

Novenas Jornadas Internacionales de Literatura Española y Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario de Amadís de Gaula. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008.

# Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal”.

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi.

Cita:

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi (Agosto, 2008). *Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal”*. *Novenas Jornadas Internacionales de Literatura Española y Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario de Amadís de Gaula*. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/111>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/s1t>



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>.*

# LA RELACIÓN ENTRE TEXTO Y MÚSICA EN LA PRODUCCIÓN DEL *REY DON DENIS DE PORTUGAL*

Ma. Gimena del Río Riande (Universidad Complutense de Madrid)

Germán Pablo Rossi (Universidad de Buenos Aires/ UNAM)

## 1. Características de la tradición manuscrita de la lírica profana gallego-portuguesa: los ta

“Tradición pobre, tradición estéril”, así calificaba hace cuarenta años G. Tavani<sup>1</sup> 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 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)*<sup>2</sup>. 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

---

<sup>1</sup> G. Tavani (1969) y (1988: 57).

<sup>2</sup> Sharrer (1993), Ferreira (1993).

*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<sup>3</sup>; 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<sup>4</sup>, 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.

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.

## **2. 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”<sup>5</sup>. La cita pertenece al capítulo IX del *Arte...*, donde se describen las características de la

---

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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 se 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.

<sup>5</sup> Tavani (2000: 45).

cantiga de *seguir*<sup>6</sup>. 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)<sup>7</sup>.

Los testimonios de *contrafactum* conservados con música son pocos en el caso de los que involucran material hispánico<sup>8</sup> 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 línea melódica para producir un *contrafactum* involucra una serie 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 síntesis: 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<sup>9</sup>. En segundo nivel los cambios del material melódico interno que conforma las frases<sup>10</sup>. Estos cambios o diferencias se presentan como: omisión y agregado de notas de paso<sup>11</sup>, omisión y agregado de notas repetidas, omisión y agregado de notas para producir bordaduras<sup>12</sup>, y eliminación de notas vinculadas por saltos<sup>13</sup>. Finalmente el nivel de cambios en la articulación entre las sílabas y las notas<sup>14</sup>.

---

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Tavani (1988: 198-213).

<sup>8</sup> Tal vez los más interesantes por tratarse de material lírico no litúrgico son, entre otros, la *CSM* 414 “Como Deus é comprida Tríidade”, 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.

<sup>9</sup> Por ejemplo: formas sin estribillo que pasan a formas con estribillo o viseversa.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Notas que completan distancias interválicas cubiertas por un salto.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Movimientos melódicos ascendentes o descendentes que cubren distancias mayores a una segunda (nota contigua).

<sup>14</sup> Vinculados en muchos casos con las diferencias de las palabras que conforman los versos de ambas piezas.

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

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)<sup>15</sup>, a partir de sus relaciones intertextuales e intermélodicas con la CSM 423, *Como podemos a Deus agradecer*<sup>16</sup>:

<p>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.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>19 Ca tal é que ante se matara  20 ca mi falar, se o sol cuidara.</p>	<p><i>Como podemos a Deus agradecer  quantos bñes el por nos foi fazer.</i></p> <p>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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>[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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>E u a lña e o sol qu' é luz  criou, grand' obra e mui noble fez;  pero mais foi u chus negros ca pez  tornaron u por nos pres mort' en cruz.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>E u as estrelas fez, de certo sei  que en faze-las non fillou afan;  pero mais foi u per elas a pran  dos Reis foi aorado por Rey.</p>
--	---

<sup>15</sup> Texto crítico del Rio Riande. Contrafactum: del Rio Riande- Rossi-Wachsmann.

<sup>16</sup> Texto crítico Mettmann (1986).

	<p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p> <p>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.</p> <p><i>Como podemos a Deus agradecer...</i></p>
--	---

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 hibridación de los discursos. 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** 527<sup>a</sup>, **V** 130) comienzan con este apóstrofo, a través del cual el trovador se dirige 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<sup>17</sup>. 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,

<sup>17</sup> 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 musicológico, ver del Rio Riande- Rossi (2008).

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 composición 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 parece 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)<sup>18</sup>. 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 (deca sílabo). 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 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<sup>19</sup>.

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

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> *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 amigo, 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 *Un’ 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).

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 agradecer* (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<sup>20</sup> 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 se inicia con estribillo y que posee una *fiinda*. De manera tal que la reestructuración podría esquematizarse de la siguiente forma<sup>21</sup>:

		Estribillo		Estrofa				Fiinda	
<i>Como podemos a Deus agradecer</i>	Verso	1	2	3	4	5	6	---	---
	Identidad melódica	a	a'	a	a'	a	a'	---	---
<i>Nostro Senhor</i>	Verso	5	6	1	2	3	4	19	20
	Identidad melódica	a	a'	a	a'	a	a'	a	a'

A continuación presentamos una transcripción de la estructura melódica<sup>22</sup> de la *CSM* con su forma “original”<sup>23</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Seguimos a Anglés (1958), con la supresión de los valores rítmicos.

<sup>23</sup> Mettmann (1986).

Frase a Frase a'

CSM 423 1 Co - mo po - de - mos a - Deus gra - de - çer quan - tos bẽ -  
 Nostro Senhor 2 ca sei eu - ben que mi - non fa - la - ra, se de qual -  
 Nostro Senhor 4 ca sei eu - ben que mi - non fa - la - ra, se de qual -

Frase a

es el por - nos foi - fa - zer. 2 Por nos fez - el ce - o - ter - ra e  
 ben lh'eu que - ro cui - da - ra. 1 Nos - tro Se - nhor a - ja - des bon gra -  
 ben lh'eu que - ro cui - da - ra. 3 Por que mi - fa - lou o'j es - te di -

Frase a' Frase a

mar, ca pe - ra - ssi non a - vi - a - mes - ter, et quen a - ques - to  
 do, por quan - to - m'o je - mia - se - nhor a - lou e tod' es - to foi  
 a, a - ja - des bon gra - do Nos - tro Se - nhor, e tod' es - to foi

Frase a'

cre - er non - qui - ser, a pi - e - da - de de - Deus quer - ne - gar.  
 por - que se cui - dou quean - da - va - d'ou - tra na - mo - ra - do,  
 por - que mia - se - nhor cui - dou que - eu por o - tra mo - rri - a,

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

1 Nos - tro Se - nhor a - ja - des bon gra - do, por quan - to -  
 3 Por - que mi - fa - lou o'j es - te di - a, a - ja -  
 5 Por - que m'o - je fa - lou, a - ja - Deus bon gra -  
 7 Ca tal - é que an - te se ma - ta - ra, c'a mi fa -

m'o - je mia - se - nhor - fa - lou, e tod' es - to foi por - que se  
 des bon gra - do, Nos - tro Se - nhor, e tod' es - to foi por - que se  
 do, mais d'es - to non fo - ra - ren, se - non por que - mia - se -  
 lar se o - sol cui - da - ra.

2, 4, 6

cu - i - dou quean - da - va - d'ou - tra na - mo - ra - do, ca sei eu -  
 mia - se - nhor cui - dou que - eu por ou - tra mo - rri - a,  
 nhor cui - dou ben que d'ou - tra - e - ran os - de - se - jos meus,

ben que mi - non fa - la - ra, se de qual ben lh'eu que - ro cui - da - ra.

BIBLIOGRAFIA  
 ANGLÉS, Higinio

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, Paolo y Carlo 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 Germán ROSSI

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.

2004, *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 Penisola 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: Colibri.