

## RECENSÕES BIBLIOGRÁFICAS

### A propósito da Idade Média

**Kenneth Levy**, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

**Ruth Steiner**, *Studies in Gregorian Chant*, Aldershot (Hampshire), Ashgate, 1999 [Variorum Collected Studies Series CS651].

**Kathleen E. Nelson**, *Medieval Liturgical Music of Zamora*, Ottawa, The Institute of Mediæval Music, 1996 [Musicological Studies, vol. LXVII].

**Maria Sofia Lannutti**, *Guiot de Dijon: Canzoni. Edizione critica a cura di [...]*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 1999 [La Tradizione Musicale, 3].

Gostaria de começar por chamar a atenção para um facto inegável, mas que a muitos tem passado despercebido: o desenvolvimento musicológico das últimas décadas teve um impacto na nossa percepção do passado muito mais importante para o período medieval do que para outros períodos da História da Música. É pois desejável que o ensino correspondente – que continua, na maior parte dos casos, a guiar-se por manuais desactualizados, sem um esforço de assimilação dos avanços ocorridos desde os anos sessenta – tenha em conta a abundante bibliografia disponível. Neste contexto, achámos útil dar a conhecer alguns livros recentes, como exemplos daquilo que a investigação especializada tem para nos oferecer. Não se pretendeu, de modo algum, ser exaustivo: só entre os livros a que tivemos ultimamente acesso, há pelo menos dois cujo conteúdo magistral mereceria uma atenção equivalente aos quatro acima seleccionados (são eles: Christopher Page, *Latin Poetry and Conductus Rhythm*,

London, 1997, e James McKinnon, *The Temple, the Church Fathers and Early Western Chant*, Aldershot, 1998).

Os títulos aqui reunidos foram-nos amavelmente enviados pelos autores ou editores, sendo esta razão bastante, se outra justificação não houvesse, para a sua apresentação conjunta. Julgámos, não obstante, instrutivo justapôr estes quatro volumes, pois dois deles representam, até certo ponto, o cume da investigação de autores consagrados, enquanto os dois restantes derivam de teses de Doutoramento apresentadas por estudiosos em início de carreira.

Os professores americanos Kenneth Levy (Universidade de Princeton) e Ruth Steiner (Universidade Católica da América, Washington) são dois nomes dos mais respeitados internacionalmente na área da musicologia medieval. Os trabalhos aqui em causa são constituídos por uma série de estudos independentes que, na sua maioria, reproduzem artigos já publicados; a reunião desses estudos em livro evidencia, no entanto, a sua coerência e a sua integração em programas de investigação alargados, que permitem conceber o volume final como representativo de uma ou mais preocupações centrais.

A musicóloga australiana Kathleen Nelson e a romanista italiana Sofia Lannutti apresentam, por seu lado, monografias abrangentes, uma focada numa região (Zamora), a outra focada num autor (Guiot de Dijon). A exemplaridade das metodologias seguidas e a profundidade da análise permitem que ambos os livros se apresentem como obras de referência, a partir das quais estudos mais particularizados poderão posteriormente ser desenvolvidos.

## A TRANSMISSÃO DO CANTO GREGORIANO

Poucos assuntos há que tenham suscitado discussão tão acesa como a transmissão do canto gregoriano e o papel que nela teve a notação musical. A partir dos anos setenta, uma tendência generalizada para valorizar a tradição oral levou à elaboração de novas teorias sobre a pré-história do canto gregoriano, aí se incluindo, de alguma forma, o século IX, decisivo mas obscuro – um século de renascimento da cultura clássica greco-latina mas que, a julgar pelos manuscritos sobreviventes, aparentemente não aplicou notação musical ao Próprio da Missa e ao Ofício. Musicólogos como Leo Treitler e Helmut Hucke imaginaram o canto gregoriano a ser «reimprovisado» de cada vez que se cantava, à maneira de uma narrativa épica, até que, por volta do ano 900, em regiões muito distantes umas das outras se inventaram notações neumáticas que fixaram o contorno e os componentes constitutivos das melodias.

Tal visão nasceu para ser arrasada nos seus fundamentos pelo trabalho discreto e paciente de Kenneth Levy, ao qual se veio juntar, de uma perspectiva etnomusicológica, o seu discípulo Peter Jeffery (*Re-envisioning Past Musical Cultures*, Chicago, 1992). Numa série de artigos publicados entre 1982 e 1995, reproduzidos no livro *Gregorian Chant and the Carolingians*, onde se podem

encontrar ainda cinco capítulos inéditos, Levy encontra razões para negar o carácter improvisatório do canto gregoriano chegado até nós, e propõe não uma, mas várias teses inovadoras e de grande alcance.

Depois de uma introdução invulgarmente clara em que Levy recusa uma concepção de «transmissão oral» abusivamente vinculada ao seu polo improvisatório (reorganização dos dados orais), preferindo-lhe uma noção de «transmissão auditiva» que lhe permite explorar o pólo oposto (replicação exacta dos dados orais), encontramos dois capítulos versando temas aparentemente marginais, mas que servem, como veremos, o propósito do autor. No capítulo «A Gregorian Processional Antiphon», conclui-se, após um exame detalhado da antífona gregoriana *Deprecamur te*, comparada com as correspondentes versões beneventana, milanesa e velho-romana, que a melodia gregoriana não foi alvo de reelaboração a norte de Itália, mas que terá sido transmitida no norte tal qual foi recebida no sul. Em «Toledo, Rome, and the Legacy of Gaul», Levy demonstra de forma virtuosística o seu extraordinário contróle das fontes manuscritas das várias tradições litúrgicas europeias, conseguindo impôr, a partir da comparação de diversas versões de certos Ofertórios, a hipótese da origem gálica de alguns deles, reivindicando para esta tradição perdida (substituída pelo rito romano no século VIII) toda uma série de composições. Ao fazê-lo, Levy evidencia a variabilidade, mas também a relativa estabilidade da pura transmissão auditiva, na apropriação de peças originalmente gálicas pelas tradições visigótica, milanesa, velho-romana e gregoriana. O tema é amplamente desenvolvido mais adiante, nos Capítulos 6 e 9: «On Gregorian Orality» e «Plainchant before Neumes».

Chegamos então aos dois artigos centrais do livro (Capítulos 4 e 5), ambos publicados em 1987: «Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant» e «On the Origin of Neumes». O primeiro, quando apareceu, foi uma pedra no charco, e as ondas que provocou não cessaram ainda de fustigar os especialistas. O segundo é uma bomba, mas poucos até hoje o notaram: está ainda, em larga medida, por explodir.

Em «Charlemagne's Archetype», Levy propõe que, atendendo a certos indícios e casos exemplares e à invulgar fidelidade, nos mínimos detalhes, da transmissão melódica do Próprio da Missa, é provável que tenha existido, por volta do ano 800 (a meio do reinado de Carlos Magno) um arquétipo do Gradual em notação neumática, de que derivariam as notações regionalmente diferenciadas, documentadas um século ou mais depois. Esta hipótese não é apenas historicamente verosímil como resolve uma série de dificuldades na explicação do súbito aparecimento, c. 900, em regiões muito afastadas, de notações diferentes e no entanto completamente congruentes entre si. A existência e uso prático de notação musical no século IX é o objecto dos dois capítulos 7 e 8, versando sobre textos do abade Helisachar e do teórico Aureliano de Reôme. A possível aparência e capacidade referencial da notação neumática carolíngia é tratada no Capítulo 10, «A Carolingian Visual Model».

Em «On the Origin of Neumes», Levy revoluciona a Paleografia musical. Em vez da tradicional divisão entre notações de acentos e notações de pontos (e mistas), o autor coloca numa classe separada a notação paleofranca, caracterizada pela tradução gráfica directa do movimento vocal, e agrupa todas as outras famílias de neumas numa classe de notação diferente, gestual, ou seja, em que a representação gráfica do movimento melódico se vê contaminada e modificada pelo gesto de direcção coral. Isto pode facilmente exemplificar-se pela forma da *clivis*: na notação paleofranca, uma linha quase recta liga os dois pontos imaginários do trajecto melódico descendente, enquanto nos neumas correntes, há uma linha ascendente inicial sem significado melódico, que «arredonda» o gesto.

A notação paleofranca, que sobrevive em raras fontes, todas oriundas do centro do Império Carolíngio, é suposta corresponder a um primeiro arquétipo «racional» do Gradual, depois substituído pelo arquétipo «coral» em notação gestual, divulgado por todo o Império, e que terá dado origem às variedades regionais conhecidas. A favor da interpretação «gestual» ou quironómica dos neumas que se tornaram correntes, poderei aqui citar uma glosa inédita (derivada dos ensinamentos de Remigius de Auxerre) conservada em dois manuscritos do século X (Paris, B. N. lat. 8674, fol. 103v, e n.a. lat. 340, fol. 104v): *Motu idest gestu ut scilicet saltatrices et histriones et cantorum neuma* (Movimento, isto é, gesticulação, a saber, dançarinas e histriões e o neuma do cantor).

Uma tese complementar do autor, desenvolvida no Capítulo 10, propõe que esta primitiva notação gestual era pobre em indicações complementares como as que se encontram nas notações de Laon e S. Gall, tendo esses complementos (episemas, letras significativas, modificações neumáticas) sido acrescentados e sistematizados posteriormente, à medida das necessidades e da criatividade locais. Resulta destas propostas, firmemente escoradas, que a notação de S. Gall deverá sair do pedestal que ocupa há mais de um século, para ser substituída pelo exame comparado de tradições notacionais distintas, com a notação paleofranca à cabeça, se disponível. Ouso acrescentar que, tal como um bom golpe de Estado não se limita a depôr o cabecilha, mas também lhe deve cortar os tentáculos, esta destituição científica deverá ser acompanhada pela revisão da terminologia semiológica em uso, incluindo a denúncia de ficções paleográficas como o *torculus initio debilis* e quejandos.

Kenneth Levy deixa em suspenso a questão histórica central, ainda não satisfatoriamente resolvida, das origens do canto gregoriano: será este um canto desenvolvido em Roma ou uma adaptação musical do velho-romano feita por clérigos francos? Essa interrogação não deixou, desde a publicação deste livro, de provocar o autor; anuncia-se um artigo sobre o assunto a publicar ainda no ano 2000, que promete ser tão refrescante como as teses expostas neste livro.

## OS NOVOS VELHOS MUNDOS

Uma das dificuldades, mas também uma das vantagens da Idade Média, como objecto de estudo, é a grande distância histórica que dela nos separa. Tal distância obriga, por um lado, a um enorme esforço de aprendizagem e de imaginação do contexto, mas por outro, este esforço é alimentado pela atracção do desconhecido e compensado pelo prazer da descoberta. É uma época que atrai investigadores persistentes, humildes, pouco dados a mundanidades, e uma época em que, apesar da erudição de alguns, a auto-suficiência académica é desmentida quotidianamente pela magnitude dos problemas interpretativos. Em suma, a Idade Média é, em Musicologia, uma dura mas lúcida escola. É pois uma alegria quando se pode contactar, através da página impressa, com um dos seus melhores professores.

Nos seus *Studies*, Ruth Steiner alia uma invulgar clareza expositiva à solidez da investigação e à abrangência da visão. Uma das vantagens da presente colectânea é apresentar em conjunto uma série de artigos publicados em contextos muito diversos, e por isso frequentemente difíceis de localizar. Devo aliás confessar que, se este volume tivesse sido publicado há alguns anos atrás, não teria injustamente ignorado em trabalhos meus dois dos estudos aqui reproduzidos.

O livro é enquadrado, a abrir e a fechar, por capítulos que têm por objecto duas tradições monásticas francesas, mas ambas influentes no seu tempo para além das fronteiras regionais, a do mosteiro de Cluny (Borgonha) e a do mosteiro de Bec (Normandia). A atenção dada a Cluny espraia-se por outros artigos da autora (nem todos aqui reunidos), o que se justifica pela irradiação europeia da respectiva Ordem. Mas aquilo que mais marca a sua investigação é a atracção por aspectos aparentemente marginais ou particulares do repertório litúrgico-musical, mas que afinal de contas, depois de investigados com carinho, se revelam janelas privilegiadas sobre práticas que temos muita dificuldade em apreender.

Um destes aspectos é o uso de tons musicais especiais para o Salmo 94, chamado «invitatório» devido ao convite inicial «Venham e alegremo-nos». Este era um Salmo que se cantava no início das Matinas, e que escapava às regras gerais da salmodia gregoriana. Representa um caso-fronteira entre o molde salmódico de carácter formulaico e a melodia elaborada. Muito pouco estudado do ponto de vista musical, deve-se a Ruth Steiner um enorme avanço no seu conhecimento, corporizado em quatro artigos aqui reproduzidos e também na orientação imprimida ao projecto CANTUS que a autora criou e dirigiu.

Outro vector do trabalho de Steiner é constituído pelas séries de antífonas, especialmente as cantadas na hora de Laudes. As antífonas do Ofício, em geral pequenas composições despreziosas, parecem à partida não valer um grande esforço musicológico, mas Steiner, com a paciência de um detective que junta, a pouco e pouco, as peças de um *puzzle*, arranca delas lições históricas insuspeitadas.

Dos três artigos dedicados às antífonas, o texto central, «A Parábola dos Talentos na Liturgia e no Cantochão», é particularmente inspirador, demonstrando também um dos pontos fortes da autora – o completo domínio dos textos bíblicos, das suas interpretações teológicas e dos seus usos litúrgicos.

O capítulo sobre as antífonas para a oitava do Natal, apesar do seu título um tanto árido, dá bem ideia da multiplicidade de vias que uma investigação profunda é capaz de abrir: foca não só o problema da interacção entre os cânticos latinos e bizantinos (recordando os artigos magistrais, ainda dispersos, de Kenneth Levy, sobre esta matéria) como ilustra a contribuição que o estudo do canto gregoriano pode dar para a compreensão de polifonia baseada em melodias litúrgicas – no caso vertente, o ciclo de motetes *O admirabile commercium* de Josquin des Près. É pena que não apareça nesta secção o artigo de Steiner «Marian Antiphons at Cluny and Lewes», publicado em 1993.

Ruth Steiner tem ainda um talento especial para analisar um repertório que decaiu na Idade Moderna e, na prática, caiu em desuso há mais de um século, dificilmente se encontrando nos livros modernos de canto gregoriano: o dos responsórios do Ofício (concentrados nas Matinas). A autora, responsável pela microfilmagem e inventariação de muitos antifonários medievais, pega-lhes por aquilo que mais chama a atenção mas é também mais arriscado interpretar, os melismas adicionais e as prósulas dos responsórios. O seu trabalho mais sugestivo é, contudo, o que se refere à relação entre Vidas de Santos e as grandes melodias responsoriais; neste capítulo, a extensão da documentação e a abrangência da perspectiva são, uma vez mais, de nos deixar sem fôlego.

Ruth Steiner não é apenas uma grande especialista nos cantos do Ofício (neste apartado haverá, no mundo inteiro, umas cinco ou seis pessoas, quando muito, ao seu nível) como tem produzido trabalhos de primeira água também no domínio dos cânticos da Missa, onde tende a debruçar-se sobre aspectos normalmente descuidados. Aliás, o artigo mais antigo incluído neste livro, publicado em 1966, é um clássico: o seu tema são os versículos de Ofertório, que começaram a ser abandonados por volta do século XII e contêm dos maiores desafios interpretativos do repertório gregoriano. Significativamente, a autora não achou necessário acrescentar, na adenda final, nenhum comentário adicional a este artigo, que é basicamente uma profunda recensão crítica ao *Offertoriale* publicado por Carl Ott em 1935 e às conclusões que Willi Apel dele retirou (um dos poucos casos em que o livro *Gregorian Chant* de Apel oferece o flanco à crítica). Os trabalhos posteriores de Hucke (1970) e Levy (veja-se acima) acabaram por levar Ruth Steiner a retomar o tema num artigo que aguarda publicação há alguns anos («On the Verses of the Offertory *Elegerunt*») e por isso não aparece neste livro.

Dos outros textos relacionados com a Missa e aqui incluídos, seria injusto não destacar o que versa sobre as prósulas do códice lat. 1118 (proveniente do sul de França). Contudo, o artigo que neste momento mais me seduz é o intitulado

«Versículos não-sálmicos para Intróitos e Comunhões», e por uma razão simples: há uns meses, ao examinar o fragmento nº 2 das Pastas do Arquivo Distrital de Braga, apercebi-me de um segundo versículo no intróito *Nunc scio*, e dei-me conta que este provinha, não do livro dos Salmos, como seria de esperar, mas dos Actos dos Apóstolos, aliás como o texto da antífona (uma excepção à regra). Virei-me imediatamente para os meus *fac-símiles* e microfilmes, e em meia-hora encontrei no Gradual de Cluny, no de St. Yrieix e num manuscrito de Benevento (nº40) o mesmo texto bíblico, só que citado a partir de pontos diferentes. Fiquei com uma série de interrogações. Ora, ao ler depois o livro de Steiner, verifiquei que a autora diz, sobre este fenómeno, quase tudo o que eu gostava de saber. É tão bom poder aprender!

### A MÚSICA LITÚRGICA EM ZAMORA

O estudo da música litúrgica em Espanha tem, para nós, óbvio interesse, já que, em larga medida, e até ao século XVII, a História cultural ibérica é comum. A região de Zamora é não apenas contígua ao território português, como esteve politicamente subordinada ao Conde D. Henrique e seguidamente à sua viúva D. Teresa, entre 1111 e 1117. Zamora foi o local onde, em 1125 ou 1127, D. Afonso Henriques foi armado cavaleiro; e a sua diocese, criada (ou restaurada) em 1120, foi disputada entre as arquidioceses de Braga e Compostela até finais do século XII. Liturgicamente, a afinidade do costume de Zamora com as tradições bracarenses é aliás notória, como prova o estudo comparativo do Ofício realizado por Pedro Romano Rocha. Isto deverá dever-se ao uso de fontes manuscritas muito próximas; nisso poderá ter tido influência a integração de Zamora na diocese de Astorga, sufragânea de Braga, antes de 1120.

O livro de Kathleen Nelson começa precisamente por situar no seu contexto histórico o objecto do seu estudo, passando de seguida a apresentar os diversos centros de vida religiosa na diocese e as características do costume litúrgico local. A bibliografia relevante é convenientemente explorada, incluindo a relativa a Frei Juan Gil de Zamora, cuja relação com as fontes locais é, como a autora sublinha, improvável ou irrelevante. Estando contudo esta tese centrada na descrição de fontes primárias – manuscritos fragmentários, sobretudo – é natural que o seu cerne sejam as duas partes seguintes, «Estudos de notação» e «Estudos de repertório».

A secção relativa à notação é especialmente útil por sintetizar os conhecimentos relativos à evolução das técnicas de escrita em Espanha entre os séculos XII e XVI. A discussão dos tratados teóricos espanhóis dos séculos XV e XVI não inova, mas agrada devido a uma selecção das matérias certa, objectiva e equilibrada. O único senão é a divisão, quanto a nós anacrónica, entre autores «equalistas» (adeptos de um cantochão em notas de valor igual de duração) e «não-equalistas», contraposição que espelha os termos de uma polémica que marcou a restauração moderna do canto gregoriano.

De facto, nenhum dos autores citados tem em vista, na prática, uma execução apenas em notas iguais, já que a algumas se atribui valor duplo, e a outras, metade do valor-base (admitindo-se às vezes uma quarta possibilidade rítmica, valor e meio). Poderá quando muito dizer-se que alguns autores acentuam a medição estrita das notas através da referência a uma unidade de tempo invariável, resultando a maior parte das notas equivalente em duração; havendo, em contrapartida, quem defenda a flexibilidade da execução, procurando captá-la por escrito através de uma apropriação selectiva de signos tomados de empréstimo da notação mensural. Outros autores só arbitrariamente podem ser associados a uma ou outra posição, consoante a terminologia técnica e a aparência dos signos, já que essas preferências não indiciam diferentes atitudes face aos moldes em que é suposto processar-se a execução musical.

Deve assinalar-se que muitos dos signos usados nas fontes espanholas tardias se encontram também em manuscritos portugueses da mesma época, que permanecem quase todos por estudar. Uma situação aparentemente diferente da que ocorre entre c. 1150 e 1450, época em que as práticas portuguesas se diferenciam frequentemente das práticas notacionais espanholas – como Kathleen Nelson não deixa de observar.

A descrição da notação nas fontes de Zamora é detalhada e atenta, propondo a autora uma grelha classificativa composta por cinco grupos (o primeiro dos quais subdividido): dois grupos para a notação de tipo aquitano, e três para a notação quadrada. A esta grelha, acrescentam-se fontes em notação pseudo-mensural, semi-mensural ou mensural. O uso da «plica» nas fontes de canto monódico recebe um tratamento à parte, com uma análise exaustiva das relações entre música e texto que acaba por revelar o progressivo diluir, no uso da «plica», do significado original de liquescência, a favor de um significado acentual/duracional, nos manuscritos que não mantêm a distinção entre a plica propriamente dita e o «ponto dobrado» que a ela se assemelha.

A secção relativa ao repertório musical revela o perfeito domínio da literatura da especialidade por parte de Kathleen Nelson. A inserção no contexto europeu das melodias hispanas do Ordinário da Missa, de prosas e de prósulas, embora facilitado por alguns catálogos e edições, está no seu início, e não se faz sem dificuldades. Também pouco desenvolvido está o estudo do hinário ibérico; a contribuição da nova geração de musicólogos espanhóis não deu ainda origem a publicações abrangentes e maduras que facilitem investigações parciais como esta. Particularmente corajosa, pelo relativo pioneirismo, é a decisão de investigar as melodias dos Prefácios e do *Pater noster*, já que, internacionalmente, a tradição destes tons musicais nunca foi devidamente explorada, havendo pois poucos materiais comparativos disponíveis. Um único reparo: a atribuição a Las Huelgas, na p. 170, de um manuscrito cisterciense conservado em Arouca, e a respectiva data, são erróneas, já que (*pace* Wesley Jordan) tudo indica que o manuscrito tenha a sua origem em Alcobaça.

É importante a descoberta em Zamora de um fragmento com três peças polifónicas, transcritas e discutidas neste livro, relacionadas com o repertório do conhecido códice de Las Huelgas (escrito no início do séc. XIV), o que sugere, para algumas das suas peças mais simples, uma circulação mais extensa do que se costuma supôr. No *Misal votivo* de Zamora conservado em Madrid, códice já antes conhecido mas pouco estudado, a autora identificou duas outras peças a duas vozes, de temática mariana, do século XIV, que se inserem numa corrente polifónica não-erudita, tipicamente praticada em catedrais de cidades pequenas, cuja existência se tem assinalado em Itália mas que está mal documentada noutras regiões.

Algumas pranchas fotográficas, apêndices descritivos, transcrições musicais, uma bibliografia e um índice de manuscritos completam este valioso volume, produzido com esmero no lustroso papel típico das edições do Instituto de Música Medieval. Para além de se constituir como uma referência, este livro vem firmar o nome da autora como uma profissional invulgarmente capacitada para lidar com a monodia religiosa medieval, numa área geográfica onde esta monodia permanece, em larga medida, um continente por descobrir.

### CANÇÕES DE TROVADOR

A edição das canções do trovador Guiot de Dijon, por M<sup>a</sup> Sofia Lannutti, é um bom exemplo das tendências e exigências actuais em matéria de estudo da vocalidade medieval. Ou seja: em repertórios cantados, de nova autoria, e havendo documentação tanto literária como musical, é hoje inaceitável que as duas dimensões permaneçam separadas. Cada vez mais se impõe uma estreita colaboração entre filólogos e musicólogos; há mesmo casos, ainda raros, em que um mesmo investigador assume, com conhecimento de causa, a investigação quer da música, quer da letra, o que facilita a indagação das suas mútuas relações.

É o que se passa com Sofia Lannutti, cujo livro, publicado com exemplar qualidade gráfica, deriva da sua tese doutoral em Filologia Românica mas abarca também a dimensão melódica da poesia trovadoresca. O caso não é, felizmente, único: restringindo-nos ao campo, ainda pouco trabalhado, dos *trouvères* (trovadores do norte de França), pode também citar-se o livro recente de Marcia J. Epstein (*Prions en chantant*, Toronto, 1997), derivado de uma dissertação em Musicologia, mas perfeitamente capaz de lidar com a dimensão textual das canções devocionais editadas.

Não pretendemos aqui fazer senão uma apresentação sumária do trabalho de Lannutti, embora a edição mereça uma análise exhaustiva do ponto de vista filológico. A autora começa por lidar com o espinhoso problema das atribuições autorais, que divergem segundo os manuscritos. Sem iludir o carácter problemático de algumas atribuições (com Jehan Erars, Blondel de Nesle e

Andrieu d'Arras a disputar, em manuscritos da época, algumas composições), são aceites quinze canções como sendo, ou podendo ser, de Guiot de Dijon (activo na primeira metade do século XIII), rejeitando-se duas outras composições (a ele atribuídas por um único manuscrito). Destas quinze canções, onze sobrevivem com notação musical. A autora passa então a esclarecer o lugar da música nos códices que a contêm, tarefa útil e necessária, na medida em que a tradição manuscrita dos *trouvères* permanece ainda muito mal estudada. Só no caso isolado de uma canção, num destes códices, se assinala o uso de notação mensural.

Importante é a conclusão de que a transmissão da melodia e a transmissão do texto de uma canção seguiam, por norma, vias diversas, embora se abra uma excepção para a família de manuscritos KNPX e Z, para os quais se supõe um modelo musicado. Também de sublinhar é a afirmação de que o exame das melodias contidas neste *corpus* revela, pela sua congruência com o tipo de divergências encontradas nos textos, a existência de uma sólida tradição escrita da música. Esta interpretação contraria a tendência, representada sobretudo por Hendrik van der Werf, de considerar a tradição melódica trovadoresca basicamente de natureza oral. Deve dizer-se que, a este respeito, as observações de Lannutti convergem com a visão, mais matizada, de Elisabeth Aubrey sobre a transmissão das melodias occitanas. De facto, parece ter sido prematura e demasiado radical, em certos aspectos, a interpretação de divergências melódicas nas tradições medievais como traduzindo necessariamente a ausência de uma tradição escrita da música; nos últimos quinze anos tem-se vindo a corrigir, não sem resistência e polémica, essa perspectiva dos anos setenta, marcada por um ambiente intelectual um tanto *hippie*.

No que diz respeito ao problema do ritmo na transcrição das melodias, Lannutti segue o princípio, hoje geralmente aceite, de não impôr arbitrariamente uma leitura rítmica onde esta não exista na notação original, como é normalmente o caso na tradição trovadoresca. Isto poderia ser compatível com versões rítmicas adicionais, apresentadas a título de sugestão editorial, dirigidas a não especialistas, mas tal preocupação não é exigível numa edição crítica como esta. Num único caso, insere-se uma transcrição rítmica (realizada por M<sup>a</sup> Caraci Vela), pela excelente razão de que a notação do manuscrito considerado é, aí, de tipo mensural. As transcrições são claras e correctas, embora a uniformização do critério de edição tenha feito pontualmente perder alguma informação presente no original (veja-se a transcrição diplomática do contrafactum *De penser a vilainie* na edição de Marcia Epstein, onde, contrariamente ao livro de Lannutti, se assinalam distinções gráficas com possível significado rítmico).

Há algumas, pequenas imprecisões ao longo do livro, o que num trabalho desta dimensão é quase inevitável. Na pág. xxxiv, nota 35, dá-se J. Beck

como aluno de P. Aubry, o que é incorrecto, pois Beck foi aluno, sim, de F. Ludwig. No mesmo lugar, é-me erroneamente atribuída a aplicação da teoria modal de Beck/Aubry à lírica trovadoresca. Na página seguinte, há uma certa confusão entre a teoria equalista de Solesmes, o iso-silabismo e o ideal «declamatório» de Van der Werf, que são coisas muito diversas. Faz-se também um uso um tanto liberal do adjectivo «arsnovístico» para referir o mensuralismo que precede a Ars Nova. Na página lxi, atribui-se à disciplina musicológica uma geral aderência ao princípio da reconstituição estemática do original, quando há pelo menos duas décadas que, no domínio da música medieval, esse princípio tem vindo a ser posto em causa para as composições pós-gregorianas (e mesmo, sem consenso, para as gregorianas), preferindo-se-lhe a escolha de um manuscrito-base, como faz a autora. Embora não tenha podido confrontar documentalmente senão uma parcela mínima do aparato crítico, assinalo, na canção *Chanterai por mon corage* (RS 21: pp. 18 ss.) uma paginação errada para o ms. K e a identificação problemática de um Intróito (supostamente «Discite a me», que não se encontra nos índices publicados).

Esta última canção, talvez a mais popular de Guiot de Dijon, e que se destaca por conjugar a voz feminina com a temática da cruzada sobre uma música de sabor salmódico e forma repetitiva, pode servir para problematizar as opções de Lannutti relativamente à edição do texto. Na edição de Samuel Rosenberg publicada em 1981, a segunda estrofe começa assim:

Souffrerai en tel estage  
Tant que.l voie rapasser.  
Il est en pelerinage,  
Dont Deus le lait retourner.  
Et maugré tot mon lignage . . .

Enquanto Lannutti a edita desta forma (sublinho divergências maiores):

Soufferei mon lonc estaige  
tant que l'an voi trespasser  
il est en pelerinage,  
dont Dex le lait retourner!  
Car, au gré de mon lignage . . .

A razão das divergências reside na escolha dos manuscritos: Rosenberg normalmente recorre a M (aliás como faz Lannutti para a maior parte das canções), mas nos primeiros dois versos citados acha M inaceitável, preferindo-lhe a lição da família KXO. Lannutti, com base num estema que coloca o manuscrito fragmentário En entre as famílias MTC e KXO, prefere En (como nos versos iniciais) ou, quando este apresenta lacuna ou lição julgada errónea,

algum elemento da família KXO (como no último verso citado). Há apenas incongruência num aspecto: pela ordem das estrofes, En alinha não com a família KXO, mas com MTC. O resultado, de qualquer modo, é uma reconstrução que se afasta visivelmente de qualquer dos manuscritos usados, o que contradiz a intenção expressa pela autora quando expõe os seus critérios editoriais. Isto não é necessariamente criticável, pois a prática editorial recomenda muitas vezes uma flexibilidade que a teoria, que aspira à sistematicidade, não prevê nem cauciona.

Mesmo a opção por um manuscrito-base pode pôr problemas espinhosos. Numa tradição manuscrita claramente bifurcada como a da canção *Penser ne doit vilenie* (RS 1240), a contraposição, aparentemente irreduzível, da família MT a KNP levou Deborah H. Nelson (*The Songs Attributed to Andrieu Contredit d'Arras*, Amsterdam, 1992), a propôr duas edições paralelas, uma baseada em T, a outra, em K. Já Sofia Lannutti decidiu analisar, sob vários pontos de vista, as duas versões, de modo a averiguar se alguma delas teria maior probabilidade de representar um estágio próximo do original; a sua conclusão, para nós convincente, é de que a versão MT estaria mais próxima do arquétipo do que a outra, que lhe seria posterior e estaria parcialmente corrompida. Assim sendo, Lannutti apresenta uma edição baseada no manuscrito M, criticando implicitamente a cegueira relativista que faz equivaler todas as versões de uma mesma composição, como se a circulação do repertório não pudesse ser afectada por acidentes de transmissão, incompreensões e revisões de má qualidade.

Seria a edição de Lannutti a mesma, se ela não tivesse procurado conjugar letra e música? A resposta, negativa, é ilustrada pela canção *He las! C'ai forfait a la gent*, na qual a melodia permite interpretar o quinto verso como um decassílabo com rima interna, e verificar que a oposição métrica entre octossílabos e decassílabos, na estrofe, corresponde à distinção musical entre *pedes* e *cauda*. Isto vem pôr em causa a usual divisão deste trecho em dois versos, um de quatro e outro de seis sílabas. Em conclusão: embora indagação filológica e indagação musicológica permaneçam tarefas distintas, a sua conjugação, recomendada pela natureza do objecto-canção, permite por vezes chegar a conclusões inovadoras, de incontestável pertinência científica e adequação cultural. Fazemos votos para que esta lição possa inspirar futuros editores, seja deste, seja de outros repertórios poético-musicais antigos ou modernos.

*Manuel Pedro Ferreira*