

Três realizações de Jorge Croner de Vasconcellos para a cantiga de Francisco de Sá de Miranda: *Comigo me desavim*.¹

GIL MIRANDA

1. Questão

Mais de uma vez, optou Jorge Croner de Vasconcellos (JCV) pela dupla realização das suas canções. Por exemplo, *Senhora, partem tam tristes meus olhos* [João Rodrigues de Castell' Branco], *Baylemos nos ia todas tres* [Airas Nunes], e *En esta vida mortal* [Diogo Brandão], originalmente escritas para canto e piano, foram mais tarde por ele arranjadas, as duas primeiras para canto e pequena orquestra, a última para canto e quarteto de cordas.² E duas das *Canções Populares Harmonizadas* – *Tenho barcos, tenho remos*, e *Ó alendroeiro*, – também para canto e piano, foram depois adaptadas para canto e orquestra sinfónica.³ No entanto, durante a elaboração recente do *Catálogo* de todas as suas obras⁴ deparou-se com o caso aparentemente único de realização tripla de uma canção. Trata-se da cantiga de Francisco de Sá de Miranda, *Comigo me desavim*, com o seguinte texto:

¹ *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, n.º 415, fol. XCIV v., edição facsimilada de Vinne Press, 1904, s. 1.

² Gil MIRANDA, *Jorge Croner de Vasconcellos – vida e obra musical*, Lisboa, Musicoteca, 1992, 276 pp. Citado como Biografia durante este estudo. V. pp.115-6; 170-3; 254-5.

³ G. MIRANDA, *JCV – vida e obra*, pp. 140-41. Foram estreadas por Arminda Correa, Soprano, e a Orquestra Sinfónica Nacional, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco, em 16 de Março de 1945, no Teatro Nacional de São Carlos.

⁴ G. MIRANDA, *Catálogo Razoado da Obra Musical de (Catalogue Raisonné of the Musical Works of) Jorge Croner de Vasconcellos*. Edição bilingue em curso de publicação pela BN.

Comigo me desavim
 Vejo-m'em grande perigo
 Não posso viver comigo
 Nem posso fugir de mim

Antes qu'este mal tevesse⁵
 Da outra gente fugia
 Agora já fugiria
 De mim se de mim pudesse

Que cabo espero ou que fim
 Deste cuidado que sigo
 Pois trago a mim comigo
 Tamanho imigo de mim?⁵

Duas dessas realizações encontram-se na Biblioteca Nacional de Lisboa (BN), a outra em colecção particular. Dão-se a seguir as descrições sumárias e as cotas respectivas, servindo estas para identificar as realizações no decurso deste trabalho.

BN, J.C.V. 9 – *Comigo me desavim* – canto e piano, em Sol mixolídio, 3/4. Assinado. Partitura – [6] páginas de 12 pautas cada = 7 fólios soltos. Data: 1938 [a lápis recoberto com tinta]. Fotocópia de autógrafo original quase decerto escrito a lápis, com poucas emendas aparentes.

Colecção Particular (C) – *Comigo me desavym* – canto e quarteto (2 vl, vla, vlc), Sol mixolídio, 3/4. Assinado. Partitura – 7 páginas de 12 pautas cada = 4 fólios em caderno. Data: 29 de Julho de 1938. Autógrafo original a lápis com importantes rasuras e respectivas emendas, cancelamentos, e correcções por sobreposição de notas. Contém na página de rosto a menção autógrafa a tinta vermelha: *1.ª versão*.

⁵ As formas arcaicas *tevesse* e *imigo* foram conservadas pelo compositor decerto por razões musicais: *tevesse*, provavelmente, por questão de côr vocálica; *imigo*, por necessidade rítmica, já que *inimigo* subverteria a métrica daquele verso.

BN, J.C.V. 28 – *Comigo me desavim*: canto e quarteto (2 vl, vla, vlc), Sol mixolídio, 3/4. Assinado. – Partitura – [3] páginas de 24 pautas cada = 2 fólios em caderno. Data: 29 de Julho de 1938. Cópia limpa autógrafa a lápis, com pequenas rasuras e respectivas emendas. Contém na página de rosto a menção autógrafa a tinta vermelha: 2.^a versão.

Um exame sumário de JCV 9, Col. Part. (C), e JCV 28 mostra não só identidade de texto literário, mas que a melodia é substancialmente a mesma, embora com variantes que adiante se discutirão. Se assim é, perguntar-se-á, que relação se descortina entre as três realizações? Qual a ordem cronológica de sua factura? E a ordem lógica? Até que ponto são autónomas, ou pelo contrário, não passam de degrau na feitura de outra realização que as substitui? Finalmente, que significado atribuir ao facto que tanto Col. Part. (C) como JCV 28 reclamem a mesma data de 29 de Julho de 1938?

Todas perguntas a que se procurará responder neste trabalho.

Antes de continuar, convém referir que na Biografia de JCV⁶ se atentara já no problema da relação entre JCV 9 e Col. Part. (C). Porém, naquela data desconhecia-se ainda a existência de JCV 28. Por isso, a solução a que ali se chegara (precedência de Col. Part. (C) em relação a JCV 9), embora não de todo errada, era, quanto à sua fundamentação, imperfeita e insuficiente.⁷

⁶ JCV – *vida e obra*, p. 116.

⁷ JCV – *vida e obra*, loc. cit. Uma vez que se desconhecia a existência de JCV 28, o erro consistiu em dar como assente que a indicação de 1.^a versão decerto teria como termo de comparação a versão para canto e piano. Mas, além disso, a discussão ali limitou-se ao aspecto lógico formal da designação 1.^a versão, sem entrar na avaliação e comparação do conteúdo musical das duas versões em presença.

2. Evidência externa

Foquemos de seguida a nossa atenção nos sinais exteriores das três realizações, a saber: *categoria* dos autógrafos; sua *extensão*; *data*; *meios de execução*; indicações de *1.ª e 2.ª versão*.

O facto de JCV 28 ser uma cópia autógrafa limpa aponta para a existência presumível de um autógrafo original correspondente. Tanto JCV 9 como Col. Part. (C) são autógrafos originais. Pode, porém, algum deles reclamar-se da posição de original correspondente a JCV 28? E, na afirmativa, qual deles? Tenha-se presente que, abstractamente, JCV 28 pode acaso relacionar-se com outro autógrafo original desconhecido, diferente daqueles dois.

Ora, JCV 9 destina-se a meio instrumental diverso do de JCV 28; e como abaixo se verá, existe discrepância considerável entre a extensão de JCV 28 e Col. Part. (C). Portanto, o simples exame de sinais externos tende a impedir que se considere JCV 28 como mera cópia limpa autêntica de qualquer dos dois autógrafos originais em exame.

A extensão das três espécies em exame apresenta uma característica interessante: JCV 9 e JCV 28 têm ambos a extensão de 78 compassos, enquanto Col. Part. (C) tem apenas 64 compassos. Tal aproxima imediatamente aquelas duas espécies; mas dificilmente JCV 28 podia representar cópia limpa de JCV 9, uma vez que ambos se destinam a meios de execução diferentes.

As datas apostas nas três versões, à primeira vista, servem mais para perturbar do que para esclarecer. As duas composições datadas do mesmo dia 29 de Julho de 1938 (Col. Part. (C) e JCV 28) diferem mais entre si, nomeadamente pela extensão, do que JCV 9 de JCV 28. Nem a vaga data de 1938 aposta em JCV 9 esclarece a sua posição relativamente às duas outras versões. Sem embargo, é de presumir que aquela insistência, em atribuir a mesma data para as duas versões de canto e quarteto de cordas, se revista de significado certo e preciso.

A circunstância de, quanto a outras canções, JCV ter primeiramente escrito a versão de canto e piano, e só depois a versão de canto e conjunto instrumental, não pode sequer tendencialmente ajudar-nos na apreciação do caso presente. Tal sequência não se funda em qualquer necessidade inerente ao pensamento musical em geral, nem ao de JCV em particular.

Finalmente, indicação mais unívoca é a atribuição à Col. Part. (C) e a JCV 28 das posições respectivas de 1.^a e 2.^a versão. A vocação é claramente de JCV 28 superar Col. Part. (C). Mas nada decorre daí necessariamente para JCV 9, cuja posição apenas pode ser esclarecida através de exame interno.

3. Evidência interna

Quanto a sinais internos das três realizações, focar-se-ão sucessivamente:

Texto Literário e Texto Musical, este nos múltiplos aspectos de *prosódia; outros aspectos do discurso rítmico; melodia; harmonia; e cancelamentos*.

Texto Literário

JCV 9 e JCV 28 seguem a versão literária da cantiga na grafia modernizada actual, com excepção apenas das palavras *tivesse* (2.^a quadra, 1.^a linha), substituída pela grafia arcaica *tevesse*; e *inimigo* (3.^a quadra, última linha) substituída pela forma arcaica *imigo*. Pelo contrário, a Col. Part. (C) optou pela grafia arcaica do Cancioneiro Geral. Assim deu guarida às formas: *desavym, peryguo, vyver, mym, fugya, aguora, fym, syguo*, etc. em vez das modernas correspondentes. Note-se que mesmo então, em relação ao título da cantiga (e à primeira linha de texto), JCV preferira, decerto por razões de prosódia, a forma *comigo* à arcaica *comiguo*: porém, reverteu para esta última quando reaparece no decorrer da cantiga. Uma outra circunstância merece ser realçada: Col. Part. (C) começara utilizando o texto na grafia moderna; a grafia arcaica veio como «correção», por sobreposição do *y* em cima do *i*, *uo* em cima do *o*, e assim por diante. Isto é, o compositor foi talvez, primeiramente, ambivalente em relação ao uso da grafia original arcaica desta cantiga. Ao terminar Col. Part. (C) optara pelo texto arcaico. Mas, ao redigir tanto JCV 9 como a cópia limpa JCV 28, seguiu a grafia moderna. Deve uma destas soluções prevalecer sobre a outra? E pode deduzir-se dessa divergência algum argumento relativo à ordenação cronológica das três realizações?

A circunstância de JCV 28, única cópia limpa conhecida desta canção, ter optado pela ortografia modernizada do texto milita no sentido de ter sido essa a intenção definitiva de JCV. E como JCV 9 utiliza por igual a grafia modernizada, poderia pretender-se que tal provaria não só a intenção final do compositor, mas também que JCV 9 é posterior a Col. Part. (C). Porém, semelhante maneira de pensar cairia facilmente num círculo vicioso, pretendendo ao mesmo tempo provar que JCV 9 é posterior a Col. Part. (C), porque representa a vontade definitiva do compositor; e que, sendo posterior, devemos ater-nos a ele na fixação dessa vontade. Forçoso é reconhecer que, houvesse razão para concluir que tanto Col. Part. (C) como JCV 28 foram posteriores a JCV 9, o argumento tirado de JCV 28 perderia parte do seu valor. Estaríamos então porventura numa situação de oscilação sucessiva entre o uso das ortografias moderna e arcaica. Então, quiçá a designação de *1.ª versão* e *2.ª versão* denotaria não uma situação de substituição, mas de alternativa. Isto é, o argumento derivado de JCV 28 só adquire todo o seu peso quando combinado com outros indícios da posição relativa entre JCV 9 e Col. Part. (C). Tal acontecerá, como a seguir se mostra, ao examinar as soluções algo diferentes de Col. Part. (C), de um lado, e de JCV 9 e JCV 28, do outro, nomeadamente, quanto ao tratamento prosódico do texto literário. Dessa comparação resulta com suficiente clareza a antecedência de Col. Part. (C) em relação aos outros dois autógrafos da cantiga.

Texto Musical

Prosódia

Argumento muito importante ao comparar as três realizações em questão deriva da tradição oral do ensino de JCV sobre a matéria de prosódia,⁸ na aula de Composição do Conservatório Nacional. Segundo ele, ao pôr em música um texto português, devia ter-se em conta duas considerações principais. A primeira, de ordem geral, aconselhava uma conformidade tão estreita quanto possível com o débito e inflecção da

⁸ Acerca de *prosódia*, Cândido de Figueiredo, no seu *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 23.ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1973, define-a com suficiente exactidão: (*Música*). *Boa ligação das palavras com os acentos melódicos, de forma que as sílabas longas e breves mantenham a acentuação própria.*

palavra falada. Os compositores franceses, com lugar destacado para Debussy, forneciam exemplos a seguir nesse capítulo. A segunda, específica da língua portuguesa, chamava a atenção para as exigências especiais das palavras graves, tão abundantes na nossa língua. Nessas palavras, de que o próprio termo *grave* é paradigma, as duas últimas sílabas exigem um tratamento que respeite não só a intensidade (qualidade silábica), mas também a duração (quantidade silábica).⁹ Assim, deve evitar-se uma posição ritmicamente destacada para a última sílaba da palavra grave, mormente, o primeiro tempo do compasso. Mas, independentemente da posição no compasso, a sequência de duas longas para as sílabas finais dessas palavras resulta frequentemente forçada e antimusical, por exemplo *grave* (— —). A solução sempre bem-vinda e muitas vezes indispensável consiste em conferir os valores de longa e de breve (— ◡) às duas últimas sílabas da palavra. Por exemplo: colcheia com ponto, semi-colcheia; ou mínima com ponto, colcheia, etc.

A comparação de Col. Part. (C), por um lado, com JCV 9 e JCV 28, por outro, revela uma clara progressão e refinamento na aplicação, ao texto da cantiga, do princípio que acaba de referir-se. É o que se procura ilustrar com a figura seguinte, em que a coluna da esquerda contém soluções de Col. Part. (C), a da direita as de JCV 9 e JCV 28.

a)

Col. Part. (C)

a)

9



JCV 9, JVC 28

10



Figura 1 Prosódia das palavras graves (continua)

⁹ Veja-se Celso Cunha e Luis F. Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 5ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1988. Ai, p. 55, se discutem os aspectos do acento tónico, designadamente, *intensidade* (ligada à força expiratória usada na sua pronúncia); *tom* (ou altura musical); *timbre* (ou metal de voz); e *quantidade* (ou duração).

Em Col. Part. (C), apesar de a segunda sílaba da palavra *grande* receber um valor breve, a colocação sobre um tempo do compasso (para mais, equidistante entre a semínima que a precede e a que se lhe segue), ainda lhe confere valor rítmico excessivo. Aliás a versão de JCV 28, no décimo compasso, afasta-se de JCV 9, na medida em que combina o valor longo de JCV 9 – agora aumentado para uma *mínima*, com as *duas colcheias* de Col. Part. (C).¹⁰ Note-se também como, em JCV 9 e 28, a deslocação da frase para o início do compasso aumenta a fluidez e naturalidade do débito.

b) Col. Part. (C)



JCV 9, JVC 28



Exemplo que dispensa qualquer comentário.

c) Col. Part. (C)



JCV 9, JVC 28



¹⁰ Na variante de JCV 28 lê-se:



Exemplo especialmente interessante. Conquanto Col. Part. (C) se esforçasse por observar a relação longa – breve para as palavras *cabo* e *espero*, só parcialmente o conseguia, ao mesmo tempo que criava uma linha cujo ritmo contorcido não tinha a justificá-la o texto, quer literário quer musical (este último, uma simples nota declamada). Em comparação, JCV 9 e 28 encontram a justa medida das durações requeridas pelo texto, no encadeamento simples e elegante da mínima e semínima, seguidas de semínima com ponto, colcheia.

Poder-se-iam referir outros indícios de evolução do tratamento prosódico ao longo destes autógrafos. Porém, e com excepção de um pormenor de JCV 9 discutido adiante (em **Cenário provável**), afigura-se mais útil dirigir a atenção agora para outros aspectos do discurso rítmico, especialmente, aqueles ligados à estrutura e extensão das realizações.

Outros aspectos do discurso rítmico

JCV seguiu nas realizações da cantiga um esquema muito simples ABA', correspondendo cada secção a uma quadra do texto literário. A melodia da secção A desenvolve-se em imitação da linha do acompanhamento, pela do canto, fundando-se ambas na célula rítmica ♩. ♪ ♪ ♩. A melodia da secção B liberta-se do canon, espraiando-se em direcção a maior cromatismo, enquanto o acompanhamento introduz uma linha de colcheias contínuas em ostinado, combinada com uma figuração ♩ ♪ noutra voz. Na secção final A', a melodia constitui uma condensação da melodia inicial, e o acompanhamento opera a sobreposição das figurações usadas nas secções A e B precedentes. É o que pode verificar-se consultando a figura 8 (v. Apêndice), contendo a partitura de JCV 28. O quadro abaixo esquematiza a composição das secções, com indicação das variantes de cada realização, do ponto de vista da organização rítmica geral.

Comparação das 3 realizações quanto a extensão e estrutura

1.^a quadra (A)	Andamento	Secção A	Transição	Total
Col. Part. (C)	<i>Allegro</i>	cc. 1-17	cc. 18-21 (4 cc.)	21 compassos
JCV 9	s/ indicação	cc. 1-19	cc. 20-26 (7 cc.)	26 compassos
JCV 28	<i>Vivo, non troppo</i>	cc. 1-19	cc. 20-26 (7 cc.)	26 compassos
2.^a quadra (B)	Andamento	Secção B	Retransição	Total
Col. Part. (C)	<i>Poco meno</i>	cc. 22-40 (19 cc.)	cc. 41-42 (2 cc.)	21 compassos
JCV 9	<i>Piu lento</i>	cc. 27-47 (21 cc.)	cc. 48-49 (2 cc.)	23 compassos
JCV 28	<i>Piu lento</i>	cc. 27-47 (21 cc.)	cc. 48-49 (2 cc.)	23 compassos
3.^a quadra (A')	Andamento	Secção A'	Coda	Total
Col. Part (C)	<i>Allegro molto</i>	cc. 43-58 (16 cc.)	cc. 59-64 (6 cc.)	22 compassos
JCV 9	s/ indicação	cc. 50-66 (17 cc.)	cc. 67-78 (12 cc.)	29 compassos
JCV 28	<i>Tempo I</i>	cc. 50-66 (17 cc.)	cc. 67-78 (12 cc.)	29 compassos

Figura 2

Da leitura do quadro acima dois factos resultam com grande clareza, a saber:

A extensão das realizações difere não só quanto ao número total de compassos, mas quanto à extensão dos elementos que formam cada secção (exceptua-se a *Retransição*, de comprimento igual em todas as realizações); JCV 9 e JCV 28 apresentam estrutura idêntica, e são mais desenvolvidas do que Col. Part. (C).

Em geral, essas diferenças reforçam a hipótese acima: JCV 9 e JCV 28 representam aperfeiçoamento, e frequentemente alargamento, das soluções de Col. Part. (C). Para demonstrá-lo bastarão dois exemplos: o primeiro tirado da secção A de JCV 28 (JCV 9 é-lhe paralelo nesse aspecto), comparando-a à de Col. Part. (C); o segundo extraído do início da secção B de Col. Part. (C).

No tocante à secção A de JCV 28, deparam-se imediatamente duas diferenças, pequenas à primeira vista, no entanto relevantes:

a) O ritmo da primeira frase dos violinos é $\text{♩} - \text{♩} \text{ ♪} \text{ ♩} \text{ ♩}$; enquanto em Col. Part. (C) era: $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$, portanto mais intenso, coadunando-se bem com a indicação *energico* presente nessa partitura, ausente de JCV 28. Simplesmente, tal ritmo do início de Col. Part. (C) não tem depois papel relevante durante a composição, revelando-se como um *gesto sem consequências*, portanto, em boa lógica estética, de eliminar. Decerto por se aperceber disso, em JCV 28, o compositor substituiu-lhe o humilde $\text{♩} -$, esse sim abundante no contexto da obra.

b) Em segundo lugar, o compasso 7 de JCV 28 não existia em Col. Part. (C). Um olhar atento aos primeiros dezanove compassos de JCV 28 (Fig. 8, em Apêndice) revela um período formado de quatro frases musicais, as duas primeiras a cargo dos violinos I e II, as duas últimas entregues à voz. Dessas frases, será suficiente atentar na linha dos violinos:



Figura 3 Introdução de um novo compasso 7 em JCV 28.

A segunda frase constitui uma repetição quase literal da primeira, um tom abaixo. Em Col. Part. (C), a segunda frase, começando apenas no actual compasso 8, tinha qualquer coisa mais como de um eco da primeira. A adição do compasso 7, estabelecendo paralelo perfeito entre as duas frases, emprestou maior solenidade e impacto dramático à segunda, e por extensão, a toda a secção A.

O segundo exemplo acha-se comparando o começo da secção B, tal como existe em JCV 28 (e JCV 9), com o de Col. Part. (C). Em JCV 28 e 9 (v. cc. 27-28 da figura 8, em Apêndice) a secção B inicia-se por dois compassos dos instrumentos a solo que introduzem a figuração de acompanhamento característica da secção. Em Col. Part. (C), pelo contrário, a secção começava logo com o equivalente do compasso 29, portanto sem introdução solística instrumental. Porém, na Col. Part. (C) esses dois compassos exibem a adição de um sinal de repetição *aplicado somente às partes do quarteto* (v. figura 4 e sítio correspondente na figura 8):



Figura 4 Facsimile dos compassos 22-3 de Col. Part. (C).

Tal indicação significa decerto que esses dois compassos deviam ser repetidos a solo, o que só faria sentido *antes da entrada da voz* (portanto com resultado semelhante ao de JCV 28). Poder-se-ia aventar que se trata de mero expediente de escrita abreviada característico de uma cópia de trabalho. Porém, em JCV 9, provavelmente também cópia de trabalho, os dois referidos compassos aparecem escritos por extenso, não indicados dessa forma abreviada. Tudo parece indicar que tais compassos surgiram primeiro como *second thought*, algures durante a elaboração de Col. Part. (C), transitando depois por extenso para JCV 9 e JCV 28.

Melodia (e harmonia)

Dedicando agora a atenção ao aspecto da melodia, focar-se-ão dois momentos: um o da própria exposição da secção A; o outro do fim da secção B.

Abaixo dão-se a melodia dos vls. I e II e do canto, no início da secção. A primeira em JCV 28 (análogo em JCV 9); depois em Col. Part. (C)

JCV 28

1 2 3 4 5 6

co - mi - go me de - sa - vim

7 8 9 10 11 12

ve - jo m'em gran - de pe - ri - go

Figura 5 Momento da exposição da secção A (continua)

Figura 5 (continuação)

Col. Part. (C)

The musical score for Col. Part. (C) consists of two staves, labeled 'vi I' and 'vi II'. The score is divided into measures numbered 1 through 11. The lyrics are written below the staves: 'co - mi - go me de - sa - vym -' for measures 1-6, and 've - jo m'em gran - de pe - ry - guo:' for measures 7-11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams.

A maior diferença melódica reside na linha dos violinos. Em abstracto, a linha dos violinos na Col. Part (C) é tão boa como a de JCV 28. Não já assim, quando confrontada com a imitação contida na linha vocal, porque então, a de JCV 28 aparece mais integrada, mais motívica. Com efeito, o motivo dominante que resulta dessas linhas é o da 4^a que desce por intermédio da 3^a + 2^a, ou 2^a + 3^a; em tal contexto, a 4^a ascendente, embora possível, tende mais a confundir do que a reforçar. Se a oscilação entre 4^a descendente e ascendente viesse a ter papel destacado no desenvolvimento da peça, o seu uso no início da secção A seria decerto benvindo. Mas tal não acontece, pelo que a simplificação da linha dos violinos contida em JCV 28 robustece-a, não a diminui.

Ao chegar ao fim da secção B, o compositor desembocara na harmonia de Dó # maior. A maneira como ele opera a retransição para a secção A' difere consideravelmente de Col. Part. (C) para JCV 28 e JCV 9, mas tal diferença é principalmente rítmica e melódica. É o que resulta com clareza da comparação da mesma passagem em Col. Part. (C) e JCV 28.

Col. Part. (C)

40 41 42 43

voz
pu - des - - - se Que ca -

vl. I
vl. II

vla.
vlc.

sf p *f*

sf p *f*

sf p *f*

JCV 28

47 48 49 50 51

voz
pu des - se Que ca -

vl. I
vl. II

vla.
vlc.

pp *cresc. e string.*



pp *cresc. e string.*

pp *cresc. e string.*

pp *cresc. e string.*

Figura 6 Momento do final da secção B

Em Col. Part. (C), a retransição é multifacetada, operando simultaneamente a nível melódico e harmónico.

Naquele, introduz as figurações de acompanhamento  e  provindas das duas secções anteriores, e que vão constituir o ostinato da secção final; a nível harmónico, apaga rapidamente a harmonia de Dó # maior, fazendo-a deslizar para a harmonia politonal do início da peça: sobreposição de Mi maior em primeira inversão e Fá (maior ou menor? – o Sol # sugerindo Lá bemol...), mantendo apenas a

nota comum do Sol # (deslocada para o baixo). Para tal, o Dó # passa a natural, Mi # torna-se equivalente de Fá natural, ao mesmo tempo que Sol # desce a Mi natural.

Se alguma coisa se pode dizer em desabono da retransição de Col. Part. (C), é que é rápida em demasia. Mal o ouvido fora surpreendido pela chegada ao distante Dó # maior, já este completamente se desfazia, quase como se não tivesse passado de um engano.

A retransição em JCV 28 é muito mais despojada (e eficaz). Consiste apenas nas repetição enfática, por todo o quarteto, do ritmo inicial da peça (esse, e esse só), ao mesmo tempo que mantém imperturbada a harmonia de Dó #. A harmonia do começo da secção só reaparece *depois* de a voz ter começado a melodia da nova secção, com o seu Fá natural que o ouvinte primeiro ouve como Mi #. Isto é, a transição harmónica faz-se, por assim dizer, toda ao mesmo tempo, num instante único, aliás atrasada em relação à linha de contraponto da parte vocal. E, embora esteja toda tão preparada como a de Col. Part. (C), ela acontece com a colaboração e surpresa máxima do ouvinte, portanto, com um máximo de sofisticação e eficiência. É esta, aliás, a única instância em que JCV 28 e JCV 9 se afastam das harmonias estabelecidas por Col. Part. (C). E mesmo então a diferença é menos de harmonia do que da sua posição na trama do contraponto.

Quanto ao mais, conformidade harmónica completa, o que mais radica a impressão que Col. Part. (C) contém de facto o esboço definitivo da composição, que JCV 9 e 28 refinaram, sem alteração do essencial, mas com aperfeiçoamento considerável do pormenor.

Cancelamentos

O autógrafo original da Col. Part. (C) exhibe dois compassos cancelados, a saber, um entre compassos 17 e 18 do original (início da transição para a secção B), o outro entre compassos 40 e 41 (princípio da retransição conduzindo à secção A'). Tanto num caso como no outro, tais compassos estão ausentes de JCV 9 e JCV 28, o que era de esperar, se, como parece, Col. Part. (C) é a fonte que serviu de ponto de partida para estes autógrafos da mesma cantiga.

4. Cenário provável

No ano de 1938, JCV começara a carreira do ensino, desempenhando o lugar de professor de História da Música na Academia de Amadores de Música, em Lisboa. Uma vez terminado o período da bolsa de estudo em Paris, de onde regressara no fim de Agosto de 1937, o seu primeiro projecto no campo da composição fora o arranjo para conjunto instrumental das canções para canto e piano, escritas antes ou durante o estágio de Paris.¹¹ Tal trabalho deve ter ficado terminado até o fim de 1937, já que o arranjo da terceira dessas canções (*En esta vida mortal*) aparece datado de 27 de Outubro do mesmo ano.¹² É fácil de imaginar que o contacto com a escrita para cordas terá acordado nele o desejo de criar obras originais para quarteto. Com efeito, foi em 1938 que escreveu a maior parte das obras para conjunto inclusivas de quarteto de cordas. Desse ano é o *Quarteto de piano* (inacabado);¹³ a 27 de Maio termina *Lembranças, tristes cuidados* [Jorge de Resende] para canto, flauta, e quarteto de cordas;¹⁴ e a 29 de Julho termina, como é sabido, *Comigo me desavim*.

Dentro desse cenário, bem se compreende que, como tem vindo a demonstrar-se, o autógrafo original de *Comigo me desavim* seja o de Col. Part. (C) para canto e quarteto. Porém, uma vez estabelecida a precedência de Col. Part. (C) em relação a JCV 9 e JCV 28, qual a ordem destes dois autógrafos entre si? Será que JCV 9 foi escrito antes de JCV 28, ou vice-versa?

Como abaixo se verá, é possível que JCV 9 e JCV 28 estejam estreitamente relacionados no tempo; apesar disso, há um pormenor de escrita em que JCV 9 varia em relação a JCV 28, e que parece colocá-lo posterior a este último. Trata-se da linha da voz no último compasso da secção B (v. figura 6 acima). Ali, a linha vocal de Col. Part. (C) e de JCV 28 é idêntica. Não já assim a de JCV 9, que mostra a seguinte diferença:

¹¹ *Vida e Obra*, p. 115-16.

¹² *Catálogo Razoado*, J.C.V. 25 // 1-3.

¹³ *Catálogo Razoado*, J.C.V. 71.

¹⁴ *Catálogo Razoado*, J.C.V. 27.



JCV 9 facsimile da mesma passagem

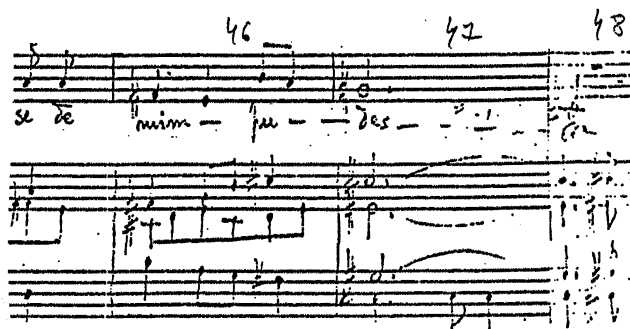


Figura 7 Linha do canto nos compassos 46 a 48 de JCV 9

Está-se pois perante uma discrepância clara de soluções, opondo de um lado Col. Part. (C) e JCV 28, do outro JCV 9. Se este último tivesse precedido JCV 28, significaria que o compositor teria mudado duas vezes de orientação: primeiro afastando-se da lição de Col. Part. (C), para finalmente a ela voltar mais tarde. Tal hipótese coaduna-se mal com a personalidade de JCV, caracterizada por lucidez, aliada a um sentido muito linear da resolução dos problemas. Mas, além disso, um exame cuidadoso do manuscrito respectivo revela que, primeiramente, JCV 9 alinhara com a leitura de Col. Part. (C) e JCV 28, vindo dela a afastar-se mais tarde. Veja-se o facsimile da passagem na figura 7 acima. Apesar de rasurado, ainda se pode claramente adivinhar o Dó # que terminava o compasso 47, e que transitou para um compasso adicional, acrescentado na margem fronteira aquele sistema. Finalmente, repare-se que a solução

de JCV 9 representa um desenvolvimento lógico posterior ao dos dois outros autógrafos. À face destes, a última nota do canto e da parte instrumental da secção B coincidiam no mesmo ponto. Ora, o que JCV 9 veio fazer foi estender a esta passagem um procedimento análogo ao da retransição para a secção A' (v. acima figura 6). Ali, o canto inicia A', ainda antes de a retransição estar finda; aqui, a retransição começa enquanto o canto termina ainda a sua linha. Este pormenor de JCV 9 significa, pois, um passo adiante em termos de refinamento rítmico, e é mais compatível com a hipótese de este autógrafo ser posterior aos outros dois.

Que consequências devem, em boa razão, decorrer de aí para a seriação dos autógrafos? Será que JCV 9 merece ser considerado o último estágio lógico do pensamento musical da cantiga, portanto o espécimen para que tendem os outros dois? Pertenceria JCV 28, pois, ainda a uma fase preparatória da cantiga? Tal seria uma solução aberrante. Tudo aponta para o facto de que esta composição foi pensada para canto e quarteto, sendo a versão para piano mera transcrição daquela. Isso não a impede de conter um refinamento da linha da voz, como acaba de apontar-se. Consequentemente, afigura-se legítimo que, quando da edição ou execução de JCV 28, se atenda à variante criada em JCV 9, para a passagem em questão. Segundo toda a probabilidade, JCV seria o primeiro a aconselhar nesse sentido.

Até aqui tem-se considerado principalmente a relação de prioridade lógica entre as três realizações de *Comigo me desavim*, extraíndo de aí consequências para a sua ordenação cronológica. Uma vez determinada esta, fica ainda em aberto a questão da proximidade temporal entre elas. O facto de ambas as versões para voz e quarteto trazerem a mesma data significará necessariamente terem sido escritas no mesmo dia? E quanto tempo terá mediado entre JCV 28 e JCV 9?

Chegou a altura de confrontar-se a data aposta em Col. Part. (C) e JCV 28. Por paradoxal que pareça, está-se perante uma afirmação que, sem deixar de ser concreta e precisa, pode significar um de dois conteúdos diferentes. Na verdade, tanto pode querer dizer que versões 1ª e 2ª foram escritas ou acabadas no mesmo dia; ou significar apenas reforço da indicação que a versão 2ª suplanta a versão 1ª, devendo considerar-se como escrita naquele mesmo dia. Qual destes sentidos se afigura mais provável?

Questão difícil de decidir, existindo razões consideráveis apontando em sentidos opostos. Por um lado, as diferenças de estrutura e de realização rítmica que, como se viu, separaram Col. Part. (C) de JCV 28 terão necessitado uma distância considerável de perspectiva para se revelarem à mente do compositor. Em circunstâncias normais, isso processar-se-ia ao longo de pelo menos um ou mais dias. Por outro lado, sabe-se que JCV podia trabalhar com rapidez, durante muitas horas seguidas. Por exemplo, a composição e orquestração do *Vilancico para a festa de Santa Cecília*, obra longa e complexa, ocupou-o menos de três meses, dos quais um tomado largamente pelo trabalho docente. Referindo-se à sessão final da orquestração do *Vilancico*, lê-se numa carta sua: «Trabalhei muitas horas seguidas como gosto, dez, se não me engano».¹⁵ Acresce que JCV, embora subtil, não era dado a sentidos especiosos e legalistas, tal como seria o mencionado na segunda interpretação acima. Se ele declarou a mesma data para Col. Part. (C) e JCV 28, é porque de facto foram acabadas no mesmo dia – num daqueles momentos de euforia criativa que ele tanto admirava noutros criadores.¹⁶

No tocante à distância temporal entre JCV 28 e JCV 9, tendo a crer que tenha sido pequena. Em primeiro lugar, a transcrição para piano era facilitada pelo facto de a escrita do quarteto se manter muito próxima da escrita pianística. Confrontando as duas partituras, verifica-se que de um modo geral cada nota do quarteto encontrou caminho fácil e directo para a partitura de piano, de tal maneira a escrita do quarteto conservara a qualidade táctil do piano. Em segundo lugar, há certos pormenores de *mise en page*, nomeadamente a escrita comprimida dos compassos 48 e 49, comum a JCV 28 e JCV 9, mais compatíveis com uma proximidade considerável na redacção dessas partituras. Embora sem possibilidade de prová-lo, dados os elementos de que se dispõe, a distância de alguns dias, provavelmente, não andarão longe da verdade.

¹⁵ *Vida e Obra*, p. 145-6.

¹⁶ O dia 29 de Julho de 1938 caiu numa Sexta-feira. Não seria de desprezar a hipótese de JCV ter continuado a trabalhar nas duas partituras durante o fim de semana, atribuindo-lhes, no entanto, a data de 6ª feira. Trata-se de simples hipótese em aberto, carecendo de qualquer verificação.

5. Conclusões

Procurando responder agora às perguntas formuladas no início deste trabalho:

1. O autógrafo original para canto e piano da cantiga *Comigo me desavym* existente na Col. Part. (C) contém o esboço definitivo da composição, o qual foi depois alargado e aperfeiçoado em JCV 28, sem alteração essencial de fundo.

JCV 9 é a transcrição fiel para piano de JCV 28, distinguindo-se dele apenas por uma pequena modificação rítmica na linha vocal dos compassos 47-48 respectivos (v. figura 7).

É provável que pouco tempo tenha mediado entre a composição de JCV 28 e de JCV 9.

Não se conhece nenhum autógrafo do qual se possa dizer que JCV 28 é simples cópia cuidada. É mesmo presumível que tal autógrafo não tenha existido. Nesse caso, JCV 28 representa cópia cuidada de uma reelaboração de Col. Part. (C) feita na mente do compositor.

2. A ordem cronológica dos autógrafos é:

- 1) Col. Part. (C)
- 2) JCV 28
- 3) JCV 9

3. A ordem lógica coincide com a cronológica. Aliás, não foi o exame das conexões lógicas do pensamento musical entre os autógrafos, critério iluminador essencial na descoberta da cronologia respectiva?

4. Em face do exposto, JCV 28 aparece como a matriz da cantiga de JCV, *Comigo me desavim*. Em relação àquele, Col. Part. (C) e JCV 9 têm respectivamente a categoria de esboço, e de transcrição para piano.

5. A data de 29 de Julho de 1938 aposta nas duas realizações com quarteto não tem sentido unívoco. Tanto pode significar literalmente o que diz, como reforçar apenas a indicação que a 2ª versão suplanta a 1ª. Entre os dois sentidos, inclino-me para o primeiro.

Apêndice: partitura de JCV 28 - *Comigo me desavim* (Figura 8)

Vivo, non troppo

Voz

f

Co - mi - go me de - sa - vim

Vivo, non troppo

ff

mf

vi I

ff

mf

vi II

ff

mf

vla

ff

mf

vcl

ff

mf

7

1

Ve - jo m'em gran - de pe - ri - go

ff

mf

ff

mf

13

Não pos - so vi-ver co-mi - go Nem pos - so fu - gir de mim

rit.

a tempo

p

rit.

a tempo

p

rit.

a tempo

p

rit.

a tempo

p

20 2

rit. e molto dim. a tempo

rit. e molto dim. a tempo rit.

rit. e molto dim. a tempo rit.

rit. e molto dim. a tempo rit. pizz.

rit.

27 3 Più lento *mf*

Più lento

An - - - tes qu'es - te mal te - ves - - -

p

p

p

p

34

se Da ou - tra gen - - - te fu - gi - a

p

p

p

p

41 4

A - go - ra já fu - gi - ri - a de mim se de mim pu - des - se.

pp

48 5 *f* **Tempo 1**

Que ca - bo es - pe - ro ou que fim

cresc. e string. **Tempo 1**

cresc. e string. *sf*

cresc. e string. *sf*

cresc. e string. *sf*

55

Des - te cui - da - do que si - - - go, Pois tra - go a mim co -

61

mi - - - go ta - ma - - nho i - mi - - - go de mim.

6

p

67

pizz.

pp sempre dim.

pp sempre dim.

pp sempre dim.

pp sempre dim.

73

rit.

rit.

rit.

rit.

