

## Emulação e hibridismo na Península Ibérica: Antecedentes medievais

**Manuel Pedro Ferreira**

CESEM  
Departamento de Ciências Musicais  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
[mpferreira@fcs.unl.pt](mailto:mpferreira@fcs.unl.pt)

---

O artigo que segue é a pré-publicação, em tradução portuguesa, de um capítulo actualmente no prelo na sua língua original (inglês). Será publicado, a título de introdução, no livro *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections* (Kassel, Reichenberger, 2015), coordenado por Manuel Pedro Ferreira, cujos conteúdos foram sujeitos a avaliação prévia por pares.

The following paper is a prepublication, in Portuguese translation, of a chapter now in press in its original language (English). It will be published as an Introduction in the peer-reviewed book *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections* (Kassel, Reichenberger, 2015), edited by Manuel Pedro Ferreira.

---

### Resumo

Esta é uma visão panorâmica das relações entre a música ibérica e as diversas centralidades culturais, situadas tanto a leste como a oeste, que condicionaram a música europeia entre c. 500 e c. 1450. A narrativa engloba o rito hispano-visigótico, a Ibéria islâmica e as suas canções do tipo *zajal* ou *muwaxxah*, os desenvolvimentos litúrgicos ocorridos nos reinos cristãos, a canção trovadoresca, a canção popular e devocional (*Cantigas de Santa Maria*) e a polifonia. As centralidades implicadas incluem Jerusalém, Toledo, Aachen, a Aquitânia, Bagdade, Córdoba, Paris, Avinhão e a península itálica.

### Palavras-chave

Centro / periferia; Liturgia medieval; Al-Andalus; Cantigas; Polifonia.

### Abstract

This is a panoramic synthesis concerning the relationship between Iberian music and the different cultural centralities in both East and West that, between c. 500 and c. 1450, left their mark in European music. The discussion encompasses the Old Hispanic rite, Islamic Iberia and its songs of the *zajal* and *muwashshah* type, liturgical developments in the Christian kingdoms, troubadour song, popular and devotional song (the *Cantigas de Santa Maria*), and polyphony. Centralities implied include Jerusalem, Toledo, Aachen, the Aquitaine, Baghdad, Cordoba, Paris, Avignon and the Italian Peninsula.

### Keywords

Centre / periphery; Medieval liturgy; Al-Andalus; *Cantigas*; Polyphony.

## Prólogo

**A** O VISITAR-SE A IGREJA DO SAGRADO SEPULCRO em Jerusalém, é-se levado a reparar numa urna em mármore, com a forma de um cálice, colocada sobre o pavimento do Coro dos Gregos (o *Catholicon*): essa urna assinala nada menos do que o centro do mundo. Na verdade, pode afirmar-se que Jerusalém é, no sentido mais forte, o centro do mundo cristão.

Inicialmente, este facto era reconhecido por todos os fiéis, incluindo aqueles que viviam na parte mais ocidental da terra então conhecida, a *Finis terrae*, a qual em finais do século IV correspondia à província romana da Galécia, presumível origem da peregrina Egéria (382-384). Outros peregrinos procedentes da mesma região, cuja capital era Bracara Augusta (Braga), visitaram Jerusalém pouco depois: os presbíteros Avito (após 393-415) e Paulo Orósio (415-416). Os cristãos, em geral, procuraram seguir o exemplo das práticas litúrgicas de Jerusalém ou dos monges palestinos e essa atitude acabou por se alargar a aspectos musicais tal como o *oktoechos*, o sistema de oito modos que terá tido a sua origem, segundo a convincente proposta de Peter Jeffery, na cidade santa da Palestina, e foi mais tarde adoptado em Bizâncio e no ocidente latino.<sup>1</sup>

Isto significa que a Europa foi, durante um longo período, um espaço de recepção e emulação face ao oriente, para o qual se viravam as suas igrejas: os fiéis europeus oravam e celebravam voltados para o sol nascente, o símbolo de Cristo. Na Europa, a recepção e emulação nunca foi exclusiva de uma região e o mesmo pode ser dito da centralidade cultural. Podemos questionar-nos sobre quantas centralidades existiram na história da música ocidental depois da antiga Grécia. A narrativa actual, ainda presa aos paradigmas setecentistas, reconhece normalmente apenas três: França, Itália e Alemanha, anacronicamente encaradas como entidades nacionais de cariz estático com validade retrospectiva. Mesmo se optarmos por ignorar o facto de que as fronteiras dos países modernos são, em muitos casos, inadequadas para enquadrar a dinâmica histórica, raramente se atribui aos intervenientes regionais o papel que lhes é devido.

Um destes intervenientes, a ocidente, foi, em termos geograficamente aproximados, a Península Ibérica. Referir-mo-nos à península como um todo é melhor do que reduzi-la apenas a «Espanha» (posição que, vinda de um português, não surpreende); mas, como se tornará claro mais adiante,

---

Esta é a versão revista de uma comunicação apresentada na mesa redonda «Identidade Europeia e a Condição Periférica da Música Ibérica Antiga», presidida pelo autor no âmbito do *19th Congress of the International Musicological Society* (Roma, 1-7 de Julho, 2012). As marcas da oralidade no discurso foram mantidas e as notas de rodapé reduzidas ao mínimo.

<sup>1</sup> Peter G. JEFFERY, «The Earliest Oktōēchoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering», in *The Study of Medieval Chant, Paths and Bridges, East and West: In Honor of Kenneth Levy* (Woodbridge - Cambridge, Boydell Press, 2001), pp. 144-206. Ver também: Stig Simeon R. FROYSHOV, «The Early Development of the Liturgical Eight-Mode System in Jerusalem», *St Vladimir's Theological Quarterly*, 51/2-3 (2007), pp. 139-78.

mesmo o rótulo «ibérico» pode ser enganador. Tentarei aqui apresentar em traços largos – muito largos até – cerca de mil anos de história, destacando a posição da Península Ibérica face a centralidades culturais que se deslocavam paulatinamente e, por vezes, competiam entre si.

### **O rito hispânico antigo**

O domínio romano na Hispânia desmoronou-se após as invasões dos inícios do século quinto, e portanto não surpreende que o seu grande hinógrafo cristão, Prudêncio, tenha carecido de seguidores. Grande parte da Europa Ocidental resvalou então para o caos; das cinzas, emergiria lentamente uma nova ordem social. Contudo, o culto cristão continuou a desenvolver-se; isso aconteceu de forma gradual e experimental, maioritariamente segundo linhas de afinidade regional, mas sempre com um forte sentido de catolicismo, ou seja, de pertença a uma esfera mais vasta, universal. Em Braga, no noroeste da Hispânia, o bispo Profuturus, em 538, solicitou orientações litúrgicas a Roma. Mais a sul, em Mértola, encontramos uma das primeiras referências, em 525, a um director coral de igreja; Mértola mantinha então ligações regulares com o mundo mediterrânico e bizantino. Em Sevilha, a família dos irmãos S. Leandro e S. Isidoro, de ascendência real ostrogoda, tinha vindo de Cartago, no norte de África. S. Leandro foi embaixador em Bizâncio, onde conheceu S. Gregório. O seu êxito na conversão dos visigodos ao catolicismo, em 589, iniciou um período de criatividade litúrgica e de esforços de unificação cultural, que teve como resultado o rito hispânico antigo.

Não podemos determinar em que medida este rito foi devedor, quer de modelos africanos hoje perdidos (e que, possivelmente, partilharam traços profundos com a tradição litúrgica hispânica), quer da influência bizantina antiga (uma vez que Bizâncio ocupou a área costeira a sul da Península Ibérica, incluindo o Algarve, durante décadas). Num certo sentido, todos os ritos litúrgicos foram fruto de diversos cruzamentos, desenvolvendo-se a partir de uma mistura resultante de transferência, imitação, hibridação, experimentação e pura invenção. No caso do rito hispânico antigo, temos referências históricas à composição de melodias originais por bispos célebres – melodias estas que podem ter sido transmitidas a grandes distâncias.

No século VII, o rito hispano-visigótico não era, de facto, mais periférico do que a maioria dos outros ritos regionais latinos; surgia, para mais, amplamente desenvolvido e estabilizado, abarcando um amplo território, coisa que não pode ser dita das diversas liturgias insulares ou galicanas. Pode mesmo argumentar-se que o rito hispânico terá gozado, na Europa, de algum tipo de centralidade, já que se estendeu até à Septimânia, bordejando o Mediterrâneo, para além dos Pireneus, até ao rio

Ródano, interligando-se, como Kenneth Levy<sup>2</sup> sugere, com ritos da família galicana (incluindo Milão) com a qual era aparentado, numa altura em que o rito romano tinha influência limitada, quer na Península Itálica, quer mais a norte.

Depois, em 711, a conquista islâmica da Península Ibérica e a invasão do sul de França daí decorrente terá travado o desenvolvimento do rito, mesmo que por um período curto, impedindo também a sua interacção regular com práticas de outras igrejas; conseqüentemente, perdeu a centralidade de que gozava no século VII, a qual não voltaria a recuperar.

### **Ibéria islâmica**

Subitamente, a Península Ibérica foi englobada na periferia de um centro mais distante, o Califado: primeiro de Damasco, e depois, sob o poder dos Abássidas, de Bagdade. No seio do imenso contexto islâmico, um novo tipo de centralidade foi sendo conseguido apenas depois de ‘Abd al-Rahman, descendente da dinastia destronada dos Omíadas, ter vencido a resistência do emir local e se ter estabelecido em Córdoba, preparando a emergência de um futuro califado independente. Em meados do século VIII, os árabes tinham sido repelidos para aquém dos Pirenéus e o Império Franco iniciava a sua ascensão para a hegemonia europeia. Após décadas de guerra contínua, no final do século as fronteiras tornaram-se mais estáveis. O domínio islâmico acabou por ficar limitado a norte pelo reino das Astúrias, e a leste pela Marca Hispânica de Carlos Magno, que abrangia parte da Septimânia e diversos condados abaixo dos Pirenéus até Barcelona, reconquistada em 801.

Deste modo, no início do século IX, havia na Península Ibérica três circunstancialismos culturais distintos. A parte leste da península estava sob protecção directa do novo poder hegemónico da Europa: a Marca Hispânica absorvia lentamente a nova cultura clerical carolíngia, que promoveu o rito franco-romano, incluindo o canto gregoriano. A parte mais a norte mantinha-se independente e continuava a orar e cantar de acordo com o rito hispano-visigótico mas, ao mesmo tempo, estava ciente das novidades e alternativas carolíngias. Em termos políticos e económicos estas duas sociedades eram relativamente fracas, complementando os seus recursos através de

---

<sup>2</sup> Kenneth LEVY, «Toledo, Rome, and the Legacy of Gaul», *Early Music History*, 4 (1984), pp. 49-99; reimpresso em Kenneth LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians* (Princeton, Princeton University Press, 1998), pp. 31-81. Debatido em: Rebecca MALOY, *Inside the Offertory. Aspects of Chronology and Transmission* (Oxford - New York, Oxford University Press, 2010), pp. 57-81. Ver também: Manuel Pedro FERREIRA, «The Lamentation of Asterix: *Conclusit vias meas inimicus*», in *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*, coordenado por Manuel Pedro Ferreira (Lisboa, Colibri - CESEM, 2008), pp. 125-57, reimpresso em Manuel Pedro FERREIRA, *Revisiting the Music of Medieval France: from Gallican Chant to Dufay* (Farnham - Burlington, Ashgate, 2012).

expedições de saque, e permaneciam em larga medida dependentes da tradição recebida em matéria de cultura religiosa e musical.

Grande parte da Península Ibérica, abarcando o centro e o sul até ao Atlântico – o *Ândalus* – estava sob o domínio de Córdoba, que foi primeiro um emirado e se tornou um califado independente em 929. O emirado de Córdoba estimulou a inovação e experimentação na música profana. As biografias recentemente descobertas de cantores andaluzes, alguns deles activos no final do século VIII e na corte de al-Hakam I (806–22), indicam que a ligação musical a nível profissional com o oriente precede a chegada, em 822, do famoso cantor e alaudista Ziryāb, vindo da Tunísia (onde se havia instalado após deixar Bagdade), à corte de ‘Abd al-Rahman II (822–52).<sup>3</sup> Paralelamente a esta vertente musical árabe de inspiração oriental (que não impediu trocas musicais com a esfera cristã), o povo do *Ândalus* terá mantido as suas tradições de canção em língua romance, enquanto o culto cristão continuou a aderir ao rito hispânico antigo, justificando assim o nome moderno alternativo, rito moçárabe.

### Canção andaluza

O hibridismo ocorre quando a mesma região sofre influências culturais concorrentes, o que de facto sucedeu no sul da Península. Nos séculos IX e X, a música e poesia árabes e a herança europeia ocidental adaptaram-se mutuamente, conduzindo à criação da canção *zajalesca*, na sua dupla forma de *zajal* (que usa árabe coloquial) e *muwaxxah* (que usa língua literária clássica). Neste caso a hibridação e a emulação ocorreram em simultâneo, já que a *muwaxxah* se baseia normalmente na citação textual da canção popular revelada no final da composição. Esta citação textual é frequentemente em árabe coloquial e, por vezes, em língua romance; pode também ter envolvido a melodia da canção, estando nesse caso implícita alguma forma de contrafacção.

A mistura de componentes árabes e europeus neste tipo de canção não é fácil de discriminar com exactidão. Um debate antigo opõe aqueles que julgam derivar directamente da tradição popular romance uma forma estrófica que incluía versos curtos e rimas múltiplas, e aqueles que a consideram o resultado de uma adaptação local, feita com base em antecedentes árabes. Estes

<sup>3</sup> Christian POCHÉ, «Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus: le manuscrit d'al-Tīfāshī», *Revista de Musicologia*, 16 (1993), pp. 358-66 [367-79]. Dwight F. REYNOLDS, «Music», in *The Literature of Al-Andalus*, edited by M. R. Menocal *et al* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), pp. 60-82, at pp. 63-4. Dwight F. REYNOLDS, «Al-Maqqarī's Ziryāb: The Making of a Myth», *Middle Eastern Literatures*, 11 (2008), pp. 155-68. Dwight F. REYNOLDS, «Music in Medieval Iberia: Contact, Influence and Hybridization», *Medieval Encounters*, 15 (2009), pp. 236-55, at pp. 241-2. Dwight F. REYNOLDS, «New Directions in the Study of Medieval Andalusī Music», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1 (2009), pp. 37-51, at p. 40. Carl DAVILA, *The Andalusian Music of Morocco* (Wiesbaden, Reichert Verlag, 2013), pp. 73-121.

últimos tendem a considerar os versos iniciais como um mero prelúdio, mas James T. Monroe demonstrou convincentemente que, em contexto de actuação musical, esses versos funcionavam como refrão.<sup>4</sup>

Na ausência de música escrita, é impossível identificar na canção zajalesca características melódicas e rítmicas específicas. Temos, no entanto, o testemunho de Al-Tīfāshī, um cronista árabe, que nos fala de uma síntese, conseguida em Saragoça por Ibn Bājjah (=Avempace), entre a escola oriental de Ziryāb e as canções cristãs; Avempace viveu por volta de 1100 e, para além de vizir, cientista e filósofo, foi também poeta e músico. Além disso, Al-Tīfāshī diz-nos que este estilo, surgido com a colaboração de escravos bem instruídos na arte do canto, acabou por ser o preferido pelos andaluzes, a ponto de eliminar todas as alternativas. O cronista deverá referir-se neste passo à música da corte, e não às formas literárias ou ao repertório popular, cujos tipos próprios de hibridismo já se tinham afirmado nas urbes locais. É na verdade difícil avaliar as alegações de Al-Tīfāshī's sobre Ibn Bājjah; se o consegui entender correctamente, a sua narrativa deixa implícito que a canção de estilo oriental deixou de ser apreciada e praticada no Ândalus no início do século XII.<sup>5</sup>

A canção zajalesca prosperou no Ândalus especialmente durante os séculos XI e XII. O seu sucesso permitiu-lhe expandir-se pelo sul mediterrânico, atingindo o Egipto e mesmo terras mais distantes. A Península Ibérica tinha encontrado finalmente, com este género específico, uma nova centralidade musical.

De acordo com a investigação recente de Jean Lambert, esta centralidade da Península Ibérica abrangeu também a construção de instrumentos.<sup>6</sup> De facto, não há testemunhos concretos de que o pretense alaúde árabe, na sua forma agora clássica, com o fundo composto de ripas de madeira rija e braço separado, tenha existido no oriente antes do final do século XII. Considerando a iconografia ibérica e as referências à importância dos construtores de instrumentos no Ândalus, Lambert propõe, como hipótese plausível, considerá-lo uma invenção andaluza. Mesmo que esta hipótese possa soar provocatória, o Ândalus pode facilmente ter assumido um papel no desenvolvimento e difusão do modelo renovado de alaúde, o qual, portanto, poderá ter sido exportado com regularidade, tal como o foram os tipos de canção *zajal* e *muwaxxah*. Com o recuo dos territórios islâmicos na Península Ibérica durante os meados do século XIII, e com a fuga ou expulsão de

<sup>4</sup> James T. MONROE, «The Tune or the Words? (Singing Hispano-Arabic Strophic Poetry)», *Al-Qantara*, 8 (1987), pp. 265-317.

<sup>5</sup> Benjamin M. LIU e James T. MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition. Music and Texts* (Berkeley, University of California Press, 1989), pp. 35-44. POCHÉ, «Un nouveau regard» (ver nota 3); C. DAVILA, *The Andalusian Music* (ver nota 3), pp. 121-31.

<sup>6</sup> Jean LAMBERT e Samir MOKRANI (dir.), *Qanbūs, Tarab: Le luth monoxyle et la musique du Yémen* (Paris, Geuthner - CEFAS, 2013). Gostaria de agradecer a Jean Lambert a partilha do conteúdo deste trabalho antes da sua publicação.

grande parte dos seus habitantes, toda a tradição andaluza foi definitivamente exportada e reinstalada no norte de África.

### **Desenvolvimentos litúrgicos**

Nos reinos ibéricos cristãos registaram-se, entretanto, acontecimentos importantes. No século XI, o rito hispânico antigo tinha-se diversificado em duas tradições litúrgicas distintas, referenciadas entre os estudiosos como A e B. Não é claro como isto terá sucedido; contudo, a tradição B parece ter tido origem numa comunidade moçárabe, isolada relativamente aos desenvolvimentos a norte. A notação musical, adoptada desde data incerta, foi transmitida em duas variantes: uma usada no norte, outra em Toledo. A leste, em Aragão e na Catalunha, o canto gregoriano tinha sido enriquecido através de aditamentos vários ou novas composições e os clérigos locais encarregues do canto litúrgico tinham autonomia e auto-confiança bastante para escolher, adaptar e manipular o repertório (que se baseava nas colecções aquitanas e do norte de Itália), usando uma variante local da notação musical: os neumas catalães.

A substituição do canto hispânico antigo pelo canto gregoriano, imposto em 1080, espelhou uma mudança radical na forma como os reis de Leão olhavam para a sua própria identidade e perspectivas futuras. O canto gregoriano era o sinal audível de uma aliança com o pontificado, implementada através da atribuição de poderes ao clero estrangeiro (maioritariamente da Aquitânia) que assegurou que o repertório local fosse totalmente posto de parte e esquecido, sendo, quando muito, usado em contextos marginais ou mantido ao serviço de escassas paróquias em Toledo. A transmissão dos livros franco-romanos para os reinos do norte e noroeste ibérico foi, de certo modo, mecânica: a diversidade era limitada e a liberdade litúrgica era vista com alguma suspeita. Para além disso, na impossibilidade de competir com a vitalidade intelectual e artística pós-carolíngia, a maior parte da Península Ibérica assumiu, em matéria litúrgica, uma condição periférica que permaneceria ao longo de vários séculos, tornando-se um receptor das tradições de canto desenvolvidas em certas casas monásticas e zonas de França – especialmente a região aquitana, mas também a Borgonha (onde surgiu Cluny e mais tarde, a Ordem de Cister). Alguns manuscritos estrangeiros sem relação directa com a prática local acabaram também por encontrar lugar nas bibliotecas locais. Apesar de ser necessário delinear uma imagem mais completa da rede complexa de sub-tradições do sul europeu e das suas rotas de disseminação de finais do século XI em diante, deve notar-se que as fontes ibéricas de canto litúrgico, como parte integrante da tradição gregoriana, retêm frequentemente alguns dos seus traços mais arcaicos. Há ainda a considerar que alguns tons litúrgicos locais, que eram transmitidos e evoluíram oralmente, acabaram por ser apontados por extenso pelos copistas só no início do Renascimento.

Os acréscimos ao repertório padronizado de canto, reflectindo mudanças na espiritualidade devocional e na orientação teológica, não cessaram nunca durante a Idade Média. O hinário, em particular, foi palco de constantes mudanças. A separação entre a região aragonesa e catalã e o restante território peninsular tornou-se evidente quer no uso de «tropos» no canto gregoriano – nas zonas central e a noroeste as escolhas eram mais previsíveis e as versões musicais mais uniformes – quer no desenvolvimento do chamado «drama litúrgico» na zona oriental, que contrastou com a sua virtual inexistência nas regiões do centro e noroeste. Contrariamente ao que aconteceu nas zonas da cristandade que emergiram da expansão progressiva do reino das Astúrias, a instituição carolíngia da Marca Hispânica ao longo dos Pirenéus permitiu, de facto, que os seus herdeiros clericais participassem do florescimento cultural da Aquitânia nos séculos XI e XII.

### **A cantiga trovadoresca**

A dado ponto, a aristocracia local juntou-se também a este florescimento. As antigas relações da Catalunha com o sul de França levaram, na segunda metade do século XII, à sua adesão à tradição central dos trovadores. Alfonso II, rei de Aragão e conde de Barcelona (1164-1196), foi também Marquês da Provença e soberano em várias cidades do sul de França, onde se poetava em língua occitana (*langue d'oc*).<sup>7</sup> Tendo em conta a centralidade aquitana, a história política e religiosa partilhada, os interesses territoriais interligados e a proximidade linguística, foi possível que a nobreza catalã se apropriasse do *koiné* literário do occitano, suportando socialmente os contributos individuais dos trovadores locais. Mais a ocidente, no reino de Leão e em particular na Galiza, a realidade era diferente, apesar de a nobreza se mostrar aí muito mais criativa do que a Igreja na digestão da influência estrangeira e da identidade pró-europeia.

Os trovadores occitanos, quer a caminho de Santiago de Compostela, quer associados a comemorações políticas ou embaixadas lideradas por magnatas, visitaram repetidamente a corte de Leão. A língua galega e os dialectos asturo-leoneses eram bastante distintos da *langue d'oc*, e não existia nenhuma ligação política ou geográfica que encorajasse uma apropriação directa da sua tradição literária. Pouco antes de 1200, o exemplo dos trovadores tinha começado a ser emulado, mas através de diversos graus de adaptação, hibridação e reformulação. Uma tradição local distinta de «cantigas» emergiu com base na língua galega, usada na região de Compostela.<sup>8</sup> A marca local pode ser imediatamente identificada na «cantiga de amigo» (cuja música sobreviveu em seis

<sup>7</sup> Sobre este tópico, ver: Martí AURELL I CARDONA, «Autour d'un débat historiographique: L'expansion catalane dans les pays de langue d'oc au Moyen Age», in *Montpellier, la couronne d'Aragon et les pays de langue d'oc (1204-1349)* [Actes du XII<sup>e</sup> Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon], (Montpellier, 1987), vol. 1, pp. 9-41.

<sup>8</sup> Ver <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>, onde se podem encontrar todos os textos e música sobreviventes.



canções de Martin Codax), na qual se representa uma jovem voz feminina, assim como na cantiga satírica, nas quais os nobres frequentemente usavam linguagem rude e ridicularizavam o seu alvo sem piedade. Mas os traços de originalidade podem também encontrar-se na canção de alto registo cortês, a «cantiga de amor», de que chegaram até nós com a respectiva música sete canções do rei D. Dinis.<sup>9</sup>

De facto, este tipo de canção acabou por ser definido não tanto pela forma, como pelos temas tratados e pelo género (masculino) associado à voz poética. A liberdade formal atraiçoa a influência da «cantiga de amigo» popularizante, com o seu refrão quase obrigatório e a sua tendência para estrofes muito curtas. Em oposição ao modelo occitânico de além-Pirenéus, a «cantiga de amor» podia ter refrão e estrofes encurtadas, assim como um número reduzido de estâncias. Tanto quanto podemos dizer com base nas cantigas de D. Dinis transmitidas com notação, havia uma ampla variedade de formas musicais aceites, desde as mais repetitivas até às mais diversificadas.

A tradição poética galega, com a sua partição em três géneros («de amigo», «de amor», «de escárnio e maldizer»), foi apropriada pelas cortes portuguesa e castelhana, sendo a principal diferença o facto de, no primeiro caso, a língua literária corresponder largamente ao romance usualmente falado pela nobreza, uma vez que Portugal foi originalmente a parte mais a sul do condado da Galiza. Enquanto a emulação galego-portuguesa tomou como modelos as canções dos trovadores da Aquitânia, e de modo crescente, também do norte de França – sendo o hibridismo resultado da manipulação dos modelos sob a influência das tradições locais, – uma confluência mais radical de culturas teria lugar na sequência das incursões militares dos reinos cristãos a sul, nas décadas de 1230 e 1240.

### **A canção popular e religiosa**

Deve lembrar-se que, em 1213, o rei aragonês e o grosso da nobreza aquitana foram derrotados pelos franceses durante a cruzada albigense, o que compeliu Aragão a centrar posteriormente as suas ambições políticas na Península. Os interesses de Aragão, Castela e Portugal, que em conjunto haviam travado o avanço dos Mouros, convergiram para conspirar contra o Ândalus. A chamada «reconquista» atingiu o seu auge, em época medieval, nas campanhas que, entre 1236 e 1249, levaram à queda e controlo de Córdoba (1236), Valência (1238), Múrcia (1243), Jaén (1246), Sevilha (1248) e Faro (1249). As campanhas subsequentes, na década de 1260, completaram o domínio cristão do sul: dos reinos islâmicos do Ândalus, apenas Granada permaneceu independente.

<sup>9</sup> Manuel Pedro FERREIRA, *O Som de Martin Codax – Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986). Manuel Pedro FERREIRA, *Cantus Coronatus – Sete cantigas d'amor d'El-Rei Dom Dinis* (Kassel, Reichenberger, 2005).

Uma das primeiras *dansas* conhecidas, que evidencia a forma musical típica do *virelai*, data de pouco depois da incorporação da região de Valência no reino aragonês; é de autor anónimo e surge num manuscrito de San Juan de las Abadesas, editado por Maricarmen Gómez.<sup>10</sup> Composições semelhantes emergiram (sem notação musical) no sul de França, na década de 1260. No final do século XIII começaram a estar em voga em Paris, onde tomaram o nome de *virelai*, e em Itália, onde surgem entre as *laude*. Podemos perguntar-nos qual terá sido a origem da *dansa*.

A primeira grande colecção de canções em que figura, de uma forma proeminente, o tipo formal de *dansa/virelai* é, como se sabe, a colecção de *Cantigas de Santa Maria*, que foram compostas e compiladas sob a supervisão de Alfonso X, o Sábio (1221-1284), rei de Leão e Castela. O núcleo deste projecto, que foi em larga medida realizado em Sevilha durante os seus últimos vinte anos de vida, consiste em centenas de relatos em verso dos milagres da Virgem Santa Maria, postos em música. A primeira série de cem cantigas desta colecção data, provavelmente, de antes de 1270, uma geração antes de o *virelai* ter ficado em voga no norte de França.

O facto de o tipo de *dansa/virelai* ser uma variante do tipo *zajal/muwashshah* foi observado há muito. Isso, no entanto, suscitou teorias contraditórias sobre a origem do *virelai*. Alguns autores defendem uma pura origem árabe, enquanto outros se inclinam para uma identidade simplesmente popular e cristã. O debate tem-se baseado essencialmente na forma dos textos. No meu trabalho, tenho procurado mostrar que as principais formas musicais das *Cantigas de Santa Maria* são de dois tipos: o *virelai* propriamente dito ou padrão, onde a música do refrão inicial é seguida por uma melodia contrastante na estrofe, e retorna no final da estrofe; e o rondel andaluz, onde todo o material musical é apresentado no refrão, cuja segunda parte fornece as frases iniciais da estrofe, após o qual a música é integralmente recapitulada. Ambos os tipos mencionados surgem na tradição andaluza, oralmente transmitida, que permanece viva no norte de África. Contudo, o tipo de rondel andaluz está completamente ausente da tradição medieval de além-Pirenéus; portanto, o seu carácter andaluz é indiscutível.<sup>11</sup>

Tenho também procurado demonstrar que diversos padrões rítmicos meticulosamente apontados nos manuscritos das *Cantigas* são incompreensíveis à luz da teoria mensural francesa,

<sup>10</sup> Isabel de RIQUER PERMANYER e Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *Las canciones de Sant Joan de les Abadeses: estudio y edición filológica y musical* (Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona [Series Minor 8], 2003). Ver também: Maria Sofia LANNUTTI, «The Last Song: Music and Lyric Poetry in Catalan of the Middle Ages (with a new edition of Cançoneret of Sant Joan de les Abadeses)», *Romance Philology*, 66/2 (2013), pp. 309-63.

<sup>11</sup> Manuel Pedro FERREIRA, «Rondeau and Virelai: The Music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*» *Plainsong & Medieval Music*, 13/2 (2004), pp. 127-140, reimpresso em Elizabeth AUBREY (ed.), *Poets and Singers*, vol. 4: *Music in Medieval Europe* (Farnham - Burlington, Ashgate, 2009). Um quadro actualizado das formas musicais usadas nas CSM pode ser consultado em: Manuel Pedro FERREIRA, «Jograis, *contrafacta*, formas musicais: Cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria» *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 8 (2012-3), pp. 43-53, disponível em: <[http://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art\\_2.pdf](http://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art_2.pdf)>.

mas fazem todo o sentido como representações de períodos rítmicos da tradição clássica árabe, tal como são descritos por al-Fārābī e concretizados na tradição andaluza. Um bom exemplo é a muito conhecida Cantiga n.º 100, *Santa Maria, 'strela do dia*, cuja notação forçou os musicólogos, desde o próprio Friedrich Ludwig – o mais respeitados medievalista do início do século XX e incontestável autoridade sobre a *ars antiqua* parisiense – a apresentar transcrições em metro binário e com ritmos pontuados (conceitos estes inteiramente alheios aos tratados que circulavam em França no século XIII, que tinham em conta apenas o compasso ternário); os respectivos padrões de duração correspondem exactamente a exemplos contidos no *Livro da Música* de al-Fārābī, do qual subsistem cópias medievais ibéricas.<sup>12</sup>

O grau de hibridismo nas *Cantigas de Santa Maria* é de facto extraordinário: nelas surgem agregadas a devoção cristã, modelos franceses de *contrafacta* devocionais e formas e ritmos andaluzes, o que permitiu à música ser potencialmente um veículo de integração cultural nos territórios recentemente conquistados no sul da Península. As melodias foram tomadas das tradições mais diversas, incluindo o repertório de corte com circulação internacional e o canto litúrgico. O sucesso imediato deste projecto é porém muito discutível: Alfonso X alienou-se da tradição trovadoresca na sua opção pelos modelos populares andaluzes enquanto, simultaneamente, se manteve firmemente ligado à tradição poética de corte galego-portuguesa que, por sua vez, acabou a prazo por ficar isolada pelo uso e fomento do castelhano. O seu conflito político com grande parte da nobreza e com o seu segundo filho e herdeiro, Sancho, que se insurgiu contra ele e finalmente o despojou de todo o poder político, impediu os seus sucessores de se identificarem com o que terá sido o seu projecto cultural mais emblemático e pessoal. A proposta alfonsina de *mudejarismo* musical permaneceu localizada, periférica até para a própria família e classe social; para além disso, o repertório não teve procura e os manuscritos finais não circularam nem foram copiados. Assim, as inovações notacionais dos seus copistas – que adaptaram, modificaram e complementaram os antecedentes franceses (pré-franconianos) – não deixaram qualquer marca ulterior na história da música.

Este tipo de cantiga ressurgiu contudo no século XV, sob a forma de vilancico, retomando o amor laico como tema principal, mas mantendo, musicalmente, as formas alternativas de *virelai* e de *rondel andaluz*, e o recurso frequente a padrões rítmicos tradicionais. No século seguinte, o

<sup>12</sup> Manuel Pedro FERREIRA, «Andalusian Music and the *Cantigas de Santa Maria*», in *Cobras e Som. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, edited by Stephen Parkinson, (Oxford, Legenda, 2000), pp. 7-19; reimpresso em: E. AUBREY, *Poets and Singer* (ver nota 11); Manuel Pedro FERREIRA, «Rhythmic Paradigms in the *Cantigas de Santa Maria*: French Versus Arabic Precedent», *Plainsong and Medieval Music*, 24/1 (2015), pp. 1-24. George Dimitri SAWA, «Baghdadi Rhythmic Theories and Practices in Twelfth-Century Andalusia», in *Music and Medieval Manuscripts. Paleography and Performance. Essays Dedicated to Andrew Hughes*, edited by John Haines and Randall Rosenfeld, (Aldershot, Ashgate, 2004), pp. 151-81.

vilancico, contrariamente ao correspondente italiano, a *frottola*, beneficiou da expansão ultramarina, tanto portuguesa como espanhola, atingindo uma circulação mundial.

Assim, após a sua expansão inicial no mundo islâmico, as suas imitações cortesias em língua romance da segunda metade do século XIII e a sua reformulação, por volta de 1500, em ambiente ibérico, um género periférico andaluz, híbrido de cultura europeia e árabe, acabou por alcançar o México, o Brasil e a Índia. Apenas se definirmos a centralidade unicamente em termos europeus, pode ela ser negada ao vilancico ibérico do século XVI.

### **Polifonia antiga**

Por esta altura, o vilancico circulava frequentemente como canção polifónica. Mas em que medida, no período precedente, teria sido periférica a polifonia ibérica? O exemplo mais famoso do século XII – um apêndice do *Codex Calixtinus* em Compostela – foi uma importação de França. A escrita polifónica local está documentada só desde c. 1225. A peça mais antiga conhecida é um hino latino a duas vozes, em devoção a S. Bernardo, de origem portuguesa. O estilo polifónico, caracterizado entre outros aspectos pelo cruzamento de vozes, segue uma matriz anterior, decorrente do que os cistercienses, a nível central, terão considerado uma abordagem aceitavelmente humilde do canto sacro.<sup>13</sup> De meados do século XIII em diante, a emulação estendeu-se ao idioma, então moderno, da polifonia de Notre Dame de Paris. Este facto é exemplificado pela música do códice de Madrid (Biblioteca Nacional, ms. 20486), copiado possivelmente em Toledo, e que contém exclusivamente repertório francês ou a ele afim. Outras cópias manuscritas do repertório de Notre-Dame e de motetes franceses foram feitas posteriormente. O mais famoso e importante é o códice de Las Huelgas (Burgos). Apesar deste códice conter igualmente peças locais, estas são maioritariamente de monodia litúrgica; assim, revela-se mais significativo como testemunho da recepção periférica do repertório central, do que como testemunho de uma atmosfera criativa independente.

Este estado de coisas viria a mudar com a adopção progressiva da *Ars nova* francesa, de meados do século XIV em diante, e do concomitante repertório instrumental de corte. O exemplo dos principados estrangeiros, em conjunto com o menosprezo, veiculado pelos diplomatas, da ultrapassada tradição local, cujo desprestígio punha em perigo alianças e ambições políticas internacionais, tornou inevitável que as capelas reais ibéricas passassem a emular as que eram

<sup>13</sup> Manuel Pedro FERREIRA, «Early Cistercian Polyphony: A Newly-Discovered Source», *Lusitania Sacra*, 2ª série, 13/14 (2001-2002), pp. 267-313; reimpresso com correcções in Manuel Pedro FERREIRA, *Revisiting the Music of Medieval France*; tradução portuguesa em: «O hino polifónico de Arouca no contexto cisterciense», in *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, vol. 2: *Música eclesiástica* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda - Fundação Calouste Gulbenkian, 2010), pp. 212-54.

detidas pelos principais protagonistas da política e do poderio europeus. O esforço mais coerente neste sentido, de 1370 em diante, foi o do infante aragonês, mais tarde rei, Joan I. Os seus ministréis frequentavam anualmente em Bruges oficinas de actualização profissional, e a capela viu-se reforçada com cantores estrangeiros especializados, entre os quais alguns ligados ao movimento internacional conhecido como *Ars subtilior*. Com o tempo, e mercê da proximidade relativa a Avignon (então sede de corte papal), de onde provinham muitos músicos, isto resultaria, por volta de 1400, na integração total de Aragão na principal rede europeia de instrução, reprodução e inovação polifónicas. Quase um terço das fontes litúrgicas da *Ars nova* europeia, incluindo a chamada Missa de Barcelona, estão preservadas nos arquivos catalães.<sup>14</sup> Os restantes reinos da Ibéria ou ficaram na dependência dos canais de transmissão e da formação dispensada na Catalunha ou tiveram que encontrar canais alternativos, como os portugueses presumivelmente fizeram recorrendo a contactos em França e Inglaterra, e os castelhanos, por sua vez, fizeram com Portugal sem consentimento prévio, o que resultou numa carta de protesto do rei D. Duarte, em 1437.<sup>15</sup>

Mas se, por volta de 1400, Aragão havia emulado com sucesso os novos estilos franceses e estava na linha da frente da música europeia, a reunificação do catolicismo latino sob a alçada do papa romano em 1418 e a dissolução do centro provençal de *Ars subtilior* tornaram mais difícil para a corte aragonesa manter-se a par da evolução artística do centro europeu. Este problema foi solucionado pela expansão aragonesa no Mediterrâneo e a transferência da corte para Nápoles, em 1432, sob reinado de Alfonso, o Magnânimo. Assim, a corte aragonesa e a sua capela musical não só mantiveram a ligação privilegiada com a zona culturalmente mais decisiva da Europa latina, como se tornaram, geograficamente, parte integrante desse mesmo centro. Este facto foi positivo para a classe dominante e para o sul de Itália; no entanto, a prática musical em Aragão regrediu para uma condição periférica, não só em relação à Europa além-Pirenéus como à sua própria corte, acabando por se gerar aí uma relação cultural e política ambígua com Castela.

## Epílogo

Se não tivermos em conta o domínio napolitano de Aragão, Castela esteve na liderança relativamente a outros reinos ibéricos, desde meados do século XV, na criação de condições propícias às práticas polifónicas regulares e à sua actualização, combinando a emulação artística

<sup>14</sup> Kenneth KREITNER, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Woodbridge, The Boydell Press, 2004). Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 1: *De los orígenes hasta c. 1470* (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009).

<sup>15</sup> Manuel Pedro FERREIRA, «Observações sobre o regimento da capela de D. Duarte», in *D. Duarte e a sua época: Arte, cultura, poder e espiritualidade*, editado por Catarina F. Barreira e Miguel M. de Seixas, (Lisboa, Ponte Romana Edições - IEM - CLEGH, 2013), pp. 29-47.

com a continuidade de tradições locais mais simples. Fragmentos isolados de polifonia datados de inícios e meados do século XV, encontrados em Portugal, indicam-nos que, em certa medida, – pelo menos nos círculos mais privilegiados – a música associada a centros musicais e cortes prestigiadas na Europa foi também aí conhecida e imitada; mais tarde, a Missa *L'homme armé* de Ockeghem inspirou os poetas portugueses algures entre 1472 e 1484.<sup>16</sup> Os casamentos entre representantes das diferentes dinastias ibéricas acabaram por aproximar a corte real portuguesa da corte castelhana-aragonesa; por volta de 1500, um núcleo regional de «repertório espanhol de corte», comum aos manuscritos espanhóis e portugueses, aparece lado a lado com repertório internacional franco-flamengo e com um tipo de escrita musical de carácter mais local.<sup>17</sup>

Contudo, para se fazer ouvir, a Península Ibérica tinha ainda que lutar por um palco europeu, e a Itália havia-se tornado esse palco. Compositores e teóricos altamente qualificados, treinados com exigência crescente nas capelas principescas ou das catedrais, foram para Itália para trabalhar, debater e publicar. Nomes como Cornago, contratado pela corte aragonesa, e Ramos de Pareia, que defendeu as suas originais teorias em Bolonha, eram expatriados, e só assim conseguiram florescer, tal como aconteceu mais tarde com Vicente Lusitano, um português com ascendentes africanos. Seria necessária uma astuciosa invenção política, a Espanha moderna, unificada por fases (1479-1512), e uma revolução dinástica, a ascensão de Carlos I de Espanha (1516-1556) – mais conhecido enquanto Carlos V, Sacro Imperador Romano e Arquiduque da Áustria (1519-1556), herdeiro das casas de Habsburgo e da Borgonha, – para reintegrar a maior parte da Península Ibérica no centro político e cultural da Europa. Apenas depois disso poderiam os expatriados em Roma, como Morales e Victoria, regressar e prosperar.

O centro na periferia: regressar e prosperar. Como poderemos não ter empatia com a aspiração dos músicos ibéricos de antigamente? Isto é o que nós próprios, cidadãos reais ou espirituais da Europa, ainda hoje esperamos da História.

<sup>16</sup> Manuel Pedro FERREIRA, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols. (Lisboa, Arte das Musas - CESEM, 2008), vol. 1, pp. 49-52, lâminas XIII-XIV (fragmento de Penha Longa). Bernadette NELSON, «The Leiria Fragments: Vestiges of Fifteenth-Century Northern Polyphony in Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 14-15 (2004-2005), pp. 79-100; Bernadette NELSON, «Fragments of Fifteenth-Century Northern Propers in Portugal», in *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late-Middle Ages and Renaissance*, edited by D. J. Burn and S. Gasch (Turnhout, Brepols, 2011), pp. 61-80. Manuel Pedro FERREIRA, «*L'homme armé* no Cancioneiro de Resende», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 16 (2005), pp. 259-68, disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/8027>>.

<sup>17</sup> A pesquisa recente sobre este assunto partiu da dissertação de doutoramento de Owen REES, *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra* (New York - London, Garland, 1995).

**Manuel Pedro Ferreira** (n. 1959) doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton com uma tese sobre o canto gregoriano em Cluny (1997), sendo desde 2001 Professor Associado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde coordena, desde 2005, o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Tem-se dedicado sobretudo ao ensino e à investigação da música da Idade Média e do Renascimento, sem descurar a interpretação musical: fundou e dirige desde 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou cinco discos. Como musicólogo, publicou perto de cem artigos científicos e dirigiu vários projectos de investigação financiados por concurso. Dos muitos livros que escreveu ou coordenou, citem-se *O som de Martin Codax / The Sound of Martin Codax* (Lisboa, 1986), *Cantus coronatus* (Kassel, 2005), *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular* (Lisboa, 2009-10) e *Revisiting the Music of Medieval France* (Farnham - Burlington, 2012). Tem também composto ocasionalmente e exercido com regularidade o ofício de crítico musical. É membro eleito da Academia Europaea (desde 2010) e da direcção da Sociedade Internacional de Musicologia (desde 2012).

Tradução e revisão: Luísa Gomes e Manuel Pedro Ferreira

