

Recensão: Martin G. Cunningham (ed.) (2017), *Sixteen Cantigas de Santa Maria with Dotted Rhythm* (Dublin, Carysfort Press), 192 pp. ISBN: 978-1-909325-45-6

Mariana Ramos de Lima

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
marianaramoslima@gmail.com

ENTRE AS ESCASSAS PUBLICAÇÕES RECENTES que incidem sobre as *Cantigas de Santa Maria* (CSM), merece destaque o livro lançado em setembro de 2017, da autoria do professor irlandês Martin Cunningham. Apesar da preocupação do autor em alertar para o facto de esta obra não ser um «manual de iniciação» na área das CSM, deve dizer-se que, ao apresentar um estado da arte atualizado e uma enumeração cuidada dos problemas rítmicos que o repertório levanta, este volume merece ser recomendado a qualquer estudioso, iniciado ou veterano, interessado no assunto.

Embora se trate de uma edição parcial do repertório (dezasseis cantigas), tem potencial para reavivar os estudos sobre o mesmo, dado que, praticamente desde o início do século, não tinham sido apresentadas novas propostas de edição (RIBERA 1922; ANGLÉS 1943-58; CUNNINGHAM 2000; PLA 2001; ELMES 2004-2013; CASSON 2012). Curiosamente, deve referir-se que, três meses depois desta publicação ter sido lançada, foi disponibilizada em linha a edição diplomática da notação musical das CSM, resultado de um projeto desenvolvido no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação de Manuel Pedro Ferreira.¹ Trata-se de um trabalho de enorme envergadura que permite aceder, em primeira mão e com máximo rigor técnico, à notação tal como surge no manuscrito original. Esta conjuntura concede, pela primeira vez,

A autora segue as normas do *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

¹ Em 2004 deu-se início ao projeto «Confluências culturais na música de Alfonso X» (POCTI/EAT/38623/2001), que se prolongou até julho de 2008. Contudo, os trabalhos resultantes deste período apenas culminaram em dezembro de 2017, com a publicação eletrónica da edição diplomática da notação dos três códices medievais das CSM, apresentando o repertório em três volumes, com os textos em versão portuguesa e inglesa, disponíveis em linha em <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> (acedido em 5 de setembro de 2018).

a oportunidade de corrigir alguns lapsos, que há muito persistiam nos (pseudo-) *facsimiles* e edições de Anglés e Ribera, e que se perpetuavam noutros trabalhos que tomavam como referência estas fontes.²

A associação destas duas publicações parece anunciar uma atenção renovada à edição musical, em notação moderna, das *CSM*.³ Ainda assim, apesar das novas reproduções que têm surgido (CÓDICE DE TOLEDO 2003; CÓDICE RICO 2011), bem como o crescimento das referências bibliográficas alusivas, a verdade é que são poucos os musicólogos que se interessaram verdadeiramente por este repertório, apercebendo-se da riquíssima fonte que têm disponível para o estudo de um período do qual sobreviveram poucos testemunhos de origem secular.⁴ Entre estes, Cunningham destaca as figuras de David WULSTAN (2000, 31-65; 2001) e de Manuel Pedro FERREIRA (1986, apêndice II; 2009, 246-57; 2014b, 33-52), cujos trabalhos são, na sua opinião, uma riquíssima contribuição para a interpretação rítmica das *CSM*.⁵ De certo modo, Cunningham parece desenvolver as propostas de ambos, elevando-as a um outro patamar, e tornando-as os alicerces da sua tese sobre a presença de ritmos pontuados (do tipo semínima com ponto – colcheia – semínima) nas *CSM*.

Deve ser lembrado que, na notação mensural francesa do século XIII, a única maneira de significar esse tipo de ritmo passa por se ler a sequência *virga – punctum – punctum* assumindo o terceiro modo rítmico. Contudo, em contexto polifónico, esse padrão ocupa seis tempos (3+1+2). Nas *CSM*, a notação do códice toledano pode, por vezes, clarificar graficamente esse significado, mas a notação dos códices escorialenses mantém-se, em geral, fiel ao precedente francês. Assim, atendendo à natureza monódica e ao contexto cultural da coletânea, origina uma confusão gráfica, na notação musical, com padrões dactílicos de quatro tempos (do tipo semínima – colcheia – colcheia); quando a última nota se escreve como uma *virga*, é ainda possível ler o padrão como uma sequência de 2+1+3 tempos, ou até como um padrão quinário (2+1+2 tempos).

David Wulstan elaborou uma análise dos tipos rítmicos na forma de uma tabela síntese, da qual constavam as primeiras cem *CSM*, considerando que 3% das mesmas apresentavam «bagpipe rhythm» – a sua designação para o ritmo pontuado –, dando como exemplo a *CSM* 20 (WULSTAN

² Infelizmente, Cunningham não teve a oportunidade de rever as suas edições a partir deste novo recurso (há algumas divergências menores, nomeadamente ao nível das ligaduras empregues ou das figuras rítmicas utilizadas). Ainda assim, na tentativa de atualizar este trabalho, considera-se que seria útil repensar algumas das suas propostas, de acordo com a edição diplomática da notação.

³ Deve-se acrescentar a recente dissertação de mestrado «Santa Maria de Terena nas *Cantigas de Santa Maria*: Aspetos históricos, políticos e musicais», de nossa autoria, orientada pelo Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira e apresentada na Universidade Nova de Lisboa em julho de 2018.

⁴ Algumas razões podem ser apontadas como possíveis explicações para tal facto, nomeadamente o «acesso inadequado e tardio às fontes; a língua utilizada; e o peso histórico, na musicologia europeia, dos paradigmas teórico-musicais parisienses, dos quais as cantigas ibéricas frequentemente se afastam» (FERREIRA 2014a, 1).

⁵ «The study is contextualized throughout by reference to the work of other investigators, particularly Wulstan, who shows awareness of the presence of dotted rhythm in some pieces, although without probing its notational mechanism; and Ferreira, who advances some cases in which note values of particular cells might be halved, although without seeing this in terms of dotted rhythm» (p. ix).

2000, 31-65; 2001). Deve ter-se em conta que esta proposta de disposição das peças de acordo com as suas características rítmicas se apoia em textos dispersos e investigações não publicadas. A ausência de uma transcrição da *CSM 20* (bem como de outros exemplos) levanta algumas dificuldades de interpretação da perspetiva editorial de Wulstan.

Manuel Pedro Ferreira, em 2014, apresentou três propostas editoriais para as primeiras cem cantigas que, no seu entendimento, contemplam células de terceiro modo rítmico «compacto» (padrão 3+1+2, comprimido para ocupar só três tempos), encaradas como reflexo de ritmo pontuado no metro ternário. As peças abordadas segundo este critério foram as cantigas 78, 20 e 10, para as quais apresenta uma transcrição parcial (FERREIRA 2014b, 50-1).

CSM 20 

Vir - ga de Jes - se, ___ quen te sou - bes - se ___ lo - ar co - mo ___ me - re - ces,

Exemplo 1. Excerto inicial da *CSM 20*, edição de Manuel Pedro FERREIRA (2014b, 50)

Ferreira afirma que praticamente todas as edições desta cantiga apresentadas até hoje se guiavam por uma unidade de tempo invariável, partindo de um terceiro modo regular e da sua articulação assimétrica com um segundo modo (padrão de 1+2 tempos). Em termos práticos, esta abordagem implicava uma suspensão súbita do encadeamento melódico, nomeadamente na cadência. Por sua vez, se se optar por uma pulsação invariável (alternando 6/8 para terceiro modo compacto e 3/4 para segundo modo) permitir-se-ia que a melodia evoluísse livremente.

A partir destes precedentes, Cunningham defende que, contrariamente a Wulstan, a posição do musicólogo português não implica um reconhecimento direto do ritmo pontuado, porque a subdivisão binária do terceiro modo se manteria na sua compressão: «[...] Ferreira's requirement that cells of Mode III that are 'compressed' should maintain their internal binary subdivision, with the concomitant expectation of a medial secondary stress» (p. 44). Pelo contrário, as suas próprias transcrições contemplariam um verdadeiro ritmo pontuado, em compassos de divisão ternária: «[...] the present transcription, as it stands in 3/4 (and not 6/8) time, provides a happy vehicle for syllables that are *unstressed*» (p. 44). Esta ideia tem o mérito de nos obrigar a pensar num problema em que Ferreira não se deteve, porém em sítio algum este afirma que, no surgimento de células de terceiro modo compacto, se deve manter uma subdivisão binária, pelo que, neste ponto, a interpretação de Cunningham deve ser contrariada.

O livro encontra-se dividido em três grandes secções: o prefácio, que marca o início da publicação, o corpo do trabalho propriamente dito, composto por dez capítulos (incluindo a introdução e conclusão) e um apêndice, do qual constam os textos das cantigas e a bibliografia. No prefácio, o autor tem o cuidado de explicar as origens desta obra, que remontam ao seu estudo de

longa data em torno da *CSM* 20. Na opinião de Cunningham, a resolução para o entendimento rítmico desta peça advém da sua perceção como exemplo da aplicação de ritmo pontuado na sua estrutura (Exemplo 2). A partir desta análise, o autor aplica o mesmo método a outras quinze cantigas,⁶ que, na sua opinião, apresentam esta mesma característica.

The image shows a musical score for the beginning of CSM 20. It consists of two staves for the versions *To* and *T*, and a vocal line. The *To* and *T* staves use a system of square notes and diamonds to represent rhythmic values. The vocal line is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Vir - ga de Je - sse, quen te sou - be - sse lo - ar co - mo me - re - ces,".

Exemplo 2. Excerto inicial da *CSM* 20, edição de Martin Cunningham (p. 25)

Apesar de referir que as peças editadas fazem parte da primeira camada da coleção,⁷ Cunningham inclui a *CSM* 76, apenas presente em *E* e *T*, o que vai contra o núcleo específico de composições que teriam sido inicialmente pensadas.⁸ Deve também acrescentar-se que, na introdução, o autor tem o cuidado de referir tal situação, o que em publicações anteriores tinha sido totalmente omitido. Apesar de Cunningham reafirmar que se concentra em cantigas de *To* (tendencialmente, como se viu), acrescenta que a análise das peças mais relevantes inclui elementos das restantes versões das cantigas em *T* e *E*.⁹ Uma vez mais, isso é só parcialmente exato, dado que não há uniformidade na aplicação do critério. De facto, por vezes usam-se os dois manuscritos e noutras só um deles.

⁶ A análise, discussão e edição de cada uma das cantigas em estudo são apresentadas no corpo do livro, que se encontra dividido por secções, de acordo com as suas características rítmicas. Assim, a primeira cantiga analisada é a 20. De seguida, as *CSM* 162, 38 e 97 encontram-se no conjunto de «Three 'Rosetta' Pieces». Posteriormente, no quinto capítulo, são apresentadas mais seis cantigas (*CSM* 15, 76, 255, [407], [415] e [419]). Seguidamente, surge um capítulo designado «Three Marginal Cases» (*CSM* 19, 61 e 78), cujas cantigas não são tidas em conta para o número total das dezasseis. As *CSM* 25, 10 e 4 incorporam a secção denominada por «Three Problematic Cases». Os dois últimos capítulos designam-se como «Two Inseparable Cases» (*CSM* 41 e 58) e «One More 'Rosetta' Piece» (*CSM* 87), respetivamente.

⁷ Os três códices que contêm a música e textos das *CSM* são: Madrid, Biblioteca Nacional de Espanha, Ms. 10069 (*siglum*: *To*); El Escorial, Biblioteca do Real Monasterio, Ms. T. I. 1 (*siglum*: *T*), *códice rico*, e El Escorial, Biblioteca do Real Monasterio, Ms. b. I. 2 (*siglum*: *E*), *códice dos músicos*. Há um outro código, Florença, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. B. R. 20 (*siglum*: *F*), que se encontra bastante incompleto, pelo que não apresenta música.

⁸ «There is, however, one exception: *Cantiga* 76, found in *T* and *E* but not in *To*, has also been included. The reason has to do with statistics: the inclusion of *CSM* 76 – since it displays dotted rhythm – will allow statistical observations to be made regarding the first hundred pieces [...] even though the piece in question does not strictly fall within the defined scope of the edition» (p. 2).

⁹ O autor afirma que, nesta publicação, *T* é privilegiado em relação a *E*, aquando das suas comparações com *To*.

Procedendo a uma leitura geral dos dois tipos de sistemas notacionais que vigoram nos códices das *CSM* (e distinguindo as suas principais diferenças¹⁰), o autor afirma que o *corpus* mais antigo é caracterizado pela ausência, em todas as cantigas, de qualquer figura simples capaz de representar a duração de metade de um tempo, numa célula de ritmo pontuado. Esta questão é contornada ao escrever-se a notação propriamente dita em valores que correspondem ao seu dobro, concedendo a aparência de uma célula com características de terceiro modo rítmico. Tal é particularmente visível examinando as quatro peças (aqui referidas como «Rosetta pieces») em que algumas fontes mostram células rítmicas com a duração de seis tempos, enquanto outras apresentam apenas três tempos. O ritmo pontuado é conseguido através da reversão da duplicação dos valores das células rítmicas mais relevantes, numa operação que Cunningham designa por «selective dimidiation».¹¹

O estudo de cada uma das cantigas inicia-se com a indicação da sua localização nas respetivas fontes, uma análise formal do seu texto, bem como um breve resumo do tema que contempla. Apesar de, em cada um dos casos, poder haver alguma variação nos aspetos abordados, é sempre contemplado um aparato crítico rigoroso, que inclui elementos como a simetria da frase musical, a correspondência textual e a acentuação. Segue-se a edição de cada uma das composições (em cima de cada uma das pautas é adicionada a notação original, para que o leitor possa compreender de que modo ocorreu a conversão dessa mesma notação para a edição moderna) que toma como norma a redução das figuras originais num fator de oito, pelo que a *brevis recta* da notação escorialense é transcrita como colcheia e a figura mais breve da notação toledana é igualmente transcrita como colcheia. Sempre que uma determinada figura foi sujeita ao processo de divisão, as notas afetadas foram transcritas com a cabeça rômica (Exemplo 2: cc. 1, 3 e 5).

Após a análise de cada um dos casos, Cunningham conclui que a célula de ritmo pontuado encontra-se lado a lado com células com características de primeiro, segundo, quinto e sexto modos, por se tratarem de blocos estruturais de padrões rítmicos de metro ternário, podendo estes surgir uma única vez na peça ou em diversas ocasiões ao longo das frases musicais. Justificando a sua argumentação, o autor afirma que a leitura de algumas figuras na metade dos seus valores é essencial e vale por si só, não tendo uma ligação direta com o terceiro modo rítmico.

O autor considera-se ainda pioneiro, ao propor que na notação do códice toledano existem dois usos do traço vertical não observados anteriormente:

¹⁰ Cunningham inclui um esquema síntese que contempla a correspondência das figuras simples e ligaduras que compõem cada uma das fontes (p. 9).

¹¹ «I propose [...] to apply to cases of the halving of temporal values in cells notated as (apparently) Mode III but intended, as will be argued, to be read with halved values. As will be emphasized again below, dimidiation is part of the *editorial* process, reversing a mechanism employed in the course of the *notational* process for the encryption of dotted rhythm» (p. 24).

Both concern the first note *after* the dotted cell. First, the need to assert the re-establishment of «normal» durational values sometimes provokes, in the notation of *To*, the use of a short-stemmed *virga* even when the required duration is only of two *tempora*; and second, attention may be drawn to the «real» or «normalized» temporal value of a note in this context by addition of a *tractulus*, even in mid-cell, to emphasize the note's full (undiminished) value (p. 128).

Cunningham argumenta ainda que a interpretação rítmica das *CSM* não pode ser apenas encontrada nas tradições modais ou árabe-andaluzas, dado que a existência de ritmos ternários com ritmo pontuado deverá estar associada a origens populares; chega mesmo a sugerir que talvez se trate de ritmos de dança (p. 131).

No apêndice, ao incidir nos textos das *CSM* em estudo, o autor teve o cuidado de deixar alguns apontamentos introdutórios concebidos para facilitar o seu entendimento, explicitando os critérios editoriais aplicados, de que modo deve ocorrer a divisão silábica (que incide sobretudo num estudo da acentuação), como devem ser pronunciadas determinadas palavras, etc. A tradução inglesa é apresentada ao lado do texto original. Relativamente ao último, e atendendo ao facto de o autor ter origem irlandesa, nota-se uma preocupação em preparar a edição para leitores que não estejam familiarizados com a lírica galego-portuguesa, pelo que Cunningham concede diversas pistas para que estes possam compreendê-la e executá-la de uma forma mais consciente. Ainda assim, apesar de todos os cuidados e da exigência demonstrada na explicação de cada um destes pontos, deve acrescentar-se que há alguns critérios editoriais que parecem ser demasiado forçados e algumas normas básicas do texto alteradas em demasia. As edições textuais variam, incidindo algumas vezes em *To*, outras em *T* e outras em *E*. Não se percebe muito bem o critério aplicado, mas antecipando esta questão Cunningham defende que «The texts are here edited in normative spelling, with the source that offers the soundest readings [...] for each piece being used as the basis for the edition» (p. 134).

Pode acrescentar-se que a bibliografia utilizada é invulgarmente completa e apresentada com todo o cuidado, pelo que merece destaque. Esta secção encontra-se dividida em diversas componentes, caracterizando-se pela variedade que contempla, incluindo tanto recursos antigos como recentes, do mesmo modo que cobre uma enorme diversidade de áreas, o que demonstra um conhecimento aprofundado do tema. Cunningham tem inclusive o cuidado de apresentar dicas úteis para futuros leitores que queiram estudar de forma mais apurada o repertório, para lá desta publicação.

Não há dúvidas de que partindo do estudo detalhado e rigoroso da *CSM 20*, numa «viagem» que abrange a história de todas as edições já existentes (atenção esta que se repercute nos restantes casos em estudo), Cunningham expôs uma linha de raciocínio, apresentando a sua tese a partir de argumentos fortes que tiveram em atenção os últimos trabalhos académicos.

Apesar dos pontos discutíveis que possam ser identificados ao longo desta publicação, as hipóteses musicais decorrentes da perspetiva editorial de Cunningham são bastante interessantes, pelo

que merecem toda a atenção por parte dos académicos. Deste modo, espera-se que esta obra impulse o debate e a curiosidade musicológica pela coleção das CSM, quer através do seu estudo teórico, nomeadamente em torno das suas questões rítmicas, quer pela interpretação musical do repertório, a partir das edições aqui propostas.

Referências Bibliográficas

- ANGLÉS, Higinio (1943-58), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*; vol. III/1ª parte: *Estudio crítico*; 2ª parte: *Las melodías hispanas y la monodia lírica europea de los siglos XII-XIII* (Barcelona, Biblioteca Central)
- CASSON, Andrew (2012), *Cantigas de Santa Maria for Singers* <<http://www.cantigasdesantamaria.com>> (acedido em 5 de setembro de 2018)
- CÓDICE DE TOLEDO (2003), *Cantigas de Santa María. Edición facsímile do códice de Toledo (To)*, Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069) (Vigo, Consello de Cultura Galega - Editorial Galáxia) <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650>> (acedido em 14 de setembro de 2018)
- CÓDICE RICO (2011), *Las Cantigas de Santa María: Códice rico, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I-1* (Madrid, Testimonio Compañía Editorial)
- CUNNINGHAM, Martin G. (2000), *Alfonso X el Sabio: Cantigas de loor* (Dublin, University College Dublin Press)
- ELMES, Chris (2004-13), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: A Performing Edition* (Edinburgh, Gaïta)
- FERREIRA, Manuel Pedro (1986), *O som de Martin Codax: Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda - Unisys)
- FERREIRA, Manuel Pedro (2009), *Aspectos da música medieval no Ocidente Peninsular* [2 vols.], vol. 1: *Música palaciana* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda - Fundação Calouste Gulbenkian)
- FERREIRA, Manuel Pedro (2014a), «Dossier temático: Perspectivando as Cantigas», *Revista Portuguesa de Musicologia, nova série* 1/1, pp. 1-4 <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/>> (acedido em 30 de agosto de 2018)
- FERREIRA, Manuel Pedro (2014b), «Editing the *Cantigas de Santa Maria*: Notational Decisions», *Revista Portuguesa de Musicologia, nova série* 1/1, pp. 33-52 <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/>> (acedido em 30 de agosto de 2018)
- FERREIRA, Manuel Pedro (dir.) (2017), *A notação das Cantigas de Santa Maria: Edição diplomática / The Notation of the Cantigas de Santa Maria: Diplomatic Edition*, 3 vols., 6 tomos (Lisboa, CESEM) <<http://cesem.fsh.unl.pt/en/a-notacao-das-cantigas-de>> (acedido em 5 de setembro de 2018)
- PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina* (Madrid, Música Didáctica)
- RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna* (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos)
- WULSTAN, David (2000), «The Rhythmic Organization of the *Cantigas de Santa Maria*», in *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the «Cantigas de Santa Maria»*, editado por Stephen Parkinson (Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford - Modern Humanities Research Association)
- WULSTAN, David (2001), *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Mediaeval Song* (Ottawa, The Institute of Mediaeval Music)

Mariana Ramos de Lima terminou, em 2018, o mestrado em Ciências Musicais, área de especialização em Musicologia Histórica, na NOVA FCSH, onde já se havia licenciado em 2015, também em Ciências Musicais. A sua dissertação teve como tema central o estudo dos milagres dedicados a Santa Maria de Terena nas *Cantigas de Santa Maria*, procurando abordar esta temática num âmbito musical, histórico e político. É atualmente colaboradora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), mais propriamente no Grupo de Estudos de Música Antiga, onde obteve uma Bolsa de Investigação na área das *Cantigas de Santa Maria*, trabalhando sob a supervisão do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira.