

Martin G. Cunningham, *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Loor*, Dublin, University College Dublin Press, 2000; 296 x 210 mm, brochado, viii+280 pp.

Apesar da celebridade artística e literária e da fortuna discográfica das Cantigas de Santa Maria, compiladas no século XIII pelo rei Afonso X de Castela e Leão, escasseiam tanto os estudos sobre a sua música, como as edições do texto e das melodias. De facto, o texto tem estado disponível numa edição de 1889 (da responsabilidade do Marquês de Valmar) e em duas edições do século XX (ambas assinadas por Walter Mettmann), enquanto a música, após uma primeira edição parcial (Ribera 1922), só foi publicada na íntegra uma única vez, há já sessenta anos (Anglés 1943). O presente livro é o primeiro a apresentar uma porção substancial do repertório – quarenta e três cantigas, correspondentes a mais de um décimo da colecção – em edição simultaneamente musical e textual; e representa o primeiro grande contributo impresso para a revisão das transcrições de Higinio Anglés desde que este, em 1958, republicou quarenta e sete melodias (Gerardo Huseby incluiu na sua tese de 1982 trinta e seis transcrições melódicas completas, que permaneceram inéditas; a edição anunciada por David Wulstan não se concretizou até agora). O presente trabalho corresponde, pois, a um projecto ambicioso, saudável e necessário, se bem que filológica e musicologicamente árduo, e, nessa medida, deveras arriscado. O livro inclui, depois da lista de abreviaturas e do prefácio, um substancial capítulo introdutório em

inglês, um detalhado capítulo bilingue (inglês/castelhano) sobre a notação musical, um capítulo sobre a língua das cantigas (o galego-português) destinado ao leitor anglo-saxónico, uma apresentação bilingue dos princípios da edição, uma bibliografia, cerca de duzentas páginas de edição (com tradução em inglês e comentário bilingue relativo a cada cantiga) e um índice de primeiros versos. As peças escolhidas são as identificadas nos manuscritos como *cantigas de loor* (louvor), que normalmente ocupam posições numéricas decenais (10, 20, 30... 400); a estas, o autor junta as cantigas introdutórias e a *Pitiçon* final. Apesar desta identidade externa, que se opõe ao conteúdo narrativo das restantes composições (as *cantigas de miragres*), os *loores* são, poética e musicalmente, extremamente heterogéneos, o que torna difícil uma abordagem coerente, e recomendaria que constituíssem o último grupo de cantigas a editar, se não fosse o pouco tempo disponível para levar a cabo projectos deste tipo. O facto de o autor tratar conjuntamente os aspectos musicais e textuais merece não apenas concordância, mas admiração, na medida em que poucos estarão, à partida, habilitados a tal. Nesta recensão, os aspectos de edição textual serão tratados, apenas, de passagem; a apreciação desses aspectos, bem como das traduções, requer maior competência filológica e linguística do que aquela que nos podemos arrogar. Na Introdução, onde há a notar algumas imprecisões menores – como a atribuição a Afonso X das impropriamente chamadas «tábuas alfonsinas» (tabelas astronómicas que datam, de facto, do século XIV) ou a identificação das Cantigas de Santa

Maria como o mais extenso repertório medieval, musicado, em vernáculo (dos *trouvères*, sobrevivem muito mais melodias) – encontram-se os dados históricos fundamentais para a abordagem do repertório; seguidamente, entra-se na sua análise. Na identificação das formas musicais, o autor usa um sistema original de siglas que, através de categorias intermédias entre frase «A» e frase «B», permite acomodar certas ambiguidades; a sua lista de categorias ignora, compreensivelmente, a distinção entre «virelai» (tipo *AB/CCAB*) e «rondel andaluz» (tipo *AB/BBAB*) recentemente introduzida por Ferreira (1998, 2000a, 2000b). Esta distinção, sendo nova, decorre logicamente da diferença, há muito reconhecida, entre formas de refrão inicial com contraste melódico introduzido pela estrofe, e formas em que a estrofe se limita a reutilizar as frases musicais apresentadas pelo refrão (como sucede no rondel francês).

Contrariamente a Huseby (1983), em que a forma da cantiga é subordinada a critérios musicais, o autor opta por assumir uma fronteira de frase em qualquer ponto em que se verifique rima poética ou cadência musical, o que o aproxima de Anglés (1943), que toma a rima como critério de demarcação. A análise melódica segue, por regra, os princípios de classificação modal adoptados por Huseby (1982), cujas limitações são conhecidas (cf. Ferreira 1999 e 2001); reconhece-se, contudo, a existência de interessantes fugas à norma eclesiástica. A velha hipótese de uma influência árabe nas cantigas é avaliada à luz de antigas teses (Ribera 1922) ainda hoje pontualmente vistas com simpatia (Cuesta 1993); essa hipótese é

compreensivelmente recusada, sem que se tenham em conta as perspectivas recentemente abertas, que permitem uma reavaliação positiva da questão (Ferreira 1998, 2000a, 2000b).

A coragem, mas também a vulnerabilidade de Cunningham são especialmente patentes na sua interpretação da notação musical dos códices do Escorial. Esta é correctamente apercebida, na esteira de Anglés e de Willi Apel, como pré-franconiana (ou seja, espelhando um sistema mensural anterior ao tratado de Franco de Colónia); o autor recusa justamente alhear-se da questão rítmica, como fariam muitos musicólogos, a pretexto de que não há tratados que nos expliquem o funcionamento exacto do sistema; a abordagem de Cunningham encontra-se a meio-caminho entre o mensuralismo estrito de Anglés (1943, 1958) e o mensuralismo contextual de Ferreira (1993), distinguindo-se pelo tratamento algo idiossincrático das ligaduras e pela aplicação muito liberal do princípio de alteração da breve.

Na verdade, há uma contradição entre o reconhecimento de que, neste repertório, a organização rítmica escapa frequentemente aos modos rítmicos parisienses, e a pretensão de que o princípio da alteração, estreitamente vinculado aos modos rítmicos, tem um campo de aplicação sem restrições. De acordo com este pressuposto, o losango isolado é interpretado como uma breve não alterável, o que é original. Contudo, há indicações na própria notação de que o princípio da alteração, ausente no corpo principal do códice de Toledo, foi assimilado com dificuldade pelos copistas alfonsinos, o que põe em causa a centralidade desse

princípio no sistema notacional. Mais discutível ainda é a extensão do significado da *opposita proprietate* ao conjunto de uma ligadura quaternária, o que produz, não as semibreves supostas na teoria, mas mínimas (transcritas como fusas!); a justificação não colhe, por se basear na atribuição de um valor mensural sistemático a uma ligadura de valor demonstravelmente ambíguo. No final do capítulo sobre notação, o autor propõe uma nova classificação rítmica das Cantigas, quanto a nós algo redutora. No capítulo sobre a língua, a pronúncia assumida para o «ç» e o «c» antes de «e» ou «i» [ts], e também para o «z» [dz], é incerta para o século XIII, período de transição linguística regionalmente diferenciado, e por isso deveria aparecer como uma possibilidade não exclusiva, sobretudo tendo em conta que a corte de Alfonso X se estabeleceu no sul, onde a sobrevivência de pronúncias arcaicas é menos provável do que no norte da península. O texto poético é impresso com úteis indicações acentuais destinadas a guiar o cantor cuja língua-mãe não seja o Galego ou o Português. A edição textual, segundo declara o autor, baseia-se nos códices T («Códice rico» do Escorial) e F (o segundo volume de luxo, hoje em Florença, sem música), a não ser que as cantigas só figurem no códice E («Códice dos Músicos») ou haja coincidência entre E e To (o manuscrito proveniente de Toledo). Curiosamente, os princípios da edição musical são diferentes dos que regem os poemas: a base é sempre o códice E, com excepção da cantiga 401, presente com a sua melodia apenas em To (mas numa camada em que, contrariamente ao que é normal neste

códice, a notação é de tipo francês pré-franconiano). Esta opção, também seguida por Anglés (1943, 1958), ignora factos referidos ou, no mínimo, não refutados por Cunningham, a prioridade estemática de To e T sobre E (estabelecida em Ferreira 1994), e a maior coerência mensural da notação de T sobre a dos restantes documentos (apontada em Ferreira 1993). Acresce que o autor não usou os originais para fixar a transcrição paleográfica que serve de base à sua edição, o que, dada a insuficiência científica dos facsímiles existentes, conduz a alguns erros de leitura da notação original (por exemplo, nas cantigas 1, 30, 100 e 320). Nestas condições, o autor acabou por se deparar com problemas desnecessários, que nem sempre soube superar satisfatoriamente.

O confronto das transcrições de Cunningham com as de Anglés (1943 e 1958) revela que em dez cantigas ambos os editores coincidem, seja em todos os pormenores (cantigas 40, 290, 310, 360) seja substancialmente (*Prólogo*, 1, 120, 190, 220, 370); note-se, contudo, que na cantiga 190, Cunningham adopta, no texto, a solução de Spanke (já aceite em Ferreira 1986). Apesar desta coincidência, há peças que continuam a ser especialmente problemáticas no que respeita à fixação das durações musicais, como o *Prólogo*, ou no que respeita à interpretação métrica das mesmas, como na cantiga 360; outras canções (p. ex.: 370) admitem alguma melhoria. Os resultados obtidos por Cunningham são, na opinião de quem escreve, claramente melhores que os de Anglés em oito cantigas (20, 50, 60, 70, 90, 200, 250, 330), sendo que, nalguns casos, as soluções coincidem com as propostas por Huseby (1982) e

Ferreira (2001). De notar o uso do quarto modo rítmico nas cantigas 60 e 90 e a interpretação garlandiana da ligadura binária descendente *sine cum* na cantiga 70. Há uma dúzia de cantigas que põem maiores dúvidas (30, 80, 110, 140, 170, 240, 300, 320, 350, 380, 390, 400), seja porque as transcrições não nos chegam a convencer totalmente, seja porque não existe uma evidente vantagem comparativa de nenhuma das duas leituras, a não ser como demonstração, útil em si mesma, de um largo espectro de possibilidades interpretativas. Neste grupo, entrevêm-se algumas cantigas que merecem mais trabalho na procura de soluções (30, 80, 140). No caso singular da cantiga 270, Cunningham propõe, contra a fluidez musical obtida por Anglés, maior coerência na interpretação dos grupos de três semibreves, mas insiste em transcrever um grupo de quatro semibreves como quatro mínimas. Finalmente, em doze casos, as soluções de Cunningham põem mais problemas do que as de Anglés possam eventualmente colocar (10, 100, 130, 150, 160, 180, 210, 230, 260, 280, 340, *Pitiçon*). É certo que este grupo inclui algumas das cantigas mais difíceis, que, contrariamente a outras, talvez nunca venham a ter uma solução rítmica completamente aceitável (130, 150, *Pitiçon*). Inclui também uma melodia do trovador Cadenet (340), que Cunningham decide transcrever conjecturalmente, numa aproximação forçada ao 2º modo rítmico, como se estivera fora do sistema notacional das Cantigas, mas em que a notação admite igualmente uma interpretação dentro de critérios semi-mensurais coerentes com o resto da colecção. No entanto,

este grupo de cantigas inclui também algumas para as quais Anglés propôs, em 1958, soluções quase inteiramente aceitáveis (180, 210), outras de que existem versões musicais menos problemáticas (230: cf. Ferreira 1986), e outras ainda que nunca puseram dificuldade maior de interpretação rítmica, apesar do seu carácter pouco usual, e em que se lança desnecessariamente a confusão (a cantiga 100, desde Ludwig admitida como binária: cf. Ferreira 2000a).

O autor propõe, ainda, a transposição melódica parcial das cantigas 10 e 400, transposição quanto a nós desnecessária e insuficientemente justificada. Na verdade, a função das plicas neste repertório não está suficientemente esclarecida; a normalidade dos modos eclesiásticos é alheia a uma porção importante da colecção; saltos de sexta e de sétima ocorrem entre frases musicais em muitas outras cantigas (Cf. Cuesta 1984); e a relação de tritono está muito mais em evidência nas cantigas 330 e 390 do que na 400.

Dito isto, há que reconhecer que o esforço de Cunningham é não apenas útil, como respeitável, que a sua estreia neste complexo domínio revela um estudo sério e atento, e que muitas das questões discutidas ou confrontadas neste livro merecem uma repercussão musicológica de que os estudos das Cantigas de Santa Maria têm estado, há muito, arredados.

Manuel Pedro Ferreira

Bibliografía citada

ANGLÉS, Higinio
1943

La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio, vol. II, Transcripción musical, Barcelona, Biblioteca Central, 1943.

1958

ibid., vol. III/1ª parte, *Estudio crítico*, 2ª parte, *Las melodias hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII*, Barcelona, Biblioteca Central, 1958.

CUESTA, Ismael Fernández de la
1984

«Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María», *Revista de Musicología*, VII, 1984, pp. 1-44.

1993

«Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música árabe andaluza en las Cantigas de Santa María y en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers», *Revista de Musicología*, XVI, 1993, pp. 385-95.

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, 1986.

1993

«Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the Cantigas de Santa María», in José López-Calo (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo*,

La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1993, Vol. 2, pp. 595-621.

1994

«The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Vol. VI, 1994, pp. 58-98.

1998

«A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)», in Derek W. Flitter & Patricia O. Baubeta (eds.), *Ondas do Mar de Vigo*, Birmingham, Seminario de Estudios Galegos, 1998, pp. 58-71; publicado também em Congresso *O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 235-50, e em tradução italiana, in Luciana Stegagno Picchio (ed), *Civiltà letteraria dei paesi di espressione portoghese, I: Il Portogallo. 1. Dalle origini al Seicento*, Firenze, Passigli Editori, 2001, pp. 167-79.

1999

«The Influence of Chant on the Cantigas de Santa Maria», in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol. XI-XII, 1999-2000, pp. 29-40.

2000a

«Andalusian music and the Cantigas de Santa Maria», in Stephen Parkinson (ed.), *Cobras e Som. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 7-19.

2000b

«Iberian Monophony», in Ross W.