

# Les *baladas* occitanes: origen del gènere i definició del corpus

Ilaria Zamuner

La recent publicació d'un ampli recull de *dansas* occitanes (Radaelli 2004), precedida per una breu però exhaustiva introducció, té el gran mèrit d'haver restituit a l'atenció dels estudiosos les formes de ball compostes a Occitània. Tot i el gran impuls que representa el volum d'Anna Radaelli per a l'estudi d'aquestes joies de la literatura occitana, i a banda d'algunes publicacions, dirigides en particular a la classificació de les característiques estructurals –i especialment mètriques– de cada gènere per ballar, encara queda molta feina per fer:

BEdT	Frank	Chambers	Bec	Radaelli
244,4		x	x	[x]
434,1a	x	x		x
434,9c			x	
434a,34	x			
434a,65	x	x		x
461,12	x			
461,69		x	x	x
461,73	x	x	x	x
461,166	x	x	x	x
461,201	x	x	x	x
461,240a	x	x		



## Les «baladas» occitanes: definició del gènere

Actualitzades amb les més modernes formes franceses à *refrain*, que a partir dels primers decennis del segle XIII havien entrat o estaven entrant a formar part dels reculls lírics de la mà de figures de gran volada del repertori francès (Adam de la Halle, Guillaume d'Amiens i Jeannot de l'Escurel), les cançonetes corteses de ball en occità van conèixer una sobtada popularitat a partir sobretot dels últims decennis del XIII. Tanmateix, si el repertori de *dansas* sembla força ric (vint-i-nou textos entre *dansas*, *dansas-baladas* i *desdansas*; vegeu el quadre a l'esquerra),<sup>1</sup> el de les *baladas* sorprèn per la seva exigüitat: István Frank (1953-1957) n'assenyala nou, Frank Chambers (1985) vuit, Pierre Bec (1989) sis i Anna Radaelli (2004) set, sobre un nombre total d'onze exemplars.

El corpus, o sigui el conjunt de textos amb característiques homòlogues, no resulta fàcil de delimitar. La *balada*, pertanyent al grup dels gèneres lírics que es distingeixen per la seva estructura mètrica, defuig –potser també per l'escassetat i heterogeneïtat dels documents– una definició precisa. D'altra banda, ja que els poetes en occità només ens han deixat poques i esporàdiques nocions sobre els *dic-tatz* (aquest és el terme amb què s'indicaven els gènere-

1. Vegeu Radaelli (2004: 76-81). Potser cal excloure del grup la *dansa* (així definida pel rubricador del cançoner L, f. 105r) «Pres soi ses faillecha» (BEdT 461,198), que sembla més pròxima a una *ballade* francesa que a una *dansa* occitana: (a) a b a b a a b || (b) B, amb esquema sil·làbic (5')5' 5 7' 5 7' 7' 5 (1)9; el refrany (= *respos* a la *dansa* i *ripresa* a la *ballata* italiana), constituït per un sol vers, és postestròfic i lligat amb la *cobla* per la represa de l'última rima (Bec 1977: I, 233). Frank (1953-57) proposava l'esquema mètric a b a b a a b b i sil·làbic 5' 5' 5 7' 5 7' 7' 5 (120:3).



Escena de ball en una cort (British Library, Londres).

res en la tractadística de l'època), establir un gènere en la baixa Edat Mitjana significa fixar *a posteriori* algunes categories d'anàlisi. Dit això, és possible coincidir amb Pierre Bec (1982: 32) en dues definicions de gènere: una de sincrònica, «un conjunt coherent de marques tipològiques que afecten tant el contingut com la forma, com la juxtaposició d'ambdós» i una de diacrònica, «un conjunt reconegut ja com a tal a l'època de la seva producció (o a l'època directament posterior) tant pel poeta (en el mateix acte creatiu) com pel públic (al nivell de la recepció del text i dels seus criteris de valoració)».

Partint, primerament, de la recepció del gènere pel públic i en particular de l'anàlisi de les cites d'aquest terme en altres textos,<sup>2</sup> podem afirmar d'antuvi que la *balada* era considerada com una forma diferent de la cançó, de l'alba, de la pastorela, etc., i que estava destinada al ball. Llegim a tall d'exemple dos fragments extrets de la *Canso de la crosada*, composta cap a 1230, i alguns versos extrets d'una epístola de Guiraut Riquier (c. 1254-1292):

*Estan per la carreiras li lum e'l candeler;  
E las tambors e'ls tempes e gralles fan temper;*

2. A diferència de la *dansa*, la *balada* no apareix a la tractadística occitanocatalana contemporània (les *Leys d'amors*, les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà, la *Doctrina de compondre dictats* i els tractats de Ripoll).

*Las tozas e las femnas per lo joi vertader  
Fan baladas e dansas ab sonet d'alegrier.  
(Martin-Chabod 1957, lassa 183, vv. 75-78)*

[Pel carrer hi ha llums i candelers, i els tambors, els panderos i les gralles fan enrenou, i les noies i les dones, amb autèntica joia, fan balades i danses amb melodies alegres]

*Mas estec la comtessa, pessiva e cossirans,  
E'l Castel, a las estras de la tor, als ambans;  
E garda e remira los venens e'ls anans  
E'ls baros e las donas defendens e obrans.  
E auzic las baladas e las rumors e'ls cans...  
(Martin-Chabod 1957, lassa 185, vv. 81-85)*

[Però la comtessa estava capficada i preocupada, al castell i a les espitlleres de la torre i a les galeries, i mira i remira qui va i qui ve, i els barons i les dames com s'afanyen a preparar la defensa. I escoltava les balades i els sorolls i els cants]

*car qui sap dansas far  
e coblas e baladas  
d'azaut maistrejadas,  
albas e sirventes,  
gent e be razos es  
c'om l'apel trobador  
[...]*

(Guiraut Riquier; «Si tot s'es grans afans», vv. 250-255; Linskill 1985)

[perquè qui sap fer danses i cobles i balades, i albes i sirventesos, amb gran mestria, és raonable i correcte que hom l'anomeni trobador]

Dels tres llocs citats en podem obtenir algunes notícies importants sobre la *balada*: es tractava efectivament d'una dansa acompanyada pel so del cant i, com a pràctica social de la classe burgesa (però no exclusivament), formava part de la vida quotidiana.

Però quina estructura té una *balada*? L'absència d'una definició als tractats poetològics de l'època obliga a fixar-ne a les composicions que contenen una autodefinició de gènere.<sup>3</sup> Quatre textos anònims presenten

3. Segueixo els criteris proposats per Marshall (1981: 136-137) per a la definició del *corpus* dels descorts occitans.



Representació del trobador Guillem d'Aquitania, segons el cançoner trobadoresc K (Bibliothèque Nationale, París).

la paraula *balada*, o el diminutiu *baladeta*.<sup>4</sup> Vegem-ne les cites i els esquemes metricosil·làbics:

1. «Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire»: «En aquest son faz coindeta *balada*» (v. 31).
2. «D'amor m'estera ben e gent»: «*Balada* faz ab coindet son» (v. 3) i «*Balada*, vai ad esperon» (v. 18). Noti's la semblança del v. 3 amb els dos versos citats de «Coindeta sui» i «D'amor m'estera».
3. «Quant lo gilos er fora»: «*Balada* cointa e gaia» (v. 3).
4. «Lo fin cor qu'ie·us ai»: «*Baladeta* vai, tost de cors ten via» (v. 23).

i cal afegir-hi la composició anònima

5. «Mort m'an li semblan que ma dona·m fai», que duu a l'inici la rúbrica *balada*, anàlogament a «D'amor m'estera» i a «Quant lo gilos».

4. Són «Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire» (BEdT 461,69, Q, ff. 5rb-5vb 1895: 86); «D'amor m'estera ben e gent» (BEdT 461,73, Q, f. 5rb 1904: col. 268-269), però vegeu també Bertoni (1905: 10); «Quant lo gilos er fora» (BEdT 461,201, Q, f. 5vb 1989: 113 [61]); i «Lo fin cor qu'ie·us ai» (BEdT 244,4, E, pp. 228b-229a, a Radaelli 2004: 145-146); amb l'afegit de «Mort m'an li semblan que ma dona·m fai» (BEdT 461,166, Q, f. 5ra-b).

BEdT	Esquema metricosil·làbic
461,69	B <sup>10</sup> B <sup>10</sup>    a <sup>10</sup> B <sup>10</sup> a <sup>10</sup> B <sup>10</sup> a <sup>10</sup> b <sup>10</sup> B <sup>10</sup> B <sup>10</sup>
461,73	B <sup>8</sup> B <sup>8</sup>    a <sup>8</sup> B <sup>8</sup> a <sup>8</sup> b <sup>8</sup> B <sup>8</sup> B <sup>8</sup>
461,166	A <sup>10</sup> A <sup>10</sup>    a <sup>10</sup> A <sup>10</sup> a <sup>10</sup> A <sup>10</sup> a <sup>10</sup> a <sup>10</sup> A <sup>10</sup> A <sup>10</sup>
461,201	B <sup>6</sup> (c)C <sup>8</sup>    a <sup>6</sup> B <sup>6</sup> a <sup>6</sup> B <sup>6</sup>   a <sup>6</sup> (c)c <sup>8</sup> B <sup>6</sup> (c)C <sup>8</sup>
244,4	(c)B <sup>10</sup> (c)B <sup>10</sup>    (c)a <sup>10</sup> (c)a <sup>10</sup> (c)a <sup>10</sup>   (c)b <sup>10</sup>

Les lletres indiquen la rima (majúscules si pertanyen al refrany i minúscules si són de l'estrofa); el número elevat assenyalava el còmput sil·làbic (<sup>10</sup> = vers de deu síl·labes, <sup>8</sup> = vers de vuit síl·labes, etc.); l'apòstrof que a vegades segueix el número (vegeu els esquemes de BEdT 461,69, 461,201 i 244,4) indica una rima femenina, és a dir una rima en la qual la vocal tònica està seguida per una sola síl·laba àtona; finalment, la lletra entre parèntesis rodons indica una rima interna, és a dir que està situada a l'interior del vers i que reapareix en altres versos en posició sil·làbica anàloga o al mateix vers en posició final. Analitzem per exemple el refrany de BEdT 461,201:

*Quant lo gilos er fora,  
bels ami, vene vos a mi.*

[Quan el gelós hagi marxat,  
bell amic, veniu vós a mi]

El refran de *Quant lo gilos* té esquema B<sup>6</sup> (c)C<sup>8</sup>: el primer vers, de sis síl·labes, acaba amb la rima femenina *-ora* (= B); el segon vers, de vuit síl·labes (3 + 5), acaba amb rima masculina *-i* (= C), la mateixa rima tanca també el primer hemistiqui de tres síl·labes (= c, rima interna).

Sobre la base dels esquemes es poden individualitzar alguns elements comuns:

1. Tots cinc textos tenen un refrany inicial de dos versos (en dos casos amb rima interna)
2. Les quatre peces definides pels seus mateixos autors com a *balada* i/o sense la rúbrica de gènere, és a dir «Coindeta sui», «D'amor m'estera», «Quant lo gilos» i «Mort m'an li semblan», presenten el refrany interestròfic en segona i quar-

ta (o cinquena) posició amb repetició final del refrany presumiblement sencers, en conformitat amb el *rondeau*\* o *rondet*\* francès (vegeu-ne una discussió més detallada al requadre de la dreta).<sup>5</sup>

3. Quatre textos sobre cinc revelen una estructura isomètrica.\*
4. Pel que fa al nombre de versos per estrofa, però, el comportament no és constant: dos textos s'articulen sobre quatre versos i tres sobre vuit.
5. També l'estructura sil·làbica és força variada: anem d'un mínim de sis sil·labes amb rima femenina a un màxim de deu sil·labes indivisibles sempre amb rima femenina.
6. Fins i tot el nombre de les estrofes resulta variable: de tres (comptant la *tornada*) a sis.
7. Pel que fa, finalment, a l'estructura zajalesca\* /xx || a a a x, b b b x, etc./, clarament calcada del text anònim «Lo fin cor qu'ie·us ai», també està present en forma completa a la composició «Quant lo gilos er fora» amb mutacions tripartides de dos versos cadascuna (/aB, aB, ab/), però a penes apuntada a «D'amor m'estera ben e gent» i «Quant lo gilos er fora» (/aB, ab;/ /aB, aB/) i diria que absent a la composició isomètrica «Mort m'an li semblan que ma dona·m fai». La qüestió mereix un estudi a part. L'estrofa zajalesca, nascuda de l'encreuament de formes himnològiques mediollatines amb el *zajal* àrab del qual pren el nom, és comuna al *rondet de carole* (o *rondeau*) i a la *ballete* francesa (respectivament A B || a A a b A B e A B || a a b A B),<sup>7</sup> a la *lauda*\* de Garzo a Jacopone da Todì i als exemples italians més antics de *ballata*\*. Per tant, l'estrofa zajalesca caracteritza en efecte la *balada* occitana, però també, més en general, algunes formes de ball relacionades entre si (*balada*, *ballata*, *ballete* i *rondeau*).

5. Els asteriscs (\*) reenvien al glossari que trobareu al final de l'article.

6. L'absència del text musical no ens permet d'encreuar les dades mètriques amb les estructures musicals.

7. La *ballete*, respecte del *rondet*, és pluriestròfica (Bec 1977: I, 231-233). Cf. per ex. la *ballete* «regular» «Por coi me bait mes maris?» (RS 1564), transmesa pel cançoner *I*, amb estructura C<sup>7</sup> B<sup>2</sup> || a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> b<sup>2</sup> C<sup>7</sup> B<sup>2</sup> (ed. Gennrich 1921: 102-103, i Bec 1977: II, 166-167). No entrarem ara a valorar la qüestió terminològica: s'usa per facilitar el terme genèric de *ballete* —testimoniats només pel cançoner *I*— per indicar una forma antecedent a la *ballade* i amb les característiques formals enunciades més amunt. Vegeu Meyer (1890: 30), Hoepffner (1920), Asperti (1993: 17-18) i Radaelli (2004: 38-40).

La qüestió no té una solució fàcil (vegeu les pàgines on ho sintetitza Cerquiglini (1988), en referència particularment al repertori del segle XIV): els còdexs, efectivament, sovint només reporten les primeres paraules del refrany, deixant a l'executor la resolució del text (també passa a les *baladas*). Però com que, per una banda, encara que tinguem una transcripció integral de la composició estem també en presència d'un esquema musical elemental ( $\alpha \beta || \alpha \alpha \alpha \beta | \alpha \beta$ ) i, per altra banda, a esquemes musicals variats per al refrany inicial, intercalat i final (cf. per exemple el *rondeau* 39, p. 27:  $\alpha \beta^1 | \alpha \alpha \alpha \beta^2 \alpha \beta^1$  i el *rondeau* 40, pp. 28-29:  $\alpha^1 \alpha^2 \alpha^3 \beta | \alpha^3 \beta$  de Gennrich 1921), això ens durà a creure que el refrany final —quan està previst— venia generalment executat íntegrament (em refereixo únicament al repertori del XIII). També el cançoner francès d'Oxford, Bodleian Library, Douce 308 (= *I*), que transmet un consistent corpus de *rondeaux* proveït quasi sistemàticament de refranys finals transcrits íntegrament, sembla confirmar aquesta hipòtesi; i també els còdex París, BnF, fr. 844 (*M* = *W*<sup>b</sup>) i París, BnF, fr. 25566 (*W*), van a favor d'aquesta interpretació perquè presenten les expressions (et) *oli(m)* i (et) *c(aetera)* com a complement del refrany.

En aquest punt ens podem preguntar: ¿no s'hauria de revisar l'autodefinició *baladeta* de «Lo fin cor qu'ie·us ai» (text extrany a l'estructura amb represa interestròfica) en relació a totes aquelles formes de ball, també en francès i italià, que, a banda de transmetre l'estructura zajalesca, porten els noms semblants *ballete* i *ballata*? I, encara més: si l'autor del text hagués tingut la consciència d'escriure una *balada*, per què no va fer servir un terme més apropiat, el substantiu *balada*, per comptes de fer servir un diminutiu? De fet, Anna Radaelli (2004) havia relacionat, per analogies mètriques, «Lo fin cor» amb les dues *ballate* italianes: «Babbo meo dolce, con'tu mal fai» (Pagnotta 1995, 54:1), conservada en un memorial bolonyès del 1315 i articulada en un doble quinari\* en tres estrofes de quatre versos, i la trescentista «Questo mio nichio, s'io non mel picchio» (Pagnotta 1995, 16:4, /y)YZ A,A,A; Z/) amb estrofes d'hendecasil·labs i una represa constituïda per dos deca-sil·labs (el primer amb rima interna: 5 + 5).



La dansa com un dels plaers dels enamorats cortesos al *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaut (Monestir de San Lorenzo, El Escorial).

En conclusió, em sembla que per *baladeta* no s'entén una *balada tout court*, sinó potser un exemple de dansa modelat sobre la més antiga *ballette* i, per què no, també sobre la veïna geolingüísticament *balada*, de la qual però no conserva el refrany repetitiu, interestròfic i final. La singularitat de «Lo fin cor qu'ie·us ai» ve també de la diversa situació en el manuscrit respecte dels quatre textos restants: no es pot excloure, per tant, que l'absència d'indicació de les repeses interestròfiques i finals sigui responsabilitat del copista d'E. Això, però, de totes maneres, no hauria d'excloure la hipòtesi que la inserció del refrany en l'interior de l'estrofa s'hagi de considerar element caracteritzant de la *balada*, un element que, com s'ha vist, caracteritza les quatre composicions transmises pel cançoner Q.<sup>8</sup>

Establertes, doncs, les característiques comunes dels textos que hem mencionat (refrany inicial, interestròfic i postestròfic –a banda doncs de la *baladeta* d'E–<sup>9</sup> i plu-

riestroficitat), ara seria possible ampliar l'anàlisi, per una banda, a les composicions que per raons diverses han estat inserides a l'interior del grup de les *baladas* i, per l'altra, als textos amb una estructura afí atribuïts a Cerverí de Girona al cançoner Sg.

### **Balada o rondet de carole? «Tuit cil que sunt enamourat» (BEdT 461,240a) i l'origen de la balada**

Als folis 218v-219r del còdex 196 (siglat H) de la Biblioteca de l'Escola de Medicina de Montpeller hi llegim el motet\* *Veritatem*, que reporta com a *duplum* el text occità afrancesat «Tuit cil que sunt enamourat» (BEdT 461,240a)<sup>10</sup> i com a *triplum* el *pastiche* francooccità «Li jalous par tout sunt fustat» (ex BdT 461,148a). Frank Chambers (1985: 228), seguint la línia en particular d'István Frank (1954), no va dubtar a qualificar «Tuit cil» com a *balada*, conclouent: «Només hi ha una estrofa i tota la peça només té vuit versos de llarg; però la brevetat no és un argument per negar que sigui una balada». Aquí en teniu el text (el refrany en negreta):

8. Vegeu a la p. 89 les referències dels manuscrits trobadorescos citats. Tinc la intenció d'ocupar-me de les *baladas* del cançoner Q en un altre treball. Voldria, però, subratllar el que afirma Jeanroy (1934: I, 341), referint-se a les formes per ballar: «les relacions entre l'estrofa i el refrany són molt variades i és precisament aquesta diversitat allò que constitueix essencialment les variacions en qüestió».

9. Anna Radaelli (2004: 147) afirma que BEdT 144,4 podria ser considerat una *balada* per l'estructura formal (estrofa *zajalesca*) i pel registre paracortès. Tornaré sobre aquest últim punt més endavant.

10. En realitat, la pàtina occitana està representada únicament pels participis de passat *fustat* i *enamourat*, i per l'infinitiu *dançar*; tota la resta és en francès. Pierre Bec parla efectivament de text francès occitanitzat (1989: 109, nota 16) i van den Boogaard l'edita entre els *rondeaux* francesos (1969: 65, text n. 110).

Tuit cil qui sunt enamourat  
viengent dançar, li autre non!

**La regine le commendat**  
tuit cil que sunt enamourat  
**que li jalous soient fustat**  
**fors de la dance d'un baston.**

Tuit cil qui sunt enamourat  
viengent avant, li autre non!

[Tots aquells que estan enamorats que vinguin a ballar, els altres no. La reina ho ha manat a, tots aquells que estan enamorats, que els gelosos siguin foragitats de la dansa amb un bastó. Tots aquells que estan enamorats que s'avancin, i els altres no]



Joglars fent música i jocs malabars en un tropari-prosari d'Auch (Bibliothèque Nationale, Paris).

Com observa justament Pierre Bec (1989: 108), la brevetat de la composició és, al contrari, ben pertinent: «Tuit cil» és en realitat un *rondet*, cèl·lula base de la *balada* occitana (la qual sembla de fet una cadena de *rondets*),<sup>11</sup> precisament per la brevetat del text (vuit versos com al *rondet* clàssic amb refrany inicial).<sup>12</sup> Els temes tampoc no són estranys als de la forma francesa, ja que retrobem la invitació a la dansa en tres *rondeaux*:<sup>13</sup> «dames i vont por caroler», «Puceles, carolez!», en particular, i «Or charolés». També al *rondeau* 3 (v. 5), s'evoça la imatge de l'allunyament del gelós per permetre el gaudiment ple del moment joiós: «Main se leva bele Aeliz, / – *mignotement la voi venir*, – / bien se para, miex se vesti, / en mai. / Dormez, jalous, et ge m'envoiserai» (van den Boogaard 1969: 27-28).

Altres elements permeten de separar «Tuit cil» de la resta del grup de les *baladas*:

1. la llengua híbrida, més francesa que occitana, i
2. la transcripció del text a l'interior d'una col·lecció quasi exclusivament francesa, en la qual preval el gènere del motet (gènere ben difós en l'àrea septentrional).

Malgrat la probable pertinença al repertori líric francès, «Tuit cil» sembla confirmar en qualsevol cas allò que testimonien les *Leys d'amors*, és a dir una circulació meridional de *redondels* en llengua occitana, que no trobem corroborada, però, per la tradició directa. Vegem aquest passatge:

*alqu comenso far redondels en nostra lenga, losquals solia hom far en frances*  
(Gatien-Arnoult 1841-1843: I, 350)

[alguns comencen a fer *redondels* en la nostra llengua, els quals se solien fer en francès].

Tot el que hem vist sobre el *rondet de carole* (o *rondeau*) «Tuit cil» ens permet de fer una última reflexió sobre el terme utilitzat per definir el gènere occità que hem examinat. Encara que la *balada* sigui pròxima per

11. Vegeu Bec (1977: I, § XVII).

12. L'estructura metricomusical de «Tuit cil», executada sobre dues línies melòdiques de base  $\alpha$  i  $\beta$ , (esquema:  $\alpha^1 \beta^1 \alpha^2 \beta^2 \alpha^1 \beta^1 + \alpha^2 \alpha^1 \beta^1 + \alpha^2$ ), també s'assembla als *rondeaux* francesos (Gennrich 1921).

13. Són els textos 5, v. 3; 11, v. 4; i 162, v. 4; de l'edició van den Boogaard (1969: 28, 30 i 81).



Joglars i dansaires als marges del Saltiri de Luttrell (British Library, Londres).

estructura al *rondeau* francès (vegeu més avall l'ús del *refrain* interestròfic i final) i tot i que les *Leys* suggereixin l'existència del terme *redondel* com a corresponent occità de *rondeau* o *rondeau*,<sup>14</sup> els autors de «Coindeta sui», «D'amor m'estera» i de «Quant lo gilos» les defineixen con a *balada*. La denominació diferent suggereix, doncs, una forma diferent: efectivament, com ja hem observat abans, la *balada* es distingeix del *rondeau* per la pluralitat d'estrofes, rara (si es considera el corpus identificat per Gennrich 1921) en el repertori de *rondeaux* del segle XIII i pràcticament absent en el del XIV, i s'acosta a l'altre gènere francès, la *ballette*, amb el qual comparteix potser un origen comú,<sup>15</sup> una estructura parcialment anàloga i, també, el multiestrofisme.

14. Penseu també en el terme *rotondello* per l'àmbit italià: vegeu Zamuner (2005c).

15. Vegeu Bec (1977: I, § XVII).

### «A l'entradre del tens clar» (BEdT 461,12)

Inserida per István Frank entre les *baladas* occitanes, «A l'entradre del tens clar» declara la seva pertinença al grup de les *dansas* a través d'alguns indicis lèxics: «que tuit non venguent dançar / en la dance ioiou-se» (v. 12-13); «pir la dance destorbar» (v. 18) i «Qui donc la veist dançar» (v. 33).<sup>16</sup> També la seva estructura metricomusical,

a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> | C<sup>8</sup> (c)C<sup>6</sup> (a)(c)C<sup>8</sup>  
α α α α β | γ (δ)δ ε,

amb refrany postestròfic i mètricament autònom, denunciant de seguida l'estranyesa d'aquesta composició respecte del gènere de la *balada* i el seu veïnatge en tot cas amb la *ballade* francesa.<sup>17</sup> Si prescindim, de totes maneres, de l'adscripció a un gènere o altre, aquest text presenta un element molt interessant que permet veure amb llum nova les formes de ball sota un perfil especialment cultural. Al final dels primers tres versos hi apareix un bisíl·lab *eya*, que, acompanyat per una cua musical mètricament autònoma, tant respecte de les estrofes com del *refrain*, recorda un antic *celeuma* (cant marinesc) amb un refrany «Heia viri! nostrum reboans echo sonet heia». El bisíl·lab, que representa aquí l'eco dels homes al de la natura (llegim també el darrer vers: «Vocibus adsiduis litus resonet: heia!»), passa després a la poesia cristiana: en el cant del sentinella de Mòdena (c. 802), que conté un refrany-eco «Resultet echo: "comes, eia, vigila" / per muros "eia" dicat echo "vigila"», i a la poesia religiosa sobre sant Columbà (s. X), que reprèn l'antic refrany, per acabar sobrevivint, finalment, en l'*eia* de l'al·leluia de l'Església, eco de l'harmonia universal cristiana (Spitzer 1963: 207).

«A l'entradre del tens clar» testimonia, doncs, una doble transformació, de pagà a cristià i altra vegada a pagà, que ressalta el denominador comú: la coparticipació coral en l'harmonia universal.<sup>18</sup> El refrany-eco, i

16. X, f. 82v, ed. Appel (1895: 86-87). Vegeu Asperti (1995: 106) i Radaelli (2004: 10).

17. Bec (1989: 108) la defineix «ronde du jaloux» 'ronda dels gelosos' o «ballette de la reine d'avril» 'ballette de la reina d'abril'.

18. Spitzer (1963: 31) escriu però: «en l'Església dels primers temps la dansa era una manera de proclamar, imitant-la, l'harmonia del món: David no havia ballat i cantat per lloar el Senyor?».



el refrany en general, hi compareix doncs clarament com a imitació de la música del món o, encara millor, com a record en el cant humà de l'harmonia musical de la natura (Spitzer 1963: 206-208).

El que he dit fins ara em permet de fer una darre- ra reflexió marginal sobre la forma del *rondeau*, que gràcies a la repetició obstinada del refrany a l'inici i al final, i a la representació coreogràfica en rodó,<sup>19</sup> explica millor el moviment circular de la música, que, partint del seu principi, el *tonus*, i atravesant «diverses consonàncies instrumentals o vocals (*symphoniae*)», torna «al *tonus* en el qual tota la música està virtualment compresa» (Spitzer 1963: 47).<sup>20</sup>

### Les «baladas» de Cerverí de Girona

La figura de Cerverí de Girona està lligada sens dubte al nom del seu protector Pere el Gran (1240-1285; rei des de 1276) i al cançoner Sg, que, produït en un ambient proper a la corona catalanoaragonesa als voltants de 1350-1375, transmet un corpus ric i compacte de textos d'aquest trobador probablement procedents d'un *libre* autògraf (o idiògraf) del mateix poeta.<sup>21</sup> Cerverí destaca en el panorama general de la lírica trobadoresca pel seu experimentalisme incessant i invasiu: els gèneres trobadorescos, i sobretot els que pertanyen a l'anomenat (impròpiament) àmbit popularitzant, són esqueixats, esquarterats i reelaborats contínuament, fins a crear sovint formes completament noves respecte de la tradició precedent. Els gèneres de ball, introduïts versemblantment a la cort de Pere el Gran pel trobador Paulet de Marselha, es demostren particularment permeables a la creativitat del trobador català, a causa, potser també, del lent i difícil procés de formalització dels gèneres de ball al final del segle XIII, en el mateix moment de l'ocàs de la lírica trobadoresca.

Cerverí demostra, doncs, una certa propensió per les formes de ball, competint a distància amb l'altre conegut creador de *dansas*, Guiraut d'Espanha (vegeu Radaelli 2004); ell és de fet l'autor de vuit composicions classificables com a textos destinats al ball i intro-

duïts a Sg per una rúbrica de gènere que sovint no coincideix amb la forma a la qual pertanyen realment les composicions. Vegem-ho en detall. Als folis 33r-34v hi llegim els textos següents (la rúbrica en cursiva i l'incipit entre cometes)

- 1 *Dança balada d'en Cerverí*, «Pus no vey leys cuy son amics» (BEdT 434,9c)
- 2 *Sirventes dança d'en Çerverí*, «Tant ay e-l cor d'alegrança» (BEdT 434,14a)
- 3 *Ayçò és viadeyra*, «No·l prenatz lo fals marit» (BEdT 434a,34)
- 4 *Espingadura d'en Cerverí*, «A la plug'e al ven iràn» (BEdT 434,1a)
- 5 *Peguesca d'en Cerverí*, «Com ès ta mal enseynada» (BEdT 434,4a)
- 6 *Gelosesca*, «Al fals gelós don Déus mala ventura» (BEdT 434a,12)
- 7 *Dança*, «Tot can cors dezira» (BEdT 434a,71)
- 8 *Balada*, «Si voletz que·m laix d'amar» (BEdT 434a,65)

Dos d'aquests textos (1 i 8) anuncien a la rúbrica que pertanyen al gènere de la *balada*, així definits per l'autor o pel copista de Sg (però en tornarem a parlar), respectivament «*dança-balada*» i «*balada*»; i dues més (3 i 4) podrien pertànyer al grup de les *baladas* per afinitats estructurals, si prescindim de la seva rúbrica. Aquests són els esquemes metricosil·làbics corresponents:

BEdT	Esquema metricosil·làbic
(4) 434,1a	A <sup>8</sup> (a)A <sup>10</sup>    a <sup>7</sup> A <sup>8</sup> a <sup>7</sup> A <sup>8</sup> a <sup>8</sup> (a)a <sup>10</sup>
(1) 434,9c	A <sup>8</sup> B <sup>8</sup>    a <sup>8</sup> a <sup>8</sup> a <sup>8</sup> b <sup>8</sup>
(3) 434a,34	A <sup>7</sup> B <sup>4</sup>    c <sup>7</sup> c <sup>7</sup> B <sup>4</sup>
(8) 434a,65	A <sup>7</sup> B <sup>7</sup> A <sup>7</sup> B <sup>7</sup>    a <sup>7</sup> A <sup>7</sup> b <sup>7</sup> B <sup>7</sup> a <sup>7</sup> b <sup>7</sup> a <sup>7</sup> b <sup>7</sup>

Com afirmàvem més amunt, la secció cerveriniana de Sg està marcada per una sèrie d'elements paratextuals potser procedents de Cerverí mateix; de fet, alguns factors propis de la secció dedicada al trobador català —ordenació segons un projecte compilatiu particular i rúbriques similars a glosses— porten a pensar que el recull, tal i com es conserva avui a Sg, és la còpia d'un *libre* ordenat pel mateix autor (Cabrè 1999: 28-30).

19. Penseu també en les nombroses referències al verb *caroler* (vegeu, per exemple, Zamuner 2005b).

20. Sobre l'estreta relació entre poesia medieval i música, llegiu, per exemple, Avallè (1983).

21. Vegeu Cabré (1999) i (2005) per a més aprofundiments.



Establert això, el nostre discurs ha de partir inevitablement –en absència d'autodefinicions en l'interior dels textos– de les rúbriques. En un sol cas, «Si voletz que·m laix d'amar», retrobem la denominació paratextual de *balada*. El text presenta un refrany inicial, la repetició parcial del refrany en segona i quarta posició a l'interior de les tres *coblas* successives i dues *tornadas*. Tot i l'evident distància amb l'estructura de les quatre *baladas* de Q, tant per la repetició doble i variada del refrany a l'interior de les *coblas* (primer i segon vers del refrany reproposat als versos 2 i 4 de la primera i tercera *cobla*; tercer i quart vers del refrany reproduït al segon i quart vers de la segona estrofa) com per l'absència del refrany postestròfic, sembla clara la inspiració en la *balada* occitana, en particular per la presència del refrany interestròfic, que, com hem vist, caracteritza de manera especial la *balada* respecte de la *dansa* occitana. Aquest element permet per altra banda associar a «Si voletz que·m laix d'amar» la composició «A la plug'e al ven iran», amb esquema  $A^8 (a)A^{10} || a^7 A^8 a^7 A^8 a^8 (a)a^{10}$ , encara que es defineixi com a *Espingadura* a la rúbrica del manuscrit, terme que sembla al·ludir genèricament al ball. *Espingadura*, de fet, podria derivar del verb *espingar* 'tocar la caramella' i per tant referir-se, en el nostre context, a una forma de ball acompanyada del so d'aquest instrument (la hipòtesi troba per altra banda una confirmació en la documentació, en àmbit lingüístic francès, del terme *espringuier* o *espinguier* amb el sentit de 'saltar, ballar'). La rúbrica sembla doncs al·ludir a la representació del poema i no pas a la seva estructura (Cabré 1999: 128-129).

Cap element permet d'acostar «No·l prenatz lo fals marit» al gènere de la *balada*, mentre que el discurs ha de ser ben diferent per a «Pus no vey leys cuy son amics», que proposa en el cos de la *cobla* l'estructura zajalesca, com, per exemple, a la *baladeta* «Lo fin cor qu'ie·us ai», a la *dansa-balada* «Gen m'ausi» i a la *dansa-ballete* «Si no·m secor Dona Gaia». <sup>22</sup> Vegem els esquemes dels textos citats acarats amb la *balada* «Coindeta sui»:

BEdT	Esquema metricosil·làbic
244,2	$(c)B^9 (c)B^9 (b)C^9    (a)a^9 (a)a^9 (a)a^9   (c)b^9 (b)c^9$
244,4	$(c)B^{10} (c)B^{10}    (c)a^{10} (c)a^{10} (c)a^{10}   (c)b^{10}$
244,16	$A^7 B^5 A^7 B^5    a^{10} a^{10}   a^7 b^5 a^7 b^6$
434,9c	$A^8 B^8    a^8 a^8 a^8 b^8$
461,69	$B^{10} B^{10}    a^{10} B^{10} a^{10} B^{10} a^{10} b^{10} B^{10} B^{10}$

Si deixem de banda el retorn de l'esquema zajalesc, no és possible trobar altres elements comuns entre aquests textos si no és el fet de recórrer a la isometria en quatre composicions sobre cinc i la presència del refrany encapçalant el text, factors que no indiquen un gènere en particular. Com s'ha assenyalat més amunt, l'estructura /a a a x/ és en realitat comuna a diversos gèneres per ballar en diferents àrees lingüístiques: *rondeau*, *ballete*, *balada*, *lauda* i *ballata*; per tant, la presència d'aquest esquema en el text de Cerverí de Girona no es relaciona amb el gènere occità de la *balada* en



El trobador Raimbaut d'Aurenga, segons el cançoner trobadoresc K (Bibliothèque Nationale, París).

22. Són, respectivament, els textos BEdT 244,2 (ed. Radaelli 2004: 173-180) i BEdT 244,16 (ed. Radaelli 2004: 135-142).

particular; sinó més genèricament amb una sèrie de formes de nom similar (*balada*, *ballette* francesa i *ballata* italiana) unides per l'estructura en qüestió. En el cas, doncs, de «Pus no vey leys» es pot parlar com a màxim d'al·lusió a la forma de la *balada*, però no de perfecta coincidència formal amb ella. La composició s'ha d'exclore doncs del repertori de les *baladas*.

En conclusió, només dos textos de Cerverí poden considerar-se *baladas*, però, a causa de la particular creativitat compositiva del poeta català, «Si voletz que·m laix d'amar» i «A la plug'e al ven iran» presenten tanmateix elements divergents respecte del gènere com s'ha explicat (en tornarem a parlar a les conclusions). Si fem cas de l'anterioritat cronològica de les *baladas* de Q,<sup>23</sup> potser podríem parlar d'una evolució particular de les balades en àmbit català. Una evolució, però, que ha de tenir en compte, l'element discriminant, és a dir el refrany interestròfic, respecte de l'altra forma de ball occitana. I també podem parlar de models, potser diferents i perduts, en el cas de Cerverí, si es considera que la presència del terme *balada* al v. 36 de la cançó «Per joi d'amor e de fis amadors» de Pons de Capduelh, poeta de la tercera generació trobadoresca, i a la *Canso de la crosada*, citada a l'inici, fan presumir una circulació molt més antiga d'aquest gènere.

## Els temes

En els textos descrits més amunt es poden distingir dos filons temàtics principals: al primer s'hi associen les *chanson de femme* o *d'ami*, amb el motiu de la malmaridada i el conflicte entre l'amic jove i seductor i el marit vell i gelós (pertanyen a aquest filó les balades «Quant lo gilos er fora» i «Coindeta sui», la *dansa-ballade* «A l'entrada del tens clar» i el *rondet* «Tuit cil que sunt enamourat»). El segon àmbit es caracteritza per alguns trets cortesos: la pregària dirigida a la dona («Mort m'an li semblan», «D'amor m'estera»), la *descriptio puellae* («Mort m'an li semblan», «Lo fin cor qu'ie·us ai»), l'al·lusió als *lauzengiers* («D'amor m'estera») i el tema del poeta-amant que prefereix el desig frustrat a la satisfacció amb una altra dona («Lo fin cor qu'ie·us ai»). Hi concorren, per altra banda, alguns termes tòpics de la poesia cortesa: *joi*, *joven*, *pretz* i *valor*,

i l'ús dels *senhals*: *Bel Conort* a «Mort m'an li semblan», *Bel Esper* a «Coindeta sui», *La dels Cartz* i *Sobrepretz* a «Pus no vey leys» de Cerverí.

Es fa evident de seguida la presència a les diverses formes de ball dels motius que hem descrit, impedit doncs una possible caracterització temàtica de cada gènere de ball. En aquesta direcció sembla significatiu que l'*estampida* de Raimbaut de Vaqueiras «Kalenda maia», un dels escassos exemples del gènere, englobi quasi totes les imatges al·ludides més amunt: la presència del *gelos* (vv. 19 i 23), el *senal Bells Cavalhiers* (v. 63), l'amor únic cap a la dona cantada en el text i per tant la incapacitat d'adreçar el seu amor/desig cap a una altra direcció (estrofa 4), el recurs a les paraules clau de la poesia cortesa *pretz* i *valor*, i, finalment, l'al·lusió a les malediccions dels *lauzengiers* (v. 52).

En definitiva, les temàtiques implicades, la cortesa i la més pròpiament popularitzant de la malmaridada, semblen pertànyer de manera compartida i general a l'univers líric del ball.

## Conclusions

Tot i el nombre ben reduït d'exemplars, és possible d'establir –en particular sobre la base de les composicions transmeses a Q– les constants del gènere *balada*. Com hem vist, les podem resumir en les següents característiques formals: refranys inicial, interestròfic i postestròfic; pluriestrofisme. Al contrari, les temàtiques compartides semblen unir els diversos gèneres de ball entre si.

En arribar a la conclusió però cal fer una precisió. El fet que només tinguem quatre textos definibles com a balades estrictes («Coindeta sui», «D'amor m'estera», «Quant lo gilos» i «Mort m'an li semblan»), i encara transmeses per un sol testimoni manuscrit, no és un element que es pugui oblidar. El cançonier Q, transcrit per tres mans norditalianes entre la fi del segle XIII i la primera meitat del XIV, sembla remetre (sobretot la secció deguda a la tercera mà, que ha transcrit les quatre *baladas*) a una tradició manuscrita italiana particular del XIV que tendia a proporcionar models de prestigi amb què inspirar-se per compondre poesia lírica (observi's en particular l'ús escolar d'enunciar el gènere a la nùbrica i no pas el seu autor).<sup>24</sup> Em refereixo, per exemple, a la tradició a

23. Recordo aquí que el cançonier Q es va escriure a la Itàlia septentrional a la primera meitat del segle XIV.

24. Vegeu l'índex del manuscrit a la BEdT.



Un grup de cavallers i dames ballant una *carole*, en un recull dels poemes de Guillaume de Machaut (Bibliothèque Nationale, París).

què remunta el còdex Rossi 215 de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, copiat al Vènet (potser a Verona) al voltant de 1370, i que proposa una antologia per gèneres apta per a un ús versemblantment didàctic i personal (Pirrotta 1992: 42). La referència no és totalment peregrina si es considera que el còdex vaticà conserva un dels raríssims exemples de *rotondelli* italians («Gaiete, dolce parolete mie»), forma teoritzada durant el segle XIV al *Capitulum de vocibus applicatis verbis* anònim, probablement vènet, a la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* del paduà Antonio da Tempo i al *Trattato e arte deli rithimi vulgari* del veronès Gidino da Sommacampagna (Suca-to 2003: 14-16 i 173, i Zamuner 2005c). Si considerem, a més a més, la hipòtesi de Nino Pirrotta que al darrera de la realització del manuscrit vaticà hi ha Gidino da Sommacampagna o el seu entorn, notarem altres «contactes» curiosos entre el cançoner Q, copiat en un ambient no gaire llunyà de la Verona de Gidino (probablement entre Cremona i Pavia), i la tradició a què remunta al manuscrit rossia: en particular, el cançoner avui dipositat a Florència està estretament relacionat a un grup compacte de cançoners occitans (sobretot G i L) i al còdex

gongzaguesc París, BnF, fr: 7516 (Zamuner 2005), tots també d'origen norditalià i lligats transversalment a la figura del músic Giovanni da Cascia, fundador de la polifonia italiana conjuntament amb Piero i Jacopo da Bologna (Asperti 2006). En aquests manuscrits (tret de Q) hi apareix de fet el nom del conegut polifonista del segle XIII, present a la cort dels Della Scala, senyors de Verona, i en el còdex rossia 215 amb tres textos, el primer dels quals, «De soto 'l verde vidi i ochi vaghi», col·locat al començament del recull vaticà.

Gidino da Sommacampagna va néixer presumiblement a Verona al decenni 1320-30, i va cursar estudis regulars, probablement jurídics. L'escala política de Gidino es va produir durant el govern de Mastino (II) i Cangrande (II) Della Scala. A la mort d'aquest darrer va ser condemnat i empresonat pel successor i assassinat, el germà de Cangrande, Cansignorio (1359/60-1362). Un cop rehabilitat, va esdevenir preceptor dels fills de Cansignorio, Bartolomeo i Antonio, els quals van regir fins al 1381 el domini escaliger (Antonio va tacar de seguida la seva reputació amb un fratricidi). Entre el 1381 i el 1384, Gidino va compondre el *Trattato e arte deli rithimi vulgari*, dedicat a Antonio Della Scala. El tractat ens ha arribat en un sol manuscrit (Verona, Biblioteca capitular, CCCCXLIV [287]) i depèn de la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* d'Antonio da Tempo, que Gidino va reelaborar i va traduir: La pertanyença a Venècia de la *Summa* i del *Trattato* serveix per subratllar la receptivitat particular del Vènet a les influències literàries de provenença diversa, fins i tot estrangera, i la consegüent exigència de «sistematització teòrica de la pràctica poètica». Gidino va morir després de 1387, època de la conquesta de Verona a mans dels Visconti (vegeu Milan 2000).

Tot això em porta a formular una hipòtesi. En un període de codificació dels gèneres a Itàlia (llegiu en aquest sentit, per una banda, la composició del *Capitulum*, de la *Summa* i del *Trattato*, i, per l'altra, la impositió escolar del còdex rossia 215), potser cal conjecturar una intervenció *a posteriori* sobre les quatre composicions contingudes al cançoner Q amb la finalitat de modelar el gènere segons unes directives de composició precises. ¿Quina part es deu, doncs, a l'au-

tor o als autors de les quatre *baladas* i quina part al rerefons cultural de la tercera mà de *Q*? Tot i que és difícil donar una resposta a aquesta pregunta (el repertori és massa exigü per anar més enllà del que ja hem dit més amunt), la recepció particular del gènere en el *libre* de Cerverí de Girona va a favor potser d'un dubte raonable sobre les efectives normes subjacents al gènere *balada*. Un element ens servirà, però, com a suport de l'originalitat estructural proposada pel cançoner *Q*: el copista del manuscrit (o de l'*exemplar*) inseureix la rúbrica de gènere «balada» a l'inici de la pastorella «Quant escavalcai l'autrer» (BEdT 461,200; f. 4vb), que no té ni refrany inicial, ni interestròfic ni final.

No es pot excloure que els cinc textos, pastorelles i *baladas*, fossin contigus també a la font utilitzada per la tercera mà de *Q*. Aquest element aniria a favor d'un lligam amb l'ambient cultural de Carles I d'Anjou, que, segons Stefano Asperti (1995: 117-120), era particularment sensible a les formes de ball i al gènere de la pastorella. Vegeu per exemple el grup de *dansas* transmeses als últims folis del cançoner *E*, que, relacionat certament amb Carles I, reproduïx als seus folis una pastorella amb *refrain* (Radaelli 2004: 195-212, i vegeu també el seu article en aquest mateix dossier). El text 461,200, tanmateix, com que fa referència a la localitat de Montiggiani (Lunigiana), reenvia a un antic nucli líric lligat al marquesat dels Malaspina (Caiti Russo 2005: 121-133). Aprofundiré sobre aquest tema al treball anunciat a la nota 8.

Aquesta badada, deguda potser a raons codicològiques (segueix de fet el grupet de *baladas* amb rúbrica), suggereix una escassa consciència i sensibilitat del tercer copista de *Q* (i potser també de l'amanuense de l'*exemplar*) respecte de les estructures mètriques dels textos transcrits i dona peu a creure, per tant, en un comportament mimètic en relació amb la font. De totes maneres, com que no podem fer un discurs en negatiu, és a dir sobre el que podria haver-hi hagut però que malauradament es va perdre (vull dir tant textos com testimonis), l'estudi s'ha de basar inevitablement sobre els exemplars arribats fins a nosaltres, deixant espai, per cautela, a un raonable marge per al dubte.

Traducció de Sadurní Martí

## Glossari

**ballata:** forma mètrica musical i de ball creada a Itàlia al segle XIII. L'estructura comprèn una *ripresa* (= refrany) i una o més estrofes. El poema comença amb la *ripresa*, que es torna a repetir al final de cadascuna de les estrofes. L'estrofa s'articula en dos o més *mutazioni* (o peus), és a dir grups de versos iguals entre si pel recompte sil·làbic, i una *volta*, amb el mateix esquema que la *ripresa*. La *ballata* pot ser *grande*, *mezzana* o *media*, *minima*, *minore* i *piccola*.

**isomètric:** es diu del text o de l'estrofa amb versos de la mateixa mesura.

**lauda:** forma de poesia religiosa musical, usada per les *Compagnie dei Laudesi* i per les *Compagnie dei Disciplinati* a partir de mitjan segle XIII. La lauda està lligada, mètricament, a la **ballata**.

**motet:** gènere musical creat a l'escola polifònica de París entre els segles XII i XIII. Els primers motets van ser creats afegint una o dues veus (respectivament *motetus* o *duplum* i *triplum*) a una melodia gregoriana preexistent (*tenor*). Les veus afegides servien com a comentari del *tenor* i tenien un text litúrgic diferent i una melodia nova. De seguida les veus superiors es van construir amb textos d'argument amorós i festiu que contrastaven amb el tema litúrgic del *tenor*.

**quinari:** en la poesia italiana, vers que té l'accent tònic a la quarta síl·laba, o vers de cinc síl·labes si l'accent és paroxíton.

**rima:** identitat de la part final de dues paraules, a partir de la vocal tònic, o de dos versos, a partir de l'última vocal tònic.

**rondel:** vegeu **rondeau**.

**rondeau:** forma mètrica musical d'origen francès (antigament també **rondel**) caracteritzada per la repetició d'un o més versos en determinades posicions, especialment a l'inici i a la fi (el nom al·ludeix a la circularitat de la música i del text).

**estrofa zajaiesca:** tipologia estròfica, pròpia del **rondeau**, de la *ballette*, de la **lauda** i de la **ballata**, amb represa /x x/ i estrofa /a a x, b b b x, etc./ . A aquesta tipologia es refereixen també les formes sense represa amb esquema /a a a x, b b b x, etc./ .

## Bibliografia

- APPEL, Carl, 1895: *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig.  
Reimpr. Ginebra: Slatkine, 1974.
- ASPERTI, Stefano, 1993: «La sezione di balletes del canzoniere francese di Oxford», *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, VI/VII: La poésie lyrique romane, XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* (Université de Zurich, 1992), ed. Gerold Hilty, Tübingen-Basilea: Narr-Francke, 15-27.
- ASPERTI, Stefano, 1995: *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna: Longo.
- ASPERTI, Stefano, 2006: «don johanz la sap: musicisti e lirica romanza in Lombardia nel Trecento», *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, ed. P. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni i S. Vatteroni, Pisa: Pacini, 67-90.
- AVALLE, D'Arco Silvio, 1983: «Musique et poésie au Moyen Âge», *Travaux de linguistique et de littérature*, 21/2, 7-19.
- BARTSCH, Karl, 1904: *Chrestomathie provençale (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, 6e éd. (re-ed. Eduard Koschwitz), Marburg: N.G. Elwert. Reimpr. Hildesheim-Nova York: Georg Olms, 1971.
- BdT: A. PILLET i H. CARSTENS, *Bibliographie des troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933. Reimp. Nova York: Burt Franklin, 1968.
- BEC, Pierre, 1977: *La lyrique française au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I. *Études*, II. *Textes*, Paris: A. & J. Picard.
- BEC, Pierre, 1982: «Le problème des genres chez les premiers troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale*, 25, 31-47.
- BEC, Pierre, 1989: «Pour une typologie de la «balada» occitane. À propos de la pièce «Qant lo gilos er fora»», *Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen: Presses Universitaires, 53-65. Reimp. a Bec (1992, 105-117).
- BEC, Pierre, 1992: *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale (1961-1991)*, Caen: Paradigme.
- BEdT: *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, dir. S. ASPERTI, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», amb la col·laboració de l'Institut d'Histoire des Textes del CNRS - Paris, www.bedt.it.
- BELTRAMI, Pietro G., 1991: *La metrica italiana*, Bolonya: Il Mulino.
- BERTONI, Giulio, 1905: *Il canzoniere provençale della Riccardiana n° 2909*, Dresden.
- CABRÉ, Miriam, 1999: *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, Londres: Tamesis.
- CABRÉ, Miriam, 2005: «El trobador de Pere el Gran», *Mot so razo*, 4, 59-68.
- CAITI RUSSO, Gilda, 2005: *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier: Université Paul Valéry Montpellier, III.
- CANETTI, Paolo, 1993: «I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema», *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, VI/VII: La poésie lyrique romane, XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* (Université de Zurich, 1992), ed. Gerold Hilty, Tübingen-Basilea: Narr-Francke, 73-88.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, 1988: «Le Rondeau», *La littérature française aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, dir. Daniel Poirion, re-ed. A. Biermann i D. Tillmann-Bartylla, I: *Partie historique*, Heidelberg: Winter, 45-58.
- CHAMBERS, Frank M., 1985: *An Introduction to Old Provençal Versification*, Filadèlfia: American Philosophical Society.

- FRANK, István, 1953-1957: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols., Paris: Champion.
- FRANK, István, 1954: «'Tuit cil qui sunt enamaourat'». (Notes de philologie pour l'étude des origines lyriques. II)», *Romania*, 75, 98-108.
- GAMBINO, Francesca, 2000: «L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque», *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, 33-90.
- GATIEN-ARNOULT, A. F. (ed.), 1841-1843: *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, 3 vols., Tolosa, Privat. Reimpr. Ginebra, 1977.
- GENNRICH, Friedrich, 1921: *Rondeaux, virelais und balladen, aus dem ende des XII., dem XIII. und dem ersten drittel des XIV. Jahrhunderts*, Dresden.
- HOEPPFNER, Ernest, 1920: «Virelais et ballades dans le Chansonier d'Oxford (Douce 308)», *Archivum Romanicum*, 4, 20-40.
- JEANROY, Alfred, 1934: *La poésie lyrique des troubadours*, Tolosa-París: Didier-Privat.
- LINSKILL, Joseph (ed.), 1985: *Les Épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII<sup>e</sup> siècle*, Lieja: AIEO.
- MARSHALL, J. H., 1981: «The Isostrophic "descort" in the Poetry of the Troubadours», *a Romance philology*, 35, 130-157.
- MARTIN-CHABOD, Eugène, 1957: *La Chanson de la croisade albigeoise*, 2 vols., Paris: Les Belles Lettres.
- MEYER, Paul, 1890: «Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours», *Romania*, 19, 2-62.
- MILAN, Gabriella, 2000: «Gidino (Ghidino) da Sommacampagna», *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, LIV, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 633-637.
- PAGNOTTA, Linda, 1995: *Repertorio metrico della ballata italiana (s. XIII e XIV)*, Milà-Nàpols: Ricciardi.
- PIRROTTA, Nino, 1992: *Il codice Rossi 215. Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, Lucca: LIM.
- RADAELLI, Anna, 2004: «Dansas» *provenzali del XIII secolo: appunti sul genere ed edizione critica*, Florència: Alinea.
- RIQUER, Martí de, 1975: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona: Planeta.
- RONCAGLIA, Aurelio, 1962: «Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca», *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Anniversario dal suo inizio (Perugia-1960)*, Perugia: Deputazione di storia patria per l'Umbria, 460-475. També a *La metrica*, Bolonya: Il Mulino, 1972, 309-317.
- SPITZER, Leo, 1963: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore: Johns Hopkins Press.
- SUCATO, Tiziana, 2003: *Il codice rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa: ETS.
- VAN DEN BOOGAARD, Nico H. J., 1969: *Rondeaux et refrains du XI<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*, Paris: Klincksieck.
- ZAMUNER, Ilaria, 2005: «Spigolature linguistiche dal canzoniere provenzale L (BAV, Vat. Lat. 3206)», *Studi mediolatini e volgari*, 51, 167-211.
- ZAMUNER, Ilaria, 2005a: «carola», *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)*, dir. Pietro Beltrami, [www.vocabolario.org](http://www.vocabolario.org). També a *Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano*, 10 (2005), 43-45.
- ZAMUNER, Ilaria, 2005b: «carolare», *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)*, dir. Pietro Beltrami, [www.vocabolario.org](http://www.vocabolario.org). També a *Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano*, 10 (2005), 43-45.
- ZAMUNER, Ilaria, 2005c: «rotondello», *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)*, dir. Pietro Beltrami, [www.vocabolario.org](http://www.vocabolario.org)