



## Alfonso X, compositor

MANUEL PEDRO FERREIRA  
Universidade Nova de Lisboa

Qual é o lugar reservado a Alfonso X, rei de Leão e Castela, na História da Música Europeia? A resposta a esta questão parece óbvia: foi quem patrocinou e dirigiu a compilação de mais de quatrocentas cantigas, dedicadas à Virgem Maria, ainda hoje conservadas com a sua música. Sem esta coleção monumental, o nosso conhecimento da música ibérica do século XIII seria incomparavelmente mais escasso. Mas ter-se-á o rei limitado a recolher ou a impulsionar a criação dessas melodias? Proponho-me neste trabalho explorar a sua costela de compositor, explicitamente reconhecida pelo seu contemporâneo, colaborador e biógrafo, frei Juan Gil de Zamora: «para além do mais, ao modo do rei David, também [Alfonso X] compôs, em louvor da Virgem gloriosa, muitas e belíssimas cantigas, modulando-as [harmónica e ritmicamente] mediante sons concordantes e proporções musicais».<sup>1</sup>

É certo que o rei vivia rodeado de potenciais compositores de monodia, fossem eles clérigos, nobres ou jograis. A ligação de um certo número de trovadores galegos e portugueses à casa de Alfonso foi há muito estabelecida.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *More quoque Davitico etiam [ad] preconium Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas*: Fidel FITA, «Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio, por Gil de Zamora», in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5 (1884), 321, cit. in H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. III/1ª parte: *Estudio crítico*, Barcelona, Biblioteca Central, 1958, 134.

<sup>2</sup> J. FILGUEIRA VALVERDE, «Lírica medieval gallega y portuguesa», in *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Editorial Barna, 1949, 545–642 [597–604]; G. TAVANI, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, 254–63. A presença de trovadores portugueses



São também conhecidas as longas estadias na corte alfonsina de dois trovadores que poetavam em língua d'oc, o genovês Bonifacio Calvo e o aquitano Guiraut Riquier.<sup>3</sup> Entre as Cantigas de Santa Maria, foi já apontada a reutilização de melodias de além-Pirenéus (incluindo uma do trovador occitano Cadenet e duas associadas aos *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci)<sup>4</sup>; isto não surpreende, dadas as múltiplas ligações existentes entre França e a corte castelhana.<sup>5</sup> Foram também identificadas algumas melodias de origem eclesiástica.<sup>6</sup> De forma mais especulativa, propus noutro lugar que as cantigas 1, 190, 230, 293 e 400 teriam na sua base a lírica profana galego-portuguesa, e que a célebre cantiga 100, *Santa Maria 'strela do dia*, seria um *contrafactum* de uma popular canção andaluza.<sup>7</sup>

Apesar de tudo, a esmagadora maioria das Cantigas de Santa Maria resiste à procura de paralelos melódicos extensos. Isto poderá suceder apenas por se terem perdido ou nunca se terem escrito as composições que lhes serviram de modelo; mas não nos devemos esquecer de que Alfonso X é autor de mais de quarenta cantigas trovadorescas de temática profana.<sup>8</sup> Tendo a criação trovadoresca obrigatoriamente uma componente musical, segue-se que era suposto o rei castelhano dominar, não só as regras da composição poética, mas igualmente a linguagem da composição melódica. É pois possível que ele tenha sido não

---

na corte castelhana foi estudada em profundidade por J. MATTOSO, «As relações de Portugal com Castela no reinado de Afonso X, o Sábio», in *id.*, *Fragmentos de uma composição medieval*, Lisboa, Editorial Estampa, 1987, 73-94; e A. RESENDE DE OLIVEIRA, «Trovadores portugueses na corte de Afonso X», Separata do vol. IV das Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval, Porto, 1990.

<sup>3</sup> C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904 (reimpr. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990), vol. II, 438-45; M. MILÁ Y FONTANALS, *De los trovadores en España*, Barcelona, C.S.I.C., 1966, 184-92, 199-218.

<sup>4</sup> I. J. KATZ, «Higinio Anglés and the Melodic Origins of the Cantigas de Santa Maria: A Critical View», in *Alfonso X the Learned King (1221-1284) — An International Symposium (Harvard University, 17 November 1984)*, ed. F.M. VILLANUEVA & C. A. VEGA, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1989, 46-75; M. P. FERREIRA, «Afinidades musicais: as cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa», in *Memória dos Afectos — Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*, Lisboa, Colibri, 2001, 187-205.

<sup>5</sup> Sobre as conexões internacionais da corte alfonsina, vejam-se os estudos reunidos in *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 4 (2004-2005).

<sup>6</sup> M. P. FERREIRA, «The Influence of Chant on the *Cantigas de Santa Maria*», *Cantigueiros*, 11-12 (1999-2000), 29-40.

<sup>7</sup> M. P. FERREIRA, «Afinidades musicais...»; *id.*, *Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria*, in *Cobras e Son. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, ed. S. PARKINSON, Oxford, Legenda, 2000, 7-19.

<sup>8</sup> J. PAREDES, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, L'Aquila, Japadre Editore, 2001.



## Alfonso X, compositor

apenas orientador literário da colecção e árbitro de propostas musicais alheias, mas também o autor do texto e da música de um número indeterminado de cantigas marianas.

Como avaliar o grau de participação pessoal do rei na confecção poética e musical das Cantigas de Santa Maria? Não é teoricamente impossível que Alfonso X tenha assumido pessoalmente a concepção da maioria dos textos, já que para isso lhe bastaria idear, em média, um poema por mês durante os vinte anos, ou perto disso, que a colecção terá levado a concluir. Embora haja desacordo quanto à data em que o rei se torna trovador da Virgem,<sup>9</sup> a cantiga 345 diz-nos que «el Rei Don Affonso... trobando andava dos seus miragres... dous anos avia, ou ben tres, que gaannara Xerez», ou seja, a sua devoção mariana é apresentada como remontando, pelo menos, a 1266-1267; a crítica de Bonifacio Calvo ao abandono, por parte do rei, do impulso amoroso que apimenta a canção, refere-se provavelmente à reorientação religiosa da lírica alfonsina e é anterior a 1266, senão a 1264, pelo que não devemos estar longe da verdade ao balizar as Cantigas de Santa Maria entre c. 1264 e 1284.<sup>10</sup>

A questão da autoria alfonsina tem sido debatida, do ponto de vista literário, desde o início do século XX, e deu azo a posições desencontradas. Os comentadores modernos divergem quer na selecção das cantigas em que reconhecem ou aceitam o envolvimento directo de Alfonso, quer na maior ou menor valorização do problema, tendo em conta, por um lado, que o projecto das Cantigas de Santa Maria é, no seu conjunto, um projecto pessoal, em que as contribuições dos colaboradores se diluem na assinatura real, e por outro, um

<sup>9</sup> W. METTMANN sugere que a compilação não teve início senão em 1270 (*Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1986-1989, vol. I, 24); J. MONTOYA supõe que Alfonso começou a cantar à Virgem ainda antes de ser rei, e que em 1264 já teria coligido a primeira centena de composições (*Cantigas*, Madrid, Cátedra, 1988, 33-36). O códice toledano das Cantigas de Santa Maria, que representa o primeiro estágio da empresa mariana de Alfonso X, é seguramente datável entre 1264 e 1277; a colecção supõe-se fechada (ou perto disso) em 1284, data em que o monarca faleceu. Para uma discussão mais pormenorizada da datação dos manuscritos, veja-se M. P. FERREIRA, «The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», *Cantigueiros*, 6 (1994), 58-98.

<sup>10</sup> Cf. C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *O Cancioneiro...*, 442. A devoção mariana de Alfonso X foi provavelmente acentuada pelo sentimento de fragilidade que lhe advinha de graves e periódicos problemas de saúde. As doenças que afectaram o rei e cuja cura é atribuída à Virgem, aparecem associadas nas CSM a diversas ocasiões específicas, nenhuma delas anterior a 1264: cf. H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X, El Sabio: una biografía*, Madrid, Polifemo, 2003, 253-310. O estágio primitivo da colecção mariana (primeira centena de canções) foi provavelmente atingido em paralelo com a composição de cantigas profanas, datáveis entre c. 1240 e 1275: cf. J. PAREDES, *El cancionero profano...*, 79-81. Sobre as composições mais recentes, veja-se V. BELTRÁN, «El rey sabio y los nobles rebeldes. La poética del escarnio», in *Atas [do] III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, org. M. A. TAVARES MALEVAL, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2001, 31-58.



trabalho realizado num espaço de tempo relativamente curto, de acordo com critérios apertados de formatação, e sujeito a revisão linguística e textual, o que tende a nivelar eventuais diferenciações internas.<sup>11</sup> A relativa unidade estilística da colecção tem obstado à identificação de traços autorais típicos deste ou daquele grupo de cantigas, sendo contudo claro para Walter Mettmann, seu editor moderno, que uma fracção muito importante da obra, quiçá a maioria dos poemas, se deve a uma só pessoa;<sup>12</sup> embora se recuse a identificá-la com o rei, o envolvimento pessoal do monarca, anunciado e lembrado nos textos das Cantigas, é enfatizado pelas representações iconográficas em que aparece como mediador entre a Virgem e os seus súbditos.<sup>13</sup> Esta exaltação da figura real deve contudo ser perspectivada tendo em conta a investigação recente, que tem posto

<sup>11</sup> A. G. SOLALINDE, «Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras», *Revista de Filología Española*, 3 (1915), 283-88; H. ANGLÉS, *La música...*, 135-39; J. MONTOYA, «El concepto de "autor" en Alfonso X», in *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. A. G. MORELL, A. SORIA & N. MARIN, Granada, Universidad, 1979, vol. II, 455-62 (reimpresso in J. MONTOYA, *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999, 41-53); J. T. SNOW, «Self-Conscious References and the Organic Narrative Pattern of the *Cantigas de Santa María* of Alfonso X», in *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 1980, 53-66; J. T. SNOW, «Alfonso X y/en sus *Cantigas*», in *Estudios alfonsíes. Lexicografía, Lírica, Estética y Política de Alfonso el Sabio*, ed. J. MONDÉJAR & J. MONTOYA, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, 71-90; W. METTMANN, *Cantigas...*, vol. I, 17-20; J. M. LLORENS CISTERÓ, «El Rey Sabio y su obra personal en la confección de las *Cantigas*», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 3 (1987), 129-52; W. METTMANN, «Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las *Cantigas de Santa María* y sobre el problema del autor», in *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry*, ed. I. J. KATZ & J. E. KELLER, Madison, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1987, 355-66; J. T. SNOW, «Alfonso as Troubadour: The Fact and the Fiction», in *Emperor of Culture — Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, ed. R. I. BURNS, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, 124-40; J. T. SNOW, «*Macar poucos cantares acabei e con son*. La firma de Alfonso X a sus *Cantigas de Santa María*», in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de Octubre de 1989)*, ed. M. I. TORO PASCUA, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, vol. II, 1021-30; M. E. SCHAFFER, «Questions of Authorship: The *Cantigas de Santa María*», in *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 5: Proceedings of the Eighth Colloquium*, ed. A. M. BERESFORD & A. DEYERMOND, London, Queen Mary & Westfield College (London University), 1997, 17-30; V. DE OLIVEIRA BITTENCOURT, «Mecanismos de envolvimento da instância autoral nas *Cantigas de Santa María*», in *Atas...*, 248-54; E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2002, 59-65.

<sup>12</sup> Para Mettmann, este redactor seria o trovador Airas Nunes; no entanto, esta proposta não foi aceite pela maioria dos especialistas: cf. Martha SCHAFFER, «Questions of Authorship...», 22-24.

<sup>13</sup> G. MENÉNDEZ PIDAL, «Imagen y entorno de Alfonso X el Sabio», in id., *Varía medievalia*, II, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, 97-114 [105-11]; A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «La miniatura del *scriptorium* alfonsí», in *Estudios alfonsíes...*, cit., 127-61 [142-57]; J. LE GOFF, «Le roi, la Vierge, et les images: le manuscrit des *Cantigas de Santa María* d'Alphonse X de Castille», in *Rituel: Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy*, O. P., ed. P. DE CLERCK & E. PALAZZO, Paris, Les Éditions



## Alfonso X, compositor

a nu a heterogeneidade linguística da colecção e outros indícios de um trabalho de equipa.<sup>14</sup>

Se os textos foram escrutinados, sem que uma opinião consensual sobre o presumível autor ou autores se tenha imposto, o papel de Alfonso X como compositor não foi, até agora, investigado. Ora, nas Cantigas de Santa Maria, é grande a variedade musical, o que teoricamente permitiria (em contraste com o que sucede nos textos) a destrição de diferentes estilos, por sua vez possivelmente indicativos de diversas autorias. Há casos, aliás, em que as melodias foram seguramente tomadas de empréstimo. De facto, a música pode tomar-se tal qual é ouvida; pelo contrário, mesmo que os textos tenham na sua base material alheio (como as canções de Gautier de Coinci), essa matéria requer, no mínimo, reformatação linguística e poética, processo que tende a apagar as marcas da origem. Acresce que há uma tradição de contrafactura musical no meio trovadoresco do qual emerge Alfonso. Este insere-se criativamente no trovadorismo galego-português, em cujo seio as variedades da contrafactura foram sistematizadas através da categoria, transversal aos géneros temáticos, de «cantiga de seguir».<sup>15</sup> Alfonso acolhia igualmente na sua corte trovadores de língua occitana, que podiam ocasionalmente recorrer a *contrafacta*, especialmente no sirventês; e é conhecida a posição privilegiada que têm, na obra profana do rei, as cantigas de escárnio, que podiam assumir carácter de sirventês.<sup>16</sup> A implicação é que o papel autoral de Alfonso, no domínio musical, é provavelmente mais restrito do que no domínio poético. Isto permite, em princípio, maior facilidade na identificação de melodias propriamente alfonsinas, na medida em que elas se deixem distinguir do idioma estilístico comum.

Na verdade, a tarefa é difícil, já que marcas de autoria individual só muito dificilmente se encontram nas melodias medievais. Preferências estruturais, uso de fórmulas típicas, auto-citação melódica, são algumas das possíveis pistas deixadas por um autor; a maior parte da monodia medieval permanece, porém, opaca a este tipo de indagação. Para além do mais, um compositor podia recorrer a diversos estilos, consoante os géneros praticados e a evolução da sua própria

---

du Cerf, 1990, 385-392; A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La miniatura en la Corte de Alfonso X* [Cuadernos de Arte Español, 35], Madrid, Historia 16, 1992.

<sup>14</sup> S. PARKINSON, comunicação pessoal. A revisão, para publicação, do presente trabalho beneficiou da dura, mas lúcida crítica deste especialista à sua primeira versão; quaisquer problemas que subsistam são da minha inteira responsabilidade.

<sup>15</sup> M. P. FERREIRA, *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, 17-29; G. TAVANI (ed.), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.

<sup>16</sup> G. TAVANI, *A poesia...*, 227-39.



capacidade inventiva. As probabilidades de sucesso na busca de um estilo musical próprio de Alfonso X são, assim, modestas, o que pode explicar o esquecimento desta questão por parte dos musicólogos.

Se insistirmos, apesar de tudo, em procurar um Alfonso compositor, onde poderemos encontrá-lo? Não sobrevivem cantigas profanas alfonsinas com a respectiva música; tudo o que temos são as Cantigas de Santa Maria, quatro centenas de melodias de origem só muito raramente identificada. Serão elas, na sua esmagadora maioria, atribuíveis ao rei? É certo que a única atribuição de autoria musical nesta colecção, é ao próprio Alfonso:

*Reivindicação de autoria poético-musical do Livro das Cantigas na apresentação (impessoal) do volume, no seu estádio primitivo:*

Título [A]<sup>17</sup>

Don Affonso de Castela,  
de Toledo, de Leon ...  
este livro, com' achei,  
fez a onrr' e a loor  
Da Virgen Santa Maria ...  
... dos miragres seus  
Fez cen cantares e sões,  
saborosos de cantar ...

*Reivindicação de autoria poético-musical na conclusão (personalizada) da colecção primitiva:*

Pitiçon (To 101) [401]

Pois cen cantares feitos / acabei e con son,  
Virgen, dos teus miragres ...  
Pois a ti, Virgen, prougue / que dos miragres teus  
fezess'ende cantares ...

Esta reivindicação autoral é coerente com o projecto real, referido pelo biógrafo e implicado por Bonifacio Calvo, de reorientação do próprio talento trovadoresco para honrar a Virgem, através do louvor e da narrativa de milagres.

<sup>17</sup> A numeração e a transcrição dos poemas marianos citados no texto seguem W. METTMANN, *Cantigas...*, que permanece a edição literária de referência.



Tal viragem terá levado ao abandono, não de toda a composição trovadoresca, mas do género que lhe é central, a «cantiga d'amor».<sup>18</sup>

*Declaração ou reafirmação de vassalagem poética:*

Prólogo [B]

E o que quero é dizer loor  
da Virgen, Madre de Nostro Sennor ...  
quero seer oy mais seu trobador,  
e rogo-lle que me queira por seu  
trobador e que queira meu trobar  
receber, ca per el quer'eu mostrar  
dos miragres que ela fez; e ar  
querrei-me leixar de trobar des i  
por outra dona ...

1

Des oge mais quer' eu trobar  
pola Sennor onrrada ...

10

Esta dona que tenno por Sennor  
e de que quero seer trobador,  
se eu per ren poss' aver seu amor,  
dou ao demo os outros amores.

Uma vez concretizada a primeira fase do projecto mariano, o rei reafirma a sua continuidade:

170

De mi vos digo que a loarei  
mentre for vivo ...

339

por que a loo sempr' e loarei  
enquant' en aqueste mundo viver.

<sup>18</sup> Para os precedentes literários da reorientação lírica, veja-se M. E. SCHAFFER, «A Nexus Between *Cantiga de Amor* and *Cantiga de Santa Maria*: the *Cantiga 'de Change'*», *La Corónica* 27.2 (1999), 37-60.



A reafirmação da vassalagem poética à Virgem marca, aliás, o ponto central do Livro das Cantigas, bem como o prólogo das «Festas de Santa Maria», que é um conjunto autónomo de composições que remonta, na sua primeira versão, ao estágio intermédio da colecção:<sup>19</sup>

200

Santa Maria loei  
e loo e loarei:  
Ca a mi de bõa gente  
fez viir dereitamente  
e quis que mui chãamente  
reinas' e que fosse rei.

[410]

E porque eu gran sabor ey  
de a servir, servi-la-ey,  
e quanto poder punnarey  
d'os seus miragres descobrir.  
Pero direi ant' en bon son  
das sas çinque festas ...

Terminada a grande colecção de quatrocentas cantigas, o rei pede recompensa pelo seu labor:

400

Pero cantigas de loor  
fiz de muitas maneiras ...  
E poren lle quero rogar  
que meu don pequeninno  
reçeb' ...

402

*Santa Maria, nenbre-vos de mi  
e daquelo pouco que vos servi.  
Non catedes a como pecador*

<sup>19</sup> Há incerteza quanto à altura em que deu a expansão da versão primitiva: cf. M. E. SCHAFFER, «Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Alfonso El Sabio's Cantigas de Santa Maria: Observations on Composition, Correction, Compilation, and Performance», *Cantigueiros*, 7 (1995), 65-84 [79-80].





são, mais catad' a vossa valor  
e por un muy pouco que de loor  
dixe de vos, en que ren non menti.

Acresce que a intervenção do rei se deixa ainda denunciar num certo número de poemas, através de marcas de excepcional autoridade e/ou da referência a episódios envolvendo a sua pessoa.

*Marcas de excepcional autoridade político-militar (conquista de Múrcia, projecto de reconquista do território que permanece então muçulmano):*

169

E daquest' un miragre / direi grande, que vi  
des que mi Deus deu Murça ...

360

E por aquesto te rogo, Virgen santa corõada ...  
que de Mafomet a seita possa eu deitar d'España.

Pitiçon [401]

E al te rog' ainda / que lle queyras rogar  
... que contra os mouros, que terra d'Ultramar  
têen e en España / gran part' a meu pesar,  
me dé poder e força / pera os en deitar.

*Marcas de autoridade pessoal (sobre jograis e outros colaboradores) que denunciam a voz de Alfonso X:*

172

E desto cantar fizemos / que cantassen os jograes.

219

E eu aqieste miragre farei pôer entr' os teus / miragres



284

E daquest' un miragre / mui fremoso direi  
 que fez Santa Maria, / per com' escrit' achei  
 en un livr', e d'ontr' outros / traladar-o mandei  
 e un cantar en fige / segund' esta razon.

*Mercê da sua autoridade e exemplo, a vassalagem poética à Virgem é apresentada como modelo aos outros trovadores:*

260

Dized', ai trovadores,  
 a Sennor das sennores,  
*porqué a non loades?*  
 Se vos trobar sabedes,  
 a por que Deus avedes,  
*porqué a non loades?*

363

... [o trovador] cuidou que morresse,  
 e chamou Santa Maria que lle socorresse,  
 e jurou-ll' ali jazendo, que mentre vivesse  
 polo seu amor trobasse, de que nos trobamos.

*Reafirmação do projecto mariano, com denúncia da «maa gente» que não entende a sua devoção a Santa Maria e lle é desleal:*

300

e que ando  
 a loando  
 e por ela vou trobar ...  
 Mas que lles dé galardões  
 ben quaes eles merecen,  
 porque me tan mal gradecen  
 meus cantares e meus sões  
 e razões  
 e tenções  
 que por ela vou fillar ...



*São ainda referidas, na primeira pessoa, diversas situações de doença, em que o socorro da Virgem é reconhecido ou almejado:*

209

E, como non devo aver gran sabor  
 en loar os feitos daquesta Sennor  
 que me val nas coitas e tolle door  
 e faz-m' outras mercees muitas assaz?  
 Poren vos direi o que passou per mi,  
 jazend' en Bitoira enfermo assi ...

279

*Santa Maria, valed', ai Sennor,  
 e acorred' a vosso trobador,  
 que mal le vai.  
 A tan gran mal e a tan gran door,  
 Santa Maria, valed', ai Sennor,  
 como soffir' este vosso loador ...*

Sendo a reivindicação autoral reservada à voz poética do monarca, segue-se que, teoricamente, todas as melodias lhe são atribuíveis. No entanto, é ele próprio, enquanto personagem literário, que nos chama a atenção para casos em que a música (*son*) é por ele composta, juntamente com o texto (*cobras*), o que parece implicar que noutros casos a melodia é alheia. Na realidade, a melodia da cantiga 260, atrás citada, é provavelmente um *contrafactum* de um rifão francês, como foi há muito observado.<sup>20</sup>

*Reivindicação de autoria poética e musical de cantigas em particular:*

64

E dest' un miragre, de que fiz cobras e son,  
 vos direi mui grande, que mostrou en Aragon  
 Santa Maria, que a moller dun infançon  
 guardou de tal guisa, por que non podess' errar.

<sup>20</sup> M. P. FERREIRA, «Afinidades...», 194.



188

Desto ela un miragre / mostrou, que vos eu direi,  
a que fix bon son e cobras, / porque me dele paguei ...

293

... E daquesto, / segundo eu aprendi,  
avêo mui gran miragre, / onde fiz cobras e son.

347

Desto direi ùu miragre / que en Tudia avêo,  
e porrey-o con os outros, / ond' un gran libro é chêo,  
de que fiz cantiga nova / con son meu, ca non allêo,  
que fez a que nos amostra / por yr a Deus muitas vias.

Os casos de cantigas em que o autor nos diz que fez “cobras e son” são claramente distintos daqueles em que a voz poética afirma que fez “un cantar”, sem referência explícita à música. Nos primeiros casos, a música é-nos explicitamente apresentada como sendo nova (embora se possa alegar que “cobras e son” é uma fórmula literária, útil para formar rima em “-on” em dois dos poemas citados, independentemente da verdade factual); nos casos restantes, o autor reivindica a autoria da cantiga em geral (texto musicado), mas não se pronuncia sobre a originalidade da melodia.

*Reivindicação de responsabilidade genérica por cantigas em particular:*

5

... ond' este cantar fiz

47

un miragre fremoso, / de que fix meu cantar

84

E daquest' un gran miragre / oyd' ora, de que fix  
un cantar da Virgen santa ...

266

un mui fremoso miragre / que fez en Castroxeriz  
a Virgen Santa Maria, / ond' aqieste cantar fiz



Pode ainda suspeitar-se de autoria real no caso das peças correspondentes, no primitivo ciclo de cem cantigas (representado pelo códice de Toledo), aos pontos inicial (1), médio (50) e final (100) da colecção, a que haverá que acrescentar as cantigas de enquadramento (Prólogo e Pitiçon). As composições 50 e 100 não só ocupam posição equivalente, no estádio definitivo, às cantigas 200 e 400, atrás citadas, como fogem às características usuais das “cantigas de loor”.

*Cantigas privilegiadas na arquitectura do ciclo primitivo (códice de Toledo):*

Prólogo

1

50 [403] (*Aver non poderia*)

100 [422] (*Madre de Deus, ora*)

Pitiçon

Destas cinco cantigas, as duas iniciais e a final já foram atrás consideradas; aquela que ocupa o centésimo lugar no manuscrito toledano, uma espécie de ladaíinha, reutiliza a melodia do Canto da Sibila, pelo que nela, a intervenção pessoal do rei não se estendeu seguramente à invenção melódica.

Em resumo: há quatro cantigas cuja melodia o rei, enquanto personagem literário, se auto-atribui, num universo de vinte e seis em que a autoria directa do texto, por parte de Alfonso X, mais do que meramente possível, é plausível, senão provável;<sup>21</sup> destas vinte e seis cantigas, duas (260, 422) são *contrafacta*, e de outra (402) não se conserva a música.

Decidimos pois analisar, em primeiro lugar, as quatro cantigas com auto-atribuição musical, e procurar seguidamente, com base nessa análise, possíveis marcas de autoria alfonsina em outras cantigas. Assumimos provisoriamente o valor de verdade da atribuição musical; fizémo-lo na suposição de que os resultados da análise serão estilisticamente congruentes se a atribuição corresponder à realidade histórica, e incongruentes, se tal não suceder. Na hipótese de o poeta ter recorrido à reivindicação de autoria poético-musical, numa em cada cem cantigas, apenas por conveniência literária pontual, é de esperar que as melodias correspondentes tenham características diferentes. Pelo contrário, a partilha de traços estilísticos raros requer uma explicação; a existência de um único autor fornece-a. No primeiro caso, e apenas nesse caso, haverá que pôr em causa a declaração poética de autoria e cancelar as extrapolações estilísticas envolvendo outras cantigas.

<sup>21</sup> B, 1, 5, 10, 47, 64, 84, 169, 172, 188, 200, 209, 260, 266, 279, 284, 293, 300, 347, 360, 400, 401, 402, 403, 410, 422.



A análise melódica das cantigas 64, 188, 293 e 347 confirmou, de forma inequívoca, a presunção de congruência estilística: embora estas quatro melodias correspondam a três modalidades diferentes (nenhum compositor medieval se restringe a uma só modalidade), todas elas se caracterizam pelo repouso interno ou final sobre o grau inferior ao meio-tom (*mi* ou *si*) — algo que é estatisticamente improvável, tome-se por universo a monodia latina, a monodia trovadoresca, ou a própria colecção das Cantigas de Santa Maria. As cadências internas ou finais tendem a recair sobre os pilares estruturais da escala, e os graus inferiores ao meio-tom não são pilares estruturais em nenhuma modalidade evoluída estável, excepto no *Deuterus*, que é muito pouco usado pelos compositores do século XIII. A congruência verificada neste traço estilístico excepcional só pode derivar de um mesmo molde criativo; e no contexto de uma colecção explicitamente atribuída a Alfonso X, em que a primeira pessoa do singular representa a sua voz, não há justificação para ignorar que nestas quatro cantigas, estilisticamente minoritárias, é a voz do rei que as reivindica. A par da biografia, a análise musical sugere que o poeta disse a verdade: estas cantigas foram inventadas, texto e música, pelo monarca.

Em concreto: o exame das CSM 64 e 293 trouxe-nos uma primeira surpresa, pois ambas terminam em *mi*, sendo *si* o limite inferior do seu âmbito; ora este tipo de final (*mi* ou equivalente) é muito minoritário na colecção alfonsina. Se formos mais longe, verificamos também que nem todas as Cantigas de Santa Maria com este final, sobre grau inferior ao meio-tom da escala diatónica (cerca de uma dúzia)<sup>22</sup> exibem a modalidade que por convenção lhe corresponde, *Deuterus*, a qual está presente, no máximo, em dez composições. Das duas cantigas em causa, só a CSM 64 tem de facto uma modalidade baseada em *mi*, embora o estilo se não confunda com o *Deuterus* gregoriano; a restante (CSM 293) é virtualmente um *Protus*, tal como a cantiga 347, que termina em *ré*. A cantiga 188 termina em *sol*, podendo enquadrar-se na categoria *Tétrardus*.

Cada uma das composições será em seguida apresentada em mais detalhe, junto com os respectivos paralelos melódicos. Na medida em que as características das quatro melodias com assinatura real se reencontrem noutras cantigas, o núcleo autoral ir-se-á alargando de forma sustentada. Observámos com especial atenção as composições atrás citadas, mas tivemos em conta que a invenção musical do rei pode ter incidido em muitas mais. Não pudemos, contudo, examinar a totalidade das peças. Assim, *Protus* e *Tétrardus* são as modalidades mais usadas nas Cantigas de Santa Maria, por essa mesma ordem, como foi

<sup>22</sup> CSM 20, 35, 37 (só no códice de Toledo), 52, 53 (só nos códices do Escorial), 64, 78, 92, 250, 283, 293, 295, 404.



evidenciado pelo musicólogo argentino Gerardo Huseby;<sup>23</sup> estando aqui fora de questão uma análise de todas as melodias marianas classificáveis em *Protus* ou em *Tetrardus*, restringimos a procura de paralelos melódicos dentro destas modalidades às cantigas anteriormente citadas. Os resultados abaixo obtidos permanecem, por consequência, incompletos.

A faceta mais característica da cantiga 347, em *ré*, é a presença de uma cadência interna sobre *mi*, no seio de um esqueleto melódico que inclui, tal como inúmeras melodias em *Protus* autêntico, os graus *fá-lá-dó*. Esta faceta reencontra-se na cantiga 1, o que reforça a presunção de autoria alfonsina; lembre-se que a composição galego-portuguesa metricamente mais próxima da cantiga 1 é outra cantiga de Alfonso X, “Falavan duas irmanas”.<sup>24</sup> Por sua vez, há uma sua frase musical que encontra paralelo aproximado na cantiga 401 (Ex. 1), a qual, no início, recorda igualmente as cantigas 47 e 403, e tem características de *Protus* autêntico, embora inclua uma cadência sobre *si* e termine em *sol* (Ex. 2). A frase inicial da cantiga 1 exhibe ainda algum parentesco com a da cantiga 360, em *fá*, cujo estilo é, contudo, bastante diferente, de grande simplicidade e patente influência eclesiástica.



Quanto à cantiga 188, em *sol*, caracteriza-se pela cadência interna sobre *si*, dentro de uma estrutura que inclui contraste entre as terceiras *lá-dó* (com possível extensão para o grave até ao *fá*, ou mesmo até ao *ré*) e *si-ré* (com possível extensão aguda até ao *fá*). Este tipo melódico, incluindo a cadência sobre *si*, reaparece nas composições 47, 219, 279, 363 e 403. As cantigas 47 e 403 têm em comum, para além disso, a mesma frase inicial, com diferenças de natureza meramente ornamental (Ex. 2).

<sup>23</sup> G. V. HUSEBY, «The Cantigas de Santa Maria and the Medieval Theory of Mode», Ph. D. dissertation, Stanford University, 1982, Appendix I.

<sup>24</sup> M. P. FERREIRA, «Afinidades...», 202-03.



A cantiga 293, tal como a cantiga 1, tem como paralelo métrico mais próximo uma composição profana do próprio rei, “O genete / pois remete / seu alfaraz corredor”, o que reforça a auto-atribuição.<sup>25</sup> A sua melodia, tendencialmente plagal, é bastante singular, mas recorre a uma fórmula cadencial que se reencontra na cantiga 300, de autoria provável do rei; esta última finaliza em *fá*, mas inclui três cadências intermédias sobre *mi*. Uma outra versão da melodia 293 é usada com a cantiga 297. A deslocação horizontal da melodia faz com que as duas versões terminem em notas diferentes (Ex. 3).

Finalmente, a cantiga 64, em *mi*, foi comparada com todas as peças que no Livro das Cantigas têm a mesma terminação, ou equivalente. As suas características estruturais mais marcantes são a cadência interna sobre o *si* grave, e um esqueleto melódico que inclui os graus *si-mi-sol-dó*, abarcando tanto o convencional âmbito plagal como o autêntico. Tais características reencontram-se nas cantigas 35, 53 (na sua versão escorialense, já que a versão toledana é um *Protus*) e 295=388. As cantigas 35, 64 e 53 partilham, para além disso, diverso material melódico, que reaparece modificado em transposição na CSM 172 (Ex. 4). A cantiga 295, por sua vez, tem um perfil rítmico pouco usual mas

<sup>25</sup> M. P. FERREIRA, «Afinidades...», 205.





## Alfonso X, compositor

similar à da cantiga 293 e narra um milagre que com toda a probabilidade envolve a pessoa de Alfonso X: “Como Santa Maria apareceu en vision a un rei que a servia en todas aquelas cousas que el sabia e podia... demais trobava per ela, segund’ oí departir”.

Das quatro melodias com auto-atribuição, nenhuma termina em *fá*. Já entre aquelas cujo texto se deve plausivelmente ao rei há diversas nessa situação, mas em geral o idioma melódico é convencional, com uma forte cadeia de terceiras *fá-lá-dó*. O Prólogo e as cantigas 284 e 400 destacam-se ligeiramente, devido ao papel estrutural aí desempenhado pelo *si* bemol, discreto no Prólogo, mas em evidência nas restantes. A partilha desta característica pode especulativamente ser atribuída a uma comum autoria, a qual, atendendo à posição simbólica ocupada pelo Prólogo e pela cantiga 400, não poderia ser senão do próprio rei.

Em suma: o Rei Sábio, como compositor, recorria a uma variedade de tipos melódicos, nos quais os limites convencionais do âmbito modal, a estabilidade da estrutura intervalar e a escolha da nota final tinham pouca importância, como demonstram as cantigas 53 e 293/297. Esta liberdade ou variabilidade, rara no canto gregoriano, é comum na tradição trovadoresca europeia. Também se registam variantes rítmicas, que são mais difíceis de documentar noutras tradições.<sup>26</sup> Preferências estruturais, reutilização de frases melódicas ou de fórmulas cadenciais permitem caracterizar parcialmente o estilo musical de Alfonso X. Esse estilo, ou melhor, esse complexo estilístico, é para já identificável, com maior ou menor clareza, nas cantigas 1, 35, 47, 53, 64, 172, 188, 219, 279, 293, 295, 297, 300, 347, 363, 401 e 403, a que poderão talvez somar-se o Prólogo e

<sup>26</sup> CSM 1 [incipit em T], 35 [diferenças entre versão toledana e versão escorialense] e 293/297.



as CSM 284 e 400, sendo futuramente possível alargar esta listagem através de uma busca mais sistemática de paralelos melódicos.

Nestas vinte cantigas, encontramos formas musicais próprias da tradição trovadoresca em seis casos. Assim, existe aproximação à *oda continua* na CSM 1, com forma ABCDECFGH; aparece uma sequência de frases do tipo ABAB CDCE na CSM 403 e na estrofe da CSM 300, esta com refrão inicial melodicamente contrastante;<sup>27</sup> recorre-se às formas ABACDE, ABAB CCDC'E e ABCABC DB'EF no Prólogo e nas CSM 400 e 401, respectivamente. Há ainda um rondel de tipo francês (CSM 279, originalmente no Apêndice do códice de Toledo), seis virelais (CSM 53, 64, 188, 219, 347 e 363) e sete rondéis andaluzes (CSM 35, 47, 172, 284, 293, 295 e 297).

A organização das durações inclui um tendencial isossilabismo até à última sílaba acentuada, à maneira trovadoresca, em duas cantigas (CSM 401 e 403); metros de divisão binária com ritmos pontuados, à maneira árabe, em duas mais (CSM 1 e 47); e ritmos de tipo modal nas restantes dezasseis (Prólogo, CSM 35, 53, 64, 172, 188, 219, 279, 284, 293, 295, 297, 300, 347, 363 e 400). Os ritmos modais incluem padrões correspondentes ao primeiro, segundo e quarto modos parisienses,<sup>28</sup> por vezes com mistura modal ou *extensio modi*, isto é, fusão de valores rítmicos; existe clara preferência pelo segundo modo nos virelais (cinco em seis casos: CSM 53, 64, 188, 219 e 363) e frequente recurso ao padrão breve-longa-longa-breve nos rondéis andaluzes (CSM 35, 172, 297).

As observações realizadas permitem estabelecer o perfil do Rei Sábio como compositor e afirmar que, enquanto tal, ele se enquadra parcialmente na escola trovadoresca europeia (sendo a influência francesa importante, especialmente no domínio da organização rítmica). O rei exhibe, contudo, uma surpreendente permeabilidade à cultura andaluza (que a tendencial sedentarização da corte em Sevilha terá favorecido), como mostra a adopção de ritmos e formas musicais típicos do sul islamizado nas cantigas 1, 35, 47, 172, 284, 293, 295, 297, ou seja, quarenta por cento das melodias que lhe são atribuíveis na nossa amostra. As particularidades do seu gosto melódico, como a inusitada preferência estrutural e cadencial pelos graus inferiores ao meio-tom (*mi* e *si*), poderão também ser associados a essa influência andaluza. Esta hipótese tem em conta que a modalidade de *mi* está de tal forma enraizada na música tradicional da Andaluzia

<sup>27</sup> A conexão estilística entre esta cantiga e a lírica profana foi posta em relevo por J. T. SNOW, «The Satirical Poetry of Alfonso X: A Look at its Relationship to the *Cantigas de Santa Maria*», in *Alfonso X of Castile, the Learned King (1221-1284)*, ed. F. MÁRQUEZ-VILLANUEVA & C. A. VEGA, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1990, 110-31 [123-26].

<sup>28</sup> O primeiro modo rítmico parisiense é baseado no pé trocaico longa-breve; o segundo, no pé iâmbico breve-longa; o quarto, no pé anapéstico breve-breve-longa.



## Alfonso X, compositor

que surge como a sua característica mais saliente, o que não ocorre em nenhuma outra região da Península,<sup>29</sup> a pouca informação musical que possuímos sobre as cantigas profanas galego-portuguesas (através do Pergaminho Vindel e do Pergaminho Sharrer) testemunha o cultivo de outras modalidades.<sup>30</sup>

É de notar que no conjunto das Cantigas de Santa Maria, as melodias em *mi* e as formas de rondel andaluz têm uma representação muito inferior, percentualmente, à encontrada nesta amostra. Isto possivelmente significa, não só que os colaboradores do rei tinham um gosto musical comparativamente mais sintonizado com o restante ocidente europeu, como, sobretudo, que Alfonso X não se limitou a aceitar a incorporação de formas e melodias ao gosto andaluz no seu Livro das Cantigas, antes projectou nele e, através dele, impôs ao círculo palaciano as suas preferências pessoais, cuja excentricidade, no contexto da cultura cortês dos reinos cristãos, pode explicar a esterilidade aparente do seu labor na evolução subsequente da literatura e da música ibéricas. Ao isolamento político do monarca nas últimas décadas do seu reinado, corresponde o isolamento cultural do seu projecto mariano, desenvolvido não apenas sob a sua égide, mas com a sua participação pessoal nos domínios poético e musical. O Rei Sábio acaba assim por nos surgir, teimoso e incompreendido, nas suas Cantigas de Santa Maria, como o instigador e um dos principais agentes de uma confluência palaciana entre cultura islâmica e cultura cristã, à qual, na sua excepcionalidade

<sup>29</sup> «Andalusian song is characterized by the E mode»: M. CUNNINGHAM, «Spain, § II, 7», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. SADIE, London, Macmillan, 1980, vol. 17, 803. A predominância de uma organização melódica derivada do modo de *mi* encontra-se em vários tipos de canção, desde o moderno flamenco às velhas canções de embalar (cf. M. A. SUBIRATS, *La nana andaluza: estudio etnomusicológico*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990, 176-77). Para uma síntese sobre o complexo modal de *mi* em Espanha, veja-se M. CUNNINGHAM/J. AIATS, «Spain, § II, 2(ii)(b)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*, ed. S. SADIE, London, Macmillan, 2001, vol. 24, 139-40. Sobre a distribuição regional deste complexo, veja-se J. A. de DONOSTIA, «El modo de *mi* en la canción popular española», *Anuario musical*, 1 (1946), 153-79; M. P. FERREIRA, «Música tradicional: Modalidade», in *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa CASTELO-BRANCO, Lisboa, Círculo de Leitores, no prelo.

<sup>30</sup> M. P. FERREIRA, «Estrutura e ornamentação melódica nas cantigas trovadorescas», in *Cantigas United. Papers from the Jornada de Estudos sobre a Lírica Galego-Portuguesa, Oxford, 19 November 2004*, ed. S. PARKINSON, London, Medieval Hispanic Research Seminar, no prelo. Para uma visão geral do repertório, veja-se M. P. FERREIRA, «A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)», in (a) *Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, 235-50; (b) *Ondas do Mar de Vigo*, ed. D. W. FLITTER & P. O. BAUBETA, Birmingham, Seminario de Estudios Galegos, 1998, 58-71; (c) *Civiltà letteraria dei paesi di espressione portoghese, I: Il Portogallo. 1. Dalle origini al Seicento*, ed. L. STEGAGNO PICCHIO, Firenze, Passigli Editori, 2001, 167-79 (trad. italiana). Edições musicais: M. P. FERREIRA, *O som...; id.*, Cantus coronatus — *Sete cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005.



e fragilidade históricas, cuidou de dar expressão monumental, proporcional a uma profunda e entranhada ânsia de redenção.

### Addendum

A indagação do papel autoral de Alfonso X poderia ainda continuar, recorrendo ao cruzamento de critérios métricos, poéticos e musicais. Um só exemplo: Valeria Bertolucci observou que a CSM 132 tem em comum com um escárnio/sirventês do rei sábio, a célebre cantiga *Non me posso pagar tanto*,<sup>31</sup> o uso em posição de rima da expressão «no coração... [clavada] a espinha».<sup>32</sup> Antes de ler o seu trabalho, não me tinham escapado quer a especial proximidade métrica entre as duas composições, quer a fácil adaptabilidade da melodia mariana ao poema profano. Poderá tratar-se de um caso de auto-citação poética e musical. Não é minha intenção nem está ao meu alcance prová-lo, mas poderei, com a vossa licença, dar asas à imaginação (de que a História também se alimenta), transformando em canto essa seca hipótese, e esperando que, por instantes, dela vos persuada uma vulgar voz de barítono... (Ex. 5)<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Edições recentes: M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* [versão ilustrada da 2ª edição, de 1970], Lisboa, Sá da Costa, 1995, 25-26 (n.º 10); J. PAREDES, *El cancionero profano...*, 207-16; G. VIDEIRA LOPES, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002, 66-67, 557-58.

<sup>32</sup> V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta», in *Estudios alfonsíes...*, cit., 91-117 (reimpresso in V. BERTOLUCCI, *Morfologia del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, 147-68). Sobre esta cantiga, consultem-se, entre outros trabalhos, C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Glosas marginais ao Cancioneiro Medieval Português*, ed. Y. F. VIEIRA et al, Coimbra, Universidade, 2004, 165-74; M. RODRIGUES LAPA, *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*, 10ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1981, 207-10; P. DRONKE, *The Medieval Lyric*, 3ª ed., Cambridge, D. S. Brewer, 1995, 222-24. A singularidade métrica desta composição aparece evidenciada in G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, 88, 296-98.

<sup>33</sup> O exemplo apresenta o poema sonorizado a partir da música da CSM 132 constante nos códices *To* e *T*, livremente adaptada (o que envolveu, sobretudo, repetição de motivos e de frases musicais). O texto usado é o da edição crítica de Juan Paredes; o texto aparece fixado de forma ligeiramente diferente in M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho...* O rascunho desta versão musical, preparado em Novembro de 1995, diferia em certos detalhes de transcrição e usava a edição de Manuel Rodrigues Lapa.



## Alfonso X, compositor

ALFONSO X : Non me posso pagar tanto

1. Non me pos-so pa-gar tan-to 2. do cau-to  
14. E ju-ro per Deus do san-to 15. que mau-to  
27. Non de lan-gar a ta-vo-la-do 28. pa-ga-do  
40. E di-xei-vos um re-ca-do: 41. pe-ca-do

3. das a-ves nem de seu son, 4. nem d'a-mor nem de mi-xon  
16. non tra-ge-nem gra-nhon, 17. nem ter-rei d'a-mor ra-zon  
29. non só-o, se Deus m'au-par, 30. a-qui nem de bo-for-dar,  
42. nem-ca me pod'eu-ga-mar 43. que me fa-ga ja fa-lar

5. nem d'ar-mas (ca ei es-pan-to, 6. por quan-to 7. mui pe-ri-go-[o]-sas son),  
18. nem d'ar-mas, por que que-bran-to 19. e chau-to 20. ven de-las to-da sa-zon;  
31. e au-dar de non-tear-ma-do 32. seu gra-do 33. o fa-go, e a ret-dar;  
44. an-ar-mas, ca non me' da-do 45. (do-a-do 46. me' de ar-seu-za-er,

8. co-me dum bon ga-le-on, 9. que m'a-lon-que muit'a-gi-nha  
11. ee os a-la-cá-es son; 12. ca den-tro no co-ra-  
21. mais tra-ge-rei em dor-mon, 22. e i-rei pe-la ma-ri-nha  
24. e ju-gi-rei do po-con 25. do a-la-oran, ca eu  
34. ca mais lme pa-go do mar 35. que de re-er ca-va-lei-ro;  
37. e que-ro m'oi mais que-dar 38. do-a-le-er, e tor-  
47. pois-las non ei a pro-ver), 48. an-te que' an-dar sin-lhei-ro  
50. al-gu-a ter-ra bus-car, 51: u me non pos-san cut-  
-par

10. des-te de-mo da cam-pi-nha,  
13. sen-ti de-les a es- - pi-nha!  
23. ven-dend' a-zeit' e fa-ri-nha;  
26. thi-sei ou-tra me-e- - gi-nha.  
36. ca eu foi ja ma-ri-nhei-ro  
39. a-o que me foi pri- - mei-ro.  
49. e ir co-me mea-ca-dei-ro  
52. a-la-cran-me-que nem vei-ro.

© Manuel Pedro Ferreira