

Manuel Pedro Ferreira, *Cantus coronatus: 7 cantigas d'El-Rei D. Dinis / by King Dinis of Portugal*, De Musica 10, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, xii+308 pp.

*At a time when some writers have seen fit conspicuously to downgrade the editorial function in the scheme of things musicological, it is good to see a book that upholds it so ardently. No musicological activity is more important than editing, for it is competent editing that makes most of the rest possible.*¹

À semelhança do que em 1986 fizera para as cantigas de amigo de Martin Codax incluídas no *Pergaminho Vindel*,² Manuel Pedro Ferreira propõe agora uma edição crítica generosamente contextualizada das sete cantigas de amor de D. Dinis contidas no chamado *Pergaminho Sharrer*, cujos textos são igualmente transmitidos pelo *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana* e pelo *Cancioneiro da Ajuda*, mas de cuja música este fragmento constitui o testemunho único: 1. «Pois que vos Deus, amigo, quer guisar», 2.

«A tal estado m' adusse, senhor», 3. «O que vos nunca cuidei a dizer», 4. «Que mui gran prazer que eu ei, senhor», 5. «Senhor fremosa, non poss' eu osmar», 6. «Non sey como me salv' a mha senhor» e 7. «Quix ben, amigos, e quer' e querei». Além de, evidentemente, revelar repertório singular de um período caro das culturas portuguesa e galega que absolutamente escasseia em testemunhos (facto que por si só o justifica), este livro é, como o seu predecessor, uma lição de Musicologia, particularmente oportuna no panorama nacional. Há vinte e dois anos, *O som de Martin Codax* constituiu uma eloquente negação da suposta obsolescência da filologia e da crítica textual em favor das perspectivas socio-antropológicas no discurso musicológico.³ Hoje, *Cantus coronatus* é a afirmação da razoabilidade e da ética, da adaptabilidade e do rigor metodológicos de que a musicologia nacional aqui e ali continua a carecer. É uma obra intrinsecamente crítica e, por isso, culta, que não se confunde ou conforma com as abundâncias da vacuidade erudita.⁴ E é uma invenção,

¹ V. Richard TARUSKIN, «Down with the Fence» (1985) in *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 83. O livro a que se refere Taruskin é *Editing Early Music*, de John Caldwell (Oxford, Oxford University Press, 1985).

² Manuel Pedro FERREIRA, *O som de Martin Codax: Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Unisys, IN-CM, 1986.

³ Horizonte programático que transparece em Manuel Carlos de Brito, «A Musicologia portuguesa no contexto da Musicologia internacional» (1986) in *III Encontro Nacional de Musicologia: Actas*, Associação Portuguesa de Educação Musical, Boletim, 48, Janeiro/Março 1986, pp. 21-23, republicado in *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1989, pp. 15-22.

⁴ Sobre a natureza crítica do trabalho editorial e a sua radicação na investigação histórica, v. James GRIER, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, *passim*.

não no sentido figurado, depreciativo, que comumente usamos no quotidiano, mas no sentido próprio da descoberta, da revelação (do lat. *inventio*), à medida que lê e tece os testemunhos textuais, iconográficos e musicais.

Na «Introdução» (pp. 1-11), o autor traça sucintamente os contextos histórico-político e linguístico da poesia trovadoresca ibérica, caracteriza os principais géneros poéticos, esboça uma brevíssima biografia literária do Rei D. Dinis e narra as vicissitudes que sofreu a preparação do livro que ora publica. Na «Nota prévia» (pp. 12-15), explica o sentido e a adequação à obra dionisina da expressão que escolheu para título: «cantus coronatus». O primeiro capítulo constitui um estudo, exaustivo mas breve, do possível contexto performativo das cantigas («Instrumentos, coros e danças na poesia galego-portuguesa», pp. 16-48). Principia por investigar o significado dos termos «cítola» e «citolom» (citolão, aumentativo de cítola), que recorrem na poesia galego-portuguesa, concluindo que o primeiro teria inicialmente «um significado bastante genérico, abrangendo cordofones de braço central como o popular cordofone de mão de ilhargas côncavas, ou a prestigiada viola com caixa ovalada ou em forma de oito, usada com ou sem arco» e que o segundo se referiria a «um instrumento mais volumoso, sem que o seu contorno exterior se tomasse em consideração» (pp. 31-32). Progressivamente, estes termos ter-se-iam fixado, respectivamente,

no cordofone de mão de ilhargas côncavas e na viola de arco, que, devido à crescente influência francesa, passaria mais tarde, de citolão, a designar-se viola (p. 32). Esta interpretação radica (1) na suposição da continuidade de um significado genérico para o vocábulo latino «cithara» e para o seu equivalente galego-português, «cítola», (2) na identificação do verbo «rascar» (do lat. *rascare* < *radere* = raspar, esfregar), que surge associado ao citolão em seis cantigas de maldizer, com a técnica de execução com arco, distinta do «tanger» (do lat. *tangere* = tocar, ferir), e (3) na correspondência entre o par de vocábulos «cítola»/«citolom» e as figurações de certos instrumentos nos códices das *Cantigas de Santa Maria* e no *Cancioneiro da Ajuda*: a cítola seria o cordofone de mão que neste último surge nas miniaturas dos ff. 58r, 69r, 80v, 87r, 88r, 91v, 95v e 100r e o citolão o cordofone friccionado que as miniaturas dos ff. 61r, 73r e 77r representam. O termo «citolom» seria, por conseguinte, «a designação tradicional galego-portuguesa da viola de arco medieval» (p. 48).

Ora, aceitando, como é hoje geralmente aceite, que «cítola» é o significante do cordofone de mão de ilhargas côncavas, tampo plano e escala reentrante, armado com quatro, três ou cinco ordens de cordas simples, a identificação do vocábulo «citolom» como significante do instrumento que designamos «viola de arco», ou simplesmente «viola» (prov. *viula*),

contraria os princípios da coerência lexical e da coesão referencial, porque, sendo este o mesmo substantivo mas no grau aumentativo sintético (construído com o sufixo «-om»), só pode referir o mesmo objecto, mas de maiores dimensões: uma cítola grande, portanto (v., por exemplo, o caso dos vocábulos «rabeca» [ár. rabāb] e «rabecão» [aum.], sinónimos vernáculos, respectivamente, dos italicismos «violino» e «violoncelo»).⁵ Por outro lado, o significado genérico do vocábulo latino «cithara», por vezes vertido em «cítola» como no exemplo invocado pelo autor (p. 18), dada a semelhança fonológica, releva de contextos literários e iconográficos simbólicos, já que a cithara é propriamente uma lira grande, atributo de certos deuses e de heróis helénicos e judeus do Antigo Testamento. Por outro lado ainda, «tanger», não obstante as acepções comuns do étimo latino «tangere», de acordo com a análise dos testemunhos coligidos no *Corpus Informatizado do Português Medieval*,⁶ significa sempre «tocar», ou no sentido de «fazer soar», de «produzir som», ou no sentido de «ter contacto com»; não significa nunca «ferir» e não é, portanto, significante de uma técnica de execução específica. Podemos admitir (como o autor, p. 21) que «rascar» conserve os significados do étimo latino, «radere»:

«raspar», «esfregar» ou «arranhar». Como a cítola era comumente tocada com um plectro, geralmente uma pequena vara presumivelmente de osso ou de marfim (v. *Cancioneiro da Ajuda*, por exemplo a miniatura do f. 58r), podemos admitir que, no contexto satírico da cantiga Lourenço, pois te quitas de rascar, a passagem «sempre, cada que te vi / rascar no cep' e tanger, nom dormi» (p. 20; CIPM, CEM 169) signifique tão só que o jogral raspava, esfregava ou arranjava o plectro na cítola fazendo que soasse, mas de forma tão desagradável, por inapropriada, que impedia o trovador de dormir. Há que admitir também que o vocábulo «citolom», dado o contexto em que exclusivamente ocorre, não corresponda a qualquer espécie organológica, mas constitua apenas um significante hiperbólico da cítola (como sucede, por exemplo, no mesmo contexto, com o aumentativo de «jograr» [jogral]: «jograrom» [jogralão]; cf. CIPM, CEM 184), tanto mais que surge em duas ocasiões associado ao verbo «citolar» (como o autor refere na p. 19), cujo significado não pode ser senão «tanger a cítola».

A segunda parte do primeiro capítulo ocupa-se das questões da execução da poesia cantada e da sua relação com a prática instrumental e com a dança, a partir da recensão dos trabalhos de

⁵ Literalmente, uma «pequena grande viola» (sufixos aumentativo «-one» e diminutivo «-ello»), sendo que «violino» é também um diminutivo de «viola», significante de uma «pequena viola» (sufixo diminutivo «-ino»). O vocábulo português «rabecão» era por vezes qualificado consoante referisse o violoncelo – rabecão pequeno – ou o contrabaixo – rabecão grande.

⁶ [CIPM] <<http://cipm.fcsh.unl.pt>>, acedido em 2 de Novembro de 2008.

Hendrik van der Werf, Ian Parker, Christopher Page, Sylvia Huot e Joel Cohen referentes aos repertórios francês e provençal, equacionados com a análise dos testemunhos textuais do próprio repertório galego-português e com a interpretação iconológica das miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* e dos códices das *Cantigas de Santa Maria*, concluindo (1) ser «pouco provável que os instrumentos acompanhassem em simultâneo a cantiga d'amor», embora a prática instrumental pareça estar ligada aos «géneros de carácter jogralesco», e que (2) a dança, solística e coral, tinha presumivelmente «uma relação meramente tangencial com o repertório trovadoresco», dispensando o segundo género o acompanhamento de instrumentos e recorrendo o primeiro ao «auto-acompanhamento de percussão» (p. 48).

O segundo capítulo, «Sete Cantigas d'amor d'El-Rei Dom Dinis», consiste no aparato crítico da edição e inclui uma análise sucinta dos elementos característicos e problemáticos da notação (pp. 49-53) e a descrição dos efeitos do incompetente, irresponsável e impune «restauro» que o fragmento sofreu em 1993 (pp. 54-56). Os critérios editoriais são de seguida expostos com a maior clareza (pp. 56-58), importando salientar as prudentes e acertadas opções para a integração das extensas lacunas, que limitam a conjectura: o recurso à lição do fragmento nos lugares paralelos e,

quando não existam, às lições compatíveis da tradição das *Cantigas de Santa Maria*, que estilisticamente constituem um repertório afim, da mesma órbita cultural. O processo de fixação dos textos é pormenorizadamente explicado no «Comentário à edição crítica» (pp. 58-64).

Os dois capítulos seguintes ocupam-se da análise das cantigas, estudando-se o melos em relação com a prosódia («Texto e música», pp. 65-83) e investigando-se os hipotéticos influxos no estilo melódico-rítmico e na forma das peças dionisinas («A questão das influências musicais: provençal, francesa e andaluza», pp. 84-104). Apenas reparo nos potenciais equívocos da assunção de que o «modo» constitua uma estrutura a priori, uma propriedade intrínseca do melos, em lugar de uma categoria classificatória a posteriori, uma colecção de tipos melódicos (cujas potenciais relações podem em todo o caso ser representadas numa escala, ou numa espécie de oitava), com relação apenas conceptual ou modelar à concreta organização «tonal» de cada peça (o equívoco é aparente em asserções como, por exemplo, a da p. 73: «[...] uma entoação que recorda o início de certas peças do 2.º modo gregoriano», em lugar de «[...] uma entoação que recorda o início de certas peças classificadas no 2.º modo gregoriano») e de que a nota final possa constituir uma «tónica», um grau polarizador num sistema funcional de relações tonais

hierarquizadas (por exemplo, na p. 74: «[...] até se atingir, através do dó grave, a tónica ré»), quando esta função axial é mais frequentemente desempenhada pela nota sensivelmente medial chamada *repercussa*.⁷

Apesar de incluir sinais que denotam as diferentes categorias de intervenção editorial (parênteses rectos, curvos e oblíquos e chavetas) e a reprodução sobre a pauta dos neumas originais, a partitura da edição (pp. 129-141) é perfeitamente inteligível, não dispensando embora a leitura dos «Princípios da edição musical» (pp. 56-58). Há nos textos propostos apenas um pormenor que me merece discussão:

Na Cantiga 1, a primeira nota visível no fragmento é um punctum sobre a terceira linha, com o lado direito ligeiramente oblíquo (v. a transcrição diplomática, p. 123, e as ilustrações A.1, p. 145, B.6, p. 146, C.12, p. 147, A.2, p. 156, B.7, p. 160, e C.13, p. 164). A restituição supõe uma ligadura ternária com o perfil do torculus (ascendente-descendente), propondo-se na edição para a lacuna nesse ponto, sobre a primeira sílaba de «amigo», <lá-si->lá (v. «Edição...», p. 129). Não há porém em todo o testemunho qualquer figura composta ou ligadura com esse perfil. Há, sim, inúmeros climacus, ligados ou de losangos e puncta sobrepostos, com ou sem plicas, e dois únicos torculus subpunctis desligados

(na Cantiga 3, segunda linha, sobre «gran», e na sétima linha, sobre «eu»; v. «Transcrição...», p. 124). Também é certo que ocorre o pes ou podatus com plica à direita, figura sucedânea do torculus liquescente (na Cantiga 1, quarta linha, sobre a primeira sílaba de «amor»), mas que não pode presumir-se aqui, por causa da inclinação do lado direito do punctum que subsiste, que antes parece supor uma ligadura binária, ascendente com os puncta opostos, ou descendente, como uma clivis comum: <sol->lá, ou <si->lá, por conseguinte. Por outro lado, considerando que a capitular «P» e a clave abrangeriam cerca de metade da área lacunar na primeira linha, descontada a largura conjecturalmente desocupada da margem, é razoável presumir que o número de figuras discretas⁸ em falta fosse um pouco menor que o proposto na edição, não devendo exceder o número das que subsistem na linha imediatamente inferior, ou a totalidade das que existiriam nessa linha menos três (para respeitar a proporção com as sílabas numa e noutra linha, sete e oito, respectivamente). Esta hipótese infere-se da observação da disposição da capitular «N» uncial no verso do fragmento e do número de figuras nessa linha — oito figuras compostas, ou vinte figuras discretas, incluindo o podatus restituído (v. na «Edição...», p.

⁷ Sobre a questão do sistema modal, v., a título introdutório, Harold Powers, «Mode» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London, Macmillan, 2001, vol. 16, pp. 775 e ss.

⁸ Isto é, a totalidade dos puncta, losangos e virgae, soltos ou em composição, não contando as plicas.

138) — e na linha imediatamente inferior — dez compostas, ou vinte e quatro discretas — para oito e dez sílabas, respectivamente (cf. a transcrição diplomática, p. 125, e as ilustrações B.9, p. 148, C.17, p. 149, B.11, p. 163, e C.20, p. 170), não obstante a variabilidade da compressão notacional. Assim, poder-se-iam sugerir, para a primeira frase da Cantiga 1, as restituições do Ex. 1 em alternativa, ambas competentes do ponto de vista do estilo (cf. pp. 71-83) e mais congruentes com a empaginação e, sobretudo, com o repertório notacional do fragmento.

No «Remate» (pp. 105-108), sumariam-se conclusões e perspectiva-se a incontornável importância do Pergaminho Sharrer no entendimento e na construção historiográfica da Idade Média peninsular. Completam o livro um utilíssimo «Glossário mínimo» (pp. 109-113), onde em todo o caso se incluem definições equívocas de «modalidade» (apresentada como «sistema de estruturação mélica», em lugar de «sistema que representa a

estruturação mélica») e de «modo» (caracterizado primeiramente como «um tipo de organização intervalar, definida pela escala usada», quando a escala é um constructo que reflecte sinteticamente a organização intervalar), e uma «Bibliografia seleccionada» (pp. 114-119), a transcrição diplomática do conteúdo do fragmento, impropriamente designada como «Transcrição paleográfica» (pp. 123-126) e uma colecção de ilustrações (pp. 145-180), que inclui a reprodução fotográfica, a cor e a preto e branco, do *Pergaminho Sharrer* em três séries, correspondentes ao estado original (1990-91), ao anterior e ao posterior à desastrosa intervenção de 1993, o que porventura torna redundante a inclusão da transcrição diplomática. As pp. 181-306 são ocupadas com a tradução inglesa e com o índice onomástico, incluindo-se em apêndice uma elegante versão dos poemas dionisinos por Rip Cohen (pp. 297-303).

João Pedro d'Alvarenga
Universidade de Évora

(a) Pois que vos Deus, a - mi - go, quer gui - sar

(b) Pois que vos Deus, a - mi - go, quer gui - sar