

Padrão, melisma, inovação: De Ateneu a Dulce Pontes

Manuel Pedro Ferreira

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
IN2PAST
mpferreira@fesh.unl.pt

ENSAIO: ORADOR CONVIDADO
XI ENCONTRO DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA (2022)
SPIM – SOCIEDADE PORTUGUESA DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA

Resumo

A presença de padrões rítmicos na canção, em conexão com a sua letra, é corrente desde a Antiguidade; já a expansão melismática, que transcende o texto, está documentada desde a Idade Média. Ambos os fenómenos atravessam géneros musicais e regiões geográficas. A primeira parte do artigo trata da relação entre o melisma e o protagonismo do cantor. O melisma, que cumpre no Ocidente uma função litúrgica de diferenciação e sinalização ritual, pode surgir cristalizado em notação, como no ofertório gregoriano *Gressus meos*; mas pode também representar, para o cantor solista, um momento de liberdade ornamental, eventualidade aqui demonstrada para os séculos XI-XIII a pretexto da prósula *Corde te pie parilis*. Esta secção termina com uma recapitulação da teoria que explica a formatação rítmica espontânea na fixação de um melisma. Esta temática leva à segunda parte do artigo, que incide sobre padronização rítmica. Observando-se a transversalidade cultural de certos padrões tradicionais, documentados desde há mais de 500 anos, propõe-se uma teoria de formatação rítmica em contexto poético, aplicada ao verso heptassílabo, tendo em conta quatro tipos de constrangimento (formal, material, métrico e mélico). Um padrão pode ser também sujeito a circulação, reapropriação e resignificação; após recapitulação dos precedentes medievais francês e árabe, demonstra-se esta possibilidade para certos usos do bombo ou do adufe, e também, tendo em conta o exemplo africano, para o «Guineo» polifónico do século XVII. A terceira parte do artigo explora a relação entre melisma e ritmo padronizado, com foco na obra de José Afonso, cujas vocalizações melismáticas são analisadas, revelando uma linha evolutiva. Revela-se também, em paralelo, o uso independente de padrões rítmicos. Abre-se então um parêntesis que incide sobre a linhagem fadística de uma moderna canção brasileira, «Mãe preta» (caracterizada quer pelo padrão de percussão, quer pela presença de um longo melisma), de que são exploradas as associações expressivas: negritude, exotismo, lamento e embalo. De passagem, revela-se a influência rítmica do fado no cancioneiro de Monsanto, a aldeia alegadamente «mais portuguesa de Portugal». A confluência expressiva de melisma e padrão acaba por ser encontrado em José Afonso, em conexão com a sua memória de África. O texto é profusamente ilustrado com exemplos, incluindo transcrições inéditas, quer de composições, quer de interpretações de cantoras profissionais (Lola Flores, Maria da Conceição, Amália Rodrigues e Dulce Pontes).

Palavras-chave

Canto gregoriano; Ritmo; Canção; Música tradicional; Fado; Adufe; Linhas-guias; José Afonso.

Abstract

The presence of rhythmic patterns in song, in connection with its lyrics, has been commonplace since Antiquity; whereas the melismatic expansion, which transcends the text, has been documented since the Middle Ages. Both phenomena traverse musical genres and geographic regions. The first part of the article deals with the relationship between melisma and the singer's agency. In the Western context, melisma, which serves a liturgical function of ritual differentiation and signalling, can appear crystallised in notation, as in the Gregorian offertory *Gressus meos*; yet it can also represent, for the soloist singer, a moment of ornamental freedom, as demonstrated here for the eleventh to thirteenth centuries using the prosula *Corde te pie parilis* as a pretext. This section concludes with a recapitulation of the theory that explains spontaneous rhythmic formatting in the fixation of a melisma. This theme leads to the second part of the article, which focuses on rhythmic standardisation. By observing the cultural transversality of certain traditional patterns, documented along more than 500 years, a theory of rhythmic formatting in poetic context is proposed, applied to the heptasyllabic verse, taking into account four types of constraint (formal, material, metric, and melodic). A pattern can also be subject to circulation, reappropriation, and resignification; after a recapitulation of French and Arabic medieval precedents, this possibility is demonstrated for certain uses of the bass drum (*bombo*) and square drum (*adufe*), and also, considering the African example, for the 17th-century polyphonic 'Guineo'. The third part of the article explores the relationship between melisma and standardized rhythm, focusing on the work of José Afonso, whose melismatic vocalizations are analysed, revealing an evolutionary line. Additionally, independent use of rhythmic patterns is revealed. A parenthesis is then opened focusing on the *fado* lineage of a modern Brazilian song, 'Mãe preta' (characterized by both percussion patterns and the presence of a long melisma), exploring its expressive associations: blackness, exoticism, lament, and lullaby. In passing, the rhythmic influence of *fado* on the songs of the purported 'most Portuguese village in Portugal', Monsanto, is revealed. The expressive confluence of melisma and pattern is ultimately found in José Afonso, in connection with his memories of Africa. The text is extensively illustrated with examples, including unpublished transcriptions, both of compositions and performances by professional singers (Lola Flores, Maria da Conceição, Amália Rodrigues, and Dulce Pontes).

Keywords

Gregorian chant; Rhythm; Song; Traditional music; *Fado*; *Adufe*; Timelines; José Afonso.

Prólogo

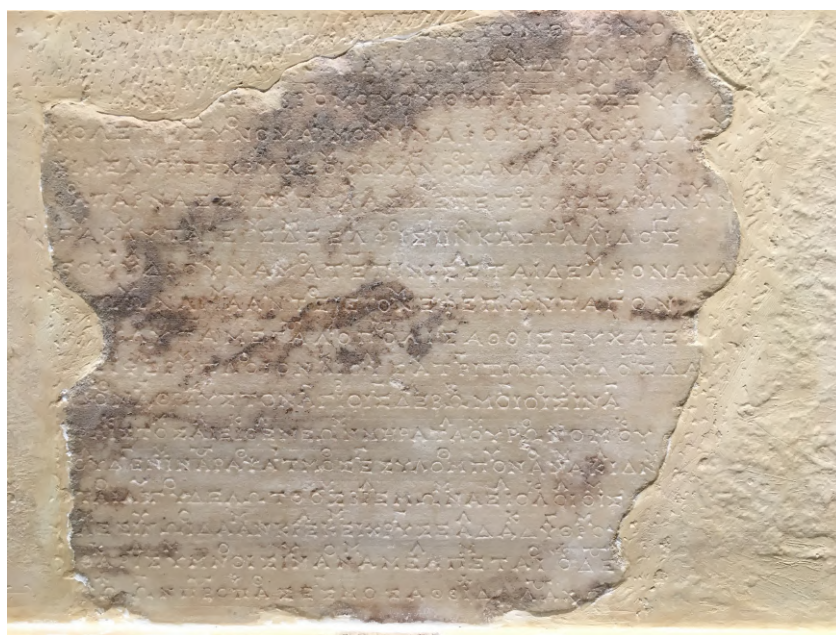
TENDO SIDO CONVIDADO A APRESENTAR-ME NA UNIVERSIDADE DE AVEIRO, como orador principal, no âmbito do Encontro de Investigação em Música de 2022 organizado pela Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, pensei em linhas condutoras que, por um lado, ligassem vários aspectos da minha anterior pesquisa e, por outro, fossem suficientemente abertas para alimentar novas extensões a várias épocas e protagonistas, de modo a motivar o trabalho inquisitivo e a interessar uma audiência diversificada, maioritariamente alheia à minha fixação na Idade Média. Os tópicos escolhidos foram o canto e o seu ritmo. Esta é uma versão da palestra então apresentada, só ligeiramente revista e aumentada no texto principal, mas devidamente anotada em rodapé para corresponder às expectativas de um público académico.

O melisma e o cantor

O melisma, expressão vocal e melódica despida de texto, apoiada numa vogal que se prolonga passando por várias notas, não é hoje tão popular entre cantores como foi outrora. Normalmente

encontramos em versos cantados uma ou duas notas por sílaba; só ocasionalmente mais alguma. Dizemos que essa melodia é fundamentalmente silábica no seu estilo de articulação textual.

Há alguns meses visitei, pela primeira vez, o antigo santuário de Apolo em Delfos – referência obrigatória na Grécia Antiga. Aí encontrei, inscrito em pedra, um longo hino, composto por Ateneu para uma execução de aparato (envolvendo meia centena de profissionais) que acompanhou uma procissão cívico-religiosa ateniense realizada em Delfos no ano 128 ou 127 antes de Cristo. Os peregrinos vindos de Atenas fizeram gravar o hino numa lápide mural adossada ao edifício onde, no recinto sagrado, a cidade orgulhosamente guardava e expunha as suas oferendas a Apolo (Exemplo 1a).¹



Exemplo 1a. Lápide com o 1.º Hino Delfico a Apolo, por Ateneu, filho de Ateneu (fotografia do autor)

Nesta lápide, apesar de danificada, pode encontrar-se o texto do hino, que veicula o seu próprio ritmo musical por via da qualidade breve (U) ou longa (—) das suas sílabas, organizadas em padrões métricos de cinco tempos (pés crético e peónio); entre as linhas do texto foi escrita a notação, derivada

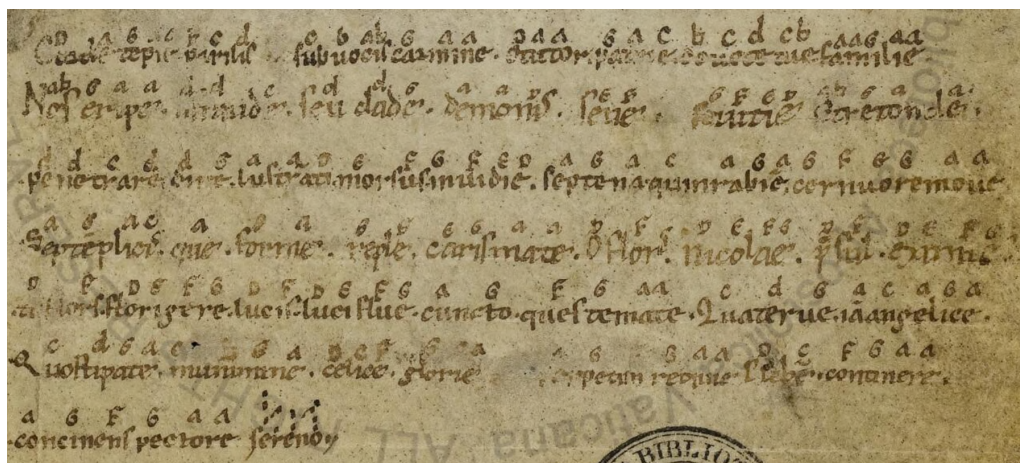
¹ Transcrições e comentários: Martin L. WEST, *Ancient Greek Music* (Oxford, Clarendon Press, 1992), pp. 288-93. Egert PÖHLMANN e Martin L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments* (Oxford, Clarendon Press, 2001), pp. 62-73. Annie BÉLIS, «Esthétique musicale du péan à travers l'exemple des *Hymnes delphiques à Apollon*», in *Chanter les Dieux: Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, editado por Pierre Brulé e Christophe Vendries (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001), pp. 97-113. Corey M. HACKWORTH, «Reading Athenaios' Epigraphical Hymn to Apollo: Critical Edition and Commentaries» (Ph.D dissertation, The Ohio State University, 2015). Davide MASSIMO, «The Hellenistic Hymns to Apollo with Musical Notation from Delphi», *Classics@*, 19 (2021), <<https://classics-at.chs.harvard.edu/the-hellenistic-hymns-to-apollo-with-musical-notation-from-delphi/>> (acedido em Outubro de 2022). Sylvain PERROT, «Musique et lien(s): l'exemple des hymnes delphiques à Apollon (128-127 av. J.C.)», in JDH SHS UHA, n.º 1, *Lien(s)*, Journées Doctorales des Humanités et des Sciences Humaines et Sociales 2021, dir. Carole Martin et Régine Battiston, juin 2022, pp. 149-58 <<https://jdhuha.hypotheses.org/>> (acedido em Outubro de 2022).

do alfabeto grego, que nos informa sobre as notas a cantar. Quando a nota se repete, só a primeira é escrita. A articulação melódica, como seria de esperar, é aqui silábica: conta-se normalmente uma só nota por sílaba, embora, por vezes, haja duas. Tomemos como ilustração a sétima linha de texto na lápide: ΓΑΚΛΥΤΑΙΕΙΣ ΔΕΕΛΦΙΣΙΝ ΚΑΣΤΑΛΙΔΟΣ = [*a*-]*gaklytaís Delphisin Kastalidos*. Ateneu evoca aqui as famosas mulheres de Delfos e a fonte de Castália onde estas rodeavam Apolo. A letra fornece o ritmo de base ([$\cup$] $\cup \cup$ — | — $\cup$ — | — $\cup \cup \cup$), enquanto a notação alfabética regista a melodia; a pauta moderna traduz o resultado (Exemplo 1b).

Υ Μ Υ Μ Ι Θ Ι Θ Γ Ψ Η Γ
 γα- κλυ-ται- εις Δε- ελ- φί- σι- ιν Κα- στα-λι- δος

Exemplo 1b. Transcrição moderna de uma passagem do hino, [a-]gaklytaís Delphísín Kastalídos.

Idêntica lógica de notação, aplicada ao mesmo tipo de articulação melódica, reencontra-se, mil e duzentos anos depois, numa composição medieval, *Corde te pie parilis*, tal como se apresenta num manuscrito do mosteiro de Lorsch, localizado a cerca de sessenta quilómetros de Frankfurt (Exemplo 2a).² O códice, hoje na Biblioteca Apostólica Vaticana, é de meados do século XI; esta peça é uma adição, provavelmente só posterior em poucos anos (ou décadas) à cópia do conteúdo principal.

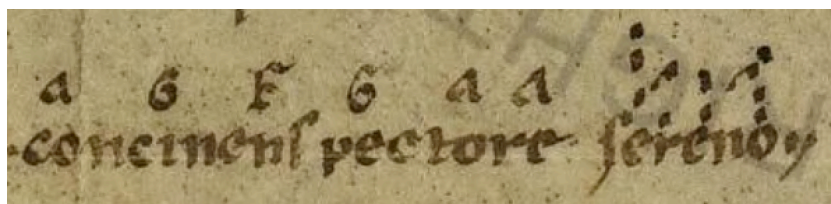


Esmplo 2a. *Corde te pie parilis* no ms. Vat. Reg. lat. 586, f. 71r (proveniente de Lorsch, fonte <dig.vatlib.it>)

Como se pode verificar no exemplo, o texto e a notação estão dispostos como no hino de Ateneu a Apolo: a notação é de tipo alfabético e ocupa o espaço interlinear. Por cada sílaba há uma nota, raramente

² Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. lat. 586, f. 71r; disponível em <https://digi.vatlib.it/view/bav_reg_lat_586> (acedido em 16 de Setembro de 2022). *Corde te pie* surge na sequência do responsório *O Nicolae decus* (copiado na margem inferior do f. 70v), provável adaptação de *O speciale decus* (Cantus a00323), mas apresentado com o versículo *Excrecit ut pluvia* (Cantus 007084a).

duas. A exceção é a última palavra: sobre «sereno», há uma súbita mudança de notação musical; esta deixa de ser notação alfabética de A a G, para passar a ser notação neumática aquitana (Exemplo 2b).



Exemplo 2b. Pormenor de *Corde te pie parilis*, com suas palavras finais: *concinens pectore sereno*

Como, antes da palavra «sereno», a notação alfabética estabeleceu firmemente a escala e orientação modal da melodia, sabemos que esta deve acabar em *ré*. Portanto, apesar de não haver linha de referência, o carácter diastemático da notação aquitana permite identificar (não sem que o pouco rigor da cópia nos deixe alguma dúvida) as onze notas por ela significadas: *lá-sol-fá-sol-mi, fá-ré-fá, sol-mi-ré*. Estas onze notas correspondem a somente três sílabas, pelo que se deixou para trás o estilo silábico: a mudança de notação acompanha a mudança do estilo de articulação. O pequeno floreio melismático que aqui emerge escapa à lógica da construção poética.

Ora, põe-se a questão: porquê mudar a notação, havendo espaço no manuscrito para escrever todas estas notas por extenso, em letras do alfabeto? À partida, sem considerar o contexto em que surge a peça, ocorreram-me duas hipóteses explicativas.

Primeira hipótese: se o texto foi copiado primeiro, sem separação das sílabas na última palavra, na passagem do estilo silábico para um estilo florido o recurso à notação neumática poderia ter sido a única maneira de colocar as notas por cima de cada uma das sílabas a que correspondem, pois esta notação é muito mais compacta do que a alfabética; tratar-se-ia, portanto, de uma opção eminentemente prática.

Segunda hipótese: a notação neumática poderá assinalar um corte no estatuto ontológico do objecto e na correspondente abordagem interpretativa. Na aproximação cadencial, o cantor passaria a poder determinar livremente a realização sonora dentro dos limites postos pela modalidade; o novo tipo de notação marcaria a cadência como estando aberta à possibilidade de recomposição improvisatória. Passar-se-ia, no fundo, algo de semelhante à passagem da escrita convencional para uma escrita aleatória, ou *ad libitum*, em composições musicais contemporâneas, mas fornecendo-se, como exemplo, uma realização sonora (Exemplo 3).

Na verdade, a peça em questão é uma prósula de responsório. O corpo coral do responsório, o responso, termina com a expressão *corde sereno*, cantada com um floreio melódico sobre a segunda sílaba. A este melisma foi aplicada uma letra poética de nova invenção (tropo textual); como aqui o melisma é bastante curto, a expansão textual acabou por se desdobrar em expansão melódica (tropo musical), optando-se pela repetição imediata de cada frase (AA BB CC etc.), como era moda desde o século X.

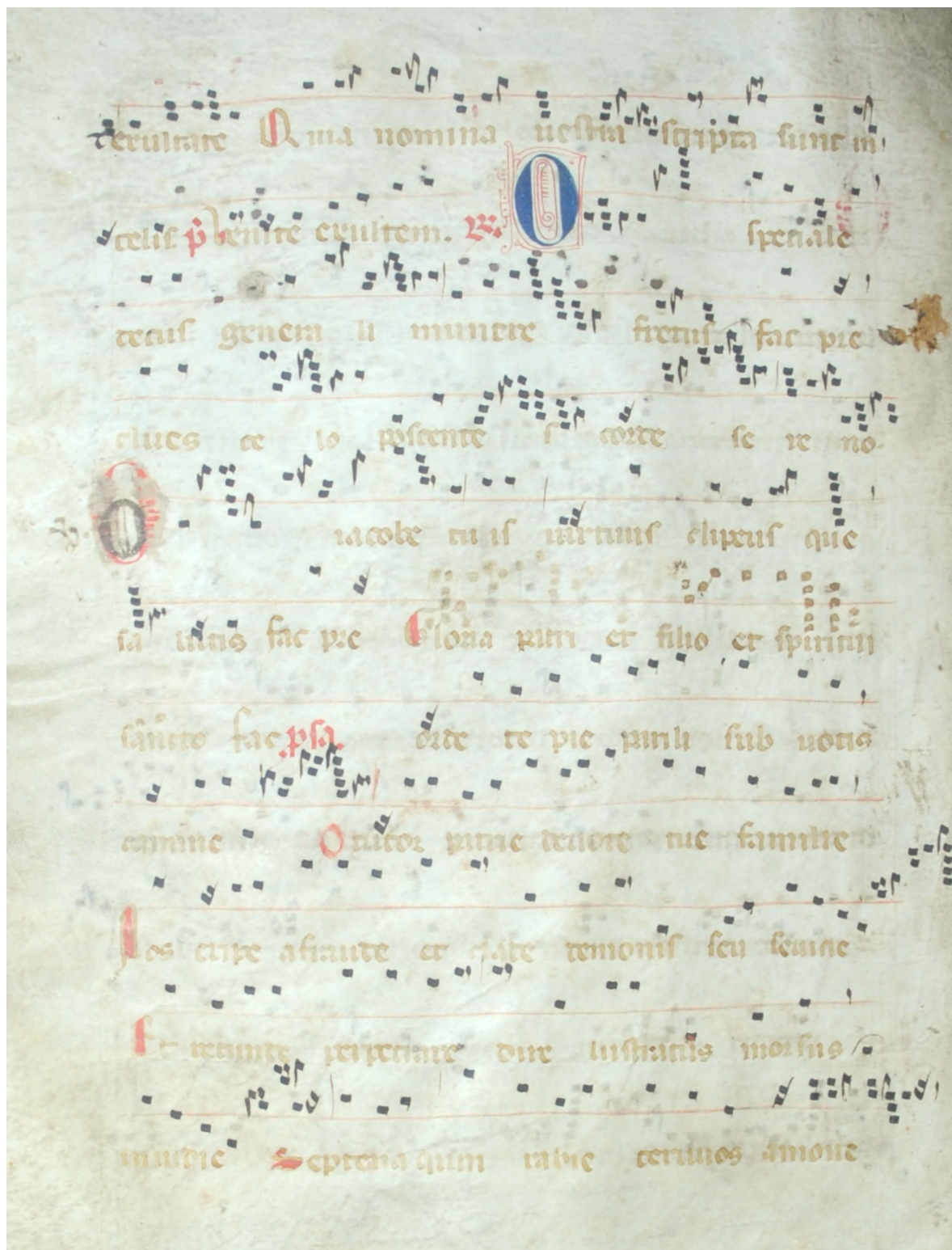
Exemplo 3. Excerto do manuscrito de *String Song*, para trio de cordas (M. P. Ferreira, 2000-1), incluindo uma secção aleatória com exemplo de realização sonora

Em suma, o autor tomou a palavra «corde» como cabeça do primeiro verso, por onde redistribuiu, sílaba a sílaba, as notas do primitivo melisma; repetiu a mesma frase com o segundo verso; introduziu novas frases melódicas (sempre com articulação silábica e dupla exposição) como veículo dos versos subsequentes; e, no último verso, retomou, com a palavra «sereno», a melodia original, de articulação florida. A mudança de notação assinala, pois, a recaída do tropo no responsório, ou seja, uma mudança no estatuto ontológico do conteúdo apresentado, no que respeita à sua origem.

A música desta prósula surge apontada, tanto quanto sabemos, em apenas três outros manuscritos, provenientes de Silos, Lugo e Évora.³ Enquanto em Lorsch se comemora S. Nicolau, em Silos (c. 1100?) o homenageado é S. Martinho; em Lugo e Évora (século XIII), S. Tiago. A adaptação de *Corde te pie parilis* ao culto deste último – feita possivelmente a partir do repertório para S. Martinho – deve ter ocorrido em Compostela ainda no século XII, pois os breviários compostelanos, a começar pelo único manuscrito que se conserva (o do cónego Miranda),⁴ contêm o respectivo texto, associado à comemoração do seu santo patrono.

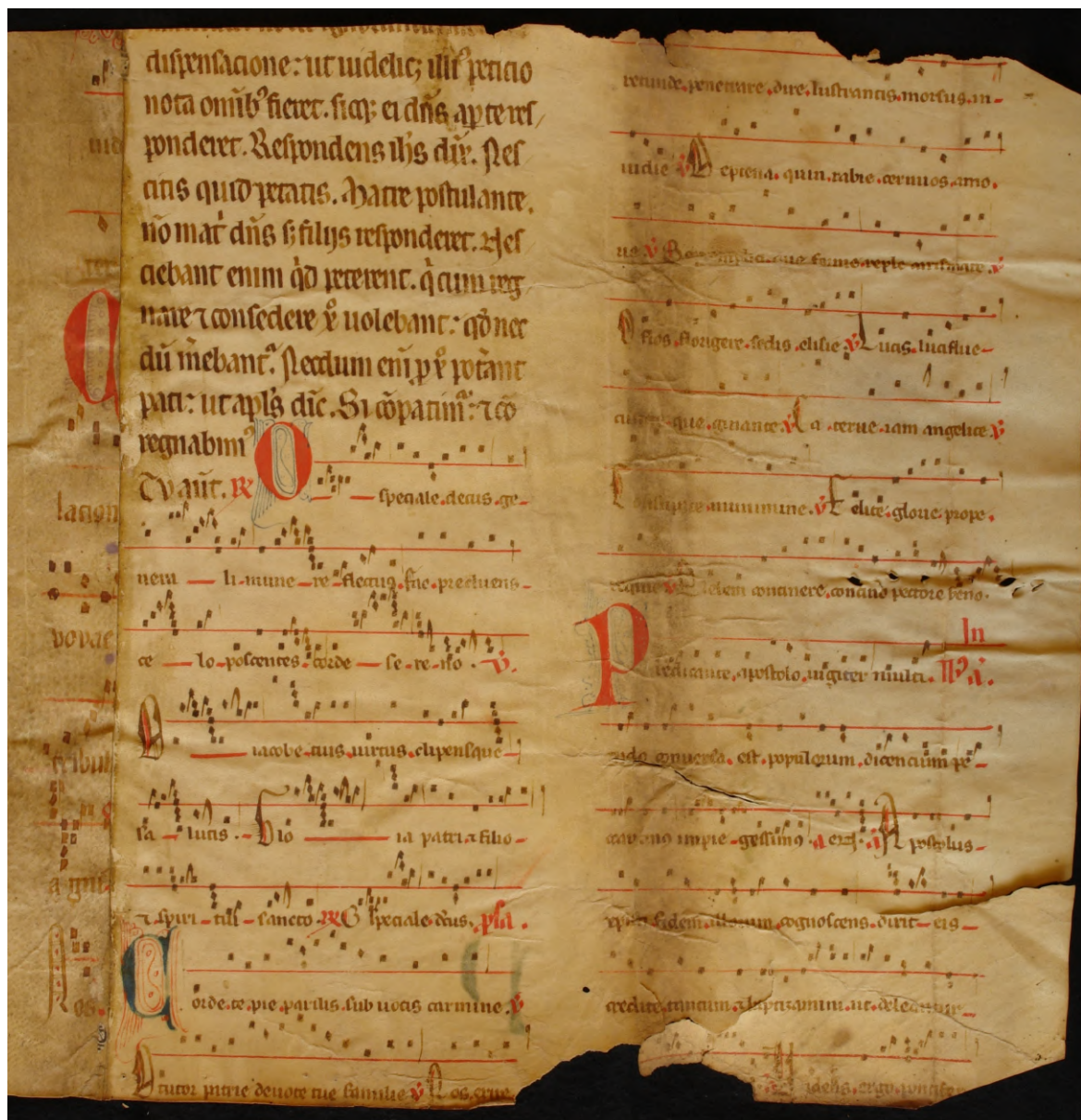
³ Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.lat. 235, ff. 214v-216r [adição, parcialmente ilegível, em notação aquitana, a manuscrito do século XI proveniente de Silos, tirando partido dos seus espaços em branco]; imagens gentilmente captadas, a meu pedido, por Yossi Maurey. Lugo, Archivo de la Catedral, Misal lucense [de facto, um breviário], ff. 278v-279r; imagens gentilmente cedidas por Santiago Ruiz Torres. Sobre este códice, veja-se Manuel REY OLLEROS, «El Breviario de Lugo: su música», *Annuarium Sancti Iacobi*, 1 (2012), pp. 237-86. Évora, Biblioteca Pública, Pasta 3, doc. 17 [fragmento de breviário notado], disponível em <<http://pemdatabase.eu/source/102769>> (acedido em Outubro de 2022). Nestes três manuscritos *Corde te pie* surge na sequência do responsório *O speciale decus* (Cantus a00323). Na fonte parisiense (onde é imediatamente precedido pela prósula *Retinens Martine*, para o responsório *Annua praeclari*) há espaço em branco entre *corde* e *sereno* – como para inserção do tropo após uma primeira exposição coral da melodia – e o *repetendum*, após o versículo a solo, começa em *corde*; em Lugo, o *repetendum* começa em *fac pie*, nesse ponto e após a doxologia; em Évora, não há indicação de *repetendum* mas canta-se o responso inteiro após a doxologia.

⁴ Santiago de Compostela, Arch. Cat., *Breviario de Miranda*, Ms. 3 (breviário, Compostela, século XV). Pablo ORDÁS DÍAZ, «Un breviario para un canónigo: El breviario de Miranda del ACS. Estado de la cuestión y nuevas hipótesis»,



Exemplo 4a. Breviário da catedral de Lugo, f. 287v

Annuarium Sancti Iacobi, 1 (2012), pp. 219-36. Francisco Javier BUIDE DEL REAL, «Breviario de Miranda. Descripción completa, liturgia, hagiografía y arte», *Annuarium Sancti Iacobi*, 7 (2018), pp. 21-148.



Exemplo 4b. Évora, Biblioteca Pública, Pasta 3, doc. 17, f. Br (fonte <pemdatabase.eu>)

No exemplo 4a (breviário de Lugo), a prósula começa a ser copiada a partir da sétima linha; falta o C inicial de «Corde». No exemplo 4b (fragmento de Évora), surge a partir da penúltima linha da primeira coluna. Ambos os manuscritos usam notação de tipo aquitano (neumas decompostos em pontos, dispostos em torno de uma linha de referência), se bem que não exactamente a mesma notação, pois o fragmento eborense adere à variedade portuguesa, que indica o lugar do intervalo de meio-tom por meio da forma oblíqua do ponto que lhe subjaz. Em ambos os casos a peça é precedida por uma rubrica, grafada com a primeira sílaba abreviada (*psa* > *prosa*). A designação «prosa» aplicava-se, na época, tanto a melismas tropados como a composições autónomas; neste caso o método de composição, o silabismo e a forma sequencial confundem-se realmente com as

características da «prosa», género nascido, na Missa, como tropo da sequência do Aleluia (acabando, apesar do nome e da origem, por se tornar expressão poética com autonomia musical).

Paris

Vat. Ple - bem con - ti - ne - re con - ci - nens pec - to - re

Lugo Ple - bem con - ci - ne - re con - ci - no pec - to - re

Évora Ple - bem con - ci - ne - re con - ci - no pec - to - -

P. se - - - re - - - no

V. se - - - re - - - no

L. se - - - re - - - no.

E. re se - - - re - - - no.

Exemplo 5. Transcrição comparativa do último verso da prósula *Corde te pie parilis* nas lições dos manuscritos de Lorsch (Vat.), Lugo e Évora. O manuscrito de Silos (Paris) é aqui largamente ilegível, mas a melodia para *sereno* pode ser recuperada a partir do anterior responsório. As notas, neste exemplo, surgem cheias ou vazias apenas para facilitar o alinhamento vertical, sem que isso implique qualquer significado rítmico

Se confrontarmos as três versões melódicas que são susceptíveis de transcrição completa (Exemplo 5), verificamos uma unanimidade quase total na transmissão da melodia até à palavra «sereno». Na zona cadencial, pelo contrário, cada fonte retém um percurso melódico diferente; constatação que é reforçada pela lição de Silos, também divergente das restantes. Os percursos melódicos no segundo sistema divergem tanto entre si que nenhum deles pode ter servido de modelo para os restantes.

Resta concluir que a mudança de notação no manuscrito do Vaticano coincide com uma dupla fronteira ontológica: entre tropo e final do responso, como vimos, mas também entre reprodução mnemónica e licença para gorjeio final. Esta licença foi entendida pelo cantor registado na versão de Lugo como sendo válida não só para o termo da composição, mas também para o final de cada verso (Exemplo 6).

Vat. Sep - tem - pli - cis - que for - me re - ple ca - ris - ma - te

Lugo Sep - tem - pli - cis - que for - me re - ple ca - ris - ma - te

Évora Sep - tem - pli - ci - que for - me re - ple ca - ris - ma - te

V. O flos Ni - co - la - e, pre - sul e - xi - mi - e et flos flo - ri - ge - re,

L. O flos flo - ri - ge - re se - dis he - li - si - e.

E. O flos flo - ri - ge - re se - dis e - li - si - e.

Exemplo 6. Dois versos internos da prosula *Corde te pie parilis* nas lições dos manuscritos de Lorsch, Lugo e Évora

No exemplo, pode ver-se no sistema superior que os manuscritos do Vaticano e de Évora, contrariamente ao de Lugo, se abstêm de acrescentar um melisma na última sílaba. A versão de Silos não foi aqui incluída porque neste trecho a cópia é praticamente invisível; mas não há vestígios de acrescento melismático nos versos com notação legível. No sistema inferior, o copista de Lorsch (Vat.) está fora da equação (pois a passagem que refere S. Nicolau diverge da retida em Compostela); mas, mais uma vez, o copista de Évora é contido e o de Lugo, expansivo. Acresce que nenhum dos melismas terminais em Lugo é idêntico, o que vem confirmar a criatividade da abordagem.

Ora, a presença desta criatividade extemporânea entre os cantores eclesiásticos do tempo está documentada nas críticas que alguns autores mais moralistas lhes dirigem em pleno século XII. À luz destes comentários, as expansões melódicas que vemos plasmadas nos manuscritos representam apenas a ponta do icebergue. Por exemplo, João de Salisbúria – cuja crítica é, apesar de tudo, bastante amena – afirma na década de 1150, antes de se tornar bispo de Chartres:

Com a indolência de uma voz afectada, uma certa ostentação de si, uns modos efeminados na emissão das notas e no recorte das frases, [tais cantores] procuram atordoar e amolecer as almas simples. [...] E ficarias maravilhado com a facilidade vocal, que não encontra rival nem em rouxinol ou papagaio, nem noutro pássaro qualquer de maior sonoridade; pois tal é a sua destreza tanto em subir como em descer, na subdivisão ou gemação das notas [...] que a alma, que se deixou encantar por tanta suavidade, é incapaz de examinar os méritos do que ouviu.⁵

⁵ Ioannis Saresberiensis Episcopi Carnotensis, *Policratici, sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum Libri VIII*, editado por Clemens C. I. Webb (Oxford, Clarendon Press, 1909), Tom. I [Lib. I, cap. Vi – De musica et instrumentis et 176ursos176t fructu eorum: pp. 39-44 (402c-d)]: *lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione sui, muliebribus modis*

Consideremos também dois autores oriundos de ordens religiosas: um cónego agostinho (Hugo de Fouillo) e um monge cisterciense (Elredo de Rieval), cuja visão é bastante mais negativa. Segundo o cónego Hugo, «há ainda outros de voz dissoluta, que se vangloriam das suas modulações vocais [...]; cantam algo diverso do que têm nos livros, e outra coisa porventura de novo têm vontade de dizer, se acaso ao mesmo ponto retorna também novamente o canto».⁶ Hugo fala aqui de notas ou passagens inseridas pelo cantor que desafiam a autoridade da escrita musical; e também do aproveitamento dos momentos de retoma responsorial (equivalentes ao *Da Capo* setecentista) para expansão melódica extemporânea.

Por seu lado, as críticas de Elredo de Rieval vazadas em *O espelho da caridade* (1141-2) abarcam uma série de recursos vocais que incluem mudanças de registo, passagens em polifonia, acrescento de notas de passagem, acelerandos e subdivisões rítmicas, intensificação dinâmica e estiramento da duração: «Para quê essa contracção e subdivisão da voz? Um cantor soa sub-reptício, aquele junta-lhe outra voz, aqueloutro sobressai no agudo, e outro ainda introduz e multiplica notas de passagem. Uma vez o canto comprime-se, outras requebra-se; umas vezes engorda, outras estira-se num som interminável».⁷ São recursos expressivos que talvez estejam implicados numa passagem espúria, inserida numa cópia do tratado *De mensurabili musica* atribuído a Johannes de Garlandia (século XIII): «Enobrecer uma melodia», segundo o autor, seria «alargá-la ou diminuí-la por meio de imponência»; isso envolveria «aumentá-la» em duração (estiramento), «para que melhor se perceba»; dar-lhe «grossura» vocal (intensidade), «para que bem se ouça»; conferir-lhe «outra feição» (introduzir variantes ornamentais), «para que mais atractiva se torne»; e jogar com a «emissão» (introduzir contrastes dinâmicos), «para que a respiração [do ouvinte] se retraia».⁸

O protagonismo dos cantores na ornamentação das melodias sacras recebidas por tradição não é um exclusivo do Ocidente europeu. No budismo japonês, que dispõe de notação neumática própria

notularum articulorumque caesuris, stupentes animulas emollire nituntur [...] et de vocum facilitate miraberis, quibus philomena vel sithacus, aut si quid sonorius est, modos suos nequeunt coaequare. Ea siquidem est ascendendi descendendique facilitas, ea sectio vel geminatio notularum [...] et animus, quem tantae suavitatis demulsit gratia, auditorum merita examinare non sufficit. A tradução acima e as seguintes são retiradas da minha conferência «Recordando o rei David: vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia», *Medievalista* [em linha], 8 (2010), pp. 1-32, onde as citações são mais extensas e a contextualização mais alargada.

⁶ Hugo FOLIETANUS, *De claustro animae libri quatuor*, in *Patrologiae 177ursos completus, series latina*, t. 176 [aí atribuído a Hugo de S. Victor], editado por J. P. Migne (Paris, Garnier, 1880), cols. 1017-1182 [ver II.xxii - De dissolutione in choro. Abusio undecima: 1080c]: *Sunt etiam alii voce dissoluti, qui vocis suae modulatione gloriantur [...] aliud cantant quam libri habeant, et aliud forsitan iterum dicturi, si sint illud idem iterum cantaturi.*

⁷ Aelredi RIEVALLENSIS, *De speculo caritatis*, in *Opera Omnia, I: Opera Ascetica*, editado por A. Hoste & C. Talbot [Corpus Christianorum, CM 1] (Turnhout, Brepols, 1971), II.xxiii, pp. 97-9 (linhas 1228-33): *Ad quid illa vocis contractio et infractio? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur.*

⁸ Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, editado por Erich Reimer (Wiesbaden, Steiner, 1972), vol. I, p. 96 [cap. xv]: *Nobilitatio soni est augmentatio eiusdem vel diminutio per modum superbiae, in augmentatione, ut melius videatur, in grossitudine, ut bene audiat, in fictione, ut melius appetatur, in dimissione, ut spiritus recurventur.* Existe edição electrónica do tratado no *Thesaurus Musicarum Latinarum* (1994): <<https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>> (acedido em Outubro de 2022).

desde o século X, uma longa tradição que desponta documentalmente no século XIII testemunha uma prática de elaboração de melodias-modelo, que ao longo dos séculos, através de sucessivas camadas de acrescentos ornamentais, acabou por conferir dimensões monumentais às primitivas melodias.⁹ Mais próximos de nós, os cantores bizantinos inauguraram na segunda metade do século XIII um estilo baseado na procura do embelezamento melódico através de uma elaboração ornamental expansiva; chamava-se a este estilo praticado pelos compositores do tempo, estilo «kalofónico». Parece datar da mesma época o uso, em peças litúrgicas tradicionais, de signos especiais de notação que requerem, nesse ponto, ao intérprete um desenvolvimento melódico, prática essa que tomou o nome de «exegese» e cujo resultado é tão chocantemente expansivo que levou, até há pouco tempo, ao cepticismo dos musicólogos ocidentais quanto à sua real antiguidade.¹⁰

No que diz respeito ao canto latino, foi notória a polémica musicológica dos anos oitenta do século XX, ainda não totalmente esgotada, que opôs os defensores da visão tradicional sobre o canto gregoriano, visto como inerentemente estável e associado a uma transmissão exacta baseada na escrita, a uma visão que propunha colocar a improvisação no centro do processo de constituição e transmissão do repertório.¹¹ O defensor mais acérrimo desta última visão, Leo Treitler, foi buscar alguns exemplos ao canto velho-romano, passando depois a compará-los ao canto romano-franco, impropriamente conhecido por gregoriano.¹² Este último é um repertório configurado no norte do território franco durante a segunda metade do século VIII por cantores educados no rito galicano, que havia sido textualmente desautorizado face aos livros vindos de Roma, nessa época desprovidos de notação musical.¹³

O canto velho-romano (ROM), associado aos textos do rito romano, corresponde a uma antiga tradição local, mantida durante séculos no domínio da transmissão oral, com declinações ligeiramente diferentes nos poucos manuscritos sobreviventes, dos séculos XI e XII. O canto gregoriano (GREG), originado na Gália, é uma tradição politicamente determinada, inventada não só a partir dos textos

⁹ Elizabeth MARKHAM, «Chinese Hymns In Japanese Buddhist Liturgy: Structure And Ornament», in *Medieval Sacred Chant: From Japan to Portugal / Canto sacro medieval: do Japão a Portugal*, editado por Manuel Pedro Ferreira (Lisboa, Colibri - CESEM, 2008), pp. 11-44.

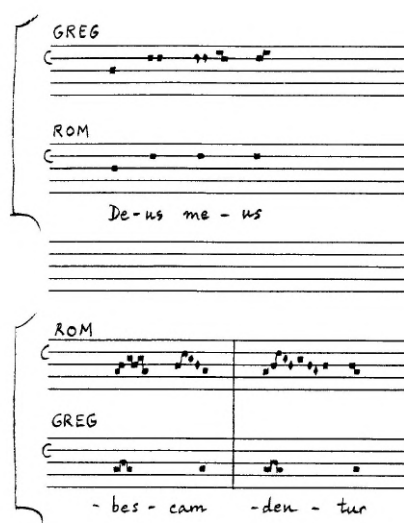
¹⁰ Edward V. WILLIAMS, «A Byzantine *Ars nova*: The 14th-century reforms of John Koukouzeles in the chanting of Great Vespers», in *Aspects of the Balkans*, ed. Henrik Birnbaum & Speros Vryonis, Jr. (The Hague, Mouton, 1972), pp. 211-29. Alexander LINGAS, «Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant», *Acta Musicae Byzantinae*, 6 (2003), pp. 56-76. Maria ALEXANDRU, «“Traditional innovation” in Byzantine Chant: The case of Kalophonia», *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, 3 (2018), pp. 39-63.

¹¹ Entre os autores envolvidos nesta polémica destacam-se, em posições opostas, Kenneth Levy e Leo Treitler. Para uma síntese da problemática em questão, veja-se Peter JEFFERY, *Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant* (Chicago, The University of Chicago Press, 1992); e também Susan RANKIN, *Writing Sounds in Carolingian Europe* (Cambridge, Cambridge University Press, 2018), pp. 56-64.

¹² Leo TREITLER, *With Voice and Pen* (Oxford, Oxford University Press, 2003), pp. 26-32; vejam-se também as pp. 6-9, 26-32, 39-48, 131-201 (este último intervalo abrange os artigos «Homer and Gregory» e «“Centonate” Chant»).

¹³ Um balanço recente sobre a relação entre o canto velho-romano e o romano-franco pode encontrar-se em Andreas PFISTERER, «Origins and Transmission of Franco-Roman Chant», in *The Cambridge History of Medieval Music*, editado por Mark Everist e Thomas Forrest Kelly (Cambridge, Cambridge University Press, 2018), vol. I, pp. 69-91; e Joseph DYER, «Sources of Romano-Frankish Liturgy and Music», *ibid.*, pp. 92-122 (em particular, as pp. 113-6).

como do testemunho vocal romano, que foi recebido de ouvido através da estadia temporária de cantores enviados pelo Papa. A reinterpretação galicana das melodias romanas foi consolidada e transmitida a partir da rede palatino-episcopal do Império carolíngio, e pouco depois do início do século IX apoiou-se comprovadamente na escrita neumática, criada provavelmente para fixar e disseminar o novo repertório. Esta fixação neumática acabou por ser sacralizada por associação espúria ao Papa Gregório I e, através dele, à autoridade do Espírito Santo – caso único nas tradições de canto cristãs. Isto tornou o repertório inamovível e levou à cristalização de todos os detalhes do seu contorno escrito. No exemplo dado (Exemplo 7) comparam-se passagens representativas de ambas as tradições, de modo a evidenciar, no exemplo superior, ornamentação ligeira; no inferior, ornamentação mais extensiva.¹⁴



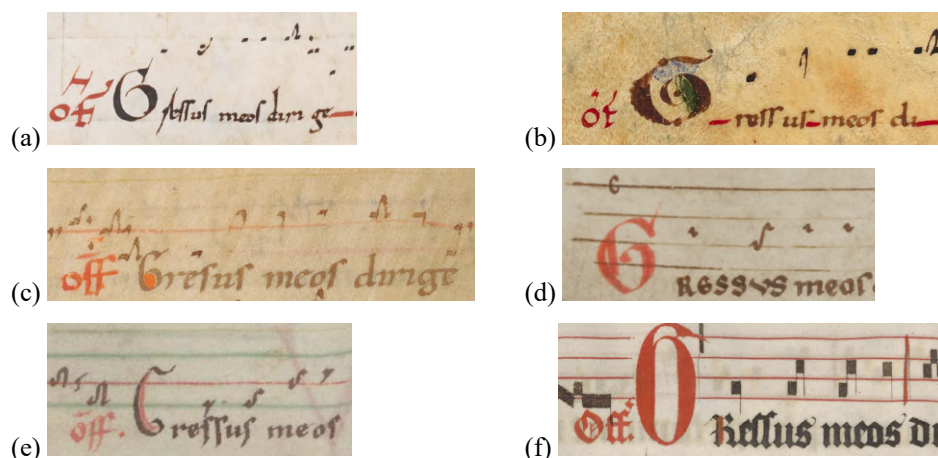
Exemplo 7. O trecho *Deus meus* e as duas cadências sobre *sol* no intróito *Ad te levavi*: versões velho-romana (ROM) e gregoriana (GREG)

No primeiro caso, o canto velho-romano (ROM) retém o estilo silábico ou, talvez, a sua aparência, já que as notas poderiam ter sido animadas por articulação ornamental não-escrita. No segundo caso, ROM surge mais ornamentado do que o romano-franco (GREG), o qual, fixado por escrito duzentos anos mais cedo, pelo menos, deverá ter conservado a melodia num estágio anterior de evolução.

Este último exemplo leva-nos a perguntar se a licença para recorrer à expansão ornamental ocorreria, ou não, também no interior do canto gregoriano. É preciso recordar que a ornamentação antes observada na prósula *Corde te pie parilis* ocorre no final de um responsório raro, certamente pós-gregoriano, e nas cadências do respectivo tropo. Ora, a partir do que se observa nas margens do

¹⁴ Esta passagem é comentada em Manuel Pedro FERREIRA, «Estrutura e ornamentação melódica nas cantigas trovadorescas», in *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, vol. 1: *Música palaciana*, editado por Manuel Pedro Ferreira (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda - Fundação Calouste Gulbenkian, 2009), pp. 150-74, ver pp. 158-9.

canto litúrgico disseminado em época carolíngia, não é legítimo extrapolar sobre o que teria sucedido com o seu núcleo histórico. Será então esclarecedor olhar para o repertório litúrgico mais antigo, propriamente romano-franco; e buscando nós, sobretudo, a expressão de uma iniciativa individual, devemos atentar nas passagens a solo, evitando o coro.



Exemplo 8a-f. Entoação do ofertório *Gressus meos* em manuscritos provenientes de Toulouse (a), Narbonne (b), Brescia (c), Bellelay (d), Quedlinburg (e) e Maastricht (f), escritos entre o último quartel do século XI e o século XV

Na ilustração acima (Exemplo 8a-f)¹⁵ vemos seis versões manuscritas da entoação de um mesmo canto de ofertório, *Gressus meos*.¹⁶ O ofertório gregoriano era primitivamente um canto responsorial que acompanhava a procissão de oferta dos dons para o sacrifício eucarístico. O início do ofertório era entoado a solo, conduzindo à entrada do coro.

Podemos verificar neste exemplo que os chantres divergiam a dar o tom: dos seis manuscritos apresentados, não há uma entoação igual a outra. Mas do ponto de vista neumático as divergências são menos acentuadas, pois a primeira das quatro sílabas tem sempre uma nota; a segunda, duas; e a última, uma nota, como a primeira. Mesmo na terceira sílaba, a ocorrência de uma ou duas notas não constitui uma diferença muito notável. O panorama não muda muito se alargarmos o nosso universo de fontes para trinta manuscritos, escritos entre o século XI e os inícios do século XIV e representativos de várias regiões europeias (Tabela 1).¹⁷

¹⁵ Manuscritos representados, por ordem cronológica aproximada: de Toulouse (1075-1100), London, B. L., Harl. 4951, f. 180v; de Narbonne (1081), Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 780, f. 44v; de Brescia (c. 1095), Bergamo, Civica Biblioteca, MA 239 (Gamma III.18), f. 52v; da comunidade premonstratense de Bellelay, Liège (1160), Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurasienne, Ms. 18, p. 121; de Quedlinburg (c. 1190), Berlin, Staatsbibliothek, Ms. mus. 40078, f. 78v; de Maastricht (século XV), Utrecht, Universiteitsbibliotheek Hs. 415, f. 59v.

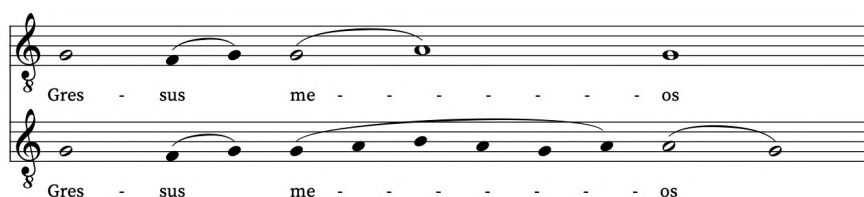
¹⁶ Sobre este ofertório, veja-se o comentário crítico (e respectiva edição online) de Rebecca MALOY, *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission* (Oxford, Oxford University Press, 2010), pp. 238, 292-4.

¹⁷ A presente amostra amplia o quadro comparativo apresentado em Manuel Pedro FERREIRA, «Music at Cluny: The Tradition of Gregorian Chant for the Proper of the Mass. Melodic Variants and Microtonal Nuances» (PhD. dissertation, Princeton University, 1997; ProQuest 9809172), p. 378. As notas são significadas por letras do alfabeto, com a

<i>Gressus meos</i>	D F\ F F	ALB, MIL 2
	D DE FG G	KED
	D DG G G	ITI 3
	D G\ G G	ITN 4
	D DG FG G	ZIG
	E EG EG G	KLO 1, ULT, MOS
	F FG G G	BEN 5, CLU 2, CLU 3, DEN 2, DIJ 1, FRA 4, STA 1, TOU
	F FG\ G G	LYO 3
	F G\ G G	NAR
	G G\ G G	YRX
	G FG G G	CAM 2, CIS 9, CIS 14, PAR 6, PRE 2, ROG 1, SAR 1
	G FG Ga G	ROP, VAN 2
	G FG GahaGa aG	CHA 3

Tabela 1. Entoação do ofertório *Gressus meos*, tal como surge em trinta manuscritos

Aqui percebe-se que há duas versões bastante comuns desta entoação; diferem entre si apenas na escolha da primeira nota: *fã* (solução seguida pelas edições modernas)¹⁸ ou *sol*. A única entoação que testemunha uma certa expansão ornamental é a do Missal de Chartres, apresentada na última linha. Aqui, excepcionalmente, a terceira sílaba recebe, não uma nem duas, mas um total de seis notas (Exemplo 9).



Exemplo 9. Entoação do ofertório *Gressus meos*, na versão do Missal de Chartres (em baixo) e seu possível ponto de partida (versão de Rouen, partilhada por Vannes)

Como exemplo de liberdade improvisatória, esta é uma variante não só rara, mas também modesta na sua extensão. Será então melhor olhar para outra zona do ofertório, a saber, os versículos que até ao século XII eram cantados pelos solistas após o responso.

liqueescência descendente a ser sinalizada por uma barra oblíqua. As siglas são, sempre que possível, as usadas in *Le Graduel Romain. Édition critique par les moines de Solesmes, II: Les sources* (Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1957); representam os manuscritos seguintes: ALB Paris, Bibl. Nat., lat 776. BEN 5 Benevento, Arch. arcivescovile, VI.34. CAM 2 Paris, Bibl. Nat. lat. 17311. CHA 3 ex-Chartres, Bibl. Municipale, 520 (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, IV). CIS 9 Paris, Bibl. Nat. lat. 17328. CIS 14 Lisboa, Torre do Tombo, Lorvão 15 / C. F. 102. CLU 2 Bruxelles, Bibl. Royale, II 3823. CLU 3 Cambridge, Fitzwilliam Museum 369. DEN 2 Paris, Bibl. Nat., lat 1107. DIJ 1 Montpellier, Bibl. Univ., H. 159. FRA 4 Carmignano, S. Michele, Archivio della Pieve, [C]. ITI 3 Firenze, Bibl. Laurenziana, Ashburnham 61. ITN 4 Bergamo, Civica Biblioteca, MA 239 (Gamma III.18). KED Berlin, Staatsbibliothek, Ms mus 40078. KLO 1 Graz, Universitätsbibliothek, 807. LYO 3 Lyon, Bibl. Mun. 513. MIL 2 Madrid, Real Academia de la Historia, Aem. 18. MOS Utrecht, Universiteitsbibliotheek Hs. 415. NAR Paris, Bibl. Nat. lat. 780. PAR 6 Paris, Bibl. Nat. lat. 15615. PRE 2 Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurasienne, Ms. 18. ROG 1 Paris, Bibl. Nat. lat. 904. ROP St. Petersburg, Pub. State Lib., O.v.I.6. SAR 1 London, B. L., add. 12194. STA 1 London, B. L., add. 18031-2. TOU London, B. L., Harl. 4951. ULT Utrecht, Catharijne Convent ABM 62. VAN 2 Verdun, Bibl. Municipale, 759. YRX Paris, Bibl. Nat. lat. 903. ZIG Leipzig, Univ. St. Thomas 391.

¹⁸ O responso do ofertório encontra-se editado no *Graduale Romanum*, ed. n.º 696 (Paris-Tournai, Desclée, 1961), p. 137; no seu sucedâneo *Graduale Triplex* (Solesmes-Paris-Tournai, Abbaye St. Pierre de Solesmes / Desclée, 1979), p. 365; no *Graduale Lagal*, editio secunda (Utrecht, Stichting Lagal, 1985), p. 315; e no *Graduale Novum*, vol. I, (Regensburg, ConBrio, 2011), p. 353.

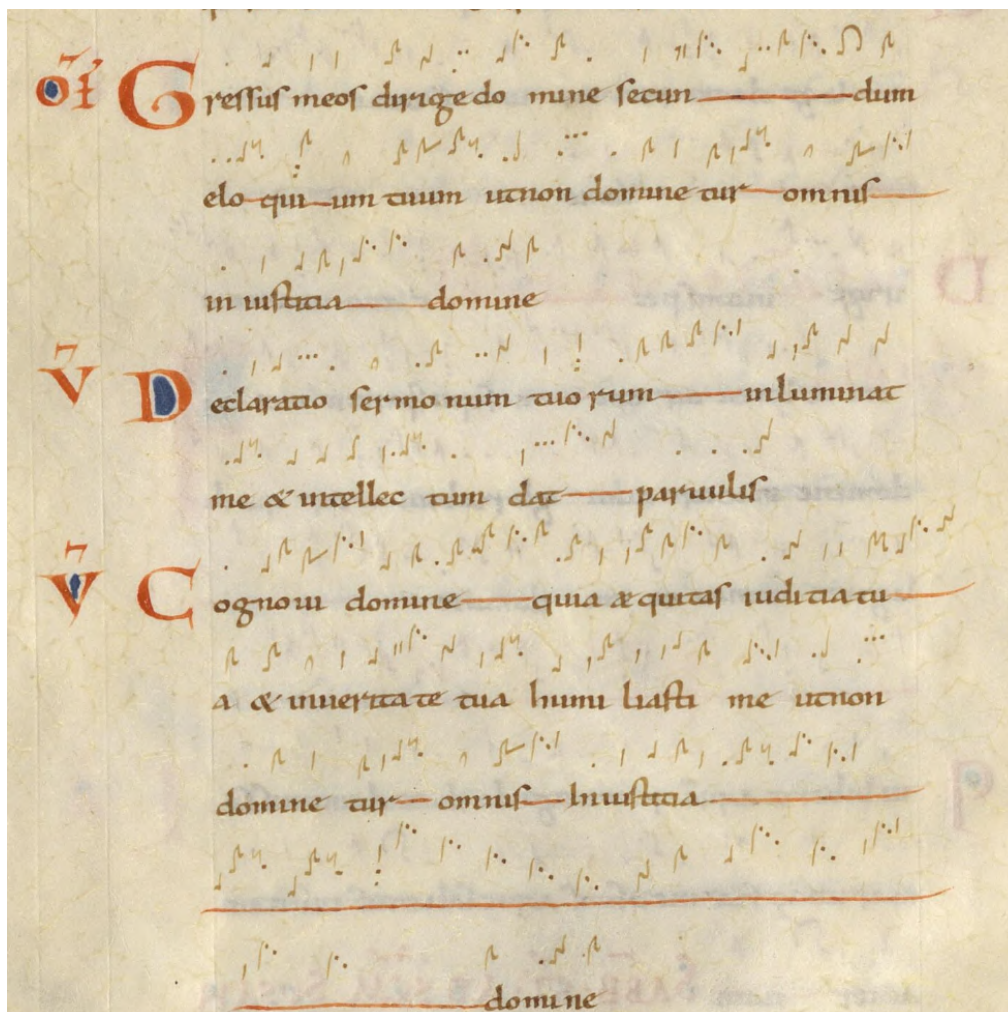
Na verdade, os ofertórios são conhecidos pelo seu estilo melódico prolixo e pela ocorrência, nos versículos, de melismas por vezes muito extensos. Lembremos que o estilo melismático, na antiga lógica de sonorização litúrgica, não é um capricho individual, antes responde a necessidades colectivas de diferenciação e de sinalização ritual, com funções de solenização e hierarquização sonoras, de indução contemplativa e de marcação epocal. Na ilustração seguinte podemos ver parte de uma tabela preparada por Giacomo Baroffio, com a transcrição alfabética dos melismas pertencentes a cada um dos ofertórios, à esquerda, e sua análise sumária (Tabela 2).¹⁹

BAROFFIO, TABULA I								
nr.	melisma	offertorium	versus	rsp., verbum v./v.	AMS	notae	structura	OT
206	GGacaaGabaGaGFGDGacaaGD GacaaGDGabaGaGFGFEFEDE DCDCDFEFGbaGFGFDCGaGF Gcchahcha	Gressus meus dirige	Cognovi	2/2 iniustiA domine	059 XL 3 Sab	075	ab(zz)cde	022.2/040
207	GGaGachGGGGGaaGaGaGaGa hGFDEGFGFGEgaGaG	Sanctificavit Moyses altare	Oravit	2/2 oRAvit	193 D 18 p Pent	038	aba	068.5/116 = ceded
208	GFbaGFacedcdeGcccaFG	Exaudi Deus orationem		rsp ME(1)	054 XL 3 f 2	020	ab	020.1/036
209	GFGaccdcdhcaGGFGacGFGab aGa	Portas caeli	Attendite	1/2 MEam	084 f 4 Paschae	027	ab	036.1/060
210	GFGaGaaGFaccaGGFaaGaccaG GF	Domine Deus meus in		rsp persequentibus ME	-	026	abb'	103.3/173
211	GFGFGDFEFFFaEDFECDDFF GFFGDCDFFFaGFGFDFEFEDE DCFGFCDCFEFaEDFECDDFF D	Ad te Domine levavi	Respice	2/2 invocavi TE	001 avv 1 D	064	abca'	001/006
212	GDGaccccahaGcccahaGaGFaa GccGhaGGDGaGGDGaccaGGDF FFFDGaccaGDGaccaFGDGaGc caccaGhDGaccaccaGhaccGcca	Deus enim firmavit	Mirabilis	2/2 diErum	010 Nat Dni: 2	096	aa'bb'b''b'c	009.6/018
213	FacedcacbbGbbGbabGFGF	Iubilate Deo omnis		rsp TERra(2)	019 D 1 p Epiph	023	abbc	012.2/023
214	FacedccccabaGaGFGFDGFGF FFDaDccccacccccacddcdcd	Reges Tharsis et insulae	Suscipiant	2/3 MONTes	018 Epiphania	049	abc	011.1/022
215	FacaGacaGachchacaGFacccha Ga	Improperium expectavit	Salvum	1/3 Aquae	073 XL 6 D/Palm	029	abc	029.1/050
216	FacaGaGFGFDFFDFCFDFGa hcaFaGaGFGFGaFFFGF	Domine in auxilium	Avertantur	1/2 MAla	188 D 16 p Pent	041	abc	063.2/107

Tabela 2. Excerto de uma tabela elaborada por Giacomo Baroffio para estudo dos melismas de ofertório no repertório gregoriano

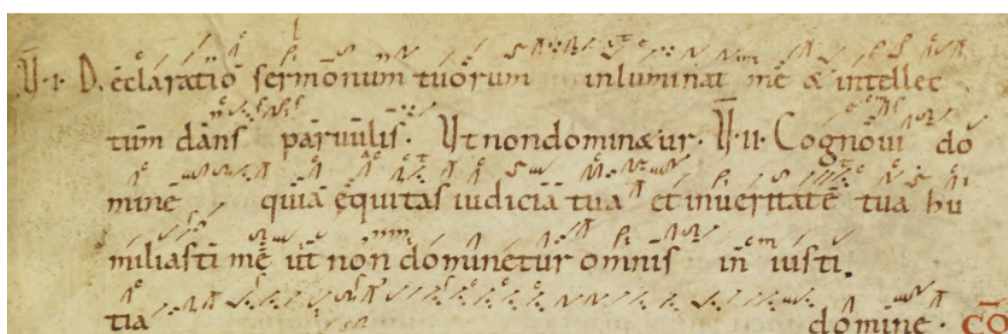
Só nesta página, surgem melismas que abarcam entre vinte notas, em *Exaudi Deus orationem*, e noventa e seis notas, em *Deus enim firmavit*. O nosso ofertório, *Gressus meos*, surge com um melisma de setenta e cinco notas. O ofertório completo, tal como aparece num manuscrito do início do século XI, da abadia real de Saint-Denis (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 384, f. 52v), pode ser visualizado no Exemplo 10.

¹⁹ Giacomo BAROFFIO, «The Melisma in the Gregorian Offertories: A Checklist», in *The Offertory and its Verses: Research, Past, Present and Future*, editado por Roman Hankeln (Trondheim, Tapir Academic Press, 2007), pp. 89-94 e CD-ROM, Tabula I, p. 19. Sobre a lógica litúrgica da expansão melismática na constituição do repertório latino anterior ao século IX, veja-se Manuel Pedro FERREIRA, «O Templo, o tempo e o som: sobre a expressão musical da liturgia latina (período medieval)», in *Medievalista*, 3/3 (2007), pp. 1-14, disponível em < <https://revistas.fcsh.unl.pt/medievalista/article/view/1157> > (acedido em Outubro de 2022).



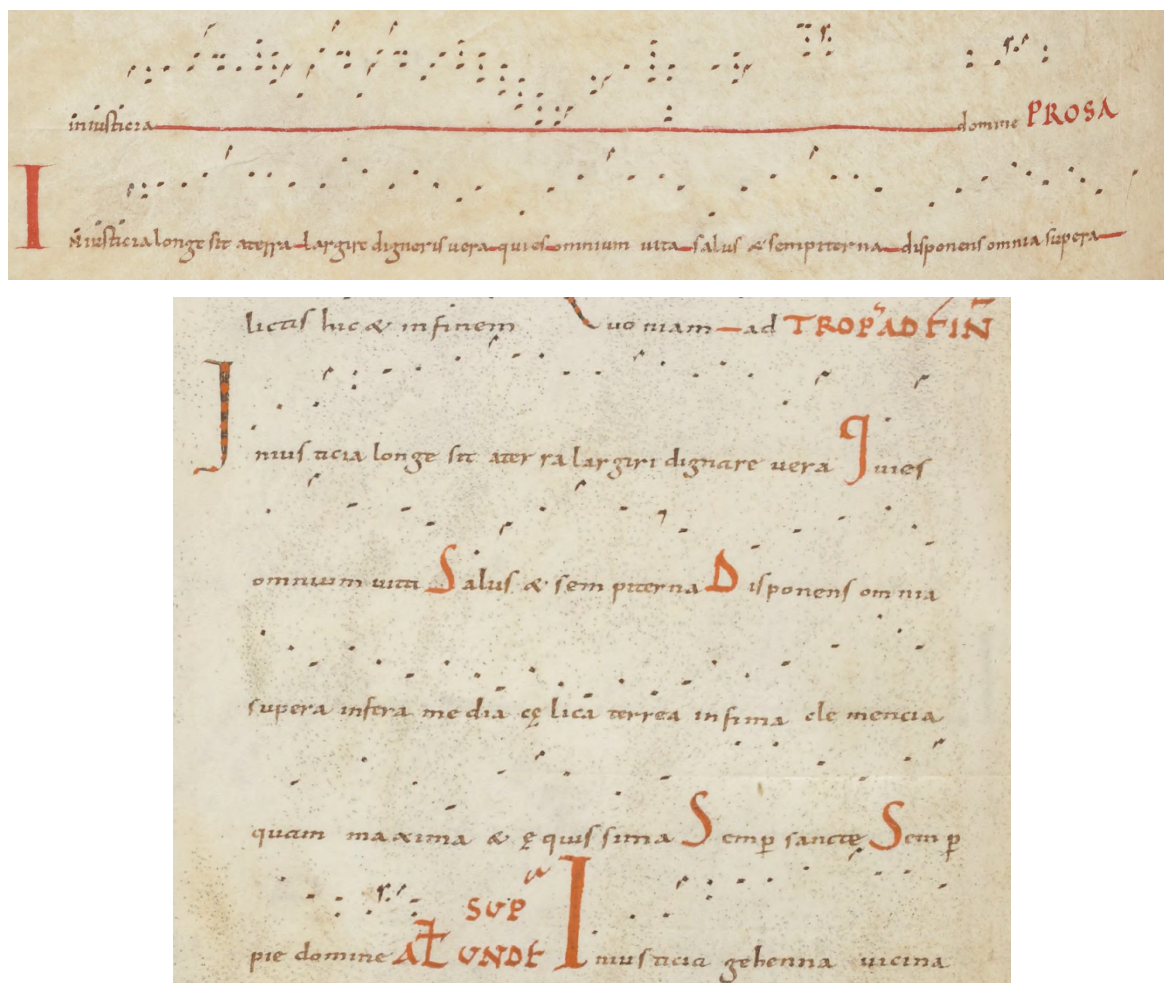
Exemplo 10. O ofertório *Gressus meos*, apontado em neumas franceses por um monge de St. Denis (fonte <gallica.bnf.fr>)

O ofertório compreende três partes: o responso, *Gressus meos*[...] até *iustitia domine*, confiado ao coro com exceção do levantamento do tom; o versículo solístico *Declaratio sermonum tuorum*, no termo do qual haveria uma resposta coral; e o versículo *Cognovi domine*, com o seu melisma sobre o «a» de *iustitia*, quase no termo da composição.



Exemplo 11. Versículos de *Gressus meos* in Staatsbibliothek Bamberg Msc. Lit. 5 (de Regensburg), f. 29r (fonte <bavarikon.de>)

Num códice escrito por volta do ano 1000 para Regensburg (incluindo notação do tipo de St. Gallen, que fornece indicações rítmicas para a execução musical), percebemos (Exemplo 11) que a resposta coral após o primeiro versículo retoma o responso só a partir das palavras *Ut non dominetur* (a meio da segunda linha). A dica textual (*incipit*) surge sem música, pois esta foi já anteriormente copiada. Segue-se o segundo versículo, *Cognovi domine*, que incorpora este segmento, *ut non dominetur*, etc., exactamente como aparece no responso até à palavra *iustitia*; aí chegado, acrescenta-lhe um melisma. Portanto, a parte final do versículo (últimas duas linhas, após *humiliasti me*) cumpre as funções de um *repetendum*, só que apresentado a solo, e expandido.

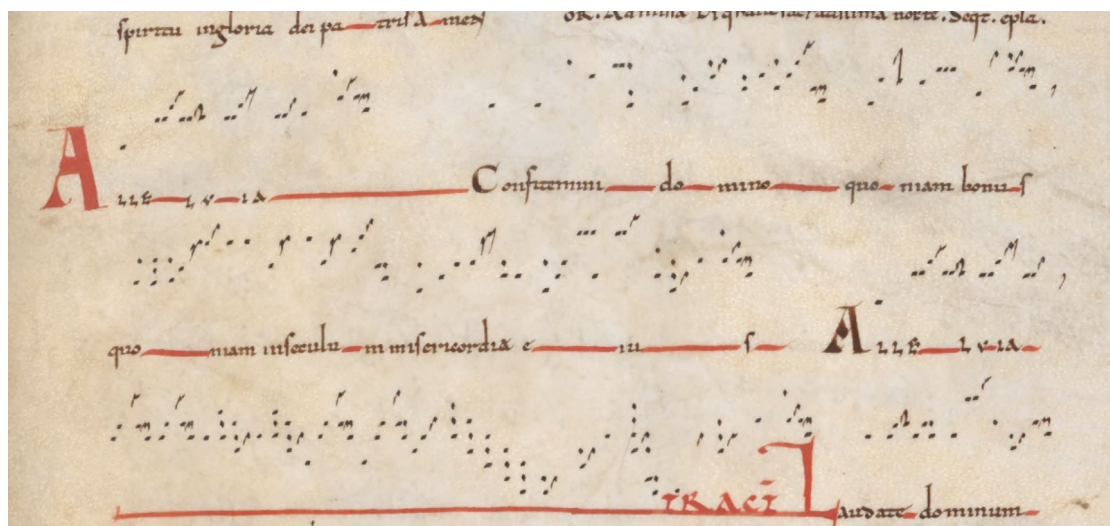


Exemplo 12. O melisma final de *Gressus meos* e a sua textualização na prosa *In iusticia longe sit a terra*, segundo dois manuscritos dos séculos X-XI em notação aquitana (fonte <gallica.bnf.fr>)

Em notação aquitana, do Sul de França, temos vários testemunhos. Em cima (Exemplo 12a), o melisma na tradição de Albi-Gaillac (Paris BnF lat. 776, f. 46v), seguido pela mesma melodia (de que vemos o início), desta vez sobreposta a um texto composto propositadamente para ela: a prosa *In iusticia longe sit a terra*. As descidas verticais na notação original do melisma passam a ser oblíquas para se adaptarem às sílabas subjacentes, pelo que a segunda exposição da melodia ocupa muito mais

espaço no manuscrito. Em baixo (Exemplo 12b), vê-se a mesma prosa num manuscrito de origem incerta (Paris BnF lat. 1118, f. 124v) cuja notação distingue, entre as notas simples, as breves (denotadas por pontos) das longas (denotadas por pequenos traços horizontais). Há pequenas diferenças no perfil rítmico aqui registado face ao indicado nas fontes escritas a Leste de França; tem maior coincidência com um códice do século X em notação bretã, que foi destruído num incêndio em 1944, mas permanece acessível em fotografia.²⁰

Há várias prosas escritas com base neste melisma, embora nem todas retenham na sua estrutura poética, tão claramente como esta, a estrutura melódica.²¹ A prosa é primitivamente um tropo textual da sequência do Aleluia, ou seja, uma letra feita para o longo melisma que os clérigos francos gostavam de acrescentar no final do Aleluia, para acentuar a expressão musical da exaltação. E, na verdade, o melisma que temos vindo a examinar não tem origem no ofertório *Gressus meos*, mas no Aleluia *Confitemini domine quoniam bonus*, que aqui se apresenta no mesmo tipo de notação segundo a tradição de Toulouse (Exemplo 13). Trata-se, pois, verdadeiramente, de uma sequência de Aleluia, que terá sido composta antes do século IX, já que pertence ao núcleo primitivo da tradição manuscrita.



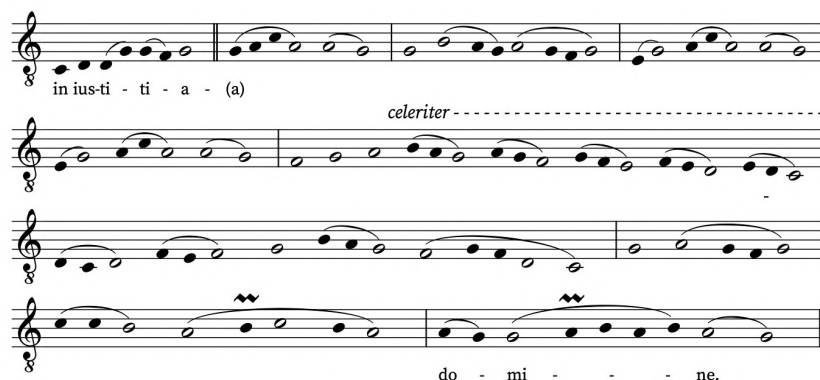
Exemplo 13. O Aleluia *Confitemini Domino* no gradual de Toulouse, London, British Library MS Harley 4951, f. 240r (fonte <iiif.bl.uk>)

²⁰ Sobre a origem do primeiro manuscrito, tradicionalmente localizada em Auch, veja-se Lila COLLAMORE, “Reassessing the Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1118”, *Cantus Planus-2002. Russkaya versiya*, vol. 1 (St. Petersburg, Compozitor, 2004), rev. June 2017, disponível em <<https://www.academia.edu/33627289/>> (acedido em 12 de Maio de 2024). A sua proposta de realocização depende parcialmente da presença de características comuns ao códice Tol. 44.1, que, segundo Collamore, teria sido copiado em Sant Sadurní de Tavèrnoles; contudo esta última hipótese foi contestada por Juan Pablo Rubio Sadia, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*, Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2011, pp. 138, 310. O códice de origem bretã foi publicado in *Antiphonale missarum Sancti Gregorii (Xe siècle)*, *Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres* (Tournai, Desclée, 1912) [Paléographie musicale (Solesmes), première série, vol. XI].

²¹ Ruth STEINER, «The Prosulae of the MS Paris, Bibliothèque Nationale, f. lat. 1118», *Journal of the American Musicological Society*, 22/3 (1969), pp. 367-93. Gunilla BJÖRKVALL and Andreas HAUG, «Texting Melismas. Criteria for and Problems in Analyzing Melogene Tropes», *Revista de Musicología*, 16/2 (1993), pp. 807-31. Gunilla BJÖRKVALL (ed.), *CORPUS TROPORUM XI: Prosules de la messe, 3: Prosules de l'offertoire* (Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2009). Thomas Forrest KELLY, «Poetry for Music: The Art of the Medieval Prosula», *Speculum*, 86/2 (2011), pp. 361-86.

Estamos aqui, como sugeriu Kenneth Levy, perante um caso de intertextualidade musical.²² O Ofertório *Gressus meos* era cantado na terceira semana da Quaresma, ao sábado, dia de «escrutínio» dos recém-nascidos tornados catecúmenos na quarta-feira anterior, no âmbito da sua preparação para o baptismo. O Aleluia *Confitemini domine quoniam bonus* cantava-se três semanas depois, na vigília pascal, sábado em que se completava essa preparação, realizando-se o baptismo e a primeira eucaristia imediatamente depois. A incorporação do melisma do Aleluia pascal no ofertório que marcava o início da preparação dos catecúmenos não parece, pois, ter nada de improvisado.

O melisma é, aliás, retido com variantes melódicas mínimas em dezenas de manuscritos de regiões e épocas diversas; mesmo os matizes rítmicos, fornecidos por poucas fontes, são maioritariamente coincidentes, o que revela uma atitude focada na preservação e não na inovação. E se examinarmos a transmissão manuscrita de outros melismas de ofertório, encontramos a mesma estabilidade. A inventividade dos cantores, nestes melismas, ficou encerrada na fase editorial de época carolíngia. A sua energia criativa, pelo menos a registada, foi certamente desviada ora para a criação de tropos (em que se incluem os acrescentos melismáticos que sinalizavam a excepcional importância local de certas ocasiões), ora para as margens do repertório litúrgico e para a invenção polifónica. Mas o protagonismo vocal dos solistas continuou de outra forma, agora enquanto intérpretes da tradição gregoriana, sendo criticados ou pela sua menor fidelidade, ou pelo seu maior exibicionismo. A fidelidade à tradição incluía, neste caso, o agrupamento e qualidade (breve ou longa) das notas (Exemplo 14).²³



Exemplo 14. O melisma final de *Gressus meos*, segundo os manuscritos da região de Toulouse – Albi, na interpretação do autor. Na transcrição, as notas preenchidas são rápidas; as vazias, alongadas. A aceleração na passagem de sequência descendente é uma sugestão editorial inspirada nos correspondentes manuscritos da área germânica. Este exemplo foi gentilmente gravado pelo tenor Sérgio Peixoto para a apresentação oral deste trabalho.

²² Kenneth LEVY, «“Lux de Luce:” The Origin of an Italian Sequence», *The Musical Quarterly*, 57/1 (1971), pp. 40-61, ver p. 42.

²³ Sobre a diferenciação de durações no canto gregoriano, veja-se Manuel Pedro FERREIRA, «Uma questão de ritmo», in *Interpretação musical – Teoria e prática*, coordenado por Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (Lisboa, Colibri, 2007), pp. 219-46. O *celeriter* na transcrição, que neste caso não diz respeito à duração individual das notas, mas à sua velocidade de execução, traduz uma indicação interpretativa patente na tradição germânica: a repetição de *c* (de *celeriter*) em Staatsbibliothek Bamberg Msc. Lit. 5, f. 29r (ver Exemplo 11), a presença de um *c* seguido de outro *c* prolongado sobre quatro *climacus* no códice Einsiedeln 121, p. 146, e o *c* prolongado sobre cinco *climacus*, visível no manuscrito escrito em Minden entre 1024 e 1027, Wolfenbüttel Helmst 1008, f. 81r.

Não havendo condicionamento textual a que se agarrar, o cantor tendia espontaneamente a agrupar as notas em grupos de dois, três ou quatro elementos, grupos esses marcados por um prolongamento inicial ou final. O melisma de *Gressus meos* pode de facto ser visto como um exemplo de configuração rítmica derivada dos moldes impostos pelo funcionamento perceptivo e mnemónico do cérebro humano, que, por exemplo, nos leva normalmente a separar os nove dígitos de um número de telefone em grupos de dois, três ou quatro dígitos. Cada grupo é seguido de uma pausa, que se acrescenta ao valor de duração do elemento anterior. Por exemplo, em 123, 123, «um» e «dois» assumem valores breves e «três», um valor longo, que incorpora a pausa perceptiva. Dado que uma acentuação inicial pode ser convertida em duração, as notas longas podem funcionar também como marcadores de início de grupo. As condicionantes mnemónicas acabam assim por gerar quinze diferentes moldes rítmicos envolvendo entre dois e quatro elementos (por exemplo, BL, BBL, BBBL). Não havendo organização métrica subjacente, mas havendo, ao invés, vocabulário melódico a requerer formatação perceptiva e mnemónica, estes moldes acabam por ser livremente justapostos, conduzindo ao que chamei de «ritmo rapsódico». Ele encontra-se não só no melisma gregoriano, mas também em muitos outros contextos musicais, incluindo aqueles de onde se pode depreender uma pulsação métrica; possibilidade ilustrada pela quinta cantiga d'amigo de Martin Codax, *Quantas sabedes amar amigo*, composta no século XIII (Exemplo 15).²⁴



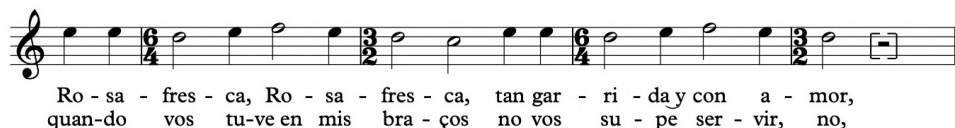
Exemplo 15. A primeira frase da quinta cantiga d'amigo de Martin Codax, que ilustra o ritmo rapsódico, relativo à duração de cada sílaba, BBL | LBBL | BLL

Padrões rítmicos

Isto leva-nos a explorar a presença de outros tipos de formatação rítmica, em particular a formatação baseada na repetição de padrões fixos. No canto medieval o uso de padrões rítmicos é frequente; e esse uso inscreve-se na longa duração histórica, que em certos casos se prolonga até hoje. No exemplo dado (Exemplo 16), vemos uma ilustração do padrão de doze tempos ta-ta | tan, ta tan, ta | tan, tan, retirado do romance tradicional *Rosafresca*, recolhido por Francisco Salinas no século XVI.²⁵

²⁴ Manuel Pedro FERREIRA, *O Som de Martin Codax* (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986). Sobre os moldes rítmicos derivados do agrupamento mnemónico e o conceito de ritmo rapsódico, vejam-se as pp. 38-47. O cancionero de Codax foi recentemente revisitado pelo autor em «Martin Codax: a história que a música conta», *Medievalista* [em linha], 24 (2018), pp. 1-35.

²⁵ 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. O último exemplo é baseado em Francisco SALINAS, *De musica libri septem* (Salamanca, Mathias Gastius, 1577), Liber VII, p. 411; no Liber V, p. 264, Salinas havia já referido a



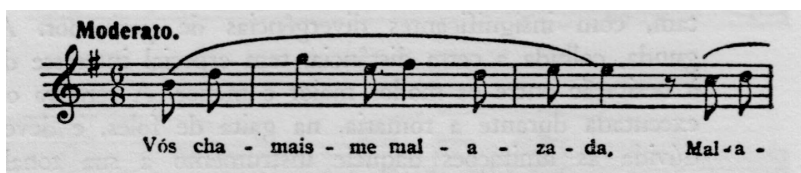
Exemplo 16. Melodia do romance *Rosafresca*, segundo Francisco Salinas, em interpretação métrica

De facto, o padrão surge em muitas fontes ibéricas de música profana a partir de c. 1500, a começar pelas obras de Juan del Encina.²⁶ Apresentamos de seguida outra ilustração quinhentista, «Minina dos olhos verdes», desta vez retirada do Cancioneiro Masson, conservado em Paris (Exemplo 17).²⁷



Exemplo 17a. «Minina dos olhos verdes»: início da voz superior na versão polifónica de Paris

O padrão é aplicado a versos de sete sílabas métricas. Embora este padrão se possa também encontrar tal qual no cancioneiro tradicional português, a sua forma mais comum, a julgar pelas correspondentes transcrições modernas, surge com o ritmo alterado no final, de longa-longa para breve-longa (Exemplo 17b).²⁸



Exemplo 17b. Início de «Vós chamais-me malazada», canção popular recolhida em Proença-a-Velha por Rodney Gallop

Na Galiza, as respectivas fórmulas rítmicas foram estudadas por Dorothé Schubarth, que observou a variabilidade dos valores rítmicos em posição de rima, ou seja, as duas sílabas finais em versos de sete sílabas métricas (Exemplo 18).²⁹ Tudo se passa como se a acentuação métrica da última

popularidade do mesmo padrão na canção ibérica. Edição moderna do romance: Thomas BINKLEY and Margit FRENK, *Spanish Romances of the Sixteenth Century* (Bloomington, Indiana University Press, 1995).

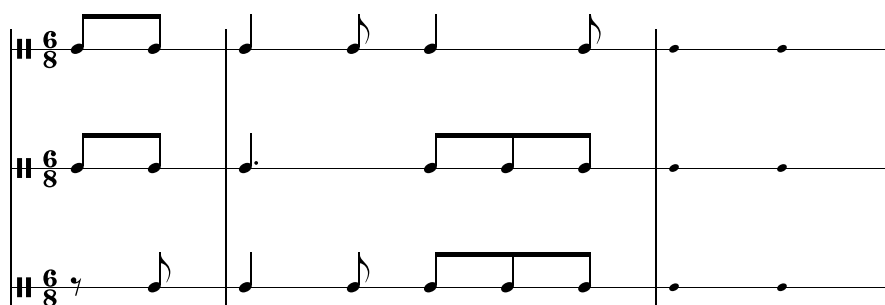
²⁶ Royston O. JONES e Carolyn R. LEE (eds.), *Juan del Encina: Poesía Lírica y Cancionero Musical* (Madrid, Castalia, 1972).

²⁷ Manuel Pedro FERREIRA, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols. e 2 CDs (Lisboa, Arte das Musas / CESEM, 2008), vol. II, pp. 54-5 (n.º 30). Sobre esta fonte, o códice 56 da Biblioteca da Escola Nacional Superior de Belas-Artes de Paris, proveniente do fundo Masson, veja-se FERREIRA, *Antologia*, vol. I, pp. 75-6; Nuno Nogueira RAIMUNDO, «O cancioneiro musical de Paris: uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56» (dissertação de mestrado em Ciências Musicais/ Musicologia Histórica, NOVA FCSH, 2017); Nuno Nogueira RAIMUNDO, «The Dating of the *Cancioneiro de Paris* and a Proposed Timeline for its Compilation», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série, 6/1 (2019), pp. 211-32.

²⁸ Rodney GALLOP, *Cantares do Povo Português* (Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1960²), p. 99.

²⁹ Dorothé SCHUBARTH e Antón SANTAMARINA, *Cancioneiro Popular Galego*, vol. I: Festas anuais, tomo I: melodias (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984), pp. xxi-xxxiv; vol. II: Ofícios e labores, tomo I: melodias (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986), pp. xxiii-xxx; vol. III: Romances tradicionais (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1987), pp. xiv-xv. Os três padrões seleccionados para o exemplo 18 encontram-se no vol. II, pp. xxv-xxvi (n.ºs 27a, 28a).

sílaba tónica dispensasse a fixação do ritmo terminal. Isto ocorre tanto na fórmula de prefixo duplo, em cima, como na fórmula de prefixo simples, no plano inferior deste exemplo.



Exemplo 18. Algumas fórmulas rítmicas documentadas na música tradicional da Galiza, segundo Dorothé Schubarth

E, de facto, também nas canções portuguesas o ritmo terminal de ambos os tipos de fórmula é livremente variado, como se pode ver comparando o início da canção coreográfica «Toca a caixa», numa transcrição de Pedro Fernandes Thomaz publicada em 1896 (Exemplo 19a), com o início de «Meninas, vamos à murta», registado por Jaime Lopes Dias num livro de 1927 (Exemplo 19b).³⁰



Exemplo 19. Uma mesma fórmula tradicional portuguesa, com diferentes terminações

Esta última canção, aliás, justapõe duas versões da fórmula de prefixo simples (aplicada ao primeiro verso e à sua repetição imediata) com a versão mais antiga da fórmula de prefixo duplo

³⁰ «Toca a caixa»: Pedro Fernandes THOMAZ, *Canções populares da Beira* (Figueira da Foz, Lusitana, 1896; 2ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923), p. 91. «Meninas, vamos à murta» (Maxiais): Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira — O que a nossa gente canta*, vol. II (s. l., s. e., 1927), p. 19, correspondente à p. 31 na 2.ª edição (Lisboa, Livraria Férrin, 1964). A ligação deste ritmo ao Vira fica claro na transcrição da Retaxeira dançada em Escalos de Baixo (id., vol. IV, 1937, p. 103) e de «Meninas, vamos ao vira» segundo THOMAZ, *Canções populares da Beira*, p. 249. A alternância de ritmo terminal de uma mesma fórmula pode ser documentada no interior de uma única canção, como sejam os romances «O que tens tu, soldadinho», cantado em 1984 na região de Alcobaca por Ester Maria Saturnino e registado in José Alberto SARDINHA e Vítor REINO, *Tradições musicais da Estremadura* (Vila Verde, Tradisom, 2000), pp. 116-7, 527, Disco 1, faixa 23, e «Tu que tens», na transcrição de Anne CAUFRIEZ, *Romances du Trás-os-Montes* (Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1997), p. 248.

(Exemplo 16) e aqui aplicada à terceira frase, «eu bem a sei apanhar⁶». Podemos tratar estes casos apenas como coincidências; ou, em alternativa, como instâncias de uma matriz rítmica comum.

Proponho aqui que a formação não-espontânea de padrões é condicionada, de forma cruzada, pela configuração formal, como seja um verso heptassílabo; pela configuração material, ou seja, o perfil acentual das palavras em verso; pela configuração métrica do contexto de vocalização, que pode ou não implicar uma pulsação regular; e ainda pela configuração mélica do vocabulário musical, que varia com o estilo (Exemplo 20).

Configuração formal

(verso)

— — — — — ^ (—)

Configuração material

(palavra)

^ — ^ — — — ^ —

Configuração métrica

(pulsação)

| ... | ... | ...

Configuração mélica

(entoação)

~ ~ ~ ~
~

Configuração formal

na versificação acentual

(—) ^ (— — — —) ^ (—

Exemplo 20. Condicionamento cruzado na formação de padrões

Há, de resto, que considerar a presença, na poesia ibérica, da versificação acentual, na qual os pontos de referência são posições acentuais, podendo o número de sílabas variar em torno desses nós. Nas cantigas d'amigo, a versificação acentual aparece o mais das vezes combinada com a versificação métrica, ou seja, a quantidade das sílabas no verso é regular, mas os acentos iniciais formam uma coluna posicional, tal como os acentos em rima³¹.

Como exemplo de aplicação da teoria, tomemos o verso heptassílabo, ou redondilha maior (Exemplo 21). Começando pela zona cadencial, podemos supor a ocorrência de pausa perceptiva após o grupo de sete ou oito sílabas determinado pela configuração formal do verso. Isto implica o alongamento real ou virtual da última sílaba.³²

³¹ Manuel Pedro FERREIRA, «Música e acentuação nas cantigas d'amigo», in id., *Aspectos da Música Medieval* (ver nota 14), pp. 101-12. Stephen PARKINSON, «Concurrent Patterns of Verse Design in the Galician-Portuguese Lyric», in *Proceedings of the Thirteenth Colloquium* [PMHRS, 51], editado por J. Whetnall e A. Deyermund (London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006), pp. 19-38. Stephen PARKINSON, «Métrica acentual nas cantigas de amigo», in *Do canto à escrita: Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa*, coordenado por Graça V. Lopes e Manuel P. Ferreira (Lisboa, IEM/ CESEM, 2016), pp. 29-42.

³² O exemplo recolhido em Feitosa (na freguesia de Turquel, Alcobaça) é retirado do Romance do Gerinaldo cantado por António João Tomás em 1984, publicado in SARDINHA, *Tradições musicais da Estremadura* (ver nota 30), pp. 113-4, Disco 1, faixa 21; corresponde a uma passagem melodicamente estabilizada: «[...] s'eu não fosse seu criado não mangav' assim comigo», de que foi preparada nova transcrição, já que aquela oferecida no mesmo livro (p. 526) diz respeito ao início do romance, que, na gravação, surge quase sem inflexão melódica. As transcrições que constam deste volume foram

♩ = 144

s'eu não fos - se seu cri - a - do não man - ga - v'as-sim co - mi - go

Me - ni - na dos o - lhos tris - tes, o que tan - toa faz cho - rar?

Exemplo 21. Condicionamento formal do heptassílabo (grave ou agudo): prolongamento em final de verso, ilustrado por excertos do Romance de Gerinaldo (Feitosa) e de «Menina dos olhos tristes» (José Afonso)

Outra hipótese é o alargamento das sílabas em rima grave; no caso aqui ilustrado (Exemplo 22), suponho o alargamento de ambas as sílabas.³³

(1) (1)

Nun - ca cre - í que la muer - te pu - die - ra ma - tar la vi - da
y la muer - te fue mos - tran - do que an - te e - lla es po - co la vi - da

♩ = 116

4 Eu vou ser co - moa tou - pei - ra, eu vou ser co - moa tou - pei - ra qu'es - bu - ra - - - ca

Exemplo 22. Prolongamento em rima (duas sílabas terminais), ilustrado por excertos de «Nunca creí que la muerte» (Cancioneiro Masson) e «Eu vou ser como a toupeira» (José Afonso)

O condicionamento formal pode cruzar-se com o condicionamento material e o condicionamento métrico; no caso de palavras em início de verso com acentuação na segunda sílaba, como em *Dizia la ben talhada*, ou na terceira, como em *O anel do meu amigo*, as acentuações lexicais podem ser realçadas por alinhamento com a pulsação métrica, o que levará à formação de prefixos simples ou duplos e ao alargamento das sílabas tónicas. A valorização de sílaba acentuada em cabeça de verso é aqui ilustrada por letras de cantigas d'amigo (século XIII) com acentuação inicial na primeira, segunda ou terceira sílaba.³⁴

comentadas, juntamente com o texto principal, na recensão crítica que publiquei no jornal *Público* de 7/7/2001 (suplemento «Mil Folhas», pp. 20-1). «Menina dos olhos tristes»: José AFONSO, *Todas as canções: Partituras, letras, cifras* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2010; edição revista, Setúbal, Associação José Afonso, 2021), pp. 182-4. As composições originais do cantautor encontram-se aqui musicalmente transcritas e compiladas; já os seus poemas (musicados ou não) foram reunidos em: José AFONSO, *Obra poética* (Lisboa, Relógio d'Água, 2022).

³³ «Nunca creí que la muerte» (Anónimo): RAIMUNDO, «O cancionero musical de Paris» (ver nota 27), p. 46, n.º 61. «Eu vou ser como a toupeira» (José Afonso): transcrição do autor.

³⁴ Graça Videira LOPES, Manuel Pedro FERREIRA et al. (coord.), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lisboa, IEM - NOVA FCSH, 2011-) <<https://cantigas.fcsh.unl.pt>> (acedido em Outubro de 2022).

Jus' a lo mar e o rio / eu namorada irei.

u el-rei arma navio, / amores, convosco m'irei. (João Zorro)

Diz*ia* la ben talhada [...]

(Pedro Anes Solaz)

O **anel** do meu amigo [...]

(Pero Gonçalves de Portocarreiro)

O processo encontra-se sintetizado no quadro seguinte (Exemplo 23). Nalguns casos, a deslocação de sílabas para a posição de prefixos à pulsação inicial implica o preenchimento dos vazios métricos por alargamento das sílabas adjacentes; nestes casos a figura rítmica surge no quadro com a haste virada para baixo.

Sí - la - bas e - qua - li - za - das Du - pli - ca - ção das ri - ma - das

A - cen - tu - an - d'a se - gun - da A - cen - tu - an - d'a se - gun - da

Com re - al - ce na ter - cei - ra Com re - al - ce na ter - cei - ra

Sí - la - bas e - qua - li - za - das Só com a úl - ti - ma lon - ga

A - cen - tu - an - d'a se - gun - da Com re - al - ce na ter - cei - ra

Exemplo 23. Formação hipotética de padrões para heptassílabos graves por realce de posição acentual e preenchimento métrico

Na ilustração complementar (Exemplo 24), exemplifica-se a ocorrência no cancioneiro tradicional das diferentes declinações da fórmula heptassilábica A, distinguindo-se a fórmula A1 da fórmula A2 apenas pela diferente terminação; diferença esta que verificámos ser, na prática, pouco significativa.³⁵

³⁵ «Meninas, vamos à murta»: DIAS, *Etnografia da Beira* (ver nota 30), II, p. 19. «O setestrêlo gabou-se», «[Entrei pel' Espanha dentro, ai.] A cavalo num burrico», «Já vai pelo mar adentro», «Vós chamaís-me mal-azada»: GALLOP, *Cantares* (ver nota 28), pp. 86, 99, 105, 107. «[Nossa senhora das dores ...] Romaria com'a vossa»: Maria da Ascensão Gonçalves Carvalho RODRIGUES e Manuel F. DOMINGOS, *Cancioneiro [coligido na] Cova da Beira* (Ferro [Covilhã], edição de autor, 1986), pp. 130-1 (ver também p. 137, «Ó coração de Maria»). «Pajem d'el-rei tão querido» [Gerinaldo, Gerinaldo]: Michel GIACOMETTI e Fernando LOPES-GRAÇA, *Cancioneiro popular português* (Lisboa, Círculo de Leitores, 1981), p. 169. Sem querer ser exaustivo, a fórmula A1 encontra-se também em GALLOP, *Cantares*, na p. 112; em DIAS, *Etnografia da Beira*

A1

Me - ni - nas, va - mos à mur - ta O se - t'es - trê - lo ga - bou - se

(Ai) a ca - va - lo num bur - ri - co Ro - ma - ri - a co - m'a vos - sa

A2

Pa - gem d'el - rei tão que - ri - do Já vai pe - lo mar a - den - tro

B

Vós cha - mais - me mal a - za - da Os a - mo - res d'a - ze - to - na

Exemplo 24. Fórmulas heptassilábicas A e B, em várias declinações, no cancioneiro tradicional

A fórmula heptassilábica A atravessa os séculos, sendo comum não só a todas as regiões de Portugal, como também, pelo menos, às regiões limítrofes da vizinha Espanha;³⁶ a sua transversalidade epocal e espacial explica-se, a meu ver, por constituir um feixe de derivações rítmicas da configuração formal do heptassílabo em contacto com configurações materiais e métricas comuns às línguas românicas.

A última fórmula do quadro (B), não cabe, contudo, neste horizonte. O prefixo simples e o contexto métrico quaternário conspiram para distribuir cinco sílabas pelas oito colcheias do compasso central; isto pode solucionar-se de maneiras muito diferentes. A solução sincopada tan, tan, ta-tan, ta (| — — U — U |) não é metricamente evidente, nem é provável que decorra da configuração material dos versos, já que as acentuações lexicais não costumam ser contíguas e quando isso sucede, uma delas é anulada a favor da outra.

(ver nota 30), IV, pp. 35, 103; em António MARVÃO, «Fisionomia do cante alentejano», in *Colóquio sobre Folclore* (Lisboa, INATEL, 1981), pp. 137-82 (ver p. 158); e em GIACOMETTI, *Cancioneiro*, p. 172. A fórmula A2 (a) surge igualmente na antiga recolha de César das NEVES e Gualdino de CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares* (Porto, Typographia Occidental, 1893-1899), vol. I, pp. 101-2, e em CAUFRIEZ, *Romances* (ver nota 30), p. 248. A fórmula A2 (b) encontra-se igualmente em NEVES, *Cancioneiro*, às pp. 178, 242; no «Santo Antão» publicado por GALLOP, *Cantares*, p. 92; em DIAS, *Etnografia da Beira*, II, p. 131 (2ª ed. p. 165) e IV, p. 107; em Giacometti, *Cancioneiro*, p. 98; em várias canções recolhidas por RODRIGUES, *Cancioneiro*, pp. 53, 57, 72, 122; em CAUFRIEZ, *Romances*, p. 70; e em vários itens recolhidos por SARDINHA, *Tradições musicais da Estremadura* (ver nota 30), pp. 524 (n.º 18), 530 (n.º 30), 549 (n.º 72) e 550 (n.º 73).

³⁶ Para além de SCHUBARTH, *Cancioneiro Popular Galego* (ver nota 29), respiguei facilmente exemplos em Manuel GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la Alta Extremadura* (1.ª ed. - Madrid, Unión Musical Española, 1944; 2.ª ed. - Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000), p. 55; Miguel MANZANO ALONSO, *Cancionero Leonés*, vol. III/2 (Madrid, Ed. Música Mundana / Diputación Provincial de León, 1991), p. 58; e Maximiano TRAPERO e Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, *La Pastorada Leonesa* (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1982), transcr. N.º 29.1 (sobre as fórmulas rítmicas usadas nesse repertório específico, ver as pp. 317-22).

Este padrão B é, em suma, fruto de uma escolha e, portanto, culturalmente significativo. Na Beira-Baixa ocorre só ocasionalmente; o caso é retirado do cancioneiro de Monsanto.³⁷ Podemos perguntar-nos de onde vem. Mas não temos de responder de imediato.

Quem procura padrões rítmicos e fala de tradição beirã, terá de falar de adufe, que acompanha a canção e cuja conexão à cultura islâmica medieval é indiscutível. Uma representação das mais antigas encontra-se no vaso de Tavira (Algarve), cuja interpretação tem dado azo a diferentes teorias e datações (c. 900-1100?), em todo o caso não posteriores ao início do século XII.³⁸ O adufe, na Idade Média, estava espalhado de Norte a Sul da Península, independentemente do contexto cultural e religioso de cada região. Na costa da Península diametralmente oposta, a Norte (Yermo, Cantábria), encontramos uma representação datada de 1203.³⁹

O tipo de formatação padronizada medieval mais conhecido é o sistema de modos rítmicos da Escola de Notre-Dame de Paris. Este é parcialmente inspirado nos pés métricos da poesia greco-latina, baseados na justaposição de sílabas breves (U) e longas (—), que a partir daqui designaremos pelas letras B ou L. O sistema de modos rítmicos – padrões ternários, organizado em frases (*ordines*) – admite agrupamento de valores iguais, sejam eles breves (BBB...) ou longos (LL...), o que dá origem a dois modos rítmicos, e padrões de dois ou três elementos com longa inicial ou final, que dão origem a mais quatro modos (BL, LB, BBL, LBB). Através da subdivisão (*fractio modi*) ou conflagração (*extensio modi*) destes valores (B + L), podem derivar-se modos secundários atestados na teoria musical do tempo, chegando-se assim a um total de doze padrões, que têm sempre subjacente o metro ternário usado no motete polifónico.⁴⁰

Contudo, na Península Ibérica conhecia-se também a tradição califal, codificada no século X por al-Fārābī († 950/951), que admite uma variedade muito maior de modos rítmicos, com padrões contendo entre três e oito tempos, organizados em frases recorrentes.⁴¹ Nesta tradição teórico-prática, os conceitos de ataque e separador correspondem à articulação das unidades de tempo e à pausa de fim de grupo, ou ciclo (*dawr*); os ciclos eram dispostos dois a dois, podendo ser semelhantes ou diferentes entre si; o período resultante (*iqā'*) é a unidade que se repete.

Por exemplo, um ciclo de quatro tempos, formado por três ataques e separador:

³⁷ «Os amores d'azeitona»: Eurico de Sales VIANA, «Cancioneiro Monsantino», in *Monsanto* (Lisboa, S.N.I., 1947), pp. 45 ss. Neste volume encontra-se o mesmo ritmo (com prefixo de semínima pontuada para acomodar a interjeição inicial) em «Ai, por cima se cef' o pão». O padrão surge também com a frase inicial de «Azeitona cordovili» na versão de Quadrazais recolhida por J. I. Franco e reproduzida in Michel GIACOMETTI e Fernando LOPES-GRAÇA, *Cancioneiro Popular Português* (Lisboa, Círculo de Leitores, 1981), p. 134 (nº 95).

³⁸ Luís Campos PAULO, «O simbolismo da purificação. O “Vaso de Tavira”: iconografia e interpretação», *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 10/1 (2007), pp. 289-316. Ana Carina DIAS, «Iconografia Musical no Vaso de Tavira», *Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos* (Lisboa, Tagus, 2012), pp. 68-80.

³⁹ Veja-se Mauricio MOLINA, *Frame drums in the medieval Iberian Peninsula* (Kassel, Reichenberger, 2010), p. 30.

⁴⁰ FERREIRA, «Rhythmic paradigms» (ver nota 25).

⁴¹ George Dimitri SAWA, *Rhythmic Theories and Practices in Arabic Writings to 339 AH/950 CE. Annotated Translations and Commentaries* (Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2009).

X . X . X . . .

tan, tan, tam.

Um período formado por dois destes ciclos:

X . X . X . . . X . X . X . . .

tan, tan, tam; tan, tan, tam.

Um período semelhante, mas em que se duplica, no segundo ciclo, o segundo ataque:

X . X . X . . . X . X X X . . .

tan, tan, tam; tan, ta-ta tam.

Este último período é idêntico ao padrão comum à chula e ao malhão, popularizado pelo bombo do Zé Pereira. A matriz do pensamento rítmico subjacente ao bombo é reconhecível, embora não haja conexão material entre o Zé Pereira oitocentista e os percussionistas berberes que no século XIII serviam, na Península Ibérica, quer as cortes islâmicas, quer as cristãs.

Passemos ao adufe contemporâneo, que, como instrumento de música rural tradicional, está associado (embora não exclusivamente) ao género feminino e implica o uso de padrões rítmicos, que constituem a base da execução, ainda que esta possa ser variada e enriquecida pelos praticantes mais afoitos.⁴²

Exemplo 25. Duas fórmulas rítmicas para o adufe na Beira-Baixa: Moda de passo e toada beirã, esta última comparada com o modo *Hazaj* segundo al-Fārābī

Exemplo 25. Duas fórmulas rítmicas para o adufe na Beira-Baixa: Moda de passo e toada beirã, esta última comparada com o modo *Hazaj* segundo al-Fārābī

No Exemplo 25 vemos, à esquerda, o esquema de um toque da Beira-Baixa. É a moda de passo, que se confunde, de facto, com uma marcação regular da pulsação. Já à direita, temos outro toque, a toada beirã, que já apresenta as características de um padrão rítmico de quatro elementos, do tipo longa, breve-breve longa. Sendo um padrão simples, pode ser formado a partir de vários modelos: o agrupamento mnemónico imposto pela retenção oral; o modo rítmico ternário de valores breves iguais, por subdivisão do segundo tempo, e os modos rítmicos descritos por al-Fārābī, seja do tipo ligeiro *Hazaj*, por omissão de ataques (hipótese que aqui se ilustra), seja do tipo pesado *Ramal*, por duplicação de ataques.

⁴² Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *Instrumentos musicais populares portugueses*, 3ª ed. (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Museu de Etnologia, 2000), pp. 266-76, 361, 367-368, 372-373. Judith R. COHEN, «'This Drum I Play': Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain», *Ethnomusicology Forum*, vol. 17/1 (2008), pp. 95-124.

Já o toque de adufe usado para o *Llaço* transmontano, uma dança cantada, é demasiado complexo para ser considerado um padrão espontâneo, ou de matriz culturalmente neutra. Na verdade, ele pode ser explicado segundo a teoria de al-Fārābī como realização de um período formado por dois ciclos (Exemplo 26).

Exemplo 26. Formação hipotética do toque de *Llaço* segundo a teoria rítmica de al-Fārābī

Imaginemos um período constituído por dois ciclos homogéneos de breve-breve-longa, ocupando quatro tempos cada um (na linha superior do exemplo). Se preencheremos o primeiro separador por um ataque adicional (como na segunda linha); duplicarmos então os ataques, excepto no terceiro tempo de cada compasso (como na terceira linha); e finalmente, omitirmos o primeiro e último ataques no primeiro ciclo, obtém-se o ritmo da mão direita do toque de adufe. O toque completo resultaria da subdivisão introduzida pela segunda mão do tocador.

Embora hipotético, este modo de formação permite explicar a assimetria do período rítmico, bem como a duração privilegiada do terceiro tempo de cada compasso, destaque rítmico que poderá veicular a memória da forma original de cada ciclo.

Se a herança islâmica marcou a cultura nacional, não nos podemos esquecer de uma herança posterior, a da cultura africana, que impactou as nossas maiores cidades entre os séculos XV e XIX – directamente, através da presença no continente de escravos ou libertos negros, ou indirectamente, através das trocas culturais com o Brasil. Ora, a cultura africana trouxe-nos, entre outras coisas, os seus próprios padrões rítmicos.

Interessa-nos aqui realçar as linhas-guias que servem de referência a muita da prática musical subsaariana. Trata-se de um fenómeno transversal a muitas culturas africanas, estudado por Jones, Nketia, Kubik, Agawu, entre outros.⁴³ É caracterizado por fórmulas rítmicas assimétricas formadas

⁴³ Arthur M. JONES, *Studies in African Music*, 2 vols. (London, Oxford University Press, 1959). Joseph H. Kwabena NKETIA, *African Music in Ghana* (Evanston, IL, Northwestern University Press, 1963). Gerhard KUBIK, «Oral notation of some West

por grupos de dois ou três tempos, eventualmente subdivididos. Por conveniência, apresenta-se aqui a síntese de Carlos Sandroni a este respeito:⁴⁴

Em muitos repertórios musicais da África negra, «linhas-guias» representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante [...] funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro [...] essas «linhas-guias» têm especial predileção por fórmulas assimétricas como [(3+2)+(3+2+2)] [...] a fórmula rítmica assimétrica ora é repetida, ora variada [...] Estas variações em muitos casos obedecem ao princípio da subdivisão [...], por exemplo, 3+3+2 pode ser subdividido em (2+1)+(2+1)+2 ou em (1+2)+(1+2)+2 e assim por diante [...].

Há bastante literatura sobre a influência destas linhas-guias na música popular das Caraíbas e do Brasil. Cabe-me aqui relacioná-las quer com o repertório ibérico para guitarra barroca estudado por Rogério Budasz,⁴⁵ quer com o *Guineo*, conhecido subgénero em protocrioulo do vilancico religioso do século XVII, que representava protagonistas negros. Para não me estender demasiado, basta recordar que o *Guineo* tem tendência para recorrer não apenas à sincopação e à antifonia, mas também a padrões rítmicos típicos. Um caso interessante é o do *Guineo Sã qui turo zente pleta*, composto em 1647 para a celebração festiva do Natal em Coimbra.⁴⁶ Tanto os compassos iniciais como os compassos 14 a 18 nas edições de Stevenson e de Matta apresentam uma fórmula rítmica de doze tempos que se reencontra numa dança barroca de raiz africana, que as fontes designam por *Guineo*, *Cumbé* ou *Paracumbé* (Exemplo 27).

Podem distinguir-se duas realizações desta fórmula rítmica; a realização (a) retém a estrutura de uma linha-guia comum de sete ataques, com um agrupamento de (2+2+3) + (2+3) tempos. A realização (b) prefere-lhe um agrupamento final de (3+2) tempos, que embora mantenha a oposição assimétrica entre sete e cinco tempos, é assimilável à oposição hemiólica entre 6/8 e 3/4, então corrente na música ibérica. O ritmo de *Sã qui turo* corresponde à realização (b) do *Cumbé*; cumpre, como Stevenson há muito observou, uma função de caracterização étnica complementar ao uso caricatural do protocrioulo.

and Central African time-line patterns», *Review of Ethnology*, 3/22 (1972), pp. 169-76; Gerhard KUBIK, *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil* (Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979); Gerhard KUBIK, *Theory of African Music*, vol. I (Whilhelmshaven, Florian Noetzel, 1994); vol. II (Chicago, The University of Chicago Press, 2010). Kofi AGAWU, «The Invention of “African Rhythm”», *Journal of the American Musicological Society*, 48/3 (1995), pp. 380-95; id., «Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm», *Journal of the American Musicological Society*, 59/1 (2006), pp. 1-46.

⁴⁴ Carlos SANDRONI, *Feição decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* (Rio de Janeiro, Zahar Editores - UFRJ, 2001).

⁴⁵ Rogério BUDASZ, «The Five-Course Guitar (*viola*) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries» (Ph.D. dissertation, University of Southern California, 2001).

⁴⁶ Este *Guineo* tornou-se muito conhecido desde que foi referido por Robert STEVENSON, «The Afro-American Musical Legacy to 1800», *The Musical Quarterly* 54/4 (1968), pp. 475-502, ver 496. Edições musicais: Robert STEVENSON, *Autores vários: Vilancicos portugueses* [Portugaliae Musica, vol. XXIX] (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976), pp. 153-60. Jorge MATTA, *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 2 vols. (Lisboa, Colibri - CESEM, 2008-2012), vol. I, pp. 37-47. Tive oportunidade de gravar esta peça no disco das Vozes Alfonsinas *La mar de la musica* (Lisboa, EMI-Classics Portugal, 2001). A análise que segue retoma o argumento apresentado em Manuel Pedro FERREIRA, «Beyond Nations: a Thematic History», *Muzikologija / Musicology*, 27 (2019), pp. 163-86.

Exemplo 27. Comparação do ritmo do vilancico *Sã qui turo zente pleta* com os padrões do *Guineo* ou *Cumbé* (dança de matriz africana) e as correspondentes linhas-guias

Melismas e padrões, com África à espreita

Chegados a este ponto, podemos perguntar-nos se pode ser observada alguma relação entre melismas e padrões rítmicos, incluindo os de influência africana. Começemos por considerar o melisma seguinte, de ritmo rapsódico afim ao do ofertório *Gressus meos* (Exemplo 28).

Exemplo 28. Melisma de ritmo rapsódico com base mnemónica (agrupamento livre de 2, 3 ou 4 notas): passagem de «Era um redondo vocábulo», em transcrição do autor (as notas preenchidas a negro são rápidas, as notas brancas, pausadas)

Trata-se de uma passagem de uma canção de Zeca Afonso, «Era um redondo vocábulo».⁴⁷ Os melismas a solo estão presentes na sua obra a partir dos anos sessenta; ocupando uma posição terminal (após cada estrofe), aqueles gravados até 1974 compreendem entre doze notas (descontando o texto intercalado) e cinquenta e quatro notas, privilegiando a vogal «o»:⁴⁸

⁴⁷ Minha transcrição. Para a canção completa, ver AFONSO, *Todas as canções* (ver nota 32), pp. 137-9.

⁴⁸ As datas indicadas para as composições de José Afonso são as da primeira publicação em disco, de acordo com a listagem cronológica fornecida em AFONSO, *Todas as canções* (ver nota 32), pp. 343-5.

1964	«Canção do mar»: <i>hummm...</i>	21 notas
1964	«Canção longe»: <i>ôôôô...</i>	17 notas
1964	«Na fonte está Lianor»: <i>ôôô...</i>	14 notas
1968	«Canção de embalar»: <i>ôôô...</i>	26 notas
1971	«Cantar alentejano»: <i>ôôô...</i>	12 notas
1973	«Era um redondo vocábulo»: <i>ôôô...</i>	54 notas
1974	«Coro dos tribunais»: <i>ôôô...</i>	26 notas

Frequentemente o melisma decompõe-se em duas frases, que são seguidamente repetidas na mesma ordem. O melisma supõe um claro desdobramento melódico, pelo que não incluo nesta categoria a reverberação ornamental de uma nota prolongada, como sucede, sobre a vogal «i», em «Ó ti Alves» (1972). A possibilidade de se usar um melisma como introdução e fecho, silabado em *lá lá lá* («Coro dos caídos», 1964) ou inteiramente assobiado («Deus te salve, Rosa», 1969) acabou por ser pouco usada por Zeca Afonso. Contudo, desde os anos sessenta que ele recorreu a melismas silabados em posição final, como por exemplo em:

1964	«Minha mãe»: <i>bararam...</i>	14 notas
1973	«Gastão era perfeito»: <i>di ba ra bi du...</i>	22 notas
1983	«A nau de António Faria»: <i>lá ió ri ri rá...</i>	7 notas

No início dos anos setenta, Zeca Afonso começou a aplicar aos melismas uma articulação em sílabas soltas remanescente da articulação barroca, com as consoantes *t*, *r* e *d* articulando as vogais fechadas «i» e «u»; pode-se ouvi-la numa passagem intercalar a solo em «Maio, maduro Maio» (1971): *ti ti ti ru tu ri tu ru...*; a sonoridade foi depois replicada em «Paz, poeta e pombas» (1973), «O que faz falta» e «Lá no Xepangara» (1974). A partir da mesma década, também os padrões rítmicos tradicionais, mormente a fórmula heptassilábica A, entram no seu vocabulário musical (Exemplo 29).

Exemplo 29. Uso da fórmula heptassilábica A por José Afonso na década de setenta, como marca popularizante, e sua comparação com o Vira de Coimbra

Curiosamente, quando, em 1960, o cantor gravou o Vira de Coimbra, recusou aderir no seu canto à fórmula A, que coincide com o ritmo do Vira e foi, nessa gravação, veiculado apenas pela guitarra. Só depois da recolha informal de música tradicional realizada em Malpica do Tejo, na Beira-Baixa, e do registo em estúdio de uma das canções, «Maria Faia», em 1970, é que Zeca Afonso assumiu a fórmula A na vocalização de peças de autoria própria, assumindo aí a função de marca popularizante.

Padrões rítmicos tradicionais e melismas mantiveram-se, no entanto, em esferas separadas, com as excepções de que falaremos adiante. A partir de 1969, alguns melismas terminais em Zeca Afonso deixaram de ser cantados a solo, passando a receber tratamento coral com *bocca chiusa* ou o mesmo tipo de sílabas soltas já experimentado, a par de novas combinações sonoras:

1969	«Menina dos olhos tristes»: <i>hummm...</i>	16 notas
1973	«Se voaras mais ao perto»: <i>ó ri ó ri ó...</i>	13 notas
1973	«Venham mais cinco»: <i>dí ri ri di...</i>	21 notas
1974	«Lá no Xepangara»: <i>ti ti ti ru...</i>	14 notas
1983	«O país vai de carrinho»: <i>uai na nai ni nô... lê lê lê lô</i>	31 notas
1985	«Tarkovsky»: <i>u é ri é riô...</i>	23 notas

Isto, a não ser que se pretendesse um efeito especial, como em «Achégate a mim, Maruxa» (1979) com o seu *lá lai lá lai li lô*, que imita um alalá galego;⁴⁹ ou «Ailé, ailé» (1974), cujas sonoridades abertas, com remate coral sincopado *ai-a-lé...*, remetem vagamente para África, sendo a alusão à sonoridade africana veiculada sobretudo pela instrumentação.⁵⁰ Não nos esqueçamos que Zeca Afonso viveu vários anos em Moçambique, onde foi professor.

Entre parênteses: O caso «Mãe preta»

A presença do imaginário africano na canção popular portuguesa está, na verdade, largamente por estudar. Um caso especial é a adaptação da canção «Mãe preta», do brasileiro Caco Velho, pela fadista Maria da Conceição, no início dos anos cinquenta.⁵¹ Aqui há um padrão de percussão, nem sempre claro, que é incessantemente repetido ao longo da canção; às vezes um padrão semelhante, de

⁴⁹ O uso de sílabas soltas na canção tradicional galega foi estudado por Dorothé SCHUBARTH no *Cancioneiro Popular Galego*, vol. III, cit., pp. ix-xi e vol. IV (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1988), pp. x-xi.

⁵⁰ São os casos de «Lá no Xepangara» e da versão ao vivo de «Se voaras mais ao perto» (1980). Veja-se Alexandre Felipe FIUZA, «Representações do espaço africano na moderna canção popular portuguesa: o caso José Afonso», *TriceVersa*, 2/1 (2008), pp. 15-35.

⁵¹ Guilhermina LOPES e W. M. NOGUEIRA, «Mãe Preta: Releituras e ressignificações de uma canção brasileira». *Música e Cultura*, 11/1 (2019), pp. 36-58, ver 41. Discografia: Odeon 13691 (Rio de Janeiro, 1954), com orquestra, gravação em acesso livre disponibilizada pelo Instituto Moreira Salles (<https://discografiabrasileira.com.br/>); Iberia CB-30386 = Estoril EL 131, sem data, com acompanhamento de guitarra, viola e viola-baixo. Tive acesso a esta última gravação, em 31 de Outubro de 2022, numa versão de baixa qualidade sonora e sem indicação de origem, disponível em dois canais do Youtube; mais tarde a colega Susana Sardo, da Universidade de Aveiro, teve a gentileza de me enviar digitalizações profissionais da coleção de discos goma-laca José Moças (JM_10370 e JM_15641).

habanera, é assumido pela voz.⁵² A certa altura, Maria da Conceição canta um longo melisma, que ocupa seis compassos e é repetido uma vez (Exemplo 30).

O curto padrão rítmico ouvido em fundo, tan, ta-ta-tan, tan, | tan, ta-ta-tan, tan, não parece ter nada de especificamente africano, mas a sua presença evoca um batuque e, nesse sentido, a negritude. Por seu lado, o melisma (que abarca uma quarta perfeita, de si bemol ao fá natural inferior) é claramente cromático tanto na estrutura como na ornamentação.



Exemplo 30. Melisma de «Mãe preta», na versão de Maria da Conceição (duas realizações)

Poderemos pensar que o cromatismo cria um distanciamento exótico, orientalista. Não seria apenas um melisma: funcionaria como um arabesco. Contudo, ele deverá ter sido inspirado pela situação retratada pela canção. Trata-se de uma mulher, já de cabelos brancos, que cuida do bebé do patrão, como na «perlenga» madeirense «Imbala, preta, imbala / menino do teu senhor». Mas, aqui, a mãe negra cuida do menino enquanto o companheiro sofre na carne as agruras da servidão: «enquanto na sanzala Pai João apanhava / mãe preta mais uma lágrima enxugava [...] enquanto que a chibata batia no seu amor / mãe preta embalava o filho branco do siôr». O melisma pode, pois, ser ouvido como um lamento. Ele apresenta, de facto, algumas das características sonoras que ao longo dos séculos se estabeleceram como emblemáticas de um lamento: o salto intervalar descendente na cadência e a descida em patamares cromáticos.

O uso expressivo da queda melódica pode ser exemplificado por um pranto do trovador Gaucelm Faidit composto em 1199, lamentando a morte de Ricardo Coração de Leão (Exemplo 31a),⁵³ com seu salto descendente de terceira, seguido de dois melismas descendentes inscritos nos tetracordes menores lá-sol-fá-mi e sol-fá-mi-ré; e pela copla andaluza *¡Ay pena, penita!* de Quintero y León e Manuel Quiroga, de 1950, na interpretação de Lola Flores (Exemplo 31b: minha transcrição),⁵⁴ na qual a descida vocal se inscreve igualmente em tetracordes menores descendentes, apoiados primeiro

⁵² Sobre a *habanera* e sua filiação na contradança em 2/4, veja-se Olavo ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe* (La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2011), pp. 62-3, 119.

⁵³ Susan BOYNTON, «Emblems of Lament in Latin and Vernacular Song», in *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, editado por Dorothea Kullmann (Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009), pp. 222-48.

⁵⁴ Gravação integrada no filme *Pena, penita, pena* de Miguel MORAYTA (1953), do qual há excerto publicado no canal Youtube. A canção é apresentada como uma Farruca (subgénero dramático do Flamenco com influência galega) na edição em partitura de 1952 (Ediciones Quiroga, Madrid) e 1956 (Ediciones Internacionales Fermata, Buenos Aires).

Este tipo canção de embalar era também conhecida em Portugal, vazada sobre escalas menores ou maiores; entre os inícios e meados do século XX, foi registada no vale do Douro, em Leça da Palmeira, Castelo Branco, Alentejo e Açores.⁵⁹ Embora, no caso de haver quatro frases, se cadencie descendentemente em cada grau sucessivo do tetracorde, a melodia pode surgir encurtada, repousando só em três dos quatro graus, como nos exemplos recolhidos em Castelo Branco e na Ilha Terceira, onde a canção, considerando a sua escala modal, repousa em lá, sol e mi; no caso açoriano o sol sustenido está presente na frase inicial, mas cumpre uma função meramente ornamental (Exemplo 32).



Exemplo 32. Melodia de uma canção de embalar cantada nos Açores em 1952 (transposta uma terceira maior acima do tom original)

Não é impossível que uma versão da melodia circulasse no entorno da cantora e que lhe tenha servido de modelo, dado que os contornos melódicos são similares, ainda que o cromatismo e o revestimento ornamental possam ter tido inspiração andaluza, próxima ou remota.

Curiosamente, em Cinfães (versão aqui ilustrada no Exemplo 33) o embalo assumiu o padrão rítmico B, ta-|tan, tan, tá-tan, ta-|tam, que encontramos atrás em Monsanto.



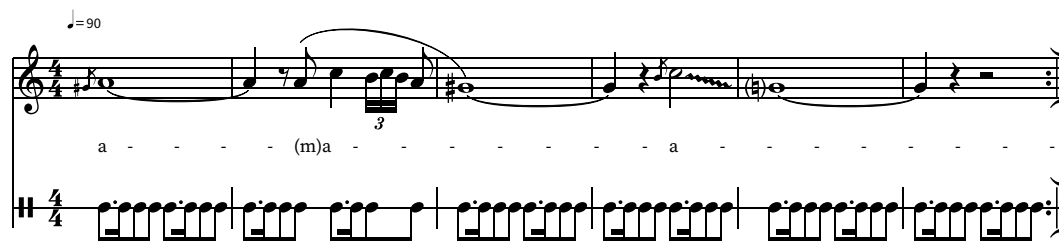
Exemplo 33. Excerto do embalo «Nana, nana, meu menino», numa versão cantada em Cinfães

Maria da Conceição conhecia-o bem, pois é o padrão típico do fado, com a sua sincopação afro-americana.⁶⁰ Para uma fadista, este ritmo seria completamente desprovido do poder evocativo oferecido pela liberdade de um lamento ornamentado ao estilo andaluz. Sucede que o melisma de

⁵⁹ José Leite de VASCONCELOS, «Canções do berço» [Revista Lusitana, 1907], in *Opúsculos*, volume VII: Etnologia, Parte II (Lisboa, Imprensa Nacional, 1938), pp. 780-927 [924]. Armando LEÇA, *Música popular portuguesa* (Porto, Domingos Barreira, 1947), pp. 163, 172. Vergílio PEREIRA, *Cancioneiro de Cinfães* (Porto, Junta de Província do Douro-Litoral, 1950), pp. 388-9 (n.ºs 156 e 157). SÁ, «A Canção de Embalar» (ver nota 56), pp. 61, 71, 86-8, 165, 193, 203-4, 225, 259, 270. Paul COLLAER, «La migration du style mélismatique oriental vers l'Occident», *Journal of the International Folk Music Council*, 16 (1964), pp. 70-3, refere uma versão açoriana, provavelmente uma das gravadas e publicadas por Artur Santos na década de 1950: vd. Cristina Brito da CRUZ, «Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)» (Dissertação de mestrado, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2001). O exemplo açoriano aqui oferecido em transcrição foi cantado por Maria Eugénia Simões na Ilha Terceira, em 1952, perante Artur Santos, e publicado pouco tempo depois em disco (Ilha Terceira, LP/JGAH, 1956). Devo o acesso a esta gravação à gentileza de Bruno Bettencourt, que me enviou a digitalização respectiva. A melodia serve vários versos e, no final, é também entoada sem letra. Há uma versão do embalo com a última cadência descaída por intervalo de terceira in Vergílio PEREIRA, *Cancioneiro de Resende* (Porto, Junta de Província do Douro-Litoral, 1957), p. 334, quase idêntica à melodia recolhida por Armando Leça na sua ficha inédita n.º 14 (Embalo «Dorme, meu menino», Amor/Leiria), disponível em <https://anossamusica.web.ua.pt/anm/files/14817432621469489381_BN_AL_21_14n.jpg> (acedido em 6 de Março de 2024).

⁶⁰ Rodney GALLOP, *Portugal: A Book of Folk-Ways* (Cambridge, Cambridge University Press, 1961), pp. 254-60. PEREIRA, *Cancioneiro de Cinfães* (ver nota 59), pp. 115-116, prefere filiar este exemplo no ritmo do «vira-fandango» do Minho.

Maria da Conceição foi quase imediatamente reinterpretado por Amália, que lhe amenizou o orientalismo da ornamentação (Exemplo 34).⁶¹



Exemplo 34. Melisma de «Mãe preta», na versão de Amália Rodrigues, com a correspondente percussão

Mais de quarenta anos depois, Dulce Pontes adicionou a canção ao seu repertório a partir da versão musical de Amália; mas optou por expandi-la na parte final, com a liberdade característica do cantor medieval no repertório não-canónico (Exemplo 35). O seu virtuosismo vocal evoca o testemunho, atrás citado, de João de Salisbúria sobre a estupefacção e inevitável rendição do ouvinte face a uma explosão de artifício instantaneamente irredutível ao exame racional.⁶²



Exemplo 35. O melisma de «Mãe preta», na interpretação de Dulce Pontes. A transcrição não inclui a vogal cantada, pois o «a» aberto inicial é livremente alterado no decurso da vocalização no sentido quer do «ê», quer do «ô»

Voltando à gravação de Amália: o padrão de percussão aí usado é claramente identificável com a *habanera*, em versão simplificada. Melisma e padrão rítmico, sobrepostos, permanecem, porém, perfis separados.

⁶¹ Amália RODRIGUES, «Barco negro (Mãe preta) / Solidão (Canção do mar)» (single Columbia DL 5007, 1954), lado A. Ambas as canções integraram o filme *Les Amants du Tage*, de Henri Verneuil, produzido nesse mesmo ano, mas só estreado em 1955. Os textos devem-se ao poeta David Mourão-Ferreira.

⁶² Dulce PONTES, «Mãe preta», in *Caminhos* (CD Movieplay SMP 850101 / PE 51028, 1996), faixa 2. A intérprete usou o texto original da canção, colocando-se, nesse aspecto, na linha de Maria da Conceição. A experiência imediata do melisma tal como surge aqui cantado resiste à análise; a respectiva racionalização (transcrição em notação moderna) só se tornou possível mediante a repetibilidade da gravação e a manipulação da sua velocidade de reprodução. A facilidade vocal de Dulce Pontes permitiu-lhe mesmo abordar criativamente as mais melismáticas das cantigas d'amigo de Martin Codax (a primeira e a última) num concerto ao vivo realizado em 2013 na cidade holandesa de Eindhoven (gravação acessível em <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/versaomusical.asp?cdvm=443>>).

A síntese final de José Afonso

Vimos atrás como Zeca Afonso é herdeiro quer do melisma rapsódico medieval, quer da padronização rítmica do cancioneiro tradicional; mas a sua atitude é intensamente receptiva e exploratória. A sua faceta de compositor alimenta-se não só da experiência musical multifacetada, mas também da sensibilidade de cantor e de poeta culto. Através do uso de sílabas soltas, Zeca Afonso faz com que o melisma absorva os sons da fala (que o surrealismo poético libertara da sua função denotativa) e ganhe uma articulação rítmica susceptível de incorporar todo o género de padrões. Isto viria a permitir-lhe a fusão de melisma, padrão e representação cultural africana, lograda pela primeira vez numa canção gravada em 1970 (Exemplo 36).⁶³ Trata-se da *Carta a Miguel Djéjé*, onde surge um melisma de trinta e quatro notas, cantado por Zeca Afonso sobre as vogais do nome do amigo, com o acompanhamento discreto de uma voz masculina mais grave.



Exemplo 36. Melisma ritmicamente padronizado na *Carta a Miguel Djéjé*, de José Afonso (1970). As notas mais pequenas correspondem ao acompanhamento vocal, que surge em segundo plano

O melisma, disposto num compasso de 6/8, é formatado de acordo com um padrão rítmico assimétrico de cinco ataques e doze unidades de tempo, das quais a última é um separador; equivale, esquematicamente, a uma sequência de 1+2+2+4+3 unidades. Embora o segundo e terceiro ataques dêem azo a durações desiguais (aqui transcritas como 1,5+2,5 semicolcheias, ou em desdobramento, a 4 semicolcheias executadas de maneira não exacta), a assimetria do padrão assenta na oposição, visualmente demarcada pela barra de compasso, entre as cinco unidades de tempo em posição de anacrusa e as sete seguintes, atacadas em tempo forte.

Com este melisma especial, tipicamente africano, o autor – que tinha saudades de ouvir o amigo Miguel, seu antigo empregado em Moçambique – parece ilustrar os quatro últimos versos da canção: «A gente / na minha terra / não canta assim / como eu ouvi».

Foi este o ponto de partida, na obra de José Afonso, para o uso em melismas silabados de padrões de assimetria tipicamente africana, sobrepostos a camadas ritmicamente variadas e metricamente deslocadas, de modo a formar uma polifonia multipista formalmente difusa, afim às práticas musicais

⁶³ Minha transcrição. Canção completa: AFONSO, *Todas as canções* (ver nota 32), pp. 92-3.

da negritude. É este processo que está na base da surpreendente multiculturalidade e contagiante energia de «Não é meu bem» (1979) e de «O canarinho» (1983) e ainda da pura alegria, inteiramente supratextual, da faixa que dá o nome ao álbum de despedida, «Galinhas do mato» (1985).⁶⁴ Em todos estes exemplos, no melisma silabado, mistura-se a voz a solo com o canto coral, numa profusão explosiva de sonoridades: *Ué rê rê rê... Ré rê rê rô..., Dum da-ra-rim di-tom di-tan di-tem, Nai nô ninai ninai nô..., Eh dê dê dô... Buá babu bubá bobô...* Tudo se passa como se a melodia, empoderada pelo ritmo, tivesse assaltado a linguagem, fazendo da letra, jogo; da sílaba, brinquedo; e do fonema, timbre de dança.

Manuel Pedro Ferreira doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton (1997), especializando-se na Idade Média. Professor catedrático na NOVA FCSH, foi coordenador do CESEM entre 2005 e 2023. Escreveu ou coordenou mais de vinte livros e publicou mais de duzentos trabalhos científicos em livros e revistas, tendo dirigido vários projectos de investigação e criado, entre outras ferramentas digitais, a Portuguese Early Music database (2010-). Integrou a direcção da Sociedade Internacional de Musicologia (2012-2022). Fundou e dirige desde 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou oito CDs. Tem estado também activo enquanto crítico musical, compositor e poeta. ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-1708-3247>.

⁶⁴ Tive oportunidade de publicar uma recensão crítica deste LP pouco depois da sua publicação: «Galinhas do Mato: pistas de análise», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º182 (28/12/1985). Em Fevereiro de 1987 escrevi uma curta reflexão sobre José Afonso, só recentemente publicada: «José Afonso, cantor», *Glosas*, 22 (2024), pp. 95-9.