

LITERATURA MEDIEVAL

Volume I

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

IV CONGRESSO DA AHLM
COMISSÃO ORGANIZADORA

PRESIDENTE

AIRES A. NASCIMENTO
(Universidade de Lisboa)

VICE-PRESIDENTES

CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO
(Universidade de Lisboa)

TERESA AMADO
(Universidade de Lisboa)

VOGAIS

ANA MORAIS
(Universidade Nova de Lisboa)

ARNALDO ESPÍRITO SANTO
(Universidade de Lisboa)

LEONOR CURADO NEVES
(Universidade de Lisboa)

MARGARIDA MADUREIRA
(Universidade de Lisboa)

MÁRIO REIS
(Edições Cosmos)

SECRETARIADO

AURORA ALVES
ELSA SIMÕES
LUÍSA ANTUNES
MARIA DA CONCEIÇÃO SILVA
TERESA OLIVEIRA

CATARINA FONSECA
ISABEL FERREIRA
MADALENA TAVARES
PAULO MILITÃO
VÍTOR GOMES

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

2ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63838/93
ISBN: 972-8081-04-9

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1ª — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Relatório Preliminar sobre o Conteúdo Musical do Fragmento Sharrer

Manuel Pedro Ferreira

Universidade Nova de Lisboa

Do ponto de vista musicológico, o fragmento de poesias de D. Dinis, musicadas, conservado na Torre do Tombo¹ assume uma importância difícil de igualar. Trata-se do único documento medieval presentemente conhecido contendo melodias profanas de origem portuguesa; é igualmente o único a transmitir a música de cantigas de amor em galego-português. O acesso histórico à monodia trovadoresca peninsular vê-se assim enormemente enriquecido pela descoberta do Doutor Harvey Sharrer, pelo que julgamos dever aqui exprimir-lhe a nossa mais sincera — e empolgada — gratidão.

A exploração do conteúdo musical do fragmento é, contudo, delicada, dado que este apenas conserva, do apontamento musical primitivo, as figuras correspondentes a pouco mais de metade do texto poético; nenhuma cantiga chegou até nós com a melodia intacta. Impõe-se, portanto, uma sondagem musicológica cuidadosa, instrumentos de análise bem calibrados, e uma extracção prudente e gradual dos resultados. Esta comunicação deve assim ser entendida como um relatório preliminar, não exaustivo, de carácter necessariamente técnico, pelo que antecipadamente se apela à vossa compreensão.

Atendendo, porém, à circunstância de nos dirigirmos a um público erudito mas musicalmente não especializado, entendemos útil clarificar o sentido de certos termos menos correntes de que esta comunicação fará uso assíduo: *clave*, *ponto*, *plica*, *ligadura*, *custos*, *melisma*, e *mensural*.

- Clave** é uma letra estilizada centrada sobre determinada linha da pauta, indicando o nome das notas apontadas sobre a linha; dado que esse nome situa a nota numa escala, a clave permite-nos saber, em princípio, a altura relativa de todas as outras notas apontadas na pauta.
- Ponto** é a representação gráfica mínima de uma nota isolada; na notação quadrada, pode ter uma forma aproximadamente quadrangular, pelo que se designa por ponto quadrado, ou, no caso de se optar por um eixo de escrita oblíquo, de um losango, chamado ponto inclinado.
- Plica** é uma nota suplementar de carácter ornamental, representada por um ou dois traços, executada posteriormente e dentro do tempo atribuído à nota tangente aos traços, e na direcção (ascendente ou descendente) indicada pelo traço mais à direita; por extensão, refere igualmente a figura notacional que contém uma nota isolada com plica.
- Ligadura** é uma figura que representa, ligadas, duas ou mais notas. Consoante o número de notas não ornamentais que contém, diz-se binária, ternária, e assim por diante.
- Custos** é um sinal no fim da pauta indicando, para maior fluência de leitura, a nota que inicia a pauta seguinte.
- Melisma** é um grupo de três ou mais notas cantadas sobre a mesma sílaba. Uma melodia com profusão de melismas terá um carácter melismático; uma outra registando, em regra, uma nota por sílaba terá, pelo contrário, um carácter silábico.
- Mensural** será um sistema de escrita que inclui informação não só sobre a altura relativa dos sons, como também sobre a sua qualidade de duração; nas notações mensurais francesas originadas na segunda metade do século XIII, para dar um exemplo, a

nota simples com valor de semibreve é representada por um ponto inclinado, enquanto o valor de breve é denotado por um ponto quadrado e o de longa por uma figura chamada virga, constituída por um ponto quadrado com haste descendente tangente ao lado direito.

Esperando que a definição destes termos possa facilitar a compreensão do que se segue, julgamos chegado o momento de passar à apresentação musicológica do fragmento Sharrer.

O primeiro aspecto a ter em conta é a diversidade das grafias musicais representadas neste fólio. O conceito de «grafia musical» remete quer para as características do reportório notacional, quer para outras marcas que individualizam a escrita deste ou daquele copista. Começemos por este último nível, por mais evidente. É possível distinguir, no apontamento musical, três diferentes mãos; chamemos-lhes, por ordem de aparecimento no fragmento, apontadores A, B e C.

O apontador A anotou a música das cantigas 1, 2 e 6; a sua escrita distingue-se pelo arredondamento da clave de dó (exemplo 1) e por uma clave de fá pouco usual (ex. 2). É o único escriba a utilizar o *custos*, ou nota de antecipação, ao finalizar a pauta (ex. 3). Outro atributo deste copista é a forma estreita dos pontos e a sua dimensão relativamente avantajada — cerca de dois milímetros de largura por quatro de altura (ex. 4).

O apontador B anotou a música das cantigas 3 e 4. Distingue-se, em primeiro lugar, pelo uso de uma clave de fá de aparência convencional (ex. 5); em segundo lugar, pelo uso do *bipunctum* ascendente, isolado ou em composição (ex. 6); e, finalmente, pelos pontos medindo cerca de dois milímetros de largura por dois milímetros e meio de altura (ex. 7). O vestígio da clave de dó no início da cantiga 4 (ex. 8) é dificilmente identificável com a forma da mesma clave grafada pelos restantes copistas.

O apontador C, responsável pela notação das cantigas 5 e 7, desenha uma clave de dó angular (ex. 9); usa um sinal à direita das plicas para indicar um intervalo de terceira descendente (ex. 10); tende a grafar os pontos com as dimensões de dois por dois milímetros, embora haja alguns de dois milímetros e meio de altura; e arredonda frequentemente a base da virga (ex. 11)².

Uma vez identificadas as diferentes mãos, é de atentar nas características do reportório notacional adoptado ou trasladado por cada uma delas. Todos os apontadores usam o *bipunctum* descendente, isolado ou em composição com a plica descendente (ex. 12); esta última figura só encontra paralelo no Pergaminho Vindel, pelo que parece ser típica do espaço galego-português³. As restantes formas tipicamente peninsulares representadas no fragmento aparecem pela mão dos apontadores A e B. O apontador A aparenta estar especialmente próximo de tradições regionais de notação: a orientação descendente da haste do *custos*, rara nos manuscritos franceses, encontra-se frequentemente em fontes litúrgico-musicais de origem ibérica⁴, e é característica do manuscrito toledano das Cantigas de Santa Maria⁵; a clave de fá, normalmente formando par com a clave de dó — o que corresponde a uma prática arcaica — é provavelmente derivada de um F semelhante àqueles encontrados no Gradual de Lorvão (ex. 13)⁶. A notação da cantiga 6 espelha uma grafia diferente daquela usada nas primeiras composições: a plica descendente, nas ligaduras e figuras compostas, é significada com hastes descendentes tanto à esquerda como à direita da nota plicada, uma prática de que não conhecemos outros testemunhos (ex. 14); ainda nesta cantiga, a semibreve ligada à breve, como nota ornamental de ataque (ex. 15a) recorda uma figura semelhante presente no Pergaminho Vindel e no códice de Las Huelgas (ex. 15b). O apontador A veicula, portanto, duas grafias diferenciadas, a segunda das quais possivelmente característica do modelo copiado. O apontador B usa ainda duas figuras pouco comuns, uma delas presente no Pergaminho Vindel (ex. 16a), a outra nos códices escorialenses das Cantigas de Santa Maria (ex. 16b).

A notação musical do fragmento, globalmente considerada, deriva, não obstante os particularismos ibéricos, das notações mensurais francesas da segunda metade do século XIII. Por um lado, as notas simples isoladas têm a forma ora duma virga, ora dum ponto quadrado. Isto, por si só, é pouco significativo, já que a alternância das duas formas podia ter, nesta época, três sentidos: altura melódica relativa, cabendo à virga assinalar as notas mais agudas; posição da sílaba na palavra, cabendo à virga marcar o seu início⁷; ou diferenciação rítmica, cabendo à virga representar as notas de maior duração. No fragmento Sharer, porém, só o último sentido se revela adequado ao uso que destas formas faz cada um dos apontadores⁸. Por outro lado, todos eles usam ligaduras *cum opposita proprietate*, isto é, com haste ascendente à esquerda significando notas iniciais com valor de semibreve (ex. 17); usam ainda, todos eles, duas outras ligaduras cuja forma, dita artificial, indica uma modificação do ritmo breve-longa associado à ligadura natural, chamada *podatus* (ex. 18). Podemos assim concluir que a notação do fragmento tem, como a do Pergaminho Vindel e a dos códices das Cantigas de Santa Maria, características mensurais, isto é, inclui não apenas informação sobre a linha melódica, mas igualmente, em medida a averiguar com maior detenção, indicações sobre a duração relativa das notas.

Observada a diversidade das grafias e a relativa congruência dos reportórios e princípios notacionais adoptados, há a referir os principais problemas de interpretação musical postos pelo fragmento. Começemos pela leitura das alturas melódicas. Em várias pautas não se conservou a clave inicial, pelo que se perdeu a chave da escala musical em que a solfa se enquadra. Nalguns casos, a presença de um *custos* resolve a indefinição mélica; noutros, impõe-se a formulação de hipóteses de leitura baseadas no contexto e em paralelos melódicos. Um outro problema é a interpretação da haste descendente à direita de certas ligaduras, já que esta pode, em princípio, ter um de dois significados: mélico, como plica, ou rítmico, como sinal de prolongamento. Finalmente, as plicas obrigam invariavelmente a uma decisão editorial sobre a nota considerada mais provável ou aceitável como tradução melódica da sua haste.

Não obstante estes escolhos, é evidente que o intervalo de terceira, raro nas cantigas de Martin Codax, é aqui profusamente usado e que o âmbito melódico não é tão estreito como nessas cantigas, pois tende a igualar ou a ultrapassar a oitava, factos que revelam afinidade com o estilo das Cantigas de Santa Maria e da tradição trovadoresca de além-Pirinéus. As melodias revelam, por outro lado, um carácter bastante mais melismático do que as cantigas de amigo, a generalidade das composições alfonsinas ou o grosso da produção trovadoresca provençal ou francesa; casos comparáveis como a canção *Li biaux estes se resclairre*, do mestre Symons d'Autie⁹, ou os loores marianos 230 e 190 são muito pouco comuns. A investigação dos tipos melódicos usados no fragmento e da sua relação com outros reportórios terá de aguardar a fixação editorial do texto musical de todas as cantigas.

A interpretação do ritmo põe um diferente tipo de problemas. Dado que as passagens silábicas são relativamente escassas e nem todas as ligaduras têm um significado mensural claramente definido, a transcrição rítmica terá frequentemente de se basear no contexto, no testemunho de fontes teóricas e musicais contemporâneas ou no significado quer de formas análogas, quer da mesma forma em situação diversa; o recurso ao contexto é infelizmente limitado pela pequenez da amostra e pelo estado lacunar do documento. Uma abordagem cuidadosa permitirá, não obstante, chegar a soluções caracterizadas por maior ou menor grau de certeza: soluções praticamente certas, se unanimemente suportadas pela documentação relevante e portanto assumíveis como verdadeiras; prováveis, se logicamente fundamentadas e, face à informação histórica disponível, inequivocamente mais adequadas do que outras possibilidades; ou, no mínimo, conjecturais, quando não haja elementos para avaliar da verdade mas apenas da plausibilidade da solução. Às soluções arbitrárias não é aqui conferida dignidade musicológica.

As características rítmicas e acentuais da música apontada no fragmento só poderão ser devidamente determinadas após transcrição e análise detalhada de cada uma das cantigas;

parece contudo claro, desde logo, que o ritmo modal, mais ou menos camuflado pela partição ou reunião dos valores duracionais de base, não lhes é inteiramente estranho; e que a relação da melodia com a acentuação estrófica é diversa daquela por nós encontrada nas cantigas de Martín Codax.

Uma terceira área problemática é a identificação das formas musicais associadas aos poemas. Há versos inteiros de que se perdeu a música, e em muitos dos restantes as lacunas são de molde a suscitar dúvidas sobre o contorno da frase musical correspondente. Deve ainda ter-se em conta que, na tradição trovadoresca, a liberdade de variação da intervállica e, em certos casos e de forma limitada, do contorno melódico de uma frase aquando da sua repetição é um factor de ambiguidade que torna especialmente delicada a avaliação das diferenças registadas entre trechos melódicos¹⁰.

Apesar destas dificuldades, pode retirar-se com segurança um certo número de conclusões: em três cantigas há repetição melódica no interior da estrofe; numa delas, as duas primeiras frases são diferentes entre si, e em duas, ou possivelmente três outras composições, a segunda frase repete, com variações, a inicial; em duas cantigas a música do refrão repete material melódico anteriormente apresentado no início ou no final da estrofe, sem que esta repetição faça supôr nem a simplificação, nem a elaboração desse material. Pode assim deduzir-se, em primeiro lugar, que a música destas cantigas tem mais afinidade com a *chanson* francesa do que com a *cansó* provençal, menos atreita à repetição melódica do que aquela¹¹; e em segundo lugar, que o refrão das cantigas de amor não é lugar para expansão ornamental ou mudança de temporalidade, como os refrões das cantigas de amigo, nem tem características corais ou coreográficas, como querem certas teorias oitocentistas ainda hoje, por inércia, dominantes.

A relação de identidade ou diferença entre as melodias apontadas no fragmento é igualmente de molde a suscitar interrogações. Para que esta questão possa ser devidamente colocada, importa antes do mais assentar ideias sobre a forma como se constituiu o documento. Em diversas ocasiões a música extravasa a pauta pela direita, não por erro de cálculo, mas por falta de espaço, o que significa que os poemas foram copiados sem ter em conta a música, possivelmente por se ter usado um modelo não musicado¹². A presença de quatro diferentes grafias musicais num único fólio, uma ocorrência altamente improvável em cancioneiros medievais, confirma esta conclusão, pois indica que o apontamento musical foi sendo introduzido à medida que se dispôs de fontes musicadas, ou se tomaram decisões editoriais no sentido de preencher as lacunas existentes. É pois de supôr alguma desorganização ou dificuldade no acabamento da colectânea a que o fragmento terá pertencido.

Estas observações são importantes para o estatuto musical das cantigas 5, 6 e 7. Os primeiros versos destas cantigas usam basicamente a mesma melodia (ex. 19a). As diferenças melódicas registadas não são maiores do que aquelas observadas entre diferentes versões da mesma composição encontradas nos cancioneiros franceses. Esta identidade melódica admite três interpretações. Por um lado, é muito plausível que remonte ao estado primitivo das composições, caso em que o repetido uso de um contorno tradicional teria sido conjugado com modos de variação de possível conotação retórica. Por outro lado, se supusermos que o apontador C supriu a falta de modelos musicados recorrendo à melodia da cantiga 6, a identidade entre os três contornos seria a consequência de uma iniciativa editorial. Pode ainda admitir-se a combinação das duas possibilidades, se supusermos que o apontador A baseou esta última melodia na das cantigas 5 e 7; tal hipótese afigura-se-nos, contudo, a menos provável das três, dado ser plausível que a grafia musical da cantiga 6 não espelhe os hábitos notacionais do copista.

A reconstituição das lacunas destas três cantigas deverá ter em conta a identidade melódica observada entre elas. Como exemplo de uma reconstituição musical parcial, escolhemos a cantiga 6, devido, em primeiro lugar, à circunstância de ela representar, por si só, uma das quatro grafias musicais do fragmento Sharrer e se poder, assim, abordar como uma entidade auto-suficiente; e em segundo lugar, devido ao facto de o seu texto poético ter

sido objecto de uma nova edição preparada especialmente para esta ocasião pela Sr^a Dr^a Elsa Gonçalves.

A identidade melódica dos dois primeiros versos (ex. 19a, pauta central) é, não obstante as lacunas do documento, muito provavelmente a mesma dos versos do refrão (ex. 19b). Isto permite-nos reconstituir tanto o final da frase musical correspondente ao segundo verso como a quase totalidade da música do refrão. Subsistem contudo duas lacunas: uma no primeiro verso, sobre *mia*, a outra no segundo, sobre a primeira sílaba de *levar* (ex. 20). Preenchemo-las conjecturalmente; demo-nos conta, de seguida, de que a nossa proposta para a primeira lacuna correspondia exactamente à figura que as cantigas 5 e 7 apresentam sobre a mesma posição silábica, pelo que a mesma reconstituição passou de conjectural a muito provável. Na nossa transcrição (ex. 20), escrevemos a primeira integração, provável, entre parêntesis rectos, e a segunda, conjectural, entre parêntesis oblíquos.

Ao efectuarmos o trabalho de transcrição a leitura das alturas melódicas não pôs quaisquer dúvidas, se exceptuarmos as plicas — de tradução menos certa. Pelo contrário, a transcrição do ritmo revelou-se, frequentemente, bastante delicada. Na primeira frase (a), o valor rítmico de nove notas¹³ é praticamente certo; o de catorze notas, provável; e o de três, conjectural. Na repetição (a'), a duração relativa de nove notas¹⁴ é praticamente certa; a de quinze, provável; e a de três, não contando com as notas entre parêntesis oblíquos, conjectural. As notas cujo significado rítmico é apenas conjecturável aparecem escritas sem haste, sendo as correspondentes propostas de leitura rítmica apresentadas sobre a pauta.

O resultado musical, tal como o cantou, por especial atenção, Gonçalo Pinto Gonçalves, é o que se irá ouvir de seguida.

Muito obrigado.

Notas

¹ Casa Forte: Capa do Cartório Notarial de Lisboa nº 7-A, Caixa 1, Maço 1, Livro 3. Também referido como «Fragmento Sharrer», do nome do seu descobridor.

² Se bem que nenhuma destas razões leve necessariamente, por si só, a supor uma mão distinta do apontador B, o conjunto dos factos expostos aponta claramente no sentido de se tratar de um outro copista.

³ Sobre o Pergaminho Vindel, veja-se Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Unisys, 1986.

⁴ Códice Calixtino (Archivo de la Catedral de Santiago), fól. 222r; *Facsimiles de códices musicales existentes en la Libreria del Cabildo Toledano, sacados para Don F. A. Barbieri por Don Crispulo Avecilla*, Toledo 1869 (B.N. Madrid, M 813), nºs 4, 5, 6, 7, 21, 22; Arquivo Distrital de Viseu, fragmentos 135, 732; Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas, Perg. M.-3 / 1623/82.

⁵ Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 10 069. Sobre a notação musical das Cantigas de Santa Maria, consulte-se a obra de Higinio Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio*, 3 vols., Barcelona, Biblioteca Central, 1942-64; e, do autor destas linhas, a comunicação «Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the *Cantigas de Santa Maria*», a publicar ainda no corrente ano nas Actas do Simpósio Internacional *La música en la época del Pórtico de la Gloria. Transcripción e Interpretación* (Santiago de Compostela, 6 a 8 de Maio de 1991).

⁶ Torre do Tombo, Casa Forte 102.

⁷ Veja-se o Gradual cisterciense de Lorvão, cit.

⁸ Vejam-se as cantigas 1, sobre *rogo-vos*; 2, sobre *que eu por*; 4, sobre *que mui*; e 5, sobre *o por que e se Deus me*.

⁹ Ms. T = Noailles (Paris, B.N. fr. 12615), fól. 39r.

¹⁰ Sobre a problemática da variação na tradição trovadoresca francesa, veja-se Manuel Pedro Ferreira, «*Mesure et temporalité: vers l'Ars Nova*», a publicar nas Actas do Colóquio *La rationalisation du temps aux XIII^e et XIV^e siècles — Musiques et Mentalités* (Abadia de Royaumont, 1 a 3 de Julho de 1991).

¹¹ Willi Apel, «Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song», in *Journal of the American Musicological Society* 7 (1954), pp. 121-30; Gérard Le Vot, «Troubadours et trouvères», in M.-C. Bertrando Patier (ed.), *Histoire de la Musique*, vol. I, Paris, 1982, pp. 47-74.

¹² Nos códices das Cantigas de Santa Maria, pelo contrário, a separação das sílabas tem em conta o espaço ocupado pela música, apesar de esta ter sido copiada em último lugar.

¹³ Números de ordem na nossa transcrição: 2, 7, 8, 15, 16, 17, 18, 23 e 25.

¹⁴ Números de ordem: 8, 9, 16, 17, 18, 19, 20, 23 e 30.



Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4



Ex. 5



Ex. 6



Ex. 7



Ex. 8



Ex. 9



Ex. 10



Ex. 11



Ex. 12



Ex. 13



(* : forma hipotética)



Ex. 14



Ex. 15



Ex. 16



Ex. 17



Ex. 18

5
6
4
6

a

b

Ex. 19

α

α'

8 1. Non sei co - mo me sal - v'a mia - se - nhor
5. Pois ta - ma - nho Tem - p'a' que qua - re - ci

2. se me Deus an - t'os seus o - lhos le - var,
6. sen seu man - da - d'o - ir e a non vi.

Ex. 20