



MEDIEVALISTA

N.º 39 | Janeiro – Junho 2026

ISSN 1646-740X

**Melodias de além-Pirenéus na lírica galego-portuguesa:
os cantares *em maneira de proençal***

**Occitan and French melodies in Galician-Portuguese cantigas:
songs “in the manner of the provençal”**

Manuel Pedro Ferreira

Departamento de Ciências Musicais (DCM)
Centro de Estudos em Música (CESEM)/ In2Past,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
Avenida de Berna 26, Lisboa, 1069-061

mpferreira@fcs.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0003-1708-3247>

Data recepção do artigo / Received for publication: 6 de Novembro de 2025

Data aceitação do artigo / Accepted in revised form: 12 de Dezembro de 2025

DOI: <https://doi.org/10.34619/xz5b-opyj>

RESUMO

Este artigo descreve o trabalho realizado em Lisboa com vista à construção da base de dados em linha *Cantigas de seguir: modelos occitânicos e franceses*, permitindo avaliar o cumprimento dos seus objectivos: reunir informação dispersa sobre cantigas galego-portuguesas com possíveis modelos extra-peninsulares, fomentar a compreensão histórica da tradição, permitir novas percepções filológicas de textos seleccionados, ampliar as versões musicais autênticas disponíveis e, tendo em conta o enquadramento melódico das canções, refinar a sua interpretação. Em consequência deste projecto, identificámos 36 poemas compostos a partir de canções em língua occitana ou francesa (destacando-se, como autor, Peire Vidal); desses poemas, 21 têm música recuperável a partir de 14 melodias conservadas em fontes medievais. Esta perspectiva comparativa permitiu que três cantigas, entre as quais duas composições de Dom Dinis, fossem aqui reeditadas ou reinterpretadas.

Palavras-chave: *Contrafacta*; cantigas medievais; música; Dom Dinis; Lopo Lias; Peire Vidal

ABSTRACT

This paper describes the work done in Lisbon towards the construction of the online database *Contrafacta: French and Occitan Models* and the achievements of the project: bringing together scattered information about Galician-Portuguese troubadour songs with possible extra-peninsular models, furthering the historical understanding of the tradition, allowing new philological insights on selected texts, expanding the available musical versions, and, by taking into account the melodic framework of the songs, refining their interpretation. As a result, 36 poems were identified that imitate songs in French or Occitan (Peire Vidal being the most influential author); the music can be recovered for 21 of these texts, using 14 extant medieval melodies. Comparative insights allowed three Galician-Portuguese songs to be newly edited or freshly analysed, two of them authored by King Dom Dinis.

Keywords: *Contrafacta*; medieval *cantigas*; music; King Dinis; Lopo Lias; Peire Vidal



A base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* e os *Contrafacta*

A prática do *contrafactum*, ou seja, a utilização em novas composições de melodias previamente existentes, está amplamente documentada na canção medieval. No âmbito da lírica galego-portuguesa (da qual sobreviveram apenas, como é sabido, treze melodias originais, por vezes com lacunas)¹, muitos dos modelos seguidos, não só literários, mas também musicais, parecem ter sido composições extra-peninsulares, com destaque para melodias provençais ou francesas conhecidas no meio trovadoresco ibérico.

Embora esta ideia seja consensual entre os especialistas, a identificação dos casos concretos tem estado dispersa por várias publicações dificilmente acessíveis e a exploração musical dos seus resultados tem sido limitada. Na sequência do extenso trabalho que conduziu, em 2011, à base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/>)², esta questão foi sendo marginalmente anotada. Um projeto ulterior, “Modelos e variações: a lírica medieval ibérica na Europa dos trovadores” (2015-2016)³, apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, procurou sistematizar todos estes casos de *contrafacta* (ou cantigas de *seguir*, na terminologia consagrada entre os estudiosos da lírica ibérica),⁴ compilando as informações anteriormente recolhidas pelos investigadores e juntando-lhes novos

¹ Edição das fontes com notação musical: Pergaminho Vindel (cantigas de amigo de Martin Codax), FERREIRA, Manuel Pedro – *O Som de Martin Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986; CALVIA, Antonio – “La música del Pergamino Vindel”. In ARBOR ALDEA, Mariña (coord.) – *Pergamino Vindel*. Barcelona: M. Moleiro Editor, 2016, pp. 57-78; “Pergaminho Sharrer (cantigas de amor de Dom Dinis)”. In FERREIRA, Manuel Pedro – *Cantus coronatus: 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005.

² Projecto “Littera: edição, actualização e preservação do património literário medieval português” (2007-2010), desenvolvido no âmbito do Instituto de Estudos Medievais da FCSH (Universidade Nova de Lisboa) com coordenação científica de Graça Videira Lopes, Nuno Júdice e Manuel Pedro Ferreira.

³ A equipa do projecto foi constituída por Graça Videira Lopes e Manuel Pedro Ferreira (coordenação científica), Mariana Ramos Lima (bolseira) e Pedro Diniz de Sousa (componente informática). Um balanço preliminar do projecto foi apresentado no II Congreso Internacional de la Comisión de Trabajo “Música y contextos en el mundo ibérico medieval y renacentista” de la Sociedad Española de Musicología (Borja, 5-6/4/2019).

⁴ FERREIRA, Manuel Pedro – “Cantiga de seguir”. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Dir. Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 141-142; TAVANI, Giuseppe – *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

dados coligidos pela equipa do projecto⁵. Daí resultou uma extensão da anterior base de dados, *Cantigas de seguir: modelos occitânicos e franceses* (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/contrafacta.asp>), que oferece a reprodução dos textos (modelos e contrafeições) em colunas paralelas, comentário, hiperligações para fontes medievais e novas pautas musicais; o novo sítio foi disponibilizado ao público em 2017. Uma base de dados igualmente dedicada à emulação trovadoresca mas centrada no repertório occitânico, *Connecting Medieval Music: Digital Repertory of European Contrafacta* (<https://medmus.seai.uniroma1.it>), lançada em 2021 com base num projecto da Universidade de Warwick, abarca a lírica galego-portuguesa só de forma marginal⁶.

Para além da divulgação dada ao tópico e da disponibilização de novos recursos em acesso livre, o projecto *Cantigas de seguir* teve consequências a três níveis distintos: histórico, filológico e interpretativo. A saber, a confirmação da importância dos trajectos biográficos nas influências sofridas pelos trovadores galego-portugueses durante as fases iniciais da sua tradição; a possibilidade de se chegar a uma edição mais adequada de algum dos textos poéticos; e, finalmente, a recuperação melódica de várias cantigas galego-portuguesas, permitindo o enriquecimento da sua interpretação à luz da relação texto-música. Procuraremos aqui documentar cada uma destas três vertentes; um enquadramento preliminar é, não obstante, necessário.

Condicionantes na identificação de *Contrafacta*

É sabido que a reciclagem melódica é um fenómeno recorrente na canção. Compor uma nova cantiga tendo como modelo uma composição anterior requer a replicação dos seus alicerces sonoros; há, contudo, outros aspectos — de forma ou de conteúdo

⁵ A determinação do «estado da arte» relativo a *contrafacta* incluiu as experiências de adaptação musical levadas a cabo no seio do grupo de música antiga Vozes Alfonsinas, fundado em Lisboa por Manuel Pedro Ferreira em 1995. Cf. <https://vozesalfonsinas.wixsite.com/valf>.

⁶ Este projecto foi dirigido por Stefano Milonia. Em consulta efectuada a 27/8/2025, apenas dezoito cantigas galego-portuguesas surgem aí identificadas enquanto *contrafacta* (com ou sem música sobrevivente), não obstante citar-se, na bibliografia, a base de dados *Cantigas de seguir*. Destas dezoito, cinco não têm modelos extra-peninsulares e outras duas não são realmente *contrafacta* (veja-se nota 13). A ferramenta de procura de repertório não inclui o Galego-Português entre as línguas trovadorescas, pelo que a nossa pesquisa teve que recorrer ao mapa de localização das canções.

poético — que podem ser igualmente tomados do modelo. A poética árabe, estudada e amplamente praticada no sul da Península Ibérica, conhecia amplas possibilidades de emulação; sob a sua provável influência, foram codificados na tradição galego-portuguesa diferentes tipos de conexão entre original e sucedâneo, apreciados segundo o respectivo grau de dificuldade: as diversas variedades do *seguir*, detalhadas na “Arte de Trovar” do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal⁷. Esquemáticamente, o primeiro grau do *seguir* era a adopção da melodia do modelo, com a correspondente métrica; o segundo grau, cumulativo com o primeiro, era o uso do mesmo esquema de rimas; atingia-se o terceiro grau, o mais apreciado, se o poeta conseguisse também parafrasear versos seleccionados ou encontrar um novo contexto para o refrão de modo que este ganhasse outro significado.

Na impossibilidade de uma comparação melódica entre fontes peninsulares (geralmente desprovidas de música) e extra-peninsulares, acabam por ser hoje detectáveis só emulações que envolvam dependências textuais, ou seja, replicações poéticas que reflectam o segundo e terceiro graus do *seguir*. Deve ainda ter-se em conta que a imitação de um modelo admitia alguma liberdade de adaptação: sabemos-lo de ciência certa comparando, por exemplo, a Cantiga de Santa Maria n.º 340 com a canção trovadoresca *S'anc fui belha ni prezada*, de Cadenet, de que depende; ou a Cantiga de Santa Maria n.º 421 com o seu modelo, o Ofertório *Recordare Virgo Mater* (incluindo o tropo *Ab hac familia*)⁸.

⁷ Facsímile e transcrição: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>. Veja-se também TAVANI, Giuseppe – *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Discussão in FERREIRA, Manuel Pedro – *O Som de Martin Codax*, pp. 16-29, FERREIRA, Manuel Pedro – “Indícios de contactos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andaluza”. *Xarajíb: Revista do Centro de Estudos Luso-árabes de Silves* 2 (2002), pp. 107-113 e FERREIRA, Manuel Pedro – “Medieval Iberian Song in its Mediterranean Context: from Andalusian Muwashshahat to the *Cantigas de Santa Maria*”. In KNIGHTON, Tess; SKINNER, David (eds.) – *Music and Instruments of the Middle Ages: Essays in Honour of Christopher Page*. Woodbridge: The Boydell Press, 2020, pp. 62-67. Veja-se também a recente reavaliação crítica do conceito de “seguir” em PARKINSON, Stephen – “Géneros imaginados na lírica galego-portuguesa: a ‘cantiga de seguir’ e a ‘cantiga de vilãos””. In ZINATO, Andrea; BELLOMI, Paola – *Poesía, poéticas y cultura literária*. Como; Pavia: Ibis, 2018, pp. 375-390.

⁸ Veja-se FERREIRA, Manuel Pedro – “Paródia e *contrafactum*: em torno das cantigas de Afonso X, o Sábio”. In LOPES, Graça Videira; MASINI, Manuele (coord.) – *Cantigas trovadorescas: da Idade Média aos nossos dias*. Lisboa; Pisa: Instituto de Estudos Medievais, 2014, pp. 19-43. A flexibilidade da adaptação melódica na poética medieval é uma evidência também para ZIINO, Agostino – “Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica”. In TYSSSENS, Madeleine (ed.) – *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, p. 217.

Sendo certo que a prática do *contrafactum* era também habitual no interior da própria tradição galego-portuguesa (ou seja, os autores “seguiram” igualmente modelos e melodias de outros autores galego-portugueses), a investigação contemplou apenas os potenciais modelos trovadorescos extra-peninsulares, uma vez que, salvo raras exceções (sobretudo encontradas nas Cantigas de Santa Maria)⁹, são os únicos que, em muitos casos, conservam as respectivas melodias, ao contrário do que sucede na lírica galego-portuguesa.

Contudo, a detecção dos *contrafacta* é por vezes problemática. A coincidência total ou parcial, em duas canções, dos respectivos esquemas métricos só será significativa quando este esquema seja inusitado ou pouco comum na tradição trovadoresca. Quando, à medida silábica do verso, acrescem coincidências no esquema de rimas ou mesmo, em certos casos, dos sons vocálicos em rima e até de palavras rimadas, aumenta a probabilidade de estarmos perante uma contrafeição.

Estado da questão e ulterior desenvolvimento

O exercício comparativo entre canções em língua occitana ou francesa e cantigas galego-portuguesas, com vista à identificação de *contrafacta*, foi realizado de maneira sistemática, em época recente, por Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni (1994, 1995)¹⁰, que argumentaram convincentemente a favor de se considerarem cantigas

⁹ Em FERREIRA, Manuel Pedro – *O Som de Martin Codax*: Apêndice III, chama-se a atenção para a identidade métrica entre as CSM 230 e 231 e, respectivamente, as cantigas *Par Deus, ai dona Leonor* (Rui Pais de Ribela) e *Non quer' eu donzela fea* (Alfonso X), o que permite que tenham usado melodias idênticas, sendo provável que as cantigas profanas derivem de um modelo zajalesco; observa-se também a identidade métrico-rimática entre a CSM 190 (na interpretação de Spanke) e a cantiga *Um cavalo nom comeu* (João Garcia de Guilhade), o que pode levar a considerar a primeira um *contrafactum* da segunda. Em FERREIRA, Manuel Pedro – “Afinidades Musicais: As cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa”. In SIMÕES, Manuel, et al. – *Memória dos Afectos — Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*. Lisboa: Colibri, 2001, pp. 187-205; FERREIRA, Manuel Pedro – “Alfonso X, compositor”. *Alcanate. Revista de Estudos Alfonsíes* 5 (2006-2007), pp. 117-137; FERREIRA, Manuel Pedro – “Internal and External Rhymes in Galician-Portuguese Cantigas: Musical Strategies”. In DI SANTO, Federico (ed.) – *La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*. Berlin: Freie Universität, 2023, pp. 21-39, argumenta-se também que, entre as cantigas do rei Alfonso X, uma é *contrafactum* de um *Kyrie* latino, e outras três serviram de modelo para diferentes Cantigas de Santa Maria (n.ºs 1, 132, 293), que lhes conservam a música.

¹⁰ CANETTIERI, Paolo – “Il *contrafactum* galego-portoghese di un descort occitânico”. In TORO PASCUA, María Isabel (coord.) – *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Salamanca: Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 209-217; CANETTIERI, Paolo; CARLO PULSONI, Carlo – “Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1994), pp. 11-50;

de *seguir* as vinte e seis composições abaixo identificadas, aqui alfabeticamente ordenadas por primeiros versos (segundo a ortografia da base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*), precedidos pelo nome do autor e seguidas pelo nome do trovador emulado:

Lopo Lias, *A dona fremosa do Soveral* < Pierre de Corbie

Dom Dinis, *Amor fez a mim amar* < Peire Vidal

Alfonso X, *Bem sabia eu, mia senhor* < Raimbaut de Vaqueiras

Martim [jogral], *De Martim Moxa posfaçam as gentes* < Peire Vidal

Estevam da Guarda, *Donzela, quem quer que poser femença* < Sordello

Martim Anes Marinho, *Ena primeira rua que chegemos* < Peire Vidal

Lopo Lias, *Enmentar quer' eu do brial* < Peire Guilem e Sordello

Pero Garcia Burgalês, *Eu me cuidava, quando nom podia* < Peire Guilhem de Luserna

Martim Moxa, *Maestr' Acenço, dereito faria* < Arnaut de Maruelh

Pero Garcia Burgalês, *Maria Balteira, porque jogades* < Peire Vidal

Pero Garcia Burgalês, *Mentre nom soube por mim mia senhor* < Guiraut de Salinhac

Osoiro Anes, *Mim prês forçadament' Amor* < Peire Vidal

Martin Soares, *Nunca tam coitad' home por molher* < Pierre de Corbie

Caldeiom, *Os d'Aragom, que soem donear* < Guillem d'Autpol

Airas Moniz de Asma, *Pois mi nom val d'eu muit'amar* < Peire Vidal¹¹

Pero Garcia de Ambroa, *Pero d'Armea, quando composestes* < Peire Vidal

Gonçalo Anes do Vinhal, *Pero Fernándiz, home de barnage* < Peire Vidal

Martim Moxa, *Per quant' eu vejo* < Augier de Saint Donat

Pero Garcia Burgalês, *Quantos hoj' eu com amor sandeus sei* < Sordello e B. d'Alamanon

Pero Garcia Burgalês, *Que alongad'eu ando d'u iria* < Peire Guilhem de Luserna

CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo – “*Contrafacta galego-portoghesi*”. In PAREDES, Juana (coord.) – *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. 1. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 479-498.

¹¹ Em CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo – “*Contrafacta galego-portoghesi*”, p. 482, supõe-se — na esteira de BELTRÁN, Vicenç – “Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d'Asme”. *Cultura neolatina* 45 (1985), pp. 45-57 — que esta cantiga depende de outra de Bonifaci Calvo (ver nota 19); contudo, a posterior revisão da cronologia do trovador, antecipada para o primeiro terço do século XIII, inviabiliza essa hipótese e faz com que a sua forma remeta, tal como no caso paralelo de Osoiro Anes, para um modelo provençal, identificado pelos autores numa canção de Peire Vidal.

Lopo Lias, *Quem hoj' houvesse* < Augier de Saint Donat

Dom Dinis, *Quer' eu em maneira de proençal* < Peire Vidal

Osoiro Anes, *Sazom é já de me partir* < Peire Vidal

Alfonso X / Arnaut, *Senher, ad-ars ie'us venh 'querer* < Bernart de Ventadorn

Joam Lobeira, *Um cavaleiro há 'qui tal entença* < Sordello

João Soares Coelho, *Vedes, Picandom, soo maravilhado* < Sordello

Estas propostas de identificação de *contrafacta* foram consideradas juntamente com outras sugestões de aproximação entre as tradições líricas galego-portuguesa e as de além-Pirenéus, recolhidas na literatura secundária¹². Emergindo a partir de anteriores contribuições académicas, o projecto assumiu que, sempre que se tenham observado num poema occitano ou francês afinidades com um texto lírico galego-português passíveis de ser interpretadas como indícios de emulação por parte do autor deste último, essa hipótese seria examinada¹³.

¹² Às 26 cantigas acima listadas foram acrescentadas com segurança: *Ora faz host'o senhor de Navarra* (João Soares de Paiva) e *Pois boas donas som deseparadas* (Martim Soares), ambas baseadas em *Ahi! Amours, con dure departie* (Conon de Béthune); *Gram mal me faz agora 'l-rei* (Fernão Pais de Tamalhancos), que emula a tenção *En Sordel, e que-us es semblan* (Peire Guilhem e Sordello); *No mundo nom me sei parelh'* (Paio Soares de Taveirós), que segue *Ara no vei luzir solelh* (Bernart de Ventadorn); *Cativo! mal conselhado!* (Martim Moxa), muito próxima de *Dona, sitot no-us es presa* (Guiraut d'Espanha) e a tenção entre João Baveca e Pedro Amigo de Sevilha, *Pedr'Amigo, quer'ora ùa rem*, imitação de *Bertrans, lo jòi de dòmnas e d'amia* (Sordello e Bertran d'Alamanon). Estas adições baseiam-se nas análises comparativas realizadas respectivamente por ALVAR, Carlos – “Johan Soárez de Pavha, ‘Ora faz’ost’o senhor de Navarra”. In *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*. Vol. III. Madrid: Gredos, 1986, pp. 7-12; PADEN, William – “Contrafacture between Occitan and Galician-Portuguese”. *La Corónica* 26/2 (1998), pp. 49-63; MONTERO SANTALHA, José-Martinho – *As Rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2000. Tese de doutoramento; e MARCHENARO, Simone – “Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galego-portoghese di testi occitani”. In CORRAL DÍAZ, Esther – *Marsupii Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*. Florença: Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 471-484. FASSANELLI, Rachele – “Contrafacta galego-portoghese: nuovi contributi”. In LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (coord.) – *Editar textos medievales en el siglo XXI*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2024, pp. 261-281, é uma contribuição posterior ao termo do projecto; tomámos conhecimento desta contribuição já na fase de revisão do presente texto. A autora propõe, entre outras considerações, a identificação de quatro novos *contrafacta* galego-portugueses a partir de modelos occitânicos. Em dois dos casos, o contraste na medida métrica entre os poemas convocados é gritante, e lança sérias dúvidas sobre a viabilidade musical do hipotético *seguir*. Nos casos restantes, a proposta é atendível e convincente: *Pero m'eu moiro, mia senhor*, de Bernal de Bonaval, derivaria de *A guiza de fin amador*, de Arnaut de Maruelh (BdT 30,2); *Em preito que Dom Foam há*, de Estêvão da Guarda, dependeria de *Peirol, com avetz tan estat*, de Bernart de Ventadorn (BdT 70,32). Não sobrevivem melodias para estes poemas provençais.

¹³ Foram assim consideradas conexões hipotéticas entre *No'm fai cantar amors ni drudaria*, de Peire Guilhem, e a cantiga de Pero Garcia Burgalês, *Eu me cuidava, quando nom podia*; ou *Mort'é Dom Martim Marcos*, de Pero da Ponte, e *Un estribot farai*, de Peire Cardenal. Já a relação entre *Mala ventura me venha*, de Rui Pais de Ribela, e *Bona ventura me venha*, de Guilhem de la Tor, verificou-se ser meramente intertextual. Esta cantiga é uma das duas que, no sítio *Connecting Medieval Music*,

Foram assim listadas, numa fase preliminar, quarenta e duas cantigas de conteúdo poético original que poderão ter seguido modelos em língua occitana ou francesa. Como autores aparentemente mais seguidos, surgiram Peire Vidal (dez casos), Sordello (sete casos) e Peire Guilhem de Luserna (quatro casos, dos quais dois em conjugação com Sordello). A estas composições podem somar-se três lais anónimos identificados como traduções livres de originais do norte de França¹⁴. Estes lais não foram inicialmente considerados no projecto, mas o que segue tem-nos igualmente em conta.

Averiguou-se então da sobrevivência, ou não, de versões com notação musical nos cancioneiros europeus. As melodias encontradas (examinadas directamente a partir dos manuscritos) foram então confrontadas com os textos afins em galego-português, de modo a julgar-se da sua compatibilidade. Note-se que esta admite quer divergências formais de pouca monta (como seja a falta de uma frase ou de uma sílaba), quer a possibilidade de redistribuição das notas pelas sílabas de um verso, pois esse tipo de variantes entre a canção usada como modelo e a nova composição se observa em *contrafacta* inequivocamente identificados enquanto tal noutros ramos do cancionero medieval.

Quando vários textos poderiam, hipoteticamente, ter seguido uma melodia, avaliou-se qual ou quais lhe estaria(m) mais próximo(s). Havendo mais de uma versão melódica para um mesmo texto, procurou-se a versão mais facilmente adaptável ao texto galego-português. Casos de alteração de estrutura estrófica, de hiper- ou hipometria, e outros problemas, foram também anotados e discutidos. As melodias julgadas compatíveis foram então transcritas a partir do manuscrito pertinente e o texto colocado sob as notas, experimentando-se de seguida, sempre que houvesse

surge indevidamente identificada como *contrafactum*. A outra é *Dom Estêvam fez[o] sa partiçom*, de João Soares Coelho.

¹⁴ Sobre os lais na tradição lírica galego-portuguesa, consulte-se, entre a literatura mais recente: LORENZO GRADÍN, Pilar – “Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero”. *e-Spania* [Online] 16 (Dezembro 2013); LORENZO GRADÍN, Pilar – “Les clairs-obscurs des lais galégo-portugais. Circulation et réemploi des romans arthuriens”. *Cahiers de Civilisation Médiévale* 59 (2016), pp. 159-176; VIEIRA, Yara Frateschi – “Os Lais de Bretanha e a questão das ‘bailadas’”. In LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (coords.) – *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-portuguesa: Nos cem anos do pergaminho Vindel*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais (IEM NOVA/FCSH); Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM NOVA FCSH), 2016, pp. 43-58 e RAMOS, Maria Ana – “De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português: Os lais”. In LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (coords.) – *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-portuguesa*, pp. 59-92.

mais notas que sílabas, a distribuição silábica mais convincente, atendendo à prosódia e ao estilo musical da época (com destaque para os exemplos de Martim Codax e Dom Dinis). As adaptações musicais, uma vez revistas, foram colocadas em linha, juntamente com hiperligações para os manuscritos de além-Pirenéus cuja melodia retiveram.

Resultados globais do Projecto

Verificou-se inicialmente que entre as canções provençais ou francesas sugeridas como modelo só se conservam dezanove melodias (incluindo uma toada de Raimbaut de Vaqueiras transmitida através de Moniot de Paris e outra de Bertran de Born retomada por Conon de Béthune)¹⁵, que teriam dado azo a vinte e seis cantigas galego-portuguesas, já que uma composição de Peire Vidal parece ter inspirado por si só cinco cantigas, enquanto outras de Guilhem Augier, Conon de Béthune e Pierre de Corbie deram origem, cada uma, a duas cantigas.

Contudo, após exame mais atento de cada um dos binómios, verificou-se que a relação entre hipotético modelo e sucedâneo é frouxa ou duvidosa em cinco casos (envolvendo Uc de Saint Circ, Thibaut de Champagne, Gace Brulé e um anónimo)¹⁶, restando assim catorze melodias-modelo com as suas letras, plausivelmente na

¹⁵ Moniot de Paris, *Je chevauchois l'autrier*, presente no ms. K (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 5198), f. 192; melodia reutilizada também em *Pour mon cuer releecier*, f. 199. Moniot acomoda um refrão ausente em Raimbaut estendendo a forma musical, pelo que, para a restaurar, se torna necessário encurtá-la na parte final. Sobre o *contrafactum* de Bertran de Born por Conon de Béthune, veja-se o nosso comentário mais adiante.

¹⁶ A cantiga *Mal conselhado que fui, mia senhor*, de Martim Soares, pouca relação formal tem com *Tres enemics e dos mals senhors ai*, de Uc de Saint Circ; a tenção *Lourenço, soías tu guarecer*, entre João Peres de Aboim e Lourenço, cabe na melodia da canção dialogada *Dame, merci! Une rien vos demant*, do rei de Navarra, mas não se observam indícios de intertextualidade; carência que também ocorre entre outra canção do mesmo, *Tuit mi désir et tuit mi grief torment*, e *Em grave dia, senhor, que vos vi*, de João Soares Coelho. É muito provável que Pedro Garcia Burgalês se tenha inspirado na tenção entre Sordel e Bertran d'Alamanon, *Doas domnas aman dos cavalliers*, para compor *Quantos hojeu com amor sandeus sei*; mas a relação entre ambas as canções e a de Gace Brulé *Tant m'a mené force de seignorage* (de que sobrevive a música) não parece ir para além da *palavra perdida* nas duas primeiras estrofes. Sendo certo que o lai lírico anónimo *Mui gram temp'há, par Deus, que eu nom vi* é baseado na canção de Tristão, *Lonc tans a que il ne vit chele*, a medida dos versos na versão galego-portuguesa é de dez, e não de oito sílabas. A extensão da poesia também não coincide, com o original a ter duas partes desiguais ababb// abbb (forma musical AA'AA'B //CDEF) contra três estrofes regulares de sete versos no caso galego-português; há ainda divergência no esquema de rimas. Embora hipoteticamente a melodia permita absorver as sílabas excedentes, a forma musical, com o seu desenho cadencial (sol x 4, ré agudo; si, sol, ré, sol) alinhado com o seccionamento da poesia, é mais dificilmente adaptável. Não se trata, pois, de um *contrafactum*, mas de uma versão livre.

origem de vinte e uma cantigas galego-portuguesas: uma tenção satírica, um sirventês moral, dois lais, seis cantigas de amor e onze cantigas de maldizer. A tabela que abaixo se apresenta sintetiza os resultados obtidos.

Tabela 1: Cantigas que seguem modelos trovadorescos extra-peninsulares com notação musical nas fontes conservadas

Trovador	Incipit	Seguidor(es)	Incipit	Género
Bernart de Ventadorn	<i>Ara no vei luzir solelh</i>	Paio Soares de Taveirós	<i>No mundo nom me sei parelh'</i>	C. de maldizer
Bernart de Ventadorn	<i>Quan vei la lauzeta mover</i>	Arnaut [Catalan], Alfonso X	<i>- Senher, ad-ars ie'us venh 'querer</i>	Tenção
Raimbaut de Vaqueiras	<i>D'una dona.m tueilh e.m lais</i>	Alfonso X	<i>Bem sabia eu, mia senhor</i>	C. d'amor
Bertran de Born	<i>Casutz sui de mal en pena</i>	Dom Dinis	<i>Senhor, pois me nom queredes</i>	C. d'amor
Peire Vidal	<i>Be·m pac d'ivern e d'estiu</i>	Dom Dinis	<i>Amor fez a mim amar</i>	C. d'amor
Peire Vidal	<i>Plus que.l paubres, quan jatz el ric ostal</i>	Dom Dinis	<i>Quer'eu em maneira de proença</i>	C. d'amor
Peire Vidal	<i>Nulhs hom non pot d'amor gandar</i>	Osoiro Anes	<i>Sazom é já de me partir</i>	C. d'amor
Peire Vidal	<i>Quant hom honratz torna en gran paubreira</i>	Martim Anes Marinho	<i>Ena primeira rua que cheguemos</i>	C. de maldizer
		Martim, jogral	<i>De Martim Moia posfaçam as gentes</i>	C. de maldizer
		Gonçalo Anes do Vinhal	<i>Pero Fernándiz, home de barnage</i>	C. de maldizer
		Pero Garcia Burgalês	<i>Maria Balteira, porque jogades</i>	C. de maldizer
		Pero Garcia de Ambroa	<i>Pero d'Armea, quando composestes</i>	C. de maldizer

Guillem Augier Novella	<i>Ses alegrage</i>	Lopo Lias	<i>Quem hoj'houvesse</i>	C. de maldizer
		Martim Moxa	<i>Per quant'eu vejo</i>	Sirventês
Arnault de Maruelh	<i>Aissi com celh que tem qu'Amors l'aucia</i>	Martim Moxa	<i>Maestr'Acenço, dereito faria</i>	C. de maldizer
Conon de Béthune	<i>Ahi! Amours, con dure departie</i>	João Soares de Paiva	<i>Ora faz host'o senhor de Navarra</i>	C. de maldizer
		Martim Soares	<i>Pois boas donas som desemparadas</i>	C. de maldizer
Pierre de Corbie	<i>Par un ajornant trovai en un pré</i>	Lopo Lias	<i>A dona fremosa do Soveral</i>	C. de maldizer
		Martim Soares? /Anónimo?	<i>Nunca tam coitad' home por molher</i>	C. d'amor
Anónimo	<i>Amours, de vostre acordement</i>	Anónimo	<i>Amor, des que m'a vós cheguei</i>	Lai
Anónimo	<i>D'amours vient mon chant et mon plour</i>	Anónimo	<i>Dom Amor, eu cant'e choro</i>	Lai

Esta tabela inclui uma cantiga datável de c. 1196, de João Soares de Paiva, contemporâneo do trovador francês Conon de Béthune; a cantiga parece basear-se numa canção deste último, de exortação à cruzada, datável de 1189; a sua circulação foi tão vasta que deu origem a dois *contrafacta* em língua alemã e pelo menos a um outro em língua francesa, motivou uma réplica poética e acabou por ser copiada em mais de quinze manuscritos¹⁷. De facto, o trovador português esteve ausente do reino a partir de 1170 e testemunhou os preparativos da terceira cruzada (1189-1192); havendo indícios que o ligam aos Templários, pode inclusive ter participado na mesma, tal como o francês. A presença deste *contrafactum* reflectiria assim um percurso individual extra-peninsular, infelizmente pouco documentado. Já o uso da melodia por Martim Soares, a três gerações de distância, atesta apenas a prolongada popularidade da composição de Conon de Béthune, contemporâneo de Pierre de Corbie; é curioso que os únicos *trouvères* cujas composições terão servido

¹⁷ ALVAR, Carlos – “Johan Soárez de Pavha, ‘Ora faz’ost’o senhor de Navarra”, pp. 7-12; DIJKSTRA, Catharina T. J. – *La Chanson de Croisade: Etude thématique d’un genre hybride*. Amsterdão: Schiphouwer en Brinkman, 1995, pp. 10, 65, 83, 90.

directamente de modelo a cantigas galego-portuguesas, segundo esta pesquisa, tenham estado activos em finais do século XII; talvez uma investigação especificamente focada na longa estadia em França do infante Afonso, futuro rei Afonso III de Portugal, nos venha a trazer frutos adicionais¹⁸.

O que mais se destaca nesta listagem de cantigas de seguir baseadas em modelos extra-peninsulares é, contudo, a importância relativa dos trovadores occitanos e, em particular, a forte presença de Peire Vidal. Mais uma vez, a explicação do facto encontra-se em dados biográficos, neste caso relativos ao autor occitano. Embora a reconstituição do seu percurso não esteja isenta de interrogações, julgamos saber que era natural de Toulouse e que terá iniciado a sua atividade trovadoresca antes de 1180 na própria cidade natal e na corte do conde Raimundo V, a quem dedicou várias composições. Em 1184 ou 1185, o mais tardar, passaria à corte aragonesa de Afonso II, mas viajando ainda por outras cortes ibéricas. A partir de 1187 ou 1188, aparentemente depois de uma peregrinação ao Oriente, voltou a frequentar as cortes do sul de França, mas sem descurar a sua relação com as cortes ibéricas: a canção *Quant hom honratz torna en gran paubreira* foi escrita provavelmente em 1192 e enviada ao rei de Aragão. Falecido o conde Raimundo em 1195, Peire rumou ao norte de Itália, partindo depois para uma viagem à Hungria. Entre 1198 e 1204 o trovador ligou-se à corte de Afonso VIII de Castela, relacionando-se ainda com os senhores de Lara e com os senhores de Biscaia. Daqui se retém que Peire Vidal, no período inicial de afirmação da tradição lírica galego-portuguesa, foi uma presença marcante nas cortes trovadorescas peninsulares. O facto, evidenciado por Canettieri e Pulsoni, de cinco das suas composições (quatro com música sobrevivente) terem dado origem a dez cantigas galego-portuguesas atesta a sua influência regional como autor de referência.

Note-se de passagem que, entre os trovadores de língua occitana de influência comprovada na composição de cantigas de seguir, há três de origem italiana: Sordello, Bonifaci Calvo e Peire Guilhem de Luserna; tal pode ser explicado pela relação pessoal dos dois primeiros com as cortes ibéricas, a qual não admite dúvidas,

¹⁸ Cf. FERREIRA, Manuel Pedro – *Cantus coronatus*, p. 84, mais bibliografia aí citada em nota.

e pela relação pessoal do terceiro com Sordello (mais do que pela possível atribuição de canções suas ao prestigiado Peire Vidal)¹⁹.

Duas novas edições, doze novas sonorizações

A somar a esta compreensão do impacto, na lírica galego-portuguesa, das deambulações dos seus protagonistas ou dos trovadores que os inspiraram, a possibilidade de comparar o sucedâneo com o seu modelo, permitida pelo projecto, levou, em dois casos, a uma reavaliação das respectivas edições textuais.

Lopo Lias e Guillem Augier

No caso da cantiga *Quem hoj' houvesse*, a sua reavaliação resultou numa nova fixação do texto. De facto, o poema chegou-nos de forma imperfeita, sem clara distinção entre versos sucessivos, no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e no Cancioneiro da Vaticana. A rubrica que acompanha esta cantiga de Lopo Lias (B 1355, V 963) assinala que ela foi feita “en sson d’ũ descór”. Esse descordo terá sido, muito seguramente, como assinalou Canettieri²⁰, a composição *Ses alegratge* atribuída a Guillem Augier Novella (também conhecido por Ogier de Vienne ou de Saint-Donat), cuja estrutura métrica e rimática é semelhante.

As edições de referência publicadas por Silvio Pellegrini, Manuel Rodrigues Lapa e Graça Videira Lopes, deparando-se com uma transmissão manuscrita inconsequente, procuraram resolver as dificuldades de várias maneiras²¹. Nenhum dos editores considerou a possibilidade de se ter simplesmente saltado uma palavra

¹⁹ Segundo BELTRÁN, Vicenç – “Los trovadores en las cortes de Castilla y León”, pp. 51-52, a cantiga *Pois mi nom val d’eu muit’amar* (Airas Moniz d’Asma) emula *Tant auta dompna m fai amar* (Bonifaci Calvo); contudo a possibilidade de tal emulação foi recentemente posta em causa (ver nota 11). Já a relação de dependência entre *Nom me poss’eu, senhor, salvar* (João Soares Somesso) e *Un nou sirventés ses tardar* (Bonifaci Calvo) foi identificada por PADEN, William – “Contrafacture between Occitan and Galician-Portuguese (II): the case of Bonifaci Calvo”. *Tenso 13/2* (1998), pp. 50-71. Sobre as relações entre Sordello e Peire Guilhem, veja-se MORLINO, Luca – *Il trovatore Peire Guillem. Identificazione ed edizione critica*. Pádua: Universidade de Pádua, 2005. Tesi di Laurea quadriennale in Lettere.

²⁰ CANETTIERI, Paolo – “Il contrafactum galego-portoghese”, pp. 209-217.

²¹ PELLEGRINI, Silvio – “Il canzoniere di D. Lopo Liáns”. In *Varietà romanze*. Bari: Adriatica Editrice, 1977, pp. 44-82; *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Ed. Manuel Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1998, 178-179; LOPES, Graça Videira – *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002, pp. 283-284.

na transcrição da primeira estrofe, arruinando a correspondência interna entre os cinco versos iniciais e os cinco seguintes; e de haver identidade no esquema métrico das duas primeiras estrofes, como tudo indica tenha existido no modelo occitano.

Este último, segundo Frank, seguiria inicialmente o esquema 4'a 5'a 2'a 5'a 5b | 4'a 5'a 2'a 5'a 5b, ou, segundo Müller e Calzolari, 4'a 5'a 2'a 5'a 5b 4'a 5'a 5'a 5b; o esquema teria sido integralmente repetido na segunda estrofe. Em todo o caso, as fontes da canção occitana são unânimes a transmitir, nas duas estrofes iniciais, um terceiro verso com duas sílabas métricas, só divergindo na inclusão, ou não, de um trissílabo grave após o sétimo verso; hesitação esta que não existe no caso galego-português²²:

Quem hoj' houvesse
guisad' e podess', e
<quisesse>,
um cantar fezesse
a quem mi-ora eu sei!
E lhi dissesse
(E pois pouco valvess' e
nom desse
rem) que nom trouxesse
leit' em cas d'el-rei!

Ca, pois honrado
nom é, nem graado,
doado
faz leito dourado
depós si trager;
e tem poupado
quant' há, e negado;
pecado
o trag' enganado,
que lh' o faz

²² Segundo a edição crítica de Müller (MÜLLER, Johannes – *Die Gedichte des Guillem Augier Novella, Eines provenzalischen Trobadors aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts*. Halle: Max Niemeyer, 1898, pp. 19-24), que o exame das fontes confirma, os manuscritos M (F-Pn 12474, f. 249) e W=Chansonier du Roi (F-Pn 844, f. 186v) têm, na segunda estrofe, menos um verso do que a primeira. Frank (FRANK, István – *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. 2 Vols. Paris: Champion, 1953-1957) supõe a necessidade de o restaurar editorialmente, enquanto Müller, seguido por Calzolari (*Il trovatore Guillem Augier Novella*. Ed. Monica Calzolari. Modena: Mucchi, 1986), assegura a simetria suprimindo o verso 8 na primeira estrofe, a exemplo de outras fontes, FRANK, István – *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. 2 Vols. Paris: Champion, 1953-1957. A edição de Calzolari surge reproduzida no *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*: [http://www.rialto.unina.it/GlAug/205.5\(Calzolari\).htm](http://www.rialto.unina.it/GlAug/205.5(Calzolari).htm).

Note-se que, na prática, pode haver crase entre o “e” terminal de “dissesse” e a copulativa seguinte (“dissesse_e”), pelo que o sexto verso da primeira estrofe contará só cinco sílabas métricas. Na terceira estrofe Lopo Lias afasta-se aparentemente do modelo (4'e 5f 4'e 5f; 4'e 5f 4'e 5f) mas, na verdade, mantém a correspondência em cada grupo de dois versos, pois limita-se a transformar sílabas átonas em tónicas, mantendo somas de dez sílabas (6e 4f 4e 6f; 4e 6f 4e 6f). A repetição nas fontes, em posição de rima e em versos sucessivos, da palavra “bem” (“esto sei eu bem / que lh' estevesse bem”) é claramente um erro, que Lapa resolve deixando cair a primeira ocorrência da palavra; o confronto com o modelo confirma a justeza da correcção.

Ca nunca el de seu
 haver deu rem
 — esto sei eu —
 que lh' estevesse bem;
 Demo lho deu,
 pois que lhi prol nom tem;
 muito lh' é greu,
 quando lho ped' alguém.

Na quarta estrofe volta a haver total identidade métrica entre a canção occitana (4'g 5'g 5'g 5h; 4'g 5'g 5'g 5h) e a cantiga, se considerarmos que há um “e” espúrio no início do quinto verso (“e faz-se doente”), possivelmente derivado de paragoge na sílaba prévia (“esconder^e”); e também que a copulativa seguinte é absorvida por crase na sílaba terminal de “doente” (“doente_e”). A retoma do som “er” em rima é uma licença que não desmente essa identidade:

E mantene[n]te
 perd' o contene[n]te,
 verdadeiramente,
 e vai-s' asconder;
 faz-se doente
 e nosso mal nom sente
 e fug' ant' a gente,
 pola nom veer.

O esquema métrico-rimático da cantiga de Lopo Lias seria, portanto:

I 4'a 5'a 2'a 5'a 5b | 4'a 5'a 2'a 5'a 5b
 II 4'c 5'c 2'c 5'c 5d | 4'c 5'c 2'c 5'c 5d
 III 6e 4f 4e 6f | 4e 6f 4e 6f
 IV 4'g 5'g 5'g 5d | 4'g 5'g 5'g 5d

A edição resultante limita-se, no fundamental, a reordenar o texto, eliminando duas sílabas métricas e restaurando outras duas, não sendo, portanto, mais interventiva do que as edições precedentes, mas tendo sobre estas a vantagem de clarificar a estrutura da composição à luz do seu modelo (na versão que circulou entre os trovadores ibéricos). Concretamente, o texto proposto afasta-se da lição dos códices B e V só no restauro de uma palavra que poderia ter caído na transmissão manuscrita devido à sua semelhança com a anterior (I.3) — semelhança que se acentuaria caso a palavra em falta fosse “prouguesse” em vez de “quisesse” — e na eliminação de uma palavra repetida (III.3) e de uma copulativa (IV.5), supondo a fusão de duas outras com o “e” átono anterior (I.6-7, IV.5-6).

A aplicação da música ao poema com base na pauta do cancionero F-Pn fr. 844 (ff. 186v-187) confirma a viabilidade desta leitura, melhorando notavelmente a relação texto-música face à adaptação anteriormente proposta²³. Note-se ainda que a fonte francesa do *descort* exhibe uma rara notação musical mensural (aplicando um padrão periódico de primeiro modo rítmico com extensão pontual para três tempos no início e final das frases) cujo ritmo encaixa perfeitamente na cantiga de Lopo Lias; esta versão foi adoptada pelas Vozes Alfonsinas na sua interpretação da peça²⁴.

²³ ROSSELL, Antoni – “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese”. In BILLY, Dominique, *et al.* – *La lirica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, 2003, pp. 216-219, com reconstrução textual de Paolo Canettieri. A nova edição textual da cantiga aqui proposta explora, de resto, uma hipótese aventada por Canettieri: “che a Lopo fosse pervenuto un ms. musicato della famiglia di M-W (o comunque con una peculiarità metrica analoga)” e “che il pezzo di Lopo fosse stato composto sulla base di un testo completamente “simmetrizzato” con quattro frasi *a a a a b* e che la mancanza del bisillabo al primo elemento del primo periodo sia dovuta ad un errore di copia”, CANETTIERI, Paolo; Carlo PULSONI, Carlo – “Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica”, p. 216.

²⁴ Espectáculos das Vozes Alfonsinas em Castelo de Vide (27/06/2019) e Lisboa (25/10/2019), com programas que incluíram, entre outras cantigas, *Amor fez a mim amar* (mús.: Peire Vidal), *Pero d’Armea, quando composestes* (mús.: Peire Vidal), *Quer’eu em maneira de proença* (mús.: Peire Vidal), *Sazom é já de me partir* (mús.: Peire Vidal), *A dona fremosa do Soveral* (mús.: Pierre Corbie), *Maestr’Acenço, dereito faria* (mús.: Arnault de Maruelh), *Ora faz host’ o senhor de Navarra* (mús.: Conon de Béthune) e *Quem hoj’houvesse* (mús.: Guillem Augier Novella). A cantiga de D. Dinis *Quer’eu em maneira de proença* havia sido já apresentada em Leiria (29/06/2016), Évora (28/11/2016), Bragança (30/11/2016) e Braga (20/04/2018); a tenção bilingue *Senher, ad-ars ie’us venh’ querer* (mús.: Bernart de Ventadorn), não incluída nesses programas, foi anteriormente ouvida em Lisboa (20/04/2013; 23/07/2013) e Alcobça (12/07/2013). A par destas reconstruções, feitas sempre com recurso às fontes originais, propostas de adaptação musical mais especulativas foram também experimentadas pelas Vozes Alfonsinas ao longo da sua trajetória, como, por exemplo, a aplicação recente da melodia de *Pos tornatz sui en Proensa* (Peire Vidal) ao poema de Vidal, judeu de Elvas, *Moir, e faço dereito*. Está em vias de publicação um CD que inclui a gravação, realizada em 2022, de muitos destes *contrafacta* (Vozes Alfonsinas 2025).

Dom Dinis e Bertran de Born

Um outro caso em que o confronto com o modelo permitiu uma melhor leitura estrutural do *seguir* galego-português foi o da composição de D. Dinis, *Senhor, pois me nom queredes*, de cobras uníssonas. Dado que as rimas se restringem a somente duas sonoridades (-*edes*, -*ado*) ao longo do poema, os editores têm hesitado entre considerar que os seus vinte e oito versos se compõem de sete quadras, ou, em alternativa, de três oitavas mais uma quadra de remate (*fiinda*)²⁵. Foi nesta última leitura que, no final do século XX, seguindo uma sugestão de Elsa Gonçalves, me baseei para recuperar a melodia a partir de uma canção estruturalmente análoga, *Belle doce dame chiere* (R 1131=1325), de Conon de Béthune²⁶.

Contudo, verificou-se que o poema de Conon de Béthune imita uma canção de Bertran de Born, *Casutz sui de mal en pena* (BdT 80.9), escrita em 1182; que tanto o modelo provençal como o sucedâneo francês exibem estrofes de doze versos; e que a cantiga de D. Dinis está mais próxima do texto occitano (versos curtos consistentemente de três sílabas, duas rimas servindo os primeiros vinte e quatro versos, *tornada* final). A distribuição estrófica mais adequada será, portanto, a de grupos de doze versos, mais *fiinda*; isto afecta a reconstrução musical, que poderá assim usar a totalidade da música tal como foi retomada por Conon, acessível no cancionero F-Pn fr. 844 (fl. 46): uma melodia mais variada e atractiva do que a versão truncada proposta inicialmente. Voltaremos mais adiante a esta cantiga.

Finalmente, o projecto e a investigação relacionada permitiram enriquecer de forma significativa o panorama de *contrafacta* galego-portugueses melodicamente recuperados. Um passo importante nesse sentido tinha sido dado por Antoni Rossell, ao proceder à transcrição de cinco melodias e à sua adaptação a oito cantigas: três delas baseadas respectivamente em Bernard de Ventadorn, Augier de Saint-Donat e Conon de Béthune, duas, numa canção de Pierre de Corbie e três, numa outra de Peire Vidal,

²⁵ GONÇALVES, Elsa – “Intertextualidades na poesia de D. Denis”. In GONÇALVES, Elsa – *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancionero galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 229-230, onde se explora a proximidade formal desta cantiga com *Non me posso pagar tanto*, de Alfonso X.

²⁶ Vozes Alfonsinas 2000 [SP 4287]: faixa 12.

*Quant hom honratz*²⁷. María Gimena del Rio e Germán Rossi (2015) acrescentaram um lai a esta lista. Prosseguiu-se este esforço promovendo novas transcrições destas melodias a partir das suas fontes medievais (com o que se eliminaram alguns erros derivados de leituras em segunda mão) e recuperando mais oito melodias, que foram aplicadas a doze textos poéticos²⁸.

Se adicionarmos estas catorze toadas às treze melodias originais transmitidas, com lacunas por vezes importantes, pelo Pergaminho Vindel (Martin Codax: seis melodias) e pelo Pergaminho Sharrer (D. Dinis: sete melodias), eleva-se para mais do dobro o número de melodias sobreviventes na lírica galego-portuguesa. A estas, haverá ainda que acrescentar outros casos associados ao rei Alfonso X de Leão e Castela: a melodia de um *Kyrie* latino (pós-carolíngio) e aquelas composições musicais, em número indeterminado, que as Cantigas de Santa Maria tomaram da tradição trovadoresca, ou vice-versa²⁹.

Reavaliação de duas cantigas de Dom Dinis

Não menos importante é a renovada compreensão de algumas destas canções à luz do seu enquadramento melódico. Uma vez recuperadas a forma e a melodia originais de *Senhor, pois me nom queredes*, a cantiga dionisina surge sob um novo prisma. Verifica-

²⁷ ROSSELL, Antoni – “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese”, pp. 209-219. As transcrições surgem reproduzidas também em ROSSELL, Antoni – *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*. Barcelona: Dinsic, 2004, pp. 127-137.

²⁸ Quanto aos lais recuperados, aquele de Hélys, *Amor, des que m'a vós cheguei*, é baseado em *Amours, de vostre acordement*, cuja melodia se encontra na Österreichische Nationalbibliothek, Cód. 2442 (séc. XIV), *Romans de la Table Ronde et du quête du Saint Graal*, fol. 367r-v. O original tem oito estrofes musicadas com a mesma sequência de frases (forma: AABC). Na adaptação, retivemos apenas as características mais estáveis da melodia, ignorando as variantes; como a segunda parte da versão galego-portuguesa está incompleta, musicámos apenas a primeira parte e o trístico final. O lai de Tristão, *Dom Amor, eu cant' e choro*, deriva da canção *D'amours vient mon chant et mon plour* (com notação no mesmo manuscrito, fol. 485r). No original encontramos música completa para três estrofes e dístico final (forma: ABAB // CC'DE // FG C''H // IJ); a versão galego-portuguesa compõe-se apenas de três quadras, ignorando o último dístico. Ao adaptar a melodia respeitámos a forma nas duas estrofes iniciais, ABAB // CC'DE, e procurámos que os três últimos versos coincidissem também com o fecho da melodia (HIJ). Para que o primeiro verso da terceira estrofe pudesse funcionar como ponte melódica entre as duas partes, fundimos o início da frase G (similar ao *incipit* de F) com a frase C''. Esta solução parece-nos bastante mais satisfatória do que as alternativas propostas por RIO RIANDE, María Gimena del; ROSSI, Germán Pablo – “Apuntes para a la reconstrucción filológico-musicológica de los lais de Bretaña gallego-portugueses: el caso del anónimo *D' un amor eu cant' e choro* (B4, Va4)”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 29 (2015), pp. 89-118), que sugerem o corte das frases iniciais, ou das finais.

²⁹ Veja-se a nota 9. Os intérpretes de música antiga têm vindo a experimentar diversas adaptações de melodias afonsinas a poemas de tema profano; cite-se, por exemplo, o livro/CD [C-3153 | C-3277] de Ceremuzynska (2006), ou as cinco adaptações incluídas no CD [NL-3051] do grupo Manseliña (2021).

se que a nota mais grave, um fá, fica expressivamente associada, na primeira estrofe, a *pecado* e a *grave dia*, sugerindo que o posicionamento poético destas expressões teve em conta a música. Na triangulação entre o eu poético, a noção de bem e o seu oposto, evidencia-se um espelhamento (figura de retrogradação) entre as duas estrofes, mediante quatro versos de intervalo: *bem* (v. I.2), *torto* (v. I.6), *mim* (v. I.10) // *mim* (v. II.2), *mal* (v. II.6), *bem* (v. II.10); e, surpreendentemente, regista-se um intervalo ascendente de sexta maior entre os versos 9 e 10, que conduz, através do mi, da finalização do verso no registo grave (em sol), ao fá posicionado uma sétima acima, gesto incomum que vem realçar o texto a associado nas estrofes ao salto para o agudo: *de mim* (I) e *meu bem* (II). Esta é a declaração de amor que está subjacente ao poema; à superfície, o único bem que a *senhor* concede ao trovador é o mortal desespero, reafirmado na *fiinda*:

Senhor, pois me nom queredes
fazer bem, nen o teedes
por guisado,
Deus seja por en loado;
mais pois vós mui bem sabedes
o torto que mi fazedes,
gram pecado
havedes de mi, coitado;
e pois que vos nom doedes
de mim e sol nom havedes
en cuidado,
em grave dia fui nado.

Mais, par Deus, senhor, seeredes
de mim pecador, ca vedes:
mui doado
moir' e de vós nom hei grado;

e pois mentes nom metedes
no meu mal, nem corregedes
o estado
a que m'havedes chegado,
de me matardes faredes
meu bem, pois m' assi tragedes
estranhado
do bem que hei desejado.

E, senhor, sol nom pensedes
que, pero mi morte dedes,
agravado
end' eu seja, mais pagado.

Há muito assinalada como exemplo explícito do conhecimento que o rei D. Dinis tinha da poesia provençal, também a cantiga *Quer'eu em maneira de proença* deve ser vista a esta nova luz. Para além da homenagem, no primeiro verso, à tradição imitada, a cantiga tem uma estrutura formal rara, semelhante à da canção de Peire Vidal *Plus que.l paubres, quan jai el ric ostal*. O rei-trovador mantém a medida decassilábica, a opção por rimas agudas, a sonoridade das rimas iniciais em *-al* e *-or* e a série única de rimas ao longo das estrofes (cobras uníssonas). Mantém ainda a palavra *senhor* na mesma posição do poema original (em rima do terceiro verso). Opta, contudo, por estrofes de sete versos e não de oito, modifica no final o esquema rimático, de *abbacdd* para *abbacca*, e introduz uma palavra-rima, “bem”, no sexto verso de cada estrofe. A palavra-rima consiste na repetição do mesmo termo (ou segmento textual) na mesma posição, em cada uma das estrofes da cantiga, formando aí rima com outro verso.

Quer'eu em maneira de proença
 fazer agora um cantar d'amor
 e querrei muit'i loar mia senhor
 a que prez nem fremosura nom fal,
 nem bondade; e mais vos direi en:
 tanto a fez Deus comprida de **bem**
 que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quis Deus fazer tal,
 quando a fez, que a fez sabedor
 de todo bem e de mui gram valor,
 e com tod'est[o] é mui comunal
 ali u deve; er deu-lhi bom sem
 e des i nom lhi fez pouco de **bem**
 quando nom quis que lh'outra foss'igual.

Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,
 mais pôs i prez e beldad'e loor
 e falar mui bem e riir melhor
 que outra molher; des i é leal
 muit'; e por esto nom sei hoj'eu quem
 possa compridamente no seu **bem**
 falar, ca nom há, tra'lo seu bem, al.

A adaptação da melodia de Peire Vidal ao novo poema não terá levantado problemas de maior a D. Dinis, bastando-lhe saltar uma frase musical (plausivelmente, a penúltima). A ligação do poema dionisino a esta melodia parece ser confirmada pela

coincidência da palavra-rima “bem” com o salto melódico de sexta maior no final da sexta frase: na verdade, tal gesto musical é excepcional nas fontes sobreviventes do repertório trovadoresco occitano. Tudo aponta para que essa singularidade melódica tenha sido textualmente aproveitada para sublinhar o virtuosismo técnico do autor, através da introdução, retoricamente possante, de uma palavra-rima, “bem”, que destaca a ideia-chave que perpassa o poema, a de cantar as múltiplas bondades da amada. Em suma, a música parece ter inspirado a inserção deste gesto poético, cujo alcance estético surge, assim, amplificado.

Epílogo

Tendo começado este artigo por descrever a génese e os objectivos do projecto de que deriva o sítio *Cantigas de seguir: modelos occitânicos e franceses* — uma extensão da base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* —, esperamos que, no final da sua leitura, se possa reconhecer o contributo da equipa de investigadores para o alargamento e aprofundamento do conhecimento sobre a lírica galego-portuguesa.

Na identificação sistemática dos casos de imitação de canções extra-peninsulares, passou-se de uma lista de 26 cantigas para um total de 36 (após consideração de 42 casos hipotéticos e rejeição de seis deles); sendo que, destas composições, 21 têm música recuperável em fontes de além-Pirenéus. Na aplicação prática deste resultado, passou-se de um conjunto de 9 *contrafacta* previamente recuperados para o canto (a partir de 6 melodias) para um total de 21 (a partir de 14 melodias, todas elas novamente transcritas a partir dos manuscritos medievais). Elevou-se assim para 34 o número de cantigas profanas galego-portuguesas (correspondentes a 27 melodias sobreviventes) que podem ser hoje cantadas com a música original; isto sem contar com um *Kyrie*, com a possível conservação de algumas toadas trovadorescas entre as *Cantigas de Santa Maria*, e com adaptações musicais de carácter experimental, que podem prescindir de fundamentação histórico-filológica.

O conhecimento dos modelos usados acabou por reforçar a ideia de que os trajectos biográficos e as conexões pessoais dos agentes trovadorescos são fundamentais para a compreensão das influências sofridas durante as primeiras décadas da tradição lírica galego-portuguesa. Isto é patente quer na marca da vivência extra-

peninsular na obra de João Soares de Paiva, quer no relevo dado pelos trovadores ocidentais às canções de Peire Vidal e Sordello, influência só explicável pela reiterada presença destes últimos autores nas cortes de Leão, Castela e Aragão.

O acréscimo de conhecimento trazido pelo projecto possibilitou ainda que se chegasse a uma edição mais adequada de alguns textos poéticos, nomeadamente, *Quem hoj' houvesse*, de Lopo Lias, de que se explorou a relação com um ramo da tradição manuscrita da canção *Ses alegratge*, atribuída a Guillem Augier Novella; e *Senhor, pois me nom queredes*, de D. Dinis, cuja proximidade com *Casutz sui de mal en pena*, de Bertran de Born, uma vez evidenciada, implicou uma reordenação da estrutura estrófica e uma renovada compreensão dos seus princípios compositivos à luz da forma agora revelada e da relação texto-música. Também na famosa cantiga *Quer'eu em maneira de proença*, onde o rei-trovador imita uma canção de Peire Vidal, se impõe uma nova interpretação, enriquecida com camadas adicionais, quando se considera quer a sua relação competitiva com o modelo, quer a manipulação semiótica dos gestos musicais tomados da canção occitana.

Referências bibliográficas

Fontes

Fontes impressas

Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses. Ed. Manuel Rodrigues Lapa. Lisboa, Sá da Costa, 1998.

Il trovatore Guillem Augier Novella. Ed. Monica Calzolari. Modena: Mucchi, 1986.

Estudos

ALVAR, Carlos – “Johan Soárez de Pavha, ‘Ora faz’ost’o senhor de Navarra””. In *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*. Vol. III. Madrid: Gredos, 1986, pp. 7-12.

BELTRÁN, Vicenç – “Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d'Asme”. *Cultura neolatina* 45 (1985), pp. 45-57.

BILLY, Dominique, *et al.* – *La lirica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, 2003.

BREA, Mercedes (coord.) – *Lírica profana galego-portuguesa: Corpus completo das cantigas medievais*. 2 Vols. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 1996.

CALVIA, Antonio – “La música del Pergamino Vindel”. In ARBOR ALDEA, Mariña (coord.) – *Pergamino Vindel*. Barcelona: M. Moleiro Editor, 2016, pp. 57-78.

CANETTIERI, Paolo – “Il contrafactum galego-portoghese di un descort occitânico”. In TORO PASCUA, María Isabel (coord.) – *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Salamanca: Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 209-217.

CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo – “Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos* (1994), pp. 11-50; versão italiana in BILLY, Dominique, *et al.* – *La lirica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, 2003, pp. 113-165.

CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo – “*Contrafacta galego-portoghesi*”. In PAREDES, Juana (coord.) – *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. 1. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 479-498.

DIJKSTRA, Catharina T. J. – *La Chanson de Croisade: Etude thématique d'un genre hybride*. Amsterdão: Schiphouwer en Brinkman, 1995.

FASSANELLI, Rachele – “*Contrafacta galego-portoghesi: nuovi contributi*”. In LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (coord.) – *Editar textos medievales en el siglo XXI*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2024, pp. 261-281.

FERREIRA, Manuel Pedro – *O Som de Martin Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

FERREIRA, Manuel Pedro – “*Cantiga de seguir*”. In *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Dir. Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 141-142.

FERREIRA, Manuel Pedro – “*Afinidades musicais: as cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa*”. In SIMÕES, Manuel, *et al.* – *Memória dos Afectos — Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*. Lisboa: Colibri, 2001, pp. 187-205; reimpresso in FERREIRA, Manuel Pedro – *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Vol. I: *Música palaciana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 71-87.

FERREIRA, Manuel Pedro – “*Indícios de contactos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andaluza*”. *Xarajíb: Revista do Centro de Estudos Luso-árabes de Silves* 2 (2002), pp. 107-113; reimpresso in FERREIRA, Manuel Pedro – *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Vol. I: *Música palaciana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 113-119.

FERREIRA, Manuel Pedro – *Cantus coronatus: 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger, 2005.

FERREIRA, Manuel Pedro, “Alfonso X, compositor”. *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes* 5 (2006-2007), pp. 117-137, reimpresso in FERREIRA, Manuel Pedro – *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Vol. I: *Música palaciana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 282-302.

FERREIRA, Manuel Pedro – *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Vol. I: *Música palaciana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

FERREIRA, Manuel Pedro – “Paródia e *contrafactum*: em torno das cantigas de Afonso X, o Sábio”. In LOPES, Graça Videira; MASINI, Manuele (coord.) – *Cantigas trovadorescas: da Idade Média aos nossos dias*. Lisboa; Pisa: Instituto de Estudos Medievais, 2014, pp. 19-43.

FERREIRA, Manuel Pedro – “Medieval Iberian Song in its Mediterranean Context: from Andalusian Muwashshahat to the *Cantigas de Santa Maria*”. In KNIGHTON, Tess; SKINNER, David (eds.) – *Music and Instruments of the Middle Ages: Essays in Honour of Christopher Page*. Woodbridge: The Boydell Press, 2020, pp. 61-75.

FERREIRA, Manuel Pedro – “Internal and External Rhymes in Galician-Portuguese Cantigas: Musical Strategies”. In DI SANTO, Federico (ed.) – *La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*. Berlim: Freie Universität, 2023, pp. 21-39.

FRANK, István – *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. 2 vols. Paris: Champion, 1953-1957.

GONÇALVES, Elsa – “Intertextualidades na poesia de D. Denis”. In GONÇALVES, Elsa – *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancionero galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 219-232.

LOPES, Graça Videira – *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (coords.) – *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-portuguesa: Nos cem anos do pergaminho Vindel*.

Lisboa: Instituto de Estudos Medievais (IEM NOVA/FCSH); Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM NOVA FCSH), 2016.

LORENZO GRADÍN, Pilar – “Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero”. *e-Spania* [Online] 16 (Dezembro 2013).

LORENZO GRADÍN, Pilar – “Les clairs-obscurs des lais galégo-portugais. Circulation et réemploi des romans arthuriens”. *Cahiers de Civilisation Médiévale* 59 (2016), pp. 159-176.

MARCENARO, Simone – “Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galego-portoghesi di testi occitani” In CORRAL DÍAZ, Esther – *Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes arrededor del camino de Santiago en la Edad Media*. Florença: Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 471-484.

MONTERO SANTALHA, José-Martinho – *As Rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2000. Tese de doutoramento.

MORLINO, Luca – *Il trovatore Peire Guillem. Identificazione ed edizione critica*. Pádua: Universidade de Pádua, 2005. Tesi di Laurea quadriennale in Lettere.

MÜLLER, Johannes – *Die Gedichte des Guillem Augier Novella, Eines provenzalischen Trobadors aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts*. Halle: Max Niemeyer, 1898.

PADEN, William – “Contrafacture between Occitan and Galician-Portuguese”. *La Corónica* 26/2 (1998), pp. 49-63.

PADEN, William – “Contrafacture between Occitan and Galician-Portuguese (II): the case of Bonifaci Calvo”. *Tenso* 13/2 (1998), pp. 50-71.

PARKINSON, Stephen – “Géneros imaginados na lírica galego-portuguesa: a ‘cantiga de seguir’ e a ‘cantiga de vilãos’”. In ZINATO, Andrea; BELLOMI, Paola – *Poesía, poéticas y cultura literária*. Como; Pavia: Ibis, 2018, pp. 375-390.

PELLEGRINI, Silvio – “Il canzoniere di D. Lopo Liáns”. In *Varietà romanze*. Bari: Adriatica Editrice, 1977, pp. 44-82.

RAMOS, Maria Ana – “De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português: Os lais”. In LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (coords.) –

Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-portuguesa: Nos cem anos do pergaminho Vindel. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais (IEM NOVA/FCSH); Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM NOVA FCSH), 2016, pp. 59-92.

ROSSELL, Antoni – “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lírica galego-portoghese”. In BILLY, Dominique, *et al.* – *La lírica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, 2003, pp. 167-222.

ROSSELL, Antoni – *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*. Barcelona: Dinsic, 2004.

RIO RIANDE, María Gimena del; ROSSI, Germán Pablo – “Apuntes para a la reconstrucción filológico-musicológica de los lais de Bretaña gallego-portugueses: el caso del anónimo D' un amor eu cant' e choro (B4, Va4)”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 29 (2015), pp. 89-118.

TAVANI, Giuseppe – *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

VIEIRA, Yara Frateschi – “Os Lais de Bretanha e a questão das ‘bailadas’”. In LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (coords.) – *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-portuguesa: Nos cem anos do pergaminho Vindel*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais (IEM NOVA/FCSH); Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM NOVA FCSH), 2016, pp. 43-58.

ZIINO, Agostino – “Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica”. In TYSENS, Madeleine (ed.) – *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 85-218.

Discografia

CEREMUZYNSKA, Paulina - *E moiro-me d'amor: Cantigas de desexo e soidade*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2006.

MANSELIÑA – *Maria Pérez se maenfestou. Cantigas de escarnio a María Balteira*. Sevilha: Lindoro, 2021.

VOZES ALFONSINAS – *O Tempo dos Trovadores / The Time of the Troubadours*, Lisboa: Strauss / Ministério da Cultura – PortugalSom, 2000.

VOZES ALFONSINAS – *Sons da Corte e do Culto em Portugal: Cantigas em maneira de proença*. Mpmp / CESEM - História Temática da Música em Portugal e no Brasil, 2025.

COMO CITAR ESTE ARTIGO | HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

FERREIRA, Manuel Pedro – “Melodias de além-Pirenéus na lírica galego-portuguesa: os cantares em *maneira de proença*”. *Medievalista* 39 (Janeiro – Junho 2026), pp. 25-53. Disponível em <https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt>.



Esta revista tem uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).