

Ripetizione, parallelismo e *leixaprén*: il testo e la musica **Ella Bernadette Nagy** **(Università degli Studi di Padova)**

Abstract

This essay examines the relationship among text, meter, and music in the Galician-Portuguese *cantigas*, using compositions that make explicit reference to dance forms as a point of departure. Several findings point to the existence of the *bailada* genre in the Galician-Portuguese region, though they are insufficient for defining its precise characteristics. However, the texts under study have certain formal traits in common, such as a basic *aaB* structure, the presence of a *refrán* and their frequent use of repetition. The second part of this essay is dedicated to the role of music in the development of the repetitive techniques characteristic of the Galician-Portuguese school (parallelism and *leixaprén*), as well as to compositions built on meters analogous to the Occitan *balada* or the French *rondel*. The study concludes with an examination of the relationship between rhythmic and melodic structure in the *Cantigas de Santa Maria*, which recall the *cantigas de amigo* from a formal point of view and share affinities with “choreographic” genres of contemporary romance-language song forms.

Forme metriche “coreografiche” si ritrovano in tutte le tradizioni liriche romanze, seppure con evoluzioni diverse. I termini *ballata/balada/ballete*, *dansa*, *rondel*, *carole* ecc. indicano composizioni destinate alla danza caratterizzate da una forma metrica fissa con ritornello, la cui esecuzione, in generale, prevede un solista e un coro che canta il *refrán*. Nell’area galego-portoghese si trovano alcuni componimenti presumibilmente destinati al ballo: da un lato possiamo individuare le *cantigas*, costruite su strutture metriche affini ai generi coreografici della lirica romanza coeva; dall’altro, invece, un piccolo gruppo di testi che riproduce scene di danza. Negli studi critici sulla lirica galego-portoghese il termine *bailada* si usa in riferimento a quelle *cantigas* in cui compare il motivo di tale attività festiva. Il punto di partenza del presente lavoro è costituito proprio da quei testi che, a prima vista, non sembrano seguire un unico modello strofico, ma che, come si vedrà, presentano alcuni tratti in comune anche a livello formale.

1. Le *cantigas* galego-portoghesi che alludono alla danza

Che la danza facesse parte delle *performances* trobadoriche, pare confermato dalle miniature del *Cancioneiro da Ajuda*, in cui è spesso rappresentata una figura femminile accanto al giullare, la *soldadeira*, che balla o suona uno strumento a percussione. Questo dato per così dire esterno va però confrontato con quello interno: i testi nei quali sono citate delle esibizioni giullaresche (tutti *de escarnio*) non menzionano mai la danza, tant’è che quasi tutte le *cantigas* che contengano un riferimento esplicito al ballo appartengono al genere *de amigo*.

In questi componimenti il verbo *bailar* ha quasi sempre una funzione strutturante: si trova nel *refrán* o viene ripetuto più volte, spesso in variazione parallelistica. Questa modalità si vede molto chiaramente nella coppia *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* di Johan Zorro e la sua imitazione realizzata da Airas Nunez (*Bailemos nós ja todas tres, ai amigas*): entrambe le composizioni riproducono la scena di una danza corale in cui le ragazze ballano sotto gli alberi chiamando i loro *amigos* a *bailar*. I due testi coincidono nello schema metrico-rimico (*a11’ a11’ a11’ B4 a11’ B4*) e presentano un *refrán* composto di due versi, di cui uno viene inserito all’interno della strofa, mentre gli altri versi sono collegati da una stanza all’altra con la tecnica delle *coblas capdenals*:

Airas Nunez (14,5)¹

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolicas,
e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolicas
verrá bailar.

Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas,
so aqueste ramo d' estas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqueste ramo d' estas avelanas
verrá bailar.

Por Deus, ai amigas, mentr' al non fazemos
so aqueste ramo frolico bailemos,
e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqueste ramo, sol que nós bailemos,
verrá bailar.

Johan Zorro (83,1)

Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
sô aquestas avelaneyras frolicas
e quen fôr velida, como nós velidas,
s' amig' amar,
sô aquestas avelaneyras frolicas
verrá baylar!

Baylemos agora, por Deus, ay loadas,
sô aquestas avelaneyras granadas
e quen fôr loada, como nós loadas,
s' amig' amar
sô aquestas avelaneyras granadas
verrá baylar!

Dal punto di vista formale si avvicina a queste composizioni un'altra *cantiga* di Airas Nunez (14,4), costruita anch'essa interamente sul motivo della danza, in questo caso con un'intonazione macabra. Il testo è uno strano dialogo tra due personaggi, in cui la madre chiede a sua figlia di ballare davanti al suo *amigo*, ma desiderandone la morte. Il verbo *bailar* compare tre volte in ciascuna strofa; da sottolineare poi come nella terza il sostantivo *bailada* non designa una composizione, ma semplicemente la danza stessa. I versi 4 e 6 costituiscono il *refrán*, mentre i versi 2, 3 e 5 originano un legame di *capdenals* con le stanze successive. Lo schema è *a11' a11' a11' B11 a11' B11*. È da notare, tuttavia, come l'ultimo verso presenti una leggera variazione: *pois me vós mandades que baile ant' el ben* (str. I e III) → *pois que me mandades que baile ant' el ben* (str. II e IV):

“Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades,
ant' o voss' amigo, que vós moit' amades”.
“Bailarei eu, madre, pois me vós mandades,
mais pero entendo de vos ùa ren:
de viver el pouco muito vos pagades,
pois me vós mandades que baile ant' el ben”.

“Rogo-vos, ai filla, por Deus, que bailedes
ant' o voss' amigo, que ben parecades”.
“Bailarei eu, madre, pois mi•o vós dicesdes,
mais pero entendo de vós ùa ren:
de viver el pouco gran sabor avedes,
pois que me mandades que baile ant' el ben”.

“Por Deus, ai mia filla, fazed' a bailada
ant' o voss' amigo, de so a milgranada”.
“Bailarei eu, madre, d' aquesta vegada,
mais pero entendo de vós ùa ren:

¹ L'edizione di riferimento dei testi profani citati è Brea (1999²) = LP. Riporto i testi con la rispettiva numerazione che, salvo eccezioni, coincide con il *Repertorio metrico* di Tavani (1967) = RM. Seguono sempre questa edizione i nomi propri e la denominazione dei generi. Per le citazioni delle *Cantigas de Santa Maria* utilizzo il testo di Mettmann (1986), per l'*Arte de Trovar* quello di Tavani (1999).

de viver el pouco sodes mui pagada,
pois me vós mandades que baile ant' el ben".

“Bailade oj', ai filla, por Sancta Maria,
ant' o voss' amigo, que vos ben quera”.

“Bailarei eu, madre, por vós todavia,
mais pero entendo de vós ùa ren:
en viver el pouco tomades perfia,
pois que me mandades que baile ant' el ben".

Nelle *cantigas* 136,4 di Pero Viviaez e 91,3 di Martin Codax la danza ha luogo in un santuario ed è legata alla *romaria*. La prima è meno ricca di procedimenti ripetitivi rispetto a quelle citate. Anche in questo testo il verso che precede il *refrán* si trova in variazione parallelistica:

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos todos lá irán
por nos veer e andaremos nós
bailand' ant' eles fremosas en cos;
e nossas madres, pois que alá van,
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos irán por cousir
como bailamos e poden veer
bailar i moças de bon parecer;
e nossas madres, pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

La *cantiga* di Martin Codax in questione è l'unica ad essere priva di notazione musicale nel *Pergaminho Vindel*. Il soggetto viene nominato in modo generico (*corpo*); potrebbe verosimilmente trattarsi di una ragazza giovane che esegue un ballo rituale. Il testo non è propriamente definibile una *cantiga de amigo*, dal momento che la scena della danza viene descritta da una voce maschile che nel *refrán* parla in prima persona. I versi vengono concatenati grazie alla tecnica del *leixapréen*, caratteristico della scuola galego-portoghese (vv. 1–12):

Eno sagrado en Vigo,
bailava corpo velido.
Amor ei!

En Vigo, no sagrado,
bailava corpo delgado.
Amor ei!

Bailava corpo velido.
que nunc' ouver' amigo.
Amor ei!

Bailava corpo delgado.
que nunc' ouver' amado.
Amor ei!

La stessa tecnica ripetitiva è usata da Martin de Ginzo (93,1) in un testo degno di nota per un'evidente allusione alla danza, anche se in assenza di termini tecnici quali *baile/bailar/bailada*. Viene qui descritta una figura —non esplicitata neanche in questo caso, se non col pronome *a*— che fa suonare l'*adufe*, ovvero il tamburello. Come la *cantiga* codaxiana, anche questa si avvicina al genere *de amor*, perché la danza della giovane viene delineata attraverso lo sguardo di un io maschile, che nel *refrán* interviene in prima persona.²

A do mui bon parecer
mandou lo adufe tanger:
louçana, d' amores moir' eu.

A do mui bon semelhar
mandou lo adufe sōar:
louçana, d' amores moir' eu.

Mandou lo adufe tanger
e non lhi davan lezer;
louçana, d' amores moir' eu.

Mandou lo adufe sōar
e non lhi davan vagar
louçana, d' amores moir' eu.

A livello formale è simile a quella di Martin Codax anche la *cantiga* 25,44 di Don Denis. in cui la ragazza dice alla madre che si recherà a ballare ad una festa nella *vila* del suo *amigo*, più precisamente *em casa do amor*. Il termine *bailada* neanche in questo caso indica un tipo di composizione, ma si riferisce a un'attività festiva, diventando così sinonimo di *bailia*, con il quale, infatti, si alterna secondo la tecnica della *variatio* sinonimica caratteristica del *leixaprén* (vv. 1–12):

Mha madre velida!
Vou-m' a la bailia
do amor.

Mha madre loada!
Vou-m' a la bailada
do amor.

Vou-m' a la bailia
que fazem em vila
do amor.

Vou-m' a la bailada
que fazem em casa
do amor.

Il motivo della danza si ritrova inoltre in due dei cinque *lais* anonimi (157,28 e 157,35), che in realtà possono essere assimilati alla *cantiga de amigo* in quanto caratterizzati per la presenza

² Sul motivo della danza in questo testo e sull'*adufe*, cf. l'analisi approfondita di Villalta (1999: 37–40).

di una voce femminile, mentre gli altri tre appartengono piuttosto al genere *de amor*.³ Sono gli unici testi profani che usino il verbo *dançar* invece di *bailar*.⁴ Nel *lais* 157,35, accanto al sostantivo *dança*, si registra anche *bailada*, che in questo caso designa una composizione cantata: *andamos fazendo dança, | cantando nossas bailadas!* (vv. 15–16).⁵ In 157,28 invece anche il termine *lais* sembra rinviare a un genere legato alla danza: *E dancemos! ... cantemos-lhe aqueste lais!* (vv. 2 e 4). Quanto agli aspetti formali, anche in questi due testi —oltre al *refrán*— troviamo alcune riprese letterali da una strofa all'altra ma in modo meno sistematico rispetto alle *cantigas de amigo* che riproducono scene di danza.

L'elenco delle composizioni che rappresentano attività festive coreografiche potrebbe completarsi con una *cantiga de amigo* di Pero Meogo (134,4) in cui c'è solo un piccolo accenno iniziale alla danza. Il testo è interessante inanzitutto per la sua struttura strofica, in quanto presenta una variazione parallelistica molto complessa, che nelle prime due *cobras* si estende anche ai versi che costituiscono il *refrán*, i quali però non vengono più alterati nelle strofe finali: in altre parole, due versi del *refrán* sono sempre identici, ma non sono gli stessi della prima strofa: probabilmente, in una fase compositiva iniziale, anche questi versi dovevano essere variati (*Pois o namorado i ven* → *Poilo cervo i ven*, come i versi 1–2 che seguono le regole del parallelismo),⁶ rimanendo invece intatti nel resto delle strofe. Il nuovo *refrán* ha alterato anche lo schema metrico, che nella prima strofa è *a8 a8 B8 B8 B8*, mentre nelle successive diviene *a8 a8 B6 B8 B6*.⁷ Viene da chiedersi come si adattavano alla melodia i versi modificati nel numero di sillabe.⁸ Si potrebbe ipotizzare che la melodia avesse alcune note all'unisono in corrispondenza della parola *namorado*, facilmente adattabili alla parola *cervo* facendo cadere due note (come accade nel caso della *cantiga* mariana 120 (per la quale cf. *infra*). Un'altra soluzione ipotizzabile è un canto melismatico che prolungherebbe la parola *cervo*:

Fostes, filha, eno bailar
e rompestes í o brial.
Pois o namorado i ven
esta fonte seguídea ben,
Pois o namorado i ven.

³ Il verbo *bailar* si trova inoltre nel *refrán* di una *cantiga de escarnio* di Roi Queimado (148,8), che non può essere presa in considerazione perché, riprendendo un cosiddetto *verv' antigo*, risulta estranea al contesto qui analizzato: “*como lhi cantardes, bailar-vos-á*”, | *ca non á por que vos baile melhor*, cf. Brea (1998: 406 n.).

⁴ Anche nelle *Cantigas de Santa Maria* troviamo solo il termine *dança*, menzionata in tre testi: nella *cantiga* 62 si tratta di una danza che ha luogo in un ambiente rurale (vv. 43–44, *e viu-o [= seu fillo] estar u fazian dança | a gente da vila*); nelle altre due il riferimento al ballo si inserisce in un contesto liturgico: n. 24, v. 62: *levárono [= o crerigo] con dança*; e n. 409 (*de loor*), vv. 1–2, *refrán*: *Cantando e con dança | seja por nos loada*.

⁵ La danza ha attirato persino l'attenzione di Colocci che ha sottolineato la parola *bayladas* nel testo del *lais* di B 2 (fol. 10v) e l'ha tradotta come *ballata* nel margine inferiore della pagina. La lettura non è sicura, potrebbe essere *belleza*, dato che anche la parola *beldade* è sottolineata nel *lais* B 3. Il sostantivo *Baylada* è evidenziato e tradotto *baylata ballata* in un'altra occasione sul fol. B 302r, in corrispondenza del testo di Johan de Gaia (B 1452 = LP 66,3). Più che una semplice traduzione, anche questa è una postilla di carattere metrico: Colocci dà l'equivalente italiano della *bailada*, perché la tratta come una forma metrica, non come un testo caratterizzato dal motivo della danza.

⁶ Per una classificazione del parallelismo e per la sua funzione, rimando all'opera di Asensio (1957), che stabilisce tre tipi di parallelismo: letterale o verbale, semantico e strutturale.

⁷ Lo schema *aaBBB* con ottosillabi maschili è condiviso da altri due testi, una *cantiga de amigo* di Johan Airas (63,10) e una *cantiga de amor* anonima 157,42 (*RM* = 75,17). L'affinità può non essere casuale dato che tutti e tre ripetono il primo verso del *refrán* (nel testo di Johan Airas c'è una leggera differenza tra i versi ripresi) e hanno alcuni rimanti in comune (*ben, ven*).

⁸ Un altro testo che non presenta lo stesso numero di sillabe nelle strofe a causa della variazione parallelistica è una *cantiga de amigo* 106,11 di Nuno Fernandez Torneol, in cui la misura sillabica oscilla tra 14 e 11, cf. Tavani (1978: 430).

Fostes, filha, eno loir
e rompestes í o vestir.
Poilo cervo í ven
esta fonte seguídea ben,
Poilo cervo í ven.

E rompestes í o brial
que fezeastes ao meu pesar.
Poilo cervo í ven
esta fonte seguídea ben,
Poilo cervo í ven.

E rompestes í o vestir
que fezeastes a pesar de min.
Poilo cervo í ven
esta fonte seguídea ben,
Poilo cervo í ven.

In conclusione, possiamo affermare che nei testi lirici galego-portoghesi il termine *bailada* equivale a ‘danza’, intesa come attività svolta nei giorni di festa, conservando perciò quello che doveva essere il significato originario del termine. La parola può indicare ugualmente una composizione cantata, destinata al ballo (come nel *lais* citato), ma non designa un tipo di componimento con una forma metrica fissa. Infatti, l’*Arte de trovar* non menziona il genere della *bailada* e nessuna *cantiga* è definita tale dalla rubrica che la accompagna. Ci sono però due rubriche in cui compaiono rispettivamente i termini *bailar* e *bailada*: il verbo si trova in una *cantiga de vilão*, citata parzialmente nella rubrica di B 1433 / V 1043 (= LP 66,7), modello per una canzone *de escarnio* di Johan de Gaia: *Diz ùa cantiga de vilão: “A pee d’ua torre, baila corpo brioso: vedes o cós, ai, cavaleiro!”*.⁹ Il breve testo mostra affinità con quelli trattati finora, in particolare con 91,3 e 93,1, non solo perché presenta strofe di soli tre versi (l’ultimo dei quali probabilmente doveva costituire il *refrán*, perché così figura nell’imitazione realizzata dal trovatore), ma anche a livello tematico, dal momento che anche in questo caso il soggetto è semplicemente designato tramite il sostantivo *corpo*, senza ulteriori precisazioni.¹⁰ La rubrica ci fa quasi pensare che la *cantiga de vilão* fosse un genere vincolato alla danza: l’*Arte de trovar* le dedica un breve paragrafo, ma le sue caratteristiche restano vaghe. La rubrica di B 1452 / V 1062 (= LP 66,3) introduce un’altra *cantiga de escarnio* di Johan de Gaia e ci informa che il modello del testo che segue è una *bailada*: *Esta cantiga foi seguida per ùa bailada que diz: “Vós avede-los olhos verdes e matar-m’-edes con eles”* Questo indizio importante comprova l’esistenza del genere della *bailada*, ma è insufficiente per definire le sue caratteristiche. Esaminando quest’ultima composizione di Johan de Gaia, possiamo notare che lo schema rimico è il consueto *aaB*, in cui il secondo verso è quasi identico in tutte le strofe, dato che solo la parte finale è soggetta a variazioni. Questo tipo di struttura strofica è in effetti caratteristico di alcune *cantigas de amigo* costruite sul motivo della danza: i testi citati presentano quasi tutti (con l’eccezione di 136,4 e dei *lais*) lo schema semplice *aaB* (25,44; 91,3; 93,1; condiviso anche dalla *cantiga* 66,7, priva di legami interstrofici) o un’ampliamento di questo schema base: *aaaBaB* (14,4; 14,5; 83,1) e *a a B B B* (134,4). Inoltre tutti i componimenti hanno in comune la presenza di un *refrán*, si abbinano con strutture parallelistiche o con altri

⁹ *Brioso* è la soluzione degli editori, nel ms. *V* si legge *piolo*, in *B* *prebo* o *probo*, entrambi privi di senso.

¹⁰ Quanto alla rubrica, i due manoscritti divergono: in *V* troviamo *cantiga de vilao*, mentre in *B* si legge chiaramente *damiga de vilano*, che potremmo interpretare come *cantiga d’amiga de vilão*. In questo senso la *cantiga de vilão* implicherebbe una voce femminile. Sembra però più plausibile la lettura *cantiga de vilão* (come in *V* e nell’*Arte de trovar*), e che *damiga* sia un errore, perché simile paleograficamente a *cantiga*.

tipi di ripetizione e, nel caso di quattro testi, utilizzano la tecnica del *leixaprén* (25,44; 91,3; 93,1; 134,4).

2. Rapporto con la musica

Quale poteva essere dunque la funzione della musica nell'*iter* compositivo? La tecnica del parallelismo che si abbina con *leixaprén* non è infrequente nella lirica galego-portoghese: secondo il computo di Tavani (1978: 429), i testi di questo tipo sono 107, in maggioranza *cantigas de amigo*. La struttura strofica più frequente delle *cantigas* parallelistiche si potrebbe schematizzare secondo il modello di Tavani nel modo seguente: I 1→II 1'; I 2→II 2'→III 1→IV 1'; III 2→IV 2'→V 1→VI 1.¹¹ Con molta probabilità la musica ha giocato un ruolo importante nello sviluppo e nella diffusione di questa tecnica compositiva. Le altre *cantigas de amigo* di Martin Codax —che fortunatamente sono conservate con la melodia— sono costruite sullo schema metrico *a a B* con parallelismo, al quale corrisponde sempre la forma musicale $\alpha \alpha' // \beta$. Questo significa che la melodia del secondo verso è molto simile a quella del primo, ma viene variata nella parte finale (*cantigas* 91,6; 91,4; 91,5), nella parte iniziale (91,2) o è più ricca di ornamenti (91,1; 91,7).¹² La melodia del *refrán* invece è diversa (di solito anche metricamente), però si ritrovano moduli melodici più o meno lunghi, comuni anche ai versi α e α' .¹³

Potremmo supporre che le *cantigas de amigo* che ci sono giunte senza musica e il cui principio strutturante è il parallelismo con *leixaprén* avessero questo tipo di struttura melodica: proprio questa caratteristica permette le variazioni parallelistiche a livello del testo, perché il primo verso risulta perfettamente cantabile con la melodia del secondo e viceversa. Le ripetizioni e il *leixaprén* hanno la funzione di rallentare, ritardare lo sviluppo del tema, e al tempo stesso facilitano la memorizzazione.

In una fase iniziale dell'evoluzione di questa tecnica, si potrebbe ipotizzare una forma elementare di ripetizione: nella seconda strofa viene ripetuto il secondo verso della prima con la melodia del primo verso, e in ogni nuova strofa al posto del secondo verso viene inserito un elemento nuovo, come succede in alcune canzoni tradizionali. Da qui nasce gradualmente un parallelismo più complesso con regole fisse che diventerà una tecnica compositiva diffusa della scuola galego-portoghese. La tecnica del *leixaprén* in sostanza segue il procedimento appena descritto, raddoppiando le strofe e variando il secondo verso nella parte finale.

Strutture più complesse risultano dall'ampliamento dello schema *aaB* (con parallelismo), con l'inserimento di un secondo verso di *refrán* (*B*) tra i versi a rima *a* (cioè *aBaB*), mantenendo la variazione interstrofica nei versi *a*. Con l'aggiunta di un verso a rima *a* a una strofa con *refrán intercalar* si arriva a uno schema di questo tipo: *aa(a)BaB*, in cui i versi che precedono il *refrán* (versi *B*) si trovano sempre in variazioni parallelistiche. Questo modello strofico è caratteristico di venticinque testi.

L'inserimento di un verso del *refrán* nel corpo della strofa può dare luogo a una serie di combinazioni interessanti, tant'è che gli esempi sono numerosi anche quando la strofa è costruita su tre rime). Nella lirica galego-portoghese è una tecnica abbastanza frequente, usata in una sessantina di testi, di cui la metà circa sono *cantigas de amigo*.¹⁴ La maggioranza delle

¹¹ Cf. Tavani (1978: 430–431).

¹² Le *cantigas* codaxiane nel *Pergaminho Vindel* appaiono nell'ordine seguente: 1 = 91,6; 2 = 91,4; 3 = 91,5; 4 = 91,1; 5 = 91,7; 6 = 91,3; 7 = 91,2.

¹³ In particolare la parte finale del *refrán* della *cantiga* 1 è molto simile ad α , con alcune differenze; nella 4 la sequenza *si^(b) la la sol* ricorre sia in α (e in α') che in β ; nella 5 le ultime sei note sono comuni in tutti i versi; nella 7 il gruppo di note finali di α (e di α') ricompare anche all'interno della melodia β .

¹⁴ Per l'esattezza 27 *cantigas de amigo*, 21 *de escarnio* e 11 *de amor* appartengono a questa categoria (comprese le *baladas*, su cui cf. *infra*), prendendo in considerazione anche quelle in cui i versi del *refrán* presentano leggere differenze tra una strofa e l'altra. A questi si potrebbero aggiungere i casi in cui

composizioni di questo tipo appartiene ad autori del terzo periodo —i primi trovatori in cui è attestato il *refrán intercalar* sono Fernan Paez de Talamancos (46,3) e Johan Soarez Somesso (78,15)—,¹⁵ ma molte sono di Don Denis, autore che fa largo uso dello schema *aa(a)BaB*. In quasi tutti i componimenti i versi che precedono o seguono il *refrán* sono legati tramite *capdenal* o da parallelismo.

Un'altra tecnica riconducibile al nostro schema base si ha quando il *refrán* è composto da un unico verso ripetuto all'interno della strofa o raddoppiato alla fine. Diciotto testi appartengono a questa categoria (compresi quelli in cui c'è una leggera differenza tra i versi ripetuti), dei quali più della metà sono *cantigas de amigo*. Il tipo più frequente presenta *refrán* di tre versi, di cui il primo e il terzo si ripetono senza modificazioni (come il testo 134,4 citato sopra) secondo lo schema *aa(a)BBB* (in grassetto i versi identici).¹⁶

Due composizioni di questo tipo, la *cantiga de amigo* 77,7 di Johan Servando e la *cantiga de amor* 104,4 di Nun' Eanes Cêrteo, mostrano analogie metrico-strutturali rimaste inosservate. La formula metrica dei testi è *a10 a10 a10 B10 B10 B10*. Nove *cantigas* utilizzano questo schema con decasillabi maschili, sette di queste hanno un ritornello di tre versi, solo queste due però ripetono un verso del *refrán*, rendendo così identici i vv. 4 e 6. I testi condividono alcune rime (*-er* e *-ir*) e un rimante (*vir*) della prima strofa, e presentano inoltre elementi in comune anche a livello semantico-lessicale. Non è possibile stabilire con certezza chi sia l'imitatore, perché si tratta di autori vissuti *grosso modo* nello stesso periodo:

abbiamo *capdenals* se la strofa è scritta in versi lunghi; disposta invece in versi brevi, gli stessi versi diventano *refrán* (per esempio i testi 38,6 e 152,3, cf. Pérez Barcala 2006: 169). I testi con *refrán intercalar* (escluse le *baladas*) sono: *aaaBaaB* 25,106; *aaaBaB* 2,3; 7,6; 14,4; 14,5; 18,30; 25,12; 25,48; 25,54; 25,68; 25,102 (qui il v. 2 del *refr.* in realtà non è identico in tutte le strofe, ma solo nella parte finale, formando quindi un parallelismo); 46,3; 56,14; 60,2; 60,17; 70,4; 70,15; 70,50; 83,1; *aaBaB* 7,8; 11,5; 25,1; 25,77; 56,12; 56,16; 72,15; 107,1; 127,12; *aaBBa* 25,58 (*capden.* al v. 1); *aaBBaa* 33,2; *aBaB* 83,5; 117,4; *aBaBa* 9,4; *aBaBBB* 87,6; *ababCAbC* 78,15 (*capden.* al penultimo verso); *ababCaC* 120,51; *ababCbC* 139,1; *ababcDc* 25,9; *aBaC*: 25,4; *aBaCB*: 25,43; *abaCbabd* 120,1 (senza parallelismo, ma le strofe sono *capfinidas*); *abbaCaC* 25,96; 63,53; 142,5; *abbAccA*: 17,2; *abBAcca*: 125,32; *abbaCCa*: 127,13; *AbbAccA* 116,11 (senza parall.); *abbCaC* 157,31, *abbCbC* 85,7; *AbbCC* 116,3; *abCbaC* 79,49. A volte il *leixaprén* si interrompe o il parallelismo non ha luogo in tutte le strofe, per esempio nella 117,4.

¹⁵ Per le informazioni storiche e la cronologia degli autori rimando ai dati del *MedDB*, che ha stabilito 5 periodi: 1 = 1170–1220, 2 = 1220–1240, 3 = 1240–1300, 4 = 1300–1350, 5 = 1400–1480.

¹⁶ Di seguito indico i testi che ripetono un verso del *refrán*: *aaaBBB* 11,2; 18,24; 77,2; 77,7; *aaBBB* 35,1; 55,2 (nella I strofa i versi *B* non sono del tutto identici); 63,10 (con una leggera differenza tra i versi ripetuti); 93,8; 95,5; 104,4; 125,9; 134,4; 157,42; *aBaBA* 9,4 (le rime *a* non sono perfette); *abbaaCC* 70,10; *aaBCBB* 85,13; *abCCC* 114,4 (anche qui c'è una piccola differenza tra i versi *C*) e *aaBBBB* 87,20 in cui sono identici i vv. 3–5 e 4–6. Diverso è il caso della *cantiga* 120,45 con lo schema *AbcbAA* (il primo verso non viene considerato *refrán* dagli editori).

104,4

Quand' ora fôr'a mia senhor veer
que me non quer leixar d' amor viver,
jay Deus Senhor! çse lh' ousarei dizer:
"Senhor fremosa çnon poss' eu guarir?"
Eu, se ousar', direi quando a vir':
"Senhor fremosa çnon poss' eu guarir?"

Por quantas vezes m' ela fez chorar
con seus desejos, cuitando d' andar,
quando a vir', direi-lhi, se ousar':
"Senhor fremosa çnon poss' eu guarir?"
Eu, se ousar', direi quando a vir':
"Senhor fremosa çnon poss' eu guarir?"

Por quanta coita por ela levei
e quant' afan soffri e endurei,
quando a vir', se ousar', lhi direi:
"Senhor fremosa çnon poss' eu guarir?"
Eu, se ousar', direi quando a vir':
"Senhor fremosa çnon poss' eu guarir?"

77,7

Disseron-mi ca se queria ir
o meu amigo, por que me ferir
quiso mia madre; se m' ante non vir,
achar-s' á end'el mal, se eu poder,
se ora fôr sen meu grad' u ir quer;
achar-s' á end'el mal, se eu poder.

Torto mi fez, que m' agora mentiu;
a veer-m' ouve, pero non me viui,
e, por que m' el de mandado saui,
achar-s' á end'el mal, se eu poder,
se ora fôr sen meu grad' u ir quer;
achar-s' á end'el mal, se eu poder.

El me rogou que lhi quisesse ben
e rogo a Deus que lhi dia por en
coitas d' amor e, pois s' el vai d' aquen,
achar-s' á end'el mal, se eu poder,
se ora fôr sen meu grad' u ir quer;
achar-s' á end'el mal, se eu poder.

A San Servando foi en oraçon
eu, que o viss', e non foi el enton,
e por atanto, se Deus mi perdon,
achar-s' á end'el mal, se eu poder,
se ora fôr sen meu grad' u ir quer;
achar-s' á end'el mal, se eu poder.

3. La struttura melodica

Ora potremmo chiederci quale poteva essere la struttura melodica di queste forme metriche coreografiche e se alla ripetizione (parziale) del verso corrisponde identità melodica. Nella lirica galego-portoghese, oltre alle *cantigas* di Martin Codax, gli unici componimenti profani conservati con la musica sono le sette *cantigas de amor* di Don Denis tramandate dal *Pergaminho Sharrer* in uno stato molto frammentario.¹⁷ Rispetto alle melodie del giullare, queste sono più ricche di ornamenti e sono più complesse a livello strutturale: le strofe sono più lunghe (5–7 versi) e, di conseguenza, pur con porzioni della melodia che ritornano più volte, troviamo diverse frasi musicali che non si ripetono così spesso (fatto che si spiega con l'appartenenza dei testi al genere *de amor*). Dato che nessun testo di carattere coreografico ha la musica, dedurre qualcosa sulla struttura melodica di questi componimenti è possibile solo attraverso un confronto con la lirica romanza coeva e con le *Cantigas de Santa Maria*.

La *balada* è la variante provenzale del *rondel* francese:¹⁸ essa si caratterizza per la presenza di un *refrán* formato da un distico (che spesso viene ricopiato all'inizio del testo), inserito nel

¹⁷ Lo studio della struttura melodica di questi testi comporta delle difficoltà non indifferenti date le lacune del manoscritto. Per la ricostruzione melodica, Ferreira (2005) tiene conto delle analogie e ripetizioni interne. Per esempio la sequenza melodica *la-sol-fa sol-la do-re re-do* si trova nelle *cantigas* 5, 6 e 7 (le ultime due hanno in comune anche un *do-re* dopo). Le *cantigas* del *Pergamihio Sharrer* sono, secondo la numerazione della LP: 1 = 25,78; 2 = 25,17; 3 = 25,63; 4 = 25,94; 5 = 25,114; 6 = 25,53; 7 = 25,103.

¹⁸

Chiamato anche *rondet* o *rondeau*.

corpo della strofa al posto del secondo e quarto verso.¹⁹ Il genere è rappresentato solo da sette testi, nessuno dei quali ci è pervenuto con la melodia. Due sono di Cerveri de Girona, gli altri sono anonimi. Di alcuni *rondeaux* francesi possediamo la musica: la maggior parte presenta due frasi melodiche che sono in perfetta corrispondenza con la struttura rimica, nel senso che ai versi *a* viene adattata sempre la melodia α , ai versi *b* la melodia β , anche nel *refrán*. Possono esserci però alcune leggere differenze tra due frasi α o due frasi β (che di solito riguardano gli aspetti ornamentali o le note finali della melodia), trascurabili nella rappresentazione schematica. I *rondeaux* tradizionali di sei versi hanno lo schema *aAabAB* (eventualmente con un *refrán* iniziale) al quale equivale la formula melodica $\alpha \alpha \beta \alpha \beta$. La corrispondenza fra rime e frasi melodiche si verifica anche nel caso dei *rondeaux* più complessi.²⁰

Tra i testi galego-portoghesi con *refrán intercalar* tre hanno la struttura assimilabile alla *balada* provenzale con lo schema *AbAbAA*: una *cantiga de escarnio* di Pero da Ponte (120,5), una *de amigo* di Estevan Reimondo (35,2) e una *de escarnio* di Alfonso X (18,27) che inizia con il *refrán*. Altre quattro hanno lo schema del *rondel* francese *aAabAB*: due *cantigas de amor* di Pero da Ponte (120,36 e 120,47), una *de escarnio* di Roi Gomez de Briteiros (144,2) che sembra essere quello che ha introdotto questa forma metrica nella lirica galego-portoghese,²¹ e una sempre *de escarnio* di Roi Paez de Ribela (147,9).

La struttura strofica della *dansa* provenzale è diversa: presenta una strofa bipartita, in cui le rime della volta riprendono quelle del *refrán*, che apre il testo e non si mescola nella strofa. Trenta sono le *dansas* conservate (in maggioranza anonime), di cui cinque sono tramandate con notazione.²² Quanto alla musica, la *dansa* è articolata in più frasi melodiche rispetto al *rondel*, e c'è sempre equivalenza tra struttura melodica e struttura rimica.

La maggior parte delle *cantigas* del *corpus* mariano presenta una strofa zagialesca, ma alcune sono costruite su schemi metrico-melodici interessanti, che risultano dall'uso di varie tecniche di ripetizione. Il fatto che questi testi abbiano strutture ripetitive si spiega con il loro carattere lirico, dato che quasi tutte appartengono al genere *de loor*. Alcune ricordano le *cantigas de amigo* parallelistiche, altre ricorrono al *refrán intercalar*, e cinque sono vere e proprie *baladas* dal punto di vista formale.

Il testo della *cantiga* 160 presenta lo schema *a7 a8 B4'*, come molte *cantigas de amigo*, ma la struttura melodica si articola in tre frasi: $\alpha \beta // \gamma$.²³ A partire dalla terza strofa, il secondo verso sarà sempre il primo nella strofa successiva, con un piccolo adattamento: nella ripetizione manca sempre una sillaba di una parola o una parola monosillabica, ma il nuovo verso resta grammaticalmente e semanticamente corretto.²⁴ Le redazioni dei mss. *E* e *T* divergono: in *E* il verso *Quen bõa dona* è considerato erroneamente *refrán*, e viene ricopiato dopo ogni strofa con la melodia del verso *Santa Maria*, che dovrebbe essere il vero *refrán*. Nel ms. *T* la *cantiga* ha un aspetto molto più chiaro: troviamo una strofa per rigo, che finisce sempre con *Santa Maria*, scritto in rosso.²⁵

Può essere imparentata a questa la *cantiga* 260, il cui schema rimico è sempre *a6' a6' B6'*, ma è piuttosto la struttura melodica a richiamare le *cantigas de amigo* parallelistiche. La forma

¹⁹ Beltrán (1985: 80).

²⁰ Cf. i *rondeaux* trascritti e studiati da Gennrich (1963: 31–90).

²¹ Beltrán (1984: 78). Sulla *balada* provenzale nella lirica galego-portoghese cf. inoltre Beltrán (1985).

²² Le cinque *dansas* con notazione musicale si trovano nel manoscritto W (= M francese).

²³ Questo schema melodico, come i successivi, si basa su una trascrizione effettuata in prima persona sulle riproduzioni fotografiche dei manoscritti, quindi totalmente indipendente dall'edizione Anglés (1943–1964).

²⁴ E. Fidalgo (2006: 565) mette in relazione questo testo con una *cantiga de amigo* di Nuno Fernandez Torneol (106,8), che usa lo stesso tipo di ripetizione, ma in versi isometrici.

²⁵ La *cantiga* nel ms. *T* è più riuscita anche esteticamente: la frase α finisce con un lungo melisma, per il quale nel ms. *T* è stato lasciato uno spazio tra i due versi nella riga del testo. In *E* invece lo scriba del testo non ha pensato alla melodia, costringendo il copista della musica a condensare la scrittura delle note contenute nel melisma oppure a scriverle al di fuori del rigo musicale.

è $\alpha \alpha' \beta$, ma il primo segmento melodico di α si ripete in α' , mentre il secondo ritorna nella parte finale di β . In altre parole, α' inizia come α , e β finisce come α . Il testo non presenta ripetizioni letterali regolari, ma quattro strofe iniziano con *A que* e c'è una ripresa anaforica tra I 2 e III 1.

Il testo 330 mostra di nuovo parentele con le *cantigas de amigo*, in particolare con le citate 134,4 e 77,7, da un lato perché presenta uno schema dello stesso tipo $a7' a7' B8 B6 B9$, dall'altro per le tecniche ripetitive che coinvolgono sia la strofa che il *refrán*: i distici iniziano sempre con il pronome interrogativo *Qual*, mentre i tre versi del ritornello sono pressoché uguali, e il primo verso a sua volta si lega per *capdenal* al terzo. La *cantiga* è interessante anche sul piano musicale, perché abbiamo quattro frasi melodiche contro due rime: $\alpha \beta // \gamma \delta \gamma'$:

Qual é a santivigada
ant' el depois que foi nada?
Madre de Deus, Nostro Sennor,
de Deus, Nostro Sennor,
e Madre de nosso Salvador.
(vv. 1–5)

La *cantiga* 290 è di tipo zagialesco con lo schema $A10 A10 // b10 b10 b10 a10$, ma usa un'interessante tecnica ripetitiva: il primo verso del *refrán* ritorna parzialmente (*Maldito seja*) all'inizio delle strofe dispari, e si alterna nelle strofe pari con *Beñ edito seja*. La forma musicale è la seguente: $\alpha \beta // \alpha' \alpha' \alpha \beta$, in essa la parte finale della frase α' coincide con quella di β . Rappresenta un caso analogo la *cantiga* 406, tramandata solo dal ms. *To* (= I). Le strofe sono composte da quattro versi decasillabi femminili ($a10' A10' A10' A10'$), ai quali corrisponde la struttura melodica $\alpha \beta \beta \beta$. La musica è scritta solo per la prima strofa, alla fine della quale si ripete il primo emistichio del verso iniziale (*Ben vennas, Mayo*), ma gli viene applicato l'inizio della melodia β . Successivamente troviamo nuovamente tutto il primo verso, senza notazione, che costituirà il *refrán*. Le strofe seguenti iniziano sempre con *Ben vennas, Mayo* che origina legame di *capdenals*, ma non lo ripetono di nuovo tra la strofa e il ritornello.

La struttura della *cantiga* 190 si avvicina ai testi profani parallelistici trattati sopra. In *E* le strofe sono di quattro versi, e alla fine di ciascuna strofa viene ricopiato il verso iniziale, a modo di *refrán*. In *T* invece il quarto verso costituisce ritornello e si trova in tutte le strofe, mentre il quinto verso ripete sempre il terzo, che a sua volta si trova in variazione parallelistica nelle strofe successive. La coerenza musicale però richiede anche la ripetizione del quarto verso, perché altrimenti risulta incompleta.²⁶ Lo schema dunque è $a7 a7 a7 B4' a7 [B4']$ con frasi musicali $\alpha \alpha \alpha \beta \alpha [\beta]$, in cui i versi *B* formano *refrán intercalar*, quelli che li precedono sono identici all'interno di una strofa. La *cantiga* 250 offre gli stessi problemi, perché le differenze tra le due redazioni *E* e *F* rendono necessaria l'integrazione dell'ultimo verso. Lo schema sarà quindi $a5' a5' B5' a5' [B5']$, dove in realtà anche i versi secondo e quarto possono essere considerati *refrán*.²⁷ La musica è scritta per tutte le strofe, ma la struttura melodica è diversa da quella rimica: $\alpha \beta \alpha' \beta [\alpha?]$.²⁸ In queste due il procedimento è molto simile a quello che troviamo nella *cantiga de amigo* 9,4 di Afonso Sanchez ($a7' B3 a7' B3 A7'$), in cui i versi *a* a volte sono identici ad *A*, altre volte vi si collegano solo per *capdenals*.

Altre due *cantigas de loor* usano la tecnica del *refrán* intercalato in una maniera più elaborata. Nella *cantiga* 90 i versi 1, 3 e 5 si ripetono in tutte le strofe, e in più, il primo e il terzo (quest'ultimo solo parzialmente) riprendono i versi del ritornello. L'ultimo verso della strofa si trova in una variazione parallelistica giocata sempre sulla parola *demo*. La struttura metrica è $A6' A6' // A6' b6' A6' b6' A6' b6'$ (per maggior chiarezza scrivo con la maiuscola considerando *refrán* anche gli altri versi che si ripetono), la melodia invece alterna due frasi

²⁶ Fidalgo (2006: 573–574).

²⁷ Cf. Fidalgo (2006: 575–576).

²⁸ La frase β condivide con α le prime due note, α' è diversa da α solo in corrispondenza delle prime due sillabe.

anche in corrispondenza dei versi del *refrán* che nel testo hanno entrambi l'uscita *-eira*: $\alpha \beta // \alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta$:

*Sola fusti, senlleira,
Virgen, sen conpanneira.*

Sola fuste, senlleira,
u Gabriel creviste,
e ar sen conpanneira
u a Deus concebiste
e per esta maneira
o demo destroiste.
Sola fusti, senlleira...
(vv. 1–9)

La *cantiga* 320 presenta una struttura quasi identica: il secondo verso del ritornello si ripete all'inizio di tutte le *cobras*, con l'eccezione della settima (e ultima), in cui è leggermente diverso (diventa *Quanto ben perdeu Eva*), mentre il terzo verso della strofa richiama il primo del *refrán* e si ripete in modo analogo in tutte le stanze fino all'ultima (dove troviamo *cobrou a groriosa*). Lo schema metrico è $A6' A6 // A6' b6' C6' b6'$ (segnalo anche in questo caso con la maiuscola i versi 3 e 5 che si ripetono nelle prime sei strofe), con una ripresa anaforica del verso 2 nelle strofe I–II e IV–V. La struttura musicale di nuovo non segue quella rimica: $\alpha \beta // \gamma \gamma \gamma \beta$:

*Santa Maria leva
o ben que perdeu Eva.*

O ben que perdeu Eva
pola sa neicidade,
cobrou Santa Maria
per sa grand'omildade.
Santa Maria leva...
(vv. 1–7)

Cinque *cantigas* mariane hanno lo schema della *balada* provenzale: di queste, quattro sono narrative e solo una è *de loor*. Questi componimenti hanno una struttura più complessa rispetto ai testi profani con questa forma, in particolare presentano strofe più estese e ritornelli più lunghi che vengono sempre ricopiati all'inizio del testo. Quanto alla musica, in tre casi la struttura melodica non coincide con quella rimica:

– la *cantiga* 41 —l'unica che si trova nella prima parte della raccolta— inizia con un ritornello di quattro versi $A10 B6' A10 B6'$, mentre la strofa ha lo schema $a10 A10 a10 A10 a10 b6' a10 b6'$, in cui viene ripetuto due volte il primo verso del *refrán*. La struttura melodica si articola in tre frasi: $\alpha \beta \gamma \alpha' // \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha'' \beta \gamma \alpha'$.

– la struttura della *cantiga* 120 (*de loor*) è più vicina alle *baladas* profane. Lo schema metrico è $A9 B7 // a9 A9 a9 A9 a9 b9$ e coincide perfettamente con quello melodico: $\alpha \beta // \alpha \alpha \alpha \alpha \beta$. Salta subito all'occhio che il verso *b* ha due sillabe in più rispetto al verso *B* del ritornello, ma la melodia è la stessa: quest'ultima si adegua facilmente al testo, perché il verso *b9* inizia con quattro note all'unisono, mentre in corrispondenza dell'inizio del *refrán* ci sono solo due *la*.

– la *cantiga* 143 ha un ritornello di quattro versi: $A10 B7' A10 B7 // a10 A10 a10 A10 a10 b7'$ (questo schema si limita però solo alla prima strofa, perché le successive non hanno più il *refrán* intercalato: $a10 a10 a10 b7' + A10...$). La melodia ha la forma $\alpha \beta \alpha \beta // \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \beta'$, ma siccome le frasi β nella parte iniziale sono molto simili ad α , si potrebbe schematizzare così: $\alpha \alpha' \alpha \alpha'' // \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha''$.

– anche nel caso della *cantiga* 279 solo la prima strofa è una *balada* dal punto di vista formale. Il testo utilizza due rime **A10 A10 B4 // a10 A10 a10 A10 a10 b4**, ma la musica è strutturata su tre frasi melodiche $\alpha \beta \gamma // \alpha \alpha \alpha \alpha \beta \gamma$.

– la *cantiga* 308 invece è interamente costruita su versi lunghi con la rima *-ar*: **A15 A15 // a15 A15 a15 A15 a15 a15**. La forma musicale presenta due frasi melodiche molto simili tra loro (diverse solo nella parte iniziale): $\alpha \beta // \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \beta$ oppure $\alpha \alpha' // \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha'$.

A prima vista le strutture melodiche delle *cantigas* 41 e 279 divergono molto da quella rimica, ma è da notare come in entrambi i casi le strofe siano anche musicalmente bipartite: ai versi che costituiscono la volta viene sempre adattata la melodia del *refrán*, come nel *virelai* o nelle *dansas* provenzali.

4. Conclusioni

Il termine *bailada* nei testi galego-portoghesi viene usato in due accezioni: può indicare semplicemente la danza oppure una composizione cantata e ballata, ma non designa un tipo di componimento con struttura fissa. Alcuni elementi desumibili nei testi poetici e nelle rubriche testimoniano che anche nell'ambito galego-portoghese esisteva il genere della *bailada*, ma non è possibile ipotizzare un unico modello strofico. Tuttavia nelle *cantigas* legate alla danza esaminate sono identificabili alcuni costanti, come la struttura *aaB* o forme ampliate, la presenza del *refrán* e il frequente uso di ripetizioni.

Lo studio del rapporto tra il testo e la musica in queste forme particolari richiede un confronto con le *cantigas* mariane, conservate con la notazione. Anche se appartengono a un altro genere, alcune —specialmente quelle *de loor*— richiamano le *cantigas de amigo* dal punto di vista formale o hanno strutture affini alle forme metriche “coreografiche” della lirica romanza coeva. Queste composizioni, diversamente dai *rondeaux* o dalle *dansas*, possono avere struttura rimica e struttura melodica completamente diverse.

Bibliografia

Anglés, Higinio

1943–1964 *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio: facsímil, transcripción y estudio crítico*. 3 tomos. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central (tomo I, 1964; tomo II, 1943; tomo III, 1958).

Asensio, Eugenio

1957 *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*. (Biblioteca románica hispánica, 34) Madrid: Gredos.

Bec, Pierre

1977 *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e–XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. 2 voll. Paris: Picard.

Beltrán, Vicente

1984 *Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa*. *Studi Mediolatini e Volgari* 30: 69–89.

1985 *La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa*. In *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 5–10 marzo 1984)*, Fernando Carmona Fernández e Francisco J. Flores Arroyuelo (eds.), 79–90. Murcia: Universidad, Departamento de Literaturas Románicas.

Brea, Mercedes

1998 *Andamos fazendo dança / cantando nossas bailadas (157,35)*. *Museo de Pontevedra* 52: 389–407.

Brea, Mercedes (coord.)

- 1999 *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. 2 voll. 2ª ed. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia (1ª ed. 1996) (= LP).
- Genrich, Friedrich
1963 *Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert*. Band III der „Rondeaux, virelais und Balladen“, Langen bei Frankfurt.
- Ferreira, Manuel Pedro
2005 *Cantus coronatus. 7 cantigas d'El Rei Dom Dinis / by King Dinis of Portugal*. (DeMusica, 10) Kassel: Reichenberger.
- Fidalgo, Elvira
2006 Variedad métrica en las *Cantigas de Santa Maria*. In *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni (eds.), vol. I, 561–579. Pisa: Pacini.
- MedDB
Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades [[<HTTP://www.cirp.es/>](http://www.cirp.es/)].
- Mettmann, Walter
1986 *Afonso X, el Sábio, Cantigas de Santa Maria*. 3 voll. Madrid: Castalia.
- Pérez Barcala, Gerardo
2006 *Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa. *Revista de Filología Española* LXXXVI (1): 161–208.
- Radaelli, Anna
2004 *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*. (Carrefours-Medioevo, 1) Firenze: Alinea.
- Tavani, Giuseppe
1967 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. (Officina Romanica, 7) Roma: Ateneo (= RM).
1978 *Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese*. In *L'Ars nova italiana del Trecento. Atti del 3º Congresso Internazionale sul Tema "La Musica al Tempo del Boccaccio"* (Certaldo, 19–22 luglio 1975). 425–433. Certaldo: Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento.
1999 *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri.
- Villalta, Luísa
1999 *O outro lado da música, a poesía. Relación entre ambas artes na historia da literatura galega*. (Campus, 9) Vigo: A nosa terra.
- Zamuner, Ilaria
2007 Les *baladas* occitanes: origen del gènere i definició del corpus. *Mot so razo* 6: 61–74.