



A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas de Santa María*¹

Manuel Pedro FERREIRA
Universidade Nova de Lisboa

Apesar da invulgar importância das Cantigas de Santa Maria para o conhecimento da cultura medieval e do lugar cimeiro que ocupam, entre as fontes musicais ibéricas do século XIII, os respectivos códices, é raro o aparecimento de um livro que tenha a sua música por objecto. O trabalho do historiador Pedro López Elum, que analisaremos de seguida, merece, por isso, a nossa saudação.

Consta ele, fundamentalmente, de duas partes. Na primeira, introdutória e expositiva, coloca-se em contexto o repertório, discute-se a sua formação progressiva e a sua fortuna histórica e propõe-se um método de transcrição musical baseado nas regras de notação mensural expostas no tratado de Lambertus (ou Pseudo-Aristóteles), acessível na edição de Coussemaker (1864). Em complemento, são analisadas duas recentes edições musicais do repertório mariano, a de Cunningham (2000), limitada às *cantigas de loor* (veja-se Ferreira 2001), e a de Pla (2001), completa. A segunda parte apresenta, em notação moderna, o conteúdo musical das cantigas presentes no manuscrito de Madrid (proveniente de Toledo), mas transcritas, sempre que possível, a partir do chamado «códice dos músicos» conservado no Escorial.

O autor discute ao longo do livro uma grande variedade de temas, normalmente tratados com base em bibliografia alheia (nem sempre a mais recente),

¹ Pedro LÓPEZ ELUM, *Interpretando la música medieval del siglo XIII. Las Cantigas de Santa María*, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2005. 344 pp, incl. 16 lâminas



despontando, aqui e ali, algumas ideias interessantes, como a da possível ligação entre a cantiga 100 (*Santa Maria, 'strela do dia*) e a efêmera Ordem Militar de Santa Maria, conhecida por Ordem da Estrela (pp. 52-53). Não obstante, o contributo original de López Elum consiste, sobretudo, na sua reapreciação histórica do códice toledano e na sua defesa de uma interpretação notacional dos manuscritos do Escorial que esteja estritamente vinculada à aplicação de princípios mensurais atestados em tratados contemporâneos.

O códice de Toledo

No que respeita ao códice toledano, é de lamentar que o autor não tivesse tido em conta os contributos publicados nos últimos anos, em particular os estudos de Ferreira (1994) e de Parkinson (2000), bem como o resumo do debate havido em Oxford em 1994 (publicado no mesmo volume que recolhe o artigo de Parkinson). López Elum parte, então, da antiga posição de Anglés (1943-1964), aceite por Mettmann (1986-1989), segundo a qual esse manuscrito seria posterior aos códices escorialenses, ignorando a sugestão, avançada em Ferreira (1986, 1994) e entretanto consolidada pelo contributo de Parkinson (2000) e dos paleógrafos presentes no debate de Oxford, de que o inverso é o mais provável. Parte-se também do princípio de que o manuscrito é cópia de um original perdido, tese tradicional a que Parkinson (2000) contrapôs, com argumentos sólidos, a possibilidade de ele ser, de facto, o original de Alfonso X.

Tentemos resumir a posição do autor. O códice que primeiro teria recolhido a coleção original, usando notação mensural (p. 67), teria sido concluído — numa primeira versão de cem cantigas, sem apêndices — por volta de 1268 (p. 14) ou pouco depois dessa data (p. 52). Esta datação baseia-se numa interpretação pessoal da cantiga 115 (já incluída no códice de Toledo como n.º 55), a qual, ao mencionar um papa Clemente, teria relação com o pontificado de Clemente IV, decorrido entre 1265 e 1268 (pp. 50-52). Esta cantiga retoma, porém, uma narrativa anterior, de Gautier de Coinci, e menciona um papa Clemente, em posição de rima, como sendo contemporâneo da acção narrada, e não do presente do narrador. É imprudente, pois, datar a cantiga, e o presumível volume que a conteria, por referência a Clemente IV.

O códice de Toledo seria uma cópia desse hipotético original, adoptando notação em parte não mensural (p. 56); esta cópia teria sido realizada numa de duas ocasiões — finais do reinado de Alfonso X (p. 50), «aproximadamente em 1277» (p. 67), «hacia 1276-1277» (p. 80), «hacia 1276-77 o en los últimos años del reinado» (p. 79) —, depois de quase todo o repertório nele incluído ter sido



A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantiças...*

copiado nos códices escorialenses ou, pelo menos, no «códice dos músicos» (pp. 61, 79). A sua hipótese explicativa é a seguinte: «Como el monarca intuía que su obra iba a quedar inconclusa [...] decide que sea la Iglesia quien la custodie e interprete [...]. Pero para que la Iglesia cumpliera ese cometido tuvo que transformar aquel corpus musical, avanzado en su notación, en algo más sencillo y, sobre todo, inteligible para quien lo debía ejecutar» (p. 14). «El [texto] musical no lo harán los músicos de la corte, sino la propia Iglesia con el fin de que adecue los signos musicales a los que acepta dentro de su canto musical» (p. 66), o que representaria, relativamente à notação musical, um retrocesso histórico (p. 72).

Esta explicação das diferenças notacionais entre os manuscritos cai por terra, uma vez estabelecida a prioridade cronológica do códice de Toledo relativamente aos códices escorialenses. A intervenção da Igreja (que sector da Igreja?) na sua confecção é inteiramente imaginária e seria, para mais, incoerente, pois a notação a que teria chegado não corresponde a nada que se encontre nos livros litúrgicos do tempo. O autor deixa-se influenciar pela sua imaginação a ponto de afirmar que o formato e peso do códice «permite que pueda ser usado cómodamente en procesiones» (p. 77), afirmação só possível vinda de alguém que nunca manipulou o manuscrito em questão, nunca cantou em procissão e nunca viu procissões litúrgicas.

Apesar de tudo, é útil a análise paleográfica das correcções marginais ao códice de Toledo, em letra cursiva (pp. 62-63): citam-se sete documentos diplomáticos, datados entre 1274 e 1299, com características semelhantes; destes, os que estão paleograficamente mais próximos dessas correcções são dois documentos de 1277 (reproduzidos nas lâminas 12 e 13), o que vem reforçar a actual convicção da comunidade científica, de que o códice é anterior a essa data.

Ingenuidade epistemológica

Quanto à proposta central deste livro, o método de transcrição musical, advém de uma posição epistemológica que se nos afigura, no mínimo, ingénua. Premonitória dessa ingenuidade é a interpretação das miniaturas que, nos códices escorialenses, encimam a cantiga nº1. O autor toma-as como descrições naturalistas —«El monarca preside la audición en palacio [...] Las personas que ejecutan los instrumentos y los cantores se colocan a su derecha o izquierda» (p. 56; veja-se também a p. 134)— e assume que a sua finalidade seria «dar a conocer cómo se ejecutaba. Cuántas personas las cantaban y cuántos músicos intervenían [...] ocho cantantes y cuatro instrumentistas» (p. 65), não se hesitando em atribuir a qualidade de cantor a todo o não-instrumentista. Esta leitura, passando por cima da dimensão



simbólica da imagem medieval, das convenções de representação a ela associadas e das suas condicionantes gráficas e codicológicas, ignora décadas de afirmação e refinamento da Iconografia Musical como ramo científico interdisciplinar.

Isto seria apenas um lamentável pormenor, se não fosse indício de uma atitude acrítica, que talvez se possa compreender como expressão tardia de uma escola de pensamento positivista, ou então, mais simplesmente, como sintoma de amadorismo musicológico. De facto, o autor parte do princípio de que «el que transcribe música y dispone de tratados coetáneos está sujeto a las normas que allí se fijan. Nunca pasará de esa fase objectiva» (p. 15). No entanto, como nos diz Arlt (1990; minha tradução), «no caso das notações que medem com precisão [a duração relativa das notas], a prática exhibe uma grande autonomia face aos textos teóricos: só uma pequena parte das fontes medievais aplica até ao pormenor as lições da teoria. Até meados do século XIV, as indicações rítmicas de uma grande maioria de fontes não se deixam associar a um texto teórico em concreto [...] Mesmo nos séculos XIV e XV, a correspondência entre a teoria e a prática da notação limita-se em muitos casos às características mais gerais [...] A notação das Cantigas e a de muitas outras fontes monódicas até ao século XV escapa a toda a sistematização que se possa querer basear em critérios retirados de textos teóricos» (p. 405). Esta é a razão pela qual os musicólogos mais avisados não se propuseram transcrever as Cantigas de Santa Maria segundo as regras de Lambertus, ou outro tratadista da época: lembraram-se dessa possibilidade, mas pensaram duas vezes.

A teoria mensural como horizonte da notação

Tentemos, não obstante, fazer justiça à proposta de López Elum, admitindo que os tratados teóricos de música mensural contemporâneos das Cantigas não devem ser ignorados. Há, de facto, nos códices do Escorial, figuras de notação que denunciam a assimilação selectiva de uma prática notacional de tipo mensural. Devemos, pois, estar atentos aos diversos testemunhos teóricos anteriores à morte de Alfonso X. Assim sendo, porquê escolher um único texto como referência, e logo o texto de Lambertus? O autor diz-nos (pp. 15-16) que começou por considerar todos os tratados do século XIII, para se concentrar depois nos da segunda metade do século; mas, logo de seguida, por desconfiança relativamente à edição monumental de Coussemaker (1864), limitou o universo da escolha a Lambertus e Franco de Colónia, lidos directamente a partir de manuscritos medievais, verificando de seguida que o primeiro era, dos dois, o mais adequado.

Desde logo, é arbitrário pretender que a totalidade das Cantigas de Santa Maria foi escrita, nos códices escorialenses, tendo por horizonte, até ao último



A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas*...

detalhe, um mesmo código de notação, quer porque o processo de compilação, inicialmente baseado em rolos, folhas volantes ou *libelli* individuais (apontados ou não) permitia justapôr diferentes práticas notacionais, quer porque diferentes copistas (ou o mesmo copista em diferentes momentos) podiam ter entendimentos diversos quanto ao uso de certos signos. Os manuscritos das Cantigas reúnem várias sub-coleções e melodias de diferentes origens e reflectem uma evolução ao longo do tempo; se o seu conteúdo notacional não é uniforme, a aplicação de um mesmo conjunto de regras a todas as composições leva inevitavelmente a distorcer a realidade musical.

Em segundo lugar, é arbitrário pôr de lado a teoria mensural da primeira metade do século XIII, a saber, o tratado *Discantus positio vulgaris*, de c. 1230–40, já que ele representa, segundo nos diz Hieronimus de Moravia na década de 1280, princípios ainda então geralmente vigentes em várias nações. Suspeito que a sua exclusão tem a ver com o facto de deixar imensos problemas de transcrição em aberto, que só foram teoricamente confrontados e resolvidos na segunda metade do século. Isto leva-nos a uma terceira arbitrariedade: a escolha do texto de Lambertus como base para a transcrição musical. Se o problema era, alegadamente, a qualidade geral das edições mais antigas, porquê ignorar as modernas e cuidadosas edições críticas dos tratados de Johannes de Garlandia (c. 1250–60), de Amerus (1271) e do Anónimo de St. Emmeram (1279)?

Garlandia foi particularmente influente entre 1260 e 1290; antes de Franco, não há autor conhecido que mais tenha marcado a notação do motete polifónico, dele dependendo vários autores, desde Dietricus (c. 1270) até ao Anónimo IV de Coussemaker (c. 1285). A ter de escolher-se um só tratado (o que, como vimos, é muito discutível), o de Garlandia seria a escolha mais lógica. Contudo, mesmo as suas regras não estão isentas de ambiguidade, o que levou Lambertus e o Anónimo de St. Emmeram a reinterpretar e expandir o seu ensinamento. Deve ter sido a relativa incompletude da teoria de Garlandia que levou López Elum a preteri-lo. Claro que, limitando-se arbitrariamente a escolha de um tratado ao de Franco ou ao de Lambertus, e tendo Franco escrito o seu quando a tradição manuscrita das Cantigas de Santa Maria se aproximava do fim, Lambertus é a opção que se impõe.

Lambertus e as Cantigas de Santa Maria

Vários factos, porém, militam contra a adopção estrita das regras lambertianas para transcrever, como um todo, as Cantigas de Santa Maria: 1) Essas regras foram pensadas –tal como as de Garlandia, em que se baseiam– para se



aplicarem ao motete polifónico, então cultivado por uma elite universitária, e não à monodia cortês, de base aristocrática ou jogralesca; 2) Embora mantendo, em traços largos, o ensinamento de Garlandia, inovam em muitos aspectos, incluindo a interpretação da semibreve e de figuras como o *climacus*, não tendo as suas inovações sido consensuais, como se depreende da reacção escandalizada do Anónimo de St. Emmeram; 3) Os manuscritos escorialenses das Cantigas têm um vocabulário notacional que ignora formas tipicamente lambertianas, ao mesmo tempo que inclui uma multiplicidade de figuras ausentes em Lambertus (que obrigam López Elum a inventar-lhes o significado); 4) A sua notação usa traços verticais de diferentes dimensões, mas sem a consistência e o significado de pausa mensural a eles atribuídos por Lambertus; também o uso da semibreve e de certos padrões discutidos em Ferreira (1986, 1987, 2000a) se afastam do previsto pela teoria.

Isto não impede que, pontualmente, se possa detectar uma ligação ao texto lambertiano, como nas cantigas 264 e 288 (não incluídas nem referidas pelo autor); estas usam uma variante moderna, aí descrita, do terceiro modo rítmico (veja-se Ferreira 1998a e 2000b). Tal conexão explica-se precisamente pelo carácter compósito e evolutivo do repertório, o qual foi incorporando não apenas diferentes tradições locais, mas também as últimas modas internacionais.

Desatenção às fontes originais

Se as regras expostas pelos teóricos não são passíveis de aplicação sem que, caso a caso, se avalie a sua pertinência, o facto de dispormos, em muitos casos, de duas ou três lições manuscritas para a mesma composição, e também de frases musicais repetidas numa mesma composição, recomenda que as melodias sejam abordadas tendo em conta o conjunto das respectivas lições e repetições. Contudo, neste livro, a desvalorização do método comparativo é total, o que pode ser ilustrado pelos Exemplos 87-90 (p. 121), onde são assinaladas presenças ou ausências de traço vertical no «códice dos músicos» em contexto melódico similar; desta inconstância, o autor retira a necessidade de interpretações rítmicas diferentes da mesma passagem melódica, ignorando o facto de nesses lugares existir traço vertical no «códice rico» ou no de Toledo. Um desses traços é apresentado como sinal de *divisio modi*, cortando ele dois espaços (ou três, no «códice rico»); embora esse tipo de sinalização exista nos códices escorialenses, segundo os indícios que recolhi até agora, traços que cortam dois ou mais espaços têm possivelmente outra função. O assunto merece um estudo mais aprofundado, baseado num exame sistemático dos manuscritos.



A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantiças...*

Tudo indica que o autor, apesar de almejar a máxima objectividade, não examinou pormenorizadamente as fontes originais. Tomemos como amostra as pp. 129-30, que contêm, em colunas paralelas, doze figuras retiradas do códice de Toledo, confrontadas com as doze figuras correspondentes no «códice dos músicos». Das primeiras, sete estão incorrectamente representadas, ao passo que, entre as segundas, se contam duas erradas. Dois destes erros devem-se, certamente, ao uso dos pseudo-fac-símiles publicados por Ribera (1922) e por Anglés (1943-1964), pois só aí se encontram as formas reproduzidas no livro (devido, respectivamente, à má qualidade da fotografia e ao desastrado retoque manual do assistente de Anglés). Mesmo descontando estes casos, sete erros de cópia em vinte e quatro possíveis, não é gralha: é incompetência. O facto de o Exemplo 3 (p. 89) apresentar um bemol na armação de clave, que não se encontra em qualquer dos três manuscritos com notação musical, faz-nos suspeitar de que a desatenção ao conteúdo exacto das fontes é generalizada neste volume.

Aplicação desastrada das regras

Quanto à concretização da transcrição, levantam-se outros problemas. Apresentar a colecção do códice de Toledo através da sua reinterpretação no «códice dos músicos», ignorando as variantes rítmicas e melódicas que diferenciam as fontes, é uma opção só defensável para quem acredite que o códice do Escorial tem precedência sobre o de Toledo. Abstraindo tanto dessa questão como da pertinência histórica da leitura lambertiana, a transcrição pretensamente «objectiva» de López Elum é tecnicamente deficiente e leva frequentemente a um resultado excêntrico ou absurdo. Duas composições, escolhidas ao acaso, bastarão para ilustrá-lo.

No início da cantiga 7 (n.º no códice de Toledo), a figura sobre a quinta sílaba é melodicamente mal interpretada e confere-se um tempo a mais à décima e à décima quarta sílabas (as respectivas figuras longas deviam ser limitadas a dois tempos, por serem seguidas de uma breve); em consequência destes erros, a acentuação musical da palavra «graça» recai desnecessariamente sobre a segunda sílaba e o texto é distribuído de forma muito irregular. No início da cantiga 8, a letra está mal colocada; os grupos de duas notas ascendentes são sempre seguidos por uma breve, o que devia retirar à longa final um tempo, e o grupo ternário descendente é uma figura *sine proprietate*, o que faz com que assuma, no sistema adoptado, o valor de breve-longa-breve, e não de longa-breve-longa, como ocorre na transcrição; em consequência destes erros, a primeira frase da cantiga tem dois compassos a mais, o que gera um insuportável desequilíbrio



prosódico. Em suma, o sistema de Lambertus é mal aplicado e o resultado é esteticamente aberrante.

Na verdade, embora tratando-se de canções oriundas de um meio que valorizava — e de que modo! — a poesia, e no qual não é provável que houvesse uma presunção de regularidade modal à maneira da polifonia mensural, o autor aplica cegamente os padrões rítmicos parisienses, ignorando possibilidades musicais de adequação ao texto, como a anacrusa, que permitiriam respeitar a lógica acentual dos poemas. Também ignora possibilidades de padronização rapsódica, de isossilabismo e de periodização métrica à maneira árabo-andaluza, que solucionariam o ritmo de muitas melodias que, na versão proposta, carecem de lógica musical (veja-se, a este respeito, Ferreira 1998b, 2000a, 2000b).

Afunilamento das leituras

Finalmente, há falhas no recurso à bibliografia musicológica. Não só é muito incompleta, mesmo no que respeita aos estudos sobre as Cantigas de Santa Maria (apesar da centralidade, neste livro, da questão rítmica, não se refere Wulstan 2000 ou 2001), como há incompreensões graves. O autor, mostrando desconhecimento das convenções musicológicas modernas de representação das notas plicadas, permite-se, apesar disso, criticar o seu uso por três musicólogos espanhóis, por julgar que representam semibreves enquanto tal (pp. 94, 100). Quando se refere ao meu livro *O som de Martin Codax*, a secção que cita, à pág. 86, é completamente irrelevante para o tema; poderia ter olhado, pouco adiante, para a minha abordagem do problema mensural das Cantigas (p. 49; desenvolvida em Ferreira 1993, artigo citado na bibliografia mas obviamente não usado), ou para a passagem onde se concebe «um código modal que atribua valores rítmicos fixos a certas figuras, sem deixar de conferir ao contexto um papel decisivo na interpretação rítmica [...] uma notação pré-franconiana regida por um código ‘de transição’ entre a ambiguidade perotiniana e o rigor dos tratadistas [...] [correspondente] às características notacionais [...] de muitas cantigas de Santa Maria» (pp. 115-17).

Daqui se conclui que o autor, em contraste com o seu tratamento dos textos latinos, parece ter achado que não valia a pena ler com atenção textos em Português ou em Inglês, tal como desprezou os avanços internacionais da Musicologia, julgando suficiente a afirmação da sua fé. Este provincianismo académico, que fez escola num largo período de exaltação nacionalista e de hegemonia clerical, surge-nos obviamente deslocado na Espanha do século XXI.



A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas*...

Bibliografía citada

- ANGLÉS 1943-1964: Higinio ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, 3 vols., Barcelona, Biblioteca Central
- ARLT 1990: Wulf ARLT, "A propos des notations pragmatiques: le cas du codex Las Huelgas", *Revista de musicología*, XIII, 401-19
- COUSSEMAKER 1864: Edmond de COUSSEMAKER (ed.), *Scriptorum de musica medii aevi: nova series*, vol. I, Paris [repr. Hildesheim, Georg Olms, 1963]
- CUNNINGHAM 2000: Martin G. CUNNINGHAM, *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Loor*, Dublin, University College Dublin Press
- FERREIRA 1986: Manuel Pedro FERREIRA, *O som de Martin Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- FERREIRA 1987: id., "Spania versus Spain", in *Actas del Congreso Internacional 'España en la Música de Occidente'*, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. 1, 109-11
- FERREIRA 1993: id., "Bases para la transcripción: el canto gregoriano y la notación de las Cantigas de Santa María", in José LÓPEZ-CALO (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 2, 573-594, 616-21
- FERREIRA 1994: id., "The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence", in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, VI, 58-98
- FERREIRA 1998a: id., "Mesure et temporalité: vers l'Ars Nova", in *La rationalisation du temps au XIIIème siècle — Musiques et mentalités (Actes du colloque de Royaumont, 1991)*, Royaumont, Créaphis, 65-120
- FERREIRA 1998b: id., "A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)", in *Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 235-50;
- FERREIRA 2000a: id., "Andalusian music and the *Cantigas de Santa Maria*", in S. PARKINSON (ed.), *Cobras e Som. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, Legenda, 7-19
- FERREIRA 2000b: id., "Iberian Monophony", in Ross W. DUFFIN (ed.), *A Performer's Guide to Medieval Music*, Bloomington, Indiana University Press, 144-57
- FERREIRA 2001: id., recensão a CUNNINGHAM 2000, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, XI, 203-8
- METTMANN 1986-1989: Walter METTMANN, *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María*. 3 vols., Madrid, Castalia
- PARKINSON 2000: Stephen PARKINSON, "Layout and Structure of the Toledo Manuscript of the *Cantigas de Santa Maria*", in *Cobras e Som*, cit., 133-53
- PLA 2001: Roberto PLA SALES, *Cantigas de Santa María. Alfonso X el Sabio. Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica
- RIBERA 1922: Julián RIBERA, *La música de las cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Real Academia Española
- WULSTAN 2000: David WULSTAN, "The Rhythmic Organization of the *Cantigas de Santa Maria*", in *Cobras e Som*, cit., 31-65
- WULSTAN 2001: id., *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Mediaeval Song*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music