancuti* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca del Vaticano* (V) son apógrafos tardíos que no conservan las melodías de las cantigas. Tan solo el *Manuscrito o Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T), un folio de pergamino escrito por ambos lados que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical, y el *Pergamino Vindel* (N), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de amigo de Martín Codax (seis con notación melódica), dan cuenta de la relación material texto-música. Cabe destacar que, a pesar de que el rey Don Denis se ve de alguna manera beneficiado por el contenido de T, esto no sucede con el corpus profano alfonsí, que, además de ser un corpus muy reducido –menos de cuarenta cantigas–, no cuenta con rastros de sus melodías.

A modo de resumen de la metodología interdisciplinaria y teórico-práctica utilizada, describiremos sucintamente las distintas etapas en la reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas alfonsíes y dionisinas que hasta ahora nos han ocupado.

³ Junto con Erich Jantsch (1980), entendemos la noción de interdisciplinaria como unión entre dos o más disciplinas que da como resultado una interacción y enriquecimiento recíproco.

› 2.1. Relevamiento y clasificación de posibles contrafacta

En una primera fase, a partir de la utilización de repertorios métricos (*MedDB2*, BEdT⁴; Mölk y Wolfzettel, 1972; Betti, 2005), procedimos al cotejo de esquemas métrico-estróficos y rimáticos y al trabajo en los niveles de interdiscursividad e intertextualidad de piezas alfonsíes y dionisinas que habían perdido su notación melódica frente a otras que sí la conservaban (tanto del corpus gallego-portugués mariano como de la lírica occitana o de *oïl*), clasificando las piezas en los tres niveles de la cantiga de seguir explicados en el *Arte de Trovar*.

El *Arte de Trovar* gallego-portugués es la única (aunque fragmentaria) Poética medieval conservada, copiada al inicio de B. En ella, además de hacerse un sucinto repaso por algunos de los géneros y artificios de esta tradición lírica, por primera vez se da nombre al procedimiento del *contrafactum*, es decir, la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en la melodía y la métrica del texto base. En esta práctica compositiva, como bien nos indica Rossell (2005: 163), el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de “ecos textuales y melódicos” para que su público cortesano –culto, cerrado y exclusivo– pudiese decodificarla en un plano connotativo, esto es, “intertextual e intermelódicamente” (Rossell, 2005: 164).

El *Arte de Trovar* entiende así a la cantiga de seguir como un género de características formales, y más allá de su contenido:

Outra maneira há i en que trobam do[u]s homens a que chamam “seguir”; e chamam-lhe assi porque convem de seguir cada um outra cantiga a som ou en p[alav]ras ou en todo (Tavani, 2002: 44).

Para ello, se apela a una organización en tres niveles de dificultad compositiva (de menor a mayor) en los que el primero y el segundo explican cómo *seguir* en una pieza simplemente la melodía del *texto base*, o cómo también se puede servir el trovador de la medida del verso y la reutilización de la o las rimas. Así, para el primer nivel, dice el *Arte*:

E este “seguir” se pode fazer em tres maneiras: a ùa, filha-se o som d’outra cantiga e fazem-lhe outras palavras tam iguaes come as outras, pera poder e[m] elas caber aquel som mesmo. E este seguir é de menos em sabedoria, porque [nam] toman nada das palavras da cantiga que segue (Tavani, 2002: 44).

Para el segundo nivel, añade:

Outra maneira i há de “seguir” a que chamam “palavra por palavra”: e porque convem o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejam iguaes e de tantas silabas ùas come as outras, pera poderem caber en aquele som mesmo (Tavani, 2002: 45).

El tercer nivel es el de la excelencia compositiva. En él no solo se apela a una intermelodicidad y al efecto lúdico de las rimas, sino que se establece una metodología formal de reelaboración, donde el contenido puede dar lugar a otro entendimiento en la composición nueva o *meta*:

⁴ Ambos retoman los repertorios en papel de Giuseppe Tavani (1967) y Alfred Pillet y Henry Carstens (1933).

E outra maneira i há de “seguir” em que non segue[m] as palavras. [Estas cantigas] fazem-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderem caber no som; mais outra[s] daquela cantiga que seguem as devem de tomar, outra[s] mecer, [e] fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[m]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragem as palavras da cobra a concordarem com el (Tavani, 2002: 45).

La segunda fase de nuestro trabajo es un análisis, desde una perspectiva tanto musicológica como performativa, de la relación entre el texto literario y el material melódico de las piezas.

> 2.2. Análisis musicológico-performativo

Analizamos, en este segundo momento, en qué medida las cantigas que conservaban su notación melódica presentaban información musicológica de parámetros relacionados con la altura de los sonidos, el ritmo, la textura, el timbre, la modalidad (la relación funcional de los sonidos conforme a un centro tonal o una *finalis*), la estructura, y la correspondencia entre el texto literario y la melodía (articulación entre sonidos y sílabas). Según la clasificación de cada composición, detectada en relación con los tres niveles de la cantiga de seguir, desarrollamos diferentes modificaciones en la estructura y la articulación silábica del texto y la melodía. Estos cambios fueron realizados tomando como modelo analítico las *contrafacta* existentes tanto en el corpus gallego-portugués mariano como en el de la lírica occitana y de *oïl* donde las dos piezas relacionadas conservaban su notación melódica.

Los ejemplos a continuación –*Vi og’ eu cantar d’ amor* (B547, V150) y *Mia madre velida* (B592, V195), editadas y estudiadas por del Rio Riande (2010)– buscan dar cuenta de la metodología interdisciplinaria y teórico-práctica que seguimos en las distintas etapas del proceso de reconstrucción filológico-musicológica.

El primer caso que traemos aquí es el de la cantiga de amor con motivo de pastorela, *Vi og’ eu cantar d’ amor* (B547, V150):

Vi og’ eu cantar d’ amor
en un fremoso virgeu
ũa fremosa pastor
que ao parecer seu
jamais nunca lhi par vi,
e por én dixilh’ assi:
–Senhor, por vosso vou eu.

Tornou sanhuda enton
quando m’ est’ oi u dizer,
e diss’: –Idevos, varon;
quen vos foi aqui trager
pera m’ irdes destorvar
du dig’ aqeste cantar
que fez quen sei ben querer?

–Pois que me mandades ir,
dixilh’ eu, –Senhor, irm’ ei,
mais ja vos ei de servir
sempr’ e por voss’ andarei,
ca voss’ amor me forçou,

assi que por vosso vou,
cujo sempr' eu ja serei.

Diz ela: –Non vos ten prol
esso que dizedes, nen
mi praz de o oir sol,
ant' ei noj' e pesar én,
ca meu coraçon non é
nen será, per bõa fe,
senon do [que] quero ben.

–Nen o meu, dixilh' eu, –Ja,
senhor, non se partirá
de vós, por cujo s' el ten.

–O meu, diss' ela, –Será
u foi sempr' e u está,
e de vós non curo ren.

De las tres cantigas con motivo de pastorela del rey Don Denis, esta es la única a la que Pilar Lorenzo Gradín (1989-1994: 117-146) señala como heredera de la *pastourelle* francés, a partir del uso de la técnica de *narratio* mixta y la presencia de un observador-testigo, junto con la localización concreta, el debate y la respuesta de la *pastor* a la propuesta del caballero. La voluntad de trazar paralelos entre las diferentes tradiciones líricas de la Romania ha llevado a algunos investigadores a trabajar comparativamente. Así, Furio Brugnolo (2004: 617-636) analiza las convergencias de *Ai, domna, tant vos ai preiada* de Raimbaut de Vaqueiras y esta cantiga, rastreando léxico y estilo comunes. Brugnolo lanza allí la hipótesis de que en la corte dionisina pudo haberse conocido un códice perdido perteneciente a un ramo de la tradición manuscrita trovadoresca que atañería al cancionero de Bernart Amoros. Según el investigador, Don Denis no traduce los versos de Raimbaut de Vaqueiras, pero busca un equivalente en su tradición lírica. En este contexto de recepción de la lírica transpirenaica, y para la reconstrucción de esta cantiga, apelamos al texto de otro trovador occitano que, junto con Raimbaut de Vaqueiras, puede ser considerado como uno de los mejores y más conocidos compositores.

Trabajamos la estructura métrico-rimática de la pieza dionisina en relación con *L' autrer jost' una sebissa* de Marcabru. Este procedimiento nos situó en el primer grado del *Arte de Trovar*. Los siete versos de cada estrofa de la composición de Don Denis se corresponden con los de la pieza de Marcabru. La música de la pieza occitana se articula alrededor de cuatro diferentes tipos de frases a las que se les podría asignar una identidad melódica⁵: **a**, **b**, **c** y **d**. Estas frases se combinan para musicalizar cada estrofa en el orden: **a, b, a, b, c, c, d**. Dado que la pieza dionisina tiene la misma cantidad de versos en las cuatro primeras estrofas, la adaptación de la melodía no presenta ningún problema, pero en el caso de la quinta estrofa, que tiene solamente seis versos, se ha hecho necesario suprimir la frase **c**, que se

⁵ 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: ‘, ‘‘, ‘‘‘, etcétera.

repetía en continuado en las estrofas anteriores. De manera tal que la adaptación podría esquematizarse de la siguiente forma:

<i>L' autrer jost' una sebissa</i>	Verso	1	2	3	4	5	6	7
	Identidad melódica	a	b	a	b	c	c	d
<i>Vi og' eu cantar d' amor</i> Estrofas 1 a 4	Verso	1	2	3	4	5	6	7
	Identidad melódica	a	b	a	b	c	c	d
<i>Vi og' eu cantar d' amor</i> Estrofa 5	Verso	1	2	3	4	5	6	-
	Identidad melódica	a	b	a	b	c	d	-

En el segundo caso, procedimos a la reconstrucción métrico-melódica de la cantiga de amigo *Mia madre velida* (B592, V195) del rey Don Denis:

Mia madre velida,
voum' a la bailia
do amor.

Mia madre loada,
voum' a la bailada
do amor.

Voum' a la bailia
que fazen en vila
do amor.

[Voum' a la bailada
que fazen en casa
do amor.]

Que fazen en vila
do que eu ben queria
do amor.

Que fazen en casa
do que eu muit' amava
do amor.

Do que eu ben queria,
chamarm' an garrida
do amor.

Do que eu muit' amava,
chamarm' an perjurada
do amor.

Se trata de una composición de tipo paralelístico en la que se invita a la danza. La utilización de un esquema relacionado con la lírica popular –cantiga con estribillo, metro breve, rimas asonantes– refuerza esta relación. Trabajamos aquí a partir de una fuente peninsular y en gallego-portugués, *Por nós, Virgen Madre* (CSM 250), que forma parte de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (el sabio).

En la CSM 250, donde existen tres tipos de identidad melódica en sus frases, **a**, **b** y **C**⁶, que se combinan para musicalizar la forma paralelística, es posible articular el material sobre una cantiga

⁶ La frase C está marcada con mayúsculas porque es el estribillo de la pieza.

dionisina –que tiene una cantidad diferente de versos– suprimiendo las dos últimas frases, **b** y **C**, que ya aparecen previamente. La reestructuración podría esquematizarse de la siguiente manera:

CSM 250	Verso	1	2	3	4	[5]⁷
	Identidad melódica	a	b	C	b	[C]
Mia madre velida	Verso	1	2	3	-	-
	Identidad melódica	a	b	C	-	-

A continuación, presentamos, en primer lugar, la transcripción de la estructura melódica⁸ de la *L' autrer jost' una sebissa* con parte de su texto “original” y luego con el agregado de la primera estrofa de la pieza dionisina (véase figura 1). En segundo lugar, se encuentra la transcripción de la estructura melódica de la *CSM 250*⁹ con el texto alfonsí¹⁰ y a continuación con la sumatoria del texto de *Mia madre velida* (véase figura 2). Es posible observar los cambios que se han operado en el tercer nivel, 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 de articulación no solo se producen entre los textos alfonsíes y los dionisinos, sino también entre las diferentes estrofas de las cantigas del rey portugués.

L'au-trier jost' u - na se - bis - sa Tro - bei to - ze - ta mes - tis - sa
Vi og' eu can - tar d'a - mor En un fre - mo - so - vir - geu

De joi e de sen mas - si - sa, Si con fil - ha de vi - lai - na
U - a fre - mo - sa pas - tor Que ao pa - re - cer seu

Cap' e go - nel' e pel - lis - sa, Vest e ca - mi - za tres - lis - sa
Ja - mais - nun - ca lhi par - vi E por en di - xi - lh'as - si

Sot - lars e caus - sas de la - na.
Se - nhor por vos - so vou eu

Figura 1. Estructura melódica de la primera estrofa de *L' autrer jost' una sebissa*, de Marcabru, y de *Vi og' eu cantar d' amor*, de Don Denis. Fuentes: Hoppin (2002) y Rio Riande (2010).

⁷ Según Higinio Anglés (1958) y Walter Mettmann (1986), se repetiría esta frase a pesar de no aparecer copiada.

⁸ Tomada de Richard Hoppin (2002: 96) pero con la supresión de los valores rítmicos que propone.

⁹ Tomada de Anglés (1958: 277) pero con la supresión de los valores rítmicos que propone.

¹⁰ Tomado de Mettmann (1986: 349).

a
 Por nos, Vir - - gen Ma - - dre,
 Mia ma - - dre ve - li - - da,

b
 ro - ga Deus, teu Pa - - dre
 vou - m'a la bai - li - - a

c
e Fill' e a - - mi - - go
do a - - mor

b
 ro - ga Deus, teu Pa - - dre

c
 [*e Fill' e a - - mi - - go*]

Figura 2. Estructura melódica de la primera estrofa de Por nós, Virgen Madre (CSM 250) y de Mia madre velida, de Don Denis. Fuentes: Anglés (1958), Mettmann (1986) y Rio Riande (2010).

Finalmente, presentamos nuestra versión de la reconstrucción musical de las cantigas dionisinas con su texto completo (véanse figuras 3 y 4).

a b

Vi og' eu can-tar d'a- mor en un fre- mo- so vir- geu
 Tor- no sa- nhu- da en- ton quan- do m'es- t'o - iu di- zer
 Pois que me man- da- des ir di- xi- lh'eu Se- nhor ir meu
 Dix' e - la: Non vos ten prol es - so que di- ze - des
 Nen o meu, di - xilh'-eu, Ja, Se- nhor non se par- ti - rá

a b

U - a fre- mo- sa pas- tor que ao pa- re - cer seu
 e diss: I - des vos va - ron quen vos foi a - qui- tra - ger
 mais ja vos ei de ser- vir sem- pre por voss' an- da - rei
 nen mi praz de oo- ir sol ant' ei noj' e pe- sar - én
 de vos per cu- jo s'el ten O meu, diss' e - la, se - rá

c c

Ja - mais nun - ca lhi par_ vi e por en di - xi - lh'as - si
 pe - ra m'ir - des des - tor - var du dig' a - ques - te can - tar
 ca voss' a - mor me for - çou as - si que per vos - so vou
 ca meu co - ra - çon non é non se - rá por bo - a fe
 u foi sem- pre_ u es - tá

d

Se - nhor por vos - so vou eu
 que fez quen sei ben que - rer
 cu - jo sem - pr'eu ja se - rei
 se - non do que que - ro ben
 e do vos non cu - ro ren

Figura 3. Reconstrucción filológico-musicológica de la cantiga Vi og' eu cantar d' amor del rey Don Denis.

Fuente: Reis Trobadors.

a

Mia ma - - dre ve - li - - da,
Mia ma - - dre lo - a - - da,
Vou - - m'a la bai - li - - a,
Vou - - m'a la bai - la - - da,

b

vou - m'a la bai - - li - - a,
vou - m'a la bai - la - - da,
que fa - - zen en vi - - la
que fa - - zen en ca - - sa

c

do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor

a

Que fa - - zen en vi - - la,
Que fa - - zen en ca - - sa,
Do que eu ben que ri - - a,
Do que eu muit' a - ma - - va,

b

do que eu ben que ri - - a
do que eu muit' a - ma - - va,
cha - mar - - m'an ga - rri - - da,
cha - mar - - m'an per - ju - ra - - da,

c

do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor

Figura 4. Reconstrucción filológico-musicológica de la cantiga *Mia madre velida del rey Don Denis*. Fuente: Reis Trobadores.

› 2.3. El trabajo comprensivo sobre el texto medieval y los intérpretes reconstructores

En esta etapa fue fundamental comenzar a pensar en las necesidades de cabal comprensión de los textos por parte de los músicos del ensamble *Labor Intus*. A medida que Gimena del Rio Riande (2010) procedía al establecimiento del texto crítico para la edición del *Cancionero del rey Don Denis* en su tesis doctoral, comenzó a realizar una homogeneización gráfica de los textos líricos gallego-portugueses y una traducción al español, con el fin de simplificar el momento de lectura y comprensión de los músicos en un momento previo a la interpretación. Germán Rossi y Eleonora Wachsmann, director y co-directora del ensamble *Labor Intus*, volverían más tarde sobre estos archivos con contenido filológico dividiendo las zonas del texto en espacios relacionados con el canto. Paralelamente, se comenzaron a elaborar las diferentes hipótesis de reconstrucción sonora de las piezas previamente editadas en la etapa

anterior. El desarrollo de este proceso implicó completar una serie de vacíos y ausencias del discurso musical inherentes a la producción sonora o a la ejecución en sí misma. Las ediciones de la primera etapa daban cuenta de una serie de datos dejando otros librados a la creatividad de los *intérpretes reconstructores*. A grandes rasgos, esta es la información que se trabajó:

Código musical	Datos del primer nivel¹¹	Datos del segundo nivel¹²
Rítmico	Duraciones relativas	Organización de los valores Acentuación (relación melódico-textual)
Interválico	Alturas relativas (interválica)	Tipo de afinación (temperamento pitagórico)
Estructural-formal	La alternancia de partes propuesta por el texto lírico	El agregado de partes con funcionalidad formal específica: introducción, interludio, etc.
Lírico-textual	Asignación entre sílabas y neumas La estructuración de las palabras	La significación de las palabras La interpretación de los tópicos presentados
Tímbrico	La presencia de texto lírico implica al menos una ejecución vocal	La utilización de distintos registros vocales e instrumentales
Textural	Una única línea melódica	La construcción de líneas melódicas complementarias con reglas específicas
Modal	Comportamiento modal presente en el desarrollo melódico	Asignación en el sistema octomodal: <i>finalis</i> , tenor, ámbito, etc.
Dinámico	-----	Variaciones de dinámica inherentes a las características de los timbres utilizados

Las versiones elaboradas combinaron la ejecución vocal con la instrumental presentando diferentes hipótesis de reconstrucción sonora. En primer lugar, se seleccionaron los tipos y registros de timbres de las voces solistas y los instrumentos que los acompañaron (generando una relación polifónica que siguió las reglas de los tratados teóricos contemporáneos a repertorio reconstruido). Se utilizaron reconstrucciones de instrumentos realizadas por *luthiers* sobre la base de los testimonios iconográficos conservados. Más tarde se trabajó con la creación de secciones instrumentales (introducción, interludio, codas) entre las partes de los textos donde los instrumentos improvisaron material melódico consonante con la modalidad de la pieza y los procedimientos melódicos presentes en los corpus monódicos gallego-portugués, occitano y francés contemporáneos. A manera de ejemplo, presentamos a continuación los esquemas de estructura e instrumentación de las dos cantigas de Don Denis presentadas en el punto anterior:

Cantiga de amor. Pastorela.

Contrafactum de *L' autrer jost' una sebissa*, de Marcabru. Texto

crítico: del Rio Riande

Contrafactum: del Rio Riande- Rossi-Wachsmann

¹¹ Estos datos estaban presentes de alguna manera en las ediciones realizadas.

¹² Las proyecciones que aquí se presentan, elaboradas en función del trabajo con fuentes secundarias, plantean hipótesis que fueron discutidas y ampliadas fundamentalmente en el momento de elaborar reconstrucciones sonoras.

Instrumentación: voces, citolón, flauta de pico, fídula, pandeiro cuadrado y pandeireta

Introducción	Melodía del citolón	
Estrofa 1	Voz masculina Citolón de fondo + fídula	1 Vi og' eu cantar d' amor 2 en un fremoso virgeu 3 ãa fremosa pastor 4 que ao parecer seu 5 jamais nunca lhi par vi, 6 e por én dixilh' assi: 7 –Senhor, por vosso vou eu.
Interludio 1	Flauta con la melodía	
Estrofa 2	Voz masculina Citolón de fondo Voz femenina + fídula	8 Tornou sanhuda enton, 9 quando m' est' oiuzer, 10 e diss': –Ide-vos, varon, 11 quen vos foi aqui trager 12 pera m' irdes destorvar, 13 du dig' aqeste cantar 14 que fez quen sei ben querer!
Interludio 2	Flauta con la melodía	
Estrofa 3	Voz masculina Citolón de fondo + fídula	15 –Pois que me mandades ir, 16 dixi-lh' eu, –Senhor, ir-m' ei, 17 mais ja vos ei de servir 18 sempr' e por voss' andarei, 19 ca voss' amor me forçou, 20 assi que per vosso vou, 21 cujo sempr' eu ja serei.
Interludio 3	Flauta	
Estrofa 4	Voz masculina Voz femenina Citolón de fondo + fídula	22 Dix' ela: –Non vos ten prol 23 esso que dizedes, nen 24 mi praz de o oir sol, 25 ant' ei noj' e pesar én, 26 ca meu coraçon non é 27 nen será, per bõa fe, 28 senon do [que] quero ben.
Interludio 4	Flauta	
Estrofa 5	Voz masculina Voz femenina + fídula	29 –Nen o meu, dixilh' eu, –Ja, 30 senhor, non se partirá 31 de vós, por cujo s' el ten. 32 –O meu, diss' ela, –Será 33 u foi sempr' e u está, 34 e de vós non curo ren.
Coda Danza instrumental	Corte Entra la pandeireta 1 vuelta 8 todos 1 vuelta 8 improvisación fídula todos 1 vuelta 8 improvisación flauta todos 1 vuelta 8 improvisación citolón todos 1 vuelta 8 todos	

Cantiga de amigo. Bailada.

Contrafactum de la CSM 250 de Alfonso X Texto crítico: del Rio Riande.

Contrafactum: del Rio Riande- Rossi-Wachsmann

Instrumentación: voces, guitarra latina, zanfona, flauta de pico, pandeiro cuadrado, cunchas, palmas y pandeireta

Introducción	Guitarra latina + flauta: melodía instrumental + corte + zanfona: melodía instrumental + corte	
Estrofa 1	Canta voz femenina Con guitarra latina y cunchas Pedal vocal femenino Respuesta grupal + zanfona y pandeiro Corte	1 Mia madre velida, 2 voum' a la bailia 3 do amor. do amor.
Estrofa 2	Canta voz femenina Con guitarra latina y cunchas Pedal vocal femenino Respuesta grupal + zanfona y pandeiro Corte	4 Mia madre loada, 5 voum' a la bailada 6 do amor. do amor.
Interludio 1	Frase final instrumental con flauta + corte	
Estrofa 3	Canta voz femenina Con guitarra latina y cunchas Pedal vocal femenino Respuesta grupal + zanfona y pandeiro Corte	7 Voum' a la bailia 8 que fazen en vila 9 do amor. do amor.
Estrofa 4	Canta voz femenina Con guitarra latina y cunchas Pedal vocal femenino Respuesta grupal + zanfona y pandeiro Corte	10 <i>Voum' a la bailada</i> 11 <i>que fazen en casa</i> 12 <i>do amor.</i> do amor.
Interludio 2	Frase final instrumental con flauta + corte	
Estrofas 5 y 6	Palmas y cunchas Canto Grupal Silencio	13 Que fazen en vila 14 do que eu ben queria, 15 do amor. 16 Que fazen en casa 17 do que eu muit' amava, 18 do amor.
Interludio 3	Frase final instrumental con flauta + corte	
Estrofa 7	Canta voz femenina Con guitarra latina y cunchas Pedal vocal femenino Respuesta grupal + zanfona y pandeiro Corte	19 Do que eu ben queria, 20 chamarm' an garrida 21 do amor. do amor.
Estrofa 8	Canta voz femenina Con guitarra latina y cunchas Pedal femenino Respuesta grupal + zanfona y pandeiro Corte	22 Do que eu muit' amava, 23 chamarm' an perjurada 24 do amor. do amor.
Interludio 4	Frase final instrumental con flauta + corte	
Coda Danza instrumental	Entrada del pandeiro cuadrado 1 vuelta melodía 1 vuelta improvisación flauta + todos 1 vuelta improvisación fídula + todos 1 vuelta melodía	

› **2.4. Elaboración de material didáctico y de estudio para los músicos e investigadores**

Para facilitar el primer acercamiento a una lengua románica antigua y a un corpus poco conocido, acompañaron a la transcripción unificada de los textos grabaciones de los mismos leídos por del Rio Riande, haciendo hincapié en ellas en la articulación y fonética gallego-portuguesa medieval. Además, se planificaron clases y talleres que, por un lado, trabajaron sobre la contextualización histórica y geográfica de la lírica románica y también sobre la fonética de la lengua gallego-portuguesa, occitana y de *oïl*. Se propuso además un ejercicio práctico individualizado de lectura y recitación de las piezas junto con los músicos para solucionar problemas de pronunciación y acomodamiento del texto a la melodía (uso de la síncopa, diástole, hiato)¹³.

Asimismo, desde un primer momento decidimos plasmar el trabajo teórico e interdisciplinario que comenzamos a desarrollar en diferentes trabajos de investigación y proyectos. Hasta el momento hemos intervenido en más de una veintena de eventos, entre congresos, seminarios y conferencias, y hemos publicado artículos, ponencias y comunicaciones conjuntas e individuales sobre problemas de edición (hipo e hipermetrías de los versos y su posible solución en la interacción texto-música), la aplicación de las nociones de *contrafactum* y cantiga de seguir a la lírica profana gallego-portuguesa, la relación de la lírica románica medieval y la poesía de cancionero, etcétera. También creamos un sitio web con información del proyecto, desde donde se puede acceder a todas nuestras publicaciones y a los de los miembros del proyecto *Reis Trobadors*: <https://reistrobadores.wordpress.com/>. En la actualidad, se desarrolla el proceso de grabación de parte del corpus de piezas trabajado para ser compartido en abierto en el sitio web del proyecto. Paralelamente se realizan trabajos de reconstrucción de vestuario y organización de puesta en escena tendientes a lograr una reconstrucción del espectáculo trovadoresco medieval de la Península Ibérica.

¹³ Estas actividades fueron realizadas gracias al proyecto *Perfeccionamiento para la reconstrucción sonora y escénica de prácticas musicales y juglarescas desarrolladas en la Península Ibérica en el período Medieval* del Ensamble *Labor Intus* dentro del marco del concurso Becas Nacionales para proyectos grupales 2011 (Fondo Nacional de las Artes).

> **Anexo**









> **Referencias bibliográficas**

- Anglés, H. (1958). *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Tomo III. Primera Parte. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona - Biblioteca Central.
- BEdT: *Bibliographie der troubadours*. Recuperado de http://w3.uniroma1.it/bedt/BEdT_03_20/site_prima.aspx el 06/06/2019.
- Betti, M.^a P. (2005). *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini.
- Brugnolo, F. (2004). Da Don Denis a Raimbaut de Vaqueiras. *Critica del testo*, VII(2), 617-636.
- Chambers, F. M. (1952-1953). Imitation of Form in the Old Provençal Lyric. *Romance Philology*, VI, 104-120.
- Fernández de la Cuesta, I. (1980). *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*. Madrid: Alpuerto.
- _____. (1982). Les cantigas de amigo de Martín Codax. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV(99-100), 179-185.
- Ferreira, M. P. (1986). *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1993). Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer. En A. A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro (Eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa, 1-5 Outubro 1991* (I, 35-42). Lisboa: Cosmos.
- _____. (1998). A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997). En D. Flitter y P. Odber de Baubeta (Coords.), *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa* (58-71). Birmingham: Seminario de Estudios Galegos, Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham.
- _____. (2005). *Cantus coronatus: 7 cantigas d'el Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberg.
- Ferreira da Cunha, C. (1985). *Significância e movência na poesia trovadoresca: questões de crítica textual*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Hoppin, R. H. (Ed.) (2002). *Antología de la música medieval*. Madrid: Akal.

- Jantsch, E. (1980). *The Self-organizing Universe: Scientific and Human Implications of the Emerging Paradigm of Evolution*. Oxford-New York: Pergamon Press.
- Lorenzo Gradín, P. (1989-1994). La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación. *Romanica Vulgaria Quaderni*, 13-14, pp. 117-146.
- MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa. Recuperado de [http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%C2\(=MedDB2\)](http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%C2(=MedDB2)) el 06/06/2019.
- Mettmann, W. (Ed.) (1986). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia.
- Mölk, U. y Wolfzettel, F. (1972). *Répertoire métrique de la poésie lyrique française: des origines à 1350*. München: W. Fink.
- Pillet, A. y Carstens, H. (1933). *Bibliographie der troubadours*. Halle: M. Niemeyer.
- Rio Riande, G. del (2010). *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)* (2 vols.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rio Riande, G. del y Rossi, G. P. (2018a). Formas de la contrafactura lírica en el *Cancionero del rey Don Denis*. En R. Manetti, H. Mancuso, P. Sapkus, M.^a I. Saavedra y M. Á. Cannone (Coords.), *Actas del IV Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones del sentido, Buenos Aires, 6-9 de abril de 2016*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenclave/AEIV2016/schedConf/presentations?searchInitial=R&track=> el 06/06/2019.
- _____. (2018b). Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas. Un caso del cancionero del rey Don Denis. *Letras*, 78, 141-156.
- _____. (2015a). Apuntes para la reconstrucción filológico-musicológica de los *lais* de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo *D'un amor eu cant' e choro* (B4, V^a4). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 29, 88-118. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/apuntes-reconstruccion-filologico-riande.pdf> el 06/06/2019.
- _____. (2015b). De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadores*. En *Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance, Buenos Aires, 4-6 de septiembre de 2013* (86-99). Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/873/1/actas-decima-semana-musica.pdf> el 06/06/2019.

- _____. (2012). *Contrafactum* y adaptación de la canción de *malmaridada* en la Península Ibérica: del *Cancionero del rey Don Denis* al *Cancionero para cantar la noche de Navidad* de Francisco Ocaña. *Letras*, I(65-66), 283-292.
- _____. (2011). Utilización e interacción de los signos de división textual y musical en las cantigas del rey Don Denis del *Pergamino Sharrer*. En *Actas de las X Jornadas de Estudios Medievales y XX Curso de actualización en Historia Medieval* (s.p.). Buenos Aires: Sociedad Argentina de Estudios Medievales.
- _____. (2010a). Circulación de textos d'oc, oïl y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical. En E. C. Díaz (Ed.), *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media* (485-496). Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- _____. (2010b). *O que vos nunca cuidei a dizer*: musicología y filología en la edición del *Cancionero del rey Don Denis*. *Revista de Musicología*, XXXIII(1-2), 235-244.
- _____. (2010c). Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal. *Letras*, II(61-62), 141-150.
- _____. (2009a). Propuesta para la reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del rey Don Denis de Portugal*. En D. Fernández Calvo y N. Vineis (Eds.), *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica, Buenos Aires, 13-16 de octubre de 2009* (84-95). Buenos Aires: Publicación Digital EDUCA.
- _____. (2009b). Sobre crítica textual y musicología: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*. En L. Romero Aguilera y C. Julià Luna (Coords.), *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE), Barcelona, 2-4 de abril de 2008* (445-454). Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Rossell, A. (2004). *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*. Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals.
- _____. (2005). Música y poesía en la lírica medieval. En V. Valcárcel Martínez y C. Pérez González (Eds.), *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)* (287-304). Burgos: Junta de Castilla y León.
- Spanke, H. (1928). Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 51, 73-117.
- Tavani, G. (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

_____. (1983). *Poesia e ritmo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

_____. (2002 [1999]). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*.
Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Edições Colibri.