

# MÚSICA

**CONCEITOS DE AUTORIA E OBRA  
EM MÚSICA MEDIEVAL:  
COOPERAÇÃO E CONTINUIDADE**

**PEDRO HASSELMANN NOVAES**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

**TESE DE DOUTORADO**

**MAIO/2021**

PEDRO HASSELMANN NOVAES

**CONCEITOS DE AUTORIA E OBRA EM MÚSICA MEDIEVAL:  
COOPERAÇÃO E CONTINUIDADE**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Clayton Vetromilla e coorientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maya Suemi Lemos.

Rio de Janeiro, 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

N935c Novaes, Pedro Hasselmann  
Conceitos de autoria e obra em música medieval:  
cooperação e continuidade / Pedro Hasselmann  
Novaes. -- Rio de Janeiro, 2021.  
364 f.

Orientador: Clayton Daunis Vetromilla.  
Coorientadora: Maya Suemi Lemos.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2021.

1. Música medieval. 2. Autoria e obra. 3.  
Cooperação e continuidade. 4. Intertextualidade e  
intratextualidade. 5. Oralidade. I. Vetromilla,  
Clayton Daunis, orient. II. Lemos, Maya Suemi,  
coorient. III. Título.

Autorizo a cópia da minha tese *Conceitos de autoria e obra em música medieval: cooperação e continuidade*, para fins didáticos.



Pedro Hasselmann Novaes



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM  
Mestrado e Doutorado

**Conceitos de Autoria e Obra em Música Medieval: cooperação e continuidade**

por

**Pedro Hasselmann Novaes**

BANCA EXAMINADORA

Prof.(<sup>o</sup>) Dr.(<sup>a</sup>) Clayton Daunis Vetromilla – orientador(a)

Prof.(<sup>o</sup>) Dr.(<sup>a</sup>) Maya Suemi Lemos-coorientador(a)

Prof.(<sup>o</sup>) Dr.(<sup>a</sup>) Laura Tausz Rónai

Prof.(<sup>a</sup>) Dr.(<sup>a</sup>) Doriana Mendes Reis

Prof.(<sup>o</sup>) Dr.(<sup>o</sup>) José Mauro Gonçalves Nunes

Prof.(<sup>a</sup>) Dr.(<sup>a</sup>) Patricia Michelini Aguilar

Conceito: APROVADO

JANEIRO de 2021

Aos meus pais, Aduino e Clotilde.

## AGRADECIMENTOS

A Deus Todo Poderoso, sempre e em primeiro lugar, e a Maria, Virgem Santíssima, mãe espiritual, intercessora, aurora da salvação.

Agradeço a minha família, em especial à Katiane e Martha Carolina, que sempre me apoiaram e ao meu irmão, Thiago, pelas conversas tão úteis quanto bem-humoradas.

Ao Prof. Dr. Clayton Vetromilla e a Prof<sup>a</sup> D<sup>ra</sup> Maya Suemi Lemos, que ajudaram de tantas maneiras durante a pesquisa: discutindo os seus temas, propondo leituras e abordagens, corrigindo textos e participando de bancas. Agradeço também por suas aulas, que tive o privilégio de frequentar durante o curso.

Especialmente a d. Félix Ferrà. Graças ao seu conhecimento e generosidade, o texto final da pesquisa pôde contar com traduções diretas e exclusivas do latim, relativas a passagens de obras de autores medievais. Foram incontáveis e longas as conversas que tivemos, de onde vieram valiosas explicações e conselhos. Sua erudição permitiu tratar com maior embasamento de questões relacionadas aos temas da pesquisa que tinham implicações teológico-filosóficas e também daquelas de áreas que são de nosso interesse comum: a música e a história medievais.

Meu reconhecimento especial também à Klara Martha Wanderley Freire, Bibliotecária do Centro Cultural Justiça Federal (CCJF), Rio de Janeiro, que veio em auxílio do texto inúmeras vezes, sempre disponível nas horas mais urgentes, ajudando a solucionar dúvidas de toda ordem relativas às referências normalização do texto.

Aos amigos, colegas e professores Alcimar do Lago Carvalho, André Paiva, Carla Marinho, Claudia Pureza Paixão, Doriana Mendes, Elimar Plínio Machado, José Mauro Gonçalves Nunes, Laura Tausz Rónai, Lenora Pinto Mendes, Monica Isabel Lucas, Patricia Micheline Aguilár, Rita Cabus e Roger Lagr.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, especialmente a Leonardo Felix, Secretário de Ensino do PPGM, pelo atendimento a tantas questões.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – (Brasil) CAPES – Código de Financiamento 001.

*Para o entendimento dos textos, note-se que são quatro as maneiras de se fazer livros. Um escreve o que é de outros, nada acrescentando nem mudando, e este é dito um mero copista.*

*Outro escreve reunindo o que é de outros, mas não de si mesmo, e este é dito compilador. Outro escreve o que é de outros e de si mesmo, mas o que é de outros é principal, e o que é de si mesmo é acrescentado para evidência; e este se diz comentador, não autor. Outro ainda escreve o que é de si mesmo e de outros, mas o que é de si mesmo é principal, e o que é de outros é acrescentado para confirmação; e tal deve ser dito autor.*

[...]

*E que ninguém pense que eu queira ser autor de novos escritos; pois percebo e reconheço que sou um pobre e frágil compilador.*

**São Boaventura** (1221-1274)  
*Comentários sobre as Sentenças de Pedro Lombardo*

## RESUMO

A principal motivação da pesquisa de doutorado ora apresentada em seu texto final foi a constatação de que conceitos vigentes de obra e autoria musicais são particularmente tributários de visões e construções do século XIX. Tais conceitos foram validados e mesmo naturalizados em meios acadêmicos de música de concerto. Em vista dessa constatação, estabelecemos o objetivo geral da pesquisa, que foi o de colaborar para uma maior autonomia de sentidos de obra e autoria musicais relativos à Idade Média. Para tanto, partimos da revisão de pressupostos musicológicos que, fundados sobre modelos positivistas de pesquisa, tenderam a adotar, quase que indiscriminadamente, o conceito romântico de obra musical (escrita, fechada e valorizada segundo critérios de originalidade do autor). Para ensaiar definições que fossem, em nosso entendimento, mais compatíveis com o período medieval, adotamos os referenciais teóricos de *longa duração* (BRAUDEL), de *movência* (ZUMTHOR) e intertextualidade (PLUMLEY); essas referências têm relação com conceitos conhecidos e difundidos na Idade Média, como o de autoridade (*auctoritas*) ou aquele das categorias de autoria (BOAVENTURA). O presente texto explora duas frentes: uma teórica e outra do campo das práticas interpretativas. A revisão bibliográfica abrangeu publicações principalmente dos séculos XX e XXI, além de edições modernas de fontes primárias medievais. A partir desses estudos, foi possível compreender as ações contínuas e cooperativas que incidiram sobre as obras musicais do período, de onde divisamos uma concepção particular de originalidade que pensamos ser mais ajustada. Descrições e análises de técnicas e procedimentos relacionados à composição e às práticas musicais de época deram origem a propostas concretas e pessoais de interpretação vocais/instrumentais que constam do capítulo final.

Palavras-chave: Música medieval. Autoria e obra. Cooperação e continuidade. Intertextualidade. Oralidade.



## ABSTRACT

The primary motivation for the doctoral research now presented in its final text was the observation that current concepts of musical work and authorship are particularly dependent on 19th-century visions. Such concepts were validated and even naturalized in academic and classical music circles. Considering this, we established the main objective of the research, which was to collaborate for a better autonomy of meanings of musical work and authorship related to the Middle Ages. For this purpose, we started by reviewing musicological assumptions that, based on positivistic research models, were inclined to adopt, almost indistinctly, Romantic concept of musical work (written, closed, and judged according to the author's originality criteria). Looking for definitions that were, as far as we know, more compatible with the medieval period, we adopted main theoretical references such as *long duration* (BRAUDEL), *mouvance* (ZUMTHOR) and intertextuality (PLUMLEY); these references are related to concepts known and widespread in the Middle Ages, such as that of authority (*auctoritas*) or that of the categories of authorship (BOAVENTURA). Our text explores two fronts: one theoretical and another in the field of Performance Practice. The bibliographic review covered publications mainly from the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, in addition to modern editions from medieval primary sources. From these studies, it was possible to understand the continuous and cooperative actions that affected the musical works of the period, from where we built a particular conception of originality that we think is more appropriate. Descriptions and analyzes of techniques and procedures related to the composition and musical practices of that time led us to concrete and personal proposals for vocal/instrumental interpretation that are included in the final chapter.

Keywords: Medieval music. Musical work and Authorship. Cooperation and continuity. Orality. Intertextuality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |     |
|--|-----|
| QUADRO 1 – Principais musicólogos dedicados à Idade Média (primeiras gerações) .....   | 64  |
| EXEMPLO MUSICAL 1 – Exemplos de progressões do Tratado de Organum do Vaticano .  | 82  |
| EXEMPLO MUSICAL 2 – Excerto do <i>organum duplum Operibus sanctis</i> .....  | 85  |
| EXEMPLO MUSICAL 3 – Variações ou versões múltiplas de um moteto .....  | 161 |
| QUADRO 2 – <i>Contrafacta</i> monofônicos e polifônicos a partir de <i>L'Amours dont sui espris</i><br>.....   | 173 |
| EXEMPLO MUSICAL 4 – <i>L'amour dont sui espris, chanson</i> de Blondel de Nesle .....  | 174 |
| EXEMPLO MUSICAL 5 – <i>Procurans odium</i> , um <i>conductus</i> inter e intratextual.....   | 176 |
| EXEMPLO MUSICAL 6 – <i>Procurans odium</i> , um <i>conductus</i> inter e intratextual (continuação)<br>.....   | 177 |
| EXEMPLO MUSICAL 7 – Fragmentos identificados por cores e reutilizados nas vozes do<br><i>conductus Procurans odium</i> .....                         | 178 |
| EXEMPLO MUSICAL 8 – Intratextualidade no <i>conductus Procurans odium</i> (fragmentos<br>identificados por cores) .....                              | 182 |
| EXEMPLO MUSICAL 9 – Refrão de <i>Se je me pleing (ballade)</i> de Guillaume de Machaut   | 190 |
| EXEMPLO MUSICAL 10 – Refrão de <i>De Fortune me doy pleindre (ballade)</i> de Guillaume<br>de Machaut .....  | 191 |
| EXEMPLO MUSICAL 11 – <i>Se je me plaing de Fortune</i> (comp. 1-38) de Matteo da Perugia,<br>com alusão e citação a <i>ballades</i> de Machaut ..... | 192 |
| QUADRO 3 – As três afinações da <i>viella</i> segundo Hieronymus de Moravia.....   | 195 |
| FIGURA 1 – Viela de arco (séc. XII) com corda de bordão fora do braço.....   | 197 |
| FIGURA 2 – Viela de arco (séc. XIII) com corda de bordão fora do braço .....   | 197 |
| FIGURA 3 – Viela de arco (séc. XIV) com duas cordas externas acopladas .....   | 198 |
| FIGURA 4 – Viela de arco (séc. XIV) com cinco cordas (4+1) .....   | 199 |
| FIGURA 5 – Viela de arco (séc. XIV) com provável cavalete plano .....  | 199 |

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 6 – Cavelete com curvatura e corda externa em viela de arco (séc. XV) .....                                      | 200 |
| FIGURA 7 – Representação de viela (séc. XV) com cavelete plano e corda externa (4+1)..                                  | 201 |
| FIGURA 8 – Representação de viela (séc. XV) com cinco cordas e cavelete plano .....                                     | 201 |
| FIGURA 9 – Gaita de fole com bordões .....  | 202 |
| FIGURA 10 – Vuela de roda ( <i>symphonia</i> ).....   | 203 |
| FIGURA 11 – <i>Organistrum</i> .....  | 203 |
| FIGURA 12 – Flauta dupla .....  | 204 |
| FIGURA 13 – Tambor com corda.....   | 205 |
| FIGURA 14 – Flauta e tambor com corda e instrumento de sopro duplo.....   | 205 |
| FIGURA 15 – <i>Cymbala</i> , placas idiofônicas e adufe .....   | 206 |
| FIGURA 16 – Guimbarda .....   | 207 |
| FIGURA 17 – Flauta e sino, adufe e placas idiofônicas .....   | 208 |
| FIGURA 18 – Flauta e sino.....  | 208 |
| EXEMPLO MUSICAL 12 – Diapentização em <i>Quicumque bene et secure discantare voluerit</i><br>.....                      | 219 |
| EXEMPLO MUSICAL 13 – Diapentização com notas de passagem e intermediárias entre as<br>consonâncias.....                 | 219 |
| EXEMPLO MUSICAL 14 – Trecho de <i>Benedicamus Domino</i> com notas estruturais .....                                    | 220 |
| EXEMPLO MUSICAL 15 – Trecho de <i>Benedicamus Domino</i> com notas estruturais (1ª voz e<br>tenor).....                 | 221 |
| EXEMPLO MUSICAL 16 – <i>Resurgentis Domini (conductus)</i> , excerto.....   | 222 |
| EXEMPLO MUSICAL 17 – <i>Resurgentis Domini</i> (excerto) – intervalos estruturais.....                                  | 223 |
| EXEMPLO MUSICAL 18 – <i>Resurgentis Domini</i> (excerto) – intervalos estruturais entre tenor<br>e <i>triplum</i> ..... | 223 |
| EXEMPLO MUSICAL 19 – <i>Organum Rex cæli Domine</i> (fac-símile).....   | 264 |
| EXEMPLO MUSICAL 20 – Continuação do <i>organum Rex cæli Domine</i> (fac-símile).....                                    | 264 |
| EXEMPLO MUSICAL 21 – <i>Organum Rex cæli Domine</i> (transcrição) .....   | 265 |

|   |     |
|---|-----|
| EXEMPLO MUSICAL 22 – Passagem de <i>cantare super librum</i> segundo Tinctoris<br>(transcrição fac-similada) .....  | 279 |
| EXEMPLO MUSICAL 23 – Passagem de <i>cantare super librum</i> segundo Tinctoris<br>(transcrição moderna) .....       | 280 |
| EXEMPLO MUSICAL 24 – Refrão da cantiga CSM n° 105 na transcrição de Anglés.....                                     | 288 |
| EXEMPLO MUSICAL 25 – Refrão da CSM n° 105 na transcrição de Pla Sales .....   | 290 |
| EXEMPLO MUSICAL 26 – Prelúdio para a cantiga <i>Gran piadad'</i> , Frase 1 .....                                    | 294 |
| EXEMPLO MUSICAL 27 – Prelúdio para a cantiga <i>Gran piadad'</i> , Frase 2 .....                                    | 294 |
| EXEMPLO MUSICAL 28 – Prelúdio para a cantiga <i>Gran piadad'</i> , Frase 3 .....                                    | 295 |
| EXEMPLO MUSICAL 29 – A parte da gaita “em torno” do canto .....   | 296 |
| EXEMPLO MUSICAL 30 – Condução para a consonância de quinta justa .....  | 296 |
| EXEMPLO MUSICAL 31 – Ostinato e movimentos contrários .....   | 296 |
| EXEMPLO MUSICAL 32 – Breve paralelismo em quintas.....  | 297 |
| QUADRO 4 – Esquema formal básico da <i>stampita Isabella</i> e distribuição das partes nos<br>instrumentos.....     | 303 |
| EXEMPLO MUSICAL 33 – Sequência melódica em <i>Isabella</i> visando “altura-alvo” .....                              | 304 |
| EXEMPLO MUSICAL 34 – Variação de trecho heterofônico do refrão de <i>Isabella</i> .....                             | 304 |
| EXEMPLO MUSICAL 35 – Sequência melódica com <i>amplificatio</i> em <i>Isabella</i> , visando<br>“altura-alvo” ..... | 305 |
| EXEMPLO MUSICAL 36 – Comentários heterofônicos para <i>Isabella</i> .....   | 306 |
| EXEMPLO MUSICAL 37 – Ligação precedendo troca de vozes .....  | 306 |
| EXEMPLO MUSICAL 38 – Bordão usado para ressaltar passagem recorrente dos refrões.                                   | 307 |
| EXEMPLO MUSICAL 39 – Passagens sugestivas de hoqueto e eco em destaque.....   | 307 |
| EXEMPLO MUSICAL 40 – Realização de hoqueto e eco com dois instrumentos.....   | 307 |
| QUADRO 5 – Esquema formal da <i>stampita Chominciamento di gioia</i> .....  | 312 |
| EXEMPLO MUSICAL 41 – <i>Stampita Chominciamento di gioia</i> (fac-símile).....                                      | 314 |
| EXEMPLO MUSICAL 42 – <i>Stampita Chominciamento di gioia</i> (fac-símile, continuação)                              | 315 |

|  |     |
|--|-----|
| EXEMPLO MUSICAL 43 – Uso do ponto de divisão em <i>Chominciamento</i> .....  | 316 |
| EXEMPLO MUSICAL 44 – Acidentes da abertura de <i>Chominciamento</i> .....  | 322 |
| EXEMPLO MUSICAL 45 – Comentário musical seguido a uma cadência em<br><i>Chominciamento</i> .....                           | 323 |
| EXEMPLO MUSICAL 46 – Reiteração musical em <i>Chominciamento</i> .....   | 324 |
| EXEMPLO MUSICAL 47 – Passagem <i>ad libitum</i> em <i>Chominciamento</i> .....   | 325 |
| EXEMPLO MUSICAL 48 – Cadência suspensiva com “sexta de Landini” .....  | 325 |
| EXEMPLO MUSICAL 49 – Cadência conclusiva com “sexta de Landini” e dupla sensível no<br><i>superius e contratenor</i> ..... | 326 |
| EXEMPLO MUSICAL 50 – Cadência suspensiva com “sexta de Landini” no <i>superius</i> .....                                   | 326 |
| EXEMPLO MUSICAL 51 – Cadência conclusiva com “sexta de Landini” e dupla sensível no<br><i>contratenor</i> .....            | 327 |
| EXEMPLO MUSICAL 52: Ocorrências do principal motivo melódico em <i>Chominciamento</i><br>.....                             | 328 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 15  |
| CAPÍTULO 1 – Parâmetros históricos da pesquisa musicológica voltada para a Idade Média<br>.....                      | 27  |
| 1 Considerações sobre o processo de autonomia das ciências humanas nos séculos XIX e<br>XX .....                     | 29  |
| 1.1 Positivismo e Historicismo e seus efeitos sobre as ciências naturais e do homem ...                              | 30  |
| 1.2 Precusores de novas abordagens nas ciências humanas: a escola francesa dos<br><i>Annales</i> .....               | 36  |
| 2 Musicologia: da longevidade do Positivismo e do Historicismo ao pensamento pós-<br>moderno.....                    | 40  |
| 2.1 Do Historicismo e Positivismo fundantes ao Neopositivismo do século XX .....                                     | 42  |
| 2.1.1 Sobre os ídolos musicológicos de ontem e de hoje .....   | 49  |
| 2.2 Considerações sobre o atual e o inatual na “Nova Musicologia” .....  | 52  |
| 2.3 A Análise musical e o “voto de Minerva” .....  | 55  |
| 3 A música da Idade Média sob o olhar da musicologia e da crítica textual: questões e<br>problemas centrais .....    | 60  |
| 3.1 Dos primeiros grandes compiladores modernos à velha guarda da musicologia<br>dedicada à Idade Média .....        | 61  |
| 3.2 A crítica textual e a arte musical da Idade Média: variantes, variações e o “problema<br>das origens” .....      | 66  |
| 3.3 Texto e subtexto.....  | 74  |
| 3.3.1 Texto: sobre as origens do moteto medieval .....   | 75  |
| 3.3.2 Subtexto: sobre a hipótese oral do <i>organum</i> .....  | 79  |
| CAPÍTULO 2 – Autoria e obra em música medieval: em busca de conceitos .....  | 88  |
| 1 Autoria e obra na música de concerto hoje: o “ciclo longo” romântico.....  | 88  |
| 1.1 Uma revolução estética: Romantismo e conceito de imanência na música de concerto<br>europeia do século XIX ..... | 89  |
| 1.1.1 Da obra antes do autor ao autor antes da obra .....  | 92  |
| 1.1.2 O rompimento das mediações barrocas e clássicas .....  | 94  |
| 1.1.3 A aposta na emancipação da obra e do compositor .....  | 97  |
| 2 Considerações preliminares: um “indivíduo” medieval – entre a autoimagem singular e<br>coletiva.....               | 102 |
| 2.1 A palavra “indivíduo”: usos e desusos no tempo .....   | 103 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.2 Religiosidade e identidade.....  | 108 |
| 2.2.1 Representações da criação divina.....  | 111 |
| 2.3 Continuidade não é servilismo à tradição: <i>auctoritas</i> , cooperação e continuidade no saber e nas artes medievais.....        | 115 |
| 2.3.1 A <i>longa duração</i> segundo Fernand Braudel.....  | 117 |
| 2.3.2 Sobre os conceitos de obra e autor em meio escolástico.....  | 119 |
| 2.3.2.1 Sobre os quatro modos de se escrever um livro segundo São Boaventura: o copista, o compilador, o comentador e o autor.....     | 131 |
| 3 Cooperação e continuidade em música medieval.....  | 135 |
| 3.1 Nos tratados musicais, produtos do <i>musicus</i> .....  | 136 |
| 3.2 Nas expressões poético-musicais.....   | 154 |
| 3.2.1 Variantes <i>versus</i> variações: o conceito de movência.....   | 157 |
| 3.2.2 Formas de inter e intratextualidade poético-musicais: <i>contrafactum</i> , citação e alusão.....                                | 166 |
| 3.2.2.1 <i>Contrafactum</i> não é plágio.....  | 168 |
| 3.2.2.1.1 <i>Procurans odium</i> : um curioso <i>conductus</i> inter e intratextual.....   | 174 |
| 3.2.2.2 Citação, alusão e outras formas de intertextualidade.....  | 183 |
| 3.2.2.2.1 Nos séculos XII e XIII.....  | 183 |
| 3.2.2.2.2 Nos séculos XIV e XV.....  | 187 |
| 4 <i>Ex improvviso</i> : bordões, heterofonia, técnicas de diapentização e as artes orais do <i>organum</i> e do descanto.....         | 194 |
| 4.1 Bordões.....   | 195 |
| 4.2 Nota sobre a heterofonia.....  | 211 |
| 4.3 A <i>diapentização</i> , o descanto e o <i>organum</i> cantados “de momento”.....  | 214 |
| CAPÍTULO 3 – Notação musical no Ocidente medieval: uma necessidade criada?.....  | 225 |
| 1 Uma evolução descontínua.....  | 226 |
| 1.1 Sobre a presença oriental no canto litúrgico nos primeiros séculos medievais.....  | 231 |
| 1.2 A síntese de cantos litúrgicos e o fenômeno da notação musical.....  | 238 |
| 1.2.1 Das práticas “plurivocais” às primeiras polifonias notadas.....  | 250 |
| 1.2.2 “Organização” ou “arte de organizar”: indícios orais do <i>organum</i> a partir de usos vocabulares musicais na Idade Média..... | 259 |
| 1.2.3 Um exemplo de <i>organum</i> no <i>Musica Enchiriadis</i> : indo além do paralelismo estrito.....                                | 262 |
| 2 Obra e autor em música: da hierarquia do “criar” e do “fazer” medievais aos anseios de permanência modernos.....                     | 269 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.1 Aspectos do “fazer” e da <i>práxis</i> medievais: entre o individual e o coletivo .....      | 271 |
| 2.2 O século XV e a <i>res facta</i> : prenúncios de mudanças na visão de obra musical .....     | 272 |
| 2.3 O século XVI e a obra consumada: a <i>musica poetica</i> .....                               | 282 |
| CAPÍTULO 4 – Práticas Interpretativas: três propostas .....                                      | 285 |
| 1 <i>Gran pñadad’ e mercee e nobreza</i> (Cantiga de Santa Maria n° 105) .....                   | 286 |
| 1.1 A cantiga <i>Grand pñadad’ e mercee e nobreza</i> : entre a solução ternária e a quíntia ... | 286 |
| 1.1.1 Aspectos interpretativos da Cantiga de Santa Maria n° 105 .....                            | 291 |
| 1.1.1.1 Um prelúdio mensurado .....  | 291 |
| 1.1.1.2 Intervenções instrumentais junto ao canto.....   | 295 |
| 2 A estampida <i>Isabella</i> e uma proposta heterofônica.....                                   | 298 |
| 2.1 Estampidas: primeiras menções e forma .....  | 298 |
| 2.2 Sobre os flajolés.....   | 301 |
| 2.3 Passagens heterofônicas e seus sentidos musicais.....  | 303 |
| 3 <i>Chominciamento di gioia</i> e sua <i>polifonização</i> .....                                | 308 |
| 3.1 Sobre os novos tenores do século XIV .....   | 309 |
| 3.2 A forma de <i>Chominciamento</i> e alguns aspectos da notação italiana.....                  | 312 |
| 3.3 Sobre a escolha dos instrumentos.....  | 316 |
| 3.4 Destaques da <i>polifonização</i> da estampida <i>Chominciamento di gioia</i> .....          | 321 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....   | 330 |
| REFERÊNCIAS .....  | 335 |
| APÊNDICE A – <i>Gran pñadad’ e mercee e nobreza</i> (cantiga) .....                              | 353 |
| APÊNDICE B – <i>Chominciamento di gioia (stampita)</i> .....                                     | 357 |
| APÊNDICE C – <i>Gran pñadad’ e mercee e nobreza</i> (registro fonográfico) <sup>1</sup>          |     |
| APÊNDICE D – <i>Isabella</i> (registro fonográfico) <sup>2</sup>                                 |     |
| APÊNDICE E – <i>Chominciamento di gioia</i> (registro fonográfico completo) <sup>3</sup>         |     |
| APÊNDICE F – <i>Chominciamento di gioia</i> : vídeo com análise musical parcial <sup>4</sup>     |     |
| APÊNDICE G – Música medieval: recursos e técnicas habituais (vídeo ilustrativo) <sup>5</sup>     |     |
| ANEXO – <i>Isabella (stampita)</i> – transcrição de Scheik e Schima (1997, p. 20-21).....        | 363 |

<sup>1</sup> Disponível em: [http://www.codexssma.net/page\\_10.html](http://www.codexssma.net/page_10.html). Acesso em: 20 maio 2021.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://youtu.be/8BdWkzgh5gc>. Acesso em: 25 maio 2021.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://youtu.be/BUAu24cyM0k>. Acesso em: 25 maio 2021.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://youtu.be/dlEt1SbCucg>. Acesso em: 25 maio 2021.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://youtu.be/DLIISA12o-Q>. Acesso em: 25 maio 2021.



## INTRODUÇÃO

O texto de abertura de uma tese da área de artes ou de humanidades pode ser interpretado como uma tentativa de conquistar o interesse do leitor, a fim de ampliar um pouco o número restrito de interessados “naturais”, que seriam os acadêmicos que se dedicam às mesmas questões enunciadas no resumo contido na parte pré-textual. Alguns lerão uma parte do trabalho que lhes interesse mais objetivamente e outros poucos a sua íntegra. Na hora de se escrever uma introdução, supõe-se que o texto já esteja completo ou quase. Nesse estágio, alguns anos de pesquisa terão se passado, e talvez por isso seja tão frequente o estilo confessional dos textos introdutórios, já que correspondem, juntamente com as Considerações Finais, à única parte em que o pesquisador pode se permitir maior liberdade, sem precisar justificar nela o que afirma por meio de citações, obrigatórias nos capítulos que se seguirão. Ao escrever uma introdução, além de apresentar inicialmente as partes e organização da tese, o pesquisador anseia por descrever e dividir com o leitor uma espécie de síntese retrospectiva daquilo que o motivou mais intimamente e em primeiro lugar a passar por todo o processo acadêmico, relatando suas dificuldades, seus impasses, suas eventuais mudanças de rumo, na medida em que aprofundava suas leituras.

O interesse particular que venho cultivando pela música da Idade Média tem origem em minha formação. Desde cedo, ainda adolescente, e antes mesmo de ingressar na graduação de Música, fui sendo apresentado ao universo da “música antiga”<sup>6</sup>; um percurso lógico e habitual de quem se dispunha a aprofundar seus estudos em flauta doce, meu primeiro instrumento, cujo repertório é “antigo” por excelência. Como se sabe, a época áurea da flauta doce situa-se no intervalo que vai do século XVI a meados do XVIII, e as obras compostas então continuam a fazer parte do meu cotidiano como músico e professor. Mas ainda na etapa

---

<sup>6</sup> Na época, essa era a expressão predominante. Originalmente, traduzia-se “música antiga” por abordagens especializadas – hoje preferencialmente chamadas “historicamente informadas” ou “orientadas” – sobre repertórios medievais, renascentistas e barrocos. O uso tradicional da expressão “antiga” foi sendo questionado e revisto, principalmente em tempos mais recentes, sob o argumento de que toda música, de qualquer época e lugar, pode receber um enfoque privilegiado no sentido de se buscarem informações de época úteis para as práticas interpretativas. Assim, com o tempo, tal concepção se confirmou na ampliação dos limites temporais de propostas de interpretações inseridas nessa linha, mas dessa vez a partir de repertórios dos períodos Clássico e Romântico. A exemplo das iniciativas relativas a músicas de períodos progressos, as versões de repertórios mais recentes também se baseavam em informações históricas privilegiadas sobre a obra, tais como estilo, técnicas particulares e a preocupação com o uso de instrumentos geralmente copiados ou inspirados em modelos disponíveis do período da música em questão. Diante do esvaziamento da denominação “música antiga”, foi encontrada uma substituta: a “música historicamente informada”, expressão que, por sua vez, também foi questionada (em tempos recentes, tem-se preferido o uso de “música historicamente orientada” e até mesmo “culturalmente orientada”, mudanças que inauguraram discussões que parecem não ter fim). Ultimamente, as questões passaram a ter maior relação com a própria natureza da abordagem proposta pelo movimento do que com os limites cronológicos e geográficos das obras estudadas.

de descobertas e de encantamento, enquanto meus colegas flautistas tendiam a se voltar principalmente para a música barroca, eu fazia um trajeto diferente ao ser “fiscado” pela música medieval.

Naquele tempo (a década de 1990), na área de práticas interpretativas, a música medieval era tida como a “prima pobre” da renascentista e parente ainda mais humilde se comparada à “prima rica”, a música barroca, que recebia em geral mais atenção e investimentos. Com isso, não estou absolutamente comparando a qualidade das interpretações dos repertórios medievais de então com aquela dos outros dois períodos, até porque, pelo menos desde fins dos anos 1960 que a música medieval vem ganhando registros fonográficos reconhecidamente inventivos, ricos e cativantes. Trato aqui de prestígio, espaço e recursos. Na verdade, a maioria dos cantores e instrumentistas, até mesmo aqueles pertencentes ao meio de música historicamente informada, demonstravam ter pouco interesse e conhecimento relativos à música composta antes de cerca de 1450.

Ao compararmos as três eras, notaremos o quanto concorreu para uma maior disseminação dos períodos Renascentista e Barroco o fato de coros não especializados (fossem eles profissionais ou amadores) também se dedicarem às obras de Palestrina, Lassus, Victoria, Bach, Haendel etc; e ainda: as orquestras e conjuntos de câmara não especializados em música barroca incluíam em seus programas (e ainda incluem) obras instrumentais dos séculos XVII e XVIII, pelo menos as mais famosas, como as de Bach, Vivaldi e Corelli, sem contar as músicas de natureza vocal-instrumental, como cantatas, óperas, oratórios etc. Assim, quando o movimento de música historicamente orientada ganhou força nos anos 70 e 80, muitos dos ouvintes de música erudita já tinham pelo menos um “verniz”, algum contato prévio com as sonoridades e idiomas musicais dessas épocas e, sem estranharem esses repertórios, tornavam-se potenciais compradores de LPs e, mais tarde, de CDs de música renascentista e barroca.

Tanto o músico quanto o amante de música erudita assumiam que algumas das obras mais remotas que integravam listas tradicionais de repertório raramente recuavam além do século XVII (quando muito, paravam no XVI). As seleções de árias de canto lírico generalista, por exemplo, poderiam ir da época de Giulio Caccini à de Giacomo Puccini. Já os repertórios medievais não costumavam figurar nessas listas; além do pouco conhecimento geral sobre eles, seus parâmetros estéticos estavam longe de corresponder ao rol das seleções de música erudita. Por outro lado, creio que as melodias renascentistas e medievais atraíram a juventude da Contracultura dos anos 60 e 70, dentre outras razões, porque essas músicas,

esquecidas, não haviam ainda encontrado um lugar socialmente reconhecido. Houve assim uma forma de identificação – e também uma idealização – do movimento com uma época que fosse o oposto da sociedade de consumo então questionada. O movimento *hippie*, em especial, seria capaz de projetar na Idade Média uma sociedade com maior senso coletivo e comunitário, que vivia mais próxima da natureza e cuja existência de seus indivíduos era supostamente mais simples e harmoniosa. Não tenho intenção de entrar no mérito das impressões do movimento revolucionário sobre o período, limitando-me a constatar que a juventude dos anos 60 e 70 se sentia atraída por certos aspectos da cultura e da sociedade medievais, inclusive pela música da época que, à sua maneira, abrigou.<sup>7</sup>

Os amantes de “música antiga” representam, pois, apenas um nicho de um grupo maior, o da música erudita e, por isso, não é de se esperar que as produções ligadas a esse repertório cheguem a atingir o grande mercado e as massas, mas, guardadas as proporções, houve uma renovação, uma febre de música barroca na década de 90, principalmente na Europa<sup>8</sup> e nos Estados Unidos, mas que chegou também ao Brasil. Comparada à música medieval, a barroca contava então com um público mais amplo, conforme vimos acima.

Quanto à realidade do intérprete especializado, os tratados musicais escritos na Era Moderna oferecem um arsenal relativamente consistente para as práticas interpretativas. Do ponto de vista das técnicas vocais e instrumentais, da articulação, da agógica, da ornamentação etc., os textos desse gênero dos séculos XVI ao XVIII – mesmo que estejam longe de oferecer respostas unânimes sobre esses tópicos – são muito mais explícitos do que as fontes medievais correlatas.

A soma das condições acima descritas trouxe consequências: o campo das práticas interpretativas da música medieval continuava encoberto por nuvens e costumava ser visto –

---

<sup>7</sup> Analogamente, com a globalização dos jogos de tabuleiro dramatizados, os RPG (*Role Playing Games*), nos anos 90 e 2000, houve um interesse renovado por aspectos da Idade Média, geralmente supostos e idealizados pelas comunidades de jogadores. A razão principal desse interesse é que há uma clara inspiração medieval nos ideais e no pano de fundo do universo literário de reinos e personagens míticos e fantásticos que povoam os romances de J.R.R. Tolkien (1892-1971). Muitas das aventuras dos jogos de RPG eram inspiradas no imaginário das obras do romancista, de onde a curiosidade indireta pela Idade Média “real” manifestada por seus leitores. Testemunhei esse fenômeno pessoalmente porque nessa época, enquanto ajudava a alimentar um site sobre música medieval, recebíamos várias mensagens, perguntas e mesmo demandas em participação de eventos, vindas de membros das comunidades de RPG.

<sup>8</sup> Um dos impulsionadores da popularidade da música barroca na Europa na época foi o filme *Tous les matins du monde* (França, 1991), dirigido por Alain Corneau e protagonizado por Guillaume Depardieu, Gérard Depardieu e Jean-Pierre Marielle. A produção foi um sucesso de público e a grande vencedora do Prêmio *César* do ano de 1992. O gambista catalão Jordi Savall, responsável pela trilha sonora, arrebatou a estatueta de melhor música e o CD do filme incluiu composições do Barroco francês, principalmente obras de Monsieur de Sainte-Colombe e seu discípulo, Marin Marais. O sucesso foi tal que a da trilha do filme rompeu as fronteiras do público cativo de música barroca, atingindo camadas do grande público, fato que acendeu o interesse pela música barroca e manteve o seu mercado aquecido por muito tempo.

principalmente por quem se dedicava à música barroca e renascentista – como um terreno de incertezas e supostamente mais sujeito a soluções subjetivas, sem que seus intérpretes pudessem ostentar o mesmo rigor musicológico alardeado pelos pares dedicados aos repertórios dos séculos XVI ao XVIII. Hoje, a partir de um olhar retrospectivo, consideramos que esse juízo não é totalmente justificável; por um lado, não se pode refutar que as informações relevantes que conduzem a soluções práticas sobre os repertórios medievais em geral encontram-se escondidas ou em segundo plano nas fontes e tratados, que têm por prioridade a música teórica, e não a prática. As informações relativas à última são de mais difícil acesso, mas não estão ausentes nesses documentos. Especialmente nos últimos dez anos, aumentou consideravelmente o conhecimento útil para as práticas interpretativas do período.

Que dizer do grande contraste de versões de uma mesma cantiga ou dança medieval de um conjunto a outro? Não é mera arbitrariedade, como pode parecer à primeira vista. Para compreender essas diferenças, trataremos do peso que tinham na época o sentido de *continuidade*, complementado pelo de *cooperação*. Esses dois conceitos, vistos em articulação, resultavam em um apreço pelas tradições musicais, cujos modelos, porém, eram muitas vezes modificados e passíveis de acréscimos das mais variadas ordens; não costumavam ser reproduzidos literalmente. Veremos que nas culturas em que a oralidade tem um peso relevante, tais conceitos costumam estar imbricados.

Existe de fato um “campo aberto” de possibilidades e muitas incertezas, mas o contraste de execuções apresentadas para uma mesma peça musical medieval deve ser visto para além da economia de informações que as partituras da época costumam demonstrar; é preciso considerar tais escolhas também sob uma ótica conceitual. A partir dela, consideramos que a variedade de versões de conjuntos musicais dos séculos XX e XXI sobre uma mesma peça musical da época pode refletir mais do que meras escolhas pessoais; essas diferenças alinham-se com uma mentalidade aditiva e cooperativa que, conforme vimos acima, pode ser considerada tipicamente medieval. Porém, para quem parte de uma abordagem historicamente informada, cabe observar que essa liberdade não é um “vale-tudo” da improvisação (armadilha em que se cai com frequência). Na longa história musical da Idade Média há referências relativas a formas de ornamentação, a técnicas monofônicas e polifônicas, a adições de forma próprias de cada estilo, correspondendo a estéticas diversas e específicas. Em nossa pesquisa, nos empenhamos em estabelecer algumas dessas balizas escondidas,

relativas às práticas interpretativas da música medieval; guias para que a liberdade do intérprete desse repertório não se confunda com um passe livre musical.

O tema dos modos de tradição oral não é novidade para as pesquisas musicológicas dedicadas à Idade Média, apesar de ter sido mais explorado nos últimos tempos. Sob vários aspectos, a curiosidade sobre esse tema vem servindo também de orientação para muitos conjuntos musicais especializados, principalmente nas últimas três décadas. Esses grupos têm investido particularmente na possibilidade de se encontrarem chaves para a interpretação da música do passado em manifestações orais vivas e seus integrantes frequentemente interagem com músicos de variadas tradições.

As questões que envolvem a oralidade em música medieval têm sido observadas por mim de forma pessoal e recorrente. Nesse sentido, destaco algumas influências importantes no curso da minha própria experiência: meu professor, Pierre Hamon, especialista em instrumentos de sopro da Idade Média, com quem estudei de 1996 a 1998 e, na mesma época, dois cursos com os integrantes do conjunto italiano de música medieval *Micrologus*. Caracterizam esses e outros artistas dedicados à pesquisa da época uma atitude de curiosidade diante das tradições orais vivas, como meio de inspiração e de *insights* para as suas práticas. Essas experiências em torno da oralidade resultaram na produção de dois textos acadêmicos: uma monografia de conclusão do curso de graduação (UNIRIO, 2003) e a dissertação de mestrado (UNIRIO, 2008). Considero-os a formalização de uma longa imersão participativa que durou alguns anos junto a um grupo de tradição galega. Na monografia, eu estava principalmente preocupado em detectar hábitos musicais de natureza oral de seus integrantes. Em parte da pesquisa de mestrado, observei as práticas musicais do diretor do mesmo grupo, às quais aliei referências escritas sobre a música tradicional para gaitas de fole da Galícia (seus aspectos técnicos e recursos musicais, principalmente). Foi possível chegar a um produto musical: a pesquisa apresentou propostas objetivas para a interpretação instrumental de cantigas medievais na forma de transcrição em partitura e em registro em áudio. Para tanto, recorri também a fontes que tratam das práticas musicais na Idade Média. Ambas as pesquisas foram orientadas pela professora Elizabeth Travassos, antropóloga e pesquisadora.

O tema da oralidade em música medieval, que tem uma literatura própria formada, sobretudo, por publicações mais recentes, me parece inesgotável. Essa impressão me veio à mente enquanto redigia o pré-projeto de doutorado. Na época, parecia-me perfeitamente cabível continuar a explorar esse assunto, buscando perspectivas inéditas, mas apesar de pensar assim, e depois de ter concluído uma monografia e uma dissertação, não me

abandonava o sentimento de que tenderia a me repetir se a oralidade em música medieval fosse o sujeito principal de mais uma pesquisa. Além disso, as conclusões dos ciclos precedentes levaram-me a assumir, com outros pesquisadores, uma premissa, um “ponto pacífico”, por assim dizer: a oralidade foi, em diferentes graus, uma constante das práticas musicais na Idade Média, infiltrando-se na música escrita, inclusive. Refleti que mesmo ao eger um assunto diferente desse como principal, o fenômeno oral na música da época continuaria a ser necessariamente tangenciado.

Tal ímpeto de mudança acompanhou-me desde a aprovação do pré-projeto pelo Programa de Pós-Graduação, mas a dúvida sobre que rumo tomar foi uma companhia incômoda durante boa parte do tempo de pesquisa. Ao ver o texto finalizado, considero que a mudança no sentido de buscar saber mais sobre autoria e obra musicais na Idade Média foi, afinal, uma troca vantajosa, porque certamente esse é um assunto muito menos abordado em âmbito acadêmico do que a oralidade da época, apesar da ligação inerente entre os temas.

Na medida em que a pesquisa avançava, fui me dando conta do grande contraste entre a natureza de autoria e obra musicais medievais em relação a muitos conceitos correlatos hoje em voga e que, de tão presentes, foram praticamente naturalizados; quanto mais pesquisava a respeito, tanto mais me apercebia de uma distância enorme entre os conceitos de épocas distantes, mas o que mais me surpreendeu foi a escassez de literatura específica, apesar da existência de um verdadeiro abismo entre a natureza da obra e da autoria de hoje e aqueles da época que eu estudava. Assim, na ausência de uma referência maior sobre o objeto principal de pesquisa, foi preciso muitas vezes cercá-lo, recorrendo a textos que desenvolviam temas afins, a partir dos quais flagrei e extraí matéria para o meu próprio tema.<sup>9</sup> O terreno era difícil e, por isso mesmo, encorajador, porque me colocava diante da possibilidade de produzir uma tese cujo próprio tema ainda não havia sido explorado no meio acadêmico musical de nosso país, enquanto que o mais comum nas pesquisas é investigar aspectos inéditos de um assunto já conhecido e estudado.

No desenrolar da pesquisa houve um ponto de inflexão que determinou a mudança de objetos investigados da oralidade para conceitos de autoria e obra na música da Idade Média Ocidental. O “estopim” foi o estranhamento provocado pela expressão “artistas individuais” (*Künstlerindividuen*), usada pelo musicólogo alemão Friedrich Ludwig (1872-1930) para

---

<sup>9</sup> Um exemplo de temas explorados que estão nas “cercanias” de autoria e obra musicais medievais é o fenômeno da intensa intertextualidade da época; ela diz respeito à obra e à autoria, mas não as resume; trata-se de um dos muitos aspectos desses temas que são, é claro, mais abrangentes. Assim, os assuntos propostos no título da nossa tese só podem ser esboçados a partir da compreensão de outros numerosos aspectos que os definem.

definir certos compositores medievais (1902-1903, p. 20). Ludwig, muito preocupado com o tema das origens, lamentava-se por causa da deterioração de uma suposta “forma pura” musical (*reinen Form*) na medida em que uma mesma composição era copiada de um manuscrito a outro (1930, p. 16). A partir daí, formulamos uma pergunta que se tornou capital para a nossa pesquisa: será que certos conceitos de autoria e obra que remontam ao Romantismo, sendo ainda hoje amplamente aceitos e mesmo naturalizados, têm relação com música medieval? Como veremos, o movimento Romântico foi de tal forma hegemônico e seus princípios tão duradouros que para muitos essa pergunta não tem cabimento. No fundo, trata-se da admissão inconsciente de todo um conjunto de conceitos tidos como universais. Contrariamente, encontramos muitos precedentes na literatura da pesquisa musicológica e em fontes documentais da Idade Média que justificam amplamente tal questionamento. Há também quem considere as questões em torno do Positivismo e do Historicismo um debate ultrapassado, mas se não se seguem mais essas doutrinas tal como no século XIX, suas ideias continuam a circular quando se lê, por exemplo, que a polifonia medieval não teria sido mais que uma preparação para o apogeu policoral renascentista. Certamente não é essa a nossa análise, mas, por mais contrária que seja ao que pensamos, ela tem seus argumentos e, quase sempre, origem nas referidas doutrinas do século XIX, quando não na visão iluminista sobre a Idade Média. Esse debate está longe de terminar.

Há cerca de 40 anos, pesquisadores da área da musicologia histórica e, em especial, seus representantes que se dedicam à música da Idade Média, começaram a fazer perguntas que até então raramente figuravam no elenco das questões mais frequentemente debatidas na disciplina. A nosso ver, não se tratou de um simples “esgotamento” das perguntas tradicionais, mas de uma mudança de perspectiva motivada, entre outras coisas, por incursões inéditas no campo da crítica literária, pelo aumento de reconhecimento da etnomusicologia e mesmo pelas mudanças de enfoque propostas pela chamada Nova História francesa ou pela História Cultural. A partir de então – não obstante o atraso em relação a essas disciplinas –, começaram a aparecer novos estudos musicológicos: a arte da memória, modos de transmissão oral/aural (em sua intercessão com as notações musicais), o conhecimento sobre formas de improvisação e de recursos como citações, paráfrases, glosas e outras manifestações de inter e intratextualidade.

A presente tese alimentou-se de fontes diversas que tratam de todas as questões acima. Apesar de aparecerem com frequência em nosso texto, elas são auxiliares, visando um objetivo principal: estabelecer conceitos de obra e de autoria na época aqui abordada,

sublinhando em nossa proposta a ausência intencional de artigos definidos; são “conceitos”, “aproximações”, pois essa é uma precaução necessária para quem se propõe a tratar de um período histórico tão longo. Em contrapartida, percebemos no decorrer da pesquisa uma grande estabilidade de tais definições; elas compatibilizam-se com o fenômeno que o historiador Fernand Braudel (1958) denominou “a longa duração” (*la long durée*). Dentre muitos exemplos, essa continuidade é flagrante no caso do filósofo Boécio (séc. V-VI), cuja autoridade já era reconhecida nos escritos de um dos primeiríssimos tratadistas musicais medievais conhecidos, como o autor anônimo do *Musica Enchiriadis* (séc. IX), continuando a ser copiosamente citado pelo menos até fins do século XV, caso do texto inicial do *Liber de Arte Contrapuncti* do já renascentista Tinctoris (1475a). Mas essa estabilidade do saber compilado é mais bem explicada à luz de estudos que extrapolam o terreno musical. Com efeito, tratar de obra e de autoria na Idade Média demandou incursões inevitáveis, ainda que sucintas e modestas, em outros campos: historiográfico, sociológico, filosófico-teológico etc., *porque qualquer ideia que se faça de autor musical é necessariamente precedida por aquela de indivíduo, assim como obra pressupõe uma interação do que foi produzido por alguém com o seu meio*. Decorreu dessa exploração que, pelo menos na Idade Média, uma composição musical costumava buscar certa aceitação dos pares do autor, inserindo-se de alguma forma no ambiente em que havia sido concebida, e tendo nele um “uso”, uma *práxis*. Por exemplo: um desses usos consistia em se compor uma canção a partir de material melódico de outra(s), consagrada(s), uma prática legitimada que significava estar a meio caminho de alcançar êxito na arte, e não plágio. Consequentemente, uma composição musical na época costumava respeitar certos limites tácitos, implicitamente acordados e pertencentes a tradições; à luz dos repertórios e dos escritos teóricos, seria totalmente anacrônico tentar aplicar o paradigma de obra enquanto expressão de um rompimento absoluto dos parâmetros estéticos vigentes.<sup>10</sup> Por outro lado, havia espaço para “originalidade” composicional que, por sua vez, não era buscada como um valor em si mesmo, mas vinha por consequência, conforme veremos. A arte musical, como tantas outras atividades humanas, era então exercida a partir de um “tecido sem descontinuidade” e de um “saber comum”. Diante da grandeza dos temas, ousamos dizer que o nosso texto contém noções muito modestas e preliminares de

---

<sup>10</sup> Mesmo os poemas de conteúdo mais “transgressor”, como os versos latinos dos goliardos encontrados na coleção *Carmina Burana*, incluindo canções morais e satíricas (*carmina moralia*), canções de Primavera e de amor, sendo algumas eróticas (*carmina veris et amoris*), canções de jogo e de bebida (*carmina lusorum et potatorum*) são musicados convencionalmente. De acordo com Le Vot (1993), tratava-se de “[...] uma lírica latina cantada à semelhança (embora mais trivial) daquelas das línguas *d’oc* [usada pelos *troubadours*] e *d’oïl* [dos *trouvères*].” (LE VOT, 1993, p. 83, tradução nossa). ([...] une lyrique latine chantée proche (quoique plus triviale) de celles de langues d’oc et d’oïl).



indivíduo e sociedade na Idade Média, apenas o necessário para iluminar os conceitos musicais explorados.

Se, para desenvolver nossas questões, ficássemos exclusivamente no terreno musical, cremos que teríamos produzido, invariavelmente, análises mais superficiais. Por exemplo: é impossível de se conceber obra e autoria musicais deixando de recorrer à *auctoritas*, conceito que na Idade Média estava primariamente relacionado aos escritos filosófico-teológicos, mas essenciais também em música. No terreno musical, o sentido de *auctoritas* permeava a produção teórica (os tratados musicais), mas, como veremos, também se refletiu em procedimentos composicionais. Sem incursões em outras áreas, teríamos sido ainda privados de descobrir os *quatro modos de se fazer um livro*, segundo o escolástico São Boaventura: o modo do copista, do compilador, do comentador e, finalmente, do autor. Consideramos essas categorias como que chaves para entender diferentes abordagens adotadas na época por compositores e intérpretes – funções que costumavam fundir-se – diante da obra ou de fazeres musicais.

Para atingirmos nossos objetivos, foi preciso ir além dos estudos dos autores modernos. Seria uma incoerência se não procurássemos “dar voz” aos medievais. Graças ao trabalho monumental de compiladores do século XIX, temos, desde o início do XX, as principais obras latinas de escritores medievais transcritas segundo suas fontes manuscritas. Com exceção da consulta direta aos originais de época, as compilações latinas são, em seu conjunto, as fontes mais fidedignas de domínio público dos escritos medievais, ainda que não estejam isentas de erro e de certas intervenções editoriais hoje evitadas. É também graças aos bancos de dados e bibliotecas virtuais que essas obras se encontram digitalizadas e geralmente indexadas, o que facilitou enormemente a nossa pesquisa. Dos mais de 200 volumes disponíveis *on-line* da *Patrologia cursus completus* de Jacques-Paul Migne, por exemplo, extraímos citações de autores considerados essenciais para a *theoretica* musical medieval, como Boécio, Isidoro de Sevilha e Hucbaldo de Saint-Amand, que foram somadas aos relatos musicais presentes em crônicas; além disso, foram consultadas transcrições de tratados de música feitas por outros compiladores, como Edmond de Coussemaker, ou uma edição florentina também em latim para textos de São Boaventura. As edições de Migne contam ainda com notas explicativas valiosas sobre as diferenças encontradas quando foi o caso de se transcrever uma obra que contivesse mais de uma fonte manuscrita; outras notas ajudaram a identificar citações diretas ou indiretas pertencentes a outros autores e que não haviam sido indicadas pelo escritor principal.

Traduções diretas do latim relativas às citações extraídas de obras medievais foram exclusivamente feitas para a nossa tese. Dessa maneira, se não foi possível eliminar, evitamos ao máximo os *apud* e traduções de traduções. Toda vez que apontarmos “tradução nossa” do latim, leia-se: tradução de d. Félix Ferrà. Já nos outros idiomas são do autor deste trabalho. O nosso texto foi organizado em quatro capítulos, cujos conteúdos resumimos a seguir:

O Capítulo 1 trata das transformações de perspectiva das pesquisas de musicologia histórica dedicada à Idade Média, indo dos seus primeiros e mais destacados representantes acadêmicos que sobressaíram nas últimas décadas. Consideramos que a dinâmica de mudança dos objetos tratados nessa área não ficou alheia às transformações de perspectivas ocorridas em outras disciplinas, como a etnomusicologia, a filologia, as letras e a historiografia. Essas transformações envolveram todas as chamadas “ciências do espírito”, mas chegaram com atraso à musicologia. Esse capítulo consta, portanto, de uma parte mais geral e introdutória e de outra, centrada nas transformações de temas e de métodos na musicologia do século XX.

O Capítulo 2, o mais longo e central, é também aquele dividido em maior número de seções. Antes de tratarmos dos conceitos de obra e autoria na Idade Média, procuramos nos aproximar das origens de modelos atualmente vigentes, o que nos remeteu à revolução estética do Romantismo e às escolas do idealismo filosófico alemão cujos princípios ajudaram a construir o projeto romântico. Esse movimento teve ramificações musicais, refletidas na percepção de emancipação estética da obra, de cunho imanentista (culminância de algo que se iniciara no Renascimento humanista). Foi também nessa época que nos deparamos com o paradigma do “gênio”, identificado com certos compositores da música de concerto que tiveram seu *status* elevado ao extremo, numa espécie de culto de personalidade, fazendo-os preceder a sua própria obra. Em seguida, a fim de explorarmos melhor os conceitos de obra e autor na Idade Média, começamos por levantar de forma sucinta o que estudos da filosofia, da história e das ciências sociais consideravam sobre o indivíduo medieval, sua autoimagem, o que confrontamos com o que os próprios escritores medievais ponderaram sobre o homem e sua relação com o transcendente e com o mundo. Dessa relação, extraímos duas estruturas mentais de alta relevância na época que se refletiam na teoria e na arte musical do período: a *cooperação* e a *continuidade*. Essas estruturas permearam seções longas correspondentes ao núcleo da tese: uma sobre a teoria musical medieval (em muito, herdeira de um ambiente ou de um fazer escolástico) e outra sobre a arte musical da época. Acreditamos que os sentidos de cooperação e continuidade estiveram presentes em laços que foram identificados por textos acadêmicos da atualidade. A nosso ver, esses sentidos motivaram a interligação de muitas

composições musicais medievais, manifestando-se por meio de recursos intertextuais e pelo conceito de variação (diferente de variante) de uma versão a outra de uma obra. Encerram esse capítulo a apresentação de técnicas agregadas à interpretação musical e formas de contraponto oral com exemplos musicais em partitura.

O Capítulo 3 é dedicado ao fenômeno da notação musical em meio a uma permanente presença da oralidade em todas as camadas da sociedade medieval. A partir dessa realidade, buscamos algumas respostas: se durante a Primeira Idade Média do Ocidente a música litúrgica circulava exclusivamente sob a forma oral, quais circunstâncias motivaram a aparição das primeiras formas de notação monofônica e polifônica no século IX? Por que os sistemas notacionais musicais não surgiram antes se a cultura dos mesmos ambientes que os desenvolveram tinha a palavra escrita e o livro em alta conta? Se o início da notação não aboliu os modos de produção e transmissão orais, que relações se estabeleceram entre as práticas orais e as escritas? Como se dava a “improvisação” na música polifônica? O que era o cantar sobre o livro (*cantare super librum*)? Como o conceito de obra musical sujeita a adições e variações tipicamente medievais foi se transformando a começar pela “coisa feita” (*res facta*) do século XV, para chegar à “obra acabada e perfeita” (*opus perfectum & absolutum*) no século XVI?

O Capítulo 4 tem relação com a parte final do Capítulo 2, onde são explicados procedimentos relativos à composição escrita e oral e técnicas agregadas à interpretação. Assim, o último capítulo é uma culminância da pesquisa, tratando da aplicabilidade do que vimos até então na teoria. Ele é necessário também em função da área a que pertence a nossa pesquisa: teoria e prática da interpretação. O seu conteúdo consiste no exame de três propostas de interpretação de composições de época a partir de registros fonográficos de que participo como instrumentista. Sobre essas obras foram aplicadas três técnicas distintas a serem descritas oportunamente: a *diapentização*, a heterofonia e a *polifonização*. Para ilustrar os seus usos, inserimos trechos das transcrições no corpo do texto. As partituras integrais relativas às gravações constam dos anexos.

Tradicionalmente, e por razões práticas, os historiadores dividem a Idade Média em fases. Seguindo esse princípio, faremos valer para toda a tese a nomenclatura e a periodização propostas por Franco Jr. (1992, p. 12-15), a saber:

- Primeira Idade Média (princípios do séc. IV a meados do séc. VIII);
- Alta Idade Média (meados do séc. VIII ao séc. X);

- Idade Média Central (séc. XI ao XIII);
- Baixa Idade Média (séc. XIV a meados do séc. XVI).

## CAPÍTULO 1 – Parâmetros históricos da pesquisa musicológica voltada para a Idade Média

Dois são os meios principais de nos aproximarmos de uma obra musical na pesquisa. Sem perder de vista as sobreposições implicadas, podemos distinguir a experiência da prática musical e da escuta conscientes de uma composição da experiência da teorização e da crítica. O primeiro grupo tem por fim último uma ação, atingindo mais diretamente os sentidos dos agentes envolvidos. Nesse campo, as determinantes são principalmente estéticas, alcançadas por uma técnica, pela aplicação de arcabouço, seja ele composicional ou vocal e instrumental e de que participam questões histórico-estilísticas. As pesquisas na área de interpretação musical têm crescido em tempos recentes e desenvolvido métodos próprios, lançando luz sobre problemas que a abordagem musicológica tradicional tinha e continua a ter mais dificuldade em acessar. A outra experiência pertence à área de pesquisa musicológica entendida em sentido clássico e implica em situar e analisar o objeto tomado a partir de metodologias e de aparatos críticos particulares, com a finalidade de deles depreender algo no plano teórico.

Apesar de serem frequentemente apartados, esses dois campos não são estanques; ao contrário, quando confrontados, revelam uma dependência mútua, com muitos pontos de intercessão. Por exemplo: o cantar e o tocar partem de referências determinadas pela época e pelo meio, uma determinada estética relativa à obra. Tal experiência, em certa medida, não prescinde de uma “teorização” porque ela é exercitada através de decisões parcialmente conscientes e que estão necessariamente atreladas à composição ou à execução da obra musical tomada (nessa atividade, neutralidade não é opção). Assim, podemos afirmar que aquilo que pertence antes ao plano da teorização e da crítica musicais não está ausente na área de composição e das práticas musicais. O oposto também ocorre quando as práticas trazem informações e considerações teóricas; a materialidade do ato de cantar e tocar um instrumento musical é chave para se responderem questões que a pura teoria não pode alcançar. Citamos um exemplo: Hieronymus da Moravia, monge dominicano parisiense que viveu no século XIII, escreveu em seu *Tractatus de Musica* sobre as três diferentes maneiras de afinar a viela de arco (uma dessas afinações inclui o surpreendente intervalo de sétima menor entre cordas vizinhas).<sup>11</sup> Como se pode compreender a finalidade das afinações que o tratadista propõe,

---

<sup>11</sup> Há evidências de que na Idade Média os instrumentos não tenham adotado padrões únicos de intervalos entre as cordas (sendo o número destas muito variável, inclusive). É somente quando se estabelecem intervalos fixos de alturas entre as cordas que se pode falar propriamente em afinações excepcionais (prática da *scordatura*). A partir dessa concepção, a prática da *scordatura* começa a se estabelecer no início do século XVI (BOYDEN *et al.*, 2001), mas é mais bem documentada a partir do século XVII, a exemplo das composições do violista (viola da gamba) e compositor Christopher Simpson (entre 1602-6 - 1669), dos violinistas Johann Heinrich Schmelzter

deixando de lado a dimensão prática? Como não considerá-las (as diferentes afinações) a partir dos repertórios disponíveis da época e do lugar e deixar de intuir, a partir do confronto dessas informações, possíveis usos instrumentais? Teoria e prática precisam encontrar-se neste caso. Se as áreas da disciplina musicológica não se comunicam em exemplos como esse, a teoria se limitará, forçosamente, a descrever como Moravia prescreveu determinada afinação e em que contexto, não passando da constatação. Não que constatar o que foi escrito (quando, como e por quem) seja pouco. Na verdade, estabelecer um texto medieval costuma ser, em si, um esforço enorme, mas dispor desses resultados arduamente conquistados sem desdobrá-los em pesquisas de outros campos parece ser um verdadeiro desperdício. Já as práticas musicais, por mais ricas que sejam, não se converterão em pesquisa na ausência de informação teórica e de investigação. Sem algum grau de sistematização, não passarão daquilo que são: práticas.

O presente capítulo é um ensaio de cunho histórico sobre perspectivas adotadas por pesquisas acadêmicas que tiveram por objeto a música medieval, mas antes de chegarmos a esse ponto, decidimos explorar questões mais abrangentes sobre a gênese e lenta emancipação das ciências humanas, entendidas em sentido moderno, o que remonta ao século XIX. Desde então, um processo contínuo tem envolvido concepções e formas de pensar, frequentemente doutrinárias, de que nenhuma ciência do homem, inclusive a musicológica, pode-se dizer isenta. Retornaremos às questões relativas à autoria e obra que preocupavam os primeiros pesquisadores da época em que a musicologia foi conquistando autonomia enquanto disciplina no século XIX, e também às perguntas sobre os mesmos tópicos que têm sido feitas nas últimas gerações. Notamos uma substituição do elenco de questões e mudanças de abordagens sobre obra e autoria; elas refletem propensões individuais, é claro, mas podem revelar algo sobre concepções, tendências mais gerais de um lugar e de uma época. Esses lugares são em geral os *mainstreams* acadêmicos. Podemos antecipar também que a nossa pesquisa apontou para um relativo atraso nas transformações de paradigmas musicológicos em vista do tempo em que essas mudanças ocorreram em outras disciplinas das áreas de humanidades. Observamos que esse “adiamento” na mudança de perspectivas e abordagens possibilitou a vigência, para não dizer a sobrevivência, de conceitos de autoria e obra musicais que, conforme tentaremos demonstrar, ainda são, em muito, herdeiros de sistemas de pensamento em voga no século XIX.

---

(ca. 1620-1680) e Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704). Embora particularmente em voga entre 1600 e 1750 (BOYDEN *et al.*, 2001), a *scordatura* continuou a vigorar em todas as épocas posteriores na música de concerto.

## **1 Considerações sobre o processo de autonomia das ciências humanas nos séculos XIX e XX**

É fundamental para os nossos propósitos tratar de forças, pressões internas e externas exercidas historicamente sobre a pesquisa musicológica porque, conforme veremos, esses vetores contribuíram para definir os objetos tomados pelos musicólogos: o que era e passou a ser digno de se converter em questões relevantes em cada tempo e sob quais parâmetros. Obviamente que obra e autoria musicais, enquanto “matérias primas” fundamentais, estiveram e sempre continuarão a pertencer ao elenco mais básico de perguntas dos musicólogos, mas a definição dessas palavras flutua e a partir delas as questões relativas a essas duas palavras também se modificam. Para entender a historicidade desses termos e a construção das questões anexas a eles, exploraremos duas frentes fundamentais ao longo do texto.

Na primeira parte da seção que se inicia consideraremos as formas pelas quais as duas mais influentes doutrinas do século XIX, o Positivismo e o Historicismo, incidiram sobre perspectivas e metodologias adotadas em praticamente todas as disciplinas que, incluindo a musicologia, “nasciam” então em sentido moderno. Porém, nesse contexto, do nascimento à maioria ou independência delas, houve um longo caminho que envolveu também a separação das metodologias das ciências naturais e aquelas próprias das ciências humanas, elaboradas posteriormente. Até cerca de 1900, os métodos das ciências naturais costumavam invadir as ciências humanas, problema que não pode ser alienado das doutrinas positivista e histórica e suas escolas. Nessa primeira parte e na seguinte, não trataremos de problemas da disciplina musicológica. Exploraremos aqui as duas doutrinas mencionadas, suas ideias e seus pensadores, de forma a criar uma base relativamente sólida para entrar nas questões propriamente musicais.

A segunda parte, continuação da primeira, é dedicada às “revoluções” metodológicas das disciplinas humanas, e que foram encabeçadas pela sociologia e pela historiografia. Como precursoras no processo de desvinculação dos ditames positivistas e, em parte, historicistas, essas disciplinas exploraram novos territórios, como uma intensa interdisciplinaridade e, no caso da historiografia, abordagens econômicas e socioculturais, ultrapassando uma abordagem eminentemente política e factual, dominante até o início do século XX.

Na terceira e última parte nos dedicamos a construir uma visão de como a musicologia, com suas particularidades, inseriu-se nesse processo de transformações de formas de pensamento. Consideramos também o impacto dessas transformações a partir das linhas de pesquisa que passaram a ser empreendidas com o passar do tempo.

### 1.1 Positivismo e Historicismo e seus efeitos sobre as ciências naturais e do homem

As chamadas ciências humanas em sentido moderno, entendidas segundo conceitos próximos aos que hoje adotamos, foram concebidas no século XIX. Ainda antes de 1850, algumas delas já estavam em processo simultâneo de desenvolvimento e de emancipação, no sentido de alcançarem independência entre si. Quanto à constituição de metodologias mais afeitas a cada uma, esse foi um processo mais lento e conflituoso, porque, apesar de toda a impropriedade, predominavam tentativas desajeitadas de fazer caber pesquisas sobre humanidades em fôrmas tomadas de empréstimo das ciências naturais, uma ambição de se resolver “[...] o enigma do mundo histórico por meio da transposição de princípios e métodos científico-naturais” (DILTHEY, 2010, p. 4). Esses intentos refletiam concepções em geral evolutivas e utópicas, sobretudo de feições positivistas e, em parte, historicistas, que confiavam na possibilidade de se conhecerem o homem, as sociedades e suas histórias quase como se explicam os fenômenos naturais, suas causas e seus efeitos; por trás dessa concepção havia uma crença no progresso do homem e do conhecimento em todas as áreas e instâncias da vida.

Para Lage (2003), “[...] uma certa concepção epistemológica [...] derivada do cartesianismo tinha-se *convertido* em filosofia.” (LAGE, 2003, p. 47, grifo do autor). A postura positivista “[...] partia de uma finalidade fixada, a saber, o esgotamento do conhecimento do mundo natural [...]” (2003, p. 49). Essa perspectiva teleológica, certa de um porvir triunfante a ser alcançado pelo homem, apostava na concepção de evolução contínua da civilização por meio da ciência e tinha um grande número de adeptos que não foram isentos de crítica na época, como a que os identificou com “[...] idólatras do desenvolvimento intelectual como um ideal de progresso histórico.” (DILTHEY, 2010, p. 17). Comte enumerou as ciências em ordem de importância: a matemática, a astronomia, a física, a química, a biologia e, por fim a sociologia, todas com *status* de ciência, mas com seus próprios parâmetros e, segundo ele, trabalhando com uma predição de progresso necessário, um sentido do fim último do homem, a etapa que denominou *positiva*, a qual, segundo ele próprio, tivera início no século XIX. Até hoje facilmente listamos essas disciplinas em primeiro lugar quando somos perguntados sobre o que é ciência. Mas e quanto às ciências do homem? Elas não são também grandes sumas conceituais do conhecimento humano? Nem sempre ficava claro que o conhecimento relativo às humanidades é de uma ordem diferente daquela que resulta das ciências da natureza. Não se pode falar em progresso do conhecimento e em teorias a serem suplantadas e substituídas quando os objetos em estudo



são aqueles da sociologia, da filosofia, da historiografia, da história da arte, da musicologia... Conclui-se do trecho a seguir que, para os adeptos do pensamento positivista, as áreas das humanidades estavam fadadas a adaptar-se a critérios próprios ou simplesmente a abandonar o *status* “científico”:

[...] um método recentemente exercitado de maneira por demais frequente pelos assim chamados positivistas, um método que, de uma definição conceitual do saber que surgiu na maioria das vezes a partir de experimentos científico-naturais, deduz o conceito do conteúdo da ciência e decide a partir desse conteúdo quais são as ocupações intelectuais que merecem o nome e o *status* do conceito de ciência. Assim, uns, partindo do conceito arbitrário do saber, de maneira míope e obscura, negaram à historiografia, tal como ela foi exercitada pelos grandes mestres, o *status* de ciência; outros acreditavam precisar converter as ciências que têm imperativos por sua base [...] (DILTHEY, 2010, p. 15).

As considerações acima constam do texto introdutório da obra *Introdução às Ciências Humanas* (1883) de Wilhelm Dilthey<sup>12</sup> (1833-1911). Ressaltamos um traço marcante da obra, que é a crítica contemporânea dos métodos científicos então em voga. Dilthey (2010) trata da dificuldade de uma certa “escola histórica” em criar métodos explicativos próprios para a sua área. Considera que foi dado espaço para que a metodologia adotada para as ciências naturais dominassem também as ciências humanas, um espaço ocupado pelo pensamento positivista. Diante disso, relata Dilthey (2010), teria havido reação, tibia, porém. Se ela não vingou não seria por falta de mérito, mas pela incapacidade de sistematização de ideias de opositores que pudessem fazer frente às propostas dos positivistas, pretensamente habilitadas a “resolver o enigma do mundo histórico”. É o que nos explica o filósofo:

[...] ela [a escola histórica ou Historicismo inaugural] também não chegou a um método explicativo, nem conseguiu tampouco erigir, em virtude de uma intuição histórica e de um comportamento comparativo, uma conexão autônoma entre as ciências humanas ou conquistar uma influência sobre a vida. As coisas permaneceram assim, até que Comte, St. Mill e Buckle, então, procuraram resolver de novo o enigma do mundo histórico por meio da transposição de princípios e métodos científico-naturais; e isso em meio ao protesto inútil de uma intuição mais viva e mais profunda, que não conseguia nem se desenvolver nem se fundamentar, contra uma intuição mais pobre e inferior, que era senhora da análise. (DILTHEY, 2010, p. 4-5).

No texto de abertura da *Introdução às Ciências Humanas*, Dilthey (2010) refere-se às *Naturwissenschaften* (expressão alemã consagrada para as ciências da natureza), cujos

---

<sup>12</sup> Filósofo da história, também definido como hermeneuta e historicista. Adepto de um historicismo muito diferente daquele praticado na Alemanha pelos discípulos de Leopold von Ranke. Para Barros, Dilthey e Johann Gustav Droysen (1808-1874) pertenceram aos setores mais avançados do Historicismo (2010, p. 82).

métodos faz remontar a Francis Bacon (1561-1626) (DILTHEY, 2010, p. 13); mas foi a percepção da ausência geral de estruturação que se pudesse dizer própria das ciências humanas – ou “do espírito” (*Geisteswissenschaften*) – a motivação primeira que levou Dilthey a escrever o livro. Diante disso, o autor observa que “Parecia uma necessidade prestar um serviço semelhante [aos dos métodos estabelecidos das ciências naturais] àqueles que trabalham com a história, a política, a jurisprudência ou a economia política, a teologia, a literatura ou a arte.” (DILTHEY, 2010, p. 13). Para o autor, havia uma diferença de finalidade entre os dois campos, sendo as ciências da natureza orientadas pelos mecanismos da explicação (*Eklärung*) e as ciências do espírito pelos mecanismos da compreensão (*Verstehen*), categorias inicialmente introduzidas pelo historiador Joahann Gustav Droysen (1808-1874), mas que “[...] foram retomadas e reelaboradas por Dilthey” (LAGE, 2003, p. 42). Nessa distinção, o filósofo ressalta o caráter analítico, de separação das partes de algo pertencente ao mundo físico, condição necessária para o estudo de fenômenos da natureza, pois

Nas ciências naturais, os sujeitos com os quais o pensamento articula necessariamente as predições por meio das quais todo conhecimento ocorre são elementos que só são conquistados hipoteticamente por meio de uma decomposição da realidade exterior, de uma destruição e de um esfacelamento das coisas. Nas ciências humanas, eles são unidades reais, dada na experiência interna dos fatos. (DILTHEY, 2010, p. 43).

Isolar o objeto de estudo para compreendê-lo a partir da decomposição de uma realidade sensível, ficando com o estritamente necessário – e, é claro, abstraindo-se o cientista da própria subjetividade – é uma necessidade para a *explicação* de fenômenos sempre reprodutíveis sob as mesmas condições na cadeia de causa e efeito. Tal *explicação* não se aplicaria às ciências do espírito porque os seus objetos não podem ser isolados à maneira os fenômenos físicos e químicos. Para Dilthey (2010, p. 43), cabem ao domínio das humanidades os mecanismos de *compreensão*. Neste caso, “[...] as unidades, que atuam umas sobre as outras, no todo maravilhosamente entrelaçado da história e da sociedade, são indivíduos, todos psicofísicos, dos quais cada um é diverso do outro, dos quais cada um é um mundo.” É parte desse mecanismo de *compreensão* pensar em “[...] um grande processo, cujo sujeito é a própria humanidade”: as ciências que se propõem estudar o homem em sociedade deram-se conta de que o objeto de pesquisa, o próprio homem, é tão complexo quanto o sujeito que o analisa. Assim, o homem não é passível de ser *explicado* por si mesmo; compreender é a aspiração possível (premissa retomada no século XX por Lévi-Strauss).

O aspecto frequentemente doutrinal, sobretudo do Positivismo, mas também presente no Historicismo, não impediu que eles se dividissem cada qual em correntes. No caso da doutrina de Comte e de seus seguidores, existe uma gnose envolvida: a “salvação” da humanidade pelo próprio homem e por meio do conhecimento. Comte formulou uma escatologia particular: as famosas etapas da história, supostamente evolutivas: a *teológica*, a *metafísica* e a *positiva*, sendo esta última, segundo ele, também a derradeira da humanidade, iniciada justamente em seu tempo: o século XIX, época que coincide com a Revolução Industrial a pleno vigor. A edificação dos templos da *Religião da Humanidade* pelos seguidores de Comte só vem a reforçar o traço gnóstico. A teoria *positiva* do conhecimento – o adjetivo já indica – perseguia *Leis Gerais*, a partir de uma postura intelectual pragmática, calcada na ideia de progresso e nos “atributos da realidade e da utilidade”. A valorização extremada da experiência sensível apareceria, analogamente, na obra do economista inglês John Stuart Mill (1806-1873) com suas “leis da prova ou da pesquisa científica”, em continuação ao método experimental proposto por Bacon; Mill também defenderia uma *moral utilitarista* (a utilidade como principal critério para a atividade humana) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 188); também o “Físico e filósofo da ciência austríaco Ernst Mach [(1838-1916)], principal inspirador do positivismo lógico [...]”, [...] “[...] Desenvolveu sobretudo em suas obras científicas uma filosofia radicalmente empirista [...]” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 175). Nesse contexto, não é preciso muito para compreender a desconfiança com relação às ciências humanas – às quais se chegava a negar o *status* científico – e cujas metodologias, de outra ordem, admitiam certo grau de indeterminação e subjetividade. O modelo pragmático então disseminado validava enquanto conhecimento científico aquilo que pudesse ser comprovado empiricamente, valorizando pesquisas de cunho quantitativo, prezando pela neutralidade do cientista. Concebível para as ciências naturais, esse modelo, conforme observou Dilthey (2010), mostrava-se inadequado ao extrapolar suas fronteiras e invadir o território das ciências do homem.

Nascido aproximadamente na mesma época que o Positivismo, “[...] e apresentando alguns precursores sobretudo na passagem do século XVII para o XIX [...]”, o Historicismo “[...] veio a abrigar tendências relativamente diversificadas, apesar de uma oposição mais geral contra o Positivismo [...]” (BARROS, 2010, p. 80). Essa diversificação é de fato observada na disparidade dos conceitos dos textos de Leopoldo von Ranke (1795-1886) e Wilhem Dilthey. Em certos aspectos, o Historicismo aproximava-se do Positivismo e, em outros, afastava-se dele. Os historicistas também identificavam um sentido teleológico da

história, mas não a partir do progresso técnico-científico, à maneira dos positivistas. Mas, se estes ansiavam por descobrir e aplicar *Leis Gerais* do conhecimento humano, aqueles, ao contrário, concebiam os momentos históricos em sua singularidade, tendo passado também, em geral e com o tempo, a entender que o pesquisador estava igualmente sujeito à historicidade, sendo a perspectiva neutra uma impossibilidade. Porém, ver tudo a partir de uma historicidade e negar o Direito Natural (o que não se aplica ao historicismo de Dilthey) tem implicações éticas, pois assumir que toda realidade deve ser explicada a partir de momentos históricos irreprodutíveis e fechados em si mesmos, equivale a negar o universalmente válido e tender a um relativismo radical.

Conforme consideramos acima, os métodos da “escola histórica” dividiram-se em correntes de pensamentos. O entendimento da historicidade do pesquisador não foi unânime entre os historicistas; muitos defenderam também a neutralidade do pesquisador, tal como preconizavam as escolas positivas. Essa “divisão” é ilustrada pela postura de Leopold von Ranke, “pai” do historicismo alemão, caracterizado

Quanto à capacidade de omitir-se diante dos sucessos históricos, de não julgar, não moralizar, não tomar partido, se para muitos constitui uma das grandes virtudes de Ranke, há quem a julgue imperdoável defeito. (HOLANDA, 1974, p. 434).

Discutível que seja, a busca de uma postura neutra por Ranke, não deve levar a crer que ele não estivesse consciente de sua própria historicidade. Até mesmo o historiador Fernand Braudel – líder da segunda geração da escola historiográfica dos *Annales*, já no século XX –, o incluiu dentre os “grandes espíritos” do século XIX (BRAUDEL, 1958, p. 729, tradução nossa)<sup>13</sup>. Por conta dessa postura, Ranke teria sido capaz de dedicar-se a uma grande variedade de tópicos com certo afastamento e para além de suas convicções pessoais, em meio aos vínculos que tinha com os líderes da Alemanha da época que “[...] estavam interessados em atrelar a história à Grande Política [...]” (BARROS, 2010, p. 80). O grau de comprometimento de Ranke nesse contexto ainda é objeto de revisão.<sup>14</sup> Sobre o problema – tanto político quanto metodológico – da imparcialidade em Ranke, Holanda (1974), parafraseando Peter Geyl, leva em conta

---

<sup>13</sup> des grands esprits

<sup>14</sup> Ranke ocupou um posto de confiança junto à Casa de Brandenburgo (HOLANDA, 1974, 434), fato que levou a especulações que vão da natureza dos seus temas a suposta parcialidade de seus textos. É um equívoco julgar sua obra exclusivamente a partir desse fato, sem aprofundar a compreensão sobre a personalidade do historiador, o compromisso que tinha com sua profissão, e mesmo o contexto político e intelectual da Alemanha na época. Em seu artigo, Sérgio Buarque de Holanda (1974) contextualiza a crítica e elogios que os contemporâneos fizeram a Ranke, e oferece pistas sobre a relação entre o homem e o historiador que ele foi, alguém capaz de incompatibilizar-se com conservadores e liberais (HOLANDA, 1974, p. 434).

Sua capacidade de serena observação, o empenho de tudo compreender, a perfeita receptividade a fenômenos diversos daqueles que deveriam ter a sua aprovação pessoal: do protestante em face do papado, do alemão em face da monarquia absoluta na França ou da monarquia parlamentar na Inglaterra, às vezes do conservador em face da Revolução francesa. (HOLANDA, 1974, p. 433).

Barros também considera que Ranke “[...] ainda almejava certa neutralidade historiográfica [...]” (BARROS, 2010, p. 80). Claro que estamos tratando aqui de tendências, mas com o cuidado de não reduzir o Historicismo a uma coisa só, é certo que ao se seguir o princípio de “[...] narrar os fatos tal como eles haviam se passado”, famoso dito contido na introdução da obra *Os Povos Românicos e Teutônicos* de Ranke (BARROS, 2010, p. 80), encorajava pesquisas baseadas quase que exclusivamente na história política e de grandes eventos, modelo do denominado “historicismo historizante” (BARROS, 2010). Nesse ponto, historicistas e positivistas coincidiam, apesar de as finalidades diferirem nas duas doutrinas: os primeiros queriam aproximar-se do cerne do momento histórico estudado, visto como particular e irreprodutível, avesso a generalizações; os últimos, ao contrário, buscavam identificar *Leis Gerais* predeterminadas em meio aos mesmos fatos históricos. Nos dois casos, o historiador tendia a ser associado com um profissional que domina uma técnica, um mediador, diferindo do modelo de pesquisador que propõe e hipóteses e argumentos próprios.

Em contrapartida, foram também os primeiros historicistas que elevaram o *status* do profissional da área, o “historiador pesquisador” nascente, distinto da figura clássica do “historiador amador”, enciclopedista do século XVIII, que escrevia sobre história em meio a outros assuntos. Essa necessidade de diferenciação tem muito a ver com a postura de Ranke. É demarcada uma fronteira ainda na primeira metade do século XIX, o historiador profissional e aquele que passou a ser visto como diletante<sup>15</sup>, o que Barros (2010) atribui ao historicismo inaugural:

Nos primeiros tempos, as contribuições de historiadores ligados ao historicismo alemão, como Ranke e Niebuhr, representaram grandes avanços para a historiografia no que concerne à técnica e à profissionalização. A constituição da história como disciplina autônoma, com lugar na Universidade; o desenvolvimento da Crítica Documental; a constituição de uma nova figura de historiador especializado por oposição ao historiador diletante ou em relação ao erudito iluminista que incluía a história entre uma de suas várias preocupações... (2010, p. 80).

O pensamento positivista, bem como o chamado “historicismo historizante” predominaram por muito tempo, tendo adentrado o século XX, e não se pode afirmar que as

<sup>15</sup> Limites mais claros e semelhantes entre o diletante e o profissional estendiam-se as ciências na medida em que estas ganhavam reconhecimento, independência e adquiriam metodologias próprias.

outras ciências humanas tenham feito um percurso análogo ao que fizeram os historiadores (os franceses, em particular).

## **1.2 Precusores de novas abordagens nas ciências humanas: a escola francesa dos *Annales***

O ano de 1929 é tomado como marco inicial de um grande movimento historiográfico francês: *A Escola dos Annales* (BURKE, 2010), quando foi publicado o primeiro número da revista *Annales d'histoire économique e sociale* (2010, p. 11, n. 1), título que assinala uma concepção de pesquisa historiográfica diferente do tradicional enfoque, mais concentrado no tema político. Porém, conforme nos lembra a liderança da segunda geração dos *Annales*, o historiador Fernand Braudel (1958, p. 734, tradução nossa) “[...] uma ‘ciência’ histórica nova nasceu, continuando a se perguntar e a se transformar. Ela se apresenta em nosso país desde 1900 com a *Revue de Synthèse historique* e com os *Annales* desde 1929.”<sup>16</sup> Muitos dos princípios que nortearam a pesquisa segundo a escola dos *Annales*<sup>17</sup> (alternativamente chamada Movimento dos *Annales*) já vinham sendo mais intensamente adotados e debatidos desde o final do século XIX, em diversos meios, especialmente junto à sociologia e à filosofia da história. Dois deles eram principais: (1) a valorização de abordagens econômicas e socioculturais, face à tradicional abordagem política e factual; (2) a interdisciplinaridade ou colaboração entre diferentes disciplinas.

Burke (2010, p. 17-18) lista algumas tentativas pregressas e sistemáticas de pesquisas historiográficas que ultrapassaram a abordagem tradicionalmente validada no meio, que eram de cunho político e factual. O autor faz remontar as aproximações diferentes das tradicionais a certos autores europeus de meados do século XVIII – entre os quais destaca o inglês Edward Gibbon (1737-1794), autor do clássico *Declínio e Queda do Império Romano*; estes “[...] integraram à narrativa dos acontecimentos políticos esse novo tipo de história sociocultural.” (BURKE, 2010, p. 18). A historiografia do século XIX não foi um todo homogêneo e linear em suas perspectivas. Braudel soube reconhecer o valor de historiadores do século XIX, “[...]

<sup>16</sup> [...] une “science” historique nouvelle est née, qui continue à s’interroger et à se transformer. Elle s’annoe, chez nous, dès 1900 avec la *Revue de Synthèse historique* et avec les *Annales* à partir de 1929.

<sup>17</sup> Há autores, como Burke (2010), que preferem usar a expressão “escola dos *Annales*” ao se referirem a todas as gerações de historiadores franceses originalmente vinculados aos fundadores da revista homônima, Lucien Febvre e Marc Bloch. A palavra “Escola” enfatiza a herança historiográfica da primeira geração, dando uma noção de certa continuidade. Outros, como os historiadores François Dosse, entendem que houve uma ruptura em 1968, época da terceira geração de historiadores desde 1929, enquanto que para Georg Iggers, essa ruptura já teria ocorrido em 1945. Já a expressão *Nouvelle Histoire* (Nova História) é, em sentido restrito, vinculada à produção da terceira geração (ca. 1970), embora certos autores a usem em sentido lato, identificando uma forma de abordagem comum a todas as gerações, desde Febvre e Bloch (BARROS, 2010, p. 77).

os grandes espíritos, um Michelet, um Ranke, um Jacob Burckhardt, um Fustel [...]”<sup>18</sup> (BRAUDEL, 1958, p. 729, tradução nossa). Burke (2010, p. 19) adiciona Coulanges a essa galeria eminente que, em meados do século XIX, ultrapassou o tema “político”. Em contrapartida, segundo o autor, “[...] uma das consequências da chamada ‘Revolução Copernicana’ na história ligada ao nome de Leopold von Ranke<sup>19</sup> [(1795-1886)] foi marginalizar, ou remarginalizar, a história sociocultural” (BURKE, 2010, p. 18), o que teria sido mais um problema da “descendência” do historiador alemão, pois “Os epígonos de Ranke foram, porém, mais intolerantes do que o mestre e, numa época em que os historiadores buscavam profissionalizar-se, a história não política foi excluída da nova disciplina acadêmica” (2010, p. 18), o que alimentou mais uma vez a abordagem política e factual e um paradigma do historiador profissional, tendente a marginalizar outros enfoques.

A próxima e mais contundente reação ao paradigma historiográfico político-factual tomaria corpo no fim do século XIX: Burke (2010) cita historiadores econômicos alemães e ingleses dos anos 1880-1890. Na França, entre 1897 e primeiros anos de 1900, quando Febvre e Bloch eram estudantes da *École Normale Supérieure*, a instituição contava com corpo docente multidisciplinar. Alguns desses professores estavam interessados em colaborar com historiadores e sociólogos, como o geógrafo Vidal de la Blanche, “[...] o filósofo e antropólogo Lucien Lévy-Bruhl, criador do conceito de ‘pensamento pré-lógico ou ‘mentalidade primitiva’ [...]” (2010 p. 26); Émile Mâle, um historiador interessado em iconografia ou ainda Antoine Meillet, aluno de Durkheim, voltado para a história social da língua (2010, p. 26), além do próprio sociólogo Émile Durkheim (2010, p. 29). Assim, na *École Normale* em cerca de 1900, já estava instalado um ambiente propício à interdisciplinaridade<sup>20</sup> e a abordagens da história diferentes do enfoque político-factual. Alguns dos professores de Febvre e Bloch viriam a exercer influência direta em suas obras. Em Paris, na mesma época, teve início um movimento de consequências duradouras, liderado pelo filósofo Henri Berr (1863-1954), “[...] já se organiza em torno da idéia de interdisciplinaridade, projeto que tem o seu *locus* privilegiado no Centro Internacional de Síntese, fundado por Berr [...]” (BARROS, 2010, p. 86). A partir desse movimento, há uma mobilização que culmina na publicação da “[...] *Revue de Synthèse Historique*, em circulação

<sup>18</sup> [...] des grands esprits, un Michelet, un Ranke, un Jacob Burckhardt, un Fustel [...]

<sup>19</sup> Considerado pai do Historicismo e líder de uma das ramificações dessa doutrina.

<sup>20</sup> O interesse por outras disciplinas e por culturas não europeias marcaria o trabalho de historiadores franceses do século XX, como Georges Duby (1919-1996) que em entrevista declarou: “Penso ter começado a entender melhor a sociedade medieval depois de ter lido o que os etnólogos e os etnógrafos escreveram acerca das sociedades não-europeias” (DUBY, 1989, p.13).

desde o início do século (1900) [...]”<sup>21</sup> (BARROS, 2010, p. 86), cuja importância precursora seria reconhecida por Braudel (1958, p. 734).

No intervalo de 60 anos analisado por Burke (2010) em seu livro traduzido no Brasil sob o título *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*, o autor identificou três fases correspondentes a três gerações e a três lideranças respectivas. A primeira, remonta na verdade a 1920 (portanto anterior à publicação da Revista) indo até 1945 – marco que coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial. Esse período inicial da fundação da escola por Marc Bloch e Lucien Febvre, seria marcado por “[...] uma guerra de guerrilhas contra a história tradicional, a história política e a história de eventos”, período caracterizado por radicalização e subversão (BURKE, 2010, p. 13). Conforme vimos, as ideias principais depois veiculadas na Revista dos *Annales* já vinham sendo germinadas nas mentes de seus fundadores desde cerca de 1900, quando ambos ainda eram estudantes da *École Nationale Supérieure*, constituída por um corpo docente preocupado com questões interdisciplinares (manifestadas desde cedo em meio à sociologia e à antropologia). A segunda fase, do pós-guerra, de 1945 a 1968 – terminada com outro marco cronológico muito marcante para os franceses – corresponderia ao momento em que o movimento ascende ao poder, passando a ser o novo *establishment* historiográfico. É a geração de Fernand Braudel, com seus conceitos e métodos próprios (BURKE, 2010, p. 13), indicando uma fase de maturação. Até o ano em que publicou o livro no idioma original (1990), Burke havia identificado o que chamou de terceira fase do movimento, caracterizado, segundo ele pela fragmentação de interesses, pela transferência “[...] da história socioeconômica para a sociocultural, enquanto outros estão redescobrendo a história política e mesmo narrativa.” (BURKE, 2010, p. 13).

Não há dúvida de que o movimento dos *Annales* tenha contribuído para a historiografia como um todo, oferecendo novas perspectivas e modelos antes não explorados suficientemente e por ter promovido “[...] uma interação entre a história e as ciências sociais” (BURKE, 2010, p. 13). Sem diminuir a centralidade do movimento para a historiografia

---

<sup>21</sup> A publicação de periódicos como meio de propaganda ou de manifesto de novas ideias foi um recurso frequente, que observamos, por exemplo, um século antes na Alemanha, quando da difusão do projeto do Romantismo; entre os anos de 1798 e 1800 circulou o jornal *Atheneum*, que teve no filósofo Friedrich Schlegel (1772-1829) seu coeditor e colaborador. Vide a subseção “Uma revolução estética: Romantismo e conceito de imanência na música de concerto europeia do século XIX”.



contemporânea, convém, conforme observou Barros (2010), ter cuidado para não conceber os *Annales* como a tábua de salvação da História. Muito do que se lê a seu respeito tende à mitificação e a se construir uma narrativa “heroica e idealizada do movimento” (BARROS, 2010, p. 85). Apesar das muitas inovações do século XX, conforme vimos, a historiografia do século XIX não pode ser reduzida a um único paradigma positivista, muito menos a uma única forma de historicismo (Dilthey, um historicista hermenêutico, foi muito apreciado por Bloch, e até mesmo Ranke, “pai” do historicismo alemão, é relacionado por Braudel entre os “grandes espíritos” do século XIX, conforme vimos); lembremos também, mais uma vez, que houve pesquisadores do século precedente que não se encaixavam nesses paradigmas, como Burckhardt, Michelet, Fustel e Coulanges. Além disso, outros historiadores que viveram na segunda metade do século XIX e na primeira do XX apresentaram preocupações análogas, chegando a antecipar os *annalistas* na investigação de certas questões, como foi caso do holandês Johan Huizinga (1872-1945) que, em seu livro clássico *O Outono da Idade Média*, já abordava questões próprias da futura História Cultural (linha de estudos que só viria a ser mais desenvolvida na terceira geração dos *Annales*); outro precursor foi o belga Henri Pirenne (1862-1935). A primeira geração dos *Annales* opunha-se a um certo modelo que foi personificado na figura de “[...] Gabriel Monod (1844-1912), fundador da *Revue Historique* (1875) [...]”, (BARROS, 2010, p. 84), cuja escola era dominante na França até que se travasse contra ela uma “guerra de guerrilhas”, de cunho radical (BURKE, 2010, p. 13). É contra esse modelo, fixado na historiografia política e de eventos que afinal os *Annales* investiram principalmente.

Burke (2010) relata que a recepção à escola dos *Annales* fora da França foi desigual. Destacando alguns dos países mencionados até a data de publicação original de seu livro (1990), teria havido pouca receptividade na Alemanha (BURKE, 2010, p. 125), Inglaterra (BURKE, 2010, p. 126-127) e nos Estados Unidos (BURKE, 2010, p. 131). Burke, porém, destaca conexões fortes na Itália e algum interesse na Espanha (BURKE, 2010, p. 124). O autor faz uma menção especial ao caso do nosso país:

No Brasil, as aulas de Braudel na Universidade de São Paulo, nos anos 30, são ainda lembradas. A famosa trilogia do historiador-sociólogo Gilberto Freyre (que conheceu Braudel nessa época)<sup>[22]</sup>, trabalha com tópicos como família, sexualidade, infância e cultura material, antecipando a história dos anos 70 e 80. A representação de Freyre da casa-grande como um microcosmo e como uma metáfora da sociedade híbrida, agrária e escravocrata impressionou Braudel, que o citou em sua obra. (BURKE, 2010, p. 131-132).

<sup>22</sup> A Universidade Federal de São Paulo também convidaria o antropólogo Claude Lévi-Strauss para lecionar sociologia. Ele permaneceu por três anos no Brasil.

Acabamos de observar que a Idade Média seria a menina dos olhos da historiografia francesa do século XX. O mesmo período seria, dentre todos, o mais estudado pelas primeiras gerações dos representantes da musicologia histórica europeia, mas, em comparação com o campo da historiografia e da sociologia, a musicologia levaria mais tempo para propor alternativas às visões positivista e historicista. É principalmente dessa questão que trataremos nas partes subsequentes.

## **2 Musicologia: da longevidade do Positivismo e do Historicismo ao pensamento pós-moderno**

Com o texto da parte inicial do capítulo, esperamos ter criado condições gerais para compreendermos as principais razões históricas da infiltração do pensamento de duas doutrinas filosóficas do século XIX nas ciências humanas, influências que se refletiram em seus pressupostos teóricos e metodológicos. Buscamos compreender também como uma sucessão de acontecimentos evidenciariam a ascendência dessas doutrinas sobre a historiografia e a sociologia e como essas disciplinas foram as primeiras a produzir movimentos de reação. Porém, o raio de ação de formas de pensamento positivista e historicista foi muito além da história e da sociologia, ultrapassando até mesmo o âmbito científico e acadêmico. Trataremos aqui principalmente dos mecanismos e do impacto das doutrinas do século XIX sobre a musicologia moderna nascente.

Como “mote” inicial, destacamos a seguir um trecho extraído do verbete “Musicology” do *Grove Music Online*, atualizado recentemente e assinado por 22 autores:

**Nas duas últimas décadas do século XX, houve uma explosão no campo da musicologia do momento em que os pesquisadores decidiram dar voz a temas mais abrangentes.** Alguns questionaram os pressupostos fundamentais da Musicologia Histórica. **Tal como seus colegas na historiografia, eles questionaram o foco dado à história enquanto produto de grandes homens, grandes obras, grandes tradições ou grandes inovações.** Isso levou ao estudo da música enquanto força social e às histórias de músicas até então excluídas por pesquisadores, muitos dos quais tenderam a se concentrar na arte das elites sociais. Dalhaus (1977) propôs que a musicologia deveria englobar não somente uma história do estilo, “uma história cujo assunto é arte e não biografia ou contingências sociais”, mas também História Estrutural, História da Recepção e História Cultural.<sup>23</sup> (DUCKLES *et. al.*, 2014, tradução, grifo nossos).

---

<sup>23</sup> In the last two decades of the 20th century, there was an explosion in the field of musicology as scholars, sought to give voice to a broader range of concerns. Some have interrogated the fundamental assumptions of historical musicology. Like their colleagues in history, they have questioned the focus on history as the product of great men, great works, great traditions or great innovations. This has led to the study of music as a social force and to histories of musics previously excluded by scholars, many of whom have tended to concentrate on

Uma mudança mais significativa das abordagens nas pesquisas da disciplina dataria de cerca de 1980, conforme propõem os autores em um dos trechos em destaque acima. O atraso na “explosão” de “temas mais abrangentes” na musicologia foi e continua a ser observado por outros pesquisadores. Busse Berger (2005, p. 9), por exemplo, no início do prólogo de sua publicação mais conhecida, principia perguntando sobre as razões que teriam levado a um atraso de meio século por parte dos musicólogos em relação às disciplinas irmãs, até que decidissem estudar sobre as funções da memória junto ao fenômeno musical. Também Kerman (1985), referência da musicologia nos Estados Unidos, situa as mudanças metodológicas e a ampliação de objetos de pesquisa na mesma época sugerida pelo artigo do Grove. Foi quando musicólogos começaram a questionar com maior frequência certos pressupostos – caros à doutrina positiva – “Tal como seus colegas na historiografia”. Isso é certo, mas acrescentaríamos ao artigo um dado importante: o hiato de cerca de 60 anos que distanciou a revisão iniciada em meio historiográfico (conforme vimos na seção precedente) daquela que viria a ser feita de maneira mais global em meio musicológico.

Os objetivos dessa seção são dois: (1) compreender as especificidades que levaram a essa relativa demora da disciplina em questionar ou matizar o pensamento predominantemente positivista, e eventualmente oriundo da doutrina histórica, até pelo menos os anos 1980; queremos explorar as razões da sobrevida desse pensamento na pesquisa musicológica (2) considerar como os pressupostos dessas doutrinas se materializaram em metodologias musicológicas. Para isso, vamos considerar o que se passava junto às mais influentes escolas musicológicas até então: a alemã e a anglo-norte americana; (3) Levantar algumas questões da chamada “Nova Musicologia”. É inegável que houve uma ampliação do campo de pesquisa nas últimas três ou quatro décadas, incluindo uma grande gama de tópicos e de repertórios e o uso de recursos metodológicos autenticamente originais. Em contrapartida, criaram-se algumas “armadilhas”: trabalhos mais recentes sob essa denominação não são tão isentos ideologicamente quando alegam ser; seus autores identificam e criticam valores arraigados da musicologia tradicional enquanto se veem compelidos a corresponder, de maneira consciente ou não, à agenda pós-moderna; mas essa pode ser uma correspondência apenas aparente no caso de muitas pesquisas contemporâneas (GESSEL, 2013) que, afinal, continuam obedientes a parâmetros da musicologia dita tradicional. (4) Trataremos, principalmente a partir da crítica feita por Kerman (1980), dos

---

the art music of social élites. Dahlhaus (1977) proposed that musicology should encompass not just stylistic history, ‘a history whose subject matter is art and not biography or social contingencies’, but also structural history, reception history and cultural history.

contextos culturais em meio aos quais surgem os primeiros analistas musicais<sup>24</sup> da tradição austro-germânica e de como essas condições projetaram-se sobre seus trabalhos e sobre seus legados.

## 2.1 Do Historicismo e Positivismo fundantes ao Neopositivismo do século XX

Começamos tratando das ideias de um precursor da renovação da musicologia histórica: Jacques Handschin (1886-1955)<sup>25</sup>. Em seu texto pronunciado no IV Congresso de Sociedade Internacional de Musicologia (Basileia, Suíça, 1949) – que logo se converteria no célebre artigo *Musicologie et Musique* –, Handschin antecipa praticamente todos os problemas que viriam a ser discutidos de forma mais disseminada na década de 1980: (1) questiona qual seria o grande objeto da musicologia; (2) trata da interdisciplinaridade; (3) alude à necessidade do desprendimento da musicologia dos pressupostos das ciências naturais; (4) aponta a influência das doutrinas positiva e histórica sobre os métodos musicológicos; (5) menciona o vínculo da musicologia enquanto ciência com a visão de mundo do Romantismo, idealizadora do passado.

Conforme explicitamos na seção anterior, toda essa problematização se fazia presente e ecoava de forma análoga em todas as ciências humanas, processo iniciado ao final do século XIX no caso de algumas disciplinas. Assim, se considerarmos as ciências humanas como um todo, concluiremos que o questionamento levantado por Handschin nos idos de 1949 não constituía novidade, mas, para o meio musicológico dominante da época, suas palavras estavam carregadas de propostas renovadoras, tanto que o artigo é hoje considerado clássico. Porém, como veremos, o discurso produziu um impacto um tanto efêmero, pois a musicologia histórica depois da Segunda Guerra ainda mergulharia em um Neopositivismo hegemônico (KERMAN, 1985, p. 50), reprodutor de uma pesquisa “[...] extensa em informação ‘bruta’ e curta em interpretação”<sup>26</sup> (KERMAN, 1985, p. 44, tradução nossa).

“O verdadeiro objeto da musicologia não é a música, se entendida como um fenômeno dado por si mesmo, mas o homem, na medida em que ele se expresse musicalmente, ou então é a música, se considerada em suas relações com o homem”<sup>27</sup> (HANDSCHIN, 1949, tradução

<sup>24</sup> Dizemos “primeiros” no sentido de pertencerem a uma disciplina formalizada no século XIX.

<sup>25</sup> Musicólogo e organista suíço, russo de nascimento.

<sup>26</sup> [...] long on “hard” information and short on interpretation

<sup>27</sup> [...] le véritable objet de la musicologie n’est pas la musique en tant qu’un fait donné par lui-même, mais l’homme, pour autant qu’il s’exprime musicalement, ou alors c’est la musique considérée dans ses rapports avec l’homme.

nossa). O que Handschin está defendendo implicitamente é um tipo de conhecimento produzido a partir da correlação entre a obra e quem a produziu, que não se limite a fazer uma “história de composições”. Quem será esse autor? Qual o sistema de valores em meio ao qual o indivíduo atuou? De acordo com essa perspectiva, aquele que estabelece tais relações é o próprio pesquisador, a quem é dada certa liberdade de interpretar os fatos. Logo percebemos aqui um conflito com o primeiro estágio da aquisição de conhecimento segundo o Positivismo, que consistia na “averiguação dos fatos”<sup>28</sup> (KERMAN, 1985, p. 43, tradução nossa). O segundo estágio do Positivismo (segundo o autor, raramente alcançado) visava uma meta de cunho não menos determinista: a descoberta de “leis” (KERMAN, 1985, p. 43-44, tradução nossa). A partir dessas etapas, que não se sobrepunham, o pesquisador via o seu trabalho quase sempre confinado à primeira, que consistia em levantar “informações objetivas”, e raramente chegava à segunda delas, que era a do estabelecimento das *Leis Gerais*. É por isso que Kerman (1985, p. 48, tradução nossa) observou que “[...] há algo de errado com uma disciplina que gasta (ou que gastou) a maior parte do seu tempo estabelecendo textos do que pensando sobre os textos estabelecidos”.<sup>29</sup> Inevitável lembrar aqui do Positivismo e do valor dado aos fatos históricos que “falam por si”.

A seguir, Handschin faz uma alusão crítica à tendência de fechamento da musicologia histórica de seu tempo, ignorando potenciais benefícios em estabelecer vínculos interdisciplinares:

Além do mais, é curioso que, depois do advento da psicologia e da etnologia musical, o ramo histórico da musicologia, tenha continuado a sua caminhada de ré, como se nada tivesse acontecido, e nós pudemos mesmo observar um certo extremismo histórico, quer dizer, a tendência de subordinar essas novas disciplinas à musicologia histórica.<sup>30</sup> (HANDSCHIN, 1949, tradução nossa).

Handschin entende por ciência todo conjunto ordenado e conectado de conhecimentos. Emanam desse sistema palavras e conceitos próprios, não pertencentes ao senso comum:

O que distingue a ciência do simples saber é, em primeiro lugar, o fato de se formar um sistema, quer dizer, um conjunto coordenado de conhecimentos. Em seguida, a

---

<sup>28</sup> the ascertaining of facts

<sup>29</sup> “[...] there is something wrong with a discipline that spends (or spent) so much more of its time establishing texts than thinking about the texts thus established.”

<sup>30</sup> “Il est d'ailleurs curieux que, après l'avènement de la psychologie et l'ethnologie musicales, la branche historique de la musicologie ait d'abord continué sa marche, comme si rien ne s'était passé, et qu'on ait même pu voir s'affiner un certain extrémisme historique, c'est-à-dire la tendance de subordonner ces nouvelles disciplines à la musicologie historique”.

ciência busca o real e não se contenta com nomes e noções que não representam a realidade.<sup>31</sup> (1949, tradução nossa).

Como vimos, Dilthey (2010) propôs uma clara diferenciação entre as *ciências naturais* e as *ciências do espírito*. Handschin demonstra estar a par, senão de Dilthey, pelo menos dessa distinção, defendendo que a musicologia só alcançara o *status* de ciência em tempos recentes, porém, enquanto ciência do homem, não era redutível às *Leis Gerais* positivistas:

Em sentido estrito e preciso que nós viemos de lhe atribuir, a musicologia data de aproximadamente um século; em sentido mais amplo, ela sempre existiu, pois até onde se saiba, o fenômeno musical, desde seu nascimento, tem provocado reflexão.<sup>32</sup> (HANDSCHIN, 1949, tradução nossa).

[...]

“Musicologie” em francês e “Mouzykowyédényé”, em russo, são calcados no modelo do alemão “Musikwissenschaft” que significa, no sentido exato da palavra, uma ciência que teria a música por objeto. É análoga à “Naturwissenschaft” (Ciência) em alemão: ciência cujo objeto é a natureza e que pesquisa as leis a partir das quais se desenvolve o processo natural (1949, tradução nossa).<sup>33</sup>

[...]

Pois a música, tal como ela se apresenta na realidade, não é um produto da natureza, mas obra humana; não é um objeto dado, mas um “pepoiêmenon”<sup>34</sup>, e um “poiêmenon” [é] coisa feita, e feita pelo homem. [...] Consequentemente, a explicação desta coisa não se reduzirá jamais às leis gerais, como o processo natural que se repete, sempre idêntico, e que nada mais é, no fundo, que a aplicação da lei geral.<sup>35</sup> (1949, tradução nossa).

Contemporâneo de Handschin, o renomado filólogo e crítico literário alemão, Ernst Robert Curtius<sup>36</sup> (1886-1956), fazia considerações semelhantes: “Os progressos do

<sup>31</sup> Ce qui distingue la science du simple savoir c'est, tout d'abord, le fait de former un système, c'est-à-dire un ensemble coordonné de connaissances. Ensuite, la science recherche le réel et ne se contente pas de noms ou de notions qui ne représentent pas une réalité.

<sup>32</sup> Au sens étroit et précis que nous venons de lui attribuer, la musicologie date d'à peu près un siècle; dans un sens plus large, elle date de toujours, car pour autant que nous le sachions, le phénomène musical a, dès sa naissance, provoqué la réflexion.

<sup>33</sup> Musicologie en français, et Mouzykowyédényé en russe sont calqués sur le modèle de l'allemand Musikwissenschaft et signifient, au sens exact du mot, une science qui aurait la musique pour objet. C'est l'analogue de Naturwissenschaft en allemand: science dont l'objet est la nature et qui recherche les lois d'après lesquelles se déroule le processus nature.

<sup>34</sup> A forma πεποιημενον = pepoiêmenon, é participio passivo perfeito de ποιεῖν (fazer), genitivo masculino plural. A tradução seria algo como “do que tem sido feito” ou simplesmente “coisas feitas”.

<sup>35</sup> Car la musique, telle qu'elle se présente dans la réalité, n'est pas un produit de la nature, mais une oeuvre de l'homme; ce n'est pas un objet donné, mais un „pépoyéménon” [sic] et un „poyéménon”, une chose faite et se faisant par l'homme. [...] Par conséquent, l'explication de cette chose ne se réduira jamais à des lois générales, comme le processus naturel qui se répète, toujours identique, et qui n'est, au fond, que l'application de la loi générale.

<sup>36</sup> Curtius vinha de uma família de eruditos; o avô, por exemplo, foi um conceituado historiador, arqueólogo especializado na cultura grega antiga.

conhecimento da Natureza são verificáveis. Não divergem as opiniões sobre a lei periódica dos elementos químicos. O progresso do conhecimento histórico, ao contrário, só voluntariamente o podemos admitir.” (CURTIUS, 1957, p. 3). A consciência de que a disciplina começou a elaborar seus conceitos em um momento de pleno vigor do Romantismo, com sua característica projeção do presente no passado (um dos assuntos do Capítulo 2) não passou despercebida pelo musicólogo, pois para ele, praticava-se então uma musicologia que “Mergulha, de fato, suas raízes no Romantismo e não é, portanto, somente com curiosidade, mas com nostalgia que ela se volta para o passado” (HANDSCHIN, 1949, tradução nossa).<sup>37</sup> A fuga e a projeção caracteristicamente românticas refletiram muitas vezes um certo nacionalismo e a necessidade de se buscarem as raízes da identidade dos povos europeus, fato referido com ironia como idealização ou “[...] uma santa inocência que perdemos e que deveríamos ressuscitar”<sup>38</sup> (HANDSCHIN, 1949, tradução nossa).

Outro nome de grande peso para os primeiros tempos da musicologia dedicada à Idade Média foi o alemão Friedrich Ludwig (1872-1930), um contemporâneo de Handschin cujo conceito de pesquisa mostrou-se muito diferente daquele defendido pelo suíço. Gostaríamos antes de destacar que Ludwig foi uma das personalidades mais relevantes da musicologia de seu tempo e influenciou conteúdos e formatos de pesquisas de seus numerosos discípulos. Ele “fez escola”, muito mais do que Handschin. Contou para essa notoriedade o fato de ele ter sido um musicólogo aguerrido e incansável, que empreendeu feitos inigualáveis. Atribui-se a Ludwig nada menos do que o redescobrimiento da notação modal dos séculos XII e XIII. Além disso, transcreveu boa parte da polifonia do século XIII em uma obra monumental, o seu *Repertorium*. Nota Busse Berger que “Quando Ludwig começou, quase nada se sabia sobre música medieval. Ao fim de sua vida, todas as fontes existentes haviam sido transcritas e analisadas. Neste processo, ele decifrou a notação modal, descobriu o isorritmo e traçou a evolução dos gêneros musicais.”<sup>39</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 14-15, tradução nossa). O musicólogo foi também responsável pela propagação de um modelo de pesquisa muito calcado no Positivismo. Isso remonta aos estágios iniciais de sua carreira, não como musicólogo, mas como historiador. Sobre o texto de sua conclusão de curso nessa disciplina, Busse Berger considera:

---

<sup>37</sup> Elle plonge, en effet, ses racines dans le romantisme et c’est donc non seulement avec curiosité, mais encore avec nostalgie qu’elle se tourne vers le passé.

<sup>38</sup> [...] une sainte innocence qu’on a perdue et qu’on devrait ressusciter.

<sup>39</sup> When Ludwig started we knew next to nothing about medieval music. By the end of his life all existing sources had been transcribed and analyzed. In the process, he deciphered modal notation, discovered isorhythm, and traced evolution of musical genres.

A dissertação ganhou o primeiro lugar em uma competição estudantil e destaca-se como exemplo de pesquisa positivista. Ludwig teve acesso a todos os documentos disponíveis, relatos literários e contas para calcular a velocidade média da tropa durante as cruzadas. Ele distinguiu viagens a pé, de barco por rio e por mar.<sup>40</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 10, tradução nossa).

A postura assumida pelo então estudante de história foi, portanto, a de manter a maior distância possível entre si e o objeto de pesquisa, mas também se caracterizou por extremo zelo e rigor documental. Trata-se de uma “história de eventos”, conforme diriam os representantes da escola dos *Annales*. Ainda considerando esse primeiro texto historiográfico de Ludwig, considera-se que o seu modelo positivista continuaria a valer quando o historiador converteu-se no musicólogo:

Essa dissertação é muito ao estilo do que o seu trabalho musicológico mostrará ser: ele está preocupado apenas com questões definidas de forma restrita de fatos que possam ser diretamente respondidos através da consulta das fontes e mantém as especulações limitadas ao mínimo absoluto.<sup>41</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 10, tradução nossa).

Prevaleceria na maior parte do século XX uma visão de pesquisa musicológica calcada em critérios positivistas e herdeira de uma noção enraizada de obra canônica e de consagração de artistas geniais. Em tempos recentes, porém, observa-se o oposto: uma necessidade de negação de todo e qualquer cânone musical.<sup>42</sup>

Sobre o início de um ciclo mais duradouro caracterizado por mudanças nos rumos das pesquisas musicológicas, há dois textos que merecem ser examinados. Eles são do mesmo autor e datam justamente do início desse ciclo (ca. 1980). O primeiro que consideraremos é um capítulo de livro que foi denominado “Musicology and Positivism: the Postwar Years” (KERMAN, 1985); o outro texto é um artigo que recebeu o título bem-humorado de “How We Go into Analysis, and How to Get out” (KERMAN, 1980). Essas publicações são ricas em “testemunhos oculares” sobre o contexto acadêmico musicológico, sobretudo norte-americano, tratando dos protagonistas, dos Congressos, das linhas de pesquisa predominantes

<sup>40</sup> “The dissertation won a first prize in a student competition and is an outstanding example of positivistic research. Ludwig looked at every available document, literary account, and bill to compute the average speed of troop movement during the crusades. He distinguished between trips on foot, by boat on a river, and by boat on the sea [...]”.

<sup>41</sup> And yet this dissertation is very much in the same style as his later musicological work will be: he is concerned only with narrowly defined questions of fact that can be directly answered by reading the sources and he keeps speculation to an absolute minimum.

<sup>42</sup> A nosso ver, essas duas posturas, quando fechadas em si mesmas, não são capazes de traduzir os conceitos de obra e autoria musicais na Idade Média. Aprofundaremos a nossa análise ao final do presente capítulo e no seguinte.



e suas metodologias etc. Em “Musicology and Positivism”, o autor constrói sua argumentação com base em dois pressupostos principais: (1) os musicólogos nos anos que precederam e que sucederam a Primeira Guerra Mundial<sup>43</sup> “[...] viram-se reagindo fortemente contra a música do Romantismo; contudo, eles mostraram-se relutantes (ou francamente incapazes) de seguir os modernistas em seu caminho”<sup>44</sup> (1985, p. 38); (2) Após a Segunda Guerra, as pesquisas musicológicas foram marcadas por um “Neopositivismo” (1985, p. 50), foi também quando “[...] a reação anti-romântica passou e os musicólogos [...] retornaram confiantes aos estudos sobre a música do século XIX.”<sup>45</sup> (1985, p. 38). Para o pesquisador, mesmo ainda em meados dos anos 1980, quando escreveu seu livro, o positivismo musicológico manteve-se dominante; “O Positivismo é provavelmente ainda o modo dominante de se fazer musicologia em nossos dias [...]”<sup>46</sup>, analisa Kerman (1985, p. 59, tradução nossa). Um pragmatismo metodológico, centrado no texto implicou em uma tendência de desligamento da prática musicológica com relação ao que pensavam estudiosos de outras áreas das humanidades. Desviando-se mais ou menos dessa tendência dominante, destaca-se a pesquisa de Jacques Handschin e, dentre as exceções importantes, o grupo que se formou em Berlim em torno de Carl Dahlhaus (1928-1989) a partir dos anos 60 (KERMAN, 1985, p. 38). O musicólogo alemão “[...] explorou novos métodos e campos de estudos que mudaram a natureza do discurso musicológico”<sup>47</sup> (ROBINSON, 2001, tradução nossa) e, ainda segundo Robinson (2001), ao final de sua carreira, Dahlhaus era a mais influente figura na musicologia internacional. Ele renovou o interesse pela música de concerto do século XIX e voltou-se também para a do século XX. Avesso à história da música do tipo narrativa, sua abordagem envolveu um vasto campo de interesses, produziu um discurso não linear e dialético, atento a influências que iam dos “[...] historiadores estruturalistas associados a Fernand Braudel [...]”<sup>48</sup> (ROBINSON, 2001, tradução nossa) à escola de Frankfurt, “especialmente Walter Benjamin”<sup>49</sup> (ROBINSON,

---

<sup>43</sup> Kerman (1985, p. 38) discorre sobre dois pesquisadores muito reconhecidos no meio que, de acordo com o que sustenta, foram exceção por seus vínculos com a música de vanguarda. São eles: o inglês Edward Dent (1876-1957) “[...] membro fundador e primeiro presidente da International Society for Contemporary-Music em 1923 [...]” (“[...] a founding member and first president of the International Society for Contemporary-Music in 1923 [...]”) e o norte-americano de ascendência mexicana Charles Seeger (1886-1979), que estava “[...] no centro da cena da música contemporânea nova-iorquina dos anos 1920 e início dos 30 [...]” (KERMAN, 1985, p. 38). ([...] at the centre of the New York contemporary-music scene of the 1920s and early 1930s).

<sup>44</sup> [...] they found themselves reacting strongly against the music of Romanticism; yet they were reluctant (or frankly unable) to follow the modernists on their path.

<sup>45</sup> [...] the anti-Romantic reaction has passed and musicologists [...] have moved back with confidence to the study of nineteenth-century music.

<sup>46</sup> Positivism is still probably the dominant mode in Musicology today.

<sup>47</sup> [...] explored new methods and fields of study that changed the nature of musicological discourse.

<sup>48</sup> [...] the French structuralist historians associated with Fernand Braudel [...]

<sup>49</sup> especially Walter Benjamin

2001, tradução nossa). Esse tipo de abordagem foi recebido com estranheza por musicólogos alemães da época, gerando acusações relativas à falta de rigor metodológico e bibliográfico (2001). Apesar dessas objeções, não há dúvida de que Dahlhaus produziu textos caracterizados pelo pensamento crítico, reelaborando inclusive conceitos históricos de obra musical e autoria em música, razão pela qual recorreremos a passagens pontuais de um de seus livros.

Portanto, com algumas exceções, o arcabouço teórico da musicologia até os anos 1980-90 foi construído principalmente a partir de visões tradicionalistas que se assentavam em grande parte em um pensamento herdeiro de doutrinas século XIX, como o Positivismo que, conforme vimos, renovou seu fôlego com o Neopositivismo após a Segunda Guerra. Até então, a maioria dos musicólogos mostrou-se refratária ao Modernismo e ao seu pensamento, tanto quanto se fechou ao instrumental reflexivo e metodológico próprio da etnomusicologia. Assim, até as últimas décadas do século XX predominava uma música muito concentrada em estabelecer o texto, em uma história da música que se confundia com a história das composições de grandes mestres, com pouco enfoque de cunho sociológico. Não difere muito, portanto, do modelo de uma historiografia de eventos (criticada pelos historiadores franceses do Movimento dos *Annales*) com seus grandes protagonistas, como, por exemplo, as dinastias e seus representantes, os grandes acontecimentos políticos, batalhas e tratados. Não nos precipitaremos absolutamente em fazer juízo desse tipo de musicologia em favor de outro. Estamos nesse momento apenas constatando que até a época indicada, havia pouco espaço para uma História da Música concebida de uma forma não linear (proposta precursora de Dahlhaus, atacada pelos musicólogos de seu país), para o diálogo com outras disciplinas. Havia também pouco interesse para temas e abordagens hoje em voga como oralidade, memória, improvisação e tudo mais que diga respeito ao processo e não necessariamente da obra acabada.<sup>50</sup> A chamada “Nova Musicologia” (logo consideraremos as críticas feitas a essa denominação), viu-se pronta a explorar esses e outros temas inéditos ou pouco explorados por meio de novas abordagens, o que fez não sem questionar a validade de certos cânones musicológicos construídos em torno de autoria e obra, conceitos até então intocáveis. Essa tentativa de demolir “ídolos”, porém, não tem sido levado a cabo sem a construção de outros. É disso que trataremos a seguir.

---

<sup>50</sup> Inversamente, a abordagem dita tradicional também não vem encontrando muito espaço em tempos recentes, o que não deixa de ser um sinal de fechamento do *mainstream* musicológico em nossos dias.

### 2.1.1 Sobre os ídolos musicológicos de ontem e de hoje

Em tempos atuais, tem sido quase que um lugar comum atacar a musicologia tradicional de várias maneiras. Trata-se muitas vezes de uma saída fácil porque como seus pressupostos não correspondem mais ao *mainstream*, e é possível fazer carga contra eles e colher não mais do que aplausos quase que unânimes. Já fazer crítica aos pressupostos mais difundidos hoje não só é mais árduo, como representa maior exposição política, porque os ambientes acadêmicos não costumam receber bem abordagens contrárias àquelas das correntes predominantes. Trata-se de uma espécie de modismo, cômodo para quem o segue. Nesse ponto, fizemos o possível para não nos esquivarmos, tanto que nos permitimos tratar dos ícones pregressos e também dos atuais.

A presença de ídolos na pesquisa acadêmica é, antes de tudo, uma contradição porque admiti-la como normal significa consentir que haja valores subjetivos superiores à própria pesquisa e a certos critérios que buscam objetividade. Mas é claro que, se a finalidade de um texto é a sustentação de argumentos supostamente racionais e isentos, a idolatria – cuja natureza é antes passional – uma vez presente, não costuma ser assumida de maneira franca, e às vezes sequer chega a ser percebida por aquele que a pratica.

Quando textos de musicólogos como Cook (2006), Busse Berger (2005), Treitler (2003) tratam de um caráter instável de textos musicais, vistos a partir de sua provisoriidade, quando o definem enquanto *scripts* para *performances* (COOK, 2006), há um risco de se fazer uma leitura generalizante e de se gerar uma espécie de prevenção contra a partitura. É certo que a partitura musical foi mitificada a ponto de alcançar o *status* de ídolo, mas tenhamos em conta que o pensamento moderno e pós-moderno também acabaram construindo seus próprios ícones. Esses novos ídolos apresentam-se como adversários da obra musical escrita e acabada e da figura do gênio musical. Ele é, paradoxalmente, o “ídolo da iconoclastia”. A nossa posição é, portanto, crítica desses dois extremos. Por um lado, era urgente a necessidade de revisão de conceitos de obra musical, sobretudo quando entendida a partir do texto, para repertórios tão diversos que podem ir da música medieval a expressões contemporâneas, como o jazz. Certamente é um equívoco entender esses repertórios a partir da definição moderna de *opus*, uma crítica que remonta aos estudos Dahlhaus no século XX. Em contrapartida, problemas começam a aparecer a partir de uma postura parcial e propensa a defender a todo custo a teoria da obra aberta. Nesses casos, há uma pré-disposição em pronunciar-se diante de exemplos favoráveis, concorrentes para uma hipótese, mas de calar-se frente a ocorrências que a contrariem. Observamos que Busse Berger (2005) caiu algumas

vezes nesse erro diante de um compromisso de “militar pela causa” da oralidade e da memória na música medieval (vide a subseção “Sobre a hipótese oral do *organum*”).

Uma das perspectivas valorizadas nos estudos musicológicos recentes é a atenção especial dada aos processos que levam à construção da obra musical ou de sua execução, abordagem diferente da tradicional pesquisa baseada no conceito de obra musical fechada e acabada. A propósito da relevância do estudo dos processos, destacamos um artigo representativo e bastante conhecido no meio da chamada “Nova Musicologia” (especialmente na área de práticas interpretativas) e que foi publicado originalmente em 2001 por Nicholas Cook.<sup>51</sup> Traduzido e editado no Brasil sob o título “Entre o processo e o produto: a música e/enquanto performance” (COOK, 2006), esse texto revela a visão de seu autor logo no resumo: “A música pode ser compreendida tanto como um processo quanto um produto, mas é a relação entre os dois que define ‘performance’ na tradição da ‘arte’ ocidental.” (COOK, 2006, p. 5). O título original da primeira seção do artigo (“The Idol Overturned”) recebeu a tradução livre de “Um ídolo que cai”<sup>52</sup>. Nessa parte, Cook (2006) trata da consolidação da tradição da obra musical de concerto (*opus*) no século XIX, à qual se atribuía um valor inestimável, pensamento que continuou a valer no século XX ao preço da diminuição do *status* do intérprete da música dessa tradição. É dessa idolatria musical que o autor trata. Nada menos do que 100 anos separam a análise feita por Cook (2006) dos ataques que François Simiand (1873-1935) desferiu contra os chamados “ídolos da história” na *Revue de Synthèse Historique*, antecipando, como vimos na primeira parte do capítulo, os problemas que viriam a lume nas publicações da Revista dos *Annales*. O historiador medievalista Marc Bloch (2002), inspirado por Simiand, retomaria explicitamente o tema da idolatria historiográfica no livro *Apologia da História*, em uma pequena seção intitulada “O ídolo das origens”.<sup>53</sup> Mesmo em se tratando de matérias distintas, as analogias entre os ídolos da história e os da música são muito claras. Três foram as objeções que François Simiand, economista e discípulo de Durkheim, fez aos “ídolos das tribos dos historiadores”, que funcionavam como motores da abordagem da disciplina calcada nos eventos e orientada pelo Positivismo. São eles: (1) “o ídolo político”, representando pela fixação dos historiadores nos grandes fatos políticos e

---

<sup>51</sup> COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *MTO: a journal of the Society for Music Theory*, v. 7, n. 2, April 2001. p. 1-15. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>. Acesso em: 2 nov. 2020.

<sup>52</sup> Trata-se de um trocadilho com o título dado no Brasil ao clássico filme de Alfred Hitchcock, *Um Corpo que Cai*, que, por sua vez, é uma versão afastada do nome original da produção (*Vertigo*).

<sup>53</sup> Marc Bloch entrou para a Resistência Francesa do grupo de Lyon em 1943 quando da ocupação nazista na França. Acabou sendo preso pelos alemães em 1944, foi quando escreveu parte do livro em questão que acabou ficando inacabado (SCHWARCZ, 2002, p. 10). Bloch morreu fuzilado no mesmo ano.

militares, as batalhas, os tratados etc.; (2) “ídolo individual”, ou a fixação da história nos “grandes homens”; (3) “o ídolo cronológico”, ou seja, “o hábito de perder-se nos estudos das origens” (BURKE, 2010, p. 22).

Uma longa tradição musicológica e de narrativas históricas da música também foi constituída em torno de objetos reverenciados. Das matrizes que favoreceram tal visão, destacam-se três que datam do século XIX: as doutrinas filosóficas (com destaque para o Positivismo, o Historicismo e o Organicismo), o movimento romântico e seus heróis, e a necessidade ideológica de sustentar noção da venerável tradição musical austro-germânica. Esse foi um campo fértil para o nascimento dos ídolos comparáveis àqueles identificados por Simiand: (1) o “ídolo político” é identificado com os grandes acontecimentos históricos, como batalhas, palco de feitos heroicos memoráveis, resultando em narrativas louváveis, comparáveis às grandes obras musicais, que são por sua vez feitos intocáveis e “imortais”. Por isso, espera-se que sejam executadas com reverência e até mesmo com certo temor de corrompê-las; de acordo com essa perspectiva, qualquer análise feita dessas obras deve partir do dever de ratificar seu caráter único e sublime<sup>54</sup> (2) o “ídolo individual” da história é encontrado nos grandes mestres da música, verdadeiros heróis, fonte de emanção de obras primas, crescentemente reverenciados para finalmente receberem o título de “imortais”. Essa idolatria produziu narrativas musicais motivadas pelo desejo validar e confirmar a genialidade do indivíduo<sup>55</sup>; (3) o “ídolo cronológico”, ou, para usar a expressão de Bloch (2002) com o mesmo sentido, o “ídolo das origens”, se expressa em um afã musicológico: qual foi a primeira e última cantata que Bach escreveu? Qual foi a primeira composição polifônica registrada no Ocidente? Qual é a fonte mais antiga de um certo moteto medieval? Se as respostas a essas perguntas têm um valor em si, pode-se cair em idolatria quando se quer produzir sempre uma genealogia a partir delas. Como observou Bloch, “[...] uma explicação do mais próximo pelo mais distante dominou nossos estudos às vezes até à hipnose.” (2002, p. 56). Veremos que para repertórios medievais, frequentemente tal genealogia não cabe. São numerosos os casos em que a explicação de composições mais recentes a partir de um modelo original mais antigo e supostamente mais próximo de uma intenção primeira do compositor simplesmente não é adequada (vide a subseção “Variantes *versus* variações: o conceito de movência”, no Capítulo 2). Uma musicologia obcecada pelas origens (de gêneros,

---

<sup>54</sup> Como se cada nota de uma obra prima musical fosse insubstituível.

<sup>55</sup> Não estamos com isso advogando a abolição do conceito de genialidade em música, mas discutindo uma pesquisa musicológica escrava desse conceito.

movimentos musicais, Escolas etc.) frequentemente oblitera os processos de transformações não necessariamente lineares.

## 2.2 Considerações sobre o atual e o inatual na “Nova Musicologia”

Se o aumento do campo de investigação e a aplicação de novas metodologias levou a musicologia a terrenos antes inexplorados, é preciso também cuidado para não mitificar ou idealizar essa nova fase. O famoso etnomusicólogo Bruno Nettl (1939-2020) chegou a ironizar a expressão, comparando a “Nova musicologia” defendida nas décadas mais recentes à “velha etnomusicologia” (NETTL, 2005, p. 230), portanto, uma “velha novidade”, evidenciando que há tempos a musicologia tinha à disposição um arsenal metodológico desenvolvido pela disciplina vizinha, mas preferiu não o explorar.<sup>56</sup> Provocação, porque uma disciplina não é redutível à outra, mas com fundo de verdade. Kerman (1985, p. 37, tradução nossa) também espelhou essa negligência ao afirmar que “[...] é função de toda musicologia ser de fato etnomusicologia, quer dizer, fazer com que o seu campo de pesquisa inclua questões ditas ‘sociológicas’.”<sup>57</sup> Percebemos aonde o autor queria chegar, ele está apontando uma falta da disciplina, mas a afirmação parece simplista e um tanto politizada, como se todo trabalho musicológico tivesse, por obrigação, ser ao mesmo tempo um estudo sociológico. Não necessariamente! Uma coisa é afirmar que a musicologia deva estar atenta ao que a etnomusicologia propõe e outra considerar que ela deva ser orientada pela disciplina irmã. Seria um absurdo aceitar que uma disciplina seja enquadrada por outra. Ela também tem sua identidade e seus métodos. Além disso, pouco se fala do inverso: os etnomusicólogos não teriam algo também a aprender com os musicólogos? O antropólogo e etnomusicólogo Alan P. Merriam acreditava que o fechamento havia sido bilateral.<sup>58</sup>

Gessel (2013) produziu uma crítica ácida à “Nova Musicologia” frente à Pós-modernidade. Trata-se de um texto inflamado e um tanto parcial, mas é possível filtrá-lo e encontrar considerações que nos parecem pertinentes. O principal argumento do autor é que, à força de contemplar novos tópicos não pertencentes à abordagem tradicional, muitos trabalhos

<sup>56</sup> Mas não se pode esquecer de que a etnomusicologia norte-americana a certa altura também teve uma parcela de responsabilidade por esse fechamento, conforme denunciaram alguns de seus representantes renomados, como Alan P. Merriam (1923-1980).

<sup>57</sup> [...] it is function of all Musicology to be in fact Ethnomusicology, that is, to make its range of research to include material that termed “sociological”.

<sup>58</sup> Vide MERRIAM, Alan P. Definitions of Comparative Musicology and “Ethnomusicology”: an historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology Review*, v. 21, n. 2, p. 189-204, May 1977.

ditos da “Nova Musicologia” usam um discurso de fachada para, no fim, adotarem uma metodologia tradicional.<sup>59</sup> Considera o autor que:

Conquanto seja verdade que “novos musicólogos” venham insistindo na importância do contexto cultural e social da música, eles têm fracassado em compreender que tal noção precisa ser estendida ao *status* problemático da partitura enquanto texto e, dessa forma, continuaram a confinar suas análises da música à sua forma escrita. (GESSEL, 2013, p. 75, tradução nossa).

Gessel faz outra investida no mesmo sentido: “Apesar de toda a retórica sobre se adotarem teorias pós-modernas, a maior realização é de *marketing*: vender gato por lebre.”<sup>60</sup> (GESSEL, 2013, p. 76, tradução nossa). Nesse ponto, fazemos uma objeção: de fato existem textos que escondem a falta de conteúdo sob um discurso rebuscado, estratégia recorrente em textos ditos pós-modernos, mas isso não pode ser tomado por regra; não nos parece justo desmerecer as produções acadêmicas recentes dessa linha como um todo. Outra crítica que Gessel faz no mesmo sentido de “aparência de renovação”, diz respeito às obras canônicas. Citamos o trecho:

Qualquer pessoa que se ponha a folhear livros e ensaios produzidos por proeminentes “novos musicólogos” irá imediatamente perceber que suas obras acadêmicas se concentram quase que exclusivamente em mestres canonizados da arte musical do Ocidente, e isso é um tanto estranho, considerando-se que desde o advento da teoria crítica pós-moderna o cânone tem sido de seus alvos principais.<sup>61</sup> (GESSEL, 2013, P. 73-74, tradução nossa).

De fato, em tempos recentes, pesquisadores voltaram às obras canônicas e poderiam ter explorado obras menos reconhecidas pela tradição: Joseph Kerman dirigiu uma revista sobre a música do século XIX, Nicholas Cook (2006) fala de obras de Corelli a Mahler, Laurence Rosenwald trata das sinfonias de Beethoven, John Rink analisa as obras de Chopin e Anna Maria Busse Berger retornaria recentemente aos polifonistas Leonin e Perotin, cujas obras eram reverenciadas desde os primeiros musicólogos que se dedicaram à música medieval. Claro que se pode ler esse retorno aos cânones como uma estratégia deliberada por parte de pesquisadores em salientar aspectos ignorados por estudos progressos, como, por

<sup>59</sup> While it is true that ‘new musicologists’ have insisted on the importance of the cultural and social contexts of music, they have failed to grasp that such a notion needs to extend itself to the problematic status of the score as a text and therefore continued to confine their analyses of music to its written form.

<sup>60</sup> In spite of the all rhetoric about adopting new postmodern theories, its biggest achievement was a marketing one: selling old hat as cutting edge.

<sup>61</sup> Anyone browsing through the books and essays produced by prominent ‘new musicologists’, will immediately notice that their scholarly work concentrates almost exclusively on the canonized masters of western art music, and that is quite strange, considering that right from the advent of postmodern critical theory the canon has been one of its primary targets.

exemplo, o ponto de vista do intérprete e ou a noção de obra aberta. A crítica pode não valer para esses autores, mas em outros casos pode ser uma tentativa de falsificação, de aparente alinhamento com o *mainstream*, uma estratégia para que muitos textos sejam aceitos por uma aparência “atual”. E assim, chegam a ser produzidas pesquisas desconexas, supostamente pós-modernas em suas abordagens apenas porque incluem em suas referências textos de filósofos dos séculos XX e XXI para depois produzirem análises formais tradicionais. Dessa inconsistência deriva “[...] o constante estilo empolado e obscuro de muitas publicações pós-modernas.”<sup>62</sup> (GESSEL, 2013, p. 76, tradução nossa). Mas qual a necessidade desse ardil? É uma questão de se criar uma aparência tal que leve à aceitação mais geral em meios acadêmicos. Do momento em que uma “Nova musicologia” começou a dominar os meios acadêmicos, impôs seus próprios objetos, conceitos, linhas de pesquisa e, ao mesmo tempo, repeliu constantemente como antiquado o que vinha sendo feito antes, numa substituição de valores. Dessa maneira, reproduz-se uma censura de visões, à maneira da restrição antes imposta pela musicologia tradicional ao não legitimar certas linhas de pesquisa que hoje estão em voga. Essa radicalização não concorre para a saúde da disciplina. Gessel tem razão ao declarar que se os novos musicólogos aboliram antigos vetos, criaram novos e desafia “[...] a todos aqueles que duvidem da presença de tabus na pesquisa atual a tentarem a sorte submetendo um texto, por exemplo, junto à [Revista] *Nineteenth-Century Music*, que defenda uma análise das sinfonias de Beethoven demonstrando que ele foi de fato um gênio musical”<sup>63</sup> (GESSEL, 2013, p. 76, tradução nossa).

Como vimos, a renovação de métodos e visões na musicologia foi tardia em relação à maioria das disciplinas humanas e, por isso, talvez estejamos assistindo a uma etapa ainda muito reativa ao que se fazia anteriormente. Disciplinas como a historiografia que passaram por transformações profundas muitas décadas antes já redescobriram a história política e narrativa (BURKE, 2010, p. 13). Isso se deu a partir da Terceira fase da escola dos *Annales*, cujo marco inicial, segundo Burke (2010, p.13), foi o ano de 1968. Tratou-se, no caso da historiografia, do retorno a temas tradicionais, apesar de não ser uma volta do mesmo. Esse estágio de maturidade atingido pela historiografia francesa – que não precisa mais se opor a uma história de eventos como no início do século XX e admite hoje revisita-la – talvez esteja

---

<sup>62</sup> [...] the often turgid and opaque style of many postmodern publications.

<sup>63</sup> [...] anyone who would doubt the presence of taboos in current research should try his luck with submitting a contribution to, say, *Nineteenth-Century Music*, with the claim that an analysis of his symphonies shows that Beethoven truly was a musical genius.



por ser alcançado também pela musicologia, através da atenuação de seu discurso, sem idolatria da obra, mas também sem prevenção contra o texto musical.

Os caminhos incertos que conduziram a musicologia tradicional às abordagens contemporâneas da disciplina passaram por muitos cruzamentos. Tratamos das forças extramusicais, das doutrinas nesse processo, em especial da renovação do Positivismo depois de 1945 (que ademais nunca esteve ausente desde a fundação da musicologia moderna) e da influência da pós-modernidade expressas em abordagens ou apenas na aparência, no discurso de pesquisas identificadas com a “Nova Musicologia”. Kerman (1987) no capítulo “Etnomusicologia e ‘musicologia cultural’” trata da relação entre musicologia e etnomusicologia, marcada pelo antagonismo desde que a última, mais nova do que a primeira, despontou sob o nome “musicologia comparada” sendo, portanto, inicialmente um ramo da musicologia. Esta teve por “pais”, em dois continentes, o alemão Erich von Hornbostel (1877-1935) na Europa e Charles Seeger (1886-1979) nos Estados Unidos. Inevitavelmente, na medida em que as disciplinas se separavam, deflagaram-se conflitos entre os representantes da musicologia comparada – mais tarde nomeada etnomusicologia – e aqueles que lideravam a musicologia histórica da época. Esses dois grupos foram afastados pela discrepância de posturas, ideias, objetos de pesquisa e métodos empregados. As motivações ideológicas contaram para esse afastamento em prejuízo das duas disciplinas – os musicólogos costumavam ser, geralmente, mais tendentes ao conservadorismo, e os etnomusicólogos eram e continuam a ser, em sua grande maioria, partidários de visões mais progressistas.<sup>64</sup> As atuais abordagens musicológicas tendem a aproximar as disciplinas historicamente apartadas.

### 2.3 A Análise musical e o “voto de Minerva”

O artigo *How We Got into Analysis, and How to Get Out* (1980) de Joseph Kerman foi publicado cinco anos antes do capítulo do livro que viemos de comentar. O sentido do título da publicação, provocativo, é endereçado a uma mitificação criada em torno da análise musical: a disciplina teria construído uma reputação de, partindo de território neutro, ser capaz de resolver muitas questões musicológicas, sendo também uma espécie de ápice das pesquisas. Em essência, Kerman percebe que mesmo ocupando com mérito um lugar de destaque dentre as áreas de conhecimento musical, a análise não deveria reinar soberana como

---

<sup>64</sup> Para a musicologia medieval é digno de nota que Kerman (1987, p. 227) já aponta Leo Treitler (1931-), como uma das lideranças da área musicológica capaz de propor questões para além do campo estritamente musical. Em nossa pesquisa, recorreremos frequentemente a considerações contidas no capítulo “Oral, Written and Literate Process in the Music of the Middle Ages” do livro *With Voice and Pen* (TREITLER, 2003).

se fosse detentora de imparcialidade e de verdades supremas sobre música. E isso porque, quando da sua formação inicial, a própria disciplina esteve profundamente comprometida em nível ideológico, defende Kerman (1980), com um projeto e com uma tradição musical, o que tornou preferiam validar determinados parâmetros estéticos em detrimento de outros. Quando os analistas tradicionais examinavam repertórios não pertencentes à grande tradição austro-germânica tendiam, pois, a resultados nada imparciais. Kerman revela uma visão radical quando afirma que

De fato, me parece que o verdadeiro ambiente intelectual da análise não é ciência, senão ideologia. Não me parece que se possa compreender a análise e o importante papel que ela desempenha na música acadêmica de nossos dias com base em referências lógicas, intelectuais ou puramente técnicas.<sup>65</sup> (1980, p. 314, tradução nossa).

Em uma primeira leitura, essa declaração gera um impacto. Por mais que tenha havido uma influência forte e duradoura de cunho doutrinal em muitos trabalhos (consideramos que o artigo traz evidências nesse sentido), será justo afirmar que as motivações dos analistas do passado só podem ser explicadas a partir de um viés ideológico? Soa como frase de efeito. Se compararmos as duas publicações de Kerman aqui examinadas, a de 1985 e agora a de 1980, notaremos que ambas retratam um momento do autor e de uma geração de musicólogos. Esses textos apresentam também uma coesão de pensamento, sendo complementares em muitos sentidos. Vimos que uma postura positivista – frequentemente intrínseca e não declarada – ainda dominava e condicionava as pesquisas musicológicas nos anos 1980. Segundo Kerman (1980), uma posição análoga fazia-se sentir sobre a concepção geral de análise musical. Essa posição, diz o autor, deriva do Organicismo. Para o autor é mais do que uma postura, é uma “ideologia” ou “uma crença ortodoxa” (KERMAN, 1980, p. 314), entendimento que fica mais claro se lido em seu contexto:

Por ideologia, entendo um conjunto razoavelmente coerente de ideias reunidas com objetivos não estritamente intelectuais, mas a serviço de uma crença comum e fortemente sustentada. É fundamental aqui a crença ortodoxa, ainda herdada do final do século XIX, **no valor estético predominante da música instrumental da grande tradição alemã**. Desta, os monumentos centrais são as fugas e algumas outras composições instrumentais de Bach e as sonatas, quartetos de cordas e sinfonias de Mozart, Beethoven e Brahms.<sup>66</sup> (KERMAN, 1980, p. 314, tradução, grifo nossos).

---

<sup>65</sup> In fact, it seems to me that the true intellectual milieu of analysis is not science but ideology. I do not think we will understand analysis and the important role it plays in today's music-academic scene on logical, intellectual, or purely technical grounds.

<sup>66</sup> By ideology, I mean a fairly coherent set of ideas brought together not for strictly intellectual purposes but in the service of some strongly held communal belief. Fundamental here is the orthodox belief, still held over from the late nineteenth century, in the overriding aesthetic value of the instrumental music of the great German

Grifamos nas considerações de Kerman um traço revelador do conceito de obra e de compositor, corrente no Romantismo e que, ademais, foi largamente tributário da mítica construída em torno da tradição musical austro-germânica: o valor incomensurável da obra idealizada no modelo da música instrumental de concerto, tida como “[...] a única forma ‘pura’ da arte [...]”<sup>67</sup> (KERMAN, 1980, p. 314, tradução nossa), cita o autor em alusão à crença de Eduard Hanslick (1825-1904), um conhecido crítico do século XIX e ferrenho defensor da música austro-germânica. Esse conceito de obra logo viria a produzir ecos na musicologia alemã, a exemplo da concepção pouco posterior de Friedrich Ludwig (1872-1930) um dos mais destacados e influentes pesquisadores dedicados à música medieval de seu tempo. Ludwig perseguiu uma pretensa “reinen Form”, uma forma musical “pura”, supostamente intocada, que emana de uma intenção primeira do compositor. É com desapontamento que ele observa o que acredita ter sido uma “degradação” das melodias medievais quando elas passavam de uma fonte a outra: “No processo, esta ou aquela melodia não são mais transmitidas em sua **forma pura do verdadeiro original**, mas passaram a ser amplamente ‘cantadas aos pedaços’”<sup>68</sup> (LUDWIG, 1930, p. 16, tradução, grifo nossos). Na subseção “Formas de inter e intratextualidade poético-musicais: *contrafactum*, citação e alusão” do Capítulo 2, partimos de uma perspectiva completamente diferente daquela de Ludwig sobre as mesmas ocorrências musicais aludidas pelo musicólogo e tão comuns nos repertórios medievais.

O que será que o Romantismo musical queria revogar e substituir? Para seus idealizadores, trata-se de se rebelar contra certos elementos de mediação, muito caros aos compositores do Barroco e do Classicismo. Os românticos idealizaram uma música livre, identificada com a obra instrumental de concerto, não submetida ou orientada por certos limites formais tradicionais. Um desejo de emancipação do autor e valor atribuído à obra musical de concerto segundo o Romantismo em geral e para o alemão em particular submeteu-se à mítica em torno do compositor, que tem seu *status* elevado em relação às épocas progressas. O conceito de obra musical instrumental, imanente, obediente apenas às próprias leis, deve ser entendido a partir das origens do projeto romântico. Segundo esse conceito, a música é posta, de certa forma, acima de qualquer apreciação estética que lhe seja exterior; ela é entendida como alheia às tradicionais mediações formais, (vide “Uma revolução estética:

---

tradition. Of this, the central monuments are the fugues and some other instrumental compositions of Bach and the sonatas, string quartets, and symphonies of Mozart, Beethoven, and Brahms.

<sup>67</sup> [...] the only “pure” form of the art [...]

<sup>68</sup> [D]aß dabei diese oder jene Weise schon nicht mehr in der reinen Form des echten Originals, sondern schon mannigfach ‘zersungen’ weiter überliefert wird.

Romantismo e conceito de imanência na música de concerto europeia do século XIX” do Capítulo 2). Esse conceito de que a obra musical “singular” emanada de gênios, de artistas individuais (*Künstlerindividuen*), suscita um modelo de análise musical segundo o qual cada detalhe, cada ocorrência tende a ser interpretada como concorrente para que a obra faça sentido. Um modelo que concorre para a valorização da representação notada e estável, segundo o qual notas “fora do lugar” tendem a comprometer o sistema. Essa concepção derivaria do Organicismo, que Kerman interpreta como uma verdadeira ideologia aplicada à análise musical. Segundo o autor, ela já é encontrada já em 1802, quando Forkel, “[...] o primeiro autêntico musicólogo alemão [...]” publica uma biografia de Bach (KERMAN, 1980, p. 315, tradução nossa). Até que ponto os analistas musicais da tradição alemã e austríaca chegavam a ter seus métodos influenciados por sistemas de valores que queriam veicular? Essa é uma das perguntas feitas no artigo de Kerman. O musicólogo entrevê uma ideologia derivada do Organicismo aplicado à música e considera, por exemplo, que

O ímpeto universal por de trás da análise foi expresso de forma particularmente inocente por Réti<sup>69</sup> quando ele se lembra de que, enquanto era ainda um jovem estudante, se perguntava por que cada nota de uma sonata de Beethoven deveria ser exatamente *aquela* nota e não qualquer outra.<sup>70</sup> (KERMAN, 1980, p. 318, tradução nossa, grifo do autor).

O acordo, seja ele explícito ou tácito, sobre um sentimento de excelência e supremacia da tradição musical austro-germânica foi selado também por um nome de referência para a disciplina da análise musical: “Heinrich Schenker [(1868-1935)] sempre insistiu na superioridade da imponente produção musical do gênio alemão”<sup>71</sup> (KERMAN, 1980, p. 313, tradução nossa). Schenker, ele próprio inserido na tradição, deveu sua formação ao Conservatório de Viena, onde teve aulas com Bruckner (1980, p. 317). Tal como o Positivismo, a escola histórica e o Romantismo como um todo (conforme será estudado no Capítulo 2), o Organicismo não se limitou às suas primeiras gerações de adeptos. Kerman considera que

---

<sup>69</sup> Rudolph Réti (1885-1957) – analista musical, compositor e pianista, especialmente atuante no meio musical da música de vanguarda em Viena. Sua metodologia de análise é largamente baseada nos motivos musicais. Kerman (1980, p. 318) critica as “Demonstrações de Réti sobre a identidade escondida de todos os temas em uma composição musical [...]”. (Réti’s demonstrations of the hidden identity of all themes in a musical composition [...]).

<sup>70</sup> The universal impetus behind analysis was expressed with particular innocence by Réti when he recalled asking himself as a young student why every note in a Beethoven sonata should be exactly *that* note rather than some other.

<sup>71</sup> Heinrich Schenker always insisted on the superiority of the towering products of the German musical genius.

O Organicismo pode ser considerado não apenas um vetor histórico que se encaixava na grande tradição alemã, mas também como o princípio que pareceu ser essencial para validar essa tradição. A ressonância ideológica do Organicismo continuou mesmo depois de passado muito tempo de seu ímpeto histórico.<sup>72</sup> (KERMAN, 1980, p. 315, tradução nossa).

Temos visto que a “ressonância” depois do primeiro “ímpeto histórico” foi uma das marcas das doutrinas do século XIX; foi também característica do Romantismo com seu “longo ciclo” (LÖWY, 2011), assunto para o Capítulo 2. Uma concepção de obra musical e de autor continuaria vigente por longo tempo depois do movimento musical do século XIX.<sup>73</sup> A transformação do artista em uma figura idealizada, em “[...] um mito romântico (devedor do exemplo de Beethoven) que rotula o artista como sábio e herói sofredor [...]”<sup>74</sup> (1980, p. 314), passou a ser projetado sobre compositores de épocas pregressas, como Bach. Kerman (1980) conclui que a análise musical, enquanto disciplina nascente, empenhou-se em confirmar o valor das obras tornadas então canônicas, principalmente aquelas pertencentes à tradição austro-germânica, permanecendo comprometida por longo com essa tradição. Tratava-se de um compromisso de enaltecer a uma tradição dita ininterrupta pelo menos desde Bach até Schoenberg. Assumiu-se assim um compromisso ao mesmo tempo ideológico e estético-musical, tomando modelos *a priori* que não eram, portanto, fundamentados na estética própria de cada época e lugar. Prevalencia um desejo de justificar uma “linhagem” de compositores, de onde se chega, por exemplo, a um Bach romantizado. Kerman faz considerações sobre uma análise submetida a esses imperativos: “[...] talvez ela fracasse ‘em confrontar a obra de arte a partir de seus próprios termos estéticos [...]’<sup>75</sup> (KERMAN, 1980, p. 313, tradução nossa).

Estamos conscientes de que partimos de um pequeno recorte da disciplina, tratando das condições históricas e das motivações adjacentes à produção de analistas musicais das primeiras gerações que se ligaram a círculos alemães e austríacos, dentre eles Forkel, Schenker e Réti. Obviamente que os métodos, a produção, as visões desses músicos não podem ser tomadas como modelo de tudo o que a disciplina viria a produzir depois deles,

---

<sup>72</sup> Organicism can be seen not only as a historical force which played into the great German tradition but also as the principle which seemed essential to validate that tradition. The ideological resonance of organicism continued long past the time of its historical impetus.

<sup>73</sup> Schoenberg em 1920 se apresentaria como continuador da tradição vienense (KERMAN, 1980, p. 316) e viria ainda a considerar o serialismo o futuro da música de concerto. O meio musicológico alemão não construiria uma história imparcial diante da força da tradição musical austro-germânica e até mesmo Dahlhaus, em meados do século XX, seria acusado por seus colegas estrangeiros de produzir uma pesquisa de germanocentrista, ao mesmo tempo em que era visto como heterodoxo pelos pares alemães (ROBINSON, 2001).

<sup>74</sup> [...] a romantic myth (owing much to the example of Beethoven) which cast the artist as sage and suffering hero [...]

<sup>75</sup> [...] perhaps it does indeed fail “to confront the work of art in its proper aesthetic terms” [...]

ainda que tenha feito escola. Mais do que tratar dos analistas musicais individualmente, Kerman (1980) considerou as condições que estiveram diretamente vinculadas às suas produções; como vimos, elas tendiam a refletir uma concepção organicista (de uma forma ideológica, quase doutrinal para o musicólogo) e o compromisso em validar o conceito de linhagem da tradição musical austríaca e germânica e de reiterar louvores a ela.

Essas conclusões acabam sendo mais um elemento do nosso quadro que começa a fazer sentido: se os traços das doutrinas positivista e historicista foram especialmente persistentes e duradouros na musicologia, a análise musical enquanto disciplina, que tantas vezes auxilia as pesquisas musicológicas, também carregou consigo, pelo menos até boa parte do século XX, marcas profundas de doutrinas e pensamentos do século XIX. Kerman (1980, p. 313) conclui que “É apenas em tempos recentes que os analistas têm procurado evitar julgamentos de valor [...]”<sup>76</sup>.

A sistematização da análise musical enquanto disciplina, como a de tantas outras configuradas no século retrasado, ampliou a possibilidade de compreensão da música da tradição ocidental de forma inédita. A natureza da crítica de Kerman reflete muito do início de uma crise, de um momento de transformações pelo qual passavam a musicologia e a crítica musical. Como porta-voz de desse momento, Kerman quis fazer valer um ponto: mesmo uma disciplina “acima de qualquer suspeita” não se está livre de uma historicidade ou de conjunto de valores que incidem sobre seus passos e a conceitos. Ao contrário do que se defende, os analistas estavam distantes de conclusões isentas sobre as obras musicais; tampouco eram juízes imparciais, apesar da fama de detentores do “voto de Minerva” alimentada por musicólogos claudicantes.

### **3 A música da Idade Média sob o olhar da musicologia e da crítica textual: questões e problemas centrais**

Até aqui, exploramos o terreno sobre o qual a musicologia – entendida como disciplina nascida no século XIX – instalou-se, começando por questões mais abrangentes relativas às ciências humanas como um todo. Vimos que o processo de independência dessas – também chamadas de *ciências do espírito* por Dilthey – em relação às ciências da natureza foi dificultado principalmente pelo modelo positivista de pesquisa, que tendia a fazer valer os métodos das últimas sobre as primeiras. Nesse processo de “desprendimento”, destacamos as iniciativas precursoras capitaneadas por sociólogos e historiadores desde os primeiros anos do

---

<sup>76</sup> It is only in more recent times that analysts have avoided value judgments [...]

século XX. Em seguida, sem perder de vista essas transformações pioneiras, propusemos um percurso histórico das concepções de pesquisa musicológica conforme praticada na Alemanha e nos Estados Unidos. Vimos que a maior parte da produção musicológica até a época da Segunda Guerra Mundial refletia esquemas de pensamento da doutrina positiva. Vimos também, como o Positivismo teve um fôlego extra entre 1945 e a década de 1980. Tratava-se, segundo Kerman (1985), de um Neopositivismo musicológico dominante, rompido nesse intervalo temporal por algumas exceções, como a identificação com o Estruturalismo da escola de Dahlhaus a partir dos anos 1960. Da década de 1980 aos nossos dias, vimos ascender a chamada “Nova Musicologia”, denominação que está longe de alcançar unanimidade. De todo modo, o que vem caracterizando a maioria dos textos musicológicos das últimas décadas é um diálogo maior com outras disciplinas e uma proximidade com o pensamento pós-moderno. No entanto, Gessel (2013) considerou que muitas pesquisas recentes e atuais alinham-se com a agenda pós-moderna apenas em seu discurso, em sua aparência, produzindo afinal resultados muito mais tributários da musicologia tradicional. Finalmente, para o último tópico discutido até aqui, escolhemos um título provocativo “A Análise musical e o ‘voto de Minerva’”. Nessa última parte, retomando um texto clássico (KERMAN, 1980) questionamos um valor quase oracular que costuma ser atribuído a essa disciplina, muitas vezes concebida como saída certa para impasses musicológicos, como se não estivesse ela própria sujeita aos acidentes da história. Argumentamos, a partir de Kerman, que longe de ter-se constituído sobre bases científicas “imparciais”, a disciplina, quando do seu surgimento, teria sido tributária do Organicismo do século XIX, bem como esteve atrelada à grande tradição musical austro-germânica que se esforçava em legitimar. Esses foram compromissos que influenciaram abordagens de escolas de análise do século XX.

Valendo-se do que foi apresentado até como fundamento, a presente seção será dedicada à musicologia voltada para a Idade Média: seus principais representantes, problemas e particularidades.

### **3.1 Dos primeiros grandes compiladores modernos à velha guarda da musicologia dedicada à Idade Média**

Se hoje temos à disposição – inclusive por meio de bancos de dados de bibliotecas e *sites* gratuitos – um grande volume de transcrições de tratados musicais datados da Alta à Baixa Idade Média, isso se deveu muito ao trabalho de dois compiladores e estudiosos: o teólogo alemão Martin Gerbert (1720-1793) e o musicólogo francês Edmond de Coussemaker

(1805-1876). O maior trabalho do primeiro foi o *Scriptores ecclesiastici de musica*, e do último, o *Scriptorum de musica*, “[...] uma compilação em quatro volumes de obras (todas em latim) de muitos dos primeiros teóricos musicais, destinada a ser um suplemento do *Scriptores ecclesiastici de musica* de Gerbert.”<sup>77</sup> (WANGERMÉE, 2001, tradução nossa). Mesmo tendo vivido em uma época anterior aos primeiros passos da musicologia moderna, Coussemaker descobriu fontes primárias e abriu caminhos para estudos sobre vários tópicos (“[...] canto Gregoriano, notação neumática e mensural, instrumentos medievais, teoria e polifonia [...]”<sup>78</sup>) (WANGERMÉE, 2001, tradução nossa). Apesar dos erros de transcrição (tipográficos em sua maioria), a obra de compilação de Coussemaker contém observações cuidadosas e continua sendo uma valiosa fonte de consulta até hoje (WANGERMÉE, 2001). Jacques-Paul Migne (1800-1875), padre francês contemporâneo de Coussemaker, foi outro grande compilador, mas de textos eclesiásticos gregos e latinos em geral, oriundos da Antiguidade tardia e da Idade Média reunidos em uma obra monumental. A *Patrologia cursus completus* da série latina, por exemplo, contém 221 volumes com obras escritas no intervalo de cerca de 1000 anos, cobrindo as épocas que vão de Tertuliano ao Papa Inocêncio III. Essa compilação, rica em notas eruditas explicativas, encontra-se à disposição para consulta eletrônica livre.

Claro que as compilações e transcrições são trabalhos que, por natureza, não deixam muito espaço para considerações particulares, a não ser na apresentação da publicação e nas notas explicativas. Se as primeiras gerações de musicólogos tendiam a produzir trabalhos menos especulativos ou pessoais, concentrando-se frequentemente em estabelecer os textos musicais e transcrevê-los modernamente, a ideia de que os trabalhos musicológicos das primeiras gerações eram impessoais e isentos de formas de apreciação não procede, embora as concepções então vigentes sobre pesquisas se limitassem a certos tipos de abordagem, conforme vimos na seção anterior. Musicólogos como o alemão Friedrich Gennrich, por exemplo, produziram obras comparativas de grande profundidade e que exigiam o domínio de conceitos filológicos e paleográficos (vide a subseção “Citação, alusão e outras formas de intertextualidade” no Capítulo 2), assim como o seu compatriota Johannes Wolf e o suíço Jacques Handschin publicaram textos com lugar para certa apreciação de estilo musical. A preocupação de se “estabelecer o texto” era central e justificava-se em uma época em que os manuscritos estavam sendo descobertos e as edições e transcrições estavam por ser feitas.

---

<sup>77</sup> [...] a four-volume compilation of the writings (all of which are in Latin) of several early music theorists, intended to supplement Gerbert’s *Scriptores ecclesiastici de musica*.

<sup>78</sup> [...] Gregorian chant, neumatic and mensural notation, and medieval instruments, theory and Polyphony [...]



Nesse período de fundação, ser musicólogo implicava, por definição, pesquisar arquivos e coleções de bibliotecas e estar habituado a trabalhar sem parar sobre fontes primárias, ações que levaram à conclusão de projetos muito ambiciosos. Foram esses mesmos pesquisadores que fundaram os alicerces da musicologia histórica moderna ao publicarem extensos estudos sobre a paleografia musical secular e religiosa, ao transcreverem repertórios inteiros e ao confrontarem e compararem as fontes desses repertórios em tarefas verdadeiramente exegéticas, fruto de confronto exaustivo de fontes (destacamos as extensas tabelas comparativas de obras e neumas dos monges de Solesmes). Assim, a crítica que contemporaneamente se faz sobre a preocupação quase que exclusiva da musicologia de então em estabelecer o texto, embora legítima, deve ser posta em perspectiva e lida segundo a necessidade premente de uma época em que a maior parte das fontes documentais musicais da Idade Média – seja na forma de textos teóricos ou de partituras fac-similadas ou transcritas – não estava disponível. Particularmente, e esse é o cerne da presente tese, consideramos que o principal problema relativo às pesquisas sobre música medieval do século XIX e parte do século XX não foi sempre a constantemente alegada falta de crítica ou de pensamento crítico, mas o fato de fazê-los a partir de conceitos de obra e autoria incompatíveis com aqueles em voga na Idade Média, um problema que será objeto de uma abordagem mais detida no Capítulo 2.

Dos musicólogos das primeiras gerações, vejamos aqueles que contribuíram para a pesquisa sobre música da Idade Média e que nasceram entre cerca de 1850 e 1920. Eis alguns dos principais nomes e suas principais realizações:

QUADRO 1 – Principais musicólogos dedicados à Idade Média (primeiras gerações)

|                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| <b>Hugo Riemann</b> (1849-1919)       | Estudioso alemão e um dos fundadores da musicologia moderna; foi eclético em seus interesses (Teoria musical, Estética, História da Música e polifonia medieval e renascentista).   |
| <b>Dom Mocquereau</b> (1849-1930)     | Comandou a ampla pesquisa envolvendo os monges da abadia beneditina de Solesmes (França), com o objetivo de tentar restaurar o canto gregoriano medieval, um trabalho rigoroso e minucioso.   |
| <b>Guido Adler</b> (1855-1941)        | Musicólogo austríaco. Preocupou-se em estabelecer bases para a disciplina, projeto que refletiu teorias orgânicas e historicistas; tomou parte também da grande “restauração” do canto gregoriano medieval junto aos monges da abadia beneditina francesa de Solesmes.  |
| <b>Peter Wagner</b> (1865-1931)       | Musicólogo e medievalista alemão dedicado principalmente ao canto litúrgico medieval; foi defensor da interpretação mensural para muitos desses cantos.   |
| <b>Johannes Wolf</b> (1869-1947)      | Musicólogo alemão, aluno de Riemann, dedicado à paleografia, à história da teoria musical e ao estudo as fontes musicais medievais, especialmente a polifonia italiana do século XIV.   |
| <b>Friedrich Ludwig</b> (1872-1930)   | Redescobriu a notação modal, além de ter publicado um abrangente catálogo de fontes musicais e transcreveu parte considerável da polifonia remanescente do século XIII, como parte do grande projeto de sua carreira, intitulado <i>Repertorium</i> ; teve muitos discípulos.   |
| <b>Friedrich Gennrich</b> (1883-1967) | Musicólogo, paleógrafo e filólogo alemão, aluno de Ludwig, especializado na poesia e música secular medievais da França e da Alemanha; escreveu uma obra com cerca de 40 volumes, a <i>Summa Musicae Medii Aevi</i> e publicou mais de 70 artigos; refletiu sobre o fenômeno da compilação tardia de obras que até serem notadas permaneciam vivas em meio oral por longo tempo, tese ainda hoje validada <sup>79</sup> . |
| <b>Pierre Aubry</b> (1874-1910)       | Filólogo e musicólogo, arquivista paleógrafo da escola de Chartres, especializou-se na monofonia secular e na paleografia relativa ao século XIII e aplicou a teoria dos modos rítmicos à música dos <i>troubadours</i> e <i>trouvères</i> .  |
| <b>Jean Beck</b> (1881-1943)          | Filólogo e musicólogo da Alsácia. Propôs a aplicação da teoria modal à música secular monofônica medieval (travou um litígio com Pierre Aubry sobre a paternidade dessa ideia) e imigrou para os Estados Unidos, onde continuou a carreira universitária.   |
| <b>Jacques Handschin</b> (1886-1955)  | Musicólogo e organista suíço (russo de nascimento). Foi professor de musicologia na Universidade da Basileia. Como Ludwig e Wolf, seguiu uma abordagem de pesquisa envolvendo crítica estilística musical. Especialista na polifonia da escola de Saint Martial de Limoges, da escola de Notre Dame e da polifonia inglesa anterior ao século XIII. Interessado também em música não ocidental, bem como na música da     |

<sup>79</sup> Outros musicólogos de peso chegariam mais tarde a conclusões afins. Foi o caso de Hendrik van der Werf (1926-), mais um alemão imigrante (San Diego University, CA; Rochester University, NY), que postulou um período de transmissão oral de repertórios medievais antes que fossem compilados e copiados em códices. Hendrik van der Werf acreditava que essa etapa anterior à compilação valeu para muitas cantigas de *troubadours*. (LE VOT, 1993, p. 42).

|                                       |  |
|---------------------------------------|--|
|                                       | Idade Média de Bizâncio e da Síria.  |
| <b>Higini Anglés</b> (1888-1969)      | Musicólogo catalão. Interpretou e transcreveu repertórios de fontes medievais ibéricas, com destaque para o códice de música polifônica de <i>Las Huelgas</i> (originário do Mosteiro Real espanhol, em Burgos) e a grande coleção monofônica das <i>Cantigas de Santa Maria</i> da corte do Rei Afonso X, o Sábio (1252-1284).  |
| <b>Leo Schrade</b> (1903-1964)        | Musicólogo americano, alemão de nascimento; fez carreira na Universidade de Yale, tendo mais tarde (1958) sucedido Jacques Handschin como diretor do Instituto de Musicologia da Universidade da Basileia; valendo-se de uma formação abrangente, Schrade foi um professor versátil, dominando a história musical de várias épocas e propondo abordagens não convencionais da disciplina; como musicólogo, editou música da <i>ars nova</i> , incluindo o <i>Roman de Fauvel</i> e as obras completas de Guillaume de Machaut e Francesco Landini. |
| <b>Dom Eugène Cardine</b> (1905-1988) | Destacado semiólogo francês e monge da abadia de Solesmes. Ocupou-se especialmente do problema do corte neumático do canto eclesiástico medieval; foi professor no <i>Pontificio Istituto di Musica Sacra</i> em Roma.   |
| <b>Nino Pirrotta</b> (1908-1998)      | Musicólogo italiano muito dedicado à música do <i>Trecento</i> ; suas publicações evidenciam seu interesse pela música da tradição ocidental de várias épocas (Idade Média, Renascimento, Barroco e Classicismo); seus estudos medievais incluem, por exemplo, o tema da influência da música francesa sobre a música italiana no final da Idade Média. Editou uma coleção em vários volumes com a música italiana do século XIV. Além da Itália foi especialmente atuante e reconhecido no meio acadêmico dos Estados Unidos. <sup>80</sup>       |
| <b>Hans Tischler</b> (1915-2010)      | Musicólogo americano, austríaco de nascimento. Estudou com Schrade em Yale. Transcreveu e comparou as fontes da música polifônica da <i>Ars antiqua</i> francesa, incluindo os <i>organa</i> da escola de Notre-Dame, motetos e <i>conducti</i> dos principais códices da época, a música dos <i>trouvères</i> e outras publicações.   |
| <b>Michel Huglo</b> (1921-2012)       | Musicólogo e paleógrafo francês de renome internacional; dirigiu numerosas pesquisas sobre música medieval dentro e fora de seu país e catalogou centenas de manuscritos de canto gregoriano, canto velho-romano e ambrosiano, de teoria musical e de música processional do Ocidente.   |

Fonte: o autor.

<sup>80</sup> Na geração seguinte da musicologia italiana, surge um nome proeminente: Franco Alberto Gallo (1932-). Ele foi editor da *Rivista italiana di musicologia* e fundador e presidente da *Società Italiana di Musicologia*. Foi professor de música medieval e renascentista na Universidade de Bolonha. Suas obras refletem interesse por filosofia da música medieval, história da música, tratados e notações musicais da época.

### 3.2 A crítica textual e a arte musical da Idade Média: variantes, variações e o “problema das origens”

Cambria define como meta primordial da crítica textual a “*restituição da forma genuína dos textos*, i.e., de sua *fixação* ou *estabelecimento*” (CAMBRAIA, 2005, p. 13, grifo do autor). Em sentido clássico, essa é a finalidade deste campo do conhecimento. A partir de alguns exemplos, veremos que esse fim se justifica diante de um enorme número de obras de variadas naturezas e épocas, inclusive de parte da produção poética e musical da Idade Média, mas outra boa parte simplesmente não pode ser entendida a partir da ideia da existência de um modelo ideal e estável a ser restituído segundo o estado dos documentos e os recursos da pesquisa. Em outras palavras, não é possível chegar a uma edição crítica, pelo menos em sentido tradicional da expressão, que corresponde a uma síntese das fontes, à obtenção de texto único e ideal. Frente a esses casos que não se enquadram nesse modelo de investigação, tem sido feito um esforço de adequação da crítica a outros critérios.

Quando nos depararmos com uma partitura musical perguntas análogas são suscitadas: De onde veio? Quem é o autor? Quem é o editor ou, no caso das sociedades que precederam a invenção e disseminação da imprensa, quem é o copista? Nesse caso, questiona-se: o copista é o próprio autor? Classicamente, toda pesquisa visa responder a essas questões básicas. No entanto, há uma pergunta precedente, que dá sentido a todas aquelas acima listadas: “O que é a composição musical em questão?” No nosso caso, nos perguntamos: “O que é o texto musical medieval no Ocidente?” É a partir de pistas sobre a natureza da composição musical medieval que cabe falar em “crítica textual”. Retornando à definição clássica da disciplina, nos perguntamos ainda: será que os medievais concebiam as obras musicais a partir de uma forma “genuína”? Pensavam eles em termos de uma *reinen Form*, uma forma pura, intocada tão buscada por musicólogos alemães do século XIX?

As tentativas de se fazerem “genealogias das obras” remontando a uma forma primeira resultam da lida cotidiana desde os primórdios da musicologia moderna em meados do século XIX: diante de um grande volume de informações de fontes primárias a serem redescobertas, os musicólogos pioneiros muitas vezes datavam e catalogavam essas obras pela primeira, deparando-se com múltiplas versões. Era um trabalho lento e árduo. As pesquisas das primeiras gerações resultaram em transcrições que continuam a ser consultadas e adotadas por músicos até os dias de hoje, 70, 90, 100 anos ou mais desde suas publicações! Isso não quer dizer que essas edições não tenham sido objeto de crítica e obviamente foram e continuam a ser feitas transcrições à luz de novas abordagens, mas o número de edições de obras musicais

completas feitas até meados do século XX foi muito superior ao que foi publicado na segunda metade.<sup>81</sup> Conforme observamos, isso ajudou a configurar as próprias abordagens da disciplina. Os primeiros tempos foram caracterizados por um ímpeto de redescoberta, inclusive dos sistemas de notação musical da Idade Média que, mais do que estudados, eram propriamente decifrados. Era preciso desvendar os conteúdos dos tratados e dos manuscritos musicais da época, de onde as pesquisas paleográficas, visando interpretar os variados sistemas cujo significado não era evidente. Quando a obra não constava em uma fonte única, partia-se para a confrontação de versões de uma mesma obra segundo manuscritos diversos. Quer dizer, tudo orbitava em torno do texto, que reinava. A música costumava ser totalmente identificada com o texto. Esse domínio da partitura musical tinha duas causas: uma pragmática e outra conceitual (mental). A razão prática, como vimos, queria corresponder a uma meta: era preciso estabelecer o que não estava dado que era o próprio documento musical antigo e, por consequência, conhecê-lo melhor, confrontando fontes e comparando versões. A segunda razão deriva de formas de pensar alinhadas com um certo *status* atingido pela obra em pleno Romantismo: realização acabada, às vezes vista como intocável, um valor quase transcendental (um “ídolo”, diria François Simiand). De acordo com essa perspectiva, os textos musicais, idealizados, precisam ser entendidos necessariamente a partir da maior intimidade possível com um intento de seus criadores, artistas individuais (*Künstlerindividuen*) (LUDWIG, 1902-1903, p. 20). Essa fonte primeira, uma vez não mais acessível, deveria ser necessariamente buscada ou fabricada, reconstituída ao se confrontarem versões, variantes, “corrompidas”. Tratava-se de uma verdadeira exegese. Afinal, o texto no século XIX (não só o musical, é claro) era concebido como expressão de uma “personalidade artística” (*Kunstcharakter*) (GESSEL, 2013, p. 75), inalienável, refletida composições absolutamente individuais, no sentido de serem incomparáveis, “obras canonizadas”<sup>82</sup> (GESSEL, 2013, p. 75, tradução nossa). Sob essa perspectiva, é cabível que uma história da música se confunda com uma história das composições (GESSEL, 2013, p. 76), ou que Réti, analista alemão nascido no século XIX, viesse a se perguntar sobre a necessidade de que “cada nota” de uma sonata de Beethoven ser “aquela” e não outra qualquer (KERMAN, 1980,

---

<sup>81</sup> Muitas vezes considerou-se que não valeria o esforço – tanto por parte dos pesquisadores quanto dos responsáveis pelas publicações – de se editarem transcrições de obras completas que tivessem sido publicadas há poucas décadas. Assim, ainda que se discordasse dos resultados e dos critérios adotados para que se chegasse às antigas edições de música medieval, muitos desses trabalhos continuam a ser referência e, dependendo da formação do intérprete que a utilize ou do acesso que ele tenha à opinião de musicólogos, pode-se fazer uma revisão pontual e particular, relativa apenas às obras escolhidas para serem executadas a partir de uma determinada edição.

<sup>82</sup> [...] “Kunstercharakter” that is considered de hallmark of canonized works.

p. 318). Se acaso não estiver evidente até esse ponto, reiteramos que não é nosso objetivo discutir a pertinência desses valores atribuídos à obra para a música do Romantismo, mas como tal conceito, em voga no século XIX e muito depois, incidiu sobre obras musicais da Idade Média.

Antecipamos que há evidências suficientes para sustentar que os conceitos de obra musical em voga na Idade Média, embora ciosos de cânones por via da continuidade das tradições e do respeito aos mestres que as compuseram, não consideravam que elas estivessem irremediavelmente corrompidas se não fossem reproduzidas fielmente, nota a nota; ao contrário – à exceção de determinados repertórios e respeitando-se certas regras – esperava-se que as obras fossem modificadas na medida em que eram recopiadas em outras bases, e ainda mais ao serem tocadas ou cantadas, contando para tudo isso a força da linguagem oral medieval. A história contada pela passagem de uma mesma composição em manuscritos diferentes não é a da estabilidade do texto e as diferenças testemunhadas nas variações das versões são frequentemente deliberadas, não podendo ser atribuídas a erros de transcrição (vide a subseção “Variantes *versus* variações: o conceito de movência”, no Capítulo 2).

Antes de abordarmos aquilo que se tem observado mais recentemente sobre a crítica de textos musicais medievais, abrimos um espaço para tratar uma “obsessão”, recorrente em estudos de humanidades. Esse foi um tópico do historiador medievalista Marc Bloch, em uma breve seção intitulada “O ídolo das origens” (Capítulo 1 de *Apologia da História*), em alusão a François Simiand:

Naturalmente cara a homens que fazem do passado seu principal tema de estudos de pesquisa, a explicação do mais próximo pelo mais distante dominou nossos estudos às vezes até à hipnose. Sob sua forma mais característica, esse ídolo da tribo dos historiadores tem um nome: é a obsessão das origens. (BLOCH, 2002, p. 56).

Se “o cristianismo é uma religião histórica” (BLOCH, 2002, p. 58), baseia-se em uma linearidade que vai da criação aos últimos tempos, não é evidente que o homem, espelhando-se na Revelação, seja capaz de fazer uma exegese de seu próprio conhecimento.<sup>83</sup> Para Bloch,

---

<sup>83</sup> À luz da fé cristã, o homem está inserido nessa história e participa do que lhe foi revelado por Deus, do Antigo ao Novo Testamento, e que já apontava para Jesus Cristo, cujo nascimento abre a Plenitude dos Tempos; a partir Dele, temos a Nova e Definitiva Aliança que substitui a Antiga Aliança com o povo judeu; a Revelação também se completa com Cristo, embora não seja dado ao homem conhecê-la inteiramente; o que foi revelado será lento e continuamente percebido pela humanidade até o Fim dos Tempos, por meio da graça divina, até a segunda e definitiva vinda de Cristo (Parusia); A exegese bíblica, é claro, acompanha uma economia da Salvação, o que Bloch (2002) não questiona.

o problema está naquilo que ele chama de “contágio” (o que lemos como uma pretensão humana de tudo explicar), como se lê a seguir:

Ora, por um contágio sem dúvida inevitável, essas preocupações que, em uma certa forma de análise religiosa, podiam ter sua razão de ser, estenderam-se a outros campos de pesquisa, onde sua legitimidade era muito mais contestável. Aí também uma história, centrada sobre os nascimentos, foi colocada a serviço da apreciação dos valores. (BLOCH, 2002, p. 58).

Bloch prossegue argumentando sobre como a busca pelas origens de fenômenos estudados por diversas áreas do conhecimento humano pode se converter em idolatria: “A qualquer atividade humana que seu estudo se associe, o mesmo erro sempre espreita o intérprete: confundir uma filiação com uma explicação.” (BLOCH, 2002, p. 58). Nisso, o medievalista francês alinhava-se com Dilthey (2010), para quem a história humana é passível de ser compreendida e não explicada.

O aparato da crítica textual remete, em suas primeiras aplicações, ao estabelecimento dos textos bíblicos, tornando-se em seguida campo de estudos literários e filológicos sobre gêneros diversos. Por extensão – afinal, a partitura é também um texto –, musicólogos tomaram de empréstimo alguns desses instrumentos da literatura para, aliando-os à paleografia, à codicologia e a sistemas de análise musicais, empreenderem estudos centrados principalmente em estabelecer textos musicais originais (no sentido de mais remotos e próximos de uma autoria). Constitui-se, dessa forma, um aparato crítico aplicável à música, que aos poucos adquire os contornos próprios da matéria, mantendo um propósito tradicional e comum em relação à crítica literária: origem da obra e sua autoria.

Em circunstâncias históricas que levam à predominância de circulação de textos literários em versões manuscritas, de acordo com sua popularidade da obra, eram produzidas centenas, em alguns casos, mais de mil cópias<sup>84</sup>; em comparação com os códices literários, os manuscritos musicais medievais, documentos de uso mais restrito, apresentam um número bem mais modesto de *variantes* ou então de *variações* (sendo estas versões múltiplas de uma mesma obra, cuja definição desenvolveremos). Aliás, pelo fato de conterem uma seleção de obras sempre diferente, cada códice musical medieval é necessariamente único do ponto de

---

<sup>84</sup> Foi o caso das vidas dos santos na Idade Média, em especial a *Legenda áurea* de Jacopo de Varazze (ca. 1229-1298) hagiografia que “[...] conheceu enorme sucesso na Idade Média, comprovado pelos quase 1100 manuscritos dela ainda existentes” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 21).

vista de seu conteúdo total. Assim, a comparação de documentos desse tipo pode referir-se a peças individuais ou a grupos de peças em comum das fontes comparadas.

Os termos filologia, crítica textual e *ecdótica* “ora são tratados como sinônimos, ora como denominação de campos de conhecimento distintos ainda que intimamente relacionados” (CAMBRAIA, 2005, p. 13). “No que se refere à expressão *crítica textual*, costuma-se empregá-la em língua portuguesa como designadora do campo do conhecimento que trata basicamente da *restituição da forma genuína dos textos*, i. e, de sua *fixação* ou *estabelecimento*.” (2005, p. 13). Portanto, é estabelecido um objetivo máximo dessa atividade filológica, muitas vezes posto em plano ideal, já que nem sempre é alcançável: chegar a restituir a “forma genuína dos textos”. Isso significa adotar como fonte principal aquela que seja mais próxima da intenção do autor<sup>85</sup>, e nesse processo a eleição criteriosa do texto principal costuma coincidir, embora não necessariamente, com a fonte mais antiga; nessa modalidade de texto, as outras fontes, em geral posteriores, são chamadas de *variantes*. Cambraia (2005, p. 133) propõe a seguinte definição: “[...] a edição crítica caracteriza-se fundamentalmente pelo contraste de dois ou mais testemunhos (geralmente apógrafos). Pode-se dizer que a edição crítica é o objeto por excelência da crítica textual.” Um exemplo envolvendo manuscritos medievais que resulta em uma edição crítica é o caso das sete cantigas de amigo em galego-português atribuídas ao trovador Martin Codax. O chamado *Pergaminho Vindel*<sup>86</sup>, do século XIII (CAMBRAIA, 2005, p. 2), é a fonte principal, contendo a poesia e a música em partitura do trovador. Mas essa fonte não está hoje totalmente íntegra fisicamente, havendo furos no pergaminho que comprometeram a “[...] parte final das duas pautas da terceira cantiga” (CAMBRAIA, 2005, p. 3), o que levou necessariamente a conjecturas para fins de reconstituição quanto ao conteúdo musical da parte danificada. Os danos também afetaram o texto da quinta cantiga, mas, de acordo com Cambraia (2005, p. 3), graças a duas outras fontes complementares – o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (cantigas n<sup>o</sup> 1278 à 1284) e o Cancioneiro da Vaticana (cantigas n<sup>o</sup> 884 à 890) – foi possível reconstituir o texto corrompido na quinta cantiga do *Pergaminho Vindel*. Vemos como há um poder elucidativo e de aprofundamento do conhecimento geral acerca de um objeto, como resultado dos estudos de confrontação de fontes mais ou menos remotas. Trabalha-se nesse caso com um conceito hierárquico das fontes, correspondendo *Vindel* à principal e as outras

---

<sup>85</sup> Veremos a seguir que de acordo com recentes estudos na área, a crítica textual aplicada a textos medievais obedece a critérios especiais, inclusive no que tange aos conceitos de autoria e propriedade intelectual.

<sup>86</sup> O manuscrito foi batizado com nome do livreiro Pedro Vindel, que o redescobriu em 1914 (CAMBRAIA, 2005, p. 3). Atualmente encontra-se na Pierpoint Morgan Library, Nova Iorque (MS 979).



duas complementares. Cambraia apresenta, à maneira clássica, a hierarquia dos textos, sendo uma principal e as outras identificadas como “cópias”:

A cada cópia que se faz do texto, a constituição deste muda – seja por ato involuntário, seja por ato voluntário de quem o copia. É justamente por causa desse fato empírico incontestável que a crítica textual se constituiu: seu objetivo primordial é a *restituição da forma genuína dos textos* (CAMBRAIA, 2005, p. 1, grifo do autor).

A premissa que orienta e sustenta esse tipo de pesquisa é que houve uma forma primeira, original de um texto às quais as cópias estavam submetidas. Do momento em que se empreende a pesquisa, o modelo pode não estar mais acessível ou pode ter sido encontrado em diferentes estados de conservação, o que leva eventualmente a uma deterioração da informação nele contida. Quanto a isso, a pesquisa se faz a partir de dois tipos de ações: “as modificações exógenas” (CAMBRAIA, 2005, p. 2), que dizem respeito ao estado físico do documento – implicando em maior ou menor perda de informação – e as “modificações endógenas”, conforme define Cambraia (2005, p. 6), “[...] aquelas que derivam do *ato de reprodução do texto em si*, ou seja, do processo de realização de sua cópia em um novo suporte material.”. As modificações endógenas são, por sua vez, subdivididas em autorais e não autorais (CAMBRAIA, 2005, p. 7).

Com a finalidade de ilustrar a pesquisa filológica e editorial, Cambraia (2005) descreve textos de épocas variadas, incluindo obras de trovadores da Idade Média a fontes do século XX, sendo estes exemplos escolhidos justamente em função das abordagens diferentes que eles demandam. Um deles refere-se às múltiplas edições da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909). De acordo com Cambraia (2005), a obra foi publicada pela primeira vez em 1902 (Editora Laemmert), mas foi apenas depois da 4ª edição (Editora Francisco Alves), de 1911, que foi descoberta postumamente uma edição anotada pelo próprio escritor. Assim, a 5ª edição, de 1914, incorporou essas anotações, suplantando as demais. Esse é um caso em que as modificações *endógenas*, de origem autoral, motivaram uma edição que superou, por incorporar anotações do próprio autor do livro, as que foram publicadas anos antes. A ilustração do caso de Euclides da Cunha também se compatibiliza perfeitamente com os preceitos da crítica textual em sua forma clássica: restituição de uma “forma genuína” do autor que coincide com o acréscimo de informações de próprio punho do autor sobre o seu texto.

Os dois exemplos acima, perfeitamente adequados a uma abordagem clássica da crítica, lançam luz sobre um problema: boa parte dos estudos feitos a partir de fontes literárias e musicais da Idade Média não se enquadra nesses parâmetros hierárquicos. Quais seriam, pois, os pressupostos válidos nesses casos? Recorremos mais uma vez à expressão de desapontamento de Friedrich Ludwig ao observar a suposta corrupção de um modelo de melodia, na medida em que ela transitava de um manuscrito a outro, frustrando qualquer expectativa de se chegar a uma edição crítica a partir dos testemunhos disponíveis. Talvez o autor tenha criado falsas expectativas. Se for para se fazer uma crítica eficiente, é preciso considerar a natureza dos textos em questão, do contrário a tendência será de se ver “corrupção” por todo lado. Em atenção a isso, Cambraia (2005) abre um parêntese ao tratar da crítica textual aplicada a produções literárias medievais citando com esse fim outros estudiosos da área:

Em se tratando da lírica medieval, no entanto, as modificações nos textos podem ter uma origem mais complexa do que simplesmente um lapsos<sup>87</sup>. Como assinala Cunha (1985b: 36), as modificações eram motivadas ainda por dois fatores:

- a) a indiferença dos escritores medievais pela propriedade e pela originalidade da obra, que estimavam ver alterada ou acrescida (...);
- b) a transmissão oral, com a “falsa reiterabilidade” que a caracteriza. (CAMBRAIA, 2005, p. 11).

Observa-se que segundo Cambraia (2005) e Celso Cunha, quando se está diante de mais de uma fonte de um mesmo texto, é preciso rever os critérios que as inter-relacionam. Em nossa pesquisa, isso passa por tentar compreender qual teriam sido o papel e o *status* do copista de música. Boaventura (1882, p. 14) dirá que o copista (*scriptor*) é aquele que nada muda ou acrescenta ao texto original.<sup>88</sup> De fato, observa-se grande estabilidade e cuidado na transmissão dos textos teológico-filosóficos, no sentido de não alterá-los, nas numerosas cópias de obras dos Padres da Igreja, por exemplo. Também o processo da gênese do canto gregoriano (vide Capítulo 3), um caso especial, perseguiu um ideal de unificação das muitas práticas litúrgicas disseminadas na Europa da Primeira e da Alta Idade Média. Porém, o que se observa na arte poética como um todo e em vários repertórios musicais monofônicos e polifônicos medievais é uma disposição por alterar e acrescentar algo ao texto por parte do copista musical ou de quem o instruíra, fosse o texto copiado diretamente de outra fonte ou

---

<sup>87</sup> Na página anterior à citação, Cambraia (2005, p. 10) vinha tratando de lapsos ou erros nas transcrições de textos. No trecho aqui destacado, o que se põe em questão é que as alterações das cópias dos textos medievais nem sempre são de ordem involuntária.

<sup>88</sup> Vide “Sobre os quatro modos de se escrever um livro segundo São Boaventura: o copista, o compilador, o comentador e o autor”, no Capítulo 2.

conhecido de memória. Além disso, esse copista musical precisava conhecer necessariamente o significado do que estava notando, o que quer dizer que não poderia executar uma cópia mecânica, assim como hoje alguém sem conhecimentos de leitura e escrita musical não terá sucesso em transcrever uma partitura, o que sugere uma alta especialização. Porém, essa disposição de alterar e/ou acrescentar algo ao texto pode ser facilmente confundida com um anseio de originalidade em sentido moderno. Não era o caso. O homem medieval tendia sempre a partir continuamente de algo dado, de um “fundo comum” (MARÍAS, 2004, p. 138). Cambraia (2005) reflete sobre a necessidade de se repensarem os critérios da crítica textual para que eles sejam mais adequados às especificidades de seus objetos, os textos medievais:

A atuação desses fatores, a que Zumthor (1981) chamou de *movência*, tem naturalmente implicações para o processo de estabelecimento de textos dessa época, pois, como já alertou Cunha (1985b: 36), é preciso levar em conta não apenas a existência de *variantes* (imputáveis aos copistas) mas também de *variação*, isto é, modificações decorrentes das diversas performances de uma poesia difundida por um século e meio sob a forma cantada. (CAMBRIA 2005, p. 11).

Leo Treitler (2003) também trata da necessidade de uma revisão da crítica diante do hábito musicológico de considerar o texto musical a partir de um arquétipo que considera qualquer alteração como variação ou erro a partir de um modelo fixo. (TREITLER, 2003, p. 86). Segundo o que acabamos de considerar, destacamos que:

1) A teoria sobre a flutuação dos textos medievais em contexto de oralidade, a que Zumthor (1993) chamou de *movência*, não permitia uma cristalização fácil dos repertórios literários. A nosso ver, dada a relação íntima da música com a literatura, o conceito é amplamente aplicável à música<sup>89</sup>;

2) É frequente o longo lapso temporal, seja entre fontes de um mesmo texto musical, seja entre a época em que as composições foram notadas e o período áureo da prática do repertório referente, de onde se pressupõe uma sobrevivência oral (que poderia perfazer um século ou um século e meio, conforme sugere Cambraia logo acima). Esse período de decantação que favorece a produção de *variações*;

3) Dada a grande diferença de versões de um mesmo texto, em muitos casos não se pode afirmar que tenha havido intenção de se reproduzir um modelo. As divergências chegam a ser tão numerosas em alguns casos que não faz sentido

---

<sup>89</sup> Tomemos o exemplo da lírica trovadoresca, uma arte necessariamente composta de *mots et sons* (palavras e músicas).

estabelecer os chamados *lugares-críticos* (CAMBRAIA, 2005, p. 135) conforme a crítica textual tradicional. Estamos, nesse caso, diante de *variações* e não de *variantes*.

### 3.3 Texto e subtexto

Conforme temos visto, as diferenças entre as linhas de abordagem musicológica sobre obra e autoria têm o poder de mudar também as perguntas que são feitas. O que importa realmente saber? Uma perspectiva mais tradicionalista tenderá a concentrar a sua investigação, por exemplo, nos “problemas de autoria”, nos aspectos estilísticos que possam levar à atribuição de determinada obra a um compositor geralmente consagrado, ou ainda – o que é frequente na musicologia dedicada à Idade Média –, concentrar-se, conforme já tratamos acima, no “problema das origens” de gêneros de escolas musicais, de notações etc. É uma preocupação legítima. Já uma abordagem típica da “Nova Musicologia” tenderá a observar os processos de produção e de transmissão de repertórios, contando com a presença das *variantes* e *variações* – palavras que, como vimos, têm sentidos diferentes – que esses processos possam acarretar. Aqui, busca-se mais o *devoir*.

A seguir, visando estabelecer uma comparação, faremos uma breve análise de duas pesquisas com dois enfoques bastante distintos sobre o repertório: a escola polifônica de Notre-Dame de Paris. 26 anos as separam, sendo que na primeira, que tem um cunho mais tradicional, o autor preocupa-se mais com o texto: compreender a origem do moteto à luz das fontes mais antigas, investigando também gêneros que os precederam e que, segundo conclui, forneceram as bases necessárias para que o principal gênero polifônico do século XIII tivesse condições de florescer. Na segunda pesquisa, a autora não se preocupa com o texto musical em primeiro plano, ao contrário, ela o considera como uma representação um tanto provisória resultante do domínio e combinação de fórmulas preconcebidas, o que não diminuiria absolutamente, segundo ela, o seu valor artístico. No entanto, não há uma preocupação em se refazer um caminho ou uma genealogia dos textos disponíveis que contenham o repertório analisado porque, na visão da pesquisadora, isso está longe de ser o mais relevante em sua linha de pesquisa. Ela se concentra em tentar esclarecer os passos, os processos musicais que possam ter levado a uma composição em tempo real, com base em recursos à memória e, em certa medida e com ressalvas, em uma espécie de improvisação (por meio de combinações e ligações criativas de fórmulas melódicas previamente dominadas e associadas a adições

melódicas por parte do cantor solista). Contudo, trata-se de uma hipótese com fortes indícios, mas não de uma prova cabal que sintetize a realidade musical da época.

### 3.3.1 Texto: sobre as origens do moteto medieval

O título do artigo de Tischler<sup>90</sup> (1979), “The Earliest Motets: Origins, Types and Groupings” revela objetivos claros: estabelecer uma genealogia, tipificar e agrupar as composições (agrupamentos que Tischler faz usando parâmetros diversos). O fato de reunir as obras segundo critérios composicionais era uma prática encontrada nos próprios códices medievais que costumam dedicar um ou mais fascículos a composições “aparentadas”. O artigo, sintético, adota o formato de comunicação de pesquisa, em continuação dos trabalhos e conclusões de Meyer<sup>91</sup> e Ludwig sobre o mesmo assunto, conforme informado pelo próprio autor. Segundo Tischler (1979), esses dois pesquisadores já haviam apontado os modelos composicionais que lhe teriam dado origem ao moteto: a mais antiga, datada dos dois primeiros terços do século XII, seriam os modelos de “simultaneidade polifônica de um canto e sua tropa”<sup>92</sup> (TISCHLER, 1979, p. 416, tradução nossa) já praticados nos repertórios da escola de Saint Martial de Limoges, no Sul da França. Ainda segundo Meyer e Ludwig, o segundo ramo de origem do moteto teria sido o repertório da chamada escola de Notre-Dame de Paris,<sup>93</sup> mais especificamente as seções das cláusulas de descanto do *organum* melismático.<sup>94</sup> É exatamente nas fontes dos repertórios da escola de Notre-Dame que Tischler (1979) vai se apoiar para chegar à finalidade do artigo. Nele, o autor cita várias fontes primárias que apresentam o repertório parisiense. Tischler nota que os manuscritos mais antigos, como o de Florença (Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 29.1) contém quatro motetos em estilo organal que empregam o material melódico dos *organa quadrupla* do mestre de *organum* Pérotin. Mas os versos adaptados são atribuídos a Philippe, Le Chancelier, um teólogo parisiense, poeta e compositor de *conducti* e motetos, de família aristocrática. Não obstante a fragilidade dos dados biográficos – mais com relação a Perotin do que de Le

<sup>90</sup> Hans Tischler ainda era relativamente jovem quando emigrou da Áustria para os Estados Unidos, onde redigiu sua segunda dissertação em musicologia, intitulada *The Motet in 13th Century France*, texto premiado em 1942 pela Universidade de Yale. Foi professor em várias faculdades até ser indicado Professor de Musicologia na Universidade de Indiana em 1965, cargo que exerceu até sua aposentadoria em 1985.

<sup>91</sup> Wilhelm Meyer (1845-1917), filólogo alemão que também atuou como musicólogo.

<sup>92</sup> [...] Polyphonic simultaneity of a chant and its trope [...].

<sup>93</sup> Trata-se da famosa catedral de Paris, ainda em construção na época em que os compositores ligados a ela faziam parte do apogeu da polifonia litúrgica francesa do final do século XII ao início do XIII.

<sup>94</sup> Nessas partes, o tenor litúrgico deixa de funcionar como *cantus firmus* com notas muito prolongadas de sustentação polifônica e adquire, juntamente com as outras vozes, uma movimentação rítmica mensurada e compatível.

Chancelier –, é fato que o último teve acesso à obra do primeiro, mais provavelmente a partir de um estreitamento do contato com os espaços físicos do Capítulo de Notre-Dame de Paris até se tornar *chancelier* nos primeiros meses de 1217 (PAYNE, 2014). Esse era um alto cargo de assistência ao bispo, envolvendo a escola da Catedral. Le Chancelier, enquanto membro do Capítulo (TISCHLER, 1979, p. 417) foi cônego. É de se supor que sua formação e suas inclinações pessoais para os estudos teológicos, música e poesia (o que se confirma a partir de sua obra), o tenham levado a ler e consultar livros da Biblioteca do Capítulo de Notre-Dame e talvez, por meios diretos ou indiretos, tenha tido em mãos os livros litúrgicos que, segundo Denoel (2004, p. 135), ficavam guardados no tesouro da catedral. É de se supor também que o seu acesso a esses espaços tenha sido facilitado enquanto foi *chancelier*, cargo cujas incumbências, no que tange especificamente a catedral de Notre-Dame de Paris, são detalhadas a seguir:

O ônus das escolas era garantido por *chancelier* nomeado, bem como o *chantre* e três arcediagos, pelo bispo. Além da guarda do selo, o *chancelier* ficava encarregado da biblioteca, com exceção dos livros de canto, o que aumentava a responsabilidade do *chantre*. Este último ficava também encarregado das escolas primárias parisienses e da formação das crianças do coro de Notre-Dame instruídas no *trivium*.<sup>95</sup> (GIRAUD, c2020, tradução nossa).

Denoel (2004, p. 135) explica que a Biblioteca do Capítulo de Notre-Dame fazia parte de um vasto conjunto arquitetônico, tendo sido construída originalmente pouco depois de o Bispo Chrodegand criar a *Institutio Canonorum* ainda no século VIII. A antiga biblioteca ficaria localizada em uma parte do terreno relativamente próxima à futura, que existia na época em que catedral gótica estava sendo erigida na *Île de la Cité* em Paris<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> La charge des écoles était assurée par le chancelier nommé, comme le chantre et les trois archidiaques, par l'évêque. Outre la garde du sceau, le chancelier avait la charge de la bibliothèque, à l'exception des livres de chant qui relevaient de la responsabilité du chantre. Ce dernier était également en charge des petites écoles parisiennes et de la formation des enfants de chœur de Notre-Dame formés au *trivium*.

<sup>96</sup> Ergueram-se muitos templos no lugar desde a Antiguidade até que, no início da Idade Média, foram aí construídas as primeiras igrejas cristãs. Data da segunda metade do século XII a demolição da antiga igreja românica e o início, em ritmo acelerado, da construção da nova catedral gótica. Denoel (2004) explica que isso aconteceu “[...] graças à atividade de construtor de Maurice de Sully, teólogo e Bispo de Paris de 1160 a 1196, que deu início desde os primeiros anos de seu episcopado aos grandes canteiros de obras no entorno da futura catedral. [...] numerosas edificações comunitárias foram erguidas, seguindo uma cronologia difícil de ser precisada.” (DENOEL, 2004, p. 135-136). ([...] grâce à l'activité de bâtisseur de Maurice de Sully, théologien et évêque de Paris de 1160 à 1196, qui lança dès les premières années de son épiscopat de grands chantiers de construction aux alentours de la future cathédrale. [...] de nombreux bâtiments communautaires furent édifiés, suivant une chronologie difficile à préciser.).

A despeito de não ser possível afirmar exatamente quando e como Le Chancelier teve acesso aos *organa* de Pérotin, é fato que existem obras derivadas das de Pérotin que são atribuídas a Philippe. Essas composições de feições novas e precursoras apresentam independência rítmica, imitação, alternam canto e pausas, “ainda que em cada um desses quatro motetos somente um poema tenha servido para as três partes superiores (de cada moteto), todos os quatro textos foram obra do famoso poeta da época, Philippe, Le Chancelier<sup>97</sup> do Capítulo de Notre-Dame de Paris († 1236)”<sup>98</sup> (TISCHLER, 1979, p. 417, tradução nossa). Cabe aqui observar que o emprego de um só texto para todas as vozes é um traço distintivo dos primeiros motetos (quanto a isso, se assemelhavam à forma polifônica aparentada do *conductus*). Segundo Payne (2014, tradução nossa), essas formas originárias estão dentre “[...] os mais antigos exemplos de motetos medievais, cujos autores podem ser identificados”<sup>99</sup>. Já os exemplos mais comuns do gênero, desde meados do século XIII, passam a ter por característica a apresentação de textos independentes para o *duplum*, o *triplum* e o *quadruplum*, com eventual combinação de idiomas cantados em simultâneo (latim e francês); a propósito das composições bilíngues, enfatizamos que a própria palavra *motet* (“palavrinha”) é de origem francesa (BRADLEY *et al.*, 2019); tradicionalmente, os motetos medievais apresentam um tenor litúrgico destituído de letra (contendo apenas o *incipit* para identificação da origem da melodia). Segundo Tischler (1979, p. 417), as melodias originais das vozes (mais tarde retomadas por Le Chancelier) foram provavelmente compostas entre 1197 e 1200, quando Pérotin estava no auge de sua atividade em Notre-Dame.

São ainda atribuídas por fontes medievais a Le Chancelier as *prosulae* de *organa*, tanto monofônicas quanto polifônicas (PAYNE, 2014); esse tipo de adaptação está de acordo com uma das três modalidades da tropa, consistindo em adicionar textos aos melismas (vide nota 319). Certamente pesou na feitura dessas adaptações o fato de que Le Chancelier “[...] continua a ser um dos mais prolíficos poetas líricos, com 83 textos a ele atribuídos segundo

---

<sup>97</sup> La charge des écoles était assurée par le chancelier nommé, comme le chantre et les trois archidiaques, par l'évêque. Outre la garde du sceau, le chancelier avait la charge de la bibliothèque, à l'exception des livres de chant qui relevaient de la responsabilité du chantre. Ce dernier était également en charge des petites écoles parisiennes et de la formation des enfants de chœur de Notre-Dame formés au *trivium*.

<sup>98</sup> Yet in each of these four motets only one poem was underlaid to all three upper parts, all four texts being the work of a famous poet of the time, Philippe, the Chancellor of the Chapter of Notre-Dame of Paris (d. 1236)”. Mais recentemente Payne (2014) adiciona o local e a data aproximada de nascimento Philippe, Le Chancelier: Paris, cerca de 1160-70, e confirma com maior exatidão a data de sua morte em 26 de dezembro de 1236.

<sup>99</sup> [...] the earliest examples of medieval Motet whose authors can be identified.

fontes medievais e dúzias de outros que lhe são relacionados por estudiosos atuais”<sup>100</sup> (PAYNE, 2014, tradução nossa).

Resumindo o que foi considerado acima: os *organa* do Pérotin, que serviam a propósitos litúrgicos, ganharam exatamente no mesmo ambiente e em data muito próxima os *contrafacta* de Chancelier, que usou a mesma música de Pérotin, mas substituiu o texto original por poemas próprios. Ainda, a partir da distribuição das obras nos manuscritos do século XIII, Tischler (1979) apresenta indícios que reforçam o parentesco do moteto secular com o *conductus* litúrgico: com frequência, ambas as formas aparecem em mesma ordem nas fontes primárias, às vezes confundindo-se sob a forma *conductus-moteto*. Para Tischler,

A maioria dos condutos-motetos divide os seus núcleos a duas vozes com as *clausulae* de descanto [uma das seções do *organum*] e deve-se supor que tenham primeiro existido em uma forma melismática, antes de terem recebido texto para se tornarem motetos a duas vozes.<sup>101</sup> (TISCHLER, 1979, p. 418, tradução nossa).

O artigo de Tischler (1979) apresenta, de maneira condensada, estudos comparativos das obras dos manuscritos por ele examinados. O autor identifica variantes das *clausulae* de *organa* de Notre-Dame que diferem, segundo a fonte, quanto aos textos ou quanto ao número de vozes, reforçando a tese de exploração e experimentação musicais mais intensas nessa seção do *organum* (a *clausula*). As diferenças apresentadas de uma fonte a outra nessa parte da composição teriam gerado mais tarde uma forma musical independente: o moteto. Lembremos que, de acordo com Tischler (1979), em uma fase inicial o moteto confundia-se com outra forma independente do *organum*: o *conductus*, de onde o termo por ele empregado para definir essas primeiras formas polifônicas independentes: o *conducto-moteto*. Tischler observou que as versões das obras tomadas são idênticas ou “paralelas”; voltou-se também para a ordem em que essas obras são apresentadas nos manuscritos e constatou que em muitos casos a sequência é mesma de uma fonte a outra.

A abordagem de Tischler revela cuidado com os detalhes dos textos que são analisados segundo suas *variantes* e considerados a partir de uma ótica de estabilidade da obra. Tischler (1979) demonstra um cuidado próprio dos “métodos filológicos”, conforme denomina Busse Berger (2005, p. 15), o trabalho de Ludwig, precursor do musicólogo austríaco. Tischler perto do fim de sua carreira chegou a tomar um sentido que, vindo em

<sup>100</sup>[...] Philip remains one of the most prolific of medieval lyric poets, with 83 texts ascribed to him in medieval sources and dozens of others suggested by modern scholars.

<sup>101</sup> Most *conductus* motets share their two-part nuclei with discant *clausulae* and must be presumed to have first existed in such a melismatic form, before they were texted to become two-part motets



perspectiva, talvez possa ser interpretado com um maior alinhamento com relação a questões contemporâneas da musicologia histórica, publicando artigos que se propunham a estudar o uso de fórmulas melódicas na música medieval.<sup>102</sup> Busse Berger (2005), que adota uma perspectiva musicológica diferente da tradicional, observa que no artigo *Structure of Notre-Dame Organa* (1977), Tischler concentra-se nas fórmulas cadenciais finais recorrentes no repertório (BUSSE BERGER, 2005, p. 172, n. 33). Essa recorrência, que não foi entendida necessariamente como recurso oral na época de Tischler, viria a ser mais tarde explorada pela própria autora nesse sentido; ela associou as fórmulas do repertório com um uso mais ou menos livre de frases ou fórmulas melódicas (*colores*) por parte do intérprete.

### 3.3.2 Subtexto: sobre a hipótese oral do *organum*

Tomemos o mesmo repertório, a polifonia da escola de Notre-Dame, mas a partir do *organum* e sob o olhar de Busse Berger (2005), mais especificamente analisando a abordagem proposta em “Compositional Process and the Transmission of Notre Dame Polyphony”, título do Capítulo 5 do livro *Medieval Music and the Art of Memory* (nos ateremos à parte em que ela trata do *organum purum*<sup>103</sup>). Nele, a autora traz argumentos a favor da ideia de que o *organum* de Notre-Dame de Paris teria sido eminentemente concebido e transmitido oralmente, com pouco ou mesmo sem recurso a qualquer suporte de notação musical para os cantores; defende também que havia nesse repertório um certo espaço para improvisação; conforme explicaremos, não se trataria, porém, no conceito da autora, de uma livre improvisação.

Busse Berger apresenta alguns argumentos de ordem cronológica: uma separação entre as datas das fontes manuscritas mais antigas dessa polifonia e o período de atividade musical de seus compositores. Esses argumentos não nos parecem definitivos<sup>104</sup>, mas ganham força ao serem somados a outros apresentados. Primeiro a autora considera que:

---

<sup>102</sup> Vide TISCHLER, Hans. The Structure of Notre-Dame Organa. *Acta Musicologica*, International Musicology Society. v. 49, n. 2, p. 193-199, Jul./Dec. 1977.

Idem. Gace Brulé and Melodic Formulae. *Acta Musicologica*, International Musicology Society, v. 67, n. 2, Jul. /Dec. 1995. p 164-174.

<sup>103</sup> O *organum* de Notre-Dame costuma ter três momentos ou seções: o *organum purum* (ou melismático), cuja música não está submetida a uma pulsação; a *copula*, que é uma seção intermediária em que a voz organal passa a mover-se de acordo com os ritmos da chamada notação modal, mas ainda sobre o tenor com notas muito longas e, por fim, o descanto, em que todas as vozes se movimentam cadenciadamente, de acordo as regras da notação modal e determinadas regras de contraponto.

<sup>104</sup> A falta atual de comprovação documental não exclui a possibilidade de terem existido manuscritos mais remotos e hoje perdidos. Sem dúvida a hipótese defendida por Busse Berger (2005) e outros pesquisadores do tema ganha mais força diante da ausência de entradas nos livros de registro da catedral. Mas é preciso levar em conta também os “acidentes” históricos. Denoel (2004, p. 131) relata que parte dos manuscritos orginalmente

Se Craig Wright identificou corretamente Leonin com o poeta e *magister* parisiense Leoninus, nascido por volta de 1135 e elevado à posição de cônego na década de 1180, e cujos últimos registros datam de 1201, seus *organa* devem ter sido compostos durante a segunda metade do século XII.<sup>105</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 163, tradução nossa).

As composições tradicionalmente atribuídas a Leonin são os *organa dupla*, mas aquelas relacionados a Perotin são a três ou a quatro vozes, diante do que, Busse Berger (2005, p. 163, tradução nossa) lembra que “Jacques Handschin já havia estabelecido que a maior parte dos [*organa*] *tripla* e *quadrupla* foram compostos entre o final do século XII e início do XIII, quando editos litúrgicos do Bispo Eudes de Sully documentaram o canto de *tripla* e *quadrupla*.”<sup>106</sup> A partir dessas datações prováveis, a autora contrapõe outras, relativas às primeiras fontes do repertório, considerando que “[...] os mais antigos manuscritos de Notre-Dame datam mais remotamente à década de 1230, ou mais provavelmente aos anos 1240 ou 1250 [...]”<sup>107</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 163, tradução nossa). Aceitos esses argumentos, chega-se a uma defasagem entre a atividade polifônica desses dois compositores e o registro de suas obras de no mínimo 30, mas podendo chegar a cerca de 80 anos para as composições mais antigas (caso as obras de Leonin tenha sido compostas a partir de cerca de 1160). Busse Berger (2005) afirma que Rebecca Baltzer e Craig Wright notaram a ausência de qualquer registro da existência de manuscritos polifônicos a partir das listas dos livros de coro, nos inventários da biblioteca, da tesouraria, da capela do bispo ou da casa capitular de Notre-Dame.<sup>108</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 163).

A investigação prossegue em uma tentativa de elucidar os supostos recursos orais pelos quais tantas composições em estilo ornamental poderiam ter sido transmitidas. À parte a especificidade da solução proposta para os *organa*, Busse Berger (2005) considera a oralidade em música medieval uma estrutura naturalizada e, como tal, presente em contextos, tempos e repertórios variados. A certa altura reflete que, “conforme Mary Carruthers demonstrou, um

---

preservados em Notre-Dame – e não somente aqueles da biblioteca do Capítulo –, encontram-se desde 1756 na Bibliothèque Nationale de France; outra parte foi, segundo ela, dispersada com a Revolução Francesa em diferentes depósitos legais, como a Bibliothèque de l’Arsenal e a Bibliothèque Mazarine. Essa dispersão dos manuscritos originalmente mantidos aumenta a chance de perda ou destruição parte do acervo.

<sup>105</sup> If Craig Wright is correct in identifying Leonin as the Parisian poet *magister* Leoninus, born around 1135, elevated to the position of canon by the 1180s, and found in records until 1201, his *organa dupla* must have been composed in the second half of the twelfth century.

<sup>106</sup> Jacques Handschin had already established that most of the *tripla* and *quadrupla* were composed at the end of the twelfth and beginning of thirteenth century, when liturgical edits by the Bishop Eudes de Sully of 1198 and 1199 documented the singing of *tripla* and *quadrupla*.

<sup>107</sup> [...] the oldest Notre Dame manuscripts date from the 1230s at the earliest, more likely 1240s or 1250s [...]

<sup>108</sup> Both Baltzer and Wright note the absence of *any* polyphonic manuscripts from the lists of choirbooks, the inventories of the library, the treasury, the bishop’s chapel or chapter house of Notre-Dame.

compositor medieval reunia vários pedaços guardados na memória, mas não estava interessado na reprodução mecânicas desses pedaços. Antes, repetindo as palavras da autora, era desejável que a eles adicionasse algo de si”<sup>109</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 173, tradução nossa). Começar com o que é estabelecido e comumente conhecido em determinado meio (parte principal) para adicionar, secundariamente, o que é de si ao que é dado é sem dúvida uma “atitude” medieval; além do mais, essa disposição está alinhada com uma categoria bem definida e regulada em meio escolástico, a do compilador, aquele que “[...] escreve o que é de outros e de si mesmo, mas o que é de outros é principal, e o que é de si mesmo é acrescentado para evidência [...]”<sup>110</sup> (BOAVENTURA, 1882, p. 14-15, tradução nossa). Os comentários eram bem mais do que um recurso, constituíam um verdadeiro gênero literário eficaz para o aprendizado e, por isso mesmo, muito cultivado por filósofos e teólogos medievais.

Vejamos a seguir como o método formulaico e aditivo medieval mostra-se presente na solução proposta por Busse Berger (2005) para a composição do *organum purum*. Ela recorre primeiro ao Tratado de Organum do Vaticano e a seus exemplos de progressões de nota contra nota a duas vozes (Exemplo Musical 1). Essas progressões são encadeamentos consonantes, envolvendo exclusivamente intervalos de uníssono, oitava e quinta em diversas posições.

---

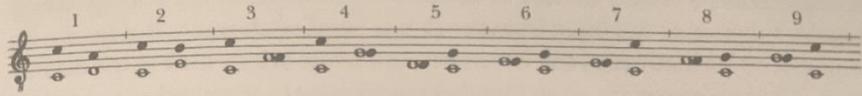
<sup>109</sup>As Mary Carruthers has shown, a medieval composer assembled various chunks stored in his memory, but was not interested in mechanical repetition of these chunks. Rather, in repeating another author’s words, it was desirable to add something of one’s own.

<sup>110</sup> Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tanquam principalia, et sua tanquam annexa ad evidentiam [...].

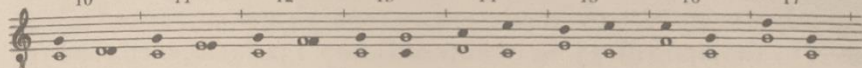
## EXEMPLO MUSICAL 1 – Exemplos de progressões do Tratado de Organum do Vaticano

Example 13. Note-against-note progressions in the Vatican organum treatise, from Immel, "Vatican Organum Treatise," 125

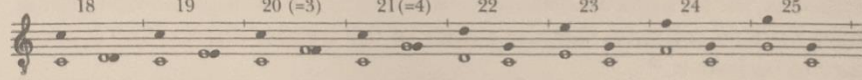
Rule:  
Group 1: nos. 1-97 (= 1-30)



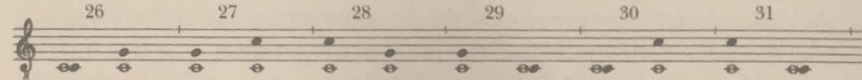
Group 2: nos. 98-162 (= 31-56)



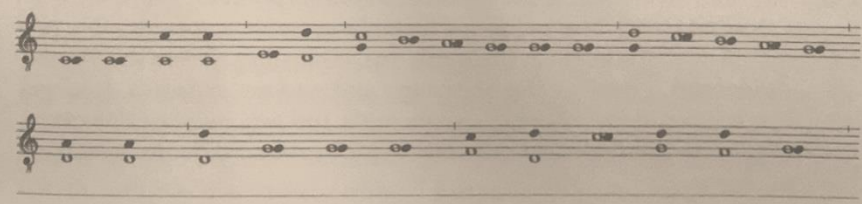
Group 3: nos. 163-214 (= 57-80)



Group 4: nos. 215-251 (= 81-95)



(Supplement—no rules)  
Group 5: nos. 252-276 (= 96-110)



1 6 9 12 17 18 20 21 23 || 24 26 27 29 31 33 34 36 | 37 39 41 43 45 46  
8 5 5 1 1 5 5 5 1 8 5 1 1 5 5 1 1 5 5 1 5 1 8  
47 48 49 51 52 | 54 57 58 60 | 81 88 96 106 118 || 166  
5 5 5 5 5 8 5 5 8 8 1 8 1 1 8

Fonte: Busse Berger (2005, p. 167).

Complementarmente, o mesmo tratado contém regras apresentadas por escrito sobre a condução do canto (usado como tenor) e da voz organal. Busse Berger propõe então o exercício de tomar uma passagem de um *organum purum* a duas vozes e descobre que os intervalos harmônicos em início de frase ou inciso e as cadências coincidem com os encadeamentos de oitavas, quintas e uníssonos dos exemplos de progressões do Tratado, bem como com as regras que ele contém. A partir daí, considera que os pares de progressões, que são vários no *organum purum* usado como exemplo, formam uma espécie de “enquadramento” (*framework*). Entre duas consonâncias, uma inicial e outra cadencial, deve

haver um “preenchimento” feito pela voz organal, consistindo em vários grupos de notas para cada nota do tenor. É a partir do arcabouço, um “enquadramento de nota contra nota”<sup>111</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 172, tradução nossa) que se constituiria o *organum* propriamente dito. Quanto a tudo que ocorreria musicalmente entre esses pontos de consonância entre as duas vozes, a pesquisadora sugere que os cantores solistas fariam uso de fórmulas melódicas previamente memorizadas. Eles teriam à própria disposição, na forma de um inventário mental, um grande número dessas fórmulas melódicas, chamadas *colores*<sup>112</sup> na época, havendo aquelas próprias para começo, meio e fim de frase (BUSSE BERGER, 2005, p. 165). Essas fórmulas foram listadas por escrito no Tratado de organum do Vaticano. A partir desses parâmetros, é possível imaginar como um cantor solista, consciente de seu intervalo inicial em relação ao tenor e de sua “nota alvo” no fim da frase, fizesse uso em tempo real de suas *colores*, sem recurso à partitura. As *colores* funcionariam como “blocos de construção” (*building blocks*), mas não seriam usadas de maneira fixa, mecânica; era esperado que fossem eventualmente prolongadas, encurtadas e variadas, de forma a se ligarem mais organicamente. Tomando a seguir um exemplo de *organum* apresentado em partitura (Exemplo Musical 2), Busse Berger relaciona cada trecho da voz organal com uma das numerosas *colores* listadas nos tratados. Algumas delas são realmente muito semelhantes aos trechos relativos apresentados pelo *organum*; em outras comparações há diferenças de extensão e de algumas notas ou de suas alturas relativas, mas mesmo assim a semelhança quanto à orientação melódica geral continua a ser notável.

O uso de fórmulas musicais está longe de ser exclusividade do *organum*. Faz-se presente de maneiras próprias em outros repertórios medievais, como o canto eclesiástico litúrgico, frequentemente formado a partir da justaposição de segmentos melódicos, uma prática que ficou conhecida como centonização (vide nota 318). Essa justaposição de

<sup>111</sup> note against note framework.

<sup>112</sup> *Color* é uma palavra latina que assume vários significados musicais na Idade Média. A ausência de um vocabulário musical padrão constitui uma dificuldade a mais para o pesquisador do período; ele deve atentar para o contexto e época em que determinada palavra foi usada para então buscar defini-la. Conforme o Tratado de Organum do Vaticano (séc. XIII) as *colores* consistiam predominantemente em fórmulas melódicas de caráter ornamental, algo semelhante a uma das definições dada por Garlandia, para quem, “colorir” consistia, entre outras coisas, em usar frases melódicas familiares em substituição às não familiares em uma música, pois, para ele, quanto mais familiar, mais agradável o “som”. Um segundo sentido, mais simples, dado pelo próprio Garlandia e também sugerido pelo tratado Anônimo IV (ca. 1300) associa colorir com ornamentar, embelezar; algo mais pontual do que o primeiro sentido que envolve fórmulas melódicas e mesmo frases inteiras. Um terceiro sentido, totalmente distinto e de outra época, alude à cor da tinta (habitualmente vermelha) usada em notas musicais de partituras da *Ars nova*, para indicar mudanças momentâneas na métrica musical, conforme explica Le Vot (1993, p. 50, tradução nossa): “[...] no século XIV, a coloração das notas em vermelho indica um movimento binário no interior de uma peça cujo restante, em preto, é escrito em ternário.” ([...] au XIV<sup>e</sup> siècle, la coloration des signes en rouge indique un mouvement binaire à l’intérieur des signes d’une pièce dont le reste, en noir, est écrit en ternaire.).

melodias enfraquece a identidade do autor? Na concepção medieval, é certo que não. As *cores* eram muito numerosas e, como vimos, poderiam ser modificadas, encurtadas, aumentadas, alteradas em seu perfil melódico; eram também ligadas entre si por meio de notas de passagem, o que deveria ser feito convenientemente, de acordo com o contexto, de forma a que o resultado final não desse a impressão de “colagens” de fragmentos. Para tanto era necessário mais do que memorizar as *cores*, era preciso pô-las em prática, repeti-las em contexto musical para que pudessem ser de fato assimiladas. Isso é o que sugere Busse Berger (2005). Apesar da presença dos padrões de reconhecimento no ato da composição, o uso deles conforme defende a autora, resultariam em músicas únicas, obras que identificaríamos hoje como autorais.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Para São Boaventura, uma obra de compilação não subtraía necessariamente a autoria daquele que reunia os textos. Essa autoria não foi negada a Pedro Lombardo por Boaventura quando o primeiro escreveu as suas *Sentenças*. Lombardo cumpriu papel ativo não apenas pelas escolhas na medida em que escolhia e relacionava passagens, mas também quando as ordenava e as relacionava, adicionando também comentários próprios em suas *Sentenças*. Analogamente, o polifonista “escolhia”, manipulava e ligava as *cores* em seus *organa*.

EXEMPLO MUSICAL 2 – Excerto do *organum duplum Operibus sanctis*

Example 12. *Operibus sanctis*, Vatican organum treatise, ed. Godt and Rivera, 345<sup>1-6</sup>

The musical score consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The vocal line features a melodic line with various ornaments and a text line below it. The lute line provides a harmonic accompaniment. The text 'O -', 'pe -', 'ri -', 'bus', and '15' is visible across the systems.

Fonte: Busse Berger (2005, p. 166).

A hipótese da composição oral e em tempo real do *organum* é factível quanto ao *organum duplum* melismático. Nesse caso, como a voz principal é composta de figuras de durações hiperaumentadas, movimentando-se muito menos do que a voz organal, pode-se bem imaginar uma execução musical com certo espaço para improvisação, segundo a qual o cantor alvejava as notas principais equivalentes aos pontos de cadência, da forma como Busse Berger (2005) sugeriu.

Por outro lado, é surpreendente o silêncio da autora diante da dificuldade evidente de se aplicar essa mesma hipótese aos *organa tripla* e *quadrupla*. Como se daria uma “improvisação” ou composição instantânea com uso de fórmulas quando várias vozes apresentam muita movimentação semelhante? Como poderiam os cantores ter o tempo necessário de reação para controlar consonâncias e dissonâncias? Essas questões não chegam a ser postas por Busse Berger. A pesquisadora também não expressou o que pensa sobre a hipótese da composição oral nas seções mensuradas dos *organa (clausulæ)* em que o tenor, inclusive, movimenta-se muito mais em comparação com a seção melismática precedente. Quando é o caso de haver mais de duas vozes nessas partes das polifonias, só vemos aumentar a dificuldade em fazer valer a prática de uma composição instantânea. Busse Berger (2005) tratou da ausência de qualquer registro relativo aos livros de organum dos espaços vinculados à catedral de Notre-Dame que datassem das épocas de atividade de Leonin e Perotin, mas omitiu informações contidas em uma obra de primeira grandeza, uma das poucas alusões a Perotin feitas pelo escritor do tratado Anônimo IV (ca. 1300), que afirma que não somente o livro de *organum* estaria em uso desde o tempo de Perotin, como ele próprio o teria escrito. É bem verdade que o texto foi escrito bem depois da época de Leonin e Perotin, mas o relato que lemos a seguir é de tal forma detalhado que não poderia ter sido simplesmente ignorado:

[Esse *liber*] era usado desde o tempo do grande Perotinus, que se ocupou de sua redação [“*abbreviavit eundem*”] e compôs muitas clausulas melhores, quer dizer, *puncta*, tendo sido ele o melhor *discantor*, e melhor [no descanto] do que Leoninus foi. ... Este mestre Perotinus compôs os melhores *quadrupla*, tais como *Viderunt* e *Sederunt*, com abundância de impressionantes embelezamentos musicais [*colores arminicæ artis*]; bem como os melhores *tripla*, como *Alleluia*, *Posui adiutorium* [*Alleluia*], *Nativitas* etc. Ele também escreveu *conductus* a três vozes, como *Salvatoris hodie*, e a duas vozes, tais como *Dum sigillum Patris*, e também, dentre outros, *conductus* monofônicos, como por exemplo *Beata viscera* etc. O livro, quer dizer, os livros do Magister Perotinus, estiveram em uso no coro da catedral da Virgem Abençoada de Paris na época do Magister Robertus de Sabilone e até os nossos dias.<sup>114</sup> (RECKOW, 1967, p. 46, tradução nossa).

<sup>114</sup> [This *liber*] was in use up to the time of the great Perotinus, who made a redaction of it [‘*abbreviavit eundem*’] and made many better clausulas, that is, *puncta*, he being the best *discantor*, and better [at discant]



Diante desses fatos, fica a impressão de que a musicóloga alemã escolheu justificar sua hipótese a partir de situações que a favoreciam, mas omitiu-se sobre os contextos musicais que não se adaptavam a ela, de tal forma que ficamos sem saber como tal hipótese de que a composição era simultânea à execução se aplicaria ou deixaria de ser aplicada às seções diferentes do *organum duplum* melismático. A autora é convincente por um lado, mas evasiva por outro. A estratégia de evasão pode ser ainda observada quando, na intenção de sustentar a teoria de que o próprio Perotin não escrevera o livro de *organum* em uso na catedral, Busse Berger (2005) deixou de mencionar deliberadamente, no trecho em que trata da questão da autoria, uma fonte medieval que afirma o oposto e de maneira explícita. O Anonymous IV (RECKOW, 1967, p. 46) não apenas menciona a existência de um livro “de Perotin” e da Catedral de Paris, como lista obras polifônicas atribuídas ao compositor. Em prol da discussão, essa passagem deveria ter sido citada como argumento contrário no mesmo trecho (a contradição é necessária na construção de qualquer hipótese). A pesquisadora cita a passagem em outro ponto, afastado (2005, p. 25), mas na intenção de depreciá-la, dizendo que “apenas” o escritor do Anônimo IV credita a autoria dos *organa* a Perotin; não oferece argumentos razoáveis para que se venha a desconfiar de uma referência tão direta contida em uma fonte primária. Mesmo desconfiando do relato de Anonimus IV, é tendencioso ignorá-lo apresentando apenas argumentos contrários. O papel da oralidade e da memória em música medieval foi fundamental, e é possível e justo tratar desse assunto sem que se crie uma prevenção militante contra a obra escrita (esse equilíbrio, aliás, é alcançado por Busse Berger em outras partes de seu livro). De outra forma, se incorrerá no “ídolo iconoclasta” de obras e autores.

---

than Leoninus was. ... This Magister Perotinus made the best *quadrupla*, such as *Viderunt* and *Sederunt*, with an abundance of striking musical embellishments [colores armonicae artis]; likewise, the noblest *tripla*, such as *Alleluia*, *Posui adiutorium* and [*Alleluia*], *Nativitas* etc. He also made three-voice conductus, such as *Salvatoris hodie*, and two-voice conductus, such as *Dum sigillum summi Patris*, and also, among many others, monophonic conductus, such as *Beata viscera* etc. The book, that is, the books of Magister Perotinus, were in use in the choir of the Paris cathedral of the Blessed Virgin up to the time of Magister Robertus de Sabilone, and from his time up to the present day.

## CAPÍTULO 2 – Autoria e obra em música medieval: em busca de conceitos

O próprio título do capítulo que se inicia acusa sua centralidade para a nossa pesquisa: propositalmente, ele praticamente coincide com o título da tese. Os conteúdos dessa parte foram resumidos na Introdução, por isso, nos limitamos a descrever aqui a estratégia de nossa abordagem.

O plano é explorar inicialmente conceitos gerais de autoria e obra hoje difundidos e familiares. A nossa pesquisa aponta que esses conceitos foram consolidados principalmente no Romantismo sendo, portanto, originários de um passado relativamente recente. Uma vez delineadas essas definições que se aplicam, sobretudo, à música de concerto e a seus repertórios, recomendamos utilizá-los como referenciais para, eventualmente, contrastá-los ou aproximá-los de outros, que são, em princípio, menos reconhecíveis.

Dando continuidade ao propósito de nos aproximarmos de concepções inusuais melhor informados e com maior segurança, elaboramos, já na parte dedicada à Idade Média, uma seção sucinta e preliminar que diz respeito ao indivíduo e à sociedade medievais e suas relações, de onde extraímos os sentidos de *cooperação* e *continuidade*. A seguir, uma vez que tenhamos abordado os temas principais, autoria e obra, apresentaremos, a fim de ilustrar o que foi discutido, exemplos musicais da intra/intertextualidade medievais. Encerra o capítulo uma seção que trata do que denominamos “técnicas agregadas” à execução musical a serem abordadas: bordões, heterofonia, *diapentização* e também as práticas orais do *organum* e do descanto. Nessa parte também incluímos exemplos demonstrativos em partitura.

### **1 Autoria e obra na música de concerto hoje: o “ciclo longo” romântico**

O título desta seção encerra um assunto que se conecta aos temas principais da presente tese pela capacidade de aclará-los, frequentemente pela apresentação de concepções e ideias antagônicas. Por isso, para que faça sentido no conjunto da pesquisa, o texto a seguir deve ser entendido em perspectiva, a ser complementado pela leitura da seção subsequente “Conceitos de obra e autoria na Idade Média”.

O ponto central desta seção é expor algumas ideias sobre a presença ativa, viva na música de concerto de hoje, de parâmetros estéticos e de conceitos gerais herdados do movimento Romântico europeu. De acordo com os argumentos a serem apresentados, quando se fala atualmente, por exemplo, em obra e autoria musicais, estamos condicionados a pensar de acordo com esquemas formulados no século XIX, mesmo em ambiente acadêmico, para

além do senso-comum. Veremos que tal ascendência se explica pelo fato de o Romantismo musical se constituir como parte de um movimento de pretensões universalizantes, com raízes profundas e ramificadas na filosofia, na literatura, e nas artes plásticas e na própria música. As conexões entre esses ramos também foram numerosas. Por isso, é necessário aqui tentar compreender a gênese e a cristalização de conceitos, crenças e parâmetros estéticos deste movimento que Löwy (2011) considera um “ciclo longo”, ativo ainda nos séculos XX e XXI, para então tentar desnaturalizá-los no plano teórico.

### **1.1 Uma revolução estética: Romantismo e conceito de imanência na música de concerto europeia do século XIX**

Tradicionalmente, considera-se que o Romantismo europeu, com suas expressões intelectual e artística, teve início em torno do último quarto do século XVIII, tendo sido em grande parte uma reação a modelos imediatamente pregressos. Rosenfeld e Guinsburg (2002), por exemplo, o caracterizam como “[...] um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à Ilustração [...]” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 261), o que, segundo os autores, compreende os parâmetros estéticos do primeiro e a cosmovisão racionalista do último. Abrangente por natureza, o Romantismo seguiu certas correntes filosóficas, que representaram uma força unificadora de seu projeto, levando a visões de mundo e do homem que ecoaram nas artes. Mas antes mesmo de uma intenção concreta manifestar-se sob a forma de um projeto coordenado, com um pensamento próprio em fins do século XVIII, ele foi inspirado em sua forma embrionária por certos pensadores, tendo tido importância destacada as ideias de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Ainda de acordo com Rosenfeld e Guinsburg (2002, p. 266), “[...] o que distingue Rousseau e o transforma em fonte inspiradora da escola romântica é o seu profundo pessimismo no tocante à sociedade e à civilização”, e o fato de ter defendido que a “natureza humana [considerada virtuosa no momento do nascimento] [...] vai sendo corrompida pela cultura” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 4). Rousseau foi um iluminista que fez uma crítica interna ao movimento, já que muitos de seus contemporâneos acreditavam (ou queriam crer) no aperfeiçoamento moral do homem por meio do conhecimento, uma aposta na civilização e nos potenciais benefícios intelectuais e éticos por ela oferecidos. O pessimismo precursor de Rousseau quanto ao homem inserido na cultura concorreu para a formulação de ideias propriamente românticas acerca de características recorrentes, marcas de uma autoimagem do homem no século XIX: a contradição, a inadequação e a melancolia. Com efeito,

[...] os românticos veem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. [...] Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de ‘mal du siècle’; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a ‘alma romântica’” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 272).

Mas se a perspectiva pessimista de um suíço que viveu na França encontrou, ainda no século XVIII, empatia junto a concepções do homem visto em sociedade, os fundamentos filosóficos do Romantismo foram principalmente alemães. Alguns dos pensadores que trataram de música também tiveram um papel de liderança no movimento, colaborando para ele em âmbito geral. Aliás, isso não é incomum; muitos escritores da época pareciam ter consciência de que a sua contribuição particular era parte de um projeto maior, de caráter universalizante. Tomemos o artigo “Friedrich Schlegel’s Romanticization of Music”; seu autor considera o romantismo um movimento ambicioso, abrangente e articulado, desde suas origens, quando ainda estava em formação. É o que se lê no trecho selecionado a seguir:

Conforme manifestado em seu jornal *Athenaeum*<sup>[115]</sup> (1798-1800), esse movimento interdisciplinar representou uma tentativa de reavaliar – através da análise crítica e da *poiesis* – concepções tradicionais de arte, literatura, música e filologia. Influenciado pelos princípios emancipatórios da Revolução Francesa e pelas questões filosóficas presentes em *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da Faculdade do Juízo] (1790) de Immanuel Kant e na *Wissenschaftslehre* [Teoria do Conhecimento Científico] (1794-95) de J. G. Fichte, os primeiros românticos buscaram ‘investigar as condições da produção de valores epistemológicos, morais e estéticos, suas contingências históricas e seus limites, e as razões por trás da falência de alguns desses valores.’<sup>116</sup> (HALL, 2009, p. 414, tradução nossa).

“Schlegel<sup>[117]</sup> perseguia o que ele mesmo adotou como nome de ‘revolução estética’ (*ästhetische Revolution*) que valorizava a inesgotabilidade hermenêutica da obra de arte”<sup>118</sup> (HALL, 2009, p. 415, tradução nossa). Seu pensamento, sancionado por pressupostos estéticos do Romantismo inicial, defendia que a arte encerraria um paradoxo, segundo o qual

<sup>115</sup> Uma publicação da qual Schlegel era coeditor e coautor.

<sup>116</sup> As manifested in its journal *Athenaeum* (1798-1800), this interdisciplinary movement represented an attempt to transvaluate – through both critical analysis and *poiesis* – traditional conceptions of art, literature, music, and philosophy. Influenced by the emancipatory principles of the French Revolution and the philosophical inquiries of Immanuel Kant’s *Kritik der Urteilskraft* [*Critique of Judgment*] (1790) and J. G. Fichte’s *Wissenschaftslehre* [*Theory of Scientific Knowledge*] (1794-95), the early Romantics sought “to investigate the conditions of the production of epistemological, moral, and aesthetic values, their historical contingency and limits, and the reasons behind the bankruptcy of some of these values.”

<sup>117</sup> Friedrich Schlegel (1772-1829) – escritor e filósofo alemão.

<sup>118</sup> “[...] Schlegel pursued an “*ästhetische Revolution*” that valorized the hermeneutic inexhaustibility of the artwork”.

“[...] toda grande obra, qualquer que seja, sabe mais do que diz e aspira mais do que sabe”<sup>119</sup> (SCHLEGEL *apud* HALL, 2009, p. 424, tradução nossa). Ou seja, trata-se de uma concepção de arte que não se sacia e que se desdobra sobre si nessa busca por saciar-se; sua crítica também depende de uma apreciação interna da obra, através de um movimento imanente. Também a noção de perturbação na arte passa a configurar uma qualidade que, para Schlegel, requeria “[...] um domínio artístico e um poder criativo igual ou maior [do que aqueles requeridos para se levar a cabo uma obra de características mais formais ou convencionais]”<sup>120</sup> (SCHLEGEL *apud* HALL, 2009, p. 422, tradução nossa).

John Daverio (1987) enumera concretamente algumas dessas “perturbações” na obra de arte que se expressam pelo rompimento da forma em “[...] um certo número de processos musico-literários compartilhados... [tais como] interpolações digressivas, expressões fragmentadas, formatos abertos ou circulares e padrões reflexivos”<sup>121</sup> (DAVERIO, 1987, p. 8); uma descrição de ocorrências coincidente com aquelas de muitas obras de música de concerto europeias do século XIX<sup>122</sup>. Essas ocorrências de fragmentação da forma musical foram elogiadas e desejadas por mais dois escritores cofundadores do romantismo, Tieck e Wackenroder<sup>123</sup>, que idealizavam a música instrumental tanto quanto fosse “independente e livre, sujeita apenas a suas próprias leis, fantasiando alegremente e sem objetivo”<sup>124</sup> (HALL, 2009, p. 418). Hall (2009, p. 418) aponta que essa estética “emergia da crença de que a música era capaz de exprimir aquilo que ultrapassava a mera linguagem: o inefável, o infinito e o intransponível”<sup>125</sup>. É a partir dessa ambição estética inédita que nasce e se desenvolve o mito do autor-demiurgo romântico, geralmente dono de feições tidas como heroicas por adotar uma postura de combate contra o que era socialmente estabelecido.

---

<sup>119</sup> [...] because every great work, of whatever kind, knows more than it says and aspires more than it knows (KA, 2:140).

<sup>120</sup> [...] eine gleiche wo nicht eine hörere Schöpferkraft und kunstlerische Weisheit.

<sup>121</sup> [...] a number of shared musico-literary processes ... digressive interpolations, fragmented utterances, open-ended or circular designs, and self-reflective patternings.

<sup>122</sup> Não há por parte dos autores citados, tampouco nossa, uma expectativa de estender as características fragmentadoras a toda música de concerto da época. Essas características se referem a certas obras da vanguarda musical.

<sup>123</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e Ludwig Tieck (1773-1853).

<sup>124</sup> unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasirt spielend und ohne Zweck

<sup>125</sup> musical aesthetics emerged from the belief that music was capable of conveying what exceeded mere language: the ineffable, the infinite, and the insurmountable.

### 1.1.1 Da obra antes do autor ao autor antes da obra

Todos os juízos mencionados acima testemunham uma mudança radical e inédita do que se entendia por obra de arte: uma transformação que foi além dos embates de antigos contra modernos, cíclicos na música do Ocidente<sup>126</sup>. A identidade e o valor da obra passam a orbitar então em torno da noção de originalidade, de ineditismo, da aplicação de “leis próprias”, passando pela fragmentação da forma. Para o sociólogo Norbert Elias (1994), desde o início da Era Moderna, houve uma tendência de maior identificação do sujeito com a sua existência singular, em detrimento de uma identidade coletiva<sup>127</sup>, duas identidades presentes no indivíduo, convivendo nele simultaneamente. Na passagem para o século XIX, em especial sob influência do idealismo filosófico alemão, observa-se uma aceleração do processo de valorização do *eu* enquanto centro da experiência humana, culminância de algo que teria se iniciado no século XIV, a partir de concepções filosóficas de teólogos nominalistas, desencadeadoras da chamada *Crise dos Universais* (ver “Representações da criação divina”). Em arte, esse processo acelerado traduz-se, por exemplo, no conceito de que o autor precede a própria obra, expressão de sua subjetividade; dessa troca, deriva o famoso “culto do gênio original”. Em outras palavras, como consideram Rosenfeld e Guinsburg (2002, p. 267), o homem passa a ser “[...] um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta, o ‘livro da natureza’”; quer dizer, para os românticos, a tradição e as mediações formais encontram um forte contraponto na expressão de uma experiência subjetiva, entendidas a partir da liberdade e de um novo *status* dado à imaginação.

Para Dahlhaus (1977, p. 146), teria sido no Renascimento Humanista que passa a vigorar o conceito de obra de arte concebida para ultrapassar o seu próprio tempo, mas foi no Romantismo que esse conceito teria atingido seu ápice, no culto da originalidade e da personalidade artística. Essa foi uma construção mental ativa e corrente na visão de compositores da época. São muitos os adjetivos relativos ao autor que – sem entrar no mérito da questão – acabaram, cada um em um momento, se tornando lugar-comum: “genial”, “mestre dos mestres”, “incompreendido em seu tempo”, ou então no que se refere à sua

<sup>126</sup> Quando o teórico Jacques de Liège criticou usos de ritmos musicais por parte dos “modernos”, reforçado pelo Papa João XXII, que também criticou as invenções da “nova escola”, ambos estavam preferindo a arte dos antigos sobre a *Ars nova* (LEMOS, 2005). Outra controvérsia famosa aconteceu na Itália do início do século XVII, envolvendo a *prima* e a *seconda prattica*, através de uma troca de correspondências entre Artusi e Monteverdi, começando com ataques do primeiro aos madrigais do último. As disputas do fim da Idade Média e o na aurora do Barroco aconteceram em períodos de transição, implicando mudanças estéticas e formais, o que é diferente de propor e exaltar a dissolução da forma.

<sup>127</sup> Elias usa as expressões *identidade-eu* e *identidade-nós*.

música: “obra máxima (ou *prima*)”, “sublime”, “singular” e “original”, “imortal” e, muitas vezes, tão incompreendida quanto o seu criador. Se todos esses adjetivos podem ter algum sentido quando aplicados à música europeia de concerto do século XIX, eles geralmente incorrem em anacronismo quando empregados indistintamente a várias épocas e lugares, um anacronismo que geralmente não causava inquietação no século XIX, já que a projeção de ideias e de valores estéticos e morais sobre um passado nostálgico – projeção e fuga, para o lugar projetado – é uma atitude caracteristicamente romântica. O sociólogo Michael Löwy traz um exemplo típico dessa projeção nostálgica: “[...] houve épocas em que o amor, supostamente, era algo que não se comprava, não se vendia, tinha autenticidade, o que obviamente é uma idealização do passado.” (LÖWY, 2011).

Uma questão fundamental para os nossos propósitos diz respeito à longevidade das ideias do Romantismo. Em entrevista, Löwy (2011) foi questionado se estava de acordo com a tese de Octavio Paz (1914-1998)<sup>128</sup>, para quem o movimento não teria sido encerrado em seu período áureo. Ele responde:

Concordo inteiramente que o romantismo é um ciclo longo, como dizem os economistas, que começa em meados do século XVIII e vai até ao século XX. E acho que permanece ativo até hoje. Efetivamente, ele atravessa todos esses movimentos, o simbolismo, o surrealismo, a *beat generation*. Octavio Paz é um dos poucos que entendeu que o romantismo é uma das formas fundamentais da cultura moderna, que atravessa toda a história da cultura moderna, contra as visões tradicionais da história da literatura que terminam o romantismo em 1830 ou 1840. Ele percebeu muito bem essa vitalidade do romantismo e a sua presença em todos os momentos da cultura moderna. (LÖWY, 2011).

A tese do “ciclo longo” romântico parece valer também para conceitos de música, dados os sentidos de continuidade e semelhança das concepções de autoria e obra musical de concerto em dois tempos: do século XIX e dos séculos XX e XXI. Sobre isso, segundo Dahlhaus (1977), os séculos XIX e XX foram cruciais para a reconfiguração do conceito de obra musical na música de concerto:

Que o caráter de uma obra se imponha por sua sobrevivência, pelo fato de ultrapassar o tempo de sua criação – que a má qualidade morra, portanto, rapidamente – e que a qualidade de um julgamento estético se meça de acordo com a precisão do prognóstico, é uma convicção característica do século XIX e início do XX.<sup>129</sup> (DAHLHAUS, 1977, p. 146, tradução nossa).

<sup>128</sup> Escritor e teórico mexicano, ganhador do Nobel de Literatura (1990).

<sup>129</sup> Que le caractère d’art d’une œuvre s’affirme par la survie de celle-ci, par le fait de dépasser le temps de sa création – que la mauvaise qualité meurt donc rapidement – et que le rang d’un jugement esthétique se mesure à la justesse du pronostic, est une conviction caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>.

Dahlhaus (1977, p. 146) considera também que “desde a época do Renascimento, quando foi formulada pela primeira vez, a ideia de obra musical, da *poiësis* oposta à prática pura e simples, essa ideia estava indissociavelmente ligada à noção segundo a qual uma obra poderia sobreviver à morte daquele que a produziu”<sup>130</sup>. Ao final do Capítulo 3 nos dedicamos a essas transformações no plano musical (ver “Obra e autor em música: da hierarquia do ‘criar’ e do ‘fazer’ medievais aos anseios de permanência modernos”). Preliminarmente, estamos de acordo com o que Dahlhaus enuncia, pois no início da Era Moderna observam-se mudanças – germinadas no século XIV – no âmbito das mentalidades e nos conceitos de “indivíduo” e “sociedade” que acarretaram transformações, a começar pela obra, vista cada vez mais como expressão e realização singular de um indivíduo. Invertendo a perspectiva, se no Renascimento Humanista é posta em questão a sobrevivência da obra à época em que foi concebida, isso não se fez sem que tivesse havido certa curiosidade sobre o valor individual daquele que a produziu; esses dois conceitos, autoria e obra, sob novos valores, atingirão um ápice entre os românticos. Alguns dos compositores do movimento e suas respectivas obras, bem como compositores e obras do passado, então submetidos a um novo olhar (projeção universalizante) passam em algum momento a ser denominados “imortais”.

### 1.1.2 O rompimento das mediações barrocas e clássicas

Vimos até aqui como a crença difundida no século XIX de que a sobrevivência de uma obra ao tempo em que foi concebida podia depender daquilo que ela continha de singular; uma visão que faz depender a longevidade da originalidade, critério para impor-se ao tempo, para usar o jargão de Dahlhaus; e a originalidade era frequentemente atingida pelo exercício de ruptura de parâmetros formais ou pela inserção de elementos perturbadores na obra. Nesse processo, a imaginação é exaltada como nunca: as impressões artísticas individualizadas ganharam um novo *status*, estimuladas por uma estética que desestabilizava os elementos que tradicionalmente serviam de mediação entre a invenção ou imaginação do autor de um lado, e a obra concretizada, acabada, de outro. Isso consistia em diminuir o filtro existente entre a imaginação e a obra. Esse fenômeno estético pode ser interpretado como uma forma de emancipação, libertação de determinados esquemas formais que remontavam pelo menos ao primeiro Barroco, quando formas de mediação precediam a idealização de uma obra, pois:

---

<sup>130</sup> Depuis l'époque de la Renaissance, où elle a été formulée pour la première fois, l'idée de l'œuvre musicale, de la *poiësis* opposée à la simple pratique, était indissolublement associée à l'idée selon laquelle une œuvre peut survivre à la mort de celui qui l'a produite.



Durante os séculos XVII e XVIII, os teóricos da música acreditavam que os significantes musicais serviam para despertar os afetos dos ouvintes por meio da imitação. [...] Conseqüentemente, a unidade estilística musical e, mais significativamente, suas intenções eram ilustradas e reforçadas através “do auxílio mediador e clarificador da linguagem”.<sup>131</sup> (NEUBAUER, 1986, p. 135, tradução nossa).

Neubauer (1986) menciona os afetos como elementos de mediação da linguagem próprios de uma época. No Barroco, a *doutrina dos afetos* desempenhou um papel central como orientação para se despertarem no ouvinte as paixões equivalentes a passagens de um discurso musical, o que é tornado possível através de uma relação estreita de significantes e significados musicais. Essa relação era estabelecida por meio de convenções, envolvendo certo rigor na apresentação de elementos formais: figuras rítmicas pré-determinadas, clichês melódicos, progressões harmônicas etc., todos concorrendo para corresponder aos afetos a serem expressos. Nota-se mesmo um didatismo próprio da época, enunciando aquilo que convém e não convém à música. É o que se observa na passagem do Capítulo 1 (Parágrafo 7) *Der Vollkommene Cappellmeister*<sup>132</sup> (1739) de Johann Mattheson (1671-1764):

[...] Todas as coisas devem cantar convenientemente. Sob a palavrinha *conveniente* [*gehörig*], da qual advém a maior força deste princípio geral, entendemos, como é fácil avaliar todas as circunstâncias agradáveis e verdadeiras propriedades do cantar e tocar, tanto com respeito ao movimento dos afetos, tanto [com respeito] aos estilos de escrita, palavras, melodia, harmonia, etc.<sup>133</sup> (MATTHESON, 1954, p.2, tradução de Monica Isabel Lucas).

O aspirante ao título de Mestre de Capela, como também o compositor ou intérprete da época, deveriam instruir-se e atentar para aquilo que, de acordo com Mattheson (1954), era considerado “conveniente” musicalmente – o que passava pelos afetos e por tudo que remete à forma – para assim não incorrer em “mau gosto”. A busca pelo “gosto” (fr. *goût*) foi uma verdadeira obsessão no Barroco.

Mesmo a música instrumental da época, diante da ausência das palavras, estava sujeita aos afetos sugeridos implicitamente pelo compositor na partitura; eles eram identificados e amplificados pelos instrumentistas que, de acordo com o contexto, recorriam a uma variedade

<sup>131</sup> During the seventeenth and eighteenth centuries, music theorists believed that musical signifiers served to arouse the affects of listeners through imitation [...]. Consequently, music's stylistic unity and, most importantly, its intention were illustrated and reinforced through the “mediating and clarifying assistance of language”.

<sup>132</sup> “O Perfeito Mestre de Capela”.

<sup>133</sup> Alles muß gehörig singen. §.7. Unter dem Wörtlein gehörig, als worauf die meiste Stärke dieses allgemeinen Grund=Satzes ankömmt, begreifen wir hieselbst, wie leicht zu ermessen, alle angenehme Umstände und wahre Eigenschafften des Singens und Spielens, sowol in Ansehung der Gemüths=Bewegungen, als Schreib=Arten, Worte, Melodie, Harmonie, u.s.w.

de acentos, dinâmicas, ornamentações etc. Tudo isso pressupõe o conhecimento de um código e o reconhecimento de significantes e significados relativamente claros para cada caso, de acordo com formas e convenções correspondentes ao estilo composicional, razão pela qual Mattheson (1954) diz implicitamente que, para quem foi bem instruído, “é fácil avaliar todas as circunstâncias” de tudo o que convém em música. O intérprete e também o compositor, munidos de “gosto”, buscavam corresponder, mesmo com certo grau de liberdade, a convenções próprias do estilo. Os afetos do Barroco se valeram claramente da *mimesis* dos gregos antigos, palavra entendida por eles em dois sentidos: imitação de processos da natureza e produção de verossimilhança (Aristóteles). Os processos imitativos na arte implicam em construir referências formais, cujas manifestações mais explícitas e codificadas são encontradas na música do Renascimento humanista e na arte vocal e gestual e mesmo instrumental dos séculos XVII e XVIII.

Do ponto de vista formal, melódico e harmônico, a busca pela clareza na linguagem acentua-se ainda mais no Classicismo, e não sem crítica ao Barroco, cujos “excessos” os compositores clássicos queriam controlar. Rosenfeld e Guinsburg (2002, p. 263), listam alguns marcos estéticos e mesmo éticos de mediação, dos quais, destacamos três:

- 1) Disciplinamento “a impulsos subjetivos”;
- 2) Autolimitação: “a obra vale como tal e não pelo que diz de seu criador” [o oposto da noção romântica, em que a obra é submetida ao autor – seu “demiurgo” –, como uma emanção dele originada];
- 3) Lei da tipificação: “a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico [...] Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano” [ao que se contrapôs o desejo de singularização, livre imaginação e busca da originalidade românticas].

O Classicismo do século XVIII na arte ultrapassava ainda as finalidades de pura fruição, devendo a obra corresponder também a uma finalidade ética e edificante. “O efeito da obra deverá ser *dulce et utile*, como diz Horácio. Isto é, além de suscitar reações aprazíveis, ela deve trazer proveitos de natureza prática, sobretudo didática” (2002, p. 263-264), ideia que concorre para o ambiente de otimismo e confiança no conceito de civilização, dominante no século XVIII, mas que é questionada pelo pessimismo de Rousseau e no Romantismo como um todo.

### 1.1.3 A aposta na emancipação da obra e do compositor

O século XIX elevou a imaginação subjetiva a um lugar inédito na produção artística. Nesse processo “há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, sendo que a obra é valorizada na medida em que exprime o ser profundo do autor.”<sup>134</sup> (ROSENFELD; GUINSBURG, p. 268). O novo lugar do *eu* na arte romântica é também um enaltecimento das paixões. Com essa postura, os românticos querem emancipar-se do que é tido como universalmente humano (Lei clássica da tipificação), valor da arte do século XVIII, em favor do que é singular e individual. Porém, esse enaltecimento das paixões não representa, segundo Toulmin<sup>135</sup> (1992), uma negação total da razão:

Enquanto postura do século 19, o romantismo nunca rompeu com o racionalismo: ao contrário, era a imagem espelhada dele. Descartes exaltou uma capacidade de racionalidade formal e cálculo lógico como coisa sumamente “mental” na natureza humana [...]. De Wordsworth ou Goethe em diante, poetas e romancistas românticos se inclinaram para o outro lado: a vida humana que é governada apenas pela razão calculista dificilmente vale a pena ser vivida, e a nobreza se liga à prontidão para se render à experiência de emoções profundas.<sup>136</sup> (TOULMIN, 1992, p. 148, tradução nossa).

Como vimos, ao contrariar muitos preceitos do Barroco e do Classicismo, o Romantismo foi um movimento que desde suas origens aspirava uma revolução estética, a já referida *ästhetische Revolution* de Schlegel. Revolução, entre outras coisas, porque

<sup>134</sup> Lembramos aqui da comoção provocada pela morte de Beethoven em Viena, em 1827. O seu funeral chegou a ser retratado em um quadro de Franz Xaver Söber (1795-1858). Frente a esse fato, a morte de Mozart 36 anos antes, em 1791, na mesma cidade, pareceria um acontecimento menor. Mesmo assim, por muito tempo circulou a versão – hoje superada – de que músico de Salzburgo teria sido enterrado como indigente. Que dizer também de Chopin (1810-1849)? Depois de ter conquistado a Europa, enquanto estava em seu leito de morte, foi visitado pelas grandes damas de Paris que se sentiam obrigadas a desmaiar em sua presença, conforme testemunhou sarcasticamente a mezzo-soprano e compositora Pauline Viardot (MICHAŁOWSKI; SAMSON, 2001). O funeral ocorreu 12 dias depois de sua morte e a cerimônia contou com muitas homenagens musicais na igreja de Madelaine, sendo a entrada restrita aos que apresentassem convite. Mais de 3000 pessoas, parte delas de várias partes da Europa se aglomeravam dentro e fora da igreja. O cortejo do enterro no Cemitério do Père-Lachaise foi acompanhado inclusive por aristocratas, incluindo o patrono das artes, nobre e estadista polonês, Adam Czatoryski. O coração, seguindo o pedido do próprio compositor (supostamente por medo de ser enterrado vivo), foi levado clandestinamente de volta ao país natal do Chopin, encontrando-se até hoje sepultado em um dos pilares da igreja da Santa Cruz em Varsóvia.

<sup>135</sup> Stephan Edelston Toulmin (1922-2009) – filósofo e escritor britânico, especialmente dedicado ao pensamento sobre a moral e notadamente em Descartes em seu livro *Cosmopolis*.

<sup>136</sup> As a 19th-century position, romanticism never broke with rationalism: rather, it was rationalism’s mirror-image. Descartes exalted a capacity for formal rationality and logical calculation as the supremely “mental” thing in human nature [...]. From Wordsworth or Goethe on, romantic poets and novelists tilted the other way: human life that is ruled by calculative reason alone is scarcely worth living, and nobility attaches to a readiness to surrender to the experience of deep emotions.

desestabilizava modelos progressos que auxiliavam na criação musical, como a *mimese* e outros procedimentos mediadores, de onde o modelo transgressor proposto por Tieck e Wackenroder de uma música instrumental “sujeita apenas às suas próprias leis”, que tomava o lugar de uma arte que logo antes, do século XVII a fins do XVIII, apoiava-se claramente em formas e modelos pré-estabelecidos. Os esquemas formais, que a partir da revolução estética do século XIX passariam a ser vistos como amarras para o processo criativo, contrariamente, na época do Antigo Regime, eram entendidos como viabilizadores desse processo, instrumentos de mediação.

Se existe uma dificuldade intrínseca em se estabelecer uma correlação mais direta entre as práticas musicais da época e pressupostos estéticos emanados da filosofia e da literatura, pode-se pelo menos afirmar que havia um meio intelectual comum a músicos, artistas plásticos, filósofos e literatos. Na Alemanha, as relações pessoais, de vínculo artístico, ou ambos, envolveram em diferentes etapas da vida, Beethoven, Goethe, Schumann, Brahms, Schubert e Schiller, entre muitos outros.<sup>137</sup>

A chamada *Revolução Copernicana*, comumente atribuída a Kant, sinalizou uma inversão da relação sujeito-objeto ao enfatizar que a chave do conhecimento passava a se encontrar no próprio sujeito e não no objeto. Para Hessen (1980, p. 108), porém, “Kant procurou conciliar o realismo e o idealismo, igualmente como o fez entre o racionalismo e o empirismo”. Nesse esforço de síntese,

O fenomenalismo coincide com o realismo quando admite coisas reais [do mundo numênico]; mas coincide com o idealismo quando limita o conhecimento à consciência, ao mundo da aparência [mundo fenomênico], do que resulta imediatamente a impossibilidade de conhecer as coisas em si. (HESSEN, 1980, p.109).

Segundo as interpretações mais correntes, aquilo que Kant (2001) denomina “númeno”, a coisa *em si*, e não pode ser conhecido; teríamos acesso apenas à aparência ao “fenômeno”, que é o objeto sensível, este sim passível de ser experimentado e conhecido. Em sua postura frente ao realismo e ao idealismo, Kant não identifica a metafísica com a lógica. É o que ele mesmo explica:

O destino não foi até hoje tão favorável que permitisse trilhar o caminho seguro da ciência à metafísica, conhecimento especulativo da razão completamente à parte e

---

<sup>137</sup> Schiller, por exemplo, contribuiu com o poema para a famosa “Ode à Alegria” da *Nona Sinfonia* de Beethoven.

que se eleva inteiramente acima das lições da experiência, mediante simples conceitos (não, como a matemática, aplicando os conceitos de intuição), devendo, portanto, a razão ser discípula de si própria.<sup>138</sup> (KANT, 2001, B XIV).

Talvez a determinação de Kant em explorar o mundo fenomênico ao mesmo tempo em que abria mão de cogitar sobre uma realidade transcendental, tenha contribuído involuntariamente a leituras posteriores que evidenciaram um idealismo mais radical. Silva (2002) reflete um pouco sobre essa “renúncia”. Segundo o pesquisador,

Para Kant o conhecimento deve renunciar à pretensão de reproduzir a ordem divina da criação em sua totalidade e abraçar a tarefa de justificar o conhecimento por via da organização da experiência, em que as formas, categorias e princípios transcendentais sintetizam a diversidade dada, produzindo um conhecimento fenomênico e relativo à estrutura lógica do entendimento humano. (SILVA, 2002, p. 244).

Segundo Hessen (1980), coube a outros pensadores a tentativa de explicar o próprio real, físico e metafísico, a partir da ideia:

Foi antes um sucessor de Kant, Fichte, quem deu um passo decisivo para o aparecimento do idealismo lógico, elevando o eu cognoscente à dignidade do eu absoluto e procurando derivar deste toda a realidade. Mas, nele como em Schelling, o lógico não está, contudo, absolutamente diferenciado, mas sim confundido com o psicológico e com o metafísico. Somente Hegel definiu o princípio da realidade como uma Ideia lógica, fazendo, portanto, do ser das coisas um ser puramente lógico e chegando assim a um *panlogismo* [ou idealismo lógico] consequente. (HESSEN, 1980, p. 106).

Apesar da divergência com o pensamento de Kant, a denominação *panlogismo neokantista* foi usada para se referir à *escola de Marburgo*, fundada por Hermann Cohen (1842-1918), o mesmo que cunhou a frase: “O ser não descansa em si mesmo; o pensamento é quem o faz surgir” (COHEN *apud* HESSEN, 1980, p. 105). Nesse aspecto, a proximidade com Hegel e com o idealismo absoluto é bem maior do que com o idealismo transcendental de Kant já que para Hegel “o real é a ideia” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006).

Já as correntes filosóficas realistas, predominantes na Idade Média, são assim denominadas por assumirem a existência de um mundo independentemente do conhecimento que se possa ter sobre ele. Mas existe possibilidade de aproximação com relação a ele, sendo que o conhecimento seria proporcional à adequação de nossos juízos a essa realidade. Mas é clara a distinção daquilo que é resultado de uma representação da nossa consciência e o que

---

<sup>138</sup> Convém ler essa formulação de Kant à luz da crítica que ele fez ao racionalismo filosófico.

de fato existe, pois não há, nem poderia haver para os realistas, pretensão de acesso direto ao real. No entanto, os realistas tradicionais assumem uma relação de proximidade íntima, relação de causa e efeito, ou adequabilidade, entre, de um lado, o mundo sensível e também o que se possa cogitar sobre ele e, de outro, o real. Para os realistas há certo acesso ao real na medida em que os sentidos concorrem para aproximar-se das essências existentes nos indivíduos na forma individualizada da matéria. As essências são abstraídas pelo intelecto na forma universal, sem matéria. Portanto, os sentidos não mentem. Como o espírito trabalha com o imaterial, ele só pode operar com a parte imaterial do real, que é, segundo o realismo filosófico, a essência universal. Mas, para os realistas, essa essência está de fato também no real embora, enquanto unida à matéria, ela passe a ser própria daquele indivíduo que ela determina. Existem, pois, o real individual (*ens reale*) e o real universal (*ens rationis*). Ambos “existem” e quanto mais se adequam entre si, mais existe verdade na mente cognoscente. Retomaremos ao realismo e às “gradações” propostas pelas escolas filosófico-teológicas medievais em “Representações da criação divina”.

É em meio às transformações na filosofia, a caminho do idealismo, antípoda do realismo filosófico, que os românticos se encontram. Como vimos, desde o início, essas transformações não passaram despercebidas pelos idealizadores do Romantismo musical. Tal foi a ruptura filosófica e estética a partir do último quarto do século XVIII europeu – atingindo o seu paroxismo com a Modernidade e a Pós-Modernidade –, que a consequência não poderia ter sido outra que não a polarização de visões de mundo entre aquela que ainda acreditava e perseguia verdades transcendentais, e na qual o homem se via como participante de um universo que ele não havia criado, e outra, em que o real é identificado com a ideia. A partir de Hegel, o idealismo filosófico do século XIX daria início a um processo em que “[...] relatividade e imanência tomam o lugar do absoluto e da transcendência” (HOLANDA, 1974, p. 460). O imanentismo no pensamento e na arte conduziria a uma identidade: o homem propenso a enxergar-se como demiurgo, criador absoluto, tendente a ser advogado e juiz de suas próprias ações. As artes fizeram um caminho análogo, dando lugar à livre imaginação, a experiência do *eu*, com alargamento dos limites formais, dispensando-se os tradicionais elementos de mediação, a ponto de, já no século XX, em certas formas de arte, não haver mais possibilidade de conciliação ou mesmo qualquer identificação com os modelos tradicionais do *uno, bom e verdadeiro*<sup>139</sup>. Mas, mesmo a arte que valorize a ruptura da forma em favor de

---

<sup>139</sup> Jan Aertsen considera que a tríade *uno/bom-belo-verdadeiro* sempre esteve presente na filosofia ocidental, de Platão a Hans-Georg Gadamer (AERTSEN, 2008, p. 4). Já em Platão, o belo – tido como manifestação do bom – e também o verdadeiro, são apresentados como paradigmas em seus *Diálogos* (AERTSEN, 2008, p. 6). “A

experiências subjetivas, expressando (de maneira catártica) toda a contrariedade e inadequação do homem no mundo, a necessidade de reconciliação frequentemente se reapresenta como força subjacente no retorno a modelos mais tradicionais de beleza; é o que observamos no Neoclassicismo do século XX. O preço da emancipação foi o abalo ou perda de estabilidade de referenciais no campo do pensamento e da arte, um processo iniciado no século XIX, como vimos. Toulmin (1992) sugere duas saídas para o esgotamento teórico-conceitual observado na filosofia do século XX, sendo que a segunda reflete, segundo o autor, o resgate de “tópicos pré-modernos” esquecidos:

[...] ela [a filosofia] pode olhar para caminhos novos de trabalho, menos exclusivamente teóricos, e desenvolver os métodos necessários para uma agenda mais prática (*pós-moderna*); ou pode retornar às suas tradições anteriores ao século XVII, na tentativa de resgatar os tópicos (“*pré-modernos*”) perdidos [...]”<sup>140</sup> (TOULMIN, 1992, p. 11, tradução nossa, grifo do autor).

Em meio aos percursos artísticos que valorizavam experimentos e inovações, modelos tradicionais continuariam a cativar muitos compositores do século XX. Eles definiram uma fase musical, por exemplo, de um dos músicos mais revolucionários do século XX: o próprio Stravinsky.

## 2. Conceitos de obra e autoria na Idade Média

Iniciamos agora uma seção central para o cumprimento dos objetivos gerais da tese. Ela justifica o conteúdo de toda a seção precedente e boa parte de tudo o que foi considerado até esse ponto.

Estamos conscientes da complexidade do assunto encerrado pelo título, por isso, destacamos “conceitos”, substantivo plural não precedido de artigo definido, o que deixa espaço para concepções diferentes das que identificamos, mas, sobretudo, indica que aquilo que propomos são recortes, visões entre outras plausíveis. Procuraremos justificar e defender a nossa da melhor maneira que nos parecer.

---

tradição platônica do pensamento sobre o belo foi transmitida à Idade Média através de duas avenidas que remontam, respectivamente, a Agostinho e a Dionísio Areopagita. Característico do pensamento do primeiro é que a unidade é o lugar da beleza.” (AERTSEN, 2008, p. 7). Aertsen está entre os que sugerem que Platão (em *Fedro*) teria sido o primeiro filósofo a conceber o *bom-belo-verdadeiro* enquanto tríade. Em contrapartida, considera que “a maior parte dos autores medievais guarda silêncio sobre o lugar do belo na ordem das propriedades transcendentais e restringe-se à tríade *unum-verum-bonum*” (AERTSEN, 2008, p. 13).

<sup>140</sup> [...] it can look for new and less exclusively theoretical ways of working, and develop the methods needed for a more practical (“*post-modern*”) agenda; or it can return to its pre-17th-century traditions, and try to recover the lost (“*pre-modern*”) topics [...]

Em sendo os conceitos de “autor” e de “obra” medievais tributários de um meio cujas referências culturais são claramente afastadas das nossas, consideramos abrir um parêntese inicial e partir de noções precedentes e mais gerais: estruturas mentais referentes ao “indivíduo” medieval, estruturas essas que, juntamente com as condições materiais, se relacionam a crenças, comportamentos e valores e, conseqüentemente lançam luz sobre aquilo que queremos cercar principalmente a partir do título. Mas nós seremos nesse momento apenas uma ponte que liga “indivíduo” a “autor”, deixando numa primeira parte falarem pesquisadores da sociologia, antropologia e história. Eles falam de um “indivíduo”, cuja existência foi permeada pelo transcendente em meio a uma visão realista do mundo. Ele esteve sujeito a um tempo histórico de lentas transformações mentais e era socialmente apegado aos conceitos de *cooperação* e *continuidade*.

Tomando esses dois conceitos que encontram grande eco no saber e nas artes medievais, passaremos à matéria propriamente musical, mas sem perder de vista as relações das produções musicais com esses conceitos, sejam elas obras teóricas ou artísticas. Nessa parte, notamos como o sentido de continuidade, por exemplo, é plenamente representado na definição de *auctoritas* e de *movência*. Já a *cooperação* é retratada em numerosas formas de empréstimos poético-musicais, práticas intertextuais muito difundidas em várias etapas históricas da Idade Média: o *contrafactum*, a citação e a alusão, modelos cujas fronteiras apresentam muitas nuances.

## **2 Considerações preliminares: um “indivíduo” medieval – entre a autoimagem singular e coletiva**

A palavra “indivíduo” passou por um lento desenvolvimento semântico e, como veremos, alguns de seus significados mais antigos não encontram equivalentes atuais. As suas ressignificações mais recentes teriam sido constituídas a partir de novas realidades sociais da Era Moderna.

Diante da grandeza e centralidade do tema da subjetividade medieval, a que “indivíduo” se liga – assunto desdobrável em muitos outros, secundários, segundo distintas áreas do conhecimento –, está claro que haveria matéria para muitas teses. Assim, o nosso objetivo aqui é modesto: consideraremos o tema de maneira bastante sucinta, visando o equilíbrio compatível com as dimensões que a nossa pesquisa lhe possa dedicar, bastando-nos tangenciar os principais aspectos relativos ao conceito. Buscaremos extrair desse conceito apenas o suficiente para migrarmos com mais segurança para os dois seguintes (autor e obra). Mas por mais preliminar que seja, consideramos essa uma parada obrigatória em nosso texto.



Acreditamos que ela nos ajudará a definir, a dar mais sentido e consistência ao que interessa ser investigado em primeiro lugar.

Claro que as palavras com seus usos e desusos denotam algo que acontece no âmbito das relações sociais, e essa é uma realidade explorada pelos estudos que iremos apontar. Um deles, de cunho social, traz também um enfoque filológico, ao passo que outra referência propõe um percurso antropológico. Um terceiro livro levanta implicações teológicas e filosóficas.

Em toda vida em sociedade, os “indivíduos” refletem em suas ações algo próprio de um esquema ou arcação mental, um *habitus*<sup>141</sup>, se quisermos ser fieis à terminologia de Elias (1994), ou ainda, por aproximação, uma *mentalidade*, para se usar um termo já consagrado por historiadores medievalistas, como Franco Júnior (1992).

Um problema recorrente ao se buscarem generalizações em estudos medievais, é a extensão do período histórico: são cerca de 1000 anos. Certamente, o “indivíduo” dos primeiros séculos medievais não terá sido exatamente o mesmo da época do declínio do período, mas, em contrapartida, deve-se considerar um conceito particular dos estudos sobre Idade Média, aquilo que Fernand Braudel<sup>142</sup> (1958) denominou *longa duração*. Medievalistas como Franco Júnior aplicam esse conceito às mentalidades, e acreditam que houve elementos de uma psicologia coletiva comum dentro de todo o período (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 150). Sendo assim, com o auxílio de várias disciplinas, e em diferentes perspectivas, esperamos poder formar o quadro de um certo “indivíduo” medieval em seus traços principais.

## 2.1 A palavra “indivíduo”: usos e desusos no tempo

Levantaremos a seguir como a palavra “indivíduo” tem sofrido variação de sentidos desde sua gênese, procurando não perder de vista a conexão entre seus usos e as mudanças no curso da história. Essa é uma das palavras que, quando usadas em uma tese, pedem definição, um cuidado que precisa ser redobrado em um texto acadêmico que trate de manifestações culturalmente distantes, como é o caso. Dado que na Idade Média a palavra “indivíduo” ainda não havia adquirido o sentido modernamente dado da pessoa vista em sua singularidade em

---

<sup>141</sup> O próprio autor define o que entende pelo termo: como pessoas diferentes vivendo em sociedade “entendem a si mesmas: em suma, a autoimagem e a composição social – aquilo a que chamo de *habitus* – dos indivíduos.” (ELIAS, 1994, p. 9).

<sup>142</sup> Fernand Braudel (1902-1985) – influente historiador francês e um dos nomes mais importantes da chamada “escola dos *Annales*”.

meio a uma sociedade, é preciso às vezes explorar equivalentes linguísticos para se chegar a essa concepção. De qualquer forma, podemos adiantar que não se chegará a um conceito do tipo antitético, que sugira oposição ou tentativas de separação – que quando aconteceram, foram sempre conflituosas – entre sujeito e sociedade, uma vez que a ideia de indivíduo sem sentido coletivo estava fora de alcance mesmo das utopias mais extravagantes da época.

Começamos por lembrar que a definição de pessoa é fundamental em teologia, seja para a moral, seja para a Cristologia, para a Trindade, etc. e que, junto ao tema da Escatologia<sup>143</sup>, é fundamental a questão do juízo particular, ou individual; mas esse não anula o juízo universal: para o catolicismo, a conduta individual tem influência sobre o julgamento coletivo, de toda a humanidade. Esses dois “julgamentos” foram estudados por Tomás de Aquino (*Suma Teológica* III, supl., q. 88, a. 1, ad 1):

Todo homem é uma pessoa individual e uma parte de todo o gênero humano. Daí que deve ser duplo o seu julgamento. Um individual [*singulare*], que será feito após sua morte, quando receberá conforme o que fez no corpo. [...] O seu outro julgamento deve ocorrer em razão de ele ser parte de todo o gênero humano: como se diz que alguém é julgado, segundo a justiça humana, quando o juízo é dado sobre a comunidade [*communitate*] da qual ele é parte.<sup>144</sup> (AQUINO, 1906, p. 205, tradução nossa).

Ainda segundo Tomás de Aquino (2016a, p. 298), “[...] o homem não está ordenado para a sociedade política com todo o seu ser e com todas as suas coisas”<sup>145</sup>. Quer dizer, o homem não se reduz ao que deve cumprir em prol da comunidade, ele é destinado também a ações individuais, bem como a responder por elas. A individuação não se apaga, mas ao mesmo tempo a frase deixa implícita a ideia de que parte da existência do homem deve ser devotada à comunidade. Tomás de Aquino discute também se o termo “pessoa” pode ser atribuído a Deus, mas claro que, se valendo de uma definição geral, também se aplica à pessoa humana: “pessoa significa o que há de mais perfeito em toda natureza, a saber, o que subsiste em uma natureza racional [...]”. (AQUINO, 2016b, p. 553)<sup>146</sup>. Se estamos trazendo aqui definições teológicas que, é claro, não eram acessíveis ao homem comum medieval, não quer dizer que essas noções deixassem de se fazer de alguma maneira presentes no plano

<sup>143</sup> Em teologia, o tema se refere ao fim derradeiro do Universo e da humanidade, a partir da segunda e última vinda de Jesus Cristo, na qualidade de Juiz.

<sup>144</sup> [...] homo et est singularis quædam persona, et est pars totius generis humani. Unde et duplex ei iudicium debentur. Unum singulare, quod de eo fiet post mortem, quando *recipiet iuxta ea quæ in corpore gessit* [...] Aliud iudicium debet esse de eo secundum quod est pars totius humani generis: sicut aliquis iudicari dicitur, secundum humanam iustitiam, quando etiam iudicium datur de communitate cuius ipse est pars.

<sup>145</sup> *Suma Teológica*, I-II, q. 21, a. 4, ad 3.

<sup>146</sup> *Suma Teológica*, I, q. 29, a. 3.

subconsciente dos indivíduos medievais, dada a profunda religiosidade que caracterizou a sociedade medieval no Ocidente.

A antítese “indivíduo-sociedade” é muito questionada por Elias (1994); o autor não se serve dessa oposição como chave da compreensão de ambos os conceitos em qualquer época. Para ele “é um erro aceitar sem questionamento a natureza antitética dos conceitos ‘indivíduo’ e ‘sociedade’. O uso linguístico que nos inclina a fazê-lo tem data relativamente recente” (1994, p. 129). Elias (1994) prefere pensar que cada pessoa carrega ao mesmo tempo o que ele denomina *identidade-nós*, aquilo que é socialmente construído, e a sua subjetividade, a *identidade-eu*; da variação dessa noção advém a expressão “balança nós-eu”.<sup>147</sup>

Elias parte da premissa de que “os conceitos de alta generalidade, existentes num elevado nível de síntese, descendem de conceitos de sentido muito mais específico, representantes de um nível muito mais alto de particularidade e de um nível muito mais baixo de síntese” (ELIAS, p. 132-133, 1994). Em sendo ela verdadeira, o desenvolvimento de “indivíduo” que, segundo Elias, tem origem em sentidos mais restritos e específicos para depois tornar-se mais generalizante e referir-se a cada integrante de uma sociedade inteira. “Indivíduo” é uma palavra que também surge tardiamente. Quanto à origem e desenvolvimento da palavra, Elias (1994) considera o seguinte:

Muitos de nossos atuais meios linguísticos, inclusive a família de conceitos agrupados em torno do substantivo “indivíduo”, datam de época relativamente recente. No latim medieval, palavras como *individualis* ou *individuus* tinham sentidos predominantemente situados no nível mais baixo de síntese<sup>148</sup>. Eram usadas para se referir ao que era indivisível. Ainda no século XVII, continuava sendo possível falar, por exemplo, da ‘Santíssima Trindade individual’. É provável que o emprego da palavra *individuus*, como símbolo de unidade indivisível se tenha ligado na comunicação entre os eruditos da Igreja medieval, a uma outra ocorrência que provavelmente estabeleceu a ponte para o desenvolvimento do conceito mais recente de ‘indivíduo’. A palavra *individuum* foi usada, no contexto dos problemas da lógica formal, para expressar o caso singular numa espécie – não apenas humana, mas qualquer espécie. Mas nenhuma conclusão podia ser extraída, ao que parecia, das afirmações isoladas. Os *individua*, portanto, eram considerados indefinidos ou vagos. No campo da lógica, os *individua* não ocupavam posição muito elevada. Mas, para o desenvolvimento do conceito, o termo escolástico foi significativo. Vale a pena dizer que nesse caso, como em muitos outros, por motivos em que não posso me estender aqui, a filosofia escolástica deu contribuição substancial ao desenvolvimento de um conceito num nível mais elevado de síntese. (ELIAS, p. 133, 1994).

<sup>147</sup> Fica claro que os conceitos de *identidade-nós* e *identidade-eu* sejam, para Elias, constitutivos de cada sujeito, a partir da seguinte ponderação: “O Estado romano republicano da Antiguidade é exemplo clássico de um estágio de desenvolvimento em que o sentimento de pertencer à família, à tribo e ao Estado, ou seja, a identidade-nós de cada pessoa isolada, tinha muito mais peso do que hoje na balança nós-eu” (ELIAS, 1994, p. 130).

<sup>148</sup> Ainda segundo Elias (1994, p. 131), havia na Antiguidade Latina equivalentes aproximados de indivíduo, como *persona*, mas “a própria palavra *individuum*, aplica a uma pessoa, é desconhecida no latim clássico.”

Elias identifica algo relacionado ao desenvolvimento de novos sentidos dados à palavra “indivíduo” a partir dos escolásticos, em direção a um estreitamento de significados:

O problema levantado pelo conceito de indivíduo pode esclarecer-se um pouco mais ao visualizarmos a ascensão ao nível de desenvolvimento atingido pelo escolasticismo. Como foi que o reconhecimento da singularidade de todos os casos especiais, representado pelo conceito escolástico de indivíduo, tornou a se estreitar, até o conceito referir-se apenas à singularidade dos seres humanos? Isso aconteceu, claramente, durante a elevação do desenvolvimento social a um nível em que as pessoas, talvez em grupos específicos, a princípio, sentiram uma necessidade mais intensa de se comunicar umas com as outras a respeito de sua singularidade — e, em termos mais gerais, a respeito da singularidade de cada pessoa, da qualidade especial de sua existência, comparada à de todas as demais. (ELIAS, 1994, p. 134).

Elias (1994) não desenvolve a questão à luz da chamada *Crise dos universais*, ocorrida no século XIV, um acontecimento no mundo teológico-filosófico<sup>149</sup> que foi, para muitos, de suma importância por sinalizar mudanças e trazer transformações relativas à mentalidade medieval. Em nossa visão, a *Crise dos universais*, muito em função de seus desdobramentos rumo à Era Moderna, lança luz sobre a citação acima, quando ela se refere à necessidade de o homem afirmar ou comunicar sua singularidade existencial. Essa é uma questão a ser abordada em “Representações da criação divina”.

Outro escritor, Louis Dumont (1993), oferece uma visão antropológica de “indivíduo”, partindo de duas definições preliminares: “Quando o Indivíduo constitui o valor supremo, falo de *individualismo*; no caso oposto, em que o valor se encontra na sociedade como um todo, falo de *holismo*.” (DUMONT, 1993, p. 37), ou seja, mesmo estando a par do desenvolvimento histórico da palavra, ele não toma *individualismo* em seu sentido clássico, validado historicamente, que se constitui a partir de doutrinas econômicas liberais formuladas nos séculos XVIII e XIX. Dumont (1993) toma *individualismo* e *holismo* em sentidos mais usuais, para contrapor modelos de sociedade como, por exemplo, aquelas da Antiguidade Clássica, da sua fase tardia ou dos primórdios da Idade Média. É em contexto escolástico, conforme Elias percebeu, que a palavra se desenvolve. Retornamos à sua premissa: desenvolvimento da palavra a partir de um alto nível de generalidade (que continua a existir nos indivíduos de cada espécie na Biologia, incluindo a espécie humana) antes de se desenvolver a ideia mais

---

<sup>149</sup> Preferimos a forma composta porque, mesmo que a escolástica tenha se voltado principalmente para os problemas teológicos, por outro lado, como afirma Marías (2004, p. 139) “[...] se há uma filosofia medieval, não é menos certo que esta se encontra de modo eminente nas obras escolásticas”. Isso quer dizer que as questões da escolástica são teológicas, mas, na tentativa de respondê-las, o processo é também filosófico. Sobre essa derivação, Marías oferece dois exemplos: o da Eucaristia, que é questão teológica, mas que ao ser pensada a partir do problema da substância (Aristóteles) torna-se questão filosófica; outro exemplo análogo é o do dogma da criação, que remete ao Ser e à metafísica (MARÍAS, 2004, p. 140).

restrita de indivíduo como unidade mínima a participar de um todo social. Cabem aqui algumas observações: o que Elias (1994) está considerando parece fazer sentido, pelo menos na citação de Tomás de Aquino que retomamos: “[...] todo homem é uma pessoa individual e uma parte de todo o gênero humano.”<sup>150</sup> (AQUINO, 1906, p. 205, tradução nossa). Se essa foi uma tendência de sentido inicial da palavra, ou se havia outros contemporâneos na acepção medieval, não temos intenção de ratificar ou de negar, mas apenas de apresentar a visão do sociólogo. Porém, quando se fala de unidade de uma espécie aplicada ao homem na Idade Média, é preciso ter em conta que essa estava acima das outras espécies da criação. Além disso, independentemente do nome que se dê, o homem tinha um lugar na concepção da época como pessoa singular com ações singulares no mundo, e não apenas como mais um indivíduo de sua espécie em vista da coletividade. Apesar da noção de pertencimento ao corpo social, traço arraigado da mentalidade medieval, tal noção não tinha o monopólio das consciências. É o que pensava Tomás de Aquino (2016a, p. 298), conforme vimos acima e retranscrevemos: “pois [...] o homem não está ordenado para a sociedade política com todo o seu ser e com todas as suas coisas”. O que cabe ressaltar é que, como veremos, essa singularização não pendeu na época para formas de individualismo, segundo o conceito moderno. Segundo Dumont (1993, p. 36), “Para certos autores, sobretudo nos países onde o nominalismo é forte, ela [a ideia do individualismo] esteve presente por toda parte”.<sup>151</sup> O autor constata ainda que “Para outros, ela surge com a Renascença, ou com a ascensão da burguesia” (DUMONT, 1993, p. 36). Elias pertence explicitamente aos autores do segundo grupo, pois, para ele,

[...] desde a Idade Média europeia, o equilíbrio entre a identidade-eu e a identidade-nós passou por notável mudança, que pode ser resumidamente caracterizada da seguinte maneira: antes, a balança entre as identidades-nós e eu pendia maciçamente para a primeira. A partir do Renascimento, passou a pender cada vez mais para a identidade-eu.” (ELIAS, 1994, p. 161).

Elias (1994) não usa a palavra “indivíduo” na formulação acima, mas as suas duas expressões equivalentes revelam o conceito de indivíduo frente à participação social: a *identidade-eu*, cuja primazia sobre a *identidade-nós* no Renascimento é, para o autor, o ponto de partida de uma mudança na autoimagem do sujeito; uma mudança que atingiria o ponto

<sup>150</sup> [...] homo et est singularis quædam persona, et est pars totius generis humani

<sup>151</sup> É interessante para a nossa discussão que Dumont (1993) mencione que a ideia de indivíduo tenha ganhado força nos países em que nominalismo esteve em voga, exercendo influência sobre autores (contemporâneos?). Ele não discute a partir de quando e como o nominalismo teria condicionado uma visão de mundo. Podemos acrescentar provisoriamente que o nominalismo, enquanto corrente teológico-filosófica, ganhou muita força no fim da Idade Média e levando à chamada *Crise dos universais* do século XIV.

culminante no individualismo contemporâneo. Novas concepções de indivíduo emanadas de contextos sociais inéditos, e por disputas e oposições no campo das ideologias dos séculos XVIII e XIX, teriam contribuído para a geração de novos termos, ou “equivalentes lingüísticos”, um percurso que é resumido por Elias:

[...] deparamos então, no século XVII, com a distinção – possivelmente, primeiro entre os puritanos ingleses – entre o que era feito individualmente e o que era feito coletivamente. Essa foi uma etapa preliminar do desenvolvimento ulterior do conceito que acabou levando, no século XIX, juntamente com uma crescente necessidade social de equivalentes lingüísticos de movimentos sócio-políticos antitéticos, a formações vocabulares como “individualismo”, de um lado, e “socialismo” e “coletivismo”, de outro. Estas contribuíram muito para a situação dos últimos tempos, em que os termos “indivíduo” e “sociedade”, com os adjetivos correspondentes, passaram a ser usados como se fossem opostos. (ELIAS, 1994, p. 134).

Destacamos da citação “‘indivíduo’ e ‘sociedade’ que [...] passaram a ser usados **como se fossem** opostos”. Mais uma vez, o discurso de Elias evidencia que não compartilha da noção de antítese entre “indivíduo” e “sociedade”, apesar de essa antítese ter sido originada e alimentada no calor das disputas ideológicas, principalmente em meio ao confronto entre as teorias do liberalismo econômico e do socialismo.

## 2.2 Religiosidade e identidade

Na visão de Dumont (1993, p. 36), “Algo do individualismo moderno está presente nos primeiros cristãos e no mundo que os cerca, mas não se trata exatamente do individualismo que nos é familiar”. O autor identifica nos primeiros tempos do cristianismo algo latente, incipiente ou potencial que teria colaborado para o individualismo moderno (o que não deixa dúvida sobre que tipo de individualismo está falando). Contudo, o texto prossegue sem que Dumont (1993) esclareça em que consistiria esse estado latente. Esse “algo” parece, na verdade, estar ausente. A própria definição ensaiada pelo autor do lugar do indivíduo e da coletividade nos primeiros tempos do cristianismo, se comparada ao individualismo moderno, leva antes o leitor a pensar no oposto dessa ideia. Dumont (1993) fez, assumidamente, uma síntese dos escritos de Ernst Troeltsch<sup>152</sup> sobre as origens do cristianismo. De acordo com a visão medieval cristã, o homem acredita ser singular aos olhos

<sup>152</sup> Troeltsch, Ernst (1865-1923) “Filósofo alemão (nascido em Haunstetten) neokantista da escola de Baden. Preocupou-se principalmente com o problema da evolução do espírito religioso. Obras principais: *O caráter absoluto do cristianismo e a história da religião* (1901), *O historicismo e sua superação*, póstuma (1924).” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006).

de Deus, mas, ao mesmo tempo, a exemplo de Cristo, é convidado a renunciar o mundo e a si próprio. Assim, mesmo se vendo como único para Deus, de quem é filho adotivo, o cristão é convidado a colocar-se em segundo plano sempre que o mundo e o amor próprio se mostram como obstáculos à salvação da própria alma e, dessa forma, tem a missão de também de concorrer para a salvação coletiva (de acordo com a fé cristã, ninguém se salva sozinho). É ambivalente também a sua relação com o mundo, que constitui obstáculo e condição para salvação, simultaneamente. Tudo isso pode ser extraído do que considera Dumont (1993) acerca do “indivíduo” visto a partir do desenvolvimento histórico da visão cristã sobre a vida terrena: “[...] o valor infinito do indivíduo é, ao mesmo tempo, o aviltamento, a desvalorização do mundo tal como ele existe: é postulado um dualismo, estabelece-se uma tensão que é constitutiva do cristianismo e atravessará toda a história.” (DUMONT, 1993, p. 43). Mas colocando as coisas dessa forma, não devemos pensar que os cristãos da Antiguidade e da Idade Média quisessem voluntariamente negar o próprio corpo, o mundo material e mesmo os prazeres de maneira radical. Houve quem demonizasse a carne e o próprio mundo material, mas essas não eram as doutrinas oficiais e hegemônicas, mas heresias, como o catarismo ou o angelismo. Quer dizer, o homem via-se simultaneamente sob dois ângulos opostos: primeiro, elevado em dignidade por natureza sobre as outras criaturas, filho adotivo, feito à imagem de Deus e tendo Cristo, Deus Filho, por modelo (que se fez homem em tudo, exceto no pecado); no outro extremo, sem negar a existência material, uma consciência de que a vida terrena constituía uma passagem necessária de combate ao pecado visando merecer a vida eterna, desde que Cristo lavou a humanidade de suas faltas. Por um lado, tinha-se consciência do dogma da queda original que, segundo a fé cristã, deixa a marca da falta e a inclinação do homem para o pecado em um mundo igualmente decaído; fez-se presente a crença na graça da plenitude dos tempos, com a salvação vinda de Jesus Cristo e na sustentação do Espírito Santo nas escolhas a serem feitas, sendo essa provação a razão para o cristão da necessidade da vida terrena, tendo a Eternidade por fim. As honras terrenas são consideradas transitórias<sup>153</sup>, mas a vida é considerada a única oportunidade para, através de uma batalha física e espiritual, levar por mérito ao Paraíso, de onde a “tensão” referida por Dumont (1993). Para o autor, “decorre dos ensinamentos de Cristo e, em seguida, de Paulo, que o cristão é um ‘indivíduo-em-relação-com-Deus’” (DUMONT, 1993, p. 43). Isso quer dizer que já se acreditava desde os primeiros tempos do cristianismo, e depois na Idade Média, que o homem era singularizado a partir de sua criação por Deus, e só em um

---

<sup>153</sup> Derivam daí as miniaturas e alusões textuais medievais relativas à Roda da Fortuna que ilustra a contínua ascensão, apogeu e queda de reis.

movimento de retorno, ao buscá-Lo em sua jornada terrena, poderia encontrar a expressão mais plena de sua “individualidade”.

Dentro da cosmovisão cristã<sup>154</sup>, o que insere o homem na jornada terrena é a consciência de si mesmo no mundo, o que é dado pela faculdade da razão, essa participação em escala humana do *logos* divino, conforme se lê a seguir:

Qual sua relação [do homem] com Deus e com o mundo? É uma relação equívoca; já que por um lado é um ente que participa do ser no sentido das criaturas, e por outro, é um espírito capaz de saber o que é o mundo, um ente que é *logos*. A Idade Média vai dizer que é um certo intermediário entre o nada e Deus: *medium inter nihilum et Deum*. Além disso, essa peculiar situação do homem já é indicada desde o Gênese: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. O homem está feito à imagem e semelhança de Deus. (MARÍAS, 2004, p. 142).

O homem medieval cogitava que a sua alma e o conhecimento racional de si e do mundo os elevava acima das outras criaturas; mas o simples conhecer não concorre para a salvação, ao contrário, impõe-lhe escolhas que lhe são imputadas. Conforme observou Marías (2004, p. 129), “[...] não basta o homem conhecer a lei; é preciso também que a queira; aqui aparece o problema da vontade.” Assim a única força capaz de dirigir retamente a vontade seria o amor de Deus, a caridade (MARÍAS, 2004, p. 129). Por isso, Santo Agostinho primeiro, e depois Santo Anselmo, fizeram preceder a fé à razão; era preciso crer para entender, de onde se extraiu o famoso lema da escolástica: “*fides quaerens intellectum*, a fé que busca a compreensão.” (2004, p. 126).

Conhecer a Deus dentro dos limites humanos era a principal finalidade na Idade Média para o exercício da razão. Já na Alta Idade Média, em Beda, o Venerável (ca. 673-735), mesmo privado do estado de graça, o homem continua a exercer essa faculdade:

Os pecados são fermentos que violam a integridade da natureza humana. [...] Deixaram o homem semivivo porque conseguiram tirar a beatitude da vida imortal,

---

<sup>154</sup> Orígenes (185-254) ocupou-se do mistério da criação, tendo sido acompanhado por Santo Agostinho (354-430) (MARÍAS, 2004, p. 127). “Ele [Orígenes] a interpreta rigorosamente como produção do mundo a partir do nada, por um ato de livre vontade de Deus. Assim, a criação se opõe claramente a qualquer geração ou emanção [...]” (MARÍAS, 2004, p. 121). Do mistério da criação desenvolve-se o da criação continuada ou da conservação, que nada mais é do que um desdobramento do primeiro. Sobre esse mistério, Marías considera: “O fundamento ontológico do mundo se encontra em Deus, não só em sua origem, mas de modo atual.” (MARÍAS, 2004, p. 142) “O mundo não se basta a si mesmo para ser, não tem razão de ser suficiente; está sustentado por Deus na existência para não cair no nada; é preciso, pois, além da criação, a *conservação*” (MARÍAS, 2004, p. 142). A isso, acrescenta que “no nominalismo dos séculos XIV e XV, contudo, essa convicção vacila. Pensa-se então que não é necessária a criação continuada, que o mundo não necessita ser conservado.” (MARÍAS, 2004, p. 142).



mas não abolir o senso da razão. Como por esta parte pode saber e conhecer a Deus, o homem está vivo. (BEDA, 1862, col. 468D-469-A tradução nossa).<sup>155</sup>

Vejam os, passados cinco séculos, os escritos de Beda – um teólogo que já era então considerado uma autoridade (*auctoritas*) – seriam retomados e comentados por Tomás de Aquino. Ele acrescenta que a faculdade intelectual é o que define o próprio homem enquanto imagem de Deus:

Como explica Beda, o pecado diminui os bens da natureza. [...] O bem da natureza pode significar três coisas: primeiro, os princípios constitutivos da natureza, com as propriedades que daí decorrem, como as potências da alma. [...] [Este primeiro bem da natureza] não é nem tirado e nem diminuído pelo pecado. (AQUINO, 2016c)<sup>156</sup>

[...] Visto que é em virtude de sua natureza intelectual que se diz ser o homem à imagem de Deus, ele o é sobretudo na medida em que a natureza intelectual pode imitá-Lo ao máximo. (AQUINO, 2016d, p. 634)<sup>157</sup>

De acordo com a filosofia aristotélico-tomista, o homem possui, por natureza, duas potências<sup>158</sup> racionais: a do intelecto e a da vontade. Mas, ao mesmo tempo, ele se reconhece limitado e pecador em decorrência da queda original, precisando sempre reconciliar-se mediante a graça de Deus.<sup>159</sup>

### 2.2.1 Representações da criação divina

A visão transcendental sobre todos os aspectos da vida e a “leitura” do mundo a partir de sinais, de manifestações do sagrado na realidade visível (hierofanias) eram, na interpretação de medievalistas como Le Goff (2005), particularidades que atingiam todas as camadas da sociedade medieval. A arte medieval também buscou no transcendente muitos modelos de representação simbólica; aliás, o simbolismo é a linguagem comum dessa cultura. A crença de que Deus criou o universo e o sustenta (*criação continuada*) fez com que

<sup>155</sup> Plagæ peccata sunt, quibus naturæ humanæ integritatem violando [...] Semivivo reliquerunt, quia beatitudinem vitæ immortalitatis exuere, sed non sensum rationis abolere valuerunt. Ex qua enim parte sapere et cognoscere Deum potest, vivus est homo.

<sup>156</sup> AQUINO, parte I-II, questão 85, art. 1, em contrário e resposta.

<sup>157</sup> AQUINO, parte I, q. (questão) 93, a (art.) 4.

<sup>158</sup> Palavra que deriva do par *ato-potência* de Aristóteles.

<sup>159</sup> O homem medieval via-se inserido em uma cosmovisão segundo a qual Deus o elevava em dignidade sobre o conjunto da criação, fazendo-o à Sua imagem e semelhança e dotando-o de atributos exclusivos na ordem material: o intelecto e a vontade. Mas, de acordo com essa imagem, o homem considerava também a sua natureza decaída e propensa ao erro, já que a partir do pecado original ele experimentou a corrupção do mundo e de si próprio. De acordo com a fé cristã, o momento mais decisivo de toda a história deu-se com Jesus, que redimiu os pecados do homem e abriu definitivamente o caminho da reconciliação com Deus.

predominasse a concepção realista de mundo na Idade Média<sup>160</sup>. No terreno teológico-filosófico, o realismo é a concepção igualmente dominante na época, porque a partir dela se concebe uma realidade afinada com a própria doutrina da Igreja, em que Deus cria o mundo, assim como o homem, centro da criação, e todos os seres, mas enquanto realidades separadas d'Ele e também entre si. Em suas linhas gerais e nesse aspecto – são muitas as matizes medievais dessa e de outras correntes, e não convém detalhar aqui –, o realismo evita a fusão panteísta<sup>161</sup>, ao conceber “[...] uma realidade exterior, determinada, autônoma, independente do conhecimento que se possa ter sobre ela. O conhecimento verdadeiro, na perspectiva realista, seria então a coincidência ou correspondência entre nossos juízos e a realidade” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006). Mas, se o realismo filosófico-teológico predominou na Idade Média até o século XII (MARÍAS, 2004, p. 144), a partir de então, pelo menos no campo da filosofia, ocorreu uma intensa disputa, tendo sido a *querela dos universais* a principal delas. Essa disputa acabou por encontrar respostas diferentes de acordo com as três correntes filosóficas escolásticas: a dos realistas, a dos conceitualistas e a dos nominalistas. Para entender melhor o que estava em discussão, eis algumas definições sintetizadas, começando pela *querela dos universais*:

A questão se origina de um comentário de Boécio ao *Isagoge*, obra do filósofo neoplatônico Porfírio (c. 232-305), que é por sua vez um comentário ao tratado aristotélico das Categorias. Encontramos aí a pergunta sobre se espécies (p. ex. cão) e gêneros (p. ex. animal) têm existência real ou se são apenas conceitos; se existem, são coisas materiais ou não; se são conceitos, existem na mente ou independentemente dela? Os realistas platônicos vão defender a posição de que os universais são realidades abstratas<sup>162</sup>, existentes independentemente da mente humana, em si mesmas. Os realistas aristotélicos dizem que os universais são as formas, existido apenas nas substâncias individuais, embora possam ser concebidos pela mente separadamente. Para os conceitualistas, os universais são conceitos, entidades mentais. Os nominalistas consideram os universais como entidades linguísticas, simples termos gerais sem nenhuma realidade específica correspondente. (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006, verbete “universal/universais”).

Agora, vemos a postura dos hiper-realistas:

A forma extrema do realismo [também denominada hiper-realismo] considera que [os universais] estão presentes em todos os indivíduos que neles se incluem e, portanto, não há uma diferença essencial entre eles, diferem apenas por seus

<sup>160</sup> Trata-se do realismo conforme entendido pelo senso comum da época, que estudos tomistas costumam denominar realismo *simpliciter*.

<sup>161</sup> Sob outros aspectos, como veremos, a corrente do realismo radical ou hiper-realismo medieval, sem pretender, pode incorrer em uma visão panteísta.

<sup>162</sup> Melhor seria dizer realidades imateriais.

acidentes (*ante rem*). Em essência haveria apenas um homem, e a distinção entre os indivíduos seria puramente acidental. (MARÍAS, 2004, p. 144).

Para Marías, apesar de essa concepção prestar-se à explicação de vários dogmas, aproxima-se também do panteísmo, o que era um risco para a fé cristã. O oposto dessa corrente, o nominalismo, foi oficialmente defendido na Idade Média desde o século XI, com Rousselin de Compiègne. Essa corrente professa que “[...] o que existem são os indivíduos; não existe nada na natureza que seja universal; existe apenas na mente, como algo posterior às coisas (*post rem*), e sua expressão é a palavra” (MARÍAS, 2004, p. 143). Na análise de Marías, essa concepção era também problemática para a fé, tendo em vista que ameaçaria, por exemplo, o dogma da Trindade de um único Deus em três pessoas. Segundo Marías, o século XIII foi capaz de aderir a um *realismo moderado* em que “a verdadeira substância é o indivíduo, como afirmava Aristóteles” (MARÍAS, 2004, p. 144). Segundo Tomás de Aquino, representante dessa corrente, o indivíduo é a substância enquanto pertencente a uma espécie de onde se individualizam. Para eles “os universais são *formaliter*, produtos do espírito, mas *fundamentaliter*, estão fundados no real extramental.” (MARÍAS, 2004, p. 145). Em resumo, os universais não existiriam apartados do mundo sensível, mas existem “como um momento das coisas”, *in re*. (MARÍAS, 2004, p. 145). Dessa forma, o hiper-realismo, partido do modelo platônico do mundo das ideias e das formas, associa os universais a uma realidade transcendente, ao passo que para os realistas moderados, principalmente aristotélicos, os universais subsistem enquanto essência (forma) unida à matéria.<sup>163</sup>

No final da Idade Média, dois franciscanos ingleses de Oxford, Duns Scott (1266-1308) e Guilherme de Ockham (1285-1347), reacenderam o nominalismo e, dessa vez com consequências decisivas para a história do pensamento e da ciência no Ocidente. Historicamente, a perseguição e condenações do aristotelismo de Averróis e também do tomismo, pouco depois da morte de Tomás de Aquino em 1274, teriam deixado espaço para o retorno do nominalismo. E a partir daí, “Ockham dá um passo a mais e nega totalmente a existência dos universais na natureza. São exclusivamente criações do espírito, da mente; são *termos* (daí o nome de *terminismo* dado também a essa linha).” (MARÍAS, 2004, p. 146). Para Ockham, “tudo o que é, é singular” (OCCAM, 1985, p. 59). A ausência de universais segundo Ockham vai implicar na negação de modelos para além da teologia. Ainda do

<sup>163</sup> O que remete, já no Renascimento, à famosa representação dos dois filósofos antigos no centro da *Escola de Atenas*, afresco de Rafael Sanzio (1483-1520). Nela, Platão e Aristóteles, mestre e discípulo, parecem ter iniciado um diálogo enquanto caminham (forma peripatética). Platão aponta para o alto, para o seu mundo das ideias e das formas, e Aristóteles, faz um gesto para a terra, como quem diz que na busca pela verdade, as respostas encontram-se no mundo à nossa volta.

teólogo inglês veio a ideia de que “a razão é própria do homem, mas não de Deus, que é onipotente e não estaria limitado pela razão. Se ele quisesse subverter a razão tornando-a verdade, poderia.” (MARÍAS, 2004, p. 149). Esse foi um pensamento que trouxe duas consequências decisivas para toda a Era Moderna: (i) ao separar a razão humana do *logos* divino, Ockham abriu espaço para o esvaziamento do pensamento especulativo segundo o método escolástico. Vimos há pouco que em Tomás de Aquino, o que conferia identidade ao homem enquanto imagem de Deus era, sobretudo, a sua capacidade intelectual de imitá-Lo ao máximo. Assumir que Deus escape a toda forma de racionalização é o mesmo que limitar o acesso que se tem a Ele, à fé na Revelação e nas Escrituras; não seria mais possível pretender imitá-Lo pela maximização da razão, como acreditava ser possível Tomás de Aquino. (ii) Decorre da separação da razão humana e divina um novo modelo de especialização na experiência do pensamento em sua forma científica, mais próxima do que hoje se concebe por ciência, e que envolve o conhecimento simbólico e matemático da física moderna e as descobertas e mentes brilhantes na ciência da Era Moderna, como Copérnico, Galileu e Newton, mas o novo modelo cobra seu preço. Como considera Marías (2004, p. 147), “A física aristotélica e medieval queriam conhecer o movimento, as causas mesmas; a física moderna se contenta com os signos matemáticos de tudo isso.” “Ockham é o artífice de uma grande renúncia: o homem vai renunciar ter as coisas e se resignará em ficar só com os seus símbolos” (MARÍAS, 2004, p. 146-147), porque a ciência adota definitivamente um modelo cada vez mais voltado para uma experiência particular da observação de um determinado fenômeno.

O homem, assim afastado de modelos transcendententes na investigação do mundo e de si próprio, se voltaria cada vez mais sobre si mesmo: era o modelo antropocêntrico, conferindo um valor inédito às características singulares dos indivíduos.

Foi no princípio da Era Moderna do Ocidente que se pôde observar uma série de convergências que contribuiriam para se pensar historicamente na centralidade do indivíduo na Era Moderna: do ponto de vista sociológico (ELIAS, 1994) esse é momento em que *identidade-eu* supera a *identidade-nós* no sujeito, o que é confirmado pelas transformações na história do pensamento, ao se conceber um mundo em que tudo o que existe é singular e apartado do *logos* divino (OCKHAM, 1985); houve também, como vimos, um movimento de singularização da obra de arte, já que dataria do Renascimento o conceito moderno de obra de arte feita para ultrapassar gerações (DAHLHAUS, 1977).

### 2.3 Continuidade não é servilismo à tradição: *auctoritas*, cooperação e continuidade no saber e nas artes medievais

Os sentidos de *cooperação* e *continuidade* medievais são duas estruturas mentais de muitas que ajudam a configurar o que Franco Júnior (1992<sup>164</sup>, p. 150) chama, como outros historiadores, de “psicologia coletiva”. O medievalista brasileiro recorreu a um número considerável de obras historiográficas sobre a Idade Média para tratar das estruturas mentais: o *simbolismo*, o *contratualismo*, o *dualismo*, o *belicismo*, entre outras, decorrentes de uma “visão sobrenatural que se tinha do Universo” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 150). Elas contribuíram para formar um arcabouço mental do “sujeito” medieval. As mentalidades – considera Le Goff, evocando Braudel – identificam-se com as transformações históricas de ritmo lento, aquele das “longas durações” (LE GOFF, 1990, p. 15). Franco Júnior demonstra concordar, pois, para ele, “os elementos que caracterizaram a psicologia coletiva da Idade Média estiveram presentes ao longo de todo aquele período, e o fato de exemplificarmos mais frequentemente com os séculos XI-XIII deve-se apenas à sua maior riqueza documental.”<sup>165</sup> (FRANCO JR., 1992, p. 150).

Das estruturas mentais relacionadas à “longa duração” de Braudel (1958), apenas duas irão nos interessar por se relacionarem aos temas de nossa pesquisa. Mesmo que todas ajudem a configurar o “indivíduo” medieval, escolhermos tratar apenas dos conceitos de *cooperação* e *continuidade*, pois de todos, nos parece que estes remetem mais direta e claramente às produções do saber e da arte, seja em sua forma oral, escrita ou mista. É o que vamos considerar a seguir.

Se o conceito de que as atividades humanas em geral, e aquelas ligadas ao pensamento em particular, vão sendo construídas coletivamente e em continuidade durante a Idade Média, devemos aqui explicar sob que bases comuns isso acontece. Marías (2004) afirma que “assim como as catedrais são imensas obras anônimas ou quase isso, resultado de um grande trabalho coletivo de gerações inteiras, também o pensamento medieval vai sendo tecido sem descontinuidade, sobre um fundo comum, até o final da Idade Média.” (MARÍAS, 2004, p.

---

<sup>164</sup> O livro *Idade Média, Nascimento do Ocidente*, do historiador medievalista brasileiro foi escrito, segundo o próprio autor, com a finalidade de servir de “manual universitário” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p.7). O aluno de Jacques Le Goff foi motivado a escrever esse manual para fazer frente à falta de tradição e de literatura da medievalística brasileira na época. Hoje, a situação mudou para melhor e muitas universidades já têm programas de estudos medievais permanentes. Apesar disso, mesmo em meio acadêmico, ainda prevalecem visões antiquadas e equivocadas, reprodutoras de muitos preconceitos históricos das sobre a Idade Média. Para nós, o ponto forte dessa obra é a capacidade de sumarizar o pensamento dos principais medievalistas do século XX.

<sup>165</sup> Dentre esses documentos históricos, incluem-se os documentos de natureza musical, uma vez que quase que a totalidade do *corpus* musical e de obras teóricas remanescentes da área advêm de fontes, datadas, quase que em totalidade, dos séculos X ao XV.

138). A continuidade se dá por meio de tradições que, no caso do ensino teológico-filosófico, são representadas por escritores consagrados (*auctoritates*), acima dos quais estava a *auctoritas* máxima, considerada sagrada: as Escrituras. Franco Júnior lembra que o método de produção de conhecimento escolástico previa observar, entre outras, as chamadas “*leis da autoridade*, ou seja, o recurso às fontes cristãs (Bíblia, Padres da Igreja) e do pensamento clássico (Platão, Aristóteles) para fundamentar as ideias defendidas” (FRANCO JÚNIOR 1992, 142, grifo nosso). O conceito de *auctoritas* precedeu os tempos medievais (o que é o assunto da próxima subseção), mas desdobrou-se por todo o período desde a Primeira Idade Média e, segundo ele, constituiu-se num *corpus* legitimado e legitimador, primariamente de obras de natureza teológica. Eles simbolizavam a estabilidade e continuidade. Para o pensamento da época, a *auctoritas* representava a “[...] legitimidade diante de uma realidade transcendente” (ZUMTHOR, 1993, p. 275). Ou seja, em um mundo voltado para o sobrenatural, as palavras de certos autores eram comumente aceitas e reproduzidas por atribuir-se a elas uma proximidade incomum em relação às verdades reveladas por Deus.

Esses autores são o fundamento das produções teóricas realizadas em ambiente escolástico, seja nas escolas monásticas e catedralícias ou, mais tarde, também nas universidades. A música medieval em seu âmbito teórico/especulativo também teve, por assim dizer, suas “próprias autoridades” reconhecidas<sup>166</sup>, como Pitágoras, Ptolomeu, Boécio, Isidoro de Sevilha e, mais tarde, Guido d’Arezzo. Mas também Platão, Aristóteles, e outras autoridades da filosofia que trataram da música, ainda que de maneira periférica, também podiam constar em tratados musicais. Foi o que fez Johannes de Grocheio (1974) que, na parte inicial do seu *De musica* (ca. 1300)<sup>167</sup> alude, ainda que brevemente, a Pitágoras, a Platão (e à sua obra, *Timeu*), a Boécio e mesmo a Aristóteles (GROCHEIO, 1974, p. 3-5). O uso das obras desses filósofos como referência em tratados musicais tem uma explicação, pois o meio de origem da maioria dos tratadistas era o mesmo dos estudantes das chamadas sete artes liberais<sup>168</sup> e daqueles de teologia: o meio escolástico.

---

<sup>166</sup> E na área de composição e das práticas musicais medievais em geral, é coerente se falar em autoridades? Sim, por extensão. Na verdade, não parece haver outro nome mais apropriado para expressar tributos musicais na forma de *contrafacta*, citações ou alusões feitas por compositores mais recentes aos mais antigos. Esse reconhecimento concretizou-se sob formas de intertextualidade de que vamos tratar em “Cooperação e continuidade e suas expressões poético-musicais”. Nesse sentido, o *troubadour* Bernart de Ventadorn foi uma “autoridade” para outros *troubadours* e *trouvères* dos séculos XII e XIII, tanto quanto Guillaume de Machaut o foi para as gerações imediatamente posteriores à sua.

<sup>167</sup> De acordo com Page (2001).

<sup>168</sup> Le Goff (2006) faz alusão à iniciativa dos carolíngios na reformulação medieval do sistema romano das artes liberais. Para tanto, os francos seguiram principalmente um escritor da Antiguidade tardia, pondo em relevo: “[...] a concepção das sete artes do retor Martianus Capella, do século V, retomada por Alcuíno [...]” (LE GOFF, 2006, p. 33). Os escritos de outro pensador, Boécio, que viveu na época da passagem do mundo antigo ao

### 2.3.1 A longa duração segundo Fernand Braudel

A continuidade cooperativa concretizada nos tratados (sob o conceito de *auctoritas*) e também na música e na poesia (sob múltiplas formas intertextuais) são expressões de um meio no qual tradições orais e escritas interagem constantemente. Vejamos o que escreveu Ernst Curtius (1957) na conclusão de um longo estudo sobre a literatura medieval:

Continuidade! Ela se nos defrontou em centenas de formas [...]. Realiza-se em todos os graus, desde o aprendizado dos rudimentos até a conquista consciente, feliz, de uma herança; desde a manta de retalhos de um centão até ao domínio do verso latino, que iguala os modelos da Antiguidade: há poesias medievais sôbre as quais os filólogos hesitaram dentro dos limites de um milênio! (CURTIUS, 1957, p. 409).

O historiador Fernand Braudel (1958), a partir do mesmo livro de Curtius (1957), *Literatura Européia e Idade Média Latina*<sup>169</sup> (para ele, uma obra magnífica), considerou o seguinte:

A civilização latina do Baixo Império, sobrecarregada de uma pesada herança: até os séculos XIII e XIV, até o nascimento das literaturas nacionais, a civilização das elites intelectuais experimentou os mesmos temas, as mesmas comparações, os mesmos lugares-comuns reiterados.<sup>170</sup> (BRAUDEL, 1958, p. 732).

Algumas leituras contemporâneas, dominadas pelo conceito de necessidade de originalidade na arte, tenderão a ler os comentários acima como indício de uma imitação servil de modelos, incapaz de produzir algo novo. Trataremos nesse capítulo de mecanismos que contradizem essa concepção; a arte medieval desdobrava-se em duas dimensões: esperava-se que certas convenções fossem respeitadas, mas não menos que comentários, acréscimos e alterações. Assim, a obra resultante poderia chegar a ser conservadora na forma e original em essência.

Essa continuidade cooperativa medieval, que resultava na produção de textos e composições musicais com marcas características, não se manifestaria não fosse a ação

---

medieval, também exerceram forte influência na formulação do *trivium* e do *quadrivium*, a partir do conceito das artes liberais da Antiguidade. (LOYN, 1990, p. 53).

<sup>169</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (título original).

<sup>170</sup> [...] la civilisation latine du Bas-Empire, accablée elle-même sous un lourd héritage: jusqu'aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, jusqu'à la naissance des littératures nationales, la civilisation des élites intellectuelles a vécu des mêmes thèmes, des mêmes comparaisons, des mêmes lieux comuns et rengaines.

ostensiva de um fenômeno estudado por Braudel (1958): a *longa duração* (*la longue durée*). Em um artigo dedicado a esse tópico, o medievalista francês parte de problemas de que tratamos no Capítulo 1, mas que convém retomar agora sob a perspectiva da “longa” e da “curta duração” do tempo histórico. Sobre a última, Braudel (1958, p. 729, tradução nossa) considerou que “[...] a história dos últimos cem anos, quase sempre política, centrada no drama dos ‘grandes eventos’, trabalhou sobre e a partir do tempo curto.”<sup>171</sup> Para ele, a etapa de descoberta de documentos veio acompanhada de uma armadilha (realidade vivida analogamente pela musicologia): “A descoberta massiva do documento levou o historiador a crer que na autenticidade documental encerrava-se a verdade acabada.”<sup>172</sup> (BRAUDEL, 1958, p. 729, tradução nossa). Mudanças de perspectiva tiveram início com a historiografia econômica e social; esses estudos lançaram luz sobre o “tempo médio”, “[...] uma narrativa da conjuntura que põe em questão o passado em grandes fatias: dez, vinte ou cinquenta anos.”<sup>173</sup> (BRAUDEL, 1958, p. 727, tradução nossa). Em seguida, o historiador chega à *longa duração*: “Muito além dessa segunda narrativa [do “tempo médio”], se situa uma história de fôlego ainda mais mantido, de alcance secular dessa vez: a história longa, ou mesmo de duração muito longa.”<sup>174</sup> (BRAUDEL, 1958, p. 727, tradução nossa). Braudel trata, pois, da possibilidade de uma expansão do conhecimento historiográfico ao não perder de vista esse conceito:

[...] é em relação a esses tecidos de história lenta que a totalidade da história pode se repensar a partir de uma infraestrutura. Todos os patamares, todos os milhares de explosões do tempo da história são compreendidos a partir dessa profundidade, dessa semi-imobilidade; tudo gravita em torno dela.<sup>175</sup> (BRAUDEL, 1958, p. 734, tradução nossa).

A metáfora do tecido “sem descontinuidade” (MARÍAS, 2004, p. 138) relativa às obras medievais não é apenas uma construção moderna. Havia, sem dúvida, uma consciência medieval de obra colaborativa por meio da adição de patamares e, ao mesmo tempo, uma aversão à ideia de destruir para reconstruir. A ideia de desprezar a tradição cultural costumava

<sup>171</sup> [...] l’histoire des cent dernières années, presque toujours politique, centrée sur le drame des ‘grands événements’, a travaillé dans et sur le temps court.

<sup>172</sup> La découverte massive du document a fait croire à l’historien que dans l’authenticité documentaire était la vérité entière.

<sup>173</sup> [...] un récitatif de la conjuncture qui met en cause le passé par larges tranches: dizaines, vingtaines ou cinquantes d’années.

<sup>174</sup> Bien au delà de ce second récitatif se situe une histoire de souffle plus soutenu encore, d’ampleur séculaire cette fois: l’histoire longue, même de très longue durée.

<sup>175</sup> [...] c’est par rapport à ces nappes [toalha, tecido?] d’histoire lente que la totalité de l’histoire peut se repenser comme à partir d’une infrastructure. Tous les étages, tous les milliers d’éclatements du temps de l’histoire se comprennent à partir de cette profondeur, de cette semi-immobilité; tout gravite autour d’elle.



ser identificada com um vício, uma “ânsia de novidades” (AQUINO, 2016e, p. 135), nas palavras de São Tomás. Lembraremos ainda nessa seção de João de Salisbury que, retomando a metáfora de Bernardo de Chartres, concebia os pensadores de seu tempo como anões empoleirados nos ombros de gigantes (os escritores antigos) e que, apesar de sua pequena estatura, uma vez elevados a grandes altitudes, eram capazes enxergar mais longe do que os próprios gigantes (SALISBURY, 1900, col. 900C). Gilberto de Tournai, veremos adiante, também considerava os escritores antigos como guias (e não senhores), apoios para explorar uma verdade que, segundo ele, permanecia aberta (TOURNAI *apud* LE GOFF, 2006, p. 119). As construções contínuas, baseadas em autoridades (*auctoritates*), foram modelares para o conhecimento teológico-filosófico medieval e, conforme o nosso texto está em vias de defender, também o foram para a música da época, sendo percebida em textos teóricos, obras e práticas musicais. Todas essas atividades estiveram sujeitas ao tempo histórico de *longa duração*.

### 2.3.2 Sobre os conceitos de obra e autor em meio escolástico

Quem eram os escolásticos que no curso do século XII passam a ser chamados também de *magistri* (mestres)? Começando pela palavra, eram os homens de saber, originários das escolas, primeiro as monásticas e depois também as das catedrais e de outras escolas urbanas. O uso da palavra intelectual<sup>176</sup> para esses homens de saber é questionável por causa de seus sentidos modernos.<sup>177</sup> Mas os escolásticos ou *magistri* eram sem dúvida homens de letras, de livros, que escreveram eles mesmos obras que podiam chegar a ser monumentais (vide Alberto Magno, Boaventura, Tomás de Aquino...). O medievalista Jacques Le Goff está entre os que usaram a palavra *intellectuels* até mesmo no título de um livro tornado clássico na área: *Les Intellectuels au Moyen Âge*, publicado pela primeira vez em 1957 e hoje disponível em muitos idiomas. Verger menciona as palavras com que geralmente o erudito medieval era conhecido e reconhecido; são elas: *vir litteratus, clericus, magister, philosophus* (VERGER, 1999, p. 15); dentre as referências que servem de suporte para a nossa tese, Page (1993) e Zumthor (1993) aderem também a essas nomenclaturas.

<sup>176</sup> Segundo Houaiss (2004, p. 1630), a forma substantiva *intellectual* aparece apenas no século XIV.

<sup>177</sup> Vide TEIXEIRA, Igor Salomão. O Intelectual na Idade Média: divergências historiográficas e proposta de análise. *Diálogos Mediterrânicos* (Núcleo de Estudos Medievais da Universidade Federal do Paraná), Curitiba, n.7, p. 155-173, dez. 2014. Disponível em: <http://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/114>. Acesso em: 24 maio 2019.

Segundo Le Goff (2006, p. 118-119), “Os escolásticos herdaram dos intelectuais do século XII o sentido agudo do progresso necessário e inelutável da história e do pensamento”. Ainda que o “progresso” da história e do pensamento seja um conceito questionável, é possível extrair dessa frase um sentido autêntico de inquietação positiva, busca permanente e dinâmica pelo conhecimento. Podemos comentar, a partir de Le Goff (2006), que essa busca constante permeava as mentes de quem estava inserido nos ambientes do ensino medieval. Mas Le Goff chama atenção também para um certo formalismo ou “raciocínio vazio” (LE GOFF, 2006, p. 118) praticado por certos autores que usavam o método dialético como fim em si mesmo e não como meio para ampliar o conhecimento. Neste caso, tratava-se de um exercício estéril, um erro já acusado no século XII por João de Salisbury (LE GOFF, 2006, p. 118). Em geral, os críticos da escolástica pouco sabem sobre as origens desta, tampouco leram autores do período áureo no século XIII. Por ignorância ou então motivados por uma intenção parcial, costumam associar os representantes de todas as escolas com as fases tardias e decadentes da escolástica, ficando a melhor parte estigmatizada pela a pior. Le Goff notou esse problema:

A escolástica *flamejante* do fim da Idade Média poderá com justiça provocar o desprezo de um Erasmo, de um Lutero, de um Rabelais. A escolástica *barroca* suscitará a legítima aversão a Malebranche. Mas a inspiração e os hábitos da escolástica se incorporaram aos novos progressos do pensamento ocidental. Descartes, sendo quem era, deve-lhe muito. (LE GOFF, 2006, p. 123-124, grifo do autor).

A exploração desses aspectos mentais tem um propósito em nossa pesquisa. Na medida em que neles nos aprofundamos, percebemos cada vez mais que, na Idade Média, quanto ao que se relacionava às atividades humanas em geral e ao conhecimento e às artes, em particular, vigorava uma consciência de construção ou de acumulação; mas o “operário” que participava da elevação do “edifício” adicionava elementos e reparos próprios. Trata-se de um princípio válido para as mais diversas ocupações, incluindo os ofícios do teólogo, do escultor e do músico (nosso sujeito principal). Suas ações eram, por um lado, coletivas e calcadas em tradições vigentes, mas, por outro, produziam constantes críticas: **às vezes, o “operário” achava melhor demolir uma parte do edifício para recomeçar a construção em seguida; mas o prédio continuava a ser a mesmo, erigido por meio de cooperação. Não era costume fazer *tabula rasa*, demolindo a obra antiga para dar início a uma nova;** tratava-se de uma construção que tinha nos primeiros andares os autores mais antigos, consagrados pela tradição, as autoridades (*auctoritates*) de que falamos e cujos alicerces, as

*auctoritates* máximas, eram as Escrituras. Uma imagem análoga à de se alcançarem alturas elevadas sobre fundações e andares de construtores progressos é encontrada em uma famosa passagem da obra *Metalogicon*<sup>178</sup> (Livro III, Capítulo IV) do Bispo João de Salisbury<sup>179</sup> (ca. 1115-1180)<sup>180</sup> em que o erudito parafraseia uma citação atribuída a Bernardo de Chartres († ca. 1130)<sup>181</sup>:

Bernardo de Chartres dizia que somos como anões postos em ombros de gigantes, para que possamos ver mais do que eles e mais longe, certamente não pela nitidez da própria vista, ou pela altura do corpo, mas porque fomos alçados ao alto e elevados à grandeza de gigantes.<sup>182</sup> (SALISBURY, 1900, col. 900C, tradução nossa).

No século seguinte, Gilberto de Tournai (ca. 1200-1284) refletiu: “*Os que escreveram antes para nós não são senhores, mas guias. A verdade está aberta a todos, ainda não foi possuída por inteiro.*” (TOURNAI *apud* LE GOFF, 2006, p. 119, grifo do autor). Sendo o ensino escolástico dialético (a dialética era uma das disciplinas do *trivium*) as disputas estavam potencialmente nele envolvidas, pois “[...] a realidade viva da escola provocava as *disputationes*, em que se debatem questões importantes – no final da Idade Média também as que não o são – e os participantes exercitam a argumentação e a demonstração.” (MARÍAS, 2004, p. 138). Vale ressaltar que não foi preciso esperar o chamado “Renascimento do século XII”<sup>183</sup> e a fundação das universidades para que se estabelecesse o ensino segundo o sistema e

<sup>178</sup> “O nome *Metalogicon* deriva do grego, estando de acordo com a mania por títulos gregos que prevaleceu entre os escritores do século XII. [...] O autor nos informa que o título significa ‘uma defesa de’, ou ‘um apelo a favor’ dos estudos do *Trivium*. [...]” (MCGARRY, 2009, p. xxi). (The name “*Metalogicon*” is of Greek derivation, in accordance with a fad for Greek titles prevalent among twelfth-century writers [...]. The author informs us that his title means ‘a defense of’, or ‘plea for’ the studies of the *Trivium* [...]).

“Nas edições impressas recentes, o título *Metalogicon* foi mudado para *Metalogicus*; indubitavelmente a modificação da desinência se deveu à influência da obra *Policratus* [também de autoria de Salisbury].” (MCGARRY, 2009, p. xx, n. 30). (In the early printed editions the title *Metalogicon* was changed to *Metalogicus*; doubtless the modified ending was due to the influence of the *Policratus*.)

<sup>179</sup> “[...] a primeira figura de destaque a escrever à luz da obra aristotélica sobre lógica.” (LOYN, 1990, p. 222).

<sup>180</sup> Datação sugerida por Loyn (1990, p. 222).

<sup>181</sup> Datação sugerida por Loyn (1990, p. 48).

<sup>182</sup> Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea.

<sup>183</sup> O chamado “Renascimento do século XII” que se seguiu a uma época de recuperação econômica e expansão das cidades do Ocidente destacou-se em muitos sentidos: além do crescimento das escolas das catedrais e da criação das primeiras universidades, assistiu-se à disseminação de toda uma cultura secular e da literatura em línguas vernáculas; além disso, “foi uma grande idade de construção, a qual presenciou o apogeu da arquitetura românica e o nascimento da arquitetura gótica” (LOYN, 1990, p. 317). Não obstante, é preciso ter em conta outros “renascimentos”, assim denominados atualmente, e que precederam aquele do século XII, ocorridos ainda durante a Primeira e na Alta Idade Média, como a “Renascença Isodoriana” (séc. VII), a “Renascença Nortumbriana” (séc. VII-VIII), a “Renascença Carolíngia” (séc. VIII-IX) e a Otoniana (séc. X-XI). A frequência com que se deram essas ilhas ou períodos prolongados de renovação cultural fez com que a medievalista Régine Pernoud suspeitasse de tantos “renascimentos”; a questão que Pernoud (1979) põe é se estaríamos diante de ilhas de exceção ou de um estado mais ou menos permanente de cultura. Assim ela expõe sua posição: “[...] eruditos

o método escolásticos. Afinal, como o nome sugere, escolástica deriva das escolas ligadas aos mosteiros e às catedrais, precedendo em séculos a criação das universidades e convivendo com elas depois. Para Marías (2004, p. 137), suas origens remontam a “um certo saber” das escolas que, por sua vez, se formaram no século IX, em consequência do Renascimento Carolíngio. Além disso, antes dos escolásticos, já havia uma forte tradição teológica que remontava aos pensadores da Igreja Primitiva e aos Padres da Igreja. Considera Marías (2004, p. 126) que “de Agostinho provém a idéia da *fides quaerens intellectum*, a fé que busca a compreensão, e o princípio *credo ut intelligam*, creio para entender, que terão repercussões tão profundas na Escolástica, sobretudo em Santo Anselmo e Santo Tomás.” A partir de então, o equilíbrio entre fé e razão seria uma busca permanente do pensamento medieval.

Le Goff (2006) concebe o “intelectual” medieval principalmente como um profissional que se origina do renascimento das cidades europeias do século XII e que colabora com o seu trabalho para o funcionamento econômico e social desses centros urbanos. Vejamos como o medievalista descreve essas condições, segundo ele, propiciadoras para o surgimento da classe:

No início foram as cidades. O intelectual da Idade Média – no Ocidente – nasceu com elas. Foi com o desenvolvimento urbano ligado às funções comercial e industrial – digamos modestamente artesanal – que ele apareceu, como um desses homens de ofício que se instalavam nas cidades nas quais se impôs a divisão do trabalho.<sup>184</sup> (LE GOFF, 2006, p. 29).

Le Goff indica ainda uma derivação do título *magister* das escolas a partir do nome que se dava ao chefe das oficinas de artesanato: “Uma evolução significativa vê-se no título de mestre. De início, no século XII, *magister* é o contramestre, o chefe da oficina. O mestre-escola é o mestre como os outros artesãos.” (LE GOFF, 2006, p. 157). Dessa forma, o medievalista sugere uma interpretação das origens e inserção social do *magister* escolástico,

---

de nosso século [séc. XX] deram um novo sentido ao termo renascimento. Constatando que em torno de Carlos Magno cultivavam-se, com frequência, autores latinos e gregos, passaram a falar em ‘Renascimento Carolíngio’, e o termo é comumente aceito. Outros, mais ousados ainda, falaram do ‘Renascimento do século XII’ ou ‘o humanismo medieval’ – sem muito sucesso, parece, para impor uma ou outra expressão dissonante em relação ao uso corrente. Vai-se assim de renascimento em renascimento, o que não deixa de ser suspeito.” (PERNOUD, 1979, p. 18).

<sup>184</sup> O livro de Le Goff (2006) deixa de fazer uma espécie de estudo sociológico sobre o “intelectual” medieval, palavra que é motivo de controvérsia quando aplicada ao homem de saber do período. Mas seja qual for o nome que se dê ao erudito medieval, não estamos de acordo que ele tenha nascido apenas no século XII. Cremos que com o renascimento das cidades houve um aumento e uma facilitação de acesso à vida intelectual fora dos meios monásticos e catedralícios. Antes e depois do século XII, nos mosteiros, a própria natureza da vida contemplativa de *ora et labora* dos beneditinos somava-se ao ler (*legere*). Se tomarmos as obras de escritores da Primeira e da Alta Idade Média do calibre de Isidoro, Beda, Eriúgena, Alcuíno, Pedro Damiano, Anselmo, Roscelino de Compiègne, Gerbert d’Aurillac (Papa Silvestre II), entre outros, logo constatamos uma consistente “identidade intelectual” desses autores.

que identifica com o “intelectual”. Não vamos nos ocupar aqui de confrontar essa interpretação com as de outras fontes, mas o medievalista nos parece ter ido longe demais por conta dessa relação, ao afirmar que o *magister* intelectual enxergava a si próprio como um *magister* artesão. Os próprios homens de saber da época tinham clara a distinção: uma coisa eram as *artes serviles*, práticas e com finalidades econômicas, e outra, as *artes liberales*, de natureza especulativa e com finalidade em si mesma, ou então de oferecerem os instrumentos necessários para a prática das ciências. Mas ainda assim, para Le Goff,

O intelectual urbano do século XII se sente como um artesão, como um homem de ofício comparado aos outros das cidades. Sua função é o estudo e o ensino das artes liberais. Mas o que é uma arte? Não é uma ciência, é uma técnica. *Ars é techné*. É tanto a especialidade do professor como a do carpinteiro ou do ferreiro. (LE GOFF, 2006, p. 87-88).

Quando se afirma que “*ars é techné*”, isso é verdade apenas para a produção do artesão (o *technítes*) que chega, por meio de artifícios, a um produto. Esse é o processo característico das *artes serviles*.

A definição de Le Goff (2006) gera estranheza ainda porque está na contramão daquilo que Boécio – uma das mais antigas e lidas *auctoritates* medievais para várias disciplinas – entende por conhecimento especulativo, que é aquele próprio do escolástico da Alta Idade Média, quanto do *magister* e dos alunos e mestres universitários do século XIII. Em seu tratado *De institutione musica (Sobre os princípios da música)*, no texto introdutório do seu capítulo intitulado “O que é o músico” (*Quid sit musicus*, Cap. 34) Boécio (1867) oferece uma distinção muito explícita entre o fazer do artesão (*artificis*) e o conhecimento que deriva da ciência da música (*scientia musicæ*) no conhecimento da razão. No mesmo capítulo, Boécio irá associar o trabalho artesanal com o fazer do instrumentista, diferente do que faz o “[...] verdadeiro músico [...] aquele que se ocupa da ciência de fazer música pela razão, não pela servidão da execução, mas pelo comando da especulação”<sup>185</sup> (BOÉCIO, 1867, p. 225, tradução nossa). Precedendo as especificidades da matéria musical, Boécio entende que a distinção entre o fazer do artesão e o conhecimento especulativo é próprio de todas as *artes*, podendo ser encontrado junto a cada disciplina e, dando continuidade aos seus argumentos assim introduz o Capítulo 34:

---

<sup>185</sup> Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.

Portanto, deve-se considerar que toda arte e também toda disciplina tenha naturalmente maior razão do que o artifício, que o artífice exerce pela mão e pela obra. Pois é muito maior e mais elevado saber o que se faz do que fazer isso mesmo que se sabe [...].<sup>186</sup> (BOÉCIO, 1867, p. 223-224, tradução nossa).

Quanto aos conteúdos dos textos teóricos da Idade Média, apesar de baseados em referências compartilhadas em um mesmo território, ultrapassavam em muito os objetivos próprios das compilações e dos comentários – apesar de essas obras terem sido bastante frequentes, convertendo-se propriamente em gêneros literários que colaboravam para a construção coletiva do conhecimento. Quanto aos seus escritores, ao contrário dos limites atualmente bem definidos no que tange autoria – sendo inclusive garantidos legalmente –, na Idade Média, as fronteiras tendiam a ser atenuadas ou mesmo apagadas entre aqueles que eventualmente copiavam<sup>187</sup>, compilavam, comentavam ou propriamente escreviam suas obras. Citações, alusões e paráfrases e às vezes falsas atribuições eram praticadas com tamanha liberdade e frequência que, aos nossos olhos, configurariam plágio evidente, mas não costumavam ter essa conotação na época para quem escrevia o novo texto, tampouco para aquele que tinha o seu texto mencionado.

A história costuma valer-se de uma escolástica decadente, praticada já em tempos próximos à Era Moderna, para criticar o seu método como um todo. Entra para o elenco de muitas atribuições injustas e intencionais relativas à Idade Média e que tomam a parte pelo todo (e, no caso, a pior parte). Na verdade, a escolástica legou ao homem moderno a base da pesquisa acadêmica como hoje a conhecemos. Seu método dialético era muito completo e, apesar de, a rigor, ter sido abandonado, legou os princípios formais de investigações a filósofos e cientistas modernos. O homem do Renascimento, investigador curioso de múltiplas áreas do conhecimento, é geralmente pensado a partir da noção de ruptura com o passado medieval, mas raramente é visto sob a ótica da herança das bases do ensino medieval: as sete artes liberais (*artes liberales*)<sup>188</sup>. Os medievais, por sua vez, as herdaram dos antigos, mas também as desenvolveram largamente. “Artes” eram entendidas na época como “ramos do conhecimento”, e não como “artes” no sentido atual; “liberais” porque “[...] servem ao

<sup>186</sup> Nunc illud est intuendum, quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium, quod manu atque opere exercetur artificis. Multo enim est maius atque auctius [altius] scire, quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere, quod quisque sciat [...] (segundo o tradutor das citações latinas incluídas em nossa tese, a palavra “auctius” conforme grafada na fonte de Boécio consultada, não faz sentido no contexto da frase; trata-se de um erro sanado com a substituição pela palavra “altius”).

<sup>187</sup> Kraebel (2019, p. 101) nota que a comunidade acadêmica tem trabalhado hoje com o conceito de “autoria do copista” (scribal authorship).

<sup>188</sup> Compunham as artes liberais o *trivium*, ou “as três vias” das ciências da linguagem (*artes sermocinales*), composto pela gramática, oratória e dialética, e do *quadrivium*, ou “as quatro vias” das ciências do número (*artes reales* ou *physicae*): aritmética, geometria, música e astronomia. (WILLMANN, 2020).

propósito de instrução destinada ao homem livre, em contraste com as *artes illiberales*, que perseguiram propósitos econômicos<sup>189</sup> (WILLMANN, 2020, tradução nossa). Assim, as artes liberais abraçaram o conceito de filosofia da Antiguidade Clássica: a busca do saber como um fim em si mesmo. Por definição, “seu fim é preparar o estudante não para o ‘ganha-pão’, mas para perseguir a ciência no sentido estrito do termo”<sup>190</sup> (WILLMANN, 2020, tradução nossa). Foi assim por definição porque, na prática, concluídos os estudos, havia uma expectativa por parte do escolástico em encontrar lugar na hierarquia da Igreja e muitas vezes, exercer o magistério, já que o título de *magister* era, antes de tudo, uma licença para lecionar. Para Verger, as motivações de se frequentar a universidade estavam divididas entre certa “[...] ambição social e um gosto desinteressado pelo saber [...]”<sup>191</sup> (VERGER, 2008, p. 187, tradução nossa). Foi o que ocorreu com um tratadista interessado em obras da Antiguidade Clássica, que foi também poeta, músico, estudioso e indagador sobre muitas disciplinas, como medicina, matemática e astronomia. Embora esse “currículo” possa sugerir, não estamos falando de um italiano do século XVI, e sim de um escolástico, um certo Johannes de Garlandia, professor de origem inglesa, nascido no final do século XII, educado na Universidade Oxford e professor da Faculdade de Artes da Universidade Paris (WAITE, 1960, p. 179). Esse interesse por múltiplas ciências, que expressam um certo humanismo, não foi uma excentricidade, um caso isolado na história medieval; ao contrário, os múltiplos interesses intelectuais emanam, em muitos casos de um aprofundamento nas *artes liberales*. Um humanismo propriamente medieval pode ser detectado também nas informações e obras existentes acerca de Philippe Le Chancelier (ca. 1160-1236)<sup>192</sup>, “teólogo francês, homilista, poeta lírico latino e compositor de *conducti* e motetos”<sup>193</sup> (PAYNE, 2014, tradução nossa), ou nas de Leonin, o famoso compositor de *organa* e predecessor de Pérotin que, segundo Wright<sup>194</sup>, teria sido compositor e poeta. Prodocimus de Bledemandis († 1428)<sup>195</sup> “teórico musical, matemático e médico italiano”, teria apresentado “[...] um leque de interesses que aparentam ser típicos do doutor de Pádua do seu tempo”<sup>196</sup> (HERLINGER, 2001a, tradução

<sup>189</sup> [...] they serve the purpose of training the free man, in contrast with the *artes illiberales*, which are pursued for economic purposes;

<sup>190</sup> their aim is to prepare the student not for gaining a livelihood, but for the pursuit of science in the strict sense of the term [...].

<sup>191</sup> [...] ambition sociale et goût désintéressé du savoir [...]

<sup>192</sup> Datação proposta por Payne (2014).

<sup>193</sup> French theologian, homilist, Latin lyric poet, and composer of conductus and motets.

<sup>194</sup> Vide WRIGHT, Craig. Leoninus, poet and musician. *Journal of the American Musicological Society*, v. 39, n. 1, p. 1-35, Spring, 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831693>. Acesso em: 24 jul. 2020.

<sup>195</sup> Datação proposta por Herlinger (2001a).

<sup>196</sup> Italian music theorist, mathematician and physician. [...] a range of interests seems typical for a Paduan doctor of his day.

nossa), já que, segundo Herlinger (2001a), as universidades italianas encorajavam a ligação entre suas faculdades de artes e de medicina. Em ambiente monástico, não devemos nos esquecer da influente abadessa beneditina Hildegard von Bingen (1098-1179)<sup>197</sup>, erudita mística, visionária, que legou escritos de interesses variados: das artes médicas a composições musicais.

No século XIII, as universidades multiplicaram-se pela Europa ocidental; elas surgiam e se mantinham submetidas à autoridade do papa e eram, sob muitos aspectos, uma continuação da tradição de ensino das escolas catedralícias. Catedral é, por definição, a cátedra do bispo, um polo ao mesmo tempo de convergência e de irradiação de poder. As cidades medievais normalmente cresciam e prosperavam a partir de castelos ou das edificações religiosas importantes. Em se tratando do templo de Paris, uma das principais e maiores cidades da Europa, pode-se imaginar o grau de ascendência deste sobre outros lugares da França, apesar de terem existido pólos importantes de ensino como alternativa, mesmo em tempos pré-universitários na França, como foi o caso da escola de Chartres nos séculos XI e XII. Mas Paris crescia aceleradamente e sua primazia político-econômica era acompanhada pela cultural, dada a sua antiguidade e grandeza. Mesmo lá não havia só a escola da catedral; apesar de ser a mais importante, havia outras ativas no século XII com a do Mont Sainte-Geneviève e a de Saint-Germain-les-Près (TURNER, c2020a) para ajudar a dar conta do influxo de estudantes que chegavam à cidade de vários lugares. Mas é preciso lembrar que o chamado *munus docendi*, a “função de ensinar”, era uma das atribuições do bispo, de onde a primazia dos ensinamentos nas catedrais nessa época; ao *chancelier* de Notre-Dame, em nome do bispo, cabia autorizar ou não o funcionamento das novas escolas, já que ele era o “tradicional concedente da licença para lecionar” (LOYN, 1990, p. 350) a *licentia docendi*.<sup>198</sup> Quando as universidades surgiram, elas se beneficiaram de toda uma estrutura pré-existente e tradicional do ensino das escolas. As considerações de Pernoud (1996) a seguir, ajudam a compreender um pouco da natureza eclesiástica do ensino e dos textos que se originavam de seus “clérigos” – no sentido dado a seguir –, independentemente da área do saber de que se ocupavam já nos tempos das universidades:

[...] Criada pelo Papado, a Universidade tem um caráter inteiramente eclesiástico: os professores pertencem todos à Igreja, e as duas grandes ordens que ilustram, no século XIII, Franciscana e Dominicana, vão lá, em breve cobrir-se de glória, com

<sup>197</sup> Datação proposta por Loyn (1990, p. 194).

<sup>198</sup> Verger (2008, p. 182) alude ao controle eclesiástico das escolas “privadas” de Paris, a partir de uma generalização da concessão da *licentia docendi* partir de 1179 sob o pontificado de Alexandre III (1159-1181).



um S. Boaventura e um S. Tomás de Aquino; os alunos, mesmo aqueles que não se destinam ao sacerdócio, são chamados clérigos, e alguns deles usam a tonsura – o que não quer dizer que aí apenas se ensine a teologia, uma vez que seu programa comporta todas as grandes disciplinas científicas e filosóficas, da gramática à dialética, passando pela música e pela geometria.” (PERNOUD, 1996. p. 98).

Verger (2008) trata de uma série de transformações das instituições de ensino no século XII a partir de múltiplos vetores. Ele evita, sobretudo, a ideia de “substituição” de um modelo por outro; o fenômeno da multiplicação das escolas urbanas, por exemplo, não é para o autor expressão pura e simples do declínio do ensino segundo os moldes das escolas monásticas. “A expansão escolar do século XII não pode assim ser simplesmente definida a partir do ‘declínio’ (aliás, relativo) das escolas monásticas em favor das ‘escolas urbanas’, pois o triunfo dessas ‘escolas’ abarca, em si mesmo, realidades múltiplas.”<sup>199</sup> (VERGER, 2008, p. 182, tradução nossa). Para o autor, o século XII é o “século das escolas”<sup>200</sup> (2008, p. 181) e, se a difusão das escolas urbanas não tornaria obsoleto o modelo da Alta Idade Média das escolas monásticas, da mesma forma, a expansão das universidades não extinguiria as escolas urbanas. Se a historiografia tradicional define o século XIII como “o século das universidades”<sup>201</sup> (2008, 185), não quer dizer que o paradigma das escolas tenha sido suplantado. Para Verger a ideia de substituir o paradigma das escolas por aquele das universidades corresponde a

[...] uma visão excessivamente esquemática [...], pois [...] em primeiro lugar, os vários tipos de escolas nascidas no século XII não desapareceram no XIII. As escolas catedrais e canônicas subsistem e subsistirão até o final da Idade Média, mantendo-se sempre as escolas ‘privadas, incluindo de Direito [...]’<sup>202</sup> (VERGER, 2008, p. 185-186, tradução nossa).

Quanto às universidades, o autor considera:

Ainda que elas tenham apresentado muitos traços originais e inovadores, as universidades que surgem no Ocidente na virada dos séculos XII e XIII não se originam do nada; elas foram herdeiras de escolas preexistentes cujas características principais devem ser lembradas.<sup>203</sup> (VERGER, 2008, p. 181, tradução nossa).

<sup>199</sup> L’essor scolaire du XII<sup>e</sup> siècle ne peut donc être simplement défini par le “déclin” (d’ailleurs relatif) des écoles monastiques au profit des “écoles urbaines”, car le triomphe de ces “écoles urbaines” recouvre en fait lui-même des réalités multiples.

<sup>200</sup> siècle des écoles

<sup>201</sup> le siècle des universités

<sup>202</sup> [...] une vision beaucoup trop schématique. [...] Tous d’abord, les divers types d’écoles nés au XII<sup>e</sup> siècle n’ont pas disparu au XIII<sup>e</sup>. Les écoles cathédrales et canonicales subsistent et subsisteront jusqu’à la fin du Moyen Âge, il y a toujours des écoles “privées”, y compris de droit [...]

<sup>203</sup> Bien qu’elles aient présenté beaucoup de traits originaux et novateurs, les universités qui surgissent en Occident au tournant des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, ne sont pas nées de rien; elles étaient les héritières d’écoles préexistantes dont il faut rappeler les caractéristiques majeures.

As universidades foram, assim, uma invenção medieval e muito de sua estrutura original permanece nas instituições de hoje: as faculdades, os bacharéis, os mestres e doutores, os decanos e reitores... Guardadas as diferenças, que são tão acentuadas quanto as aproximações, é evidente que existe uma herança fundamental escolástica na elaboração de um texto acadêmico nos moldes atuais. Exemplos não faltam: antes de escrever o seu texto, o escolástico precisava valer-se do que já havia sido escrito sobre as questões escolhidas por “autoridades” no assunto; podemos estabelecer um paralelo com a famosa “revisão bibliográfica” feita atualmente: para a pesquisa do estudante universitário ser considerada bem feita, não podem ser omitidos os principais pesquisadores de sua área; na Idade Média, mestres e estudantes estabeleciam questões (*quaestiones*), adotando um formato pré-estabelecido que o texto deveria obedecer<sup>204</sup> (problematizavam o tema escolhido, diríamos hoje) para, à luz das ciências do *trivium*, que estudara nos anos iniciais – principalmente da lógica –, levantar diferentes aspectos e visões sobre seu tema, beneficiando-se do treino cotidiano, da *disputatio* – quando exercitava a dialética – para, eventualmente, poder chegar a uma síntese dos problemas (*soluciones*); analogamente, um texto acadêmico hoje também precisa levantar questões centrais e periféricas, precisa conter uma metodologia, objetivos gerais e específicos e busca uma conclusão ou considerações finais; assim como uma dissertação ou uma tese precisa ser arguida por professores e defendida pelo mestrando ou doutorando, também na Idade Média, os candidatos a *magister*, tinham que produzir textos que eram lidos por professores, e seus conteúdos precisavam ser defendidos oralmente pelo postulante ao título de *magister*.

Mas uma distinção notável e curiosa é que hoje uma tese, para ser considerada como tal, precisa ser original em seu tema, sua abordagem ou em ambas as coisas. O universitário medieval que se propunha a escrever um texto não pensava nesses termos, e tampouco seus professores. A originalidade, muito presente em textos de cunho escolástico, seria antes consequência da investigação proposta pelo autor; não era uma qualidade esperada *a priori*. Para Tomás de Aquino (2015e, p. 135), por exemplo, era antes o oposto: a chamada “ânsia das novidades” (*praesumptio novitatum*) é definida por ele como filha da vanglória. Essa é uma diferença que define a disposição, a postura de quem escreve, o que fatalmente se reflete na redação do trabalho. Tomemos como exemplo um dos gêneros literários<sup>205</sup>, tipicamente

<sup>204</sup> A escrita de um texto escolástico costumava seguir etapas, as chamadas “[...] *dubitaciones, responsiones, contradictiones, solutiones e dilatationes*.” (HERLINGER, 2001a, tradução nossa). ([...] *dubitaciones, responsiones, contradictiones, solutiones and dilatationes*).

<sup>205</sup> Os gêneros literários escolásticos correspondem às circunstâncias em que se desenvolveram; mantém uma estreita relação com a vida docente, com a vida da escola, primeiro, e depois das Universidades. O ensino

escolástico: os comentários. O comentarista medieval, pelo menos na visão de São Boaventura, não considera o seu texto mais importante do que aquele do autor comentado; é o oposto: o texto comentado é o principal, e ele apresenta o que é de si apenas como evidência, na tentativa de aclarar o texto (BOAVENTURA, 1882, p. 14).

Talvez essa percepção tenha orientado a redação das três modalidades de *comentários*, textos que impulsionavam a vida docente medieval: o menor (curta paráfrase ou análise), o mediano (uma breve exposição do texto) e o maior (uma exposição mais longa) (TURNER, c2020b).

Conceitos do Romantismo que carregam implicitamente um elogio ao caráter subjetivo e original, como “gênio individual”, “criador” que quer apartar-se de seu meio, seriam estranhos para o homem da Idade Média. No período vigorava antes um fazer a partir de um “tecido sem descontinuidade”, com um sentido comum e coletivo, com um lugar reservado, como vimos acima, para a ação individual em meio à divergência. Era em meio à disputa, muita apreciada por sinal, que a originalidade, afinal, se manifestava.<sup>206</sup> O peso do valor atribuído ao que hoje costumamos entender por “feito individual” do escritor frente à obra, uma relação atávica e um direito inalienável<sup>207</sup>, parece ter sido relativizado na Idade Média. Está claro que nem sempre se tratava de uma decisão individual de quem escreveu o texto de fazer nela figurar sua “assinatura”, porque de acordo com a importância da obra, muitas cópias do texto original circularam em épocas diferentes. Nesse processo, o fato de o nome do autor constar ou deixar de constar nas cópias costumava escapar à sua vontade, ficando o texto sujeito às circunstâncias em que a cópia era feita. Era comum uma deterioração das informações originais que, como veremos, fizeram com que se

---

escolástico se dá, em primeiro lugar, a partir de textos que são lidos e comentados; por isso se fala de *lectiones*; [...] Dessa atividade nascem os gêneros literários. Antes de tudo, os Comentários (*Commentaria*) aos diferentes livros estudados; em segundo lugar, as *Quaestiones*, grandes repertórios de problemas discutidos, com suas autoridades, argumentos e soluções (*Quaestiones disputatae*, *Quaestiones quodlibetales*); quando as questões são tratadas separadamente, em obras breves e independentes, são chamadas *Opuscula*; por último as grandes sínteses doutrinárias da Idade Média, em que se resume o conteúdo geral da Escolástica, ou seja, as *Summae*, sobretudo as de Santo Tomás, e em especial a *Summa Theologiae*. (MARIAS, 2004, p. 138-139).

<sup>206</sup> Frequentemente, o confronto de ideias era exatamente o que se esperava, estava previsto como uma das etapas do processo de formação intelectual, como o momento de um debate muitas vezes feroz entre os universitários (a *disputatio*). Para Le Goff, “O intelectual universitário nasce a partir do momento em que põe em questão o texto, que não é mais do que um base, e então de passivo se torna ativo.” (LE GOFF, 2006, p. 120).

<sup>207</sup> A pesquisa indicou um momento histórico crucial relativo ao aprofundamento dessa identificação entre autor e obra: a época de vigência do Romantismo. No contexto da cultura europeia, esse foi um período sem precedentes quanto à elevação do *status* do autor sobre sua obra. Esta passava a ser vista com frequência como expressão, emanção inalienável de seu criador, não podendo, nessa qualidade, ultrapassá-lo em importância. Essa ordem ainda vale em diversos meios e contextos da atualidade (vide “Uma revolução estética”). À luz de nossos referenciais, percebemos a existência de heranças dos sentidos de autoria e obra em expressões da arte pós-moderna. No mundo atual, muitas questões relativas à propriedade intelectual têm sido obrigatoriamente repensadas diante do fenômeno da globalização e de imperativos das mídias sociais e dos novos meios de comunicação, mas esse já é um assunto que está fora do âmbito da nossa tese.

multiplicassem as obras anônimas. Somadas às cópias, circulavam, além de compêndios inspirados em uma obra, outras que eram redigidas por terceiros, segundo as ideias do autor original. Sem dúvida isso tem a ver com a forma pela qual as informações e os ensinamentos de determinado autor chegavam ao seu receptor, provavelmente sob a forma oral nesses casos. Dentre as obras de teoria musical, temos o exemplo das múltiplas fontes derivadas da obra do tratadista Franco de Colonia, como a *Abbreviatio magsitri Franconis* de Johannes dictus Ballox (Paris, BNF, Lat. 15128, f. 122-124), ou a *Ars musicæ secundum Franconem* (Paris, BNF, Lat. 15129, f. 1-3) (NAVARRE, 1997, p. 10). Quanto ao frequente anonimato de textos medievais, é certo ele não acontecia exclusivamente por acidente. A esse respeito, Balensuela (2019) considera o seguinte:

Pode haver tantas explicações para o anonimato quantos foram os tratados medievais, mas certos aspectos de tal omissão envolvem questões essenciais relativas à intenção do autor. Como esses autores desconhecidos viam a si mesmos e seus escritos? Eles se consideravam “autores” em sentido moderno de produção de um texto original e estável, destinado a uma ampla e desconhecida audiência, ou se viam como “compiladores” ou “comentadores”, trabalhando dentro de uma tradição de conhecimento comum? A resposta a essas questões pode variar segundo cada autor e trabalho e tais perguntas podem ser frequentemente irrespondíveis, mas devem ser constantemente lembradas na medida em que os tratados são lidos. Esses escritos, embora sejam anônimos hoje, são produtos de indivíduos cujos pensamentos e ações foram afetados pelas épocas e lugar onde viveram.<sup>208</sup> (BALENSUELA, 2019, tradução nossa).

Mesmo que os textos não sejam anônimos, atuam sobre eles uma constante presença intertextual, cujos exemplos mais evidentes (mas não exclusivos) são as compilações. As fontes e os autores muitas vezes são omitidos e entremeados a comentários e elaborações próprias de quem escreve. Esse é um dado curioso: mesmo diante do grande respeito ao livro e à *auctoritas*, prevalecia a percepção de um certo *corpus* comum do saber estabelecido, de uso um tanto livre às vezes. Algo assim ocorre já de um autor da Primeira Idade Média, Isidoro de Sevilha (ca. 560-636)<sup>209</sup>. Nas suas *Etimologias (Etimologiarum)*, Livro III, nas poucas linhas que constituem o capítulo XV Sobre a Música (*De musica*), há duas citações diretas referidas pelo editor Jacques-Paul Migne, uma de Platão e outra de Santo Agostinho,

<sup>208</sup> There may be as many explanations for anonymity as there are anonymous treatises, but certain aspects of anonymity involve essential questions regarding an author’s intent. How did these unknown writers see themselves and their writings? Did they consider themselves ‘authors’ in a modern sense of producing original and stable texts for a wide and unknown audience, or ‘compilers’ or ‘commentators’ working within a tradition of common knowledge? The answers to these questions may vary for each author and work and these questions may often be unanswerable, but these issues must be kept in mind as the treatises are read. These writings, though now anonymous, are the products of individuals whose thoughts and actions were affected by their own time and place.

<sup>209</sup> Datação proposta por Loyn (1990, p. 212).

que não foram creditadas diretamente a esses autores por Isidoro (talvez o bispo levasse em conta que esses escritores faziam parte de uma tradição bastante consolidada, e se permitisse omitir seus nomes). Como veremos mais adiante no texto, não se trata de forma alguma de plágio no sentido moderno. Grifamos as duas citações na passagem aludida para melhor identificação:

A música é a habilidade da modulação que constitui o som e o canto; e se chama música por derivação de *Musas*. Já as Musas são assim chamadas **ὑπὸ τοῦ μῶσθαι**<sup>210</sup>, isto é, a partir do *almejar*, porque por elas, como quiseram os antigos, almeja-se a força dos versos e a modulação da voz.

**Seu som, por ser coisa sensível, se perde no tempo passado, e é fixado na memória, daí que foi inventado pelos poetas serem as Musas filhas de Júpiter e de Memória.**<sup>211</sup> Portanto, a não ser que pelo homem sejam retidos na memória, os sons desaparecem, porque não podem ser escritos.<sup>212</sup> (SEVILHA, 1839, col. 162B, tradução, grifo nossos).

Isidoro é exemplo de que antes mesmo de se florescer o método escolástico de investigação nas escolas monásticas carolíngias do século IX, somadas posteriormente às escolas catedralícias e às universidades, já havia uma preocupação teórico-filosófica em definir a música a partir de fontes que “autorizassem” tal definição, legitimando o novo texto produzido. Os escritores medievais escolásticos costumavam ser reticentes em se autodenominarem “autores” de suas obras. Havia passos anteriores a cumprir para se chegar lá. O mestre escolástico franciscano São Boaventura (1221-1274)<sup>213</sup> explicitou claramente a questão da autoria, conforme exporemos a seguir.

### 2.3.2.1 Sobre os quatro modos de se escrever um livro segundo São Boaventura: o copista, o compilador, o comentador e o autor

Numa das obras mais consultadas em meios escolásticos, as *Sentenças*, Pedro Lombardo (ca. 1100 - entre 1160-4)<sup>214</sup>, seguiu a tradição para esse tipo de texto: o autor compilou um grande número de passagens bíblicas e de citações dos Padres da Igreja. Para

<sup>210</sup> O próprio Isidoro, logo depois de ter transcrito as palavras gregas, oferece a sua tradução: “isto é, a partir do almejar”. Segundo Migne, essas palavras gregas são uma citação do *Crátilo*, um dos *Diálogos* de Platão (SEVILHA, 1839, col. 163, n. b).

<sup>211</sup> Segundo Migne, o texto que vai do início do segundo parágrafo até “Memória” é uma citação direta (sem atribuição) e com uma pequena supressão de Isidoro de uma passagem da obra *A Ordem* (Livro II, cap. 4) de Agostinho (SEVILHA, 1839, col. 163, n. c).

<sup>212</sup> Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens; et dicta musica per derivationem a *Musis*. Musæ autem appellatæ ὑπὸ τοῦ μῶσθαι, id est a *quærendo*, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quæreretur./ Quarum sonus quia sensibilis res est præterfluit in præteritum tempus, imprimiturque memoriæ, inde a poetis Jovis et Memoriæ filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.

<sup>213</sup> Datação proposta por Robinson (c2020).

<sup>214</sup> Datação apontada por Ghellinck (c2020a).

que se tenha dimensão da importância dessa obra em meio universitário, consideremos que, segundo Smith:

Quando, nos anos 1220, as *Sentenças* de Pedro tornaram-se o livro-texto para a faculdade de teologia da Universidade de Paris, cada estudante de doutorado tinha que escrever um comentário sobre esta obra, como parte da sua formação. Nenhuma coleção de sentenças *per se* foi produzida a partir de então, apenas mais comentários sobre o texto de Lombardo.<sup>215</sup> (SMITH, 2017, p. 874, tradução nossa).

A partir dessas informações, entende-se que a prática literária de colecionar passagens do Evangelho e de obras da patrística – as sentenças ou *florilegia*<sup>216</sup> –, de alguma forma convergiram e sedimentaram-se nas *Sentenças* de Lombardo, que passaram a ser uma obra obrigatória na mais reputada faculdade de teologia das universidades da Europa. Tal foi a notoriedade dessa obra que, “até o século XVI esse foi o livro-texto nos cursos universitários, sobre o qual cada futuro doutor tinha que discorrer por dois anos.”<sup>217</sup> (GHELLINCK, c2020a).

Inserindo-se nessa tradição, Boaventura escreveu, em meio à sua extensa obra, os *Comentários sobre as Sentenças de Pedro Lombardo*; ao longo de quatro grandes livros, Boaventura dedica-se a comentar os respectivos livros das *Sentenças*. Na conclusão da parte introdutória (Proêmios) do primeiro livro dos *Comentários*, Boaventura (1882) visa informar o leitor da sua interpretação sobre o grau de relativa autonomia autoral de Lombardo. Com esse fim, Boaventura acaba por explicitar quatro modos, o que entendemos por quatro graus crescentes de participação pessoal daquele que se propõe a escrever um livro:

Para o entendimento dos textos, note-se que são quatro as maneiras de se fazer livros. Um escreve o que é de outros, nada acrescentando nem mudando, e este é dito um mero copista<sup>218</sup>. Outro escreve reunindo o que é de outros, mas não de si

<sup>215</sup> When in 1220s, Peter’s sentences became the textbook for the theology faculty of the University of Paris, each doctoral student had to write a commentary on the work as part of his training. No additional important sentence collections *per se* were then produced, merely more commentaries on Lombard.

<sup>216</sup> “Originalmente, *sententia* era um termo usado para designar um texto das Escrituras posto sob exame, mas passou a significar a interpretação desse texto. *Sententiae* é uma palavra latina que significa ‘opiniões’, e as coleções de sentenças, algumas vezes chamadas de *florilegia* (ramo de flores) são a reunião de opiniões dos Padres da Igreja, organizadas em torno de tópicos.” (SMITH, 2017, p. 874, tradução nossa). (Originally *sententia* was the term for a scriptural text under consideration, but, it came to mean the interpretation of that text. *Sententiae* is a Latin word meaning “opinions”, and sentence collections, sometimes called *florilegia* (branch of flowers) are gatherings of opinions of the church fathers, arranged around topics.).

<sup>217</sup> Down to the sixteenth century it was the textbook in the university courses, upon which each future doctor had to lecture during two years.

<sup>218</sup> Em latim, *scriptor*, mas que para não se confunda com “autor/escritor”, preferimos traduzir por “copista”. Está claro que Boaventura se refere na verdade ao que hoje comumente se entende por copista ou escriba: aquele encarregado apenas de copiar um texto dado o mais fielmente possível (afinal, dentre os “quatro modos”, tratava-se do menos “participativo” em termos de autoria e autonomia). Muito em função de a base dos textos ser manuscrita, o trabalho do copista medieval estava sujeito a erros que eram corrigidos com raspagem da tinta e/ou glosa do modelo. Dúvidas eram frequentes e decisões precisavam ser tomadas nos *scriptoria* monásticos, onde os trabalhos de cópia costumavam ser supervisionados. Mas, segundo Kraebel (2019), parte da comunidade

mesmo, e este é dito compilador. Outro escreve o que é de outros e de si mesmo, mas o que é de outros é principal, e o que é de si mesmo é acrescentado para evidência; e este se diz comentador, não autor. Outro ainda escreve o que é de si mesmo e de outros, mas o que é de si mesmo é principal, e o que é de outros é acrescentado para confirmação; e tal deve ser dito autor. Este é caso do Mestre, que apresenta suas sentenças e as confirma com as sentenças dos Padres. Onde verdadeiramente deve ser dito autor deste livro.<sup>219</sup> (BOAVENTURA, 1882, p. 14-15, tradução nossa).

Boaventura, ao comentar as *Sentenças*, quer advertir o leitor sobre qual foi, segundo ele, o grau de participação de quem escreveu a obra efetivamente apresentada. A passagem acima revela, por si só, que circulava na época a noção de que as *Sentenças* não passariam de uma coleção de citações, com pouca participação daquele que as reuniu. Mas, se para Boaventura, o fato de Lombardo ter feito um enorme trabalho ao colher passagens das Escrituras e de obras de *auctoritates*, não significava que ele tivesse sido apenas um compilador de citações, posto que, conforme argumenta o franciscano, o texto principal foi o do Mestre, que “apresenta suas sentenças e as confirma com as sentenças dos Padres [da Igreja]”, quer dizer, a própria seleção de textos compilados seguia um plano geral e pessoal de elaboração intelectual, articulando-se com os textos originais de Lombardo na obra.

Dos quatro níveis progressivos de autonomia ao se escrever um livro: copista (*scriptor*), compilador (*compilator*), comentador (*commentator*) e autor (*auctor*), Boaventura (1882) reserva a última e mais elevada a Lombardo; contrariamente, quando se trata de aplicar as categorias a si e a seus escritos, a humildade se apresenta, conforme se lê na parte introdutória (Premissa) do segundo livro dos *Comentários*: “Portanto, não pretendo me debruçar sobre novas opiniões, mas renovar as comuns e aprovadas. E que ninguém pense que eu queira ser autor de novos escritos; pois percebo e reconheço que sou um pobre e frágil

---

acadêmica tende atualmente a conceber o copista medieval como um sujeito com mais autonomia do que se costuma imaginar. Segundo certos estudiosos da atualidade, o copista tomaria decisões relativamente autônomas frente ao texto; é o que se costuma chamar de “autoria do copista” (*scribal authorship*) descrita a seguir: “Recentemente, em meio acadêmico, a cooperação da prática dos copistas tem mais frequentemente sido usada para argumentar em favor das contribuições feitas por eles nos trabalhos que copiavam, escolhendo por apresentar o texto de uma maneira própria ou partindo de seus exemplares e oferecendo o que consideravam ser correções ou melhoramentos” (KRAEBEL, 2019, p. 101, tradução nossa). (In recent scholarship, the commonality of scribal practice has most frequently been used to argue for the contributions made by scribes to the works that they copied, choosing to present the text in a particular way or departing from their exemplar and offering what they considered to be corrections or improvements).

<sup>219</sup> Ad intelligentiam dictorum notandum, quod quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur *scriptor*. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste *compilator* dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tanquam principalia, et sua tanquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur *commentator*, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tanquam principalia, aliena tanquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici *auctor*. Talis fuit Magister, qui sententias suas ponit et Patrum sententiis confirmat. Unde vere debet dici auctor huius libri.

compilador.”<sup>220</sup> (BOAVENTURA, 1885, p. 1). Apesar de se fazer figurar no segundo nível menos prestigiado em termos de autonomia literária segundo sua própria classificação, os editores franciscanos do século XIX, elevam o valor individual de Boaventura ao compor seus *Comentários*, à maneira da avaliação feita pelo franciscano sobre Lombardo e suas *Sentenças*. É o que se lê no Prefácio Geral obras completas da edição que escolhemos:

É reconhecido por todos que isso foi dito pelo Seráfico<sup>221</sup> ao modo dos santos, mais segundo a inspiração da humildade do que segundo a verdade das coisas. É fácil demonstrar que o mesmo não deve ser chamado de simples compilador, mas de verdadeiro autor, ou no mínimo comentador, se prestarmos atenção às definições que ele propôs [...] <sup>222</sup> (COLLEGIUM SANCTI BONAVENTURÆ, 1882, p. LVII).

Boaventura repele a intenção de produzir novidade em seus *Comentários* (“que ninguém pense que eu queira ser autor de novos escritos”), estando de acordo nesse ponto com o dominicano Tomás de Aquino, quando este define a “presunção” ou “ânsia das novidades” (*præsumptio novitatum*) como filha do vício da vanglória nos seguintes termos:

Os vícios que, de si próprios, têm como fim aquilo que é o fim do vício capital são chamados de filhas deste vício. Ora, o fim da vanglória é a manifestação da própria excelência. A isto o homem pode tender de duas maneiras: 1º Diretamente, por palavras, e temos a jactância; por atos; se forem verdadeiros e de natureza a causar admiração e espanto, teremos a ânsia das novidades que sempre provocam admiração [...].<sup>223</sup> (AQUINO, 2016e, p. 135)<sup>224</sup>.

Ao ler as considerações acima de Boaventura, um franciscano, e Aquino, um dominicano, somos levados naturalmente a pensar na humildade que acompanha o voto de pobreza das ordens mendicantes nascidas no início do século XIII a que ambos pertenceram. Mas, a renúncia de si mesmo, se expressa de modos diferentes na prática para humildade, tem a ver antes com a própria razão de ser do monasticismo como um todo, desde os tempos mais remotos. No que diz respeito aos beneditinos, por exemplo, cuja ordem foi fundada ainda na

<sup>220</sup> Non enim intendo novas opiniones adversare, sed communes et approbatas retexere. Nec quisquam æstimet, quod novi scripti velim esse fabricator; hoc enim sentio et fateor, quod sum pauper et tenuis compilator.

<sup>221</sup> Doutor Seráfico (*doctor seraphicus*), de serafim, foi a alcunha dada a Boaventura, semelhante à que foi atribuída a Tomás de Aquino, doutor angélico (*doctor angelicus*). Codinomes como esses eram comuns e faziam alusão às qualidades e aos assuntos a que se dedicavam os pensadores escolásticos.

<sup>222</sup> More Sanctorum hoc a Seraphico dictum esse magis secundum inspirationem humilitatis, quam secundum rei veritatem, in confesso est apud omnes. Facile etiam demonstrari posset, ipsum non simplicem *compilatorem*, sed vere auctorem, *vel saltem commentatorem* appellandum esse, si attendimus ad eas definitiones, quas ipse sic proponit [...]

<sup>223</sup> Finis autem inanis gloriæ est manifestatio propriæ excellentiæ, ut ex supra dictus patet. Ad quod potest homo tendere dupliciter. Uno modo, directe: sive per verba, et sic est iactantia; sive per facta, et sic, si sint vera, habentia aliquam admirationem, est præsumptio novitatum, quas homines solent magis admirari [...].

<sup>224</sup> *Suma Teológica*, II-II, q. 132, a. 5.



metade do século VI por São Bento (*ca.* 480 - *ca.* 550)<sup>225</sup>, o Capítulo VII (*Da humildade*) da *Regra* é dedicado a essa virtude (BENTO, 1990, p. 38-47). O elogio da humildade vale, por exemplo, para os hagiógrafos do Papa Gregório I (590-604)<sup>226</sup>, também escritor. Dentre suas *vidas* – como costumavam ser chamadas as biografias dos santos –, a que foi escrita por Jacopo de Varazze (1226-1298)<sup>227</sup>, dominicano, relata numerosos episódios recontados a partir de uma tradição bem estabelecida e baseada em fontes mais próximas do tempo de seu protagonista<sup>228</sup>. Em sua *Legenda áurea*, Varazze (2003) conta a vida de quase duzentos santos. Esses textos são também *exempla*, quer dizer, relatos de cunho edificante, tidos como verdadeiros na época (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 13) e, conforme já destacamos, foi uma obra que atingiu grande popularidade para os padrões da época, tendo sido, segundo Franco Júnior, copiada quase 1100 vezes (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 21). Na vida de Gregório I surge uma intenção reiterada de se por em relevo a humildade, bem como a renúncia dos bens terrenos pelo papa beneditino, qualidades que, vivificadas nos relatados, já ganham contornos de sinais de santidade (VARAZZE, 2003, p. 280-295). Independentemente de seu valor histórico-documental, importa, conforme frisou Franco Júnior (2003), que eles tenham sido tomados por verídicos na época, de onde podem ser lidos também a partir de seu valor persuasivo e mental.

### 3 Cooperação e continuidade em música medieval

Conforme sustentado no início da seção, os sentidos de cooperação e continuidade foram estruturas mentais medievais, manifestando-se nas mais variadas atividades humanas em todo o período medieval. Mas essas atividades encontraram manifestações específicas de cooperação e de continuidade de acordo com os ambientes em que eram exercidas e, sobretudo, de acordo com sua própria natureza. Para entendermos a aplicação dessas estruturas de longa duração em música medieval, distinguimos dois tipos de produção: uma que podemos denominar “teórica”, que são basicamente os tratados musicais e outra, os repertórios musicais propriamente ditos, conservados nos códices.

Os tratados musicais originaram-se, em sua maioria, de círculos intelectuais escolásticos ou universitários e, apesar de não serem obras escolásticas, refletem algo de sua

<sup>225</sup> Datação proposta por Loyn (1990, p. 45).

<sup>226</sup> Datação proposta por Loyn (1990, p. 172).

<sup>227</sup> Datação proposta por Franco Júnior (2003, p. 12).

<sup>228</sup> O próprio Varazze mostra conhecer hagiógrafos mais antigos de Gregório I, ao observar que “sua vida foi escrita por Paulo, historiador dos lombardos, e posteriormente compilada pelo diácono João.” (VARAZZE, 2003, p. 280).

filosofia e de sua teologia além de resquícios de sua forma, incluindo a referência às *auctoritates*; nos casos das obras de autoria identificada ou atribuída, constatamos que quase sempre seu autor teve formação universitário-escolástica, ou pertencia ao corpo eclesiástico (frequentemente ambas as coisas).

No caso dos repertórios musicais, os sentidos de cooperação e continuidade – que tangenciavam as questões relativas à obra e à autoria – manifestavam-se em ambientes diversos: aristocrático secular, clerical, burguês, popular secular, popular religioso etc. Esses meios não eram estanques, ao contrário, estiveram sujeitos a muitas intercessões. Conforme veremos, obras poéticas e musicais eram tomadas de empréstimo nas formas de *contrafactum*, a citação e a alusão no interior desses ambientes musicais e também entre eles.

### 3.1 Nos tratados musicais, produtos do *musicus*

O conceito que se faz de “músico” no contexto dos tratados musicais medievais recebeu uma herança primeira, mais remota por assim dizer, que em geral correspondeu a derivações das ideias de filósofos da Antiguidade, como Pitágoras, Platão e Aristóteles. As ideias de algumas das principais escolas filosóficas passaram pelo filtro de pensadores do final da Antiguidade ou dos primeiros tempos medievais, como Agostinho, Boécio e Isidoro de Sevilha. Os escritos que eles deixaram sobre música corresponderam a uma parcela de suas obras, e o contexto precedente (e atual no caso de Agostinho) foi aquele da primeira grande escola do pensamento cristão: a patrística.

Em *A República* de Platão, no final do Capítulo IX, Sócrates trava um diálogo com Glauco sobre as relações entre corpo e alma e sobre como, por exercício da virtude, alcançar a saúde de ambos. Perto do final do capítulo, lemos o seguinte:

[Sócrates diz a Glauco:] [...] a boa forma e o sustendo do seu corpo, não a orientará [a alma] para prazeres animais e irracionais, nem viverá inclinado a isso, mas nem sequer atenderá à saúde, nem dará importância a ser forte, saudável e formoso, se com isso não adquirir também a temperança, mas em todo o tempo se verá que ele compõe a harmonia do seu corpo com vista a acertar o acorde da sua alma.

[Glauco responde:] – Será exatamente assim, se quiser ser de verdade musical. (PLATÃO, 2001, 591c-d).

Para Sócrates, é pelo exercício da temperança que o corpo pode harmonizar-se com a alma, sendo o remate de Glauco digno de nota: ele concorda com o mestre, dizendo que apenas por esta via o indivíduo poderá ser autenticamente “musical” (ou em outras traduções

“verdadeiro músico”). Obviamente essa é uma alusão que nada tem a ver com o aspecto prático da arte, é uma música inaudível e transcendental, que garante o equilíbrio cósmico de que o homem participa, ou é convidado a participar, em dimensão microcós mica. Em outras palavras o homem mimetiza a *música das esferas*, fazendo o “[...] movimento harmônico da alma do homem estar em consonância com a alma do universo.” (MESTI, 2015, p. 11). O que escreveu Boécio (1867) sobre a música do universo, transcendente, cósmica, ordenadora e inaudível, funda-se no pitagorismo (conceito assumido por Platão). Essa concepção de música ordenadora e anterior à sua manifestação material e sonora é um modelo anterior a Pitágoras, propriamente arquetípico. Mesti considera por isso que, para Platão, “tornar-se músico verdadeiro” corresponde a “fazer da filosofia uma música suprema” (MESTI, 2015, p. 8). Trataremos dessas dimensões da música, a cósmica e a humana, dentre as três definições de música de Boécio (1867).

Santo Agostinho, cujo pensamento foi profundamente marcado por Platão, promove uma espécie de continuação desse músico-filósofo. Segundo Corbin (1960), quando *musicus* aparece em seu texto, encontra-se necessariamente ligado à especulação, a alguém que busca verdades através do saber musical, conforme se lê no comentário seguinte:

Quando se trata da ciência-música, Agostinho emprega o termo *musica* e para aquele que trata a ciência *musicus*. Quando se trata de música prática, encontrar-se-á sempre o verbo *cantare* e seus derivados *canticum*, *cantilena* etc.<sup>229</sup> (CORBIN, 1960, p. 193, tradução nossa).

A separação entre aquele que é denominado músico (*musicus*) e o instrumentista ou cantor é explícita também em Boécio (480-524)<sup>230</sup> que – à semelhança de Platão<sup>231</sup>, que eleva o conhecimento teórico do homem livre da pólis sobre o trabalho manual do artesão – faz prevalecer a atividade musical especulativa – a única, segundo ele, digna de quem pode ser chamado músico – sobre a atividade considerada “escravizante” do instrumentista. É o que se lê na seleção de passagens a seguir extraídas do Capítulo 34: “O que é um músico” (*Quid sit musicus*) do seu *De institutione musica* (Livro I):

<sup>229</sup> Lorsqu’il s’agit de science-musique, Augustin emploie le terme *musica* et celui qui traite la science *musicus*. Lorsqu’il s’agit de musique pratique, on trouvera toujours le verbe *cantare* et ses dérivés *canticum*, *cantilena*, etc.

<sup>230</sup> Datação proposta por Loyn (1990, p. 53).

<sup>231</sup> “Educado em Atenas e Alexandria, o romano Boécio exerceu considerável influência sobre o desenvolvimento do pensamento medieval. [...] Embora pretendesse traduzir todo o *corpus* da obra de Platão e Aristóteles para o latim, esse projeto nunca foi concluído. Seu uso do método aristotélico provou exercer enorme influência no início da Idade Média. [...] Foi principalmente através da influência de Boécio que o esquema romano de divisão da educação em sete artes liberais foi adotado como base do sistema medieval de ensino.” (LOYN, 1990, p. 53).

Com efeito, a habilidade corporal se sujeita como serva, já a razão impera como senhora. E se a mão não age segundo o que a razão decreta, frustra-se. Portanto, quão mais ilustre é a ciência da música no conhecimento da razão do que no executar a obra e na ação! [...] Pois o citaredo é assim chamado por causa da cítara, o flautista, da flauta, e os demais por causa dos nomes dos seus instrumentos. O verdadeiro músico é aquele que se ocupa da ciência de fazer música com a reta razão, não pela servidão da execução, mas pelo comando da especulação.<sup>232</sup> (BOÉCIO, 1867, p. 224, tradução nossa).

O filósofo romano prossegue considerando o tempo que é necessariamente dispendido pelo instrumentista para a aquisição de uma habilidade específica – tanto que o executante é nomeado a partir de seu instrumento. Para Boécio (1867), o instrumentista, em sua prática, não adquiriria conhecimentos que fossem além daqueles necessários para tocar, ficando ele servo de seu instrumento. Por isso, de acordo com essa visão, quem quisesse ser músico, quer dizer, conhecer música em seus fundamentos, não deveria desperdiçar o seu tempo em dominar um instrumento que só lhe traria um conhecimento relativo e restrito. Muito antes da época de Boécio, essa restrição era comparável à do ofício do artesão, que já não desfrutava de muito prestígio para Platão e Aristóteles. Eles consideravam o trabalho manual limitado, repetitivo e, em sendo uma atividade vinculada ao trabalho e ao autossustento, indigna de ser exercida profissionalmente pelo homem livre na visão dos dois filósofos. Boécio, que estudara em Atenas e em Alexandria e conhecia e seguia o pensamento de ambos os filósofos, relacionou o artesão ao “músico prático” colaborando para a separação entre este e o músico que se voltava para as questões teóricas; na verdade, a prática era para ele antes um empecilho para quem quisesse ser músico, considerando que “É muito maior e mais elevado saber o que se faz do que fazer isso mesmo que se sabe [...]”<sup>233</sup> (BOÉCIO, 1867, p. 224, tradução nossa). Nas palavras do autor:

Portanto, três são os gêneros aos quais a arte da música se dedica. Um gênero é o que se ocupa dos instrumentos, outro o que compõe canções, e o terceiro é o que

<sup>232</sup>[...] etenim artificium corporale quasi serviens famulatur, ratio quasi domina imperat. Et nisi manus secundum id, quod ratio sancit, efficiat, frustra sit. Quanto igitur præclarior est scientia musicæ in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! [...] Nam citharædus ex cithara, aulædus [tibicen] ex tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupatur. Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.

A tradução literal de “aulædus ex tibia” seria “o tocador de aulos [tem seu nome tirado] de flauta”. Essa versão latina do texto não tem consistência semântica pelo motivo óbvio de que *aulædus* não deriva de *tibia*. Além disso, é de notório saber em meio musicológico que o *aulos* não era uma flauta, mas um instrumento de palheta (uma espécie de clarinete duplo) usado principalmente na Grécia e na Itália na Antiguidade. Na tentativa de solucionar o problema, procedemos à consulta dos manuscritos mais antigos disponíveis da obra de Boécio (datados do séc. IX). Em alguns deles, a palavra *aulædus* é dada como glosa explicativa para *tibicen*. Essa glosa induziu alguns editores modernos a erro. Assim, seguindo J.-P. Migne, preferimos o texto original (“*tibicen ex tibia*”) à sua variante (“*aulædus ex tibia*”). Agradecemos a d. Félix Ferrá pelo auxílio nessa pesquisa.

<sup>233</sup> Multo enim est maius atque auctius [altius] scire, quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere, quod sciat [...]

julga sobre a obra dos instrumentos e do canto. Mas, sem dúvida, aquele que se dedica aos instrumentos e que nisso esgota toda sua obra, como são os citaredos e os que apreciam o tocar do órgão e dos outros instrumentos musicais, estão apartados do conhecimento da ciência da música, porque estão a serviço, como se diz: nada oferecem à razão, mas são totalmente ignorantes da especulação.<sup>234</sup> (BOÉCIO, 1867, Livro I, Cap. 34, p. 224-225, tradução nossa).

É do mesmo *De institutione* a famosa definição tripartite de música (Livro I, Capítulo 2): *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*.<sup>235</sup> Como vimos, Boécio retorna à cosmogonia pitagórica de fundo arquetípico para os gregos, a *harmonia* ou *música das esferas*, fazendo-a coincidir com a *musica mundana*: a música dos corpos celestes, portanto uma música cósmica, inaudível<sup>236</sup> e também que emana dos elementos e dos fenômenos naturais (BOÉCIO, 1867, p. 187), deixando seu rastro no ciclo das estações do ano, por exemplo. Também inaudível é a *musica humana*, microcósmica e, portanto, análoga à primeira: uma música que age como força agregadora da “vitalidade incorpórea da razão” com o “corpo” (“incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat”) (BOÉCIO, 1867, p. 188, tradução nossa). A *musica humana*, por ser inaudível para o homem (concepção também pitagórica), torna-se objeto filosófico em Boécio, e como tudo o que foi criado a começar pelos astros (que participam da *musica mundana*), necessita de coesão harmônica para ordenar-se. Assim, segundo o filósofo, há rastros dessa harmonia no próprio ser humano, em escala microcósmica, o que é flagrante na citação seguinte:

Mas aquele que se volta para si mesmo compreende a *musica humana*. Pois, o que uniria aquela vitalidade incorpórea da razão com o corpo, senão algum acordo, e a boa ordenação, como a das notas graves e agudas, que produz por assim dizer uma consonância? Além disso, o que é aquela outra coisa que une as próprias partes da alma entre si, a qual, segundo Aristóteles, é uma combinação de racional e irracional?<sup>237</sup> (BOÉCIO, 1867, p. 188-189, tradução nossa).

Das três, a única alcançada pelos sentidos é a *musica instrumentalis*, a qual Boécio (1867) se propõe a tratar em sua obra, conforme adverte no final dos Proêmios: “Assim,

<sup>234</sup> Tria igitur genera sunt, quæ circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharædi quique organo ceterisque musicæ instrumentis artificium probant, a musicæ scientiæ intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes.

<sup>235</sup> O Capítulo II da obra traz o título: “Que há três músicas; no que se mostra o poder da música” (Tres esse musicas; in quo de vi musicæ) (BOÉCIO, 1867, p. 187, tradução nossa).

<sup>236</sup> Conforme indaga retoricamente o autor: “Pois como seria possível que a máquina do céu tão veloz seja movida num curso tácito e silencioso?” (Qui enim fieri potest, ut tam velox cæli machina tacito silentique cursu moveatur?) (BOÉCIO, 1867, p. 187, tradução nossa).

<sup>237</sup> Humanam vero musicam, quisquis in sese ipsum descendit intelligit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quædam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est autem aliud quod ipsius inter se partes animæ coniungat, quæ, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est?

parece que essa música dos instrumentos é a que deve ser discutida em primeiro lugar neste trabalho.<sup>238</sup> (BOÉCIO, 1867, p. 188, tradução nossa). A tripartição é assim apresentada pelo autor:

Começando, pois, o estudo da música, parece que neste ponto devemos dizer quantos gêneros de música sabemos terem sido reconhecidos por seus estudiosos. Eles são três. E o primeiro é o mundano; o segundo é o humano; o terceiro é o constituído por quaisquer instrumentos, como pela cítara ou pelas túbias, e por outros que servem ao canto. E o primeiro deles, que é o mundano, é maximamente percebido nas coisas que estão no próprio céu, ou na estrutura dos elementos, ou são vistas na variedade dos tempos.<sup>239</sup> (BOÉCIO, 1867, p. 187, tradução nossa).

Os conceitos de músico e de música segundo Boécio juntamente com outras ideias filosóficas vingaram como noções fundamentais para o pensamento medieval. Interpretamos que o conceito de *musicus* de Boécio (1867) continuou válido para os escritos teóricos na área, a sua imagem do cantor ou instrumentista limitada a um de hábil artesão também valeu, mas não tão universalmente, não ao pé-da-letra.<sup>240</sup> Houve teóricos que foram ao mesmo tempo renomados compositores e músicos práticos e mesmo. Fora do ambiente da música especulativa, houve músicos e compositores que adquiriram grande reconhecimento – durante suas vidas e postumamente – por suas obras e/ou habilidades práticas, suas competências particulares, como Hildegard von Bingen (“a sibila do Reno”), Pérotin (*optimus descantor*), Arnaut Daniel (*il miglior fabbro del parlar materno*) Guillaume de Machaut (*noble poète et faiseur renomée*), Francesco Landini (*il divino*), Conrad Paumann (o mais engenhoso mestre de todos os instrumentos musicais). É certo, em nossa concepção, que o conceito de *musicus* ajudou a orientar os assuntos dos tratados musicais medievais. Eventualmente, os tratadistas fizeram menções mais ou menos objetivas sobre as práticas musicais, sobre o cantar e o tocar, mas, para quem se interessa por essas questões, é preciso colecionar tais referências nas obras,

<sup>238</sup> De hac igitur instrumentorum musica primum hoc opere disputandum videtur.

<sup>239</sup> Principio igitur de musica disserenti illud interim dicendum videtur, quot musicæ genera ab eius studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est; secunda vero humana; tertia quæ in quibusdam [*Instituta*] constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis cæterisque, quæ cantilenæ famulantur. Et prima ea, quæ est mundana, in his maxime perspicenda est quæ in ipso cælo, vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur.

<sup>240</sup> Havia jograis itinerantes muitas vezes marginalizados, de quem se desconfiava quando chegavam às cidades e a quem muitas vezes se negava a comunhão por causa de suas práticas e estilo de vida. Mas havia também os jograis e segréis de corte, com um *status* diferente dos itinerantes e os instrumentistas profissionais que, principalmente no final da Idade Média eram disputados pelas cortes, como os *piffari* e os *trombetti* na Itália, e outros, cuja fama se espalhava na mesma época, como Leonardo Chitarrino (ativo no século XV) (BARONCINI, 2002), Zorzi Trombetta da Modon (ca. 1420 - entre 1495-1502), o exímio organista Bartolomeo de Bologna (ativo entre 1405 e 1427), e o grande virtuose Pietrobuono de Burzellis (ca. 1417-1497), conhecido como “o melhor alaudista da Cristandade”. Além disso, em ambiente eclesiástico, muitos dos compositores polifonistas foram também cantores e improvisadores habilidosos.

já que não se encontram em primeiro plano.<sup>241</sup> Até mesmo Johannes de Tinctoris, no fim do século XV, continuava a refletir o conceito de músico sedimentado por Boécio. Como notou Le Vot (1993, p. 131), “Depois de Aurélian de Réomé (ca. 850), Gui d’Arezzo (ca. 1020-1030) – seguido por uma constelação de teóricos: Hermanus Contractus, Jerônimo da Morávia etc. – declararia com veemência a superioridade daquele que conhece as regras musicais [...]”<sup>242</sup>.

A partir da proposta de delimitação do músico medieval em sentido estrito, o *musicus*, e daquilo que consistia o seu fazer, vamos agora nos aprofundar nas informações relativas aos meios dessa classe de intelectual. A postura dos teóricos musicais era semelhante à dos mestres escolásticos, afinal a música era parte integrante do *quadrivium* e esses dois personagens quase sempre frequentavam o mesmo meio. Os tratadistas de música, em sua maioria absoluta, faziam parte do corpo docente ou haviam sido estudantes formados nas escolas monásticas e catedralícias, e principalmente a partir dos séculos XII e XIII, nas universidades<sup>243</sup>, ou ainda pertenceram a comunidades monásticas ou do clero secular de cujos *scriptoria* derivavam seus tratados. Parte dos conteúdos dos textos dos tratadistas de música, sobretudo as suas seções introdutórias, acusam claramente essa origem, o pertencimento desses textos a tradições intelectuais dos ambientes a que nos referimos. Hammond e Ellsworth (2001) oferece o exemplo de primeira grandeza, o *Speculum musicæ* de Jacques de Liège (ca. 1260 - depois de 1330)<sup>244</sup>, cuja parte inicial é dedicada à definição de música e músico (*musicus*); para tanto, o tratadista

[...] discorre não somente sobre as autoridades-padrão (Boécio, Isidoro de Sevilha, Platão), mas também a Aristóteles, Robert Kilwardby<sup>245</sup> († 1279) e Petrus Comestor<sup>246</sup>. Depois de discutir as várias maneiras pelas quais as quatro ciências matemáticas do *Quadrivium* tratam das medidas e proporções, Jacobus passa às divisões da música: *mundana*, *humana* e *instrumentalis* (Boécio); harmônica, rítmica e métrica (Isidoro); modesta e lasciva (Boécio); prática e teórica. Seguem-se

<sup>241</sup> Com relação ao difícil assunto das indicações de performances vocais e, ainda mais raramente, instrumentais, a partir dos tratados musicais da Idade Média, o recente livro de Timothy J. McGee (2019) é uma referência obrigatória, por sua ampla abrangência e análise.

<sup>242</sup> À la suite d’Aurélian de Réomé (v. 850), Gui d’Arezzo (v. 1020-1030) – lui-même suivi par une kyrielle d’autres théoriciens: Hermanus Contractus, Jérôme de Moravie, etc. – affirmera aussi avec véhémence de la supériorité de celui qui connaît les règles de la musique [...]

<sup>243</sup> Apesar de a universidade de Bolonha datar do final do século XI, a mais antiga, e a de Paris e de Oxford de meados do século XII, as universidades europeias multiplicam-se no século XIII.

<sup>244</sup> Datação proposta por Hammond e Ellsworth (2001).

<sup>245</sup> Robert Kilwardby († 1279) – Ensinou Gramática e Lógica em Paris com destacado sucesso, dedicando-se especialmente ao desenvolvimento e uso do silogismo. Era leigo, mas, a certa altura da vida, se sente chamado a entrar para a ordem dos frades dominicanos. Foi Arcebispo de Canterbury (BURTON, c2020).

<sup>246</sup> Petrus Comestor († 1178) – foi teólogo e escritor, membro do Capítulo de Notre-Dame de Paris e ávido leitor, de onde o pseudônimo de “devorador” de livros. Escreveu *Historia Scholastica*. (GHELLINCK, c2020b).

definições básicas: som, altura, movimento, tempo.<sup>247</sup> (HAMMOND; ELLSWORTH, 2001, tradução nossa).

Os tratados de música apresentavam, pois, conteúdos de três ordens, principalmente: (1) uma parte puramente especulativa e filosófica introdutória: etimologia da música, seu aspecto transcendente, citações das autoridades sobre assunto etc.; (2) os intervalos musicais (consonâncias perfeitas, consonâncias imperfeitas e dissonâncias), afinação dos mesmos e contraponto, assunto que era produto da especulação, mas que também visava à prática; (3) formas de notação, os valores e relações entre as figuras nos sistemas mensurais, seus significados e as regras que as envolviam.

Não era raro que esses três assuntos principais fossem entremeados e as explicações didáticas eram geralmente acompanhadas de exemplos musicais. As alusões sobre práticas musicais (ornamentação, formas de emissão vocal, como tocar ou afinar um instrumento de cordas etc.) são conteúdos agregados secundariamente, flagrados em meio a esses conteúdos principais.

O recurso dos tratadistas musicais às “autoridades” em música somava-se frequentemente às autoridades da filosofia ou da teologia. Jeronimus de Moravie (Hieronymus de Moravia, na forma latinizada), frade dominicano e possivelmente membro do convento em Paris localizado então na rue Saint-Jacques (HAMMOND; ROESNER, 2001); não se limita em seu *Tractatus de musica* (datado de 1272 ou depois)<sup>248</sup> a compilar tratadistas musicais contemporâneos e a legitimar seus escritos a partir de textos de remotas autoridades medievais, como Boécio e Isidoro de Sevilha; tal como Liège, Moravia recorre a autoridades filosóficas e escolásticas para embasar a parte especulativa do tratado; nessa parte figuram Al-Farābi, Hugo de Saint-Victor, e os seus pares dominicanos Tomás de Aquino e Vincent de Beauvais (HAMMOND; ROESNER, 2001). A familiaridade do autor do *Tractatus* com as questões teológicas que fervilhavam na Universidade de Paris na época serviram inclusive de critério moderno para datar a obra, já que os comentários de Tomás de Aquino ao *De celo et mundo* de Aristóteles, citado por Moravia em sua obra musical, datariam de 1272 (HAMMOND; ROESNER, 2001). Compilar é parte do trabalho de Moravia ao incorporar

---

<sup>247</sup> [...] draw not only upon standard authorities (Boethius, Isidore of Seville, Plato), but also upon Aristotle, Robert Kilwardby (*d* 1279) and Petrus Comestor. After discussing the various ways in which the four mathematical sciences of Quadrivium treat measures and proportions, Jacobus passed to divisions of music: *mundana*, *humana* and *instrumentalis* (Boethius); harmonic, rhythmic and metric (Isidore); modest and lascivious (Boethius); practical and theoretical. There follow basic definitions: sound, motion, time.

<sup>248</sup> Periodização proposta por Hammond e Roesner, 2001.



outra obra musical ao seu *Tractatus*: o *De mensurabili musica* de Johannes de Garlandia (BALTZER, 2001a).

A tentativa de saber quem foi Garlandia, próximo tratadista (ou compilador), gerou controvérsia. Para Waite (1960, p. 181), o autor do tratado coincide com um inglês, nascido em torno de 1195 e educado na Universidade de Oxford, que viajou para a França logo depois de 1217. Pouco depois dessa data, morou em Paris, no *clois de Garlande* (de onde o seu nome). Ensinou nas Universidades de Paris e de Toulouse e faleceu na mesma cidade, algum tempo depois de 1272. Ainda segundo Waite, esse “João” foi um dos muitos mestres que ensinaram na Faculdade de Artes da Universidade de Paris. “Primariamente poeta e gramático, voltou, no entanto, seu intelecto inquieto ao estudo da medicina, da música, da matemática e da astronomia. Versado nas artes liberais [...]”<sup>249</sup> (WAITE, 1960, p. 179, tradução nossa). Mas, segundo Baltzer (2001a), em tempos mais recentes, muitos pesquisadores têm considerado mais plausível a hipótese de que o Johannes de Garlandia associado ao *De mensurabili* ter sido antes um compilador desse tratado, ativo entre cerca de 1270 a cerca de 1320.

Johannes de Garlandia (pessoa distinta do autor anônimo dos tratados originais [*De musica plana* e *De mensurabili musica*]) teria assim, sido contemporâneo de outros escritores e compiladores de tratados substanciais sobre música mensurada nas últimas décadas do século XIII – Lambertus, Anônimo IV, Anônimo de Saint Emmeran, Franco de Colonia e Hieronymus de Moravia – conforme há muito suspeitava Reckow.<sup>250</sup> (BALTZER, 2001a, tradução nossa).

Deixando de lado os problemas de autoria, o *De mensurabili musica*, não é apenas um tratado sobre os problemas notacionais referentes aos ritmos e aos modos rítmicos. Apesar de contemplar amplamente essa parte, seu texto e seus exemplos encontram-se associados à música polifônica, de onde temos explicações e exemplos muito esclarecedores, como o que o tratadista desenvolve sobre o uso dos diferentes modos rítmicos, aplicados cada um em uma voz da polifonia; existe aí uma preocupação com a condução das vozes e em se apresentarem os intervalos concomitantes considerados consonantes e dissonantes. Ao apresentar o conteúdo do tratado no Capítulo 1, o próprio autor discorre sobre a música mensurada polifônica que ele mesmo chama genericamente de *organum*, e define a *copula*, o descanto e

<sup>249</sup> Primarily a poet and grammarian, he nevertheless turned his inquisitive mind to the study of medicine, music, mathematics, and astronomy. Versed in the seven liberal arts [...].

<sup>250</sup> Johannes de Garlandia himself (as distinct from the anonymous author of the original treatises) would thus have been contemporaneous with the other writers or compilers of substantial treatises on mensural music in the latter decades of the 13th century – Lambertus, Anonymous 4, the St Emmeram anonymous, Franco of Cologne and Hieronymus de Moravia – as had long been suspected by Reckow.

o próprio *organum*, entendido dessa vez em seu sentido estrito, sinônimo de *organum purum* (GARLANDIA, 1978, p. 9). O Capítulo 11 é o mais longo (1978, 19-42), sendo dedicado ao descanto, com menção ao moteto, que de todos era o gênero mais recente, de cerca de 1220 (BRADLEY *et al.*, 2019) e que estava em pleno desenvolvimento e transformação na época da redação do tratado, especialmente em Paris e região. A partir desses conteúdos, é possível afirmar que o *De mensurabili musica* é especialmente voltado para as práticas musicais de seu tempo.

Franco de Colonia, ativo em meados do século XIII (HUGHES, 2001) também conhecido por Franco de Paris, ou ainda referido por *Franco teutonicus*<sup>251</sup> no *Speculum musice* de Liège (HUGHES, 2001) foi um dos tratadistas do século XIII mais citados por outros textos do gênero, transcendendo regiões e países, com força suficiente para, no seu caso em particular, continuar a ser mencionado em obras teóricas do século XIII até o final do XV. Além disso, um certo número de obras derivaram da obra do autor: compêndios e tratados mais resumidos escritos “segundo Franco”. Esse autor é um exemplo acabado da intensa rede intertextual dos tratados musicais. Apesar das constantes modificações dos sistemas de notação musical até o fim da Idade Média, a notação, o raciocínio que levou Colonia a compilar soluções ou talvez a solucionar ele mesmo muitas questões relativas à grafia da música mensurada – o assunto principalmente abordado em seu *Ars cantus mensurabili*<sup>252</sup> – não se tornou totalmente obsoleto, apesar de grandes transformações nos sistemas notacionais ocorridos a partir da *Ars nova* no século XIV que sob muitos aspectos ampliavam os recursos a partir da teoria de Franco sem aboli-la (caso do *Pomerium* de Marchetto de Padua). Navarre observa que a notação de Franco, “[...] ao propor um sistema no qual o valor da nota provém de sua aparência escrita [...]”<sup>253</sup> constituiu a base para a nossa própria notação tradicional contemporânea (NAVARRE, 1997, p. 9, tradução nossa). Todo esse impacto sobre a teoria musical deriva de uma só obra, pois, “o *Ars cantus mensurabilis* é o único tratado que pode ser atribuído com razoável segurança a Franco [...]”<sup>254</sup> (HUGHES, 2001). A chamada notação franconiana foi, por assim dizer, a culminância de uma

<sup>251</sup> Dos oito manuscritos remanescentes de *Ars cantus mensurabilis*, o de Saint Dié e o de Tremezzo (I-TER) relacionado ao primeiro “[...] descrevem *dominus* Franco como capelão do papa e preceptor dos Cavaleiros Hospitalários de São João de Jerusalém em Colônia, apesar de as afirmativas não serem comprováveis [...]” (HUGHES, 2001). ([...] they describe *dominus* Franco as a papal chaplain and preceptor of the Knights Hospitaller of St John of Jerusalem at Cologne, although these assertions are not verifiable [...]).

<sup>252</sup> Não há consenso sobre a datação da obra, com musicólogos defendendo que o tratado teria sido redigido no período de cerca de 1260 a 1265 e outros o período de cerca de 1280. (HUGHES, 2001).

<sup>253</sup> [...] en accédant à un système dans lequel la valeur de la note découle de son apparence écrite [...]

<sup>254</sup> The *Ars cantus mensurabilis* is the only treatise that can with reasonable certainty be attributed to Franco [...].

sistematização que eliminou muitas ambiguidades das *ligaturæ*<sup>255</sup> da notação modal (propondo suas próprias) e também sistematizando mais claramente o uso das figuras duração: a *semibrevis maior* e a *semibrevis minor*. Tudo isso solucionava certas imprecisões que ocorriam no sistema notacional modal. A sistematização empreendida por Franco de Colonia foi um marco na história da notação, tanto que modernamente costumava-se falar em notação “pré-franconiana” que, segundo Parrish (1978, p. 109), se estendeu de 1225 a 1260 e também em notação “pós-franconiana”, própria de motetos do *Roman de Fauvel* (ca. 1310), quando já nos encontramos às portas da *Ars nova* (PARRISH, 1978, p. 109). Hughes nos dá uma noção da dimensão histórica que Colonia alcançou até o fim da Idade Média:

O tratado foi amplamente difundido através da Europa, pelo menos até o final do século XV. Um certo número de comentários e abreviações “de acordo com Franco” sobrevivem, dentre eles nos trabalhos de Jacobus de Liège, Marchetto da Padova [Itália, séc. XIV], Johannes de Muris e Simon Tunstede<sup>256</sup>. [Inglaterra, séc. XIV]<sup>257</sup> (HUGHES, 2001).

Lambertus<sup>258</sup>, ativo em torno de 1270 (BALTZER, 2001b), foi em tempos recentes apontado como tendo sido *magister* e decano de Saint Vincent (YUDKIN, 1991, p. 191) ou, alternativamente, segundo Pinegar (1991), identificado com Lambertus de Auxerre, um escolástico dominicano sepultado no convento da ordem na rue Saint-Jacques, em Paris (o mesmo lugar e mesma época em que possivelmente foi habitado por Hieronymus da Moravia). Mas, aos olhos de Baltzer (2001b), a segunda hipótese é menos sustentável “[...] uma vez que o tonário incluído no tratado de Lamberto não apresenta características dominicanas.”<sup>259</sup> Seja como for, ambas as hipóteses identificam o Lamberto do tratado como um estudioso da tradição escolástico-universitária. O seu *Tractatus de musica* (ca. 1265-

<sup>255</sup> Para evitar falso cognato com a palavra musical moderna em português, optamos por não traduzir *ligatura* por ligadura, preferindo, nesse caso manter a forma original latina. Eis o significado da palavra no sentido do texto: “Na polifonia vocal do século XIII, as *ligaturæ*, ou figuras compostas, integrariam o sistema mensuralista.” (Dans la polyphonie vocale du XIII<sup>e</sup> siècle, les ligatures, ou figures composées doivent intégrer le système mensuraliste). A origem da representação é tomada de empréstimo na música litúrgica, nos chamados “neumas compósitos”. Por isso, Le Vot (1993, p. 107, tradução nossa) oferece também a seguinte definição: “neuma constituído de vários signos ligados entre si.” (LE VOT, 1993, p. 107, tradução nossa) (Neume constitué de plusieurs signes reliés entre eux).

<sup>256</sup> Simon Tunstede foi um frade franciscano de Bristol (†1369), mestre-regente dos franciscanos de Oxford em 1351 e ministro provincial dos frades menores na Inglaterra de cerca de 1360 a 1369. A ele foi creditada autoria do *Quatour plincipalia musice*. (FLOREA, 2001).

<sup>257</sup> The treatise was widely diffused throughout Europe at least until the late 15th century. A number of commentaries and abbreviations “according to Franco” survive, among them works by Jacobus of Liège, Marchetto da Padova, Johannes de Muris and Simon Tunstede.

<sup>258</sup> O tratadista também foi identificado como sendo o “pseudo-Aristóteles”, segundo Baltzer (2001b), por conta de um erro: uma cópia do tratado de Lambertus que é seguido de um texto atribuído a Aristóteles.

<sup>259</sup> [...] since the tonary included with Lambertus’s treatise shows no Dominican characteristics.

1275<sup>260</sup>) é comentado pelo escritor anônimo de Saint Emmeran (1279), por Grocheio e Liège, em suas respectivas obras. As considerações iniciais do *Tractatus* de Lambertus ocupam-se dos temas tradicionais da “filosofia da música”, “declarações sobre definições, etimologias e invenção da música”<sup>261</sup> (BALTZER, 2001b), à maneira dos primeiros escritos medievais e conforme a parte sobre essa disciplina que pode ser lida nas *Etimologias* (ca. 600) de Isidoro de Sevilha (traduzimos os dois parágrafos que compõem o Capítulo 15, do Livro 3 da obra na subseção “Sobre os conceitos de obra e autor em meio escolástico” acima). Mas para Baltzer, o núcleo do *Tractatus* inaugura noções importantes sobre a notação polifônica, podendo ser considerado uma obra fronteira, “[...] entre a teoria modal associada a Johannes de Garlandia, e a mensural, de Franco de Colonia.”<sup>262</sup> (BALTZER, 2001b).

Consideramos lícito cogitar na aceleração das transformações dos sistemas de notação musical a partir da necessidade. Quando os antigos recursos passaram a não dar conta dos repertórios praticados, a mudança tendeu a acelerar-se, fato que sem dúvida colaborou para a explosão de tratados sobre notação escritos entre o último terço do século XIII e o primeiro quarto do século XIV; o oposto também ocorreu: novas formas de representação musical escrita engendram necessariamente novos fenômenos; nesse sentido, Paris foi celeiro de renovação e de experimentação de repertórios polifônicos. Concretamente falando, estamos nos referindo ao moteto que, segundo Bradley *et al.* (2019), floresce em cerca de 1220; quando o moteto, em meados a fins do século XIII, se aproximava de sua maturidade relativa à fase da *Ars antiqua*, fez convergir sobre si a atenção de compositores e teóricos. Nesse contexto, Baltzer situa a obra de Lambertus:

Sua doutrina, embora fortemente tributária da teoria de Garlandia, revela, no entanto, uma mudança em sua ênfase que preparou o caminho para o sistema mensural acabado estabelecido por Franco em torno de 1280. A obra de Lambertus indica que, por volta de 1270, os antigos modos rítmicos e as sucessões melismáticas de *ligaturae* passaram necessariamente a ceder espaço às técnicas mensurais nos motetos acompanhados de textos silábicos.<sup>263</sup> (BALTZER, 2001b).

Depois da abordagem “tradicional” do primeiro terço do seu *Tractatus*, Lambertus traz novos conteúdos para a arte musical com a finalidade de corresponder ao curso das

<sup>260</sup> De acordo com Baltzer (2001b).

<sup>261</sup> [...] statements on the definitions, etymology and invention of music [...]

<sup>262</sup> [...] between the modal theory associated with Johannes de Garlandia and the mensural theory of Franco of Cologne.

<sup>263</sup> His doctrine, though heavily indebted to Garlandian theory, nonetheless reveals a shift in emphasis that prepared the way for the fully mensural system set out by Franco in about 1280. Lambertus’s work indicates that by about 1270 the old modal rhythms and melismatic successions of ligatures were necessarily giving way to mensural techniques in the syllabically texted motet.

transformações impostas pelo seu tempo, a serem aprofundadas pouco depois por Colonia. O tratado de Lambertus integra um esforço coletivo feito na época que tinha por objetivo traduzir eficazmente, por meio da grafia musical, as práticas musicais cambiantes do final do século XIII.<sup>264</sup>

Em seu *De musica* (ca. 1300<sup>265</sup>, parte introdutória), Johannes de Grocheio faz figurar Boécio, Pitágoras e Johannes de Garlandia (este último, praticamente um contemporâneo). Mas nessa parte, menciona também Aristóteles, aludindo à *Física* e aos princípios e às substâncias que governam o mundo natural e o entendimento humano (GROCHEIO, 1974, p. 1) e também Platão, cujo nome é mencionado. O pensamento dos antigos filósofos gregos ressurge em Grocheio quando o teórico trata do poder da música, de sua capacidade de aperfeiçoamento ou correção de condutas, em prol do convívio social. A música em seu aspecto formador do homem na *polis* grega ou na *civitas* romana é pensada por Grocheio (1943; 1974) com relação a Paris, cidade observada em suas realidades musicais em seu tratado como um todo. O tema da relação da música com a conduta do homem havia sido tratado pouco antes por Alberto Magno (ca. 1190-1280)<sup>266</sup>, mestre de Tomás de Aquino, em seus Comentários sobre a *Política* de Aristóteles (escritos em 1262), algo bem observado por Page (2001). O musicólogo propõe ainda um resumo de uma das muitas classificações encontradas no *De musica* de Grocheio: “três tipos de música são diferenciadas no *De musica: musica civilis, musica canonica e musica ecclesiastica*. As várias formas de música civil se destinam ao homem leigo e variam de acordo com apetites incutidos pela idade, nascimento ou por humor.”<sup>267</sup> (PAGE, 2001). *De musica* de Grocheio (1943; 1974) é um tratado muito rico do ponto de vista da definição de gêneros musicais e da descrição das interações entre as partes da música polifônica.

Johannes de Muris (ca. 1290/95 - † depois de 1344)<sup>268</sup>, natural de Lisieux, foi estudante na Faculdade de Artes da Universidade de Paris, tendo obtido o grau de mestre em 1321 (GUSHEE, 2001). Um certo “maître Jehan des Murs” figura, cerca de duas décadas mais tarde, na lista de *clercs* na corte de Philippe d’Evreux, Rei de Navarra, mas há dúvidas de que fosse a mesma pessoa que o Muris tratadista (GUSHEE, 2001). Contudo, outros dados

<sup>264</sup> No Capítulo 3 (“Notação musical no Ocidente: uma necessidade criada?”), apresentamos algumas perspectivas sobre o desenvolvimento da notação em face de demandas particulares de tempo e lugar. Aí abordamos, inicialmente, as condições históricas do surgimento das primeiras notações musicais medievais.

<sup>265</sup> Datação proposta por Page (2001).

<sup>266</sup> Datação sugerida por Loyn (1990, p. 12).

<sup>267</sup> Three kinds of music are distinguished in the *De musica: musica civilis, musica canonica* and *musica ecclesiastica*. The various forms of civil music are for laymen and vary according to the appetencies instilled by age, by birth or by humour.

<sup>268</sup> Datação proposta por Gushee (2001).

biográficos sugerem que o teórico não teria se fixado em Paris, mas pelo menos dois de seus tratados musicais teriam sido escritos em data próxima ao seu período de formação nesta cidade. Esses tratados são o *Notitia artis musicæ* (1319 ou 1321), e o *Musica speculativa secundum Boethium* (1323) (GUSHEE, 2001). O primeiro sobreviveu em 10 manuscritos, sendo três fragmentários. Seu prefácio, relativamente curto (cerca de 200 palavras), parafraseia a *Metafísica* de Aristóteles – revertendo o seu sentido em uma passagem importante – e insiste particularmente que apenas o teórico tem conhecimento suficiente para ensinar.<sup>269</sup> (GUSHEE, 2001). Além disso, “Muris repetiu a lenda da descoberta das proporções musicais por Pitágoras<sup>[270]</sup> (6:8:9:12)<sup>[271]</sup> na loja do ferreiro.”<sup>272</sup> (GUSHEE, 2001).

Descreveremos a seguir, como exemplos complementares, dois tratados produzidos também em moldes que denotam inspiração escolástica e que foram escritos por dois dos mais influentes tratadistas italianos da Baixa Idade Média.

O primeiro e mais antigo foi escrito por Marchetto da Padova que, segundo Herlinger (2001a), esteve ativo entre 1305 e 1319. Não há informações que confirmem seu pertencimento ao corpo eclesiástico, mas há um indício de uma possível ligação: sua indicação como professor dos meninos da catedral de Pádua, entre 1305 e 1306 (HERLINGER, 2001a). Seus dois tratados “o *Lucidarium* e o *Pomerium* são organizados em moldes escolásticos”.<sup>273</sup> (HERLINGER, 2001a). Os assuntos são distintos nos dois textos. A primeira obra dedica-se principalmente à chamada *musica plana*, que é aquela identificada com a música de caráter litúrgico não mensural. Já no *Pomerium*, Marchetto dirige suas atenções à música mensurada e, para tanto, baseia-se largamente em Franco de Colonia – o nome do teórico é mencionado – para discutir os principais problemas que derivam do assunto. Porém, o italiano, “foi além de Franco ao descrever modos de tempo imperfeito ao lado daqueles de modo perfeito (permitindo, até mesmo, a alteração de longas perfeitas e imperfeitas)”<sup>274</sup> (HERLINGER, 2001a). Nessa expansão, Marchetto já reflete a estética da

<sup>269</sup> The quite brief preface (about 200 words) paraphrases Aristotle’s *Metaphysics* – reversing its meaning at one important point – and stresses particularly that only the theorist has sufficient wisdom to teach.

<sup>270</sup> Reza a lenda que certa vez Pitágoras, passando em frente à loja de um ferreiro, e vendo-o malhando o ferro com martelos de diferentes tamanhos, observou que eram produzidos sons com alturas distintas de acordo com o peso dos martelos. Essa estória já é recontada por Boécio (1867) por no seu *De Institutione Musica* (Livro I, Cap. 3).

<sup>271</sup> Aqui estão contidas as representações dos intervalos pitagóricos, a saber: 6:12 = 1:2 = *diapason* (oitava); 6:9 = 2:3 = *diapente* (quinta); 6:8 = 3:4 = *diatessaron* (quarta); 8:9 = *tonus* (segunda maior).

<sup>272</sup> Muris repeated the legend of Pythagoras’s discovery of the musical proportions (6:8:9:12) in the blacksmiths’ shop.

<sup>273</sup> The *Lucidarium* and the *Pomerium* are cast in a scholastic mould [...]

<sup>274</sup> [Marchetto] [...] expanded on Franco by describing modes of imperfect time alongside those of perfect time (even allowing for the alternation of perfect and imperfect longs).

*Ars nova* nascente em seu tempo e as particularidades da notação italiana, que fazia uso de pontos de divisão (*punctus divisionis*)<sup>275</sup> entre grupos de notas que somassem o valor de um *brevis* (B) que, por sua vez continha valores variáveis da *semibrevis* (S) de acordo com o contexto; o tratadista adota um nível maior de subdivisão, dessa vez da S, através da figura da *minima* (M) (PARRISH, 1978, p. 166-170).

O fato de o ensino medieval ter o latim como idioma oficial facilitou a comunicação entre regiões de línguas maternas diferentes; não se sabe se Marchetto teve acesso a uma cópia do *Ars cantus mensurabili* ou se simplesmente estava suficientemente familiarizado com a notação franconiana para usá-la como referência para o *Pomerium*, mas, em ambos os casos, vemos indícios da eficiência da circulação de cópias de manuscritos e/ou de ideias entre culturas distintas<sup>276</sup>; fato é que no espaço de algumas décadas que separaram a redação do *Ars cantus mensurabili* do *Pomerium*, vemos um tratado de origem francesa servindo como fonte para outro, italiano. Nessa conexão, é importante considerar que

A discussão de Marchetto no *Pomerium* sobre as diferenças entre as práticas francesa e italiana fornece informações cruciais para que se decifre o ritmo não somente da música italiana de princípios do século XIV, mas também aquele da música francesa contemporânea.<sup>277</sup> (HERLINGER, 2001a).

O segundo tratadista italiano, Prodocimus de Beldemandis († 1426)<sup>278</sup> foi propriamente um mestre das artes do *quadrivium*. Teórico, musical, matemático e médico, “ele escreveu tratados sobre todas as artes do *quadrivium*”<sup>279</sup> (HERLINGER, 2001b). Nesse ponto, não surpreende que ele cite e recorra ao francês Johannes de Muris em seus tratados musicais, pois, se provavelmente contou o fato de Muris ter sido um dos tratadistas musicais mais reputados da Baixa Idade Média, ele foi também, tal como Beldemandis, um mestre nas artes liberais (*magister artium*). Essa referência tomada por Beldemandis resultou nas suas *Exposiciones tractatus practice cantus mensurabilis Johannis de Muris*. É também de autoria do italiano aquele que foi o último grande tratado sobre a notação italiana do *trecento*<sup>280</sup> (HERLINGER, 2001b). Além do *Contrapunctus*, outro tratado maior de sua autoria que se destaca, chamamos a atenção para o seu *Tractatus musice speculative* quanto ao seu

<sup>275</sup> Segundo Parrish (1978, p. 167), inicialmente introduzidos por Petrus de Cruce (Pierre de la Croix).

<sup>276</sup> No caso da França e da Itália o intercâmbio musical era tradicional e intenso.

<sup>277</sup> Marchetto’s discussion in the *Pomerium* of the differences between French and Italian practice provides crucial information for deciphering the rhythm not only of Italian music of the early 14th century but of contemporaneous French music as well.

<sup>278</sup> Data proposta por Herlinger (2001b).

<sup>279</sup> He wrote treatises on all four quadrivial arts

<sup>280</sup> *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*.

[...] ataque virulento sobre a proposta em se dividir o tom inteiro em cinco partes iguais, conforme Marchetto da Padova havia antecipado um século antes em seu *Lucidarium*; crítica relativa à pobre aritmética e lógica defeituosa de Marchetto<sup>281</sup> (HERLINGER, 2001b).

Para os propósitos de comprovação do que discutimos na seção atual, destacamos não propriamente o teor da crítica, mas a continuidade detectada de Franco de Colonia a Marchetto da Padova e também, um século depois, o espelhamento de Muris e de Marchetto nos comentários ou críticas e correções de Beldemandis; existe, pois, um sentido cumulativo, de corrente, mas não isento de crítica (as objeções também são inerentes à aplicação do método escolástico).

McGee em livro *The Sound of Medieval Song*, que recebeu na edição brasileira o título *Estilo Vocal e Ornamentação do Canto Medieval* (2019), relaciona cronologicamente 45 obras, de cerca de 600 a 1497, de autoria identificada, atribuída ou desconhecida, relativas aos tratados musicais de primeira grandeza, incluindo também obras que, mesmo não sendo de música, relatam e descrevem episodicamente práticas musicais e seus contextos (MCGEE, 2019, p. 24-25). A seleção dessas fontes foi feita, é claro, visando à aproximação de questões envolvendo formas de emissão e ornamentação vocais medievais. Por isso, relatos de fontes não necessariamente musicais se uniram aos tratados da área. Dessa amostragem, 45 citações da lista, 24 são seguramente identificadas como autores religiosos (monges, em sua maioria); outras 14, incluindo um grande número de anônimos, têm grande probabilidade de terem sido autores com *status* religiosos, dada a redação da obra e/ou o lugar de procedência; dos sete autores restantes, cinco, cujos dados biográficos são fragmentados, são reconhecidos pelo título de mestre (*magister*).

Mas o que é um mestre, um *magister*, no sentido medieval? No início da Idade Média, as palavras mestre e escolástico foram usadas no mesmo sentido, pois “Nas escolas cristãs, especialmente depois do século VI, habitualmente chamava-se quem nela estava à frente de *magister scholae*, *capiscola* ou *scholasticus*. Com o tempo, a última dessas denominações foi exclusivamente usada.”<sup>282</sup> (TURNER, c2020c, tradução nossa). Mas com o desenvolvimento das escolas e das universidades, chamadas habitualmente de *studia generalia* (TURNER, c2020c), *magister* passa a ser “um grau acadêmico mais alto do que aquele de bacharel”

<sup>281</sup> [The *Tractatus musice speculative*] [...] [is a] virulent attack on the proposal to divide the whole tone into five equal parts that Marchetto da Padova had advanced a century earlier in his *Lucidarium*; critical of what he saw as Marchetto's poor arithmetic and faulty logic.

<sup>282</sup> In the Christian schools, especially after the beginning of the sixth century, it was customary to call the head of the school *magister scholae*, *capiscola*, or *scholasticus*. As time went on, the last of these appellations was used exclusively.



(BURNS, c2020). É um título conferido pelas universidades e que está relacionado, em suas origens, àquela que foi a “mãe das universidades” em artes liberais: a de Paris. Conforme elucida Burns:

A concessão do grau de Mestre em Artes [*magister artium*], enquanto título investido de determinados privilégios acadêmicos, está intimamente ligada em sua origem com os primeiros tempos da Universidade de Paris [...]. Originalmente, o grau correspondia simplesmente ao direito de ensinar, a *Licentia docendi* [...].<sup>283</sup> (BURNS, c2020, tradução nossa).

Ainda segundo o mesmo autor, “em tempos medievais, o título de Mestre era praticamente sinônimo daquele de Doutor, sendo o primeiro mais favorecido em Paris, e nas universidades modeladas a partir dela, e o último em Bolonha e nas universidades que dela derivaram.”<sup>284</sup> (BURNS, c2020, tradução nossa). Em sentido histórico, esses mestres e doutores eram escolásticos por adotarem um método e um sistema formais de investigação característicos. Já do ponto de vista conceitual, a escolástica dividiu em correntes<sup>285</sup>. Desde os primeiros tratados musicais medievais, observa-se uma feitura inspirada em paradigmas de obras teológicas: os autores do *Musica enchiridis* e *Scholica enchiridis* (séc. IX), por exemplo, além de apresentarem conteúdos teórico-práticos, mostram-se preocupados em apresentar uma “filosofia da música” a partir das ideias de Pitágoras, Boécio etc.

Na amostragem de McGee (2019, p. 24-25), dos 32 tratados musicais relacionados entre os séculos VII e XV, 14 datam do século XIII (principalmente a partir de c. 1260), o mesmo século que é definido como “a era de ouro da filosofia escolástica”<sup>286</sup> (TURNER, c2020c, tradução nossa). A lista poderia ser muito maior se fossem nela incluídos os outros tratados – em maioria anônimos e de menor calibre –, mas essa relação contempla as obras remanescentes de primeira grandeza do gênero (tanto para os critérios da época quanto para

---

<sup>283</sup> The conferring of the degree of Master of Arts, as a title invested with certain specific academic privileges, is closely connected in origin with the early history of the University of Paris [...]. Originally, the degree meant simply the right to teach, the *Licentia docendi* [...].

<sup>284</sup> In medieval times, the title of Master was practically synonymous with that of Doctor, the former being more in favour at Paris and the universities modelled after it, and the latter at Bologna and its derivative universities.

<sup>285</sup> Conforme vimos, o escolasticismo medieval dividiu-se em algumas correntes teológico-filosóficas que, modernamente foram basicamente identificados e nomeados “realistas”, “realistas moderados” ou “nominalistas”, distintas e separadas muito em função do conceito de faziam dos “universais”, seu principal ponto de ruptura (vide “Representações da criação divina” no capítulo corrente). Além disso, no século XIII, estudantes e professores de teologia da Universidade de Paris também se dividiram basicamente em três grupos: os dominicanos, os franciscanos (ambas ordens mendicantes recém-formadas) e os chamados “arteanos” (professores e estudantes das artes liberais). Esses grupos defenderam diferentes posições que derivaram principalmente das questões teológicas suscitadas pela leitura de textos recém-descobertos de Aristóteles (apenas parte da obra do filósofo era conhecida no Ocidente medieval até então). Em meio a essas divisões, travaram-se debates duros relativos às traduções e comentários de autores árabes da obra de Aristóteles, principalmente os de Averróis.

<sup>286</sup> the Golden Age of Scholastic philosophy

os atuais), e não há dúvida de que esse levantamento lance luz sobre a preponderância do século XIII e início do XIV enquanto épocas de consolidação da teoria musical. A associação desse “momento” dos tratados musicais com a época áurea da escolástica não é casual, tendo em conta que, como vimos, na maioria dos casos que permitiram identificação ou atribuição de autoria dos tratados musicais, esse autor era um *magister* que deu uma atenção especial a uma das *artes* do *quadrivium*: a música.

Os dados biográficos dos nomes ligados a alguns dos principais tratados do século XIII e início do século XIV revelam certeza ou provável de que eles foram escritos por mestres universitários (*magistri*); são eles: Lambertus, Johannes de Garlandia<sup>287</sup>, Johannes de Grocheio<sup>288</sup>, Johannes de Muris<sup>289</sup> e Iacobus Leodiensis (Jacques de Liège); esses nomes se somam ao também *magister* Franco de Colonia, este referido como capelão do papa (HUGHES, 2001) e, portanto, pertence ao primeiro grupo, dos 24 autores de *status* religioso. Fora do cenário francês ou parisiense, temos, conforme vimos acima, o italiano Marchetto da Padova<sup>290</sup> com seus tratados organizados e escritos claramente em moldes escolásticos (HERLINGER, 2001a) e avançando algumas décadas a mais no século XIV, podemos citar ainda o provável autor do *Quatour plincipalia musice*, o frade e mestre-regente dos franciscanos da Universidade de Oxford, Simon Tunstede (FLOREA, 2001); na passagem do século XIV ao XV, são escritos os tratados do *magister artium* da Universidade de Pádua, Prosdocimus de Beldemandis (HERLINGER, 2001b).

A partir dessa amostragem de tratados musicais, chegamos a certos pontos de contato de seus autores com o ambiente intelectual da época e com alguns parâmetros seguidos pelos escolásticos:

- 1) Filiação escolástica: quando se dispõe de informações biográficas sobre os autores dos tratados, geralmente elas revelam que eles foram *magistri* (mestres); já nos casos em

---

<sup>287</sup> Como vimos anteriormente, Waite (1960) associa Johannes de Garlandia, comprovadamente um *magister* de origem inglesa, com o Garlandia tratadista musical, mas a suspeita de Waite perdeu força em meio acadêmico, na medida em que se adotava a hipótese favorável à identificação de Garlandia com um compilador ativo no fim do século XIII e início do XIV. No caso de se seguir a segunda hipótese, não se pode afirmar que o tratadista tenha sido *magister*, mas também não é possível negar, e Garlandia passaria de provável a apenas possivelmente *magister*.

<sup>288</sup> Grocheio, natural da cidade de Grouchy, perto de Rouan na Normandia, “admite ter discutido certos aspectos de suas obras com um certo Clement, recentemente identificado como um monge da Abadia de Lessay na Normandia.” (PAGE, 1993, p. 72-73). (Grocheio admits to having discussed certain aspects of his works with one Clement, recently identified as a monk of the abbey of Lessay in Normandy.)

<sup>289</sup> *Magister artium*, quer dizer, mestre e professor das artes liberais.

<sup>290</sup> Marchetto da Padova (? 1274; ativo entre 1305-26) foi teórico e compositor, foi *maestro di canto* da Catedral de Pádua de 1305 a 1307. Dois de seus três tratados intitulados *Lucidarium* (1309-18) e *Pomerium* (1318-26) “foram escritos com a ajuda de um frade dominicano, sugerindo isso que Marchetto não tenha sido um erudito, mas sim um músico que desejava codificar a sua experiência prática” (SADIE, 1994, p. 575).

que não há menção ao título, ainda assim menciona-se algum tipo de relação dos tratadistas com ambientes intelectuais eclesiásticos;

- 2) Reverência às *auctoritates*: na redação de seus tratados, seus autores frequentemente fazem alusão a antigas *auctoritates* da filosofia e da música em suas partes introdutórias, antes de abordarem o assunto principal, o que ajuda a legitimar todo o discurso;
- 3) Apego ao saber comum da tradição: geralmente os textos não revelam uma pretensão de trazer novidades, mas se inserem no conceito medieval de construção contínua do conhecimento, “da tradição do saber comum”<sup>291</sup> (BALENSUELA, 2019, tradução nossa);
- 4) Relativização de autoria: em decorrência do item anterior, muitas vezes os papéis de copista, compilador, comentador e escritor não ficam inteiramente claros no texto. Mesmo que os tratados acima mencionados tenham autores certos ou atribuídos, nem sempre é inteiramente claro o grau de participação deles na obra; é o caso de Garlandia que, para muitos pesquisadores, não teria sido mais do que um copista ou compilador do *De mensurabili musica*, tratado ligado a partir de então ao seu nome. A relativização da importância do conceito de autoria da época fazia com que nome do tratadista tendesse a desaparecer nas cópias dos tratados, sendo sequer mencionado nos dizeres iniciais (*incipit*) ou nos dizeres finais (colofão ou *explicit*)<sup>292</sup>; como reinava a mentalidade do “saber comum”, era frequente a falta de crédito ao se fazer uma citação de trecho de obra de outro autor (vide seção “*Contrafactum* não é plágio”); os conteúdos de uma obra principal podiam resultar em derivações abreviadas, contendo os princípios ensinados pelo autor; uma decorrência disso é que “Copistas tardios podiam atribuir falsamente um tratado a um teórico famoso desde que o conteúdo do trabalho fosse compatível com os ensinamentos do teórico.”<sup>293</sup> (BALENSUELA, 2019, tradução nossa);
- 5) Ligação entre os tratados: dentre os tratadistas mais recentes dos que foram relacionados, são frequentemente mencionados um ou mais de um dos autores das obras mais remotas (auxiliando inclusive na identificação de autoria destes). Essa nos parece ser expressão de uma tendência medieval à intertextualidade, pois mais uma

<sup>291</sup> tradition of common knowledge.

<sup>292</sup> *Explicit*: [lat.] s.m. – grupo de palavras que indica a finalização de um manuscrito ou remata capítulos e que, muitas vezes, presta informações a respeito do nome do autor e do título da obra. (HOUAISS, 2004, p. 1288).

<sup>293</sup> Later copyists might falsely ascribe a treatise to a famous theorist if the work’s contents were consistent with that theorist’s teachings.

vez nos deparamos com a noção de “saber comum” compartilhado em “redes” de obras ou de princípios teóricos dessas obras transmitidos através de lições. Dos autores listados, a relação mais relevante nos parece ser a de Franco de Colonia, conhecido até o final da Idade Média e que, apenas entre os autores listados, figura como referência no texto de quatro deles: Muris, Liège, Tunstede e da Padova (HUGHES, 2001). Dessas referências, a que mais chamou atenção foi a de Marchetto da Padova que, poucas décadas depois de Colonia ter escrito o *Ars cantus mensurabilis*, escreveu o seu *Pomerium* na Itália, baseando-se o último tratado largamente no primeiro, e citando o nome do teórico francês. (HERLINGER, 2001a).<sup>294</sup>

Finalmente, convém considerar a superioridade numérica de tratados de música anônimos ou de autoria falsamente atribuída sobre aqueles cujo autor é conhecido. Em muitos casos não se trata, porém, de uma omissão intencional; é preciso levar em conta possíveis deteriorações de informação dos textos usados como base para as cópias dos tratados. Além disso, havia também o costume de compilar, seja de memória ou a partir de possíveis anotações, conjuntos de ensinamentos; nesse caso, como vimos, tratava-se mais de sintetizar os princípios de teóricos renomados do que de gerar cópias de suas obras. Produziam-se, afinal, novos textos.

### 3.2 Nas expressões poético-musicais

Muitos foram os espaços de atuação do músico prático, conforme documentado principalmente a partir dos séculos XI<sup>295</sup> e XII e seus repertórios também apresentavam múltiplas faces: junto às cortes laicas – que mantinham intenso contato entre si – onde

---

<sup>294</sup> Chamamos de “certa herança” ou de “inspiração escolástica” em função do meio de origem dos seus autores, pois os tratados musicais medievais não apresentam a mesma estrutura dos tratados teológicos do período áureo da escolástica, estando desobrigados de seguir as etapas rigorosas do seu método; são bem mais livres nesse sentido, lidando muitas vezes com aspectos práticos das notações, apesar da preocupação pedagógica que apresentam. Ainda assim, há exceções: alguns deles pendem um pouco mais para um certo formalismo, filosófico como, por exemplo, o *Scholica Enchiridis*, do século IX, que adota o método socrático de perguntas e respostas entre professor e aluno ou, de maneira ainda mais rigorosa, o *Pomerium* (1317 ou 1318) e o *Lucidarium* (1319) de Marchetto da Padova, “elaborados por meio das *dubitaciones*, *responsiones*, *contradictiones*, *solutiones* e *dilatationes*.” (HERLINGER, 2001, tradução nossa). (elaborated through *dubitaciones*, *responsiones*, *contradictiones*, *solutiones* and *dilatationes*.)

<sup>295</sup> Coincidindo com a época em que Le Goff ([1982?], p. 8) menciona o “[...] surto da economia da Europa Cristã a partir do século XI”.

floresceu então a arte dos trovadores e também dos jograis<sup>296</sup> e segréis e, já no fim da Idade Média, onde trabalhavam cantores, *piffari*, *trombetti*<sup>297</sup> e mestres polifonistas; nas cortes eclesiásticas, nas igrejas e catedrais e no seu entorno – lugares, por excelência, da polifonia florescente dos séculos XII e XIII, com seus mestres e cantores, com seus *organa* e *conducti* embelezando e aumentando a solenidade das festas mais importantes do calendário litúrgico; nos mosteiros, onde o canto e a salmodia – muitas vezes sob a orientação de *chantres* – eram praticados cotidianamente na Liturgia das Horas, além das missas diárias; nas sociedades urbanas mais burguesas do que aristocráticas, especialmente nas confrarias de jograis no norte da França, onde eram promovidos com regularidade os concursos musicais e poéticos, os *puy*s<sup>298</sup>; além disso, nas nações de estrangeiros das grandes cidades, como as de mercadores em Bruxelas (LE GOFF, [1982?], p. 93) e dos estudantes em Paris (MARIAS, 2004, p. 172), se cantava, com toda certeza, como maneira de lembrar a terra de origem; além de tomarem parte de muitas funções cotidianas, os músicos também participavam de grandes eventos regulares como procissões, festejos musicais<sup>299</sup>, feiras locais e mesmo internacionais<sup>300</sup> – para onde afluíam profissionais itinerantes, jograis que eram, a uma só vez, cantores, recitantes e instrumentistas; havia música nas comemorações de dias santos nas praças ou no entorno das igrejas com os autos, dramatizações musicadas de passagens do Evangelho (como o *Mistério*

<sup>296</sup> Zumthor (1993, p. 56) trata da disseminação em línguas vulgares das palavras derivadas de *joculator*, aquele que joga (de *jocus*, jogo). É preciso também distinguir o jogral de corte daquele que perambulava por cidades, errante. Esse último era em geral identificado com uma classe marginalizada.

<sup>297</sup> Músicos especializados em instrumentos ditos altos, de palheta dupla (da família das charamelas) e de metal (trompetes naturais e, mais tarde, instrumentos diatônicos e cromáticos), incluindo, ocasionalmente, gaitas de foles e o instrumento combinado flajolé (ou galubé) com tambor. Os *piffari* e os *trombetti* foram especialmente ativos nas cortes da Itália a partir do século XIV, com participação crescente nos séculos XV e XVI, quando sua especialidade se associou cada vez mais a nomes de famílias.

<sup>298</sup> “O *puy* (ou *pui*) é um concurso literário, musical e poético que teve lugar no norte da França, onde *trouvères* e jograis tinham o costume de se reencontrar, e aonde se dirigia também uma multidão de burgueses. As mais antigas menções remontam a cerca de 1120, mas questiona-se se esse costume não poderia ter sido anterior.

O termo *puy*s surge em torno de 1100. Deriva do latim *podium* que designa uma elevação natural (um pequeno monte) ou artificial (estrado), sobre os quais os músicos tradicionalmente se apresentavam, e cujas tribunas de músicos perpetuaram esse uso até pouco antes da Renascença.” (HOMO-LECHNER, 1996, p. 50-51). (Le *puy* (ou *pui*) est un concours littéraire, musical et poétique qui se déroulait en France du nord où *trouvères* et jongleurs avaient coutume de se retrouver et où une grande foule de bourgeois se rendait aussi. Les plus anciennes mentions remontent environ à 1120, mais il fait peu de doute que cet usage ait été encore antérieur.

Le terme *puy* apparaît vers 1100. Il derive du latin *podium* désignant une surélévation naturelle (tertre) ou artificielle (estrade), sur laquelle se produisaient traditionnellement les musiciens, et dont les tribunes de musiciens ont perprété l’usage jusqu’après la Renaissance.)

<sup>299</sup> Como a festa jogralesca organizada em Paris (1313), por causa da visita de Eduardo II e que “[...] encheu quatrocentos versos retumbantes da Chronique de Geoffroi.” (ZUMTHOR, 1993, p. 72).

<sup>300</sup> No século XIII, ficaram famosas as grandes feiras de Champagne, de caráter internacional, organizadas alternadamente, cobrindo todo o ano, em quatro cidades do condado, criando “um mercado quase permanente no mundo ocidental”. Os mercadores italianos que para lá afluíam chegaram a construir casas para si e para seus produtos (Le Goff ([1982?], p. 16). No século XIV, por causa da insegurança na França gerada pela Guerra dos Cem Anos, elas decaíram enquanto se desenvolviam as feiras de Frankfurt e Genebra nos séculos XIV e XV (LE GOFF, [1982?], p. 17).

da Paixão, o *Auto dos Peregrinos de Emaús* ou de *As Três Marias*), vidas de santos (*Auto de São Nicolau*) ou de profetas (*Auto de Daniel*); música ainda do repertório paralitúrgico das confrarias, ordens de leigos consagrados, como a dos franciscanos da cidade de Cortona, na Itália (*Laudario di Cortona*, séc. XIII); cantava-se e tocava-se também para ocasiões da vida cotidiana, épocas do ano e em lugares que obviamente requeriam música: as canções de retorno da Primavera (as *retroenchas* provençais, ou as *retrouenges* do norte da França), as canções de trabalho; as manifestações barulhentas e catárticas dos *charivari*; as canções transgressoras, de jogo, de taberna, eróticas ou ainda, ao contrário, moralizantes, dos goliardos; as cantigas das *trobairitz* (mulheres trovadoras); as *cantigas d'amigo* ibéricas e as *chansons des femmes*, com o eu-lírico feminino, ambas apresentando o recorrente tema da espera; os festejos musicais em casamentos; cantigas urbanas, das praças e, de acordo com a letra, no entorno das igrejas (como os *caroles*, danças de roda); ainda, as melodias encorajadoras, cantadas nas rotas de peregrinação, muito ativas, dos muitos santuários europeus<sup>301</sup>; os longos poemas épicos, as *canções de gesta*, musicadas e acompanhadas aos instrumentos – muitas vezes auto-acompanhadas – pelo cantor-recitante, com seus prelúdios, interlúdios e codas; motetos e seus versos enaltecedores ou detratores, escondido sob letras alegóricas; as músicas instrumentais: estampidas, *ductiæ*, *notæ*, *saltarelli* ocupavam o seu lugar constante em ocasiões de festa; diminuições instrumentais baseadas em temas vocais são características do final da Idade Média (como as do *Codex Faenza* ou do *Buxheimer Orgelbuch*); a *Ars subtilior* – que desafia os limites da notação e esconde muitas alusões e citações percebidas apenas por comunidades de compositores e por audiências informadas – foi expressão de uma cultura elitizada.

Os contextos acima dão conta de um aumento de atividade e intercâmbio musicais, a partir do crescimento econômico do século XI (LE GOFF, [1982?], p. 8) e do conseqüente Renascimento urbano do século XII, um movimento que, mesmo em meio a crises, prosseguiria até o fim da Idade Média. Uma miríade de expressões encontrou terreno fértil com florescimento da cultura laica a partir da Idade Média Central; o exemplo máximo dessa cultura, tanto em poesia quanto em música, foi a lírica trovadoresca. Se considerarmos as manifestações desse gênero na sociedade do período como um todo, a partir do século XI as condições para produção e difusão das artes que envolviam o cantar e o tocar se mostraram

---

<sup>301</sup> Dois desses lugares de peregrinação, o de Santiago de Compostela (tão antigo quanto famoso), na Galícia, e o da Virgem de Montserrat no mosteiro beneditino da região montanhosa nas imediações de Barcelona, legaram, respectivamente, dois manuscritos musicais ligados à temática da peregrinação: o *Codex Calixtinus* e o *Llibre Vermell de Montserrat*.

mais favoráveis do que na Alta Idade Média. Um indício do melhoramento geral dessas condições é o fato de as fontes do *corpus* musical de quase todo o período medieval a que hoje se tem acesso terem sido copiadas entre os séculos XI e XV.

Muito do que tem sido analisado sobre música encontra equivalência na poesia e vice-versa, considerando que, conforme acreditavam os trovadores, *mots* e *sons* eram expressões conjuntas de uma mesma arte. Há uma dimensão em especial que se reflete na própria estrutura das artes musicais e poéticas: o intenso diálogo entre as obras e dentro das próprias obras. Estamos nos referindo à intertextualidade e à intratextualidade. A primeira é manifestação em arte da estrutura mental medieval de longa duração, que é a *cooperação*. O sentido cooperativo e de continuidade na conservação oral de muitos textos (poéticos ou musicais) concretizava-se por meio da *movência*, palavra que vamos conceituar a seguir.

### 3.2.1 Variantes *versus* variações: o conceito de movência

As ocorrências constantes de intertextualidade em música e poesia, de que traremos exemplos, denotam a afinidade desse fenômeno com o universo de cooperação mediado pela oralidade e pela escrita. Mas foi preciso escolher uma palavra ou expressão que encerrasse a seguinte ideia: transmitir um texto (literário ou musical) em meio predominantemente oral. No século XX, Paul Zumthor foi um dos autores que mais estudou o fenômeno da circulação da literatura e da poesia e da música na Idade Média. Musicólogos da mesma geração de Zumthor<sup>302</sup> se depararam com questões análogas, relativas à transmissão de repertórios na Idade Média e notaram, sob diferentes óticas “o aspecto proteiforme do texto medieval”<sup>303</sup> (LE VOT, 1993, p. 190, tradução nossa). Zumthor (1993, 2010) concentrou-se no caráter proteiforme, tendente a mudança, como algo constitutivo da linguagem das expressões da arte medieval ligadas à palavra e, fazendo disso seu grande tema, acabou por ocupar-se da questão de maneira abrangente do que outros colegas musicólogos que se deparavam com a questão

---

<sup>302</sup> Le Vot (1993, p. 190) destaca os seguintes nomes: **Dom Eugène Cardine** – um dos mais importantes gregorianistas e semiólogos musicais. Foi monge do Mosteiro de Solesmes (França). Em meio a seus vastos estudos, ocupou-se do caráter irregular nas transcrições de repertório gregoriano por copistas do século XI; **Helmut Huck** – musicólogo e gregorianista alemão, especialmente dedicado às origens do repertório; **Hendrik van der Werf**, musicólogo especializado na música dos *troubadours*; **Leo Treitler** – musicólogo estadunidense de origem alemã, especialmente dedicado à intercessão dos modos de transmissão oral/escrito na música medieval. Este último é referência importante para a nossa tese.

<sup>303</sup> L’aspect protéiforme du texte médiéval. (Esse aspecto cambiante se dá, segundo Le Vot, a partir de dois pólos relativos às representações musicais: um que tende ao fechamento do sistema e outro que tende à sua abertura. Dentre as modificações observadas entre as fontes do mesmo repertório, temos as mais pontuais de ornamentação e as mais estruturais. A abertura também leva à infiltração entre gêneros musicais.) (LE VOT, 1993, p. 190-191).

mais pontualmente, na medida em que estudavam repertórios específicos. Em música, Leo Treitler publicou obras com preocupações análogas, relativas à transmissão, assunto que tangem transversalmente Busse Berger, na área de música medieval, e Mary Carruthers, em literatura da época; ambas se dedicaram ao tema da memória.

A partir de sua pesquisa, Zumthor (1993) adota um vocabulário próprio. Ao eleger a palavra *movência* (*mouvence*), ou processo de transmissão oral de “textos”, pressupôs a presença de *variações* (diferente das *variantes*)<sup>304</sup>. Eis o que o próprio autor observa sobre movência: “a tradição, quando a voz é o seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei movência dos textos.” (ZUMTHOR, 1993, p. 144).

Uma obra desse tipo, quando atualizada na ação musical, expressa para Zumthor (2010, p. 275) uma “falsa reiterabilidade”, pois, “enquanto oral, não é jamais reiterável”. Zumthor (1993, p. 29) relativiza com isso a noção de “fixidez do texto”. Parece-nos que “relativizar” é uma palavra importante para definir o fenômeno da transmissão de textos musicais medievais, porque para certas obras observa-se um esforço cioso e consciente de retransmitir da maneira mais precisa possível um determinado corpo de repertório. Veremos no Capítulo 3 como o próprio advento e desenvolvimento das primeiras notações musicais medievais no século IX estavam ligados à tentativa de estabelecer, com fins de universalizar, não somente uma forma de se cantar, mas o próprio texto musical. Os esforços de não se adulterarem os textos originais – ações ainda mais dignas de mérito em uma sociedade que não conhecia a imprensa – eram evidentes nas obras teológicas das *auctoritates*. Muitas das correções e notas dos copistas que trabalhavam nos *studia* monásticos, tendo seu trabalho supervisionado, concorriam para se aproximarem ao máximo daquilo que o autor teria escrito ou querido expressar. Por essa razão, não se pode pensar em abolir a tradicional análise feita a partir de variantes de um texto original. Acontece que para muitos repertórios poéticos e musicais outros valores e princípios entram em cena; a fixidez do texto deixa de ser um ideal buscado. Entra-se então no terreno das *variações*, ou das *múltiplas versões* de um mesmo texto; as forças do ambiente oral expressam-se melhor nesses casos, e seus indícios são flagrados na própria escrita musical.

---

<sup>304</sup> Conceitos contemporaneamente aceitos no terreno da crítica textual visam corresponder melhor à natureza das obras medievais. Cambria (2005, p. 11), corroborando Celso Cunha, identifica e diferencia *variação* – entendida como atualização do “texto” no ato da recitação poética, portanto um produto muito vinculado à cultura oral – de *variante*, palavra há muito consolidada pela tradição dos estudos literários, e que tradicionalmente se define por diferentes versões escritas de um texto serem estudadas a partir de uma fonte principal. Cambria (2005) cita Paul Zumthor como nome relevante para essa recente forma de abordagem de textos medievais.



Esses são traços culturais que ajudam a explicar o favorecimento de formas de intertextualidade em produções poético-musicais. Em um mundo em que predominava o idioma oral, as *variações* dos textos musicais passavam antes por uma atualização no ato da execução musical e, por isso, a escrita ligava-se ao que era da ordem da oralidade, reiterando a obra, mas não por meio da reprodução literal do modelo tomado. É claro que isso precisa ser visto de forma balanceada, pois toda tradição necessita de suas forças de conservação, de suas regras para sua própria sobrevivência, o que dá ocasião também para um “fechamento do sistema”<sup>305</sup> (LE VOT, 1993, p. 191, tradução nossa). Se o simples ato de notar ou escrever abre novas dimensões, para Treitler (2003), em se tratando de música medieval, mesmo as variantes escritas podiam continuar a conter indícios de forte vinculação com o mundo oral.

A movência de textos em mundo oral é indício de desapego do homem medieval ao conceito fechado de obra. Embora se buscasse a excelência nas realizações humanas, em uma escala de valores, o resultado dessas realizações ou o *status* de seus autores não poderiam ocupar o lugar mais alto, pois enquanto pertencente ao mundo, viam-se limitadas à transitoriedade das coisas, mesmo quando essas coisas eram tidas como “boas” e concorrentes para o bem. Daí que muitas obras medievais tenham sido concluídas com o colofão *Soli Deo gloria* em seu *explicit*, em substituição à assinatura; ainda hoje clérigos católicos, ao publicarem um trabalho escrito, preferem assinar simplesmente “um monge” a se identificarem como autores; quando não acontecia por acidente, por deterioração da informação, a alta incidência do anonimato sobre os tratados musicais, conforme vimos na seção precedente, testemunha o pouco caso pela autoria por parte do próprio tratadista; certa indiferença pela assinatura da obra era ainda imposta por terceiros, aqueles responsáveis pela transcrição dos textos. Nesse caso, o autor original quase sempre não tinha controle das cópias e novas redações feitas a partir de seu texto. Nas obras – moventes, resultantes de cooperação, tidas como expressões de um mundo transitório – o *ego* tendia a ser relativizado ao se assumirem papéis que não correspondiam exatamente ao *status* de autor, embora esses papéis não fossem considerados menos úteis socialmente. São eles os de copista, compilador e comentador. Ao tratar da escolástica, Marías (2004, p. 138) entende que a ausência do conceito moderno de original não transforma seus escritores num todo homogêneo, sem “personalidades eminentes”. Se expandirmos o conceito de original, sem defini-lo exclusivamente segundo a produção daquilo que é inteiramente novo, mas entendendo-o também segundo o engenho e a capacidade de se reelaborar o que está dado dentro de certos

---

<sup>305</sup> Fermeture do système

limites, seremos capazes de identificar e nomear “originais” muitas realizações no campo da arte e do saber medievais. Mas tendo o senso comum cristalizado a percepção de que original liga-se à ideia de inovação, é temerário usar essa palavra livremente em nosso texto. A autolimitação por via de regras ou a partir do reaproveitamento de recursos e materiais poéticos e musicais não levava necessariamente à produção de obras homogêneas e sem personalidade; eram “pontos de partida” para a invenção e não “lugar de chegada”. Alguns exemplos musicais que serão apresentados ainda neste capítulo talvez possam aclarar o que estamos tentando definir em teoria; neles veremos como “original” pode sim prescindir de “novo”.

Cambraia (2005, p. 11) contribuiu para definir os conceitos de cooperação e de “obra aberta” ao ressaltar “a indiferença dos escritores medievais pela propriedade e pela originalidade da obra, que estimavam ver alterada ou acrescida [...]”. Assim, quando se fala em *corpus* poético e musical da época, não se pode perder de vista as *variações* a que poderia estar sujeito. Tais *variações* podem ser percebidas nas ocorrências das transcrições comparativas de um trecho de um mesmo moteto transmitido por cinco fontes medievais de primeira grandeza<sup>306</sup> (Exemplo Musical 3). Faremos alguns comentários em seguida.

---

<sup>306</sup> Las Huelgas (Burgos, Mosteiro de Las Huelgas), Bamberg (Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115), La Clayette (Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 13521), Montpellier (Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine, H 196) e Wolfenbüttel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Helmst. 1099).

## EXEMPLO MUSICAL 3 – Variações ou versões múltiplas de um moteto

*Celi domina / Ave virgo / Et super*  
(Versions multiples)

Las H, fol. 115

Ce - li do - mi - na quam sanc - to - rum ag - ni - na ve - ne - ran - tur om - ni -  
A - ve vir - go vir - gi - num a - ve lu - men lu - mi - num a - ve nos - trum

(Et super)

Ba, fol. 3

Ce - li do - mi - na quam sanc - to - rum ag - ni - na ve - ne - ran - tur om - ni -  
A - ve vir - go vir - gi - num a - ve lu - men lu - mi - num a - ve nos - trum

Et super

Cl, fol. 374r

Non - ne sanz a - mor na - vra ia ioi - e a nul ior se - le na au - cun a -  
Moi - ne qui a cuer io - lif ne doit es - tre sanz a - mor au mains de nos -

Et super.

Mo, fol. 152v- 154r

Non - ne sanz a - mour na - vra ia ioi - e a nul ior sel - le na au - cun a -  
Moi - ne qui a cuer io - lif ne doit es - tre sanz a - mour. au mains de no -

Et super

W2, fol. 207

Non - ne sanz a - mor na - vra ia ioi - e a nul ior see - le na au - cun con -  
Moi - ne qi a cuer io - lif ne doit es - tre sanz a - mor au meins de nos -

Et super.

The image shows a musical score for a Latin hymn, consisting of three systems of three staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are in Latin and French.

**System 1 (Latin):**  
 a in ce - les - ti cu - ri - a tu - um ro - ga fi - li - um re - dem -  
 gau - di - um o ma - ri - a a - ve sa - lus ho - mi - num et ve - ni - a

**System 2 (Latin):**  
 a in ce - les - ti cu - ri - a tu - um ro - ga fi - li - um re - dem -  
 gau - di - um o ma - ri - a a - ve sa - lus gen - ci - um et ve - ni - a

**System 3 (French):**  
 mi qui a dieu pri - e por lui quen a - mer a grant do - lour quant on  
 tre sei - gnor pour moi le di que on - ques mais ne san - ti si grant do - lour

**System 4 (French):**  
 mi qui a dieu proi - e por li quen a - mer a grant dou - cor quant len  
 tre si - gnor por moi le di qui on - ques mes ne sen - ti si grant dou - cor

**System 5 (French):**  
 fort qi a - deu proi - e por li qen a - mer a grant dou - cor qant on  
 tre sei - gnor por moi le di qi on - ques mes ne sen - ti si grant dou - cor

Fonte: Hamon e Gonneaud (1996, p. 3-4).

Dentre todos os gêneros polifônicos nascidos no século XIII, o moteto tem sido apontado como aquele que mais se prestou a experimentações conforme se desenvolviam os sistemas de notação mensural. Observamos na partitura que os dois primeiros sistemas de cada página dos manuscritos de Las Huelgas e de Bamberg apresentam textos latinos, um para cada uma de suas vozes superiores, ao passo que as outras três fontes (La Clayette, Montpellier e Wolfenbüttel) adaptam textos independentes em francês – segundo a tradição lírica dos *trouvères* – sob as mesmas melodias (um para o *duplum* e outro para o *triplum*). Começamos por considerar o tenor, litúrgico (origem convencional para os motetos da época). Não é de surpreender que as cinco fontes apresentem melodias idênticas no trecho selecionado, porque apesar da existência de tradições paralelas remanescentes, as melodias do canto eclesiástico litúrgico tenderam a ser uniformizadas e universalizadas em um processo iniciado na Alta Idade Média. Quanto ao texto, a voz do tenor cumpre, nas cinco fontes, a convenção de apresentar apenas o *incipit*, com a função de precisar a procedência da melodia pelas palavras *et super*, prosseguindo a melodia sem texto. O tenor, pertencente originalmente à *musica plana*, passa a ser tratado ritmicamente, segundo a *musica mensurata*. Para entendermos o que ocorre nessa voz do ponto de vista rítmico, é preciso considerá-la segundo o primeiro modo<sup>307</sup> (trocaico) e suas derivações. O modelo desse modo é constituído de uma *Longa (L)* e uma *Brevis (B)*, valendo dois tempos a primeira e um tempo a última; juntas elas formam um pé métrico (expresso por uma semínima e uma colcheia na transcrição). Mas

---

<sup>307</sup> Popin (2003, p. 100) argumenta que a teoria dos modos rítmicos medievais se inspirou em Quintiliano (séc. I d.C.), especificamente em seu *De Institutione Oratoria* (livro IX). Os princípios do orador e retórico romano teriam sido adaptados e refletidos na prosa, na poesia e na música medievais. “A Idade Média musical, respeitadora dos gramáticos latinos, espontaneamente e sistematicamente aplicou às partes de polifonia, munidas de um texto simplesmente vocalizado, os esquemas ‘universais’ de Quintiliano, os quais valiam também para a prosa e para a poesia.” (POPIN, 2003, p. 100, tradução nossa). (Le Moyen Âge musical, respectueux des grammairiens latins, a donc spontanément et systématiquement appliqué aux parties des polyphonies, munies d’un texte ou simplement vocalisées, les schémas “universels” de Quintilien, lesquels valaient aussi bien pour la prose que pour les vers.). Ainda segundo a autora, Quintiliano estabeleceu que uma Longa valia sempre duas Breves; assume-se, por exemplo, que “Se o modo é fundado na alternância regular de Longas e de Breves, ele se definirá pelo pé métrico trocaico (– U) e o ritmo duplo, pois uma Longa para Quintiliano vale sempre duas Breves (POPIN, 2003, p. 100, tradução nossa). (Si le mode est fondé sur l’alternance régulière de Longues et de Brèves, il se définira par le pied métrique trochaïque (– U) et le rythme double, car une Longue pour Quintilien vaut toujours deux Brèves.). Admitida tal teoria, dela se extrairia apenas um princípio original, já que os seis modos rítmicos medievais assumiram valores alternativos para as mesmas figuras: a Longa poderia ser *recta* ou *perfecta*, e a Breve, por sua vez, *recta* ou *altera*; na medida em que os modos iam sendo aplicados a contextos musicais diferentes, ocorreu, com o tempo, certa flexibilização na sequência das figuras (empregando-se inclusive valores de duração proporcionalmente menor); não se tratava mais de uma utilização estrita dos modos às melodias. Era também corrente o uso de modos distintos em diferentes partes da polifonia e, com o tempo, as melodias passaram a ser representadas segundo sequências rítmicas mais variadas, ao se evitarem alternâncias sistemáticas da Breve e da Longa. O reconhecimento da presença dos princípios estabelecidos por Quintiliano entre os teóricos medievais faz frente ao que muitos livros de História da Música propagam: que os modos rítmicos, sempre de base ternária, teriam sido inspirados na perfeição da Trindade. O nosso argumento é: apesar de a analogia teológica ser comprovada pelos próprios textos dos tratadistas, é preciso levar em conta a herança da Antiguidade nesse caso, conforme sugere Popin (2003).

essas duas figuras são ainda seguidas de uma *L* de dois tempos, completada por uma pausa de *B* (um tempo). O resultado é uma sucessão contínua de uma estrutura de seis tempos com dois pés (*L B L*), separada por uma pausa de *B*, o que pode ser prontamente identificado na partitura. Essa estrutura é um exemplo de *ordo* denominado “perfeito” na época por começar e terminar com a mesma figura (LE VOT, 1993, p. 147). Já as outras vozes, a segunda (moteto ou *duplum*) e a terceira (*triplum*), apresentam um grande número de diferenças não estruturais, com adição ou supressão de notas ornamentais representadas por *plicas*<sup>308</sup> (tradicionalmente grafadas em transcrições modernas por meio de um traço oblíquo atravessado nas hastes das figuras correspondentes, conforme o Exemplo 3 acima) e *Semibreves* (*S*), correspondentes às semicolcheias na transcrição aqui adotada. Consideramos que as diferenças não são estruturais porque as consonâncias formadas por quintas e oitavas em parte forte dos tempos na partitura apresentada são preservadas de uma versão a outra; é o que se observa no compasso 3, em que a versão de Las Huelgas difere das demais pela inclusão da nota fá’ de passagem (colcheia plicada), pela nota ré’ na segunda semicolcheia da transcrição (em lugar do dó’ no ponto equivalente das demais) e ainda pelo uso de um grupo de tercina adicionando uma nota (mi’) em relação aos grupos regulares de duas semicolcheias na transcrição extraída dos outros quatro manuscritos. Outra passagem ilustrativa bastante contundente quanto às diferenças encontradas encontra-se segunda página, no quarto compasso do moteto e do *triplum*. Aqui, nenhuma das cinco versões em ambas as vozes coincide; no moteto, o perfil melódico descendente via graus conjuntos é preservado, mas cada manuscrito propõe agrupamentos rítmicos distintos, valorizando temporalmente o fá (Montpellier e Wonfenbüttel), adicionando uma bordadura inferior sobre o sol no ponto equivalente (Las Huelgas e La Clayette), ou sugerindo uma distribuição com durações homogêneas na passagem (Bamberg). Poderíamos prosseguir enumerando as constantes diferenças nas melodias das vozes mais agudas do moteto das cinco fontes. O grande número de variações em diversas passagens aponta para ações independentes e deliberadas para cada uma das fontes. A multiplicidade é de tal ordem que não é possível determinar que uma fonte tenha servido de modelo ou, mesmo considerando hipoteticamente a existência de uma fonte principal, está caracterizado que não existiu um modelo a ser “copiado”. Para usar o jargão de

---

<sup>308</sup> Notas ornamentais usadas quase sempre para constituir passagem ou bordadura. Quando encontrada na notação modal, Popin considera que “[...] a plica não é mais do que a sinalização da divisão de um som em dois.” (POPIN, 2003, p.102, tradução nossa). ([...] la plique n’est rien d’autre que la marque d’une division d’un son en deux.).

estudos comparados, são demasiados os “lugares-críticos” (CAMBRAIA, 2005, p. 135) para se estabelecer um modelo.

Composição musical em tempo real, *variações* na apresentação de uma composição, “obra aberta”, *bem comum* são conceitos que apontam, pois, para certa liberdade e indicam hábitos heterodoxos frente a noções mais conservadoras de obra musical, mas, ao mesmo tempo, essa é uma liberdade condicionada por tradições, sendo muito mais voltada para a própria obra do que para a personalidade de quem a criava ou a executava, o que é uma perspectiva ortodoxa frente ao conceito hoje hegemônico de originalidade. Eis uma consideração sobre o julgamento negativo da arte medieval feito a partir de uma perspectiva típica da Era Moderna: “A mutabilidade, a variação, a incessante retomada de temas obrigatórios, o remetimento (implícito mesmo) à autoridade de uma tradição não escrita [...] figuram, de agora em diante como meios pobres, algo previsíveis” (ZUMTHOR, 1993, p. 29). Vamos nos deter um pouco sobre essas palavras. O que pode passar despercebido nessa construção – e até mesmo dando a entender o contrário do que o autor quer dizer em uma leitura superficial – é que ela não parte apenas de ideias ortodoxas para definir a arte medieval. Existe sim uma ortodoxia naquilo que condiciona inicialmente uma obra, o que Zumthor ressalta “nos temas obrigatórios” e no “remetimento à autoridade”. O sentido de continuidade tende a circunscrever os temas, tornando obrigatórias também certas formas e abordagens. Mas, do momento em que se passa à realização da obra, abre-se o campo da “mutabilidade” e da “variação”, mencionados no início da frase, o que leva a resultados artísticos e experiências de transformações, permeadas de inconstâncias, idiosincrasias, possibilidades sempre renovadas de intertextualidades, alusões e citações – próprias de uma cultura que vive na intercessão das expressões orais e escritas. Em suma, a obra permanece virtualmente “aberta” em vários sentidos. Desse ponto de vista, a arte medieval é muito mais heterodoxa do que possa parecer inicialmente e, sobretudo frente a certos modelos propostos, principalmente no século XIX europeu, segundo os quais, a obra torna-se propriedade intelectual e expressão inalienável do autor, tendendo assim a encontrar uma forma acabada (ver “Da obra antes do autor ao autor antes da obra”). Segundo o que derivou desse modelo, executar uma obra musical expressamente contra as intenções do compositor – muitas vezes supostas – é corrompê-la; trocar algumas notas então, praticamente um “ato criminoso”; copiar uma parte da obra e declarar que a partitura resultante é de sua própria autoria, dependendo da extensão do trecho copiado, configura plágio. Vista por esse prisma, a libertação das formas e dos modelos musicais em favor da livre imaginação, enfim, a

emancipação do autor e de sua obra no ambiente da música de concerto no século XIX, trouxe a reboque tendências de restrição para o intérprete comum. É justo também considerar que tais restrições não eram necessariamente praticadas no século XIX, mas resultaram de leituras posteriores sobre o Romantismo musical. A intenção aqui não é fazer juízo de valor, o que seria questionável em uma tese, mas encontrar contrastes entre duas estéticas: uma hegemônica e outra culturalmente distante e que se quer delimitar. Os dois modelos tomados: o romântico e o medieval não são ortodoxos ou heterodoxos em todos os sentidos. A originalidade não está ausente da obra de arte medieval, mas se mostra à maneira de uma beleza despretensiosa.

### 3.2.2 Formas de inter e intratextualidade poético-musicais: *contrafactum*, citação e alusão<sup>309</sup>

Conforme analisaremos, a prática da intertextualidade em música medieval assumiu muitas formas em várias épocas desse período histórico. Ela baseou-se em uma rede de obras compartilhadas que deixava rastros sobre novas, a partir de “jogos de reconhecimento”. Como costuma acontecer num jogo, lançava-se um desafio que, para o compositor, consistia em manipular um determinado material musical previamente conhecido pelos envolvidos. Este era um jogo que envolvia os pares de um meio poético-musical, ou que, eventualmente, se destinava a um círculo um pouco mais amplo. Para a audiência, o desafio consistia em desvendar, em meio ao que se escutava, tudo aquilo que havia sido citado de outra obra, além de apreciar como o material musical original foi manipulado. Nos casos em que os graus de sutileza e codificação das citações fossem muito altos, especula-se que o jogo tenha sido interno, destinado a um grupo restrito, composto apenas por indivíduos que dominassem os códigos estabelecidos. Em outros casos, a recepção se dava em diferentes escalas: um integrante músico do mesmo círculo certamente identificaria muitas ocorrências musicais que o espectador de fora não seria capaz de alcançar. Para todas essas circunstâncias, citar ou fazer alusão a versos ou partes de uma melodia de uma cantiga famosa era um meio seguro de valorizar a nova composição, demonstrando conhecimento, capacidade de memorização e de elaboração, ao se gerar algo novo a partir do antigo.

Hoje, a dificuldade em se identificarem citações poético-musicais deriva do fato de elas terem deixado de ser parte do jogo a que nos referimos logo acima. O pesquisador chega

---

<sup>309</sup> O Apêndice G (MÚSICA, 2021) ilustra os conteúdos expostos a partir dessa seção até o final do capítulo corrente, bem como os conteúdos apresentados no Capítulo 4. Ele está disponível em: <https://youtu.be/DLIfSA12o-Q>. Acesso em: 25 maio 2021.



a duvidar diante de algumas evidências mais sutis e se pergunta muitas vezes se elas indicam ocorrência ou mera casualidade. As formas de intertextualidade poético-musicais medievais estão longe de resumirem a cópias ou referências diretas. Conforme veremos a seguir, elas se manifestaram em três formas principais: o *contrafactum*, a *citação* e a *alusão*.

Para tratar desses fenômenos, escolhemos partir inicialmente de exemplos provençais<sup>310</sup> e franceses<sup>311</sup> do século XIII, e depois examinando um *conductus* polifônico (um *contrafactum* com elementos intratextuais), também do século XIII; em seguida, para as ocorrências de citações e alusões, buscamos exemplos de polifonistas italianos do fim da Idade Média (séculos XIV e XV), muito influenciados pela estética francesa. É lícito que se questione como se pode esperar que as ocorrências de intertextualidade desses espaços geográficos possam ser estendidas a obras poéticas e musicais de outras partes da Europa Ocidental e em várias etapas da história medieval. Sem pretender submeter tudo a uma estética francesa, é certo, no entanto, que os modelos medievais provençais e franceses exerceram uma influência determinante e indiscutível sobre a poesia e também sobre a música monofônica e polifônica europeia como um todo<sup>312</sup>. A teoria musical e os sistemas notacionais modal e mensural dos séculos XII e XIII foram criações francesas, assim como os seus primeiros desenvolvimentos. Também tiveram primazia as escolas de polifonia francesas, que serviram de modelo para muitos outros países e regiões. Poemas de músicas do final da Idade Média, quase dois séculos depois do fim da época áurea dos *troubadours*, continuavam a adotar convenções e modelos provençais do amor cortês; é o que se observa nos textos dos poemas de músicas da *Ars nova* francesa e italiana, dos *Minnesänger* e dos compositores da corte de Borgonha, por exemplo.

---

<sup>310</sup> Seguimos aqui os limites geográficos sugeridos por Segismundo Spina (1991, p. 17) “por Provença vamos designar aqui, não obstante a impropriedade do termo, toda a civilização do Languedócio que está compreendida entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana”.

<sup>311</sup> O francês, cuja história se liga às chamadas *langues d’oïl*, ou família das línguas galo-românicas faladas no norte da França, distinguia-se das línguas e dialetos derivados das *langues d’oc* da porção meridional. Essas distinções linguísticas e geográficas ligaram-se a identidades culturais dessas duas regiões. As diferenças entre elas são notáveis e claramente perceptíveis, por exemplo, na música e na poesia dos trovadores originadas ao sul e aquelas produzidas pelos representantes da arte ao norte, áreas correspondentes, respectivamente e de maneira aproximada, às regiões meridionais e setentrionais da França atual.

<sup>312</sup> Spina (1991, p. 17), por exemplo, relata que na Provença brotou “uma poesia lírica cuja importância é indiscutível como fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores”. Os códigos da poesia e do amor cortês provençal também eram conhecidos; Lapa (1952, p. 187) menciona algumas das obras mais representativas: “o *Donat proensal*, *Las rasos de trobar* de Raimon Vidal e, no século XIV, o grande tratado métrico conhecido pelo nome de *Las leys d’amors* (1356).”

### 3.2.2.1 *Contrafactum* não é plágio

De todas as palavras que denotam intertextualidade, a mais conhecida é o adjetivo substantivado *contrafactum*. Segundo Falck e Picker (2001), *contrafactum* vem do latim medieval, tendo *contrafacere* os sentidos de “imitar, contrafazer, forjar”.<sup>313</sup> (FALCK; PICKER, 2001, tradução nossa). Os autores reforçam que a palavra não tinha origem no latim clássico e que em seu uso geral, não propriamente musical ou poético, poderia até ter uma conotação negativa:

Apesar de a palavra “contrafactum” (ou “contrafacere”) não fazer parte da língua clássica, ela foi usada na Idade Média no sentido de imitação em geral, embora frequentemente de acordo com uma conotação mais negativa de contrafazer [...].<sup>314</sup> (FALCK; PICKER, 2001, tradução nossa).

Mas em se tratando de música, “a constante reutilização de melodias mais antigas, sacras em particular, é tão fundamental tanto para a técnica quanto para o espírito medieval, que ela não constitui um uso distintivo.”<sup>315</sup> (FALCK; PICKER, 2001, tradução nossa). O que os autores parecem querer transmitir é que o empréstimo de melodias inteiras era um expediente tão comum e indistinto do próprio ato de compor, que *contrafactum*, apesar de disseminado enquanto prática (ou até mesmo por essa razão), raramente é assim nomeado, tal a sua naturalização. Assim, Falck e Picker (2001) consideram que

Embora o termo não seja usado em teoria musical medieval, melodias são ocasionalmente identificadas, tal como em “un lai de Nostre Dame contre le Lai Markiol” [um *lai* de Nossa Senhora contra o *Lai Markiol*], que acompanha o *contrafactum* mariano *Flours ne glais* (R. 192), atribuído a Gauthier de Coincy. Mas esse uso não é consistente e a expressão “super cantilenam” é igualmente comum.<sup>316</sup> (FALCK; PICKER, 2001, tradução nossa).

Convém compreender o fenômeno, independentemente da denominação. Ele era antigo, difundido e fazia parte de uma concepção própria do ato de compor em que se valorizava uma “[...] aptidão tradicional antes da originalidade [...]”<sup>317</sup> (CHEW;

<sup>313</sup> *Contrafactum* (from medieval Lat. *contrafacere*: “to imitate”, “counterfeit”, “forge”)

<sup>314</sup> Although the word “contrafactum” (or “contrafacere”) is not part of the classical language, it was used in the Middle Ages to mean imitation in general, though often with the more negative connotation of counterfeit [...].

<sup>315</sup> The constant re-use of older, particularly sacred, melodies is so fundamental to both the technique and spirit of medieval music that it does not constitute a special usage.

<sup>316</sup> Although the term is not used in medieval music theory, melodies are occasionally identified in rubrics such as “un *lais* de Nostre Dame contre le *Lai Markiol*”, which accompanies the Marian *contrafactum* *Flours ne glais* (R.192) attributed to Gautier de Coincy. But this usage is not consistent and the phrase ‘super cantilenam’ is equally common.

<sup>317</sup> [...] traditional aptness rather than originality [...]

MCKINNON, 2001, tradução nossa). Remontam à Alta Idade Média as evidências sobre um *ethos* do compositor que se via como integrante de uma cadeia contínua com a qual cooperava, tomando e alterando material preexistente. Já nos primeiros exemplos de música notada dos séculos IX-XI que chegaram aos nossos dias é possível notar uma dimensão cooperativa da arte musical, através, por exemplo, da prática da centonização<sup>318</sup> ou da composição de tropas<sup>319</sup>.

De acordo com o caso, havia dois modos principais de se produzir *contrafactum*: um referente à música (na presença de música e poesia) e outro ao texto (na presença apenas de texto poético).

O primeiro modo consiste na utilização da melodia principal de uma obra em sua integralidade ou com pequenas modificações, adaptando-se à nova obra um texto diferente; o segundo, que envolve apenas textos poéticos, depende de se encontrarem referências explícitas – em nível formal e semântico – no texto imitador. Marshall (1980, p. 290) explica o mesmo de outra forma: “Temos certeza absoluta de estarmos diante de um *contrafactum* uma vez que dois textos distintos são conservados sob a mesma melodia ou uma vez que o texto da imitação comporte uma referência explícita ao seu modelo.”<sup>320</sup> O autor refina o fenômeno, trazendo algumas especificidades:

---

<sup>318</sup> Modalidades de reuso de fórmulas melódicas permutáveis ou de melodias inteiras aplicadas a diferentes textos correspondem a práticas tão antigas quanto constitutivas do próprio canto eclesialístico litúrgico medieval. Os primeiros estudos sistemáticos modernos da incidência das fórmulas musicais no corpo desse repertório remontam a Wagner (1921) e a Ferretti (1934). Segundo Chew e McKinnon (2001), Wagner já falava em “melismas errantes” e Ferretti foi o primeiro a utilizar a palavra *cento* para definir melodias construídas por fórmulas melódicas. A analogia da colcha de retalhos nem sempre tem sido considerada a mais apropriada para descrever a constituição do canto gregoriano. Chew e McKinnon definem o canto formulaico mais a partir de uma criação organicamente unificada, o que iria da adaptação de melodias inteiras a novos textos, à acomodação “[...] de diferentes textos de cada canto segundo uma livre reelaboração de material novo, tendo fórmulas comuns como fundo [...]” (CHEW; MCKINNON, 2001, tradução nossa). ([...] of different texts of each chant by a free reworking of new material together with a fund of common formulae [...]).

<sup>319</sup> Segundo Planchart (2001), “Nome dado, do século IX em diante, a um certo número de gêneros intimamente relacionados, consistindo essencialmente de adições a cantos preexistentes. Três tipos de adições são encontradas: (1) aquela de frase musical, um melisma sem texto (não classificado, tampouco chamado de tropa nas fontes); (2) de um texto relativo a um melisma preexistente (mais frequentemente denominado *prosula*, *prosa*, *verba* ou *versus*, embora algumas vezes também chamado de tropa nas fontes); (3) aquela de novos verso ou versos, consistindo de texto e música (mais frequentemente denominado tropa, mas também *laudes*, *versus* e, em certos casos, *farsa* nas fontes).” (PLANCHART, 2001, tradução nossa). (Name given from the 9th century onwards to a number of closely related genres consisting essentially of additions to pre-existing chants. Three types of addition are found: (1) that of a musical phrase, a melisma without text (unlabelled or called trope in the sources); (2) that of a text to a pre-existing melisma (most frequently called *prosula*, *prosa*, *verba* or *versus*, though sometimes also trope, in the sources); (3) that of a new verse or verses, consisting of text and music (most frequently called trope, but also *laudes*, *versus* and in certain specific cases *farsa*, in the sources). Sobre a classificação acima, Planchart (2001) destaca que a subordinação de gêneros diversos ao mesmo nome (tropo ou tropa) é uma decisão moderna e não medieval, tendo sido, portanto, passível de revisão.

<sup>320</sup> On n’a la certitude absolue de se trouver en présence d’un *contrafactum* que lorsque deux textes différents sont conservés avec la même mélodie ou lorsque le texte de l’imitation comporte une référence explicite à son modele.

Sabe-se que a prática dos *contrafacta* não se restringe a um único domínio linguístico, ao contrário, a descoberta de novas relações entre *trouvères* e *troubadours*, entre língua vulgar e língua latina, não corresponde à menor das contribuições previstas por esse tipo de pesquisa<sup>321</sup> (MARSHALL, 1980, p. 290, tradução nossa).

Quando o *contrafactum* se refere à melodia (primeiro modo exposto no início do parágrafo), Marshall (1980) propõe uma subdivisão com duas soluções: (i) em se aproveitando a melodia integralmente, sem modificações, o texto imitador precisa corresponder ao modelo quanto à ordem dos versos e número de sílabas poéticas (enquadramento métrico); (ii) adaptando-se a melodia do modelo em função de um novo texto. É o que se lê a seguir:

Dois casos muito diferentes ocorrem do momento em que a melodia do modelo é utilizada por um *contrafactum* sem qualquer modificação ou sob uma forma mais ou menos alterada. O empréstimo sem modificações de uma melodia preexistente implica em certos compromissos quanto ao texto. Ele implica na reprodução exata do enquadramento métrico do modelo; por “enquadramento métrico” entendemos a disposição dentro de uma certa ordem de versos com um número determinado de sílabas com terminação masculina ou feminina. (MARSHALL, 1980, p. 290, tradução nossa).<sup>322</sup>

Assim, ao se adotar a primeira solução (i), é preciso manter uma correspondência com o texto original, pelo menos quanto ao enquadramento métrico, embora o autor mencione que os *troubadours* costumavam, em seus *contrafacta*, manter, além disso, o mesmo esquema rímico, e outros detalhes mais refinados do texto poético original (MARSHALL, 1980, p. 290-291). Quanto ao segundo caso, o autor sublinha que existe uma relação de dependência da música e do texto nas versões *contrafacta*: quando a melodia é aumentada ou diminuída, o texto deve acompanhar essa modificação: “quando uma melodia preexistente é retomada sob uma forma alterada, é de se esperar que se encontrem as modificações correspondentes no enquadramento métrico que pode ser aumentado ou abreviado” (MARSHALL, 1980, p. 291)<sup>323</sup>.

<sup>321</sup> On sait que la pratique des *contrafacta* n’est pas limitée à un seul domaine linguistique: au contraire, la découverte de nouveaux rapports entre *trouvères* et *troubadours*, entre langue vulgaire et langue latine, n’est pas la moindre des contributions à attendre de ce genre de recherches.

<sup>322</sup> Deux cas assez différents se produisent, selon que la melodie du modèle est utilisée par le *contrafactum* sans aucune modification ou sous une forme plus ou moins altérée. L’emprunt sans modification d’une mélodie préexistante implique certaines contraintes au niveau du texte. Il implique la reproduction exacte de la *charpente métrique* du modèle; par “charpente métrique” nous entendons la disposition dans un certain ordre de vers d’un certain nombre de syllabes à terminaison soit masculine soit féminine.

<sup>323</sup> Là où la mélodie préexistante est reprise sous une forme altérée, on doit s’attendre à trouver les modifications correspondentes dans la charpente métrique, qui peut être soit abrégée soit étendue.

Vemos, a partir de Marshall (1980), que tomar uma melodia emprestada não era necessariamente um processo simples, pois havia um compromisso de se manter na imitação do modelo pelo menos o enquadramento métrico, ao qual se somava, às vezes, o esquema rímico. Em se tratando apenas de poesia, sem música, a simples manutenção dos elementos formais não era suficiente; era preciso haver também correspondências semânticas para que o *contrafactum* pudesse se caracterizar, relacionando-se ao seu modelo. Entramos também nesse caso no terreno da *alusão*, porque entre o modelo e a imitação, os sentidos poderiam manter-se paralelos, mas o texto resultante também era capaz de negar, deliberadamente, o sentido do original, produzindo uma inversão, um espelhamento do modelo, ou mesmo aludi-lo parcialmente.

O *contrafactum* musical é, portanto, entendido como reutilização de uma obra como um todo, diferindo de outras formas de empréstimo adotadas na Idade Média, como a citação, ou expressões ainda mais sutis, como a alusão musical e/ou textual. Do ponto de vista ético, não era considerado plágio, conceito moderno, estranho para a época, ideia que Zumthor (1993, p. 283) corrobora: “[...] a noção de plágio não emerge antes do século XVI, denegação da profunda intertextualidade oral.” Ao que se pode acrescentar: “É frequente um escritor [medieval] utilizar com total naturalidade um material recebido e que não se pode atribuir a ele irrefletidamente, sem risco de errar”<sup>324</sup> (MARÍAS, 2004, p. 204). Ou seja, enquanto vigorava o sentido de uma intertextualidade arraigada e dotada de muitas dimensões, não seria possível coexistir aí o conceito de plágio. Pareceria-nos hoje de extrema inocência ou total dissimulação alguém apropriar-se de uma melodia composta por outra pessoa sem sua prévia autorização e sem atribuir-lhe os créditos para, em seguida, adaptar a ela uma nova letra, declarando-se autor do conjunto. Mas na prática da música medieval, quem fazia uso novo de melodias preexistentes não chegava a “apropriar-se” delas e já que para quem o conceito de plágio não existe como o entendemos, o conceito de propriedade artística ou intelectual também não poderia ser o mesmo que hoje adotamos. Ao contrário, em um mundo regido pela oralidade, “belos cantos” ou cantos consagrados eram colecionados e faziam parte de um *bem comum*, sendo frequentemente resgatados do acervo da memória pessoal, que hoje nos pareceria prodigiosa. Temos evidenciado, a partir de pesquisas sobre a oralidade e recepção na Idade Média, que o objeto, quando memorizado, poderia, por meio da ação, transformar-se

---

<sup>324</sup> Marías (2004) chama atenção para uma incompatibilidade: citar e parafrasear um texto sem designar sua fonte era uma prática comum e natural na época, mas aquilo que não era uma preocupação na Idade Média passou a ser hoje no campo da pesquisa acadêmica. Neste, identificar obra e autor é uma tarefa primordial. Constitui uma dificuldade adicional da pesquisa dos medievalistas o fato de que aquilo que não era primordial na época ter passado a ser condição para a realização de um texto acadêmico: os créditos dados ao autor.

em algo diferente daquilo que os sentidos apreenderam sobre ele em um primeiro contato; retido na memória, esse objeto não era mais o mesmo em sentido literal<sup>325</sup>, sendo admissível, de acordo com o repertório em questão, que ele fosse apreendido apenas em linhas gerais. Mesmo que modificado por modos particulares de cada receptor, continuava a ser o mesmo objeto em essência. A manutenção de um perfil aproximado de uma fonte escrita a outra (e provavelmente também entre as muitas versões tocadas e/ou cantadas de uma mesma obra), constituiria uma “base de transmissão” comum (TREITLER, 2003, p. 97), de onde as muitas *variações* decorrentes de uma “falsa reiteirabilidade” (ZUMTHOR, 1993).

Mas na Idade Média, o simples gostar de uma melodia era o suficiente para legitimar e justificar todas essas ações. Sobre a naturalidade e simplicidade da intenção de se compor um *contrafactum*, encontramos um exemplo em Parrish (1978, p. 104, tradução nossa): “Nos *Miracles [de la Sainte Vierge]* Gautier<sup>[326]</sup> usou algumas das mais belas melodias seculares de *trouvères*, às quais ele adaptou textos sacros [sic]<sup>327</sup> graciosos, demonstrando grande talento literário.”<sup>328</sup> *Amours dont sui esprís* de autoria de um *trouvère* mais antigo que Gautier, Blondel de Nesle (entre 1155-60 - ativo entre 1180-1200)<sup>329</sup>, foi uma dessas *chansons* reelaboradas pelo monge-*trouvère*. Aliás, não só por ele; Everist (2018, p. 258) identificou quatro *cantrafacta* a partir desse mesmo modelo: dois monofônicos, de Gautier de Coinci e do escolástico e poeta parisiense já mencionado aqui, Philippe le Chancelier, e duas apropriações polifônicas anônimas da *chansons*, conforme o quadro a seguir:

---

<sup>325</sup> Por *literalidade* em música entendemos aqui a reprodução de um modelo em todos os aspectos: suas alturas, ritmos, intensidades e inflexões.

<sup>326</sup> Gautier de Coinci (1177[78]-1236) foi abade de Vic-sur-Aisne e ficou conhecido como o monge-*trouvère*, por ter recontado, em poesia e música, milagres popularmente atribuídos a Nossa Senhora.

<sup>327</sup> *Les Miracles* é composto de textos de feições religiosas apenas, não sendo sacros.

<sup>328</sup> In *Les Miracles* Gauthier used some of the most beautiful of the secular *trouvères* melodies, to which he set new sacred texts of great charm and literary skill.

<sup>329</sup> Datação sugerida por Karp (2001)

QUADRO 2 – *Contrafacta* monofônicos e polifônicos a partir de *L'Amours dont sui espris*

| Latin title           | <i>Contrafactum</i> and rubrication  | Notes   |
|-----------------------|--|---|
| 53. Suspirat spiritus | Amours dont sui espris /<br>M'efforce (Blondel de Nesle)<br>Amours dont sui espris / De<br>chanter (Gautier de Coinci) | Philip the Chancellor;<br>monophonic                    |
| 54. Procurans odium   | Amours dont sui espris /<br>M'efforce (Blondel de Nesle)<br>Amours dont sui espris / De<br>chanter (Gautier de Coinci) | Three voice ( <i>I-Fl</i> Plut. 29.1 but<br>not unique) |
| 55. Purgator criminum | Amours dont sui espris /<br>M'efforce (Blondel de Nesle)<br>Amours dont sui espris / De<br>chanter (Gautier de Coinci) | Three voice (only in <i>D-W</i> 628)                    |

Fonte: Everist (2018, p. 258).

A partir do quadro acima, constatamos que dos dois *contrafacta* monofônicos, um é também uma *chanson* francesa, de Gautier, que imita, além da melodia, também título original *Amours dont sui espris*, mas a transforma de uma *chanson d'amour* em uma cantiga mariana de louvor, como muitos outros trovadores que fizeram da Virgem Maria seu modelo de perfeição; já Philippe le Chancelier, toma o mesmo modelo para produzir um *conductus* monofônico, adaptando poesia latina à melodia. Os dois outros *contrafacta* remanescentes produziram polifonia a partir da *chanson*-modelo: os *conducti* polifônicos *Purgator criminum* e *Procurans odium*. Everist dá a entender que, com exceção do *contrafactum* de Gautier, as demais reelaborações possam ter se valido seja da *chanson* original de Blondel, seja do próprio Gautier. Vejamos, então, a *chanson* que, por via direta ou indireta, originou as outras quatro composições (Exemplo Musical 4):

EXEMPLO MUSICAL 4 – *L’amour dont sui espris*, chanson de Blondel de Nesle

79.

fait de gre por moi uier: por  
 esproü se por mal recevoit.  
**M**ante longue semaine tui  
 quant sui long de li. r'faillae  
 a gür poine soucè let en mau  
 di. que tant duret lat v'edeur  
 si. a reucon celi dont pal no  
 bli. let mo; ne les semblan:  
 am; mi confort qür en sui re  
 menbñ: si m' deit qür est de  
 moi loimanne. *Blondel de Nesle.*

**L**amour donc sui espris  
 me femont de chanter si fais  
 honf sopris qui ne puet endu  
 rer. et lai ie tant conquis que  
 vien me puis uenter que lai  
 pieca apns leaument a amer.  
 a li sont mi penser et seront a  
 touz dis. aa nesen quier d'iter.

**A** embrance dou us qui a  
 uet mou; r'cler. a mon cuer a ce  
 mis que ne len puis oster. r'le  
 lai les maus quis hie les doi  
 endurer. o; at ie trop meçps  
 am; les doi m'eu; am; comè  
 que iof conter. ma rien ce mest  
 us for que ma cuer. **L**ons  
 traiaur sanz espoir meust  
 mozt r'ualm. mel mel cuer sa  
 tendoit ce por qui a sui. se por  
 li lai destruit de bon gre le mer  
 ci. et lai bien que lai d'oit qür  
 si bele ne m' entre mon cuer  
 et li auons fait si adroit. qür  
 de rien m' failli. **D**ex p'quid  
 mochtroit car am; ne li m'it.  
 se ia ioian; en soit li cuer d'oe  
 re la pñ. ie lang tär r'couoit  
 r'cüt por uoir de li que chaci  
 qui la uoit la coie amer. ausi q  
 for di non seroit. n'auoit ne  
 porroit cuer qui lamast ensi.

**P**lus bele ne uir n'ist ne de  
 cors ne de uis. nature ne mist  
 plus de beaute en nul pt. por  
 li maintendrai lus deuas r'  
 paris. tristia r'pyam; q' ame  
 rent iadis. o; serai let amis.  
 o; pñ deu de la sus qua lor  
 fin soit pris.

**L**ai toiz; maur q' ie sent

*Jean li Bocus  
 B.R. 112 7363*

Fonte: Chansonier Cangé (ms. Français 846, f. 79), Bibliothèque Nationale de France.

### 3.2.2.1.1 *Procurans odium*: um curioso *conductus* inter e intratextual

Até aqui evidenciamos, por meio de análises de estudiosos das letras e da música, a relevância da intertextualidade como recurso para a poesia e para arte musical medievais, com destaque para a prática do *contrafactum*. A partir do que foi levantado, percebemos que essas práticas constituíam, por assim dizer, uma “linguagem” musical medieval, sendo inerentes ao processo composicional. Talvez as considerações sobre a composição a seguir ajudem a ilustrar o que foi considerado até esse ponto sobre o fenômeno.



O *conductus* anônimo *Procuram odium* faz parte da coleção que no século XIX foi batizada *Carmina Burana*<sup>330</sup>, pertencendo mais precisamente a uma das partes da obra: a das canções morais e satíricas (*carmina moralia*). São duas as fontes remanescentes da coleção: a que é conservada na Biblioteca Estadual da Baviera, em Munique (ms. Clm 4660), contém apenas o poema, já o grande manuscrito Pluteus 29.1, da Biblioteca Medicea Laurenziana de Florença, traz também música, um *conductus* a três vozes. Sabe-se que se trata de um *contrafactum* porque, nessa partitura, versos latinos são adaptados à melodia da *chanson* de Blondel de Nesle (Exemplo Musical 4, acima), identificada na voz do terceiro hexagrama do sistema a seguir (Exemplos Musicais 5 e 6):

---

<sup>330</sup> O nome deriva do lugar onde o manuscrito foi reencontrado: a abadia de Benediktbeuren, na Alemanha, a cerca de 50 quilômetros de Munique, o que segundo Payne (2001), ocorreu em 1803; coube a Andreas Schmeller, responsável pela primeira edição moderna do manuscrito (1847), batizá-lo *Carmina Burana*, ou seja, canções da abadia de Beuren, mas a origem da música e da poesia seja outra (PÁYNE, 2001).

EXEMPLO MUSICAL 5 – *Procurans odium*, um *conductus* inter e intratextual

.cc. xxvi.

nam cum amaldue

**P**rocurans odium effectu proprio uel de

amborum quidem intentio, necul est cordium ipsa

intatio, si p. conmanu ab hoste nescio sit hic puilio

Fonte: Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteus 29.1, f. 226r.

EXEMPLO MUSICAL 6 – *Procurans odium*, um *conductus* inter e intratextual (continuação)

Fonte: Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteus 29.1, f. 226v.

O exemplo acima atende aos nossos propósitos duplamente porque, a uma só vez, revela ter sido originado de uma melodia-modelo – *bem comum* pertencente à “rede intertextual da *chanson L’amour dont sui espris*” –, mas também por ter sido construído exclusivamente com base em um processo intratextual. Esclarecemos: além da voz do terceiro hexagrama, que reproduz a melodia da *chanson* em sua totalidade (vide Exemplo Musical 4), as outras vozes de *Procurans odium* são compostas segundo a ordenação de segmentos de diferentes extensões que derivam de sua *chanson*-modelo. Não se trata de um cânone, mas de uma decupagem e reordenação de fragmentos da canção tomada de empréstimo. Esses procedimentos não implicam apenas em obter melodias coerentes segundo os padrões da época, mas também em fazer com que elas resultem em uma polifonia em conformidade com as regras de condução de vozes então aceitas. Neste caso, assim como em tantos outros da época, uma “originalidade” está presente, mas não identificada com aquilo que se costuma associar à palavra: inovação total; está mais para renovação, ou reutilização criativa de “matéria” musical preexistente; não há qualquer rastro de “presunção de novidade” no exemplo tomado; trata-se de uma originalidade que se espelha melhor na capacidade de invenção, uma habilidade especial de, a partir de uma restrição autoimposta pelo compositor, poder atingir um resultado apreciável para si e para os seus pares. Sobre essa categoria de autor, Curt Sachs ponderou: “o compositor de cantilações, longe de ser um costureiro de

retalhos, deve antes ser comparado a um jardineiro engenhoso que arranja suas duas dúzias de flores heterogêneas em buquês sempre novos<sup>331</sup> (SACHS, 1943, p. 85, tradução nossa).

Preliminarmente, nota-se, sem dificuldade, que a terceira pauta da polifonia é composta pela melodia inteira da *chanson L'amour dont sui espris* que foi tomada como modelo para a polifonia, aplicando-se a ela o padrão do quarto modo rítmico, ou clássico anapesto (*BBL*), cujo contorno básico é identificável nas três vozes. Clemencic (1979) corrobora a aplicação desse modo, textualmente (CLEMENCIC, 1979, p. 184) e na transcrição por ele proposta (CLEMENCIC, 1979, p. 13-14). É curioso, pois segundo Parrish (1978, p. 75), esse seria um modo raro, existente em teoria. Além dessas características, atentamos para o fato de a melodia completa do *contrafactum* (terceira pauta do Exemplo Musical 8) ser também reconstituível ao se reordenarem diferentes fragmentos das três vozes; mais surpreendente é o fato de que da decupagem e emparelhamento dos fragmentos contidos apenas nas duas primeiras pautas também se obtém a mesma melodia-modelo. Para maior clareza dessa análise, nos baseamos em uma transcrição rítmica moderna à qual aplicamos diferentes cores para indicar seja frase, inciso ou simples fragmentos melódicos. Vejamos o Exemplo Musical 7 logo abaixo:

EXEMPLO MUSICAL 7 – Fragmentos identificados por cores e reutilizados nas vozes do *conductus Procurans odium*

**PROCURANS ODIUM**

todo o material rítmico-melódico das três partes do *conductus* é redutível à melodia da *chanson*  
CB 12

PRO-CU-RANS O-di-um ef-fe-ctu pro-pri-o ne-xus est cor-di-um  
vix de-tra-hen-ti-um gau-det in-ten-ti-o

<sup>331</sup> the composer of cantillations, far from being a patcher, might better be compared to an ingenious gardener who arranges his two dozen of motley flowers in ever new bunches.

Fonte: Clemencic (1979, p. 13-14).  
Nota: edição, análise e coloração nossas.

Para enriquecer a nossa análise vejamos primeiro como o teórico musical Franco de Colonia, que viveu no século XIII, distingue o *conductus* de outros gêneros polifônicos. Aquilo que nos interessa encontra-se no Capítulo 11 do seu *Ars Cantus Mensurabilis* na passagem a seguir:

Observe que em todos estes o modo de proceder é o mesmo, exceto nos *conducti*, porque em todos os outros toma-se primeiramente um certo canto previamente feito, o qual é chamado de *tenor*, que sustenta o *discantus* e tem origem de si mesmo. Já nos *conducti* não é assim, mas o *cantus* e o *discantus* são feitos pelo mesmo [sujeito]. **Mas *discantus* é dito duplamente: em primeiro lugar, é dito *discantus* como canto de distintos; em segundo lugar, é dito *discantus* como tirado do canto.**<sup>332</sup> (COLOGNE, 1997, p. 50, tradução, grifo nossos).

No texto do tratado, imediatamente antes da passagem extraída acima, Colonia usa a palavra *discantus* universalmente para todos os gêneros polifônicos que menciona. Ele identifica *discantus* com o que modernamente chamaríamos, em sentido lato, de “polifonia” (palavra que ainda não era usada na época do tratadista). Para o Colonia, todos os gêneros polifônicos listados, com exceção do *conductus*, utilizam um canto preexistente como tenor, que sustenta as outras vozes. De acordo com a definição dada de *conductus*, todas as vozes que o constituem seriam originalmente compostas. Grifamos acima as duas definições, dessa vez mais estritas, de *discantus*. A segunda delas, que define *discantus* como um canto tirado, extraído do *cantus* principal, carece de maiores esclarecimentos, mas ao menos nos permite fazer conjecturas ao examinarmos a composição que selecionamos.

*Procurans odium* não se encaixa em parte da definição de Colonia, pois o seu *cantus* e o seu *discantus* foram feitos por pessoas diferentes; como vimos, o *cantus* da composição é a

<sup>332</sup> Et nota quod in hiis omnibus est idem modus operandi, excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet et ab ipso hortum habet. In conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus. Sed discantus dicitur dupliciter: primo dicitur discantus quasi diversorum cantus, secundo dicitur discantus quasi de cantus sumptus.

*chanson de trouvère* tomada de empréstimo e os *discantus*, as vozes dos dois primeiros hexagramas do manuscrito. Mas em outro aspecto, o nosso exemplo coincide com o que expõe o teórico, pois a *chanson* usada não pode ser entendida como *tenor*, a começar pelo nome. Ele também não cumpre a função musical habitualmente atribuída a essa voz. São três as diferenças básicas: os tenores dos motetos da época costumam ser notados sem letra, apresentando o *incipit* com apenas uma ou duas palavras da letra original, visando identificação da procedência da melodia; já a *chanson*-modelo de *Procurans odium* ganhou uma nova letra latina adaptada para toda a melodia. A segunda diferença é que os tenores de motetos possuem figuras de duração mais longa do que os cantos que sustenta, o que não acontece na relação da nossa *chanson* com as outras vozes (as três evoluem usando figuras de duração equivalentes). A terceira diferença é que os tenores de motetos costumam permanecer em uma região mais grave do que as outras vozes; não costuma haver cruzamento deles com as outras vozes. Não se pode dizer o mesmo da relação entre as vozes no *conductus* exemplificado. Se entendermos por “sustentação” a preparação e a execução das notas mais graves da polifonia nas cadências, notamos que essa função é cambiável com a segunda voz da composição. Já a primeira voz, apesar de contida na mesma tessitura das outras duas, permanece em uma região mais alta do que elas, fato que tem analogia com o *triplum* dos motetos segundo a definição de Grocheio: “o *triplum* é a voz que deve começar acima do tenor na proporção de oitava e permanecer nessa região tanto quanto possível”<sup>333</sup> (1974, p. 27, tradução nossa). Quando Colonia afirma na segunda definição de *discantus* que este é “tirado do canto” não está necessariamente falando de uma derivação motívica, mas não deixa de ser curioso ressaltar que os *discantus* de *Procurans odium* vão além de um simples contraponto gerado de um canto, eles derivam ao pé-da-letra desse canto, constituindo-se de seus fragmentos.

Mais uma vez: em nossa partitura da transcrição do *conductus* a três, a proposta foi colorir qualquer frase, inciso ou fragmento melódico pertencente à melodia-modelo, com cores diferentes de padrão, negra. O resultado é visível de relance: quase tudo recebeu cores, correspondendo à melodia-modelo literal ou aproximadamente. As poucas notas negras, segundo a nossa transcrição, acabam por não representarem mais do que ligações ou pequenas adições contextuais para darem mais sentido musical aos segmentos melódicos. Isso nos permite constatar que o *conductus Procurans odium* é, em todas as suas vozes, unicamente formado de seções da melodia-modelo. Tomando a voz da terceira pauta por base, já que ela

---

<sup>333</sup> The triplum is that voice which ought to begin above the tenor on the diapason proportion and continue in the same proportion as much as possible.

apresenta a melodia completa, podemos observar algumas ocorrências. Para isso, daqui em diante, denominaremos as vozes das pautas superior do meio e inferior da composição, respectivamente 1ª voz, 2ª voz e 3ª voz. Acompanhando a ordem sequencial das cores da 3ª voz do começo ao fim da melodia, notamos o seguinte:

- 1) **Notas vermelhas e verdes** (comp. 1-2 e 3-4 da 3ª voz, respectivamente). A parte inicial da composição nas cores vermelha (antecedente da frase) e verde (consequente) quando combinadas nas três vozes não constituem exatamente um cânone, mas têm um efeito análogo: a 3ª voz expõe o início da melodia, em uma frase completa com antecedente de perfil ascendente e o consequente descendente, no sentido da *finalis* (ré); já a 2ª voz, inversamente, começa pelo consequente e depois expõe o antecedente; quanto à 1ª voz, nessa abertura, é elaborada apenas a partir do antecedente da frase da melodia-modelo, que é mostrado duas vezes, com os seus incisos apresentados em ordem trocada; isso possibilita a essa voz completar as quintas as cadências à oitava de ré em relação à 3ª voz (comp. 2 e 4);
- 2) **Notas cor-de-rosa** (comp. 5-6, 10 e 13-14 da 3ª voz): a 2ª voz toma emprestadas as notas do compasso 6, fazendo delas um motivo, apresentando as duas partes do fragmento em ordem inversa (compassos 5-6 e 13-14), além de apresentar a segunda parte do motivo no compasso 9 e a primeira parte no 11;
- 3) **Notas vermelhas na segunda parte** (comp. 7-8 da 3ª voz): excetuando-se a nota fá inicial e final que caracterizam a cadência no trecho (notas negras), o perfil do fragmento é perfeitamente identificável; ele é usado parcialmente em sua parte mais aguda pela 1ª voz (comp. 5-8; 14-18), como recurso para preencher o registro agudo sempre que necessário, resultando repetidas vezes no efeito de “chamado insistente” ou de “pregão”; o primeiro compasso do fragmento vermelho aparece também na 2ª voz sofrendo aumento (comp. 7-8;), bem como nos comp. 15-16;
- 4) **Notas roxas** (comp. 9 da 3ª voz): a 1ª voz expõe a sequência de notas por quatro vezes seguidas (comp. 9-12); a 2ª voz a apresenta variada ritmicamente no compasso 18, cumprindo aí função de fórmula cadencial para chegar à quinta de ré.
- 5) **Notas cor-de-abóbora** (comp. 11-12; 18 da 3ª voz): o segundo compasso desse fragmento é apresentado na 2ª voz, sob forma de movimento cadencial (cadência “dórica”), através de duas variações (comp. 12 e 17).

EXEMPLO MUSICAL 8 – Intratextualidade no *conductus Procurans odium* (fragmentos identificados por cores)

PROCURANS ODIUM

CB 12

PRO-CU - RANS O - di - um ef - fec - tu pro-pri - o  
vix de - tra - hen - ti - um gau - det in - ten-ti - o

5  
ne-xus est cor - di - um i - psa de - trac-ti - o sed de - si -

10  
de - ri - um ab ho - ste ne - sci - o fit hic pro - vi - si - o

15  
in hoc a - man-ti - o fe - lix con - di - ci - o

Fonte: Clemencic (1979, p. 13-14).  
Nota: edição, análise musical e coloração nossas.



### 3.2.2.2 Citação, alusão e outras formas de intertextualidade

Para além do *contrafactum* e do empréstimo de tenores litúrgicos para música polifônica, a citação e a alusão se firmaram como expressões de intertextualidade referentes à poesia e à música, tendo sido praticadas até o final da Idade Média. Os exemplos a seguir ilustram a forma pela qual empréstimos musicais nas épocas da *Ars antiqua* e da *Ars nova* envolviam os registros popular e letrado, com infiltrações do primeiro sobre o último, manifestação de certa abertura de sistema (LE VOT, 1993, p. 191). Tais empréstimos frequentemente se projetavam no tempo, sendo muitas vezes tomados a partir de modelos de época, lugar e registro cultural diferentes daqueles do repertório “imitador”.

#### 3.2.2.2.1 Nos séculos XII e XIII

É ponto pacífico no meio da musicologia histórica que a intertextualidade tenha sido uma marca da música monofônica e polifônica na música europeia do século XIII. Ela se associa à prática constante do *contrafactum* nas artes poéticas e musicais, forma de intertextualidade que acabamos de exemplificar acima. Por ser mais do que uma citação ou fragmento, a presença do texto mais ou menos integral permite identificar o *contrafactum* com maior facilidade em comparação a citações, fragmentadas por natureza. No século XIII, quando nasce e floresce o moteto, houve uma explosão do *contrafactum* e de outras referências musicais semelhantes. Mas a crítica textual adota a palavra intertextualidade para abranger outros recursos de citação e alusão entre obras de caráter mais ou menos extensos e mais ou menos sutis. São fenômenos observáveis nas composições dos *troubadours*, dos *troubadours* para os *trouvères* (MARSHALL, 1980), entre as obras dos *trouvères* (PARRISH, 1978), na música polifônica de Notre Dame: de *clausulæ* e de *organa* para motetos seculares (TISCHLER, 1979), bem como, de acordo com um estudo recente, de motetos seculares para motetos de texto religioso (BRADLEY, 2013), para mencionarmos apenas alguns casos franceses, já que a prática foi disseminada em várias regiões da Europa. Ela ultrapassou fronteiras geográficas, linguísticas (MARSHALL, 1980, p. 290), pondo em contato repertórios de ambientes religiosos e seculares.

Melodias litúrgicas convertidas em tenores usados em polifonia não podem ser consideradas *contrafacta*, primeiro por elas consistirem de apenas uma das partes da composição resultante, mas, principalmente, por não abrigarem um novo texto, não se enquadrando, portanto, nas definições propostas por Marshall (1980) (vide “*Contrafactum*

não é plágio”). Apesar de muito frequentes, os reaproveitamentos de tais melodias são empréstimos reelaborados ritmicamente. Nos motetos, por exemplo, o que se observa predominantemente é o uso do *incipit* sob a partitura, contendo a primeira palavra ou até mesmo apenas a primeira sílaba do texto original do tenor, como forma de indicar a sua proveniência; a melodia emprestada costuma ser anotada então sem texto algum abaixo. A prática de se tomarem tenores emprestados já era constitutiva dos *organa* de Notre-Dame no século XII, antecedendo assim o moteto, um novo gênero polifônico que seria criado no século XIII. O moteto e o *conductus*, segundo a tese hoje amplamente aceita, teriam tido por matriz uma seção rítmica do *organum*, a *clausula* (vide “Texto: sobre as origens do moteto medieval”). Motetos, tanto religiosos quanto seculares, de duas a quatro vozes, tomavam, via de regra, tenores extraídos do repertório litúrgico. Lembremos que segundo Colonia, era hábito nessas composições tomar de empréstimo um *cantus prius factus*, um “canto previamente feito” (COLOGNE, 1997, p. 50). Além das evidências profusas nos repertórios da época (séc. XIII), temos a definição de Colonia, nos informando que esse canto era tomado como tenor, como “sustentação” das outras vozes em vários gêneros composicionais, como a própria palavra nos induz a pensar (COLOGNE, 1997, p. 50).<sup>334</sup> O tenor é a “base” dessas composições. Nesse aspecto, vemos ser transportada a antiga tradição dos *organa* para os “novos” gêneros polifônicos do século XIII. Além Colonia, outro teórico, Johannes de Grocheio, em seu *De Musica* (ca. 1300), comparou: o tenor está para as outras partes da polifonia assim como a fundação está para a casa ou os ossos para o corpo (GROCHEIO, 1974, p. 27). As outras vozes mais agudas do moteto medieval também podiam ser extraídas do repertório secular monofônico. Estaremos diante de *contrafacta* polifônicos em casos bem mais raros em que são tomadas de empréstimo todas as vozes de uma composição para se constituir uma nova, substituindo-se o texto poético original. Alguns desses casos foram estudados a partir do manuscrito de Florença<sup>335</sup> (ca. 1240) por Catherine Bradley (2013).

A referência total ou parcial de obras preexistentes oferecia substância, matéria prima para novas. Ela se enquadra na ética da *cooperação* medieval, com base no *bem comum*, alimentando-se de uma coleção de fontes físicas ou existentes apenas na memória e usadas no ato da composição; eram citações e alusões feitas a partir de um repertório comumente conhecido e compartilhado em um determinado meio. Essas referências eram desejáveis e contribuíam “materialmente” para uma nova obra do momento em que eram usadas como fragmentos musicais. Era comum que esses fragmentos, essas citações, correspondessem a

<sup>334</sup> Vide a subseção “Nos séculos XII e XIII” da presente tese.

<sup>335</sup> Fonte primária abreviada pela sigla *F*: Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. 29.1.

partes de músicas reconhecidas pela tradição, de onde emerge o sentido análogo ao de *auctoritas*. Assim sendo, é coerente aludir à poesia ou à música de *auctoritates* como Bernart de Ventadorn (ca. 1130 - ca. 1200) ou Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377). Incorporar melodias ou versos passíveis de serem reconhecidos em uma nova composição, ou fazer comentários musicais e poéticos a partir deles era um jogo entre os compositores e suas audiências e, ao mesmo tempo, um caminho considerado seguro no sentido de atingir um bom resultado artístico.

O Capítulo XVI de *De Mensurabili Musica* (Sobre a Música Mensurada, c. 1250-79), atribuído a Johannes de Garlandia, trata do *quadruplum*, ou quarta parte da polifonia da época. Dentre as instruções para se criar a melodia dessa voz, lê-se o seguinte no tratado: “[...] no lugar de uma cor<sup>336]</sup> qualquer, ponha na região uma cantilena familiar, frase (*copula*), ou corte (*punctum*), ou uma frase instrumental descendente ou ascendente de algum instrumento, ou uma frase de um *lai*.” (GARLANDIA *apud* MCGEE, 2019, p. 20). O tratadista sugere a inserção de frases de cantos conhecidos na época como parte da melodia a ser criada. As fontes propostas por Garlandia para serem citadas, uma “cantilena familiar” ou um “*lai*”, deixam ampla margem de escolha, já que uma “cantilena familiar” remete a muitos gêneros de composição, ao contrário do *lai*, que é um gênero literário-musical bem determinado. A forma pela qual Garlandia constrói a frase, enumerando frouxamente aquilo que, segundo ele, deveria ser usado como fonte de imitação, dá margem à interpretação de que a “lista” de possibilidades poderia ser aumentada; como se o tratadista estivesse apresentando algumas das alternativas de um universo maior. O empréstimo melódico sugerido é para o *quadruplum*, parte da polifonia de tessitura tão ou mais aguda quanto o *triplum*. O uso de melodias de fontes pré-existentes ou partes delas por novas composições polifônicas valia para a todas as vozes da composição imitadora.

Mencionamos o uso de tenores e agora de partes do *quadruplum*; traremos a seguir um exemplo referente ao *duplum*, voz que, associada ao tenor, forma o núcleo composicional do moteto<sup>337</sup>.

Segundo Page (1993, p. 51), o moteto secular do século XIII teria sofrido, em Paris, a infiltração de gêneros musicais leves, oriundos de um ambiente cultural distinto, tendentes ao que Pierre Bec chamou de *registro popularizante*<sup>338</sup>. Esse registro inclui as pastorelas<sup>339</sup> e os

<sup>336</sup> Cor (*color*, latim) – palavra usada aqui no sentido de fórmula melódica ornamental. Vide nota 112.

<sup>337</sup> As outras vozes – o *triplum* e mais raramente o *quadruplum* – são acréscimos que só têm sentido em contraponto mediante a presença do tenor e do *duplum*.

<sup>338</sup> *Registre popularisant*.

*caroles*<sup>340</sup>. Page sustenta que, na época em que foram compostos os primeiros motetos seculares, a pastorela ainda não seria um gênero consolidado entre os *trouvères* (PAGE, 1993, p. 51) e os *caroles*, por sua vez, seriam danças fortemente vinculadas ao ambiente popular urbano, apesar de já estarem presentes também no “ambiente mais resguardado do moteto”<sup>341</sup> (PAGE, 1993, p. 52). Page (1993) menciona a extensa pesquisa de Friedrich Gennrich sobre o trânsito e as conexões entre canções monofônicas seculares e a polifonia mais elitizada dos motetos, tendo o musicólogo alemão sido capaz de identificar muitos fragmentos desses cantos logo na primeira geração dos motetos. Um desses estudos levou-o até mesmo a propor a reconstituição da música de uma cantiga usada como dança no século XIII (*C'est la gieus en mi les prez*) a partir da sua única fonte remanescente: o *duplum* do moteto a duas vozes *Tout leis enmi lez prez / DO[minus]*; trata-se de uma curiosa inversão moderna da ordem cronológica original, já que na época o canto monofônico precedeu o moteto e, no século XX, esse mesmo canto viria a ser objeto de reconstituição, graças à sobrevivência do moteto da polifonia que ele gerou em primeiro lugar. Mark Everist avalia que

Três coisas são impactantes quanto à relação entre este poema [*C'est la gieus, en mi le prez*] e os quatro primeiros versos do moteto *Tout leis enmi*. Primeiro, o surpreendente alcance de imagens compartilhadas [...]. Em segundo lugar, a identidade do esquema rímico e a estrutura do metro nos dois poemas. Em terceiro lugar está a idêntica estrutura musical e poética, e tudo isso implica na reconstrução do *rondet de carole*<sup>[342]»,343</sup> (EVERIST, 1994, p. 116, tradução nossa).

Do ponto de vista do texto poético, os critérios usados por Everist (1994) para configurar empréstimo do tipo *contrafactum* são os mesmos estipulados por Marshall (1980, p. 290-291): coincidência do enquadramento métrico, da estrutura rímica, e a relação semântica dos textos. No caso do exemplo, as três exigências são cumpridas.

Certamente Gennrich atentou para todas essas semelhanças quando se propôs a tarefa de reconstituir a parte música de *C'est la gieus, en mi le prez* de que restou apenas o poema.

<sup>339</sup> *Pastourelle* era um gênero literário-musical popular francês. A temática que a caracteriza é o encontro do cavaleiro que corteja a pastora e o diálogo que se segue. Quanto ao canto, suas características típicas são o silabismo, a presença do refrão e o uso eventual de onomatopeias.

<sup>340</sup> O *rotundellus*, que foi o gênero de canção de dança coreografada mais próximo do *carole*, foi assim definido na época pelo parisiense Grocheio (1974, p. 17): “Um tipo particular de cantilena é chamado por muitos de roda ou *rotundellus*, porque ele gira sobre si mesmo, à maneira de um círculo e começa e termina da mesma forma.” [“A particular kind of cantilena is called round or *rotundellus* by many, for the reason that it turns back on itself in a manner of a circle and begins and ends in same way”].

<sup>341</sup> [...] more sheltered milieu of the motet.

<sup>342</sup> Cuja estrutura musical é aAabAB (EVERIST, 1994, p. 116).

<sup>343</sup> Three things are striking about the relationship between this poem [*C'est la gieus, en mi le prez*] and the first four lines of the motet *Tout leis enmi*. First is the astonishing range of shared images [...]. Second is the identity of rhyme-scheme and structure of line-length in the two poems. Third is the identical musico-poetic structure, and all that entails for a musical reconstruction of the *rondet de carole*.

Quanto à polifonia, na avaliação de Page (1993, p. 52), “depois da citação inicial, o moteto prossegue com uma livre coleção de frases rimadas, o que pode indicar que a peça inteira seja um tecido de citações de *caroles* e letras de outro gênero.”<sup>344</sup>. Page está aludindo a uma prática que alguns musicólogos definiram como “colcha de retalhos” musical. A expressão geralmente acompanha um significado pejorativo e parte geralmente daqueles que não estão informados ou atentos quanto aos critérios artísticos da época. Cabe aqui perguntar: não teria trabalhado este compositor de forma análoga ao compilador medieval? Ambos reuniam citações e as ordenavam, o último de forma a obter um todo inteligível, coerente e lógico; e o primeiro, de maneira a concatenar passagens musicais para chegar a uma unidade com sentido fraseológico-musical. Mas diminuir essa espécie de “compilação medieval” a mera reprodução, “colagem” ou “colcha de retalhos” parece ser uma incompreensão sobre a própria natureza dos repertórios medievais. Os modelos formais claros que envolviam – não somente – as imitações musicais e poéticas medievais (MARSHALL, 1980; EVERIST, 1994) podem hoje, dependendo dos referenciais adotados, ser vistos como limitadores, mas pode-se vê-los sob outro ângulo: como pontos de partida que exigiam perícia, justamente para não parecerem “colagens”; às exigências musicais se somavam outras, de ordem semântica, em que os sentidos dos textos originais eram aludidos, glosados e mesmo invertidos, criando uma atmosfera comum de “imagens compartilhadas”<sup>345</sup> (EVERIST, 1994, p. 116); todas essas sutilezas, longe se serem “colagens”, requeriam um engenho que justifica o uso da expressão “arte da citação”.

#### 3.2.2.2.2 Nos séculos XIV e XV

Se a partir da subseção precedente foi possível se chegar ao esboço de um cenário em que as experiências de intertextualidade em música e poesia eram frequentes e difundidas no século XIII, estaremos de acordo com a avaliação de Plumley (2003, p. 377), para quem “a prática da citação e da alusão, tanto no texto quanto na música, estava bem firmada no século XIII”<sup>346</sup>. As publicações de Plumley demonstram uma preferência particular pelo tema intertextualidade musical e poética no século XIV e início do XV. Dentre as referências a que

---

<sup>344</sup> After the initial quotation the motet proceeds with loose collection of rhyming phrases, which may indicate that the whole piece is a tissue of quotations from caroles and lyrics of other kinds.

<sup>345</sup> Shared images.

<sup>346</sup> The practice of citation and allusion in both text and music was well established in the thirteenth century.

recorre no seu artigo que consultamos, destaca um texto de autoria de Ursula Günther<sup>347</sup>, de 1972. Plumley e Günther, cujas publicações dos respectivos artigos são separadas por cerca de 30 anos, chegam a diferentes conclusões sobre um dos repertórios analisados. Ambas estão de acordo que as citações musicais são raramente encontradas em Machaut (Plumley chega a identificar algumas alusões internas, intratextualidades, entre peças musicais do próprio compositor); concordam também sobre as citações estarem presentes na geração imediatamente posterior (PLUMLEY, 2003, p. 377), mas para Günther, a arte da citação teria caído em desuso junto aos representantes da escola da *Ars subtilior*<sup>348</sup>, compositores de origem principalmente italiana e francesa e que estiveram ativos entre as duas últimas décadas do século XIV e as duas primeiras do XV. Quanto a isso, Plumley conclui exatamente o oposto. Segundo ela,

Os achados indicam que, contrariamente às suposições precedentes, a prática [dos empréstimos] continuou a ser muito popular entre compositores franceses dos anos 1380 e 1390, o que foi, com efeito, especialmente favorecido pelos compositores da *Ars subtilior*, trabalhando na corrente principal da cultura musical francesa.<sup>349</sup> (PLUMLEY, 2003, p. 377, tradução nossa).

Outros intérpretes e pesquisadores especializados na *Ars subtilior* dos últimos 30 anos têm uma visão semelhante à de Plumley (2003) e chegam mesmo a identificar a escola como o auge da arte da citação.<sup>350</sup>

Como se explica então uma discrepância tão grande entre os pesquisadores quanto ao uso de citações na *Ars subtilior*? Como, ao consultarem o mesmo repertório, uns cheguem a afirmar que a citação musical estava morta na *Ars subtilior* e outros, ao contrário, sustentem que a escola a favoreceu, ou mesmo, que a arte da citação teria sido parte do que a define, uma marca da escola propriamente dita?

Uma explicação para essa diferença de percepção do repertório é extraída da leitura do artigo de Plumley (2003): os empréstimos, apesar de frequentes entre os compositores dessa escola, encontram-se muitas vezes disfarçados no repertório – o que na verdade é mais próprio da alusão do que da citação, recursos de um “jogo interno” entre os compositores,

<sup>347</sup>Vide GÜNTHER, Ursula. Zitate in französischen Liedsatzen der Ars Nova und Ars Subtilior. *Musica Disciplina*, v. 26, p. 53-68, 1972.

<sup>348</sup> Literalmente “arte mais sutil”. Foi uma escola musical do final do período da *Ars nova*, formada principalmente por compositores franceses e italianos, muitos deles ligados à corte papal de Avignon, no sul da França. Os membros dessa escola dedicavam-se a produzir obras polifônicas que exploravam os limites dos recursos notacionais, o que resultava em obras caracterizadas por grande virtuosismo composicional.

<sup>349</sup> The findings indicate that, contrary to previous suppositions, the practice remained very popular with French composers of the 1380s and 1390s, and, indeed, that it was especially favoured by *Ars subtilior* composers working in the mainstream of French musical culture.

<sup>350</sup> Dentre eles, destacamos Pedro Memelsdorff.

envolvendo propostas mútuas, às vezes apresentadas na forma de enigmas poético-musicais e postas em circulação numa rede de compositores, sendo que “[...] tal jogo intertextual era explorado pelos compositores como um meio avançado de demonstrar suas destrezas composicionais.”<sup>351</sup> (PLUMLEY, 2003, p. 365, tradução nossa). A arte musical e poética do século XIII, como vimos, também cultivou formas avançadas de alusão; havia, por exemplo, as escolas herméticas do trovadorismo e, além disso, praticavam-se alusões semânticas elaboradas de uma obra a outra dentro de um conjunto de peças de um mesmo autor, em que se usavam ou se deixavam de usar palavras do poema original.<sup>352</sup> Outra grande parte dos empréstimos, contudo, ocorria de maneira mais literal ao se tomarem melodias inteiras (*contrafacta*) para gerar uma nova melodia, conforme vimos acima. Já no que se refere à *Ars subtilior*, conforme exemplifica Plumley (2003), a literalidade não era exatamente sua marca, ao contrário.

Dois compositores italianos representantes dessa escola, Phillipoctus de Caserta e Matteo da Perugia, evocaram *ballades* e *rondeaux*<sup>353</sup> de Machaut através de versos, valendo-se apenas de algumas das palavras, ou ainda de curtas passagens musicais usadas em suas obras (PLUMLEY, 2003, p. 365). Dada a limitação de material tomado de empréstimo, algumas citações nos moldes daquelas feitas pelos dois compositores italianos são dadas como incertas. O expediente, propositalmente discreto, é, como argumentamos, compatível com a estética da *subtilitas*, deixando apenas um rastro da obra aludida. Se a citação fosse muito extensa ou evidente, não haveria mais jogo, aliás, o mesmo jogo que é hoje proposto aos pesquisadores e que, às vezes, conduz a resultados não conclusivos. Indo além, Plumley, através de um estudo de caso, evidencia citações ao mesmo tempo musicais e poéticas tomadas de Machaut por Perugia (PLUMLEY, 2003, p. 366) na composição *Se je me plaing de Fortune* (Exemplo Musical 11). As citações estão localizadas em sequência na parte inicial da obra. São duas, sendo a primeira apenas do texto e dada como incerta por Plumley (2003), por conter não mais do que quatro palavras (razão pela qual é assinalada por colchetes pontilhados); trata-se de uma provável referência à *ballade* número 15 de Machaut, *Se je me*

<sup>351</sup> [...] such intertextual play was exploited by composers as a further means of demonstrating their compositional prowess.

<sup>352</sup> Havia alusões reflexivas, feitas a partir do próprio poema ou música. Em música, as auto-alusões valiam-se de muitos recursos, como a *amplificatio*, ou adição de material para prolongar um tema ou frase particular, ou da *abbreviatio*, encurtamento do tema ou frase (MARIANI, 2017, pos. 2578). Segundo Mariani (2017), esses dois recursos teriam origem na Retórica.

<sup>353</sup> Le Vot (1993) menciona o trabalho de classificação tipológica das formas monódicas musicais medievais feito por Gennrich no início do século XX. As chamadas *formas fixas* disseminadas no século XIV, monofônicas ou polifônicas, como o *rondeau*, a *ballade* e o *virelai* constituem, para Gennrich, parte de um grupo chamado “do tipo *rondel*”. A presença do refrão é o traço distintivo deste em relação a outros agrupamentos (LE VOT, 1993, p. 78).

*pleing* (Exemplo Musical 9). Quanto à segunda citação, Plumley (2003) a considera segura por envolver texto e música que, ao serem apresentados ao mesmo tempo, ratificam-se mutuamente. Mesmo tomando apenas duas palavras da *ballade* número 23, *De Fortune*, de Machaut (Exemplo Musical 10), é possível confirmar o intento da citação porque Perugia reproduziu, em forma ligeiramente modificada, parte da melodia do *cantus* da polifonia da *ballade* de Machaut; observa-se também na imitação de Perugia (Exemplo Musical 11, comp. 8-15) uma leve ornamentação que conduz à cadência frígia sobre lá, imitando também os retardos dessa voz em relação às outras, efeito contrapontístico que aparece na *ballade* tomada como modelo em particular, mas que é bastante característico do estilo de Machaut, sendo frequentemente usado em sua obra como um todo.

Dada a extensão limitada, o caráter desses empréstimos é sutil, evocativo, reservado aos conhecedores da obra de Machaut. Em função da “presença” de Machaut na obra de Perugia, a simples confirmação da citação do trecho melódico de *De Fortune* abre caminho para validar que houve intenção também de aludir o texto da *ballade* 15 *Se je me pleing* (Exemplo Musical 9) que, caso tivesse sido o único elemento a ser aludido, permaneceria incerto. A localização da alusão também reforça a intenção, pois Perugia reproduz as palavras da *ballade* de Machaut bem na abertura do refrão de sua própria composição, fazendo com que ele seja reconhecido também pelo nome. Plumley (2003, p. 368, tradução nossa) considera que “Ao citar a abertura de *De Fortune* de Machaut, Matteo evoca a autoridade junto à qual sua própria canção é entendida.”<sup>354</sup>

#### EXEMPLO MUSICAL 9 – Refrão de *Se je me pleing* (*ballade*) de Guillaume de Machaut

15. *Se je me pleing*

The musical score shows the melody and accompaniment for the refrain of 'Se je me pleing'. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are: 'Se Ne je me pleing, je n'en puis fu ne se ra ja'. The score includes measure numbers 5 and 10.

<sup>354</sup> By citing the opening of Machaut's *De Fortune*, Matteo is calling upon the authority against which his own song is understood.



mais, mais Qu'on - Com - ques nulz  
si mal e - u - reus je sui, ne si do - le - reus;

Fonte: Machaut (1977, p. 19).

EXEMPLO MUSICAL 10 – Refrão de *De Fortune me doy pleindre* (ballade) de Guillaume de Machaut

### 23. De Fortune me doy pleindre

Triplum  
[Cantus] De Car For - tu - ne me doy quant pre - miers en - com -  
Tenor  
Contratenor E  
Contratenor Ch

pleindre et lo - er, Ce m'est a - vis,  
- man - cay l'a - mer, Mon cuer, m'a - mour,

20

1

plus qu'au tre cre a tu - re;  
ma pen - se - e, ma cu -

Detailed description: This image shows a musical score for five staves, likely representing a vocal line and four instrumental parts. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). Measure 20 is marked with a '20' above the staff. A first ending bracket labeled '1' spans measures 23 and 24. The lyrics are: 'plus qu'au tre cre a tu - re;' on the first line and 'ma pen - se - e, ma cu -' on the second line.

25

2

30

- re

Detailed description: This image shows the continuation of the musical score for five staves. Measure 25 is marked with a '25' above the staff. A second ending bracket labeled '2' spans measures 25 and 26. Measure 30 is marked with a '30' above the staff. The lyrics '- re' are written below the vocal line in measure 30.

Fonte: Machaut (1977, p. 34-35).

EXEMPLO MUSICAL 11 – *Se je me plaing de Fortune* (comp. 1-38) de Matteo da Perugia,  
com alusão e citação a *ballades* de Machaut

Machaut: *Se je me pleing* (B15)?

Mod

1. Se je me plaing  
2. Quant j'ay per-du

Ms: #

Detailed description: This image shows a musical score for Machaut's 'Se je me pleing' (B15). It features three staves: a vocal line in treble clef and two instrumental lines in bass clef. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score includes two versions of the melody: '1. Se je me plaing' and '2. Quant j'ay per-du'. The manuscript source is cited as 'Ms: #'. The word 'Mod' is written above the first staff.

7 *De Fortune (B23)*

de  
ce

for  
lui

tu-  
qui

14

ne,  
tant

j'ay droit,  
m'a-moit,

Car  
Ce

22

par  
fuit

li  
pour

28

sui  
moy

grief-  
moult

du - re

en - for - tu - ne -  
des - ti - ne -

Fonte: Plumley (2003, p. 366).

De jogo originalmente interno entre músicos do final da Idade Média a um quebra-cabeças para musicólogos de hoje, tais manifestações intertextuais passam totalmente despercebidas para o ouvinte comum, a começar pelo fato de que a música medieval ainda continua a ser relativamente pouco difundida. Mesmo quem tenha curiosidade e contato com os repertórios do período necessitará de informações privilegiadas para poder apreciar a sutileza de tais propostas.

#### **4 Ex *improviso*: bordões, heterofonia, técnicas de diapentização e as artes orais do *organum* e do descanto**

A arte oral do *organum* e do descanto e as técnicas agregadas às práticas musicais fizeram parte de uma longa tradição oral. Relatos dão conta de que os recursos mais simples, que traduzimos por *diapentização*<sup>355</sup> integravam o “currículo” da educação de nobres; essas habilidades também estavam na base do treinamento de cantores, mas esses iam além, dominando a arte do *organum* e do descanto feitos de momento (*ex improviso*). Temos conhecimento dessas práticas a partir de alusões textuais e por meio de alguns tratados especialmente dedicados a elas. Muitas vezes, cantar era compor e vice-versa. Conforme considera McGee (2019, p. 156), “[...] no canto medieval não havia uma linha claramente traçada entre as práticas de composição, ornamentação e improvisação [...] e em muitos aspectos as três eram simplesmente meios diferentes para chegar ao mesmo resultado na performance.” Supomos que as práticas instrumentais estiveram ainda mais sujeitas ao domínio da oralidade. Segundo esse conceito, uma melodia quando submetida aos recursos de *diapentização*, bordões, heterofonias, descanto improvisado, ornamentos etc. acaba por

<sup>355</sup> A sugestão do termo é de dom Félix Ferrà, colaborador dessa tese, em alusão à palavra *diapente* (intervalo de quinta justa). Os tratadistas musicais medievais costumavam usar palavras de origem grega para classificar os intervalos tanto melódicos quanto harmônicos. Assim, consideramos *diapentização* um neologismo melhor resolvido do que a alternativa “quintização”. Fuller (1978) usa a palavra *fifthing*.

integrar tais adições a ela, sem que se demarque uma fronteira nítida entre o que é “original” e o que foi “agregado”.

#### 4.1 Bordões

Dentre os recursos listados, começamos pelo mais simples e em muitos casos bastante efetivo: o bordão. Uma das evidências claras da utilização desse recurso liga-se à própria estrutura de muitos instrumentos musicais da época. Por exemplo: a palavra *bordunus* (lat.) é usada com relação ao uso instrumental no *Tractatus de Musica*<sup>356</sup> de Hieronymus de Moravia, escrito em Paris no final do século XIII (PAGE, 1979). O Capítulo XXVIII é dedicado à *rubeba*<sup>357</sup> e à *viella* (viela de arco). Dentre os textos teóricos medievais remanescentes, esse é um dos poucos a destinar uma seção à afinação e a informações – mesmo que básicas no caso – sobre a execução de instrumentos. Quanto à *viella*, Hieronymus sugere três alternativas de afinação, sendo que a primeira delas prevê o uso de uma corda fora do braço do instrumento, servindo exclusivamente de bordão. A letra grega gama (Γ) corresponde, a rigor, à nota sol da primeira linha da moderna pauta com a clave de fá. Ela representa o som mais grave (como no sistema de solmização de Gui D’Arezzo). Page (1979) considera que as alturas apresentadas a seguir (Quadro 3, abaixo) não devem ser tomadas por absolutas. Partindo da iconografia e levando em conta a proporção entre as vielas representadas e os instrumentistas que as tocam, Page argumenta, com razão a nosso ver, que esses instrumentos não teriam extensão de corda suficiente para produzir, com eficiência, as notas mais graves (considerando as alturas como absolutas).

QUADRO 3 – As três afinações da *viella* segundo Hieronymus de Moravia

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <i>Primeira afinação</i> | d Γg d’ d’ |
| <i>Segunda afinação</i>  | d Γg d’ g’ |

<sup>356</sup> A fonte *única* é conservada na Bibliothèque Nationale de France, ms. latin 16663.

<sup>357</sup> Page considera difícil a identificação do instrumento *rubeba*. Segundo ele, “A *rubeba* apresenta problemas mais sérios do que a *viella*. A fonte dessa palavra é claramente o *rābab* árabe que hoje em dia, em suas várias formas, denota um elenco de instrumentos de corda disseminados por todos os lugares de língua árabe.” (PAGE, 1979, p. 82, tradução nossa). (The *rubeba* presents more serious problems. The source of this word itself is clearly Arabic *rābab* which today, in various forms, denotes a host of stringed instruments all over the Arabic-speaking world.).

|   |            |
|---|------------|
| <i>Terceira afinação</i> <sup>358</sup> | Γ Γ d c'c' |
|---|------------|

Fonte: Page (1979, p. 82).

Conforme o próprio tratadista descreve “[...] esta [corda], que se encontra fora do corpo da *viella*, quer dizer, afixada na lateral, escapa ao contato dos dedos.”<sup>359</sup> (MORAVIA, 1963, p. 153, tradução nossa). Além de Moravia, um dos dois anotadores do tratado também escreve da palavra *bordunus* na margem do texto. Page (1979, p. 78), a partir da opinião de um especialista da Bibliothèque Nationale de France, concluiu que o principal dos dois anotadores foi Pierre de Limoges († 1306), mestre universitário em Artes Liberais. É seguro afirmar que Limoges foi proprietário do documento, pois “Uma nota no manuscrito feita em Paris revela que o *Tractatus* foi legado à Sorbonne por um certo Pierre de Limoges (*ex legato magistri Petri de Lemovicis*).”<sup>360</sup> (PAGE, 1979, p. 78, tradução nossa). A descrição da corda de bordão fora do braço para a primeira das três afinações de Moravia – nas outras duas, todas as cinco cordas correm no braço do instrumento – tem respaldo na iconografia do instrumento de várias épocas e regiões da Europa, do século XII ao XV.<sup>361</sup> A maioria das ilustrações mostradas a seguir tende a confirmar essa configuração característica. Além da corda externa de bordão, há muito se discute sobre as evidências iconográficas de vielas dotadas de cavaletes planos ou quase planos, implicando necessariamente na execução de duas ou mais cordas simultaneamente; em instrumentos desse tipo, os bordões seriam permanentes, embora modificáveis a partir da possibilidade de mudança com o encurtamento simultâneo de mais de uma corda pelo instrumentista.

Nas Figuras 1, 2 e 3 a seguir, as vielas representadas não apenas são dotadas de uma corda externa ao braço, como apresentam um corpo ovalado ou de formato pouco cavado nas laterais. Apesar de, isoladamente, não constituir comprovação, a existência desses formatos

<sup>358</sup> Um dos anotadores estranhou o intervalo de sétima maior entre a segunda e terceira cordas nessa afinação, adicionando o seguinte comentário: “[...] mas não vejo como o si agudo possa ser formado” (BNF, ms. lat. 16663, f. 93r, col. 2, l. 70) ([...] sed non video quomodo b acutum formetur). Ele está observando que não é possível alcançar nota si a partir da primeira posição na corda solta ré (a nota extrema seria o lá natural). Fica claro então que o anotador não cogita usar outras posições correndo os dedos pelo espelho no sentido do cavalete.

<sup>359</sup> [...] que quidem, eo quod extra corpus vielle, id est a latere, affixa sit, applicationes digitorum evadit.

<sup>360</sup> A note in the manuscript at Paris reveals that the *Tractatus* was bequeathed to the Sorbonne by one Pierre de Limoges (*ex legato magistri Petri de Lemovicis*).

<sup>361</sup> A seleção de figuras que fizemos teve por fim respaldar a primeira afinação proposta por Moravia (PAGE, 1979, p. 82), sem a pretensão de dar conta da multiplicidade de representações das vielas medievais. Estas costumavam ser retratadas como tendo de três a cinco cordas, com ou sem corda(s) correndo por fora do braço do instrumento.

concorre para o fato de que as cordas tendiam a ser tocadas em simultâneo, ou ao menos aos pares em muitos modelos de vielas. Nestes, ao se tentar tocar apenas uma das cordas externas, a tendência seria de esbarrar na parte lateral do instrumento. Só não se pode afirmar que as cordas vielas medievais fossem necessariamente tocadas em simultâneo apenas com base em seus formatos, porque a altura e curvatura do cavalete também têm influência quanto à possibilidade de se tocar cada uma das cordas de maneira independente.

FIGURA 1 – Viela de arco (séc. XII) com corda de bordão fora do braço



Fonte: Early Music Muse Website (2020) Bibliothèque Municipale, Lunel, France, ms. 1, f. 6. Saltério inglês (séc. XII).

FIGURA 2 – Viela de arco (séc. XIII) com corda de bordão fora do braço



Fonte: The Morgan Library and Museum Website (2020). Bíblia Ilustrada (*The Crusader Bible*). (Paris, França, c. 1244-1254), ms. 638, f. 17r (detalhe).

FIGURA 3 – Viela de arco (séc. XIV) com duas cordas externas acopladas



Fonte: Homo-Lechner (1996, capa) – *Bréviaire de Renaud, Verdun de Bar* (Verdun, França. 1302-1304).  
Bibliothèque Municipale, ms. 107, f. 12 (detalhe).

Johannes de Grocheio (ca. 1300) considera a viela o mais nobre dentre os instrumentos de corda, pois nele o um bom músico “[...] preludeia toda canção e cantilena, e toda forma musical [...]”<sup>362</sup> (GROCHEIO, 1943, p. 52, tradução nossa), e Elias Salomon escreveu no século XIII em seu *Sientia artis musicæ* (Capítulos V e VIII) sobre a importância do instrumento, inclusive para o acompanhamento do canto (SALOMO, 1963, p. 20 e 26). Diante dos detalhes dados por Moraria e dos traços estruturais das vielas medievais, conforme representadas na iconografia da época, uma questão continua carecendo de respostas: como conceber que vielistas (*viellatores*) tocassem partes de polifonia – como, por exemplo, o moteto provavelmente instrumental *In seculum viellatoris* (Ba, f. 63v-64r) – sem deixar de tanger também, por causa de cavaletes aparentemente planos, cordas com notas estranhas ao contraponto juntamente com suas melodias? E mais: podemos constatar que a terceira afinação proposta por Moravia (PAGE, 1979, p. 82), por conter um intervalo de sétima menor entre duas cordas soltas vizinhas, seria incômoda mesmo para a música monofônica se acaso todas as cinco cordas fossem soadas ao mesmo tempo (o que necessariamente ocorreria em

<sup>362</sup> Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa, visa a nobis, viella videtur prævalere. [...] Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. Illa tamen, quae coram divitibus in festis et ludis fiunt communiter, ad tria generaliter reducuntur, puta cantum coronatum, ductiam et stantipedem.



função do uso de cavaletes planos). Já se um instrumento assim afinado tivesse um cavalete com curvatura suficiente que possibilitasse ao menos articular as cordas aos pares, tal intervalo de sétima maior entre duas cordas soltas seria mais “manejável”. As Figuras 4 e 5 a seguir são apenas sugestivas quanto à presença de cavaletes planos.

FIGURA 4 – Viela de arco (séc. XIV) com cinco cordas (4+1)



Fonte: Early Music Muse Website (2020). Detalhe do afresco *Ecclesia militans* (Capelloni degli Spagnoli, Igreja de Santa Maria Novella, Florença, Itália, 1365). Andrea di Bonaiuto.

FIGURA 5 – Viela de arco (séc. XIV) com provável cavalete plano



Fonte: Homo-Lechner (1996, p. 61). Bíblia de Václav IV (Boêmia, c. 1340). Biblioteca Universitária de Praga. Ms. 412, f. 72.

A maior parte das representações de vielas dos séculos XII ao XV somadas a raros achados arqueológicos<sup>363</sup> (HOMO-LECHNER, 1996, p. 85-86) apontam em geral para o uso de cavaletes planos ou de curvatura pouco acentuada. Porém, datam do final da Idade os indícios que permitem observar com maior clareza as características dessa parte do instrumento. Com efeito, é nas representações do século XV – quando pintores, principalmente italianos e flamengos, tenderam a buscar maior detalhamento daquilo que é retratado em suas obras – que se torna possível observar os instrumentos mais de perto, incluindo cavaletes ligeiramente curvos (Figura 6) a totalmente planos (Figuras 7 e 8). A Figura 7 é curiosa porque o cavalete foi pintado em uma posição demasiadamente inclinada em relação à perspectiva do restante do instrumento. Esse exagero parece ter sido intencional, sugerindo um desejo expresso do pintor em evidenciar o formato plano do topo desse elemento estrutural da viela, por onde passam as cordas.

FIGURA 6 – Cavelete com curvatura e corda externa em viela de arco (séc. XV)



Fonte: Early Music Muse Website (2020). Detalhe *La Madonna dell'umiltà* (Siena Itália, primeira metade do séc. XV). Seno di Pietro. Têmpera sobre madeira. Museo Civico e Diocesano di Montalcino.

<sup>363</sup> Geralmente não é possível determinar se esses fragmentos encontrados pertenceram a instrumentos de cordas dedilhadas ou friccionadas.

FIGURA 7 – Representação de viola (séc. XV) com cavelete plano e corda externa (4+1)



Fonte: The National Gallery Website (2020). *An Angel in Green with a Vielle*. Francesco Napoletano (?) (Itália, 1490-1499), Óleo sobre tela. The National Gallery, Londres.

FIGURA 8 – Representação de viola (séc. XV) com cinco cordas e cavelete plano



Fonte: Early Music Muse Website (2020). .Detalhe de *Angel Musicians* (ca. 1480, Antuérpia, Flandres). Hans Memling. Óleo sobre madeira. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Convém observar: não era raro que pintores do século XV partissem de modelos arcaizantes de instrumentos musicais. Na pintura Figura 7 acima, já datada da segunda metade do século XV, notam-se tanto o cavelete plano, quanto a presença da corda externa de bordão; curiosamente, as pinturas renascentistas das Figuras 6 e 7 coincidem com a configuração das

vielas do século XIII, conforme descritas segundo a primeira afinação de Moravia (PAGE, 1979, p. 82): quatro cordas no braço e uma externa e lateral de bordão. Mas, pela época desses quadros, é lícito cogitar que os intervalos usados na afinação das cordas das vielas tardias representadas buscassem facilitar o toque simultâneo das novas consonâncias (terças e sextas), diferindo, portanto, das afinações listadas por Moravia cerca de dois séculos antes.

O sistema de afinação pitagórica, copiosamente descrito pelos teóricos musicais desde Boécio, e certamente adotado na época para os instrumentos, valorizava as consonâncias produzidas por quintas e quartas justas puras, um dos grandes atrativos da estética musical medieval. A partir desse sistema, uma riqueza de harmônicos é revelada pela simples execução concomitante de quartas e das quintas justas.<sup>364</sup> Esses intervalos eram explorados quando se tratava de produzir notas de sustentação; além disso, muitos instrumentos eram munidos de cordas ou tubos que produziam alturas fixas. Eles são representados nas figuras abaixo: a gaita de fole (Figura 9), a viela de roda (Figura 10), o *organistrum* (Figura 11), que mostra três cordas aparentes e tangidas simultaneamente.

FIGURA 9 – Gaita de fole com bordões



Fonte: British Library Website (2020). BL Stowe Ms 17, Book of Hours (“The Maastricht Hours”). (Liège, Países Baixos, primeiro quarto do séc. XIV). f. 44v (detalhe).

<sup>364</sup> Outros sistemas, como os temperamentos mesotônicos e as afinações justa e igual, ao assumirem compromisso com outros intervalos, não são capazes reproduzir o mesmo efeito de perfeita consonância das quartas e quintas justas.

FIGURA 10 – Viela de roda (*symphonia*)

Fonte: The British Library Website (2020).  
Ms. BL Add 42130 (Luttrell Psalter,  
Norte da Inglaterra, 1325-1340), f. 39v.

FIGURA 11 – *Organistrum*

Fonte: University of Glasgow Website (2020).  
Hunter Psalter, Ms Hunter 229  
(Inglaterra, c. 1170). f. 21v (detalhe).

Em suma, notamos que esses e outros instrumentos eram estruturalmente pensados para comportar notas de sustentação (prática também documentada na música vocal, conforme veremos). A partir dessas evidências, pode-se falar numa estética musical medieval afeita ao uso de bordões. A nossa relação do instrumentário medieval com notas de bordão para autoacompanhamento da melodia principal continua com instrumentos de sopro duplos, capazes de fazer soar bordões móveis (Figuras 12 e 14).

FIGURA 12 – Flauta dupla



Fonte: Frammentiarte Website (2020). Detalhe do afresco *L'investidura del cavaliere* (atribuído a Simone Martini, c. 1317). Basílica Baixa de São Francisco, *Cappella di san Martino* (Assis, Itália).

Temos ainda tambores de corda, como o *choron*, um instrumento de percussão formado por uma caixa em formato de paralelepípedo e percutido com um macete<sup>365</sup> e, ainda mais frequentemente, vemos cordas esticadas sobre o couro de tambores (Figuras 13 e 14 a seguir). Homo-Lechner considera que “Na Idade Média, as peles eram frequentemente providas de *timbres* (cordinhas tensionadas sobre ou sob a pele, de forma a vibrar ao mesmo tempo que ela e a aumentar o impacto sonoro [...])”<sup>366</sup> (HOMO-LECHNER, 1996, p. 122, tradução, grifo nossos).<sup>367</sup> Dessa maneira, a vibração do couro é ao mesmo tempo limitada pela corda e transferida para ela, ajudando na definição de uma frequência sonora e funcionando à semelhança de um bordão ritmado.

<sup>365</sup> Um *choron* é representado na grande *Tapesserie de l'Apocalypse* d'Angers (ca. 1380) (HOMO-LECHNER, 1996, p. 98).

<sup>366</sup> Au Moyen Age, les peaux sont souvent pourvues de timbres (cordelette tendue sur ou sous la peau, de façon à vibrer en même temps qu'elle et à augmenter l'impact sonore [...]).

<sup>367</sup> As esteiras de metal, adicionadas mais recentemente a tambores, partem do mesmo princípio básico das cordas esticadas sobre peles. Tanto esteiras quanto cordas são acrescentadas a percussões, de acordo com inúmeros usos e tradições musicais atualmente vigentes.

FIGURA 13 – Tambor com corda



Fonte: The British Library Website (2020). Ms Royal 10 E IV, f. 58r (Sul da França, Toulouse [?]).

FIGURA 14 – Flauta e tambor com corda e instrumento de sopro duplo



Fonte: The British Library Website (2020).  
Ms Royal 10 E IV, f. 58r (Sul da França, Toulouse [?]).

A exploração de sons através da valorização ou supressão de harmônicos é própria de pratos (*cymbala*) (Figura 15) e guimbaras (Figuras 16). A Figura 15 reproduz uma miniatura de um manuscrito catalão do século XIV escrito em hebraico<sup>368</sup>, retratando a passagem envolvendo a profetisa Miriam, irmã de Aarão, e outras mulheres, quando da travessia do povo israelita pelo Mar Vermelho a “pé enxuto”; os mesmos versículos contam que depois da passagem dos israelitas, o corredor se fecharia, com as águas engolindo o exército do faraó que vinham em perseguição. Miriam e as outras mulheres tomam pandeiros, cantam e dançam

<sup>368</sup> Trata-se de um livro de função religiosa lido nas casas judaicas durante a Páscoa, como memorial da libertação do povo israelita da escravidão do Egito por Deus e sob a liderança de Moisés. Esse manuscrito é um *haggadah* ou narração baseada no livro do Êxodo do Antigo Testamento.

em louvor a Deus pela maravilha (Êxodo 15, 19-21). No primeiro plano da miniatura, temos um adufe e um pandeiro; na segunda fila, uma mulher toca placas idiofônicas e outra, um instrumento pequeno da família dos alaúdes; nesse mesmo plano, à direita, duas mulheres estão dançando, conforme descreve a passagem bíblica. A associação de mulheres com as percussões nos referidos versículos do Êxodo talvez tenha relação com certos usos das tradições vivas, como a de Portugal, onde o adufe é um instrumento tipicamente feminino. São colocadas sementes e guisos no interior do instrumento; um tambor quadrado formado por uma armação sobre a qual são costuradas membranas de couro, cobrindo totalmente a estrutura.

FIGURA 15 – *Cymbala*, placas idiofônicas e adufe

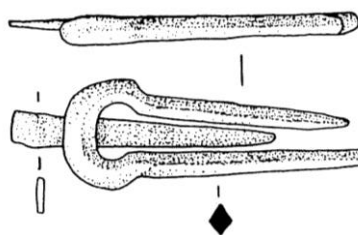


Fonte: The British Library Website (2020). BL Ms Add 27210, f. 15r (Haggadah for Passover ou “Golden Haggadah”, c. 1320-1330, Catalunha, Espanha).

Na Figura 16 vemos um desenho de uma guimbarda medieval encontrada no sudeste da França. O instrumento é tocado preso entre os dentes; a boca; o palato e a laringe funcionam como caixas de ressonância. Uma pequena haste flexível é acionada com o dedo, produzindo um som fundamental, de onde temos um conceito básico de bordão, mas o trabalho do músico é valorizar alternadamente, a partir dessa nota, o seu som fundamental ou seus harmônicos. Além da possibilidade de produzir ritmos variados a partir do acionamento da haste, é possível também produzir ostinatos através da inspiração e expiração durante a execução.



FIGURA 16 – Guimbarda



Fonte: Homo-Lechner (1996, p. 134). Guimbarda descoberta em uma casa do povoado mineiro de Brands-en-Oisans (Huez, Isère, Sudeste da França). Datação: séc. XII-XIV. Desenho de M. Baudraud.

A Figura 17 ilustra uma Bíblia parisiense datada de meados do século XIII e retrata a cena do transporte da Arca da Aliança ao som de muitos instrumentos (2 Samuel 6). Nessa miniatura, vemos representados o flajolé conjugado com sino, uma percussão de mão quadrada do tipo adufe e outra, formada por dois pares de placas idiofônicas. Essas percussões parecem ter feito parte do imaginário medieval relativo ao Antigo Testamento em diferentes partes da Europa; vimos, analogamente, que as placas idiofônicas e o adufe aparecem também relacionados a outra cena bíblica que consta de uma fonte ibérica do século seguinte (Figura 15, acima).

Os sinos de mão são um caso especial porque antes de serem considerados instrumentos musicais propriamente ditos, eram artefatos sinalizadores, tocados em certos momentos da liturgia, por exemplo. Depois, passaram a ser dispostos e tocados em conjuntos (carrilhões). Nas Figuras 17 e 18, extraídas da mesma fonte, ilustrando dois momentos da vida de David, vemos o sino sendo tocado de forma conjugada com um flajolé, embora o mais comum fosse o uso de um tambor de baqueta no lugar do sino (conforme a Figura 14 acima). A Figura 18 relaciona o flajolé ao ambiente rural; o pastor da miniatura é o futuro Rei David, filho caçula de Jessé, que aparece cuidando do rebanho (1 Samuel 16, 11); na cena, vemos o cajado pousado na relva e a harpa, principal instrumento associado ao rei, encostada na árvore.

FIGURA 17 – Flauta e sino, adufe e placas idiofônicas



Fonte: The Morgan Library and Museum Website (2020). *Bíblia Ilustrada (The Crusader Bible)* (Paris, França, c. 1244-1254), ms. 638, f. 39v.

FIGURA 18 – Flauta e sino



Fonte: The Morgan Library and Museum Website (2020). *Bíblia Ilustrada (The Crusader Bible)* (Paris, França, c. 1244-1254), ms. 638, f. 25v.

Trataremos agora de algumas evidências da prática do uso de bordões vocais. Um exemplo, que tem relação com a música eclesiástica e na qual “o cantor sustenta

continuamente uma nota” é descrito no tratado alemão *Summa musice* (ca. 1200)<sup>369</sup>, prática musical curiosamente nomeada *diafonia basilical* pelo(s) tratadista(s)<sup>370</sup>, conforme se lê a seguir:

Diafonia é uma maneira de cantar em duas formas, e divide-se em basilical e orgânica. [Diafonia] basilical é uma maneira de cantar em duas vias, de forma que o cantor sustenta continuamente uma nota que é o canto de base para o outro; seu companheiro inicia um canto seja na quinta ou na oitava, às vezes ascendendo, às vezes descendendo, de maneira que quando para, ele se afina de alguma forma com aquele que mantém a base.<sup>371</sup> (PAGE, 1991, p. 124 e 201, tradução nossa).

Não é possível afirmar com certeza, mas pela denominação, talvez o adjetivo *basilical* da passagem seja uma referência às práticas vocais associadas ao canto eclesiástico romano da Santa Sé, mais precisamente ao canto parafônico. As primeiras menções relativas a uma tradição vocal junto à capela do papa remontam ao século VII. Elas constam de documentos oficiais sobre os ritos, as *Ordines romani* (ler a subseção “Sobre a presença oriental no canto litúrgico nos primeiros séculos medievais”, no Capítulo 3). Apenas em Roma e arredores que são encontradas as quatro “basílicas maiores”, assim chamadas por superarem as outras em antiguidade e importância. São elas: São João de Latrão, Santa Maria Maior, e as de São Paulo e São Pedro.<sup>372</sup> Pérès (1996, p. 4) alude a um tratadista do século XII que teria usado a expressão “organum basilical” como referência ao uso de uma nota contínua de sustentação do canto. Talvez o músico francês esteja se referindo justamente à *diafonia basilical* do *Summa musice*, porque não nos consta que outro tratado da época além desse tenha usado a denominação “basilical” para expressar uma prática de acompanhamento vocal. De qualquer

<sup>369</sup> Origem e datação propostas por Page (1991).

<sup>370</sup> Christopher Page (1991) foi o primeiro a traduzir o *Summa Musice* desde Martin Gerbert (1784). Como parte dessa nova edição bilíngue (latim/inglês), o musicólogo inglês incluiu um capítulo sobre os problemas de autoria do tratado, onde argumenta que dois nomes, Perseus e Petrus, aparecem eventualmente no corpo do texto como uma espécie de assinatura autoral, de onde conclui que “O *Summa musice* foi muito provavelmente escrito por Perseus e Petrus” (PAGE, 1991, p. 4, tradução nossa) (“The *Summa musice* was most probably written by Perseus and Petrus”). Se o musicólogo foi capaz de associar esses nomes à composição do texto, a identidade dos mesmos permanece, porém, obscura. Embora, segundo Page, o tratado tenha sido escrito em torno de 1200, ele precisou basear sua tradução em uma cópia que é a única fonte existente do texto, datada de cerca de 1400 (PAGE, 1991, p. 2).

<sup>371</sup> Diaphonia is a manner of singing in two ways, and it is divided into “basilica” and “organica”. Basilica [diaphonia] is a manner of singing in two ways so that one singer continuously holds one note which is like foundation melody for the other singer; his companion begins a chant either at the fifth or at the octave, sometimes ascending, sometimes descending, so that when he pauses he accords in some way with him who maintains the foundation. (Diaphonia est modus canendi duobus modis, et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est canendi duobus modis melodia ita quod unus teneat continue notam unam que est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo qui basim observat.).

<sup>372</sup> Até recentemente, eram consideradas “sés patriarcas”. Além dos papas, somente seus delegados eram autorizados a celebrar no altar-mor dessas basílicas.

forma, o mais importante é o fato de Pérès (1996) crer que a *Schola cantorum* de Roma, em conformidade com a *diafonia basilical* descrita no *Summa musice*, tenha feito o uso de notas longas de sustentação do canto principal. O canto litúrgico romano exerceu uma influência intensa e prolongada sobre as práticas correlatas do norte (assunto principal do Capítulo 3), de onde Pérès não descarta a “[...] reminiscência das liturgias basilicais romanas que serviam de modelo para os francos.”<sup>373</sup> (PÉRÈS, 1996, p. 4, tradução nossa); é provável que essa mítica do canto romano cultivada em terras setentrionais estivesse presente no imaginário dos tratadistas alemães do *Summa musice* quando estes se referiram à *diafonia basilical*. Se quisermos ir além, quanto mais se retrocede no tempo, tanto mais a origem da prática dos bordões vocais entra no terreno da especulação, mas nem por isso os indícios, que são fortes, deixam de ter valor. Consideremos, antes de tudo, que o período que ficou conhecido como “papado bizantino” (séc. VI-VIII), quando a maioria dos pontífices era de origem ou de cultura grega, conforme lembrado por Félix Ferrà (MCGEE, 2019, p. 168, n. 146). Uma das marcas do canto litúrgico grego é o *ison*, prática caracterizada principalmente por longas notas de sustentação das melodias nos coros, e que até hoje é constitutiva dos cantos de muitas Igrejas Cristãs Ortodoxas do Oriente. Se não é possível precisar a época em que essa prática se consolidou, sabe-se que ela é de fato muito antiga, não estando descartada a possibilidade de já ter estado em uso até mesmo antes dos primeiros séculos medievais. A partir do que consideram Levy e Troelsgård (2016), as referências documentais da prática do *ison* no canto bizantino mostram-se “tardias” para os padrões medievais, pois “Rubricas em manuscritos musicais oferecem as mais antigas pistas dessa prática; tal evidência pode remontar a cerca de 1400, embora a prática provavelmente tenha existido durante a Idade Média.”<sup>374</sup> (LEVY; TROELSGÅRD, 2016, tradução nossa). Mas se não é possível comprovar que o *ison* tenha sido praticado em tempos mais remotos (apesar de ser bastante plausível que ele estivesse associado ao canto cristão litúrgico oriental desde tempos imemoriais), em contrapartida, outras práticas musicais a mais de uma voz, oriundas do Oriente Próximo, foram descritas desde o século II depois de Cristo. Elas configuram aquilo que filósofos gregos descreveram como cantos sinfônicos parafônicos ou sinfônicos antifônicos (WAGNER, 1928, p. 16) (vide “Sobre a presença oriental no canto litúrgico nos primeiros séculos medievais”, no Capítulo 3).

<sup>373</sup> [...] réminiscence des liturgies basilicales romaines qui servirent de modèle aux Francs.

<sup>374</sup> Rubrics in music manuscripts provide the earliest hints for the practice; this evidence can be traced back to about 1400, although the practice probably existed throughout the Middle Ages.

Por fim, não gostaríamos de deixar de considerar que repertórios ocidentais que dão testemunho de uma prática polifônica muito rica, como a escola de Notre-Dame, também recorreram a notas sustentadas por tenores durante longuíssimas passagens dos *organa* melismáticos, enquanto a(s) voz(es) superior(es) apresentava(m) desenhos melódicos ornamentais constituídos por notas de durações incomparavelmente menores. Afinal, nada nos impede de reconhecer essas passagens dos tenores como bordões móveis, segundo a exposição sucessiva das notas dos cantos litúrgicos a partir dos quais os tenores eram constituídos.

#### 4.2 Nota sobre a heterofonia

Uma raríssima citação da palavra “Ἐτεροφωνία” aparece nas *Leis* de Platão (Cap. VII, 812 b-c); trata-se de uma “divergência de som”, segundo a tradução que adotamos. No contexto da passagem relativa à palavra, o filósofo trata daquilo que convém ou não à formação do homem livre no tocante à música. Tendo por fim o ensino, Platão (2004) reprova certas “complicações” de usos instrumentais da lira que, segundo o filósofo, podiam atrapalhar o aprendizado, ao mesmo tempo em que revela algo de uma prática musical de seu povo e seu tempo:

Mas quanto à divergência de som e variedade das notas da lira, quando as cordas tocam uma melodia e o compositor outra, ou quando resulta uma combinação de notas baixas e altas, tons lentos e tons rápidos, sons agudos e graves e todos os tipos de variações rítmicas às notas da lira, reprovamos o uso de todas essas complicações com alunos que têm que absorver rapidamente, num período de três anos, os elementos úteis da música, pois o choque dos opostos entre si impede a facilidade do aprendizado [...] (PLATÃO, 2004, p. 312).

“Em tempos recentes, o termo [heterofonia] é frequentemente usado, particularmente em etnomusicologia, para descrever variação simultânea, acidental ou deliberada daquilo que é identificado como sendo a mesma melodia.”<sup>375</sup> (COOKE, 2001). A heterofonia é um “uníssono impreciso”, caracteriza poeticamente Fessel (2010). Já Hornbostel (1877-1935), pai da musicologia comparada na Europa, a define, cerca de 100 anos antes, à semelhança de Cooke. Para ele, trata-se da “[...] execução simultânea de *um* tema segundo variantes

---

<sup>375</sup> In modern times the term is frequently used, particularly in ethnomusicology, to describe simultaneous variation, accidental or deliberate, of what is identified as the same melody.

(melódicas) diferentes [...]”<sup>376</sup> (HORNBOSTEL *apud* FESSEL, 2010, p. 153, grifo do autor, tradução nossa). Le Vot (1993) a define antes como uma técnica musical:

Hoje em dia, tende-se a reservar o termo heterofonia para qualificar uma técnica musical de variação simultânea em meio à qual o canto é sustentado por um acompanhamento que retoma a mesma linha melódica, mas, no entanto, com variantes e retardos sucessivos. Essas repetições do canto inicial constituem uma espécie de eco múltiplo, de oscilação permanente entre dois estados, o da homofonia e aquele do desacordo. Tratar-se-ia, pois, de uma categoria intermediária entre homofonia e polifonia.<sup>377</sup> (LE VOT, 1993, p. 91).

Le Vot (1993, p. 91) levanta mais um traço da heterofonia, a execução em atraso de partes da melodia, oscilando entre a execução simultânea e o desacordo das partes. À sombra da homofonia e da polifonia e muitas vezes imersa na oralidade, a heterofonia carregou um *status* indefinido junto às histórias oficiais da tradição da música erudita do Ocidente,<sup>378</sup> mas isso não significa que ela estivesse ausente da música escrita. Cooke (2001) cita o exemplo da *Missa solemnis* de Beethoven “[...] como prática de distribuir a mesma melodia entre diferentes partes de vozes ou instrumentos com diferentes densidades rítmicas.”<sup>379</sup>

Mesmo assim, uma literatura relativamente reduzida e recente não nos parece ser compatível com o uso que se fez e que se faz da heterofonia em repertórios de muitas tradições ocidentais; o tema continua a ser periférico. Houve um interesse precursor pelo fenômeno, demonstrado por etnomusicólogos que voltaram seu olhar principalmente para sua manifestação em meio às tradições orais vivas. Essas incursões justificam-se: a heterofonia tem lugar de destaque nas histórias milenares de muitas tradições musicais não notadas. Tão ou mais difícil para o etnomusicólogo quanto descrever o que ocorre musicalmente é definir heterofonia sem se valer de conceitos de homofonia e polifonia como balizas; difícil, mas necessário porque muitas dessas tradições não partem dos mesmos conceitos ou sequer possuem categorias como polifonia e homofonia, pelo menos conforme essas palavras costumam ser entendidas (e racionalizadas).

<sup>376</sup> [...] ejecución simultanea de un tema en variantes (*melódicas*) diferentes.

<sup>377</sup> Aujourd’hui on tend à réserver l’usage du terme hétérophonie pour qualifier une technique musicale de variation simultanée où le chant se trouve soutenu par un accompagnement qui reprend la même ligne mélodique mais avec des variantes et des retards successifs. Ces répétitions du chant initial constituent une sorte d’écho multiple, d’oscillation permanente entre deux états, celui de l’homophonie et celui du désaccord. Il s’agirait donc d’une catégorie intermédiaire entre homophonie et polyphonie.

<sup>378</sup> Muitas outras manifestações musicais do ocidente, como as tradições contemporâneas da música popular, do jazz, do rock e da música de massa em geral, manifestam amplos usos da heterofonia.

<sup>379</sup> [...] the practice of distributing the same melody among different voice or instrument parts with different rhythmic densities.

Com relação à música medieval, observa Fessel (2010, p. 155), é fácil aderir a uma concepção evolucionista e ver a heterofonia como um estágio intermediário do desenvolvimento que levaria à polifonia. Tampouco nos parece apropriado compreender a heterofonia sempre em função da homofonia, partindo de um modelo fixo de articulações em tempos coincidentes. Ao submetê-la a esses dois modelos racionalizantes, “Toda especificidade parece ser negada à heterofonia”<sup>380</sup> (FESSEL, 2010, p. 155, tradução nossa). Compreender sua especificidade é seguramente um caminho para não reduzi-la a conceitos polifônicos ou homofônicos. Pergunte-se a um conjunto instrumental arabo-andaluz onde se encontra a melodia principal: no *ud* ou no *rebab*? Talvez ela não esteja em nenhum dos dois instrumentos, mas no que resulta de sua combinação. Cooke (2001) afirma que nas práticas heterofônicas do Oriente Médio e da Ásia há um conceito de embelezamento instrumental da linha do canto, no sentido de ornamentá-lo, conforme a individualidade do músico. Talvez seja o caso de não se pensar na composição de um lado e no que lhe foi agregado de outro, mas em olhar para o que resultou como a própria obra.

Essas questões nos parecem muito atuais no debate sobre as práticas de se tocar uma melodia simultaneamente em vozes e/ou instrumentos. As melodias de uma cantiga ou de uma dança monofônica, conforme aparecem no manuscrito, são a obra? Até esse ponto, tratamos mais de uma vez das múltiplas versões das variações junto às variantes de uma mesma composição em diversos manuscritos. Junte-se a isso a codificação habitualmente tardia dos manuscritos musicais medievais (questão já percebida e estudada por Gennrich há mais de um século). No lapso temporal entre uma intenção primeira do compositor e a “precipitação” da música na escrita, processo moroso quando se trata de manuscritos medievais, é legítimo perguntar: Por onde circulava uma melodia? No seio de tradições orais, em apreensões e leituras de casa músico, na volubilidade de cada execução, nas interações desejadas (cooperativas) e, ao final, nas decisões de um *scriptorium* ou mesmo de um copista. Se os fatos apontam muitas vezes para uma abertura da obra musical medieval, imaginemos o que poderia acontecer quando muitos músicos se reuniam para cantar e tocar uma melodia. Muitas expressões do mesmo canto, um tanto diferentes entre si ou pessoalmente desenvolvidas, manifestariam-se inclusive nos usos de ornamentos idiomáticos e próprios de vozes e instrumentos com suas variações, fossem tais expressões acidentais ou deliberadas. É fácil concebermos a prática de comentários instrumentais em notas longas e pausas, os eventuais descolamentos do perfil melódico mestre, com uso de intervalos etc. (vide a seção

---

<sup>380</sup> Toda especificidad parece negada para la heterofonía.

“A estampida *Isabella* e um proposta heterofônica”, no Capítulo 4). Parte da intencionalidade da variação poderia transparecer numa “constante metamorfose de fórmulas”<sup>381</sup> (SCHEIK; SCHIMA, 1997, p. 7, tradução nossa).<sup>382</sup> Essas formas de liberdade, no entanto, precisam ser contrabalançadas com o peso que as escolas e a tradição tinham na Idade Média, de onde também precisamos pensar nos esforços contrários, de unificação e permanência das melodias, o que é especialmente válido para o canto litúrgico. Esses esforços de permanência contavam com uma capacidade de memorização surpreendente dos cantores para os nossos padrões.

### 4.3 A diapentização, o descanto e o *organum* cantados “de momento”

A história da polifonia medieval foi marcada desde suas origens por uma etapa oral, seguida por outra de convivência de práticas orais e escritas que perdurou até o final do período. Durante a segunda etapa é documentada uma prática musical mista: a composição oral e instantânea de uma ou mais vozes polifônicas a partir da leitura de um tenor ou *cantus firmus*; é o chamado *cantare super librum* que continuaria vigente até o fim da Idade Média, quando a prática ainda foi descrita pelo renascentista Tinctoris (ver a seção “O século XV e a *res facta*: prenúncios de mudanças na visão de obra musical” no Capítulo 3). Antes dessa etapa, os indícios apontam para a prática de cantos simultâneos em ambientes eclesiásticos que teriam sobrevivido por séculos na forma oral, começando com a parafonia da *Schola cantorum* de Roma na Primeira Idade Média (ler a subseção “Sobre a presença oriental no canto litúrgico nos primeiros séculos medievais”, no Capítulo 3) e continuando com a prática do *organum* na Alta. Para Meyer (1993), até o século IX, tratava-se antes de uma “plurivocalidade” (vide “Das práticas ‘plurivocais às primeiras polifonias notadas”, Capítulo 3). Os primeiros registros de música polifônica no Ocidente datam do século IX, mas, até o século XII, eles são escassos se comparados àqueles das fontes de música monofônica litúrgica, que aparecem na mesma época. cremos, no entanto, que a escassez de exemplos de polifonia escrita nessa fase não deve ser interpretada como sinal de ausência de práticas polifônicas.

A explosão de tratados e de manuscritos musicais nos séculos XIII e XIV com música polifônica não aboliu os usos orais e improvisatórios, fossem eles *super librum* ou sem

<sup>381</sup> a steady metamorphosis of formulas.

<sup>382</sup> Os autores usaram essa expressão ao analisarem os elementos composicionais das estampidas italianas conservadas na British Library (ms. 29987). Eles não afirmam que essas composições são expressão notada de improvisação, mas também não se mostram fechados a essa possibilidade.



suporte de partitura. Uma dessas práticas, a *diapentização*, é analisada e discutida no longo artigo *Discant and the Theory of Fifthing* (FULLER, 1978). A mais antiga alusão a essa prática encontrada pela autora é uma descrição dos serviços do mosteiro de Saint-Michel contidas em *Le Roman du Mont Saint-Michel* (ca. 1180). Trata-se de uma instrução de execução segundo a qual “em quinta canta-se o Agnus [Dei]” (“en quinte voiz dient l’Agnus”) (FULLER, 1978, p. 244). No contexto, “dizer” substitui “cantar” por metonímia.

Fuller (1978) sugere que havia uma tradição de ensino de *diapentização* e ela procura compreender essa tradição a partir de relatos e tratados dos séculos XII ao XV. Para seu artigo, Fuller partiu de fontes primárias, ocupando-se inicialmente das citações de fontes textuais e literárias provenientes de meios religiosos e seculares; em seguida, ela resumizou e extraiu princípios de cinco tratados de *diapentização*. A partir dessas fontes, a autora tentou definir essa prática. Instituído algumas regras comuns, os tratados de diapentização consultados por Fuller (1978), aludem a ocasiões de consonância de oitavas, além dos paralelismos de quinta. A tese de Fuller (1978) é que mesmo na Idade Média tardia, a prática da *diapentização* não teria sido abandonada no ensino de música; para os amadores e cantores mais simples, seria uma habilidade a ser adquirida; já para os polifonistas profissionais, poderia ser uma etapa a ser dominada antes que passassem para técnicas mais desenvolvidas. A *diapentização* partia de melodias dadas que eram provavelmente aprendidas oralmente e, a não ser que fosse por motivos didáticos, não costumavam ser grafadas. É o que considera Fuller sobre essa prática: “O núcleo de regras básicas teria, aparentemente, derivado de uma tradição compartilhada que, tanto quanto nos é dado hoje saber, deve ter sido de natureza oral”<sup>383</sup> (FULLER, 1978, p. 253, tradução nossa). Algumas palavras em uso na época denotam o domínio de técnicas de *polifonização*, das mais simples às mais elaboradas. Quando essas palavras se convertiam em verbos denotativos de ações, acreditamos que fossem sugestivos de práticas orais ou *super librum*. É para nós o caso de *orguener* (produzir *organum*), *descanter* (produzir *descanto*), *quartare*, *quintare* (*quintoier* ou *quintier*), *terçoier*... (a rigor, produzir quartas, quintas e terças a partir de uma melodia dada).

A respeito das práticas musicais não grafadas, consideremos que a expressão *ex improviso*<sup>384</sup> (de improviso) em música monofônica ou polifônica já aparece em um tratado por muito tempo atribuído a Beda, o Venerável (séc. VII-VIII), o *Musica quadrata seu*

<sup>383</sup> The core of basic rules would seem to derive from a shared tradition that as far as we can tell now must have been oral in nature

<sup>384</sup> Alguns desses textos sugerem, quando não definem, que o era feito de improviso estava sujeito a regras.

*mensurata* (BEDA, 1904, col. 920C-D), depois no tratado *Dialogus de Musica*<sup>385</sup> (HUGLO, 1971, p. 138-139) (início do séc. XI), e em textos de teoria musical dos séculos XIII e XIV. Dessa época, citamos o autor inglês desconhecido do *Tractatus de discantu*, conhecido como Anônimo II. Neste, convém destacar aquilo que o próprio autor quer alcançar com sua obra: “[...] elucidar para nossos amigos especiais, conforme minha habilidade, a arte de saber como compor e executar o *discantus* improvisado, que por muito tempo foi um segredo guardado entre certos músicos experientes.”<sup>386</sup> (ANONYMOUS II, 1987, p. 311, tradução nossa). *Ex improviso* ocorre no texto do Magister Lambertus (Pseudo-Aristóteles) (1987, p. 252) (*Tractatus de musica*, séc. XIII), nos escritos teóricos de Jacques de Liège (LEODIENSIS, 1973, p. 199) e na obra atribuída ao inglês Simon Tunstede (provável autor do *Quatuor Principalia*, de 1351<sup>387</sup>) (TUNSTED, 1987, p. 202). Esses textos dos séculos XIII e XIV descrevem, sobretudo, práticas escritas e improvisatórias referentes ao *organum* e ao descanto, gêneros polifônicos cuja técnica era mais desenvolvida do que a *diapentização*. É o caso do *Ars organi*, tratado de século XII conhecido também como Tratado de Organum do Vaticano, cujo texto começa com a seguinte definição “*Organum* é um canto que se segue a um precedente, pois o cantor deve preceder e o organizador [aquele que canta o *organum*] deve seguir, e o cantor deve acabar primeiro”<sup>388</sup> (GODT; RIVERA, 1984, p. 293, tradução nossa). A passagem confirma que o tenor que é um canto dado ou canto precedente (*cantus precedentem*<sup>389</sup>). Este é executado pelo cantor que “deve acabar primeiro” porque no *organum purum* geralmente o tenor articula e sustenta a sua última nota enquanto a voz organal ainda realiza um desenho melódico cadencial. É sintomático o uso do verbo “seguir” na parte “o organizador deve seguir [o cantor]”. O verbo sugere que algo se constituía no decurso da prática do canto polifônico e tal ação implicaria em uma atenção por parte do “organizador” (cantor da voz organal) quanto à movimentação melódica do tenor, fosse sem qualquer recurso à partitura e estando atento ao outro cantor, ou então cantando sobre o livro que conteria apenas o tenor notado musicalmente. De qualquer forma, o cantor da voz organal deveria estar atento às consonâncias e dissonâncias que produziria *ex improviso*<sup>390</sup>. Treitler

<sup>385</sup> Esse tratado já foi atribuído a Odo de Cluny, mas para Huglo e Brockett (2001) é mais provável que tenha sido escrito por um autor norte-italiano hoje desconhecido.

<sup>386</sup> Idcirco artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso qui diu latuit apud quosdam peritos musicos pro posse nostro nostris specialibus proponimus enodare.

<sup>387</sup> Datação apontada por Page (1978, p. 82).

<sup>388</sup> Organum est cantus subsequens precedentem, quia cantor debet precedere organizator vero sequi, et cantor debet primitus finire.

<sup>389</sup> O mesmo que *cantus prius factus*.

<sup>390</sup> Busse Berger (2005) fez um estudo de um repertório de fórmulas melódicas (*colores*) para a voz organal e de progressões a duas vozes contidas nessa mesma fonte. Assim, segundo o Tratado de Organum do Vaticano, a

(2003, p. 33) também interpreta a passagem como um indício de prática musical oral: “*Organum* é concebido aqui como algo concretizado no ato de cantar”<sup>391</sup>; segundo o musicólogo, cantar e compor a voz organal seriam ações idênticas e associadas nesse caso.

Com relação à ideia de “seguir” visualmente o tenor e produzir uma melodia improvisada a partir dessa leitura, há um relato tardio sobre música instrumental de Antonio Cornazzano que é tão sugestivo quanto o anterior. O poeta foi testemunha do casamento de Bianca Maria Visconti e Francesco Sforza, celebrado na cidade de Cremona em 1441 (MCGEE, 1986, p. 485). Durante o banquete, não lhe passou despercebida para o poeta Cornazzano a habilidade excepcional do famoso alaudista, Pietrobuono de Burzellis (*ca.* 1417-1487): “Ele [Pietrobuono] conduzia tudo com notas breves, / tocando diferentes proporções e sincopando continuamente, / **E seguia o tenor com sua corda cantora.**”<sup>392</sup> (MCGEE, 1986, p. 485, tradução, grifo nossos). McGee observa, porém, que *cantioni* correspondia à nota mais grave do alaúde, mas, pelo contexto chega à conclusão de que Cornazzano só poderia estar querendo se referir à corda mais aguda do instrumento, a “cantora”, que se chamava *cantino* em italiano (MCGEE, 1986, p. 485), a corda mais usada para os solos no instrumento. O musicólogo menciona registros de 1449 de um segundo instrumentista, um *tenorista*, acompanhador de Pietrobuono. É possível que já na ocasião esse ou outro músico acompanhador tivesse tocado no banquete com Pietrobuono que então “seguiu” a melodia do tenor para produzir a sua própria.

As evidências de que melodias eram *polifonizadas ex improviso*, usando-se intervalos variados (caso do *organum* e do descanto), tornam ainda mais concebível que o mesmo se fizesse a partir de um número mais restrito de intervalos (caso da *diapentização*). O tratado Anônimo IV distingue as duas habilidades, aquela dos que produzem consonâncias em um movimento paralelo com o tenor, os *plani discantores*, e a arte dos verdadeiros cantores de descanto (*veri discantores*), esses últimos elogiados por sua capacidade de também produzirem movimentos contrários, passando assim por vários intervalos (ANONYMOUS IV, 1963, p. 357). Para Fuller (1978, p. 265, tradução nossa), o domínio da técnica de *diapentização* corresponderia ao primeiro de três “estágios hipotéticos”<sup>393</sup> do aprendizado de polifonia, visando, ao fim, o descanto ou outros gêneros igualmente avançados; nesse

---

improvisação não era livre, mas deveria respeitar esses parâmetros. Por outro lado, argumenta Berger, não se tratava simplesmente de justapor fórmulas; o cantor poderia e deveria modificá-las segundo contexto, tanto em suas notas internas quanto nas extremas, de forma a alcançar resultados musicais coerentes. (vide a subseção “Subtexto: sobre a hipótese oral do *organum*”, no Capítulo 1).

<sup>391</sup> Organum is conceived here as something accomplished in the act of singing.

<sup>392</sup> E la guidava tucta in semitoni, / proportionando e sincoppando sempre, / e fugiva el tenore a i suoi cantioni.

<sup>393</sup> hypothetical stages

processo, alguns aprenderiam os rudimentos e outros avançariam para as etapas seguintes. A tese de Fuller (1978) da função didática de técnicas simples justifica que a prática da *diapentização* não tenha ficado obsoleta, conforme atestam os relatos e a redação de tratados relativos a ela até o século XV. A partir desse fato a pesquisadora conclui que “[...] motivos didáticos, antes de razões artísticas, foram a principal alavanca da persistência da técnica.”<sup>394</sup> (FULLER, 1978, p. 267, tradução nossa). Um desses relatos tardios sugere aquisição da técnica polifônica básica, uma habilidade entre outras tantas matérias a serem dominadas via treinamento, como parte da educação de um aristocrata para melhor inserção social em seu meio. O *trouvère* Jean de Condé escreveu na primeira metade do século XIV sobre um clérigo, preceptor do filho de filho de um cavaleiro e “Que muito lhe ensinaria o latim / A escrever e ler e cantar bem / A quintar, oitavar e descantar [...]”<sup>395</sup> (CONDÉ, 1866, l. 83, tradução nossa). Fuller (1978) ressalta o aspecto prático e instrutivo dos ensinamentos do clérigo nessa passagem: o objetivo era formar um “arsenal” de conhecimentos, visando à preparação do cavaleiro para vida social com seus pares, o que incluía a instrução musical. Tratava-se, pois, “[...] não de uma teoria especulativa do assunto, tal qual concebida segundo as sete artes liberais, mas de como se cantar”<sup>396</sup> (FULLER, 1978, p. 244, tradução nossa). Ainda mais tarde, Eustache Deschamps, em *L’art de dictier* (1392), ressalta as habilidades das pessoas cultas afirmando que “[...] pode-se ensinar a cantar, a permanecer afinado, a oitavar, a *quintoier*, a *terçoier*, a sustentar um tenor, a descantar a partir do formato das notas, das claves e da pauta ao mais rude dos homens do mundo [...]” (DESCHAMPS, 1891, p. 269-270).

A seguir, analisaremos mais detidamente a que corresponderiam os três estágios hipotéticos de domínio das técnicas polifônicas segundo Fuller (1978), incluído alguns exemplos. O primeiro consistiria no domínio da *diapentização* (FULLER, 1978, p. 263). A autora confrontou quatro tratados musicais que explicam essa técnica e conseguiu extrair deles seis regras comuns que resumimos nas quatro a seguir:

1. Aquele que *diapentiza* deve saber produzir quintas e oitavas a partir do canto;
2. Quando o canto começa por intervalo ascendente, começar o *quintizans*<sup>397</sup> na oitava. Depois de ir da oitava para a quinta, seguir o canto com quintas paralelas;

<sup>394</sup> [...] didactic motives, rather than artistic ones, were probably the principal impetus behind persistence of the technique.

<sup>395</sup> Que moult li aprista dou latin / Escribe et lire et bien chanter / Quintier, doubler, et descanter [...]

<sup>396</sup> [...] not the speculative theory of the subject as conceived within the seven liberal arts, but how to sing

<sup>397</sup> Trata-se de “[...] uma técnica predominantemente em quintas [...]” (FULLER, 1978, p. 241). ([...] a technique of singing predominantly in fifths [...]).

3. Quando o canto começa por um intervalo descendente, começar na quinta, produzindo em seguida um intervalo de oitava;
4. Quando o canto começa por intervalo descendente, começar e seguir em quintas no movimento descendente [do canto], mas em algum momento desse movimento o *quintizans* deve produzir um intervalo de oitava (todos os quatro tratados levantados por Fuller (1978) estão de acordo de que em algum ponto o paralelismo de quintas deve parar, mas não está claro quando isso deve ocorrer).

Vemos a seguir um pequeno e simples exemplo da segunda regra acima, extraído do tratado *Quicumque bene et secure discantare* (séc. XIV)<sup>398</sup>:

EXEMPLO MUSICAL 12 – Diapentização em *Quicumque bene et secure discantare voluerit*



Fonte: Fuller (1978, p. 256).

No segundo estágio, “[...] as progressões básicas de diapentização eram ornamentadas ou ligadas por notas de passagem [...]” (FULLER, 1978, p. 263). O trecho destacado no Exemplo Musical 13 a seguir está basicamente de acordo com esse momento intermediário, uma diapentização mais desenvolvida, pode-se dizer.

EXEMPLO MUSICAL 13 – Diapentização com notas de passagem e intermediárias entre as consonâncias

Bibliothèque nationale, fonds latin 15129, f. 8

The image shows three staves of musical notation. The top two staves are in treble clef and the bottom in bass clef. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. The top two staves show the scale with passing notes and accidentals. The bottom staff shows the scale with accidentals (b) under the notes B and C. The notes are connected by stems, and there are no accidentals.

Be - ne - di - - ca - - - - -

Fonte: Fuller (1978, p. 272).

<sup>398</sup> Datação defendida por Fuller (1978, p. 253).

Proveniente de um manuscrito em que foram compilados tratados musicais, o *Benedicamus Domino* acima integra um pequeno conjunto de quatro composições da mesma fonte “[...] cujo estilo adere de maneira próxima aos princípios da diapentização.”<sup>399</sup> (FULLER, 1978, p. 268). Esse fato levou a autora a questionar – sem que pudesse chegar a uma conclusão – se esses exemplos não serviriam como exemplificação dos textos teóricos contidos no mesmo manuscrito (Bibliothèque Nationale de France, fonds latin 15129). Porém, Fuller observa que

Em todas as quatro composições, notas de passagem – ou intervalos subsidiários – frequentemente intervêm entre as principais consonâncias de quinta e oitava. Esse traço estilístico adequa-se à hipótese enunciada acima para efeito de que, pelo menos em alguns lugares, a diapentização serviu como núcleo a partir do qual técnicas polifônicas mais avançadas poderiam desenvolver-se.<sup>400</sup> (FULLER, 1978, p. 273, tradução nossa).

Os exemplos musicais a seguir são desdobramento do trecho *Benedicamus Domino* que visam explicitar o que Fuller (1978) explicou a respeito de uma estrutura, de uma condução de vozes construída sobre quintas paralelas. Para isso, propomos algo muito simples: excluir as notas de passagem ou secundárias, mantendo apenas aquelas correspondentes às partes fortes do tempo, além de classificar os intervalos entre as vozes.

#### EXEMPLO MUSICAL 14 – Trecho de *Benedicamus Domino* com notas estruturais

1a voz  
8 4J 4J U 3m U 4J 5J 3m 4J U 4J 6M U 4J

2a voz  
8 5J 5J 5J 5J 8 5J 5J 8 5J 5J 3M 8 5J

Tenor  
b b b  
Be - ne - di - ca

Fonte: o autor.

<sup>399</sup> [...] whose style adheres rather closely to fifthing tenets.

<sup>400</sup> In all four compositions passing notes – or subsidiary intervals – often intervene between principal consonances of fifth and octave. This stylistic habit accords well with the hypothesis voiced above to the effect that at least in some places fifthing served as a nucleus from which more advanced polyphonic techniques could be developed.

Os motetos medievais formam um núcleo composicional a partir da interação musical entre o tenor e o *duplum*. Essa relação nuclear pode ser constatada a partir da simplificação do trecho do *Benedicamus Domino* conforme no exemplo acima. Apresentam-se no trecho, entre o tenor e a 2ª voz, com exceção de um intervalo solitário de terça (3M), apenas consonâncias as clássicas consonâncias medievais de oitava (8) e quinta justa (5J). A progressão entre essas duas vozes é de quintas, com uma oitava na abertura; a oitava reaparece nas duas cadências (últimas notas dos compassos 2 e 3 da transcrição). É digno de nota que a interrupção da sequência de quintas ao se formarem intervalos de oitava nesses dois pontos está de acordo com o que chamamos de quarta regra da diapentização, segundo a qual quando o tenor realiza um movimento descendente deve o *quintizans* “em algum momento” abandonar as quintas paralelas e formar um intervalo de oitava com ele. Já as relações intervalares da 1ª voz em relação à 2ª são bem mais variadas. A partir da presença dos intervalos de quarta justa (4J), constatamos que essas duas vozes não se sustentam sem o “núcleo” do tenor e da 2ª voz. Isso porque a quarta na época da composição dificilmente era considerada consonância e não poderia, por exemplo, apresentar-se como com um intervalo cadencial como no último tempo do terceiro compasso. Porém, nesse mesmo ponto, o intervalo de quarta justa torna-se plenamente aceitável na presença do tenor, quando se produz uma consonância de quinta entre o tenor e a 2ª voz e um dobramento da nota do tenor (sol) à oitava pela 1ª voz (sol’). Vejamos abaixo (Exemplo Musical 15) quais são os intervalos principais formados no mesmo trecho da composição entre a 1ª voz e o tenor:

EXEMPLO MUSICAL 15 – Trecho de *Benedicamus Domino* com notas estruturais (1ª voz e tenor)

The musical score shows two staves. The top staff is labeled '1ª voz' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. Both staves use a treble clef. The 1ª voz staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The Tenor staff contains notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Below the notes, intervals are indicated: '8' under G4, '5J' under A4, '8' under B4, '5J' under C5, '3m' under D5, '5J' under E5, '5J' under F5, 'U' under G5, '3M' under A5, '5J' under B5, '5J' under C6, '8' under D6, '8' under E6, '8' under F6, and '8' under G6. Below the Tenor staff, the lyrics 'Be - ne - di - ca' are written under the notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. There are also some lowercase letters 'b' placed below the Tenor staff notes.

Fonte: o autor.

No trecho acima, tal como a relação entre a 2ª voz e o tenor, os intervalos entre as vozes são quase que exclusivamente consonantes; o compositor não se incomodou com as quatro oitavas paralelas no fim do trecho.

Segundo a hipótese de Fuller (1978, p. 263, tradução nossa), “O terceiro estágio é representado pelos ‘verdadeiros’ tratados de descanto.”<sup>401</sup>. Nessa que seria a última etapa do aprendizado de polifonia medieval, ocorreriam movimentos contrários, admitindo-se consonâncias imperfeitas, inclusive (mas principalmente em parte fraca do tempo). É o que observamos em uma passagem do *conductus* anônimo do século XIII, *Resurgentis Domini*, do codex espanhol do mosteiro beneditino feminino de Las Huelgas (Hu, f. 28r):

EXEMPLO MUSICAL 16 – *Resurgentis Domini* (*conductus*), excerto.

The image shows a musical score for three voices: Triplum, Duplum, and Tenor. The music is in 6/8 time and consists of four measures. The lyrics are 'Al - le - lu - ia al - le - lu - ia!'. The Triplum part has a melody of quarter notes and eighth notes. The Duplum part has a melody of quarter notes and eighth notes. The Tenor part has a melody of quarter notes and eighth notes. The lyrics are written below each staff.

Fonte: Anglés (1931, p. 55).

Nota: edição nossa.

No trecho acima, vemos movimentos contrários, diretos e oblíquos, além dos paralelos. Além das consonâncias de uníssono, oitavas e quintas justas, ocorrem quartas justas, terças e uma sexta. Até que se prove o contrário, trata-se de música notada, mas é plausível que com a intensa prática do descanto *ex improviso*, os *veri discantores* pudessem chegar a resultados muito próximos ao que vimos nos últimos exemplos acima.

Para efeito de comparação com o exemplo de *diapentização* ornamentada, procedemos da mesma maneira, reduzindo o contraponto do Exemplo Musical 16 às suas partes fortes, de forma a observar os intervalos formados apenas nos apoios de tempo. Mesmo a partir dessa redução, observa-se uma variedade maior de intervalos:

<sup>401</sup> The third stage is represented by the “true” discant treatises.



EXEMPLO MUSICAL 17 – *Resurgentis Domini* (excerto) – intervalos estruturais

The musical score for Example 17 shows three parts: Triplum, Duplum, and Tenor. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The notes are as follows:

| Part    | Measure 1 | Measure 2 | Measure 3 | Measure 4 | Measure 5 | Measure 6 | Measure 7 | Measure 8 |
|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Triplum | G4        | F4        | G4        | G4        | F4        | G4        | F4        | G4        |
| Duplum  | F4        | G4        | F4        | F4        | G4        | F4        | G4        | F4        |
| Tenor   | F4        | G4        | F4        | F4        | G4        | F4        | G4        | F4        |

Structural intervals indicated below the notes:

| Part    | Interval 1 | Interval 2 | Interval 3 | Interval 4 | Interval 5 | Interval 6 | Interval 7 | Interval 8 |
|---------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| Triplum | 5J         | 4J         | 5J         | 5J         | 4J         | 6M         | 4J         | 5J         |
| Duplum  | U          | 5J         | 4J         | U          | 5J         | 3m         | 5J         | U          |
| Tenor   |            |            |            |            |            |            |            |            |

Fonte: o autor

A seguir, da mesma forma com que procedemos no exemplo anterior, classificamos os intervalos a partir do modelo estrutural de *Resurgentis*, envolvendo dessa vez o tenor e o *triplum*. Mais uma vez, como no exemplo de *Benedicamus*, ocorrem algumas oitavas paralelas:

EXEMPLO MUSICAL 18 – *Resurgentis Domini* (excerto) – intervalos estruturais entre tenor e *triplum*

The musical score for Example 18 shows two parts: Triplum and Tenor. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The notes are as follows:

| Part    | Measure 1 | Measure 2 | Measure 3 | Measure 4 | Measure 5 | Measure 6 | Measure 7 | Measure 8 |
|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Triplum | G4        | F4        | G4        | G4        | F4        | G4        | F4        | G4        |
| Tenor   | F4        | G4        | F4        | F4        | G4        | F4        | G4        | F4        |

Structural intervals indicated between Triplum and Tenor:

| Interval 1 | Interval 2 | Interval 3 | Interval 4 | Interval 5 | Interval 6 | Interval 7 | Interval 8 |
|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| 5J         | 8          | 8          | 5J         | 8          | 8          | 8          | 5J         |

Fonte: o autor.

Ao lado da história da polifonia escrita, as práticas correlatas orais e *super librum* continuariam vigentes até o fim da Idade Média (e mesmo depois). Repertórios dos séculos XIV, da *Ars nova* e também as estéticas musicais do século XV cultivaram progressões ricas em terças e sextas. É o que pode ser encontrado nos repertórios da corte de Borgonha, na obra de compositores ingleses do século XV (de onde a expressão *contenance angloise*) e de outros dos Países Baixos e Alemanha na mesma época. A técnica tardia mais característica do uso de progressões envolvendo sextas paralelas é a do *fauxbourdon*. Apesar desse início de “emancipação” desses intervalos, a música polifônica continuaria a ser fundada nas consonâncias de quintas e oitavas até o fim da Idade Média. Seja por razões musicais ou didáticas – sendo esta última a principal hipótese de Sarah Fuller (1978) –, as práticas de

diapentização continuariam vigentes até o século XV, testemunhando a tendência medieval em promover continuidade em meio ao que era novo.

### CAPÍTULO 3 – Notação musical no Ocidente medieval: uma necessidade criada?

Das muitas invenções medievais, uma das mais notáveis foi a de certas formas de notação musical que passaram a ser adotadas, de maneira variada e variável, para a música monofônica e polifônica. A rigor, sistemas de notação musical monofônicos foram criados e usados na Antiguidade por cerca de 1000 anos antes do início da Idade Média, o que confirmam, por exemplo, Gampel (2012)<sup>402</sup> e Grout e Palisca (2007)<sup>403</sup>. Contudo, o grau de desenvolvimento, precisão e disseminação das notações musicais medievais foi tamanho, que não podemos compará-las aos sistemas dos povos antigos, pelo menos a julgar pelos vestígios legados. É por meio da notação medieval que temos conhecimento de repertórios musicais inteiros, tanto que muitos deles chegaram a ser transcritos em notação convencional nas edições modernas, sem perda significativa de informação<sup>404</sup>; eles expressam realizações de diferentes estágios. Mas, com relação às fontes de época, à exceção de livros de cantos litúrgicos oficiais, não devemos nos iludir e pensar que as compilações expressassem de forma integral e fidedigna a totalidade de um dado *corpus* musical. O que temos hoje à disposição certamente é uma pequena parcela dos repertórios do período. A maior parte se perdeu ou jamais foi notada musicalmente.

Se considerarmos as primeiras ocorrências medievais de notação visando uso prático musical, concluiremos que as compilações notadas de cantos de música monofônica

---

<sup>402</sup> Segundo Gampel (2012), foram desenvolvidos na Antiguidade grega dois tipos principais de notação musical: a “alipina” e a “acentual prosódica”. A alipina vigorou do século IV a.C. ao início do século IV d.C. e, até a época da publicação do artigo, haviam sido encontrados mais de 75 exemplos em papiros e inscrições em pedra que fazem uso desse tipo de grafia musical (GAMPEL, 2012, p. 6). O autor entende e caracteriza essa notação como alfabética e do tipo simbólica (a partir da classificação de Charles Pierce). O segundo tipo de notação, a acentual prosódica, incluiu o uso dos acentos grave, agudo e circunflexo sobre textos gregos, encontrados em fontes oriundas de regiões do Mediterrâneo oriental. Os exemplos que a adotam datam da Antiguidade, mas se estendem à Idade Média do Império Bizantino, inclusive entre os séculos VI ao VIII d.C., e mesmo depois (GAMPEL, 2012). Gampel analisa os acentos contidos em vários desses exemplos datados dos séculos VI ao VIII, atribuindo-lhes um significado musical, ao mesmo tempo em que expõe e refuta a visão de pesquisadores que os interpretam como sendo signos fonéticos ou de separação de texto. Mesmo que Gampel (2012) tenha razão em sua análise, não é possível qualquer reconstituição desse repertório a partir dessas fontes. Fica evidente que a execução da música possivelmente nelas contidas dependia larga e necessariamente de um conhecimento oral prévio, pois seus signos são basicamente limitados a três (grave, agudo e circunflexo) que não indicariam notas ou alturas; o autor aposta que os acentos seriam, em geral, sinalizações para a execução de melismas hoje desconhecidos.

<sup>403</sup> A Antiguidade Clássica nos legou uma canção gravada em uma pedra funerária, o *Epitáfio de Seikilos*, encontrado perto de Trales, na Turquia atual, datando do século II a.C. ou mesmo talvez do século I a.C. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 28). Esse é um exemplo extremamente raro para o período pelo fato de sua notação deixar claros tanto o ritmo quanto a melodia da canção; é considerado, em termos absolutos, o mais antigo registro composicional completo já encontrado.

<sup>404</sup> Existem fontes manuscritas que não deixam vagos os sentidos de altura e/ou de ritmo, mas há repertórios que não podem ser transcritos em notação moderna, sem que haja alguma perda, não por “deficiência” da notação original, ao contrário, essa costuma ser tão rica em informações que a notação tradicional moderna não dá conta de traduzir; é o caso especialmente dos repertórios de canto litúrgico não mensurado, que utiliza neumas.

precederam as coleções análogas de repertório polifônico. Mas, se incluirmos nesse levantamento outros tipos de fontes, como livros teóricos de música, e consequentemente, os exemplos musicais neles contidos a partir de diferentes propostas de sistemas notacionais, nos daremos conta de que os primeiros exemplos a serem grafados, tanto monofônicos quanto polifônicos, aparecem praticamente ao mesmo tempo na Idade Média: em meados do século IX; e também no mesmo lugar: no coração do Império da dinastia Carolíngia.

Na seção a seguir, vamos buscar compreender algumas condições e “acidentes” históricos que conduziram à necessidade do ato de grafar melodias. Vamos trazer elementos para discutir se essa foi uma necessidade “criada” por determinadas circunstâncias. De acordo com as evidências, até o século IX, repertórios de natureza muito análoga aos que passaram a ser representados através de signos musicais, não eram notados ou mesmo sequer anotados! Investigar esse processo e algumas hipóteses é algo que vem de encontro às perguntas principais da nossa pesquisa: qual a natureza de repertórios medievais que parecem ter se estabelecido e se mantido por longo tempo e, exclusiva ou quase exclusivamente, em registro oral? Eles têm autoria determinada e respeitada desde suas origens ou se modificaram por meio da ação de quem os transmitiu? Em que medida esses repertórios se distanciam ou se aproximam dos conceitos modernos de autor e obra, e até que ponto é cabível transportar para a Idade Média tais conceitos? E, finalmente, a pergunta que nos parece ser a mais difícil das elencadas acima: em que medida o advento da notação terá transformado efetivamente a relação do músico com o objeto musical?

Começaremos por questionamentos a partir do momento em que o fenômeno se apresenta para, desse ponto, retroceder a narrativa em alguns séculos, uma necessidade que, se tivermos sucesso, deve se esclarecer.

## **1 Uma evolução descontínua**

É nos séculos IX e X que começam a se desenvolver as primeiras formas de escrita musicais medievais em ambiente eclesiástico. Se concebermos, hipoteticamente, um quadro geral que reúna a presença das primeiras anotações relativas aos livros de cantos no século IX (nosso ponto de partida) e o confrontarmos com a configuração geral dos livros de função análoga do X e XI (nosso ponto de chegada hipotético), notados musicalmente em espaços planejados para isso, percebemos que houve um desenvolvimento progressivo da escrita neumática, uma maior precisão diastêmica ou o acréscimo de linhas de pauta como referência

de altura. Mas essa é uma generalização que nos parece válida somente de um extremo a outro. Olhando para todo o percurso, ou dividindo-o em muitas partes, tentar estabelecer uma linha evolutiva sempre contínua, como uma “reta”, parece ser uma verdadeira temeridade. Busse Berger (2005), talvez no afã de reafirmar a sua tese da primazia do papel da memória e da oralidade nas práticas musicais da Idade Média, parece ter exagerado na simplificação. Citamos:

Os textos dos cantos do Próprio para todo o ano litúrgico foram escritos depois do ano 800 sem notação musical. Graduais francos com neumas foram notados depois do ano 900. Do nosso ponto de vista, neumas são uma ferramenta notacional ambígua, porque eles não especificam altura. Nós só podemos ler essas peças neumáticas uma vez que elas tenham sido transmitidas em manuscritos posteriores em notação diastemática (ou seja, uma notação que indique a altura de uma nota verticalmente na página).<sup>405</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 49).

Parece que o principal problema de uma sequência de afirmações desse tipo é a ânsia de se chegar a um ponto pré-determinado, sem que se dê chance para qualquer questionamento no percurso. Tomemos o teor da segunda frase em relação à primeira: presença de neumas no ano 900 e total ausência no ano 800. Isso corresponde realmente a uma realidade histórica? E, em tendo assim acontecido, não seria o caso de se perguntar quais transformações podem ter influído na relação de intérpretes com a música a partir da maior presença de formas de notação no cotidiano? A conclusão da citação nos parece problemática porque dá a entender que a história da notação seguiu um caminho inexorável e contínuo no sentido da diastemia, como se ela fosse uma espécie de descoberta reservada para o “futuro”. As primeiras críticas conhecidas – em sentidos negativo e positivo à notação neumática – datam de poucas décadas desde o seu aparecimento: em seu tratado *De harmonica institutione*<sup>406</sup> (ca. 880), o monge Hucbaldo de Saint-Amand (1880) considera as limitações dos neumas quanto à precisão de alturas das notas, mas também os elogia quanto ao aspecto expressivo inerente a essa forma de representação<sup>407</sup>; o monge os considera superiores nesse

---

<sup>405</sup> The texts of Proper chants for the entire liturgical year were written down after 800 without musical notation. Frankish graduals with neumes were notated after 900. From our perspective, neumes are an ambiguous notational tool because they do not specify pitch. We can only read those neumed pieces which have been transmitted in later manuscripts in diastematic notation (that is, a notation that shows the pitch of the note vertically on the page).

<sup>406</sup> De acordo com Fiori, *Musica* é o título original do tratado, mas *De harmonica institutione* acabou sendo mais difundido desde que Martin Gerbert (1720-1793), preferiu esse último título, que consta de uma cópia tardia da obra (SAINT-AMAND, 2011, p. 19, n. 1).

<sup>407</sup> Um exemplo de que a história das notações musicais nem sempre se desenrolou no sentido do aperfeiçoamento com o passar do tempo é que a quando ocorre a substituição de neumas da Alta Idade Média pelos neumas da notação quadrada do século XIII, postos em pauta com propósitos litúrgicos. Esse tipo de notação ofereceu maior precisão quanto às alturas, mas suprimiu informações expressivas intrínsecas aos formatos dos neumas mais antigos.

aspecto às notações que usam signos alfabéticos. Iremos nos deter melhor sobre essa consideração mais à frente. Os neumas podem ser diferenciados quanto à sua disposição na folha: é possível observar diferentes graus de diastemia, mas nem sempre houve um aumento da precisão relativa das alturas na passagem de uma geração a outra, de forma que a diastemia seguiu um curso progressivo, mas nem sempre linear quanto ao aumento de sua precisão. Houve aumento dessa precisão em geral, mas de forma inconstante e com exceções surpreendentes.

Ao analisar um *Gloria* do século IX em escrita paleofranca (Paris Biblioteca Nacional de França, Lat. 2291, f. 16), “[...] um fac-símile daquilo que talvez possa ser a mais antiga melodia por nós conhecida escrita em neumas”<sup>408</sup> (PARRISH, 1978, p. 14, tradução nossa), Parrish conclui que “Os neumas desse manuscrito, que foram adicionados a um texto não originalmente planejado para receber neumas, são diastemáticos, demonstrando que a diastemia ocorreu em um estágio inicial na evolução da escrita neumática.”<sup>409</sup> (PARRISH, 1978, p. 14, tradução nossa). O autor pondera: “Exemplos dessa notação existem somente em cerca de doze manuscritos, e não mais do que em poucas páginas na maioria deles.”<sup>410</sup> (PARRISSH, 1978, p. 14, tradução nossa). Encontramos em outra publicação mais informações sobre o mesmo manuscrito: “Um sacramentário copiado em Saint-Amand (Pn Lat. 2291), e levado a Saint-Germain-des-Prés, cerca de 871, contém o Credo, escrito em grego e em latim, notado em neumas paleofrancos sobre a versão grega.”<sup>411</sup> (COLETTE, 2003, p. 24). Excetuando-se as palavras e expressões de origem grega assimiladas desde cedo pelo latim e naturalizadas pelos ritos, a entoação alternada de cantos em grego e latim era indício de que esta música era parte de uma grande solenidade litúrgica. Reverenciava-se, dessa forma, o próprio idioma em que foram grafadas algumas das mais remotas fontes originais do Novo Testamento.

Muito do que se produziu nesses estágios iniciais da notação tem relação com o contexto do Renascimento carolíngio, incluindo o *Musica disciplina*, destacado por Treitler (2003, p. 24), de autoria do monge Aurélian de Reome (ativo entre 840-850), que teria sido o mais antigo tratado remanescente do Ocidente medieval. Nesta obra, já se encontram exemplos esparsos de notação. Colette (2003) faz objeções à tese bastante difundida de que os

<sup>408</sup> [...] a fac-símile of what is considered to be possibly the oldest melody known to us that is written in neumes.

<sup>409</sup> The neumes of this manuscript, which were added to the text not originally planned for neumes, are diastematic, showing that diastematy occurred at an early stage of evolution of neume writing.

<sup>410</sup> Examples of this notation exist in only about a dozen manuscripts, and in only a few pages in most of these.

<sup>411</sup> Un sacramentaire copié à Saint-Amand (Pn Lat. 2291), apporté à Saint-Germain-des-Prés, ca. 871, comprend le *Credo*, écrit en grec et en latin, noté en neumes paléofrancs sur sa version grecque.

primeiros neumas teriam se originado dos acentos gramaticais. Tomando o tratado de Aurélian, e assumindo, como Treitler (2003), que essa seria a mais antiga fonte de grafia musical medieval disponível (pouco antes do ano 850) e, juntando a isso, o fato de que os acentos gramaticais só começam a ser adotados também no decorrer do século IX, conforme alegam Colette (2003, p. 16), a tese de que os neumas teriam derivados dos acentos gramaticais aparentemente perde força. Colette inclui também o tratado *Musica disciplina* em suas considerações a esse respeito:

Sempre que uma terminologia acentual *acutus, gravis, circumflexus* é utilizada pelos antigos gramáticos, ela faz referência a realidades de outro gênero. Ademais, os sinais de acento, inicialmente apenas agudos, aparecem na escrita não antes do século IX, quer dizer, na mesma época das primeiras notações musicais. [...] Quando o teórico Aurélian de Reome descreve na metade do século IX, as inflexões da melódica que diferencia os tons salmódicos, ele utiliza uma terminologia acentual que é variável e que não corresponde exatamente àquela que concebem os gramáticos.<sup>412</sup> (COLETTE, 2003, p. 16).

Mas, fazendo frente à dissociação entre os acentos gramaticais e a origem dos signos neumáticos defendida por Colette (2003), temos toda uma tradição de pesquisa musicológica. Conforme recordou Gampel, “nos últimos cento e cinquenta anos, muitos musicólogos sugeriram que as origens das notações musicais do Oriente [em alusão às regiões do Mediterrâneo oriental] e do Ocidente são encontradas nos acentos prosódicos.”<sup>413</sup> E acrescenta que “a maneira de acentuar na língua grega clássica falada era baseada antes na altura do que na intensidade.”<sup>414</sup> (GAMPEL, 2012, p. 6). Ele apresenta então uma constelação de antigos musicólogos defensores de que os neumas originaram-se dos acentos prosódicos:

Amédée Gastoué argumentou que os neumas latinos e moçárabes, bem como os sinais bizantinos, originaram-se todos dos acentos prosódicos (Gastoué, *Les origines*, 4-12). A literatura acadêmica que sustenta a relação entre neumas latinos e acentos prosódicos inclui Coussemaker (*Histoire*, Cap. 2); Cardine (*Sémiologie*, 4-5); e Atkinson, *De Accentibus*: 42 [para quem]: “uma completa e adequada teoria das origens dos neumas no Ocidente medieval deve levar em conta os acentos prosódicos.”<sup>415</sup> (GAMPEL, 2012, p. 6, n. 12).

<sup>412</sup> Losqu’une terminologie accentuelle *acutus, gravis, circumflexus* est utilisée par les anciens grammairiens, elle fait référence à des réalités d’un autre genre. De plus, les signes des accents, d’abord seulement aigus, n’apparaissent dans l’écriture qu’au IX<sup>e</sup> siècle, c’est-à-dire à la même époque que les premières notations musicales. [...] Lorsque le théoricien Aurélian de Reome décrit, au milieu du IX<sup>e</sup> siècle, les inflexions de la mélodie qui différencient les tons psalmodiques, il utilise une terminologie accentuelle qui est variable et qui ne correspond pas exactement à celle qu’entendent les grammairiens.

<sup>413</sup> Over the past century and a half, many musicologists have suggested that the origins of eastern and western musical notation are found in ancient prosodic accents.

<sup>414</sup> The manner of accenting spoken classical Greek was based on pitch rather than stress.

<sup>415</sup> Amédée Gastoué argued that Latin and Mozarabic neumes and Byzantine signs all had their origins in the prosodic accents (Gastoué, *Les origines*, 4-12). Scholarly literature that supports a relationship between Latin neumes and prosodic accents includes Coussemaker, *Histoire*, ch. 2; Cardine, *Semiologia*, 4-5; and Atkinson, *De*

No que diz respeito às fontes, Gampel (2012) traz atualidade aos argumentos dos antigos musicólogos ao analisar os contextos em que são aplicados os signos de acentuações prosódicas em mais de 15 hinos gregos escritos entre os séculos VI ao VIII. A argumentação de Gampel (2012) é da ordem da exclusão: o que o levou a concluir que os sinais analisados – coincidentes com os acentos grave, agudo e circunflexo – teriam um significado musical, produzindo uma forma de notação embrionária, foi o fato de eles terem sido escritos frequentemente sobre sílabas que, de acordo com a gramática grega, não poderiam receber acento. Em outras situações, a colocação desses acentos no meio de palavras levou-o a excluir possíveis indicações de separação de frases ou de respiração vigorosa (“rough breathing”).

Apesar da intensa ligação dos cantores romanos com a cultura do Império Bizantino, seria imprudente estender esses exemplos aos primeiros passos de notação ao Ocidente, até porque eles não surgiriam nem na mesma época, tampouco na Itália. O que se observa na Europa nos séculos correspondentes aos hinos analisados por Gampel (séc. VI ao VIII), é de fato uma profunda associação da música vocal com a cultura oral (pelo menos até que se encontrem documentos que atenuem o fato, se é que tenham existido). À parte os problemas das origens que sempre rondaram as pesquisas musicológicas, o que temos de concreto é que os neumas europeus aparecem em fontes datadas de meados do século IX, com a disseminação de neumas diastemáticos nos séculos X e XI, pois já em fins do século IX foram gerados manuscritos inteiramente notados (COLETTE, 2003, p. 26), evidenciando uma preocupação especial com o espaço reservado aos signos musicais.

Esse é um fato que para muitos não enfraquece a tese da recorrência à memória e à oralidade nas práticas musicais litúrgicas da época; concorre para isso o fato de os antifonários e graduais de então serem livros de pequenas dimensões, legíveis para uma pessoa de cada vez; e os indivíduos que normalmente tinham acesso a esses livros eram os *chantres*, que se ocupavam da direção dos coros. Em suma, essas obras não eram visualizadas por todos os cantores, ao contrário de grandes livros abertos sobre o facistol<sup>416</sup> para leitura coletiva, prática mais típica do final da Idade Média. Ainda assim, o nascimento de uma escrita musical implica em um novo tipo de relação, cuja complexidade não deve ser ignorada.

Emergem algumas perguntas a partir do fenômeno do surgimento efetivo das notações musicais da Idade Média:

---

*Accentibus*, 42: “a fully adequate theory of the origins of the neumes in the medieval West must take account of prosodic accents.”

<sup>416</sup> Grande estante onde se colocavam os livros nos coros das igrejas. (HOUAISS, 2004, p. 1298).



- 1) Por que esse fenômeno eclode em uma época precisa, se até o século VIII os repertórios e as diferentes liturgias e ritos da Igreja se sustentavam normalmente com livros que continham apenas as letras dos cantos?
- 2) Por que só no século IX aparecem os primeiros sistemas de signos musicais medievais – anotados, aliás, *a posteriori*, em espaços “improvisados”, nas entrelinhas – caso dos exemplos do sacramentário de Saint-Amand, mencionado acima?
- 3) Por que, logo a seguir, se desenvolvem formas de notações musicais e são copiados antifonários e outros livros, estes sim, já pensados em uma diagramação própria para receber letra e música?
- 4) Por que, afinal, esse processo foi iniciado exclusivamente em ambiente eclesiástico e fundamentalmente em território dos francos?

Evidentemente que houve transformações que criaram uma necessidade, posto que até então as liturgias se sustentassem, a julgar pela ausência documental, exclusivamente por transmissão oral no que se refere aos seus cantos. Essas são perguntas fundamentais e tão complexas que não ousamos poder responder completa e satisfatoriamente, mas certos eventos socioculturais de grande impacto para a época e lugar mencionados, contribuíram inegavelmente para o advento das notações musicais. Esse processo só pode ser entendido a partir de um contexto específico do canto litúrgico, remontando, na cadeia de eventos, alguns séculos antes do surgimento das primeiras manifestações musicais escritas na Idade Média e coincidindo com os primeiros séculos desse período histórico. Propomos a seguir um resumo desse processo.

### **1.1 Sobre a presença oriental no canto litúrgico nos primeiros séculos medievais**

Nos primeiros tempos medievais, do século V ao VIII, a ausência de qualquer vestígio de notação musical no Ocidente relativos aos livros litúrgicos originários das altas esferas intelectuais dos meios eclesiásticos é, para muitos, motivo de surpresa, algo que aparenta estar em desacordo, fora do contexto. Segundo Colette<sup>417</sup>, trata-se de “um assunto estarrecedor, quanto mais em vista da persistência de uma tradição musical propriamente oral em um meio

---

<sup>417</sup> Colette (2003) escreve a primeira parte do livro, o capítulo intitulado “Élaboration des notations musicales, IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles” (Elaboração das notações musicais, séculos IX ao XI). Nele, as duas primeiras seções intitulam-se “Une civilisation du livre sans notation musicale” (Uma civilização do livro sem notação musical) e “L’invention de la notation en Occident” (A invenção da notação no Ocidente).

intelectual que conhece e venera a escrita, o livro, a um grau extremo<sup>418</sup> (COLETTE, 2003, p. 14). Sobre esse fenômeno, os mesmos musicólogos sugerem: “a razão é que provavelmente a música não passa aqui de uma serva do texto, questão que foi oportunamente levantada muitas vezes pelos Padres da Igreja<sup>419)</sup>”<sup>420</sup> (COLETTE, 2003, p. 14). Relembremos de uma parte da menção integral que fizemos ao Capítulo XV *De Musica* (Sobre a Música) do *Etymologiarum* de Isidoro de Sevilha (ca. 560-636), para quem “Seu som [som musical], por ser coisa sensível, se perde no tempo passado, e é fixado na memória [...], e “Portanto, a não ser que pelo homem sejam retidos na memória, os sons desaparecem, porque não podem ser escritos<sup>421</sup>” (SEVILHA, 1839, col. 162B, tradução nossa).

Essas práticas no tempo de Isidoro eram, ao que tudo indica, de natureza oral. Convivia-se então com o fato de que “Até o século VIII, cada região da Europa conservava sua própria tradição do rito e do canto litúrgico. Mesmo o canto papal, velho-romano, não era mais do que aquele do Vaticano de Roma<sup>422</sup>” (BEGNI, c2017).

Dentre os múltiplos ritos e cantos litúrgicos da Primeira Idade Média, propomos, por razões que logo serão esclarecidas, que nos concentremos nas informações de época e nas circunstâncias que teriam influenciado diretamente o canto litúrgico praticado em Roma, pela *Schola cantorum* da Sé Romana, repertório que mais tarde ficou conhecido como canto velho-romano, (BEGNI, c2017). Antes, porém, é preciso que fique claro que esse canto então praticado em Roma não correspondeu ao que usualmente se denomina “canto gregoriano”. Apesar de o Papa Gregório I, Magno (590-604) ter cumprido o seu pontificado em uma época em que, ao que tudo indica, já existia uma atividade coral própria da Sé Romana e, não obstante o fato de a própria tradição oral medieval ter-lhe atribuído a composição dos cantos litúrgicos da Igreja, sob inspiração do Espírito Santo – de onde a denominação “gregoriano” –, há muito se sabe que essa atribuição foi lendária; visava homenagear um pontífice de fato importantíssimo para a História da Igreja, visto que foi proclamado santo logo após a sua morte, além de ser doutor e um dos quatro Grandes Padres da Igreja Ocidental. Sua vida foi

---

<sup>418</sup> L’absence d’une notation musicale dans le Haut Moyen Âge est, certes, un sujet d’étonnement, mais plus encore la persistance d’une tradition musicale proprement orale dans un milieu intellectuel qui connaît et vénère l’écriture, le livre, à un degré extrême.

<sup>419</sup> Conforme Franco Júnior (1992, p. 191), Padres da Igreja, “em sentido estrito, designa os teólogos caracterizados por terem vivido nos primeiros séculos cristãos, pela ortodoxia de sua doutrina, pela santidade de vida, por terem sido suas ideias aprovadas pela Igreja.”

<sup>420</sup> La raison en est probablement que la musique n’est ici que la servante du texte, question de son opportunité ayant même été à plusieurs reprises soulevée par les Pères de l’Église.

<sup>421</sup> Quarum sonus quia sensibilis res est præterfluit in præteritum tempus, imprimiturque memoriæ [...] Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.

<sup>422</sup> Jusqu’au VIII<sup>e</sup> siècle, chaque région européenne conservait sa propre tradition du rite e du chant liturgique. Même le chant papal, vieux-romain, n’était que celui du Vatican de Rome.

objeto de hagiografias, ainda na Primeira e na Alta Idade Média, com destaque para as de Paulo, o Diácono, do século VIII<sup>423</sup> e, principalmente, por sua extensão, para a de João, o Diácono (1902), do século IX. Nesta, João já chama os cantos litúrgicos de Roma de canto gregoriano, contribuindo para a difusão da lenda de que Gregório I os teria composto o repertório sob inspiração do Espírito Santo. Mas se existe consenso quanto ao fato de que o canto gregoriano não foi o repertório litúrgico da capela do Papa Gregório I e muito menos fora composto pelo papa, qual teria sido então o canto litúrgico ali praticado durante pelo menos sete séculos desde o início da Idade Média? Fontes tardias, algumas datadas do século XII, como a que se conserva em um manuscrito na Biblioteca do Vaticano, sob o número 5319 (PÉRÈS, 1996, p. 4), dão conta de que a tradição de canto litúrgico próprio de Roma remontava provavelmente aos primeiros séculos medievais, sendo, portanto, mais antiga do que o repertório do canto gregoriano<sup>424</sup>. Veremos que acontecimentos históricos conferiram ao chamado canto velho-romano um papel de protagonismo, de matriz do próprio canto gregoriano. Mas, foi apenas no início do século XX que os manuscritos tardios relativos a esse canto foram corretamente identificados como pertencentes a uma tradição litúrgica vocal mais antiga e embrionária do canto gregoriano, e não o contrário. Até então, pensava-se que os cantos contidos nesses manuscritos não passassem de uma expressão corrompida e decadente do gregoriano. A denominação é obviamente tardia, como o próprio adjetivo “velho” acusa. Carlos Magno, cerca de dois séculos depois da morte de Gregório I, na intenção de adotar uma nova liturgia em todo o seu império, iria se referir em um documento oficial a um modelo a ser adotado por toda a Igreja: um canto praticado de acordo com a ordem e o costume da Igreja de Roma. A seguir, trataremos de possíveis características desse canto, das influências mais prováveis do momento da sua constituição e da interação histórica com outra prática paralela, o canto galicano. Começamos por relatos sobre a prática do canto litúrgico da Antiguidade tardia e da Primeira Idade Média que já ressaltavam o aspecto oral de sua transmissão e a presença de uma estética vinda do “Oriente”.

Para ilustrar esse pendor inicial das liturgias ocidentais por uma estética do canto “oriental”, recorreremos a uma fonte da Antiguidade tardia, escrita em data próxima ao início do que se convencionou chamar Idade Média. A passagem a seguir tem como fonte as *Confissões* de Santo Agostinho (354-430)<sup>425</sup>. Dentro dos escritos de cunho biográfico do

<sup>423</sup> Vide PAULO, O DIÁCONO. Sancti Gregorii Magni Vita. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Garnier, 1902. col. 41A-60C. (Series Latina, t. 75).

<sup>424</sup> Portanto, o manuscrito do século XII em questão se refere a práticas bem anteriores à síntese que produziu o canto gregoriano e que já se encontra em graduais notados musicalmente desde fins do século IX.

<sup>425</sup> Datação proposta por Loyn (1990, p. 18).

grande pensador cristão, o fragmento que nos interessa é relatado em um momento da vida e da carreira de Agostinho em que ele já havia deixado sua cidade natal, Tagaste, passado por Cartago, onde estudou, e por Roma, onde lecionou, encontrando-se em Milão no ponto da narrativa em questão. Em seu processo de conversão ao cristianismo, foi central a influência do arcebispo da cidade, Ambrósio<sup>426</sup>. São muitas as memórias compartilhadas em que Agostinho, que era professor de retórica, se rende aos sermões do Ambrósio, e outras tantas nas quais demonstra forte sensibilidade em relação ao canto litúrgico praticado na igreja do bispo, como um meio excepcional de elevação espiritual. Trata-se do canto litúrgico milanês, ou aquele que seria identificado como canto “ambrosiano” por causa de sua identidade e tradição próprias. O prestígio da cidade de Milão<sup>427</sup> era enorme e, na época de Ambrósio, era capital do Império Romano Ocidental. O relato que nos interessa é precedido por outro acerca da conjuntura de tensão social nesta cidade, retratada pelo próprio Agostinho; algumas linhas abaixo, ele menciona os cantos praticados na igreja de Ambrósio. Como é característico da obra, Agostinho dirige-se a Deus, confessando-se a Ele, ao mesmo tempo em que conta ao leitor o que se passou:

Havia um ano ou pouco mais que Justina, mãe do jovem imperador Valentiniano, perseguia o vosso servo Ambrósio por causa da heresia com que fora seduzida pelos arianos.<sup>428</sup>

A multidão dos fiéis velava na igreja, pronta para morrer com seu bispo, vosso servo. Minha mãe<sup>429</sup>, vossa serva que era a principal nas vigílias e na inquietação geral, vivia em contínua prece. Nós mesmos, ainda frios sem o calor do vosso espírito, nos comovíamos com a perturbação e consternação da cidade.

**Foi então que, para o povo se não acabrunhar com o tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos segundo o uso das igrejas do Oriente. Desde então até hoje tem-se mantido entre nós este costume, sendo imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo.** (AGOSTINHO, 2000, p. 238, grifo nosso).

<sup>426</sup> Futuro Santo Ambrósio (ca. 340-397) grande pregador e homem tremendamente influente, conhecido por ter até mesmo repreendido a conduta de imperadores. É considerado, juntamente com São Jerônimo, Santo Agostinho e São Gregório Magno, um dos quatro Grandes Padres da Igreja Ocidental.

<sup>427</sup> Cidade que, por sua importância econômica e localização setentrional, na parte continental da Itália, tinha na época um valor estratégico para o Império, como ponto de resistência às invasões dos povos bárbaros. Chegou a ser capital do Império por cerca de 100 anos, do final do século III a 402-403, quando o imperador Honório e sua corte transferiram-se para Ravena. O Império Romano do Ocidente, depois de uma longa decadência político-econômica, cai finalmente sob Odoacro, em 476 (LOYN, 1990, p. 312). Na época em que Ambrósio foi bispo, Milão era, portanto, a capital do Império ocidental.

<sup>428</sup> O arianismo foi uma “crença herética que surgiu na Igreja primitiva em virtude dos ensinamentos do sacerdote alexandrino Ario (256-336). Em face da dificuldade teológica de combinar a divindade de Cristo com a unidade de Deus na Trindade, Ario propôs a noção segundo a qual o Filho não era coeterno com o Pai. No Concílio de Nicéia (325), o debate gravitou em torno da questão de saber se o Filho era ‘da mesma substância’ que o pai. Atanásio liderou os adeptos do ponto de vista que se tornou ortodoxo: o Pai e o Filho eram efetivamente ‘da mesma substância’, o que levou à condenação do Arianismo. [...]” (LOYN, 1990, p. 26).

<sup>429</sup> Posteriormente canonizada, viveu de 332 a 387.

As igrejas do Oriente a que Santo Agostinho se refere foram fundadas em numerosas províncias a leste do Império Romano, em consequência da difusão da religião cristã, iniciada em regiões de Israel e da Palestina atuais pelos próprios apóstolos e discípulos de Jesus; tratou-se de uma longa etapa tendente à clandestinidade por causa das muitas perseguições, e denominada “cristianismo primitivo”, que oficialmente se encerra com o Concílio de Nicéia (325). Já as perseguições aos cristãos foram oficialmente proibidas<sup>430</sup> pelo Edito de Milão (313), por meio da concessão da liberdade de culto. Foram muitas as igrejas formadas: no Egito, na Síria, na Ásia Menor, Grécia etc., denominadas genericamente e apesar de suas diferenças, “orientais”. A passagem destacada acima prioriza a narrativa dramática dos eventos, em que o canto entra como um elemento de consolação dos fiéis. Por isso, Agostinho (2000, p. 238) não entrou em maiores detalhes, a não ser que se cantavam “hinos e salmos segundo o uso das igrejas do Oriente”. Conforme viemos de explicar, por “do oriente” só é possível afirmar que esses cantos ou formas de cantar referidos na passagem acima fossem provenientes de províncias da região mediterrânea oriental do Império. A salmodia, evidentemente tem um substrato comum a todas as igrejas cristãs, que é a cantilação judaica das sinagogas, sendo assim de origem pré-cristã; quanto aos hinos, só é possível especular, lembrando o fato de que no século IV d.C., o mais reputado e prolífico compositor de hinos cristãos foi Santo Efrém da Síria (ca. 306-373), famoso não apenas pelo repertório, mas por ter estabelecido formas e métricas que teriam influenciado a composição de hinos religiosos cristãos.<sup>431</sup> Além disso, segundo Gampel (2012), provêm de regiões do Império Bizantino, desde a Antiguidade tardia aos primeiros séculos medievais, registros contendo indícios de sinalização de ordem musical; tais registros são basicamente hinos cristãos. Outro ponto que chama atenção na passagem de Santo Agostinho (2000, p. 238) é quando ele afirma que o canto e os usos das igrejas do Oriente foram imitados “por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo.” Veremos a seguir que, ao menos no que se refere às práticas litúrgicas na Sé Romana dos primeiros séculos medievais, é comprovada a atração por uma estética do canto da igreja Oriental. No caso desses cantos de Roma, argumentaremos ainda que essa estética teve um modelo bem provável: o canto bizantino. A

---

<sup>430</sup> Dizemos “oficialmente” porque mesmo que tenha sido diminuída por decreto, a perseguição não cessou imediatamente dentro dos limites do Império; comprovam isso os eventos da passagem que destacamos das *Confissões*, ocorridos décadas depois do Edito de Milão e do Concílio de Nicéia.

<sup>431</sup> Vide CASIMIR, Emereau. Saint Éphrem, docteur de l'Église, et l'histoire littéraire de ses œuvres. *Échos d'Orient*, v. 20, n 121. 1921. p. 29-45. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/rebyz\\_1146-9447\\_1921\\_num\\_20\\_121\\_4257](https://www.persee.fr/doc/rebyz_1146-9447_1921_num_20_121_4257). Acesso em: 10 abr. 2020.

PALMER, Andrew. The Influence of Ephraim the Syrian. *Hugoye: Journal of Syriac Studies*, v. 2.1, 1999. p. 83–109. Disponível em: <https://hugoye.bethmardutho.org/article/hv2n1palmer>. Acesso em: 05 abr. 2020.

capital do Império oriental, Constantinopla, resistiu às invasões dos germanos, e foi referência para onde constantemente se voltavam e se formavam clérigos ocidentais, principalmente durante a Primeira Idade Média.

Relembremos que, quando ocorreu a queda do último imperador romano do Ocidente, em 476, o cristianismo já era a religião oficial do Império há quase cem anos<sup>432</sup>. A ascendência do bispo de Roma sobre os outros dependeu de um processo histórico, tendo sido “concedida em 378 e ampliada em 445” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 110). A queda do Império Romano do Ocidente no último quarto do século V foi, para Franco Júnior (1992, p. 88), a culminância de uma crise política, com degradação das instituições romanas em meio a disputas pelo poder já iniciadas no século III. Já o Império Romano Oriental, separando-se do Ocidental oficialmente em 395, ano da morte do Imperador Teodósio (DELORME, 1986, p. 15), foi capaz de resistir aos ataques dos germanos, preservando melhor as referências da cultura Clássica Antiga. Naturalmente, os homens de saber miravam ainda mais do que antes para o Oriente Próximo e para a capital do Império Romano Oriental, Constantinopla. Não foi ao acaso que, de acordo com Félix Ferrà, entre os séculos VI e VIII, época do chamado “papado bizantino”, tenha se consolidado uma herança de Constantinopla sobre canto litúrgico em Roma:

Com efeito, no período entre os séculos VI-VIII, os papas, em geral, ou são propriamente gregos ou são de cultura grega. Na sua maioria, eram escolhidos entre os que haviam servido como representantes da Sé Romana (função de *apochrisiarius*) na corte do imperador bizantino, em Constantinopla, como forma de manter as relações fraternas, mas que na prática tendiam fortemente ao cesaropapismo<sup>433</sup>. O papa São Gregório Magno († 604), famoso por ter seu nome relacionado ao canto gregoriano, foi ele próprio um *apochrisiarius*. A influência dos monges gregos também terá sido muito grande, com sua imigração para a península itálica cada vez mais acentuada conforme se acirravam as disputas iconoclastas, sobretudo na perseguição violenta aos defensores dos ícones pelo imperador Leão III (717-740). (MCGEE, 2019, p. 168, n. 146).

Datam do período do “papado bizantino” as primeiras *Ordines Romani*<sup>434</sup>, documentos que tratam dos serviços religiosos e dos ritos em Roma. Um fato curioso, e talvez

<sup>432</sup> Ao Édito de Milão, de 313, que concedia liberdade de culto religioso aos cristãos sob Constantino I, seguiu-se o Édito de Tessalônica de 380, promulgado por Teodósio I, que estabelecia como religião oficial de Estado o cristianismo “niceno” – seguindo as decisões teológicas do Concílio de Nicéia, do ano de 325, de onde a denominação. O Édito de Tessalônica ordenou também o fechamento dos templos dedicados a deuses pagãos.

<sup>433</sup> Historicamente, o cesaropapismo como o nome sugere, foi a interferência de imperadores bizantinos sobre assuntos da Igreja.

<sup>434</sup> Os musicólogos alemães Hugo Riemann (1849-1919) e Peter Wagner (1865-1931), nos estágios iniciais da musicologia histórica, já demonstraram algum interesse pelo tema da parafonia medieval. Além disso, segundo Wagner (1928, p. 17), na Era Moderna, Rousseau já tentava definir o fenômeno da parafonia em seu famoso Dicionário.

surpreendente até hoje para alguns, é que esses documentos sugerem fortemente uma prática musical de cantos a mais de uma voz, séculos antes de terem sido notados os primeiros manuscritos de repertório polifônico de uso prático no Ocidente. Alguns desses documentos se referem especificamente aos cantores e a uma espécie de hierarquia da *Schola cantorum*. Em alusão às *Ordines*, Meyer (1993, p. 100) considera que “o canto a várias vozes parece ser atestado no Ocidente desde o século VII, pelo menos”<sup>435</sup>. Logo faremos observações sobre aquilo que, segundo nosso próprio ponto de vista, poderiam ter sido essas manifestações a “várias vozes” (*plusieurs voix*), mas primeiro convém considerar a separação de cantores do coro em dois grupos principais, segundo o Terceiro *Ordo*: os *scholæ* e os *paraphonistæ* (WAGNER, 1928, p. 16). Essa denominação remete simultaneamente a duas coisas: à prática do canto em intervalos concomitantes no coro papal (pelo menos desde o século VII) e a uma certa proximidade da *Schola cantorum* com relação ao canto litúrgico cristão oriental. Não nos parece ter sido ao acaso que os documentos em que são registrados detalhes da organização e da prática da *Schola cantorum* que apontam para uma influência oriental coincidam com o período do papado bizantino.

Segundo Wagner (1928), a chave dessa ascendência oriental pode ser encontrada na palavra *paraphonista* usada nas *Ordines*. Não se trata da simples procedência grega do termo, pois, afinal, eram muitas as palavras derivadas do grego presentes no latim. A questão é que o seu uso para designar os grupos de integrantes da *Schola cantorum* pode ser indício de que esse canto era praticado segundo hábitos e técnicas orientais. A palavra encontra-se ligada à teoria musical e à classificação de intervalos e consonâncias praticados na Grécia desde a Antiguidade. Segundo essa teoria musical, “Uma vez que o intervalo da oitava e da dupla oitava são chamados ‘antifônicos’, a quarta e a quinta são intervalos ‘parafônicos’”<sup>436</sup>. (WAGNER, 1928, p. 16, tradução nossa). Para sustentar suas impressões, Wagner cita o filósofo e matemático pagão Theo Smyrnaeus (século II d.C.) que, quanto a essa classificação, teria seguido Thrasyllus (século I): “Theo diz que a oitava e a dupla oitava são ‘sinfônicos segundo o gênero da antifonia’, ao passo que a quarta e a quinta são ‘sinfônicos segundo o gênero da parafonia.’”<sup>437</sup> (WAGNER, 1928, p. 16, tradução nossa). De acordo com Smyrnaeus, portanto, ambos os gêneros de cantos são cantados ao mesmo tempo, pois ambos são sinfônicos (o prefixo *sym* expressa algo que se realiza ao mesmo tempo). O que diferencia os

<sup>435</sup> Le chant a plusieurs voix semble attesté en Occident depuis le VII<sup>e</sup> siècle au moins.

<sup>436</sup> Tandis que l'intervalle de l'octave et de la double octave sont appelés “antiphones”, la quarte e la quinte sont les intervalles paraphones.

<sup>437</sup> Theo dit que l'octave et le double octave sont “symphones selon le genre de l'antiphonie”, tandis que la quarte et la quinte sont “symphones selon le genre de la parphonie”.

dois gêneros de “sinfonia” é a natureza dos intervalos que as separam: de um lado as oitavas e de outro, as quartas e quintas justas. Conforme considera Meyer, havia as “‘sinfonias parafônicas’ (*symphoniai paraphoniai*) que designavam, na Antiguidade tardia, e entre os teóricos bizantinos, as consonâncias de quarta e de quinta (por oposição às ‘sinfonias antifonais’ [*symphoniai antiphoniai*], a saber: o uníssono e a oitava).” (MEYER, 1993, p. 100).<sup>438</sup> O prefixo “para” remete ao que é adjacente e, nesse sentido, leva-nos a cogitar que venha a ter sido um canto agregado a outro principal e não independente em relação a ele, sendo conduzido por intervalos paralelos. Já o prefixo *anti*, que indicando oposição, implicaria em praticar um canto paralelo no intervalo extremo, o *diapason*, aquele que “atravessa todos os outros sons” antes de chegar no “mesmo”, que é a oitava.<sup>439</sup>

## 1.2 A síntese de cantos litúrgicos e o fenômeno da notação musical

Uma série de eventos e determinações principiaados em meados do século VIII seria crucial para a gênese de toda uma tradição musical notada no Ocidente. O marco inicial foi uma aliança política<sup>440</sup> selada quando “no domingo do dia 28 de julho de 754, na abadia de Saint-Denis, o Papa Estevão II, em pessoa, consagraria Pepino<sup>[441]</sup> mais uma vez.<sup>[442]</sup> Ele lhe conferiria o título de Rei dos francos e Patrício dos romanos (*Patricius romanorum*)”<sup>443</sup> (BEGNI, c2017). De acordo com Loyn (1990, p. 295), essa última unção, visava firmar uma dinastia, pois foi extensível à descendência de Pepino, já que seus filhos Carlomano e Carlos Magno (futuro imperador) também foram consagrados na mesma ocasião. Mas a unção real, bíblica e davídica, tem por finalidade consagrar quem a recebe a uma missão especial. Riché (1993) esclarece que a permanência do Papa Estevão II em Saint-Denis tratou-se bem mais do

<sup>438</sup> “symphonies paraphones” (*symphoniai paraphoniai*) qui designe[nt], dans l’Antiquité tardive et chez les théoriciens byzantins, les consonances de quarte et de quinte (par opposition aux “symphonies antiphones” [*symphoniai antiphoniai*], à savoir l’unisson et l’octave).

<sup>439</sup> O escritor do *Scholica Enchiridis*, tratado de polifonia do século IX, oferece a seguinte versão para *diapason* (oitava): “a palavra grega *diapason* é traduzida como *ex omnibus* [através de todos] porque a antiga cítara continha apenas oito cordas (MUSICA, 1977, p. 138). (The Greek word diapason is translated as *ex omnibus* [through all], because the ancient cithera contained only eight strings).

<sup>440</sup> “Em 754, o papa Estevão II (752-57), sob pressão dos avanços militares do rei Astolfo, fugiu para a corte de Pepino, onde realizou o memorável acordo.” (LOYN, 1990, p. 295). A aliança se fez ao se legitimar Pepino como imperador; “este, em troca, prometeu ajudar a restaurar, para o Papa, as terras imperiais ligadas ao exarcado de Ravena e ao ducado de Roma. Duas campanhas, (754 e 756) cumpriram essas obrigações e forneceram a base dos Estados pontifícios.” (LOYN, 1990, p. 295). Dessa forma, Pepino fez frente às campanhas dos lombardos liderados por Astolfo.

<sup>441</sup> Pepino III, o Breve – Rei dos francos 751-68 (nascido em 714 ou 715) (LOYN, 1990, p. 295).

<sup>442</sup> Houve uma primeira aliança quando “Pepino foi ungido como rei, possivelmente por Bonifácio, desse modo introduzindo na Gália ecos das tradições bíblicas e das unções da Espanha visigótica.” (LOYN, 1990, p. 295).

<sup>443</sup> Le dimanche 28 juillet 754 en l’abbaye royale de Saint-Denis, le pape Etienne II en personne sacra une nouvelle fois Pépin. Il lui conféra les titres de roi des Francs et de patrice des Romains (*Patricius Romanorum*).



que uma visita, foi uma residência prolongada e, para essa viagem, o pontífice teria sido acompanhado por muitos padres e diáconos. Durante essa permanência, além da unção do Rei Pepino, houve uma cerimônia de confirmação da aliança envolvendo o representante do poder espiritual entre os francos. Citamos Riché:

Aproximadamente na época da morte de Bonifácio, o Papa Estevão II residia em Saint-Denis. Durante sua visita, ele decidiu conferir o *pallium*<sup>444</sup> ao bispo Chrodegand de Metz, e o seu gesto estabeleceu um novo representante papal na França e um novo advogado do movimento reformista promovido pelo Rei Pepino.<sup>445</sup> (RICHÉ, 1993, p. 75, tradução nossa).

Outros acontecimentos dessa época são indícios que reforçam a noção de que ações concretas foram tomadas no sentido de promover a reforma do canto litúrgico entre os francos:

É provável que o curso da reforma litúrgica tenha sido estabelecido durante a visita de Estevão II às Gálias entre 753 e 755. O papa viajou acompanhado de padres e diáconos de Roma que podem ter treinado Chrodegand e seu clero nas práticas romanas. Além disso, Remígio de Rouan, irmão do Rei Pepino, promoveu ativamente o trabalho de romanização. Depois de uma viagem a Roma em 760, ele organizou uma liderança da *Schola cantorum* em sua cidade e a encarregou de treinar o clero local de acordo com o canto romano.<sup>446</sup> (RICHÉ, 1993, p. 76-77, tradução nossa).

Begni interpreta que teria havido uma espécie de confirmação durante a residência do Papa Estevão II em Saint-Denis: “o santo padre constataria na abadia que o rito galicano era efetivamente diferente daquele de Roma.”<sup>447</sup> (BEGNI, c2017). Se a reforma foi motivada por uma impressão do canto galicano, esta certamente não foi positiva, porque as ações culturais subsequentes na Gália, especialmente sob Carlos Magno (768-814), visariam profundas mudanças dos ritos e do canto litúrgicos que vigoravam no reino. Pelo menos oficialmente, a *admonestatio generalis*, de 789, “estabelece claramente que Pepino, o Breve havia suprimido o rito galicano para adotar aquele da Sé apostólica, único rito aceito no Reino.”<sup>448</sup> (BEGNI, c2017). Essa é a linguagem oficial, porque na prática, como se pode imaginar, transformações

<sup>444</sup> Peça do vestuário litúrgico que simboliza a missão pastoral.

<sup>445</sup> About the time of Boniface's death, Pope Stephan II was in residence at St. Denis. During his visit he decided to confer the pallium on Bishop Chrodegang of Metz, and his gesture established a new papal representative in France and a new advocate of the reform movement promoted by King Pippin.

<sup>446</sup> It is likely that the course of liturgical reform was fixed during the visit of Stephan II to Gaule between 753 and 755. The pope traveled together with priests and diacons from Rome who could have trained Chrodegand and his clergy in Roman practices. Moreover, Remigius of Rouan, a brother of King Pippin actively sponsored the work of romanization. After a trip to Rome in 760, he set up the head of the Roman *schola cantorum* in his town and commissioned him to train the local clergy in Roman chant.

<sup>447</sup> Le Saint-Père constate à l'abbaye que le rite gallican était effectivement différent de celui de Rome.

<sup>448</sup> Elle énonce clairement que Pépin le Bref avait supprimé le rite gallican pour adopter celui du Siège apostolique, seul rite accepté dans le Royaume.

desse tipo não ocorrem por simples decreto. Confrontaram-se duas realidades, duas práticas, dois povos que se exprimem musicalmente de forma totalmente distinta. Assim, “o choque entre as duas culturas musicais foi profundo”<sup>449</sup> (BEGNI, c2017): de um lado, a tradição já há muito estabelecida do rito e o canto praticados pelos francos, o galicano e, de outro, o rito e o canto segundo a tradição de Roma (o “velho-romano”). Esse último, conforme tratamos na última subseção, do momento em que foi levado como modelo para os francos, já recebera influência direta do canto cristão oriental, por conta do intenso contato da Sé Romana com Constantinopla e com a cultura bizantina, pelo menos desde o século VI, embora haja relatos sobre a adoção de práticas de cantos oriundos de regiões do Império Romano do Oriente que remontam a datas ainda mais remotas. Esse fato se confirma na denominação grega de integrantes do coro da Santa Sé e de suas práticas contidas nas *Ordines Romani*. Um desses relatos que citamos é de Santo Agostinho que, de forma casual, menciona a prática de hinos e salmos orientais na igreja de Milão, mas também observando que esse canto foi “[...] imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo.” (AGOSTINHO, 2000, p. 238). Se as características orientais estavam de fato presentes na estética litúrgica do canto da capela do Vaticano quando chegaram os primeiros emissários papais às terras francas no século VIII, com a finalidade de ensinar essa arte ao clero local, esse teria sido um fator que só teria aumentado o estranhamento e dificultado a assimilação desses cantos por parte dos francos, dificuldades essas relatadas por testemunhas de época.

Qualquer que tenha sido a boa vontade, os *chantres* carolíngios não saberiam jamais expressar as vozes trêmulas (*tremula voces*), entrecocadas (*collusibiles*) ou entrecortadas (*secabiles*), pois, por sua natureza, eles [os *chantres* carolíngios] as esmigalham (*frangente*) tão logo tentem exprimir as notas ‘a la romana’.<sup>450</sup> (BEGNI, c2017, tradução nossa).

Os testemunhos expõem fraturas quando das tentativas de implantação do novo modelo de canto romano aos francos. É o que se observa nas crônicas de um monge de Angoulême. “Os francos foram taxados de cantar de maneira corrompida (*corrupta*) e dilacerando (*delacelare*) a verdadeira cantilena a ponto de a destruir.”<sup>451</sup> (BEGNI, c2017).

Um dos relatos mais completos e próximos da época da tentativa de concretização do projeto de reforma do canto litúrgico no Império Carolíngio pode ser lido na já referida

<sup>449</sup> Le choc entre les deux cultures musicales fut profond.

<sup>450</sup> Les chantres carolingiens ne surent jamais exprimer les voix trémulées (*tremula voces*), entrecocquées (*collusibiles*) ou entrecoupées (*secabiles*) car par nature ils concassaient (*frangente*) plutôt qu’ils n’exprimaient les notes “a la romaine”.

<sup>451</sup> Les Francs furent consideres comme chantant de manière corrompue (*corrupta*) et déchirant (*delacerare*) la vraie cantilène au point de la détruire.

hagiografia do Papa Gregório I, a *Sancti Gregorii Magni Vita (Liber Secundus)* de João, o Diácono, escritor romano do século IX:

Mas Carlos, nosso patrício, Rei dos Francos, escandalizado pelo desacordo entre o canto de Roma dos romanos e galicanos, quando foi por nós argumentado estar corrompido o audacioso canto dos gauleses, e que provavelmente apresentariam um Antifonário diferente do nosso e autêntico, foi levado a interrogar-se sobre qual água é costume guardar, se a do rio ou a da fonte límpida. Com a resposta que era a da fonte, ele prudentemente acrescentou: portanto, nós que até agora bebemos da linfa corrupta do rio, recorramos à fonte perene onde necessariamente está a corrente principal. Assim, logo o então bispo Adriano<sup>[452]</sup> enviou dois de seus clérigos zelosos e finalmente, por suas instruções corretas e suficientes, reconduziu a metrópole de Metz à suavidade da antiga modulação e, por meio dela, corrigiu toda a sua Gália.<sup>453</sup> (JOÃO, O DIÁCONO, 1902, col. 91 B-C, tradução nossa).

A analogia da água da nascente, comparada à fonte pura e primeira do canto de Roma e a água do rio que, em sua passagem arrasta e retém impurezas, o canto praticado nas Gálias, é ilustrativa do zelo tipicamente medieval pelos usos legitimadores das antigas tradições. A analogia é atribuída a Carlos Magno por João de forma a por em relevo, tornar memorável a aliança, concretizada na Reforma, entre a Sé Romana e o Império. Mas a tentativa esbarrava nos limites impostos pelas próprias circunstâncias; imaginemos o impacto sobre as primeiras gerações desde a Reforma: monges de várias idades, muitos deles idosos e habituados aos cantos da liturgia galicana por toda sua vida, sendo expostos repentinamente a uma nova forma de cantar possivelmente um tanto orientalizada, bem como a melodias diferentes. Claro que o resultado não poderia ser comparado àquele dos cantores ensinados em Roma desde a infância e imersos em um ambiente e tradição próprios.

João, o Diácono, dando o ponto de vista dos romanos, faz críticas contundentes sobre um modo bárbaro de se cantar nelas juntando, na interpretação de McGee (2019), “[...] franceses, suíços e alemães – as pessoas do outro lado dos Alpes” (MCGEE, 2019, p. 30). O hagiógrafo trata das dificuldades de fazer o novo canto romano “vingar” entre outros povos, que mesmo em o tendo aprendido, tendiam a recair em seus em seus próprios usos antigos. Vejamos o seu relato e o tom de suas impressões:

<sup>452</sup> Bispo de Roma ou o Papa Adriano I, cujo pontificado foi de 772 a 795.

<sup>453</sup> Sed et Carolus noster patricius, rex autem Francorum, dissonantia Romani et Gallicani cantus Romæ offensus, cum Gallorum procacitas cantum a nostratibus quibusdam næniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum Antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur quis inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret? Respondentibus fontem prudenter adjecit: Ergo et nos qui de rivo corruptam lympham usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluentia principalia recurramus. Mox itaque duos suorum industrios clericos Adriano tunc episcopo dereliquit, quibus tandem satis eleganter instructis, Metensem metropolim ad suavitatem modulationis pristinae revocavit, et per illam, totam Galliam suam correxit.

A doçura dessa modulação pôde ser aprendida e frequentemente reaprendida de maneira excelente entre outros povos da Europa dos germanos ou gauleses, verdadeiramente incorrupta e com grande leveza de espírito, [mas eles] não puderam preservá-la minimamente, porque misturaram várias coisas suas aos cantos gregorianos, com muito de sua selvageria natural. Pois as pessoas do povo alpino, rugindo em alta voz com suas vozes de trovão, não conseguem produzir a doçura própria da melodia, porque a selvagem barbaridade de suas gargantas embriagadas, enquanto se esforçam para expressar uma tensão gentil com inflexões, repercussões e ditongos de diafonias, por seu ruído natural proferem somente sons sem modulação, como carroças rangendo ao subir desajeitadamente uma colina esburacada: com o resultado de que o som, ao invés de aliviar o coração do ouvinte como deveria, serve apenas para perturbar com sua exasperação e ruído.<sup>454</sup> (JOÃO, O DIÁCONO, 1902, 90D-91A).

Ainda no século XI, Adémar de Chabannes (o sobrenome se refere à cidade do sudoeste da França), que foi um monge historiador e compositor, acusava a “inabilidade dos cantores da França<sup>[455]</sup> para adotar as práticas do canto eclesiástico romano.” (CHABANNES *apud* MCGEE, 2019, p. 30). Segundo ele, todos os cantores da França aprenderam o estilo italiano (*lit.* “nota romana”), que eles agora chamam de franco, mas os francos não conseguem expressar perfeitamente as notas trêmulas ou sinuosas, ou aquelas que devem ser elididas ou separadas, descrição que confirma a de João, o Diácono (1902, col. 91A, tradução nossa) para quem as gargantas dos povos bárbaros, “[...] por seu ruído natural proferem somente sons sem modulação, como carroças rangendo ao subir desajeitadamente uma colina esburacada.” São impressões tratam da incompatibilidade dos modos de cantar dos francos diante da técnica exigida para se bem cantar à romana. É ainda o historiador medieval, Chabannes, que oferece uma informação tardia (início do séc. XI), porém bastante fidedigna se confrontada com informações do período carolíngio. Segundo ele, na corte de Carlos Magno, “os *chantres* romanos instruíram os *chantres* francos na arte de ‘organizar’.”<sup>456</sup> (CHABANNES *apud* MEYER, 1993, p. 100). Esse relato tardio é abonado por informações sobre as ordens relativas ao canto da pena do próprio Carlos Magno: Em dezembro de 805, na cidade de Thionville (“ad Teotonem villam”) e antes do Natal, o imperador manda redigir uma capitular promulgando “Que o canto seja aprendido e que isso se faça segundo a ordem e

<sup>454</sup> Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere crebroque rediscere insigniter potuerunt, incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstreptentia, susceptiæ modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quisi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactat, sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat.

<sup>455</sup> Na época de Chabannes, era comum de chamar de França a região equivalente à parte setentrional do país atual.

<sup>456</sup> Les chantres romains instruirent les chantres francs dans l’art “d’organiser”.

o costume da Igreja Romana, e que se refiram aos cantores de Metz”.<sup>457</sup> (CARLOS MAGNO, 1862, col. 283A, tradução nossa).

É digno de nota que Chabannes tenha feito alusão à arte de “organizar”, verbo que se refere indubitavelmente ao *organum*<sup>458</sup>, palavra usada não só no tempo de Chabannes, mas já encontrada, cerca de 150 anos antes, nos primeiros tratados de polifonia do século IX. Esses textos se destinavam, mais provavelmente, aos membros dos meios eclesiásticos francos. De onde perguntamos se práticas plurivocais litúrgicas teriam também sido importadas de Roma para as Gálias, conforme a tradição do canto parafônico detalhado nas *Ordines Romani* desde o século VII. Se o canto monofônico já é uma forma de exaltar os textos litúrgicos, dando-lhe uma dignidade cerimonial, as práticas “plurivocais” indicadas para os tempos e datas mais importantes do calendário litúrgico, conforme descrito nas *Ordines*, também não seriam ensinadas pelos *chantres* de Roma aos *chantres* francos, como uma expressão ainda mais solene? Os tratados e o relato de Chabannes não distanciam temporalmente o envolvimento do canto monofônico e do polifônico, ao contrário, dão a entender que estes podem ter sido aspectos e expressões de uma mesma prática. Nela, os cantos litúrgicos monofônicos poderiam ter sido potenciamente “ornados” pela adição de vozes em ocasiões especiais da liturgia. As primeiras práticas polifônicas na França podem ter sido resultado da arte de “organizar” um canto dado do repertório litúrgico, quer dizer, gerar um *organum* a partir de uma *vox principalis*, adicionando outra, uma *vox organalis*, conforme a nomenclatura das partes do tratado anônimo escrito em território franco, o *Musica Enchiriadis* (séc. IX).

Carlos Magno (1862, col. 283A) estabeleceu que os cantores litúrgicos de todo o império deveriam adotar a “ordem e o costume da Igreja de Roma” e que, para tanto, deveriam dirigir-se à Metz. Concordamos com Begni (c2017) que havia um destinatário mais restrito e específico do que um mero cantor; por *cantor*, o mais provável é que o imperador tivesse em mente os mestres cantores dos coros ou *chantres*. Em primeiro lugar, seria impossível esperar que todos os cantores do império acorressem a Metz. Salvo dispensas excepcionais, nas ordens religiosas regulares e, especialmente aquelas de cunho contemplativo, era regra que os membros da comunidade monástica cantassem cotidianamente e várias vezes ao dia nos ofícios e missas. Rezar, e rezar cantando, era uma atividade que correspondia à própria razão de ser do monasticismo, já que a sociedade

<sup>457</sup> Ut cantus discatur, et secundum ordinem et morem romanæ ecclesiæ fiat: et ut cantores de Mettis revertantur.

<sup>458</sup> A palavra *organum*, significando canto a duas vozes, é mencionada e descrita no século IX em fontes maiores de origem francesa, como os tratados anônimos *Musica Enchiriadis* e *Scolica Enchiriadis*, bem como no tratado *De Harmonica Institutione* de Hucbaldo de Saint-Amand.

confiava no poder de intercessão dos monges para a salvação das almas em um combate constante no plano espiritual. A outra parte também, o clero secular, tinha suas obrigações cotidianas envolvendo o canto. Seria obviamente impraticável para a escola de canto de Metz receber todos os religiosos do império, tanto quanto inviável para as próprias ordens e comunidades eclesiásticas fazerem um movimento desse tipo, enviando para lá todos os seus cantores. Era preciso então que os principais cantores que estivessem à frente dos coros, uma vez instruídos nesse novo canto, fossem os seus emissários. Soma-se a isso o fato de que a Igreja católica bem como a Igrejas cristãs do Oriente tenham desde cedo estabelecido funções claras em suas hierarquias eclesiásticas. Na organização de seus coros, não era diferente. Como vimos, as mais antigas *Ordines Romani* (século VII) já dão testemunho de uma espécie de graduação dos sete cantores adultos (sem contar os *pueri*) que compunham o coro da capela papal: o *Prior*, o *Secundus* e o *Tertius scholæ* e os quatro *paraphonistæ*, cuja “cabeça” era o *Archiparaphonista* (quarto cantor dos sete homens), aquele que se reportava ao papa (WAGNER, 1928, p. 15), em um coro formado, já então, de adultos e meninos (tradição ainda hoje mantida no Vaticano), conforme certifica o Primeiro Ordo: “[...] o arquiparafonista, isto é, o quarto da *Schola*, que sempre apresenta ao pontífice os cantores; [...] [que] são dispostos pela ordem em apenas duas fileiras, os parafonistas, contudo, pelo lado de fora, os meninos embaixo, de ambos os lados, pela ordem.”<sup>459</sup> (MIGNE, 1895, col. 940C-941A, tradução nossa).

Já em meados do século VIII, chegavam os primeiros emissários papais reformistas em terras francas, com a finalidade de ensinar o canto segundo a antiga tradição litúrgica romana. Segundo Begni, isso se deu logo depois de ter sido selada a aliança entre o Rei Pepino e a Sé romana; na sequência das vitórias dos francos sobre os lombardos na Itália em 754 e 756,

o Papa Paulo II<sup>460</sup> [*sic*] enviaria um antifonário e um responsorial, contendo os textos de cantos da missa e dos ofícios. Na ausência de notação musical, as melodias eram transmitidas oralmente. O papa enviaria, portanto, um de seus melhores

<sup>459</sup> [...] archiparaphonista [...], id est quartus scholæ, qui semper pontifici nunciat de cantoribus [...] statuuntur per ordinem acies duæ tantum, paraphonistæ quidem hic inde aforis, infantes ab utroque latere infra per ordinem.

<sup>460</sup> O autor equivocou-se. Na verdade, Begni (c2017) está falando do Papa Paulo I, cujo pontificado se deu entre 757 e 767, sucedendo Estevão II e antecedendo Estevão III. Com relação aos papas Estevão II e Estevão III, o critério aqui adotado é o contemporâneo, válido a partir de 1961, segundo o qual, para ser papa, é preciso passar pela cerimônia de consagração. Pela antiga exigência, em voga na Idade Média, validava-se o pontificado a partir da eleição do cardeal. Segundo esse critério, houve mais um papa, que saiu da lista em 1961, com a mudança: Estevão II, eleito em 752, mas falecido no mesmo ano, antes de ser consagrado. Os papas na ordem de sucessão da época foram: Estevão II (752-757, antes Estevão III, e que efetivamente ungiu Pepino), Paulo I (757-767) e Estevão III (767-772, antes, Estevão IV). Vide ANNUARIO Pontificio. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1988.

cantores, Simeão, ao bispo Remígio de Rouan, meio-irmão do rei.<sup>461</sup> (BEGNI, c2017, tradução nossa).

Trata-se do mesmo bispo que, de acordo com Riché (1993, p. 76-77), foi por sua vez a Roma no ano de 760 para aprender melhor os novos cantos e ser capaz de treinar a *schola* de sua própria cidade. Quanto ao músico enviado a Rouan, “um dos melhores cantores do papa”, (BEGNI, c2017) este era certamente mais do que um simples cantor; devendo ter desempenhado tarefas equivalentes às de um *chanfre*, mesmo que não tenha sido assim chamado; quer dizer, correspondeu às habilidades de um músico que, a partir de um grande arquivo musical memorizado, seria capaz de transmitir todo um repertório de cantos – fazendo uso, inclusive de fórmulas de entonação e de muitas outras, de ordem melódica, que constituem o canto litúrgico da Idade Média. Isso se fez, ao que tudo indica, seguindo uma tradição musical pré-notacional, na presença apenas das letras dos cânticos, portanto, sem ao menos recorrer a anotações musicais auxiliares relativas ao texto dos manuscritos. Tais anotações serão encontradas em um estágio intermediário de escrita musical, anterior à confecção de livros planejados para receberem algum tipo de notação musical. Os relatos da presença de *chantres* e liturgistas romanos na França confirmam a determinação em se empreender a reforma do canto litúrgico galicano já no século VIII. Outras evidências reforçam o caráter oral na transmissão musical do repertório litúrgico praticado em Roma no Reino Franco, pois “Os primeiros manuscritos completos destinados ao *chanfre*, portadores da integralidade do repertório romano-franco revisto no século VIII, foram copiados sem notação musical.”<sup>462</sup> (COLETTE, 2003, p. 26). Na época dos reinados dos descendentes de Carlos Magno, ainda sob o espírito reformista, foram copiados os primeiros documentos musicais anotados e depois notados. Em uma linha evolutiva, o que se observa é um recurso gradativo à notação, já que as anotações musicais inicialmente adotadas eram eventuais. Aparecem então manuscritos anotados com neumas *a posteriori*, em obras que não foram concebidas para receber tais adições. Finalmente, nas etapas seguintes, foram copiados manuscritos já planejados para receber notações relativas ao texto. Colette (2003) menciona exemplos desse processo:

Eles recebem eventualmente a adição de neumas, seja episodicamente: Sacramentário de Tours (B.M. ms. 184), seja inteiramente: Gradual de Noyon, dito

<sup>461</sup> Le Pape Paul II envoya en France un antiphonaire et un responsorial, contenant les textes des chants de la Messe et des Offices. En l’absence de notation musicale, les melodies étaient transmises oralement. Le Pape envoya donc un de ses meilleurs chanteurs, Siméon, a l’évêque Remi de Rouen, demi-frère du roi.

<sup>462</sup> Les premiers manuscrits complets destinées au chanfre, porteurs de l’intégralité du répertoire romano-franc revu au VIII<sup>e</sup> siècle, sont copiés sans notation musicale.

de Mont-Renaud, séculos X e XI. A partir de fins do século IX, com o primeiro sequenciário de Saint-Gaal (Pn Lat. 10587), logo seguido do *Cantatorium* de Saint-Gaal (Stiftsbibliothek, 359) e o Gradual de Laon (B.M. 239), temos manuscritos completos escritos na intenção de serem notados.<sup>463</sup> (COLETTE, 2003, p. 26).

Conforme defendemos acima, esses manuscritos contam uma história não linear do desenvolvimento da notação musical, já que as fontes de Saint-Gaal foram copiadas já na intenção de receberem neumas em fins do século IX, ao passo que o Gradual de Noyon, apesar de ser mais recente (séc. X e XI), foi apenas anotado. Conforme Parrish (1978, p. 14), a notação paleofranca do século IX, apesar da ausência da *virga* (um neuma simples), já apresenta, a partir das primeiras fontes disponíveis, um sistema bastante desenvolvido. Mesmo que os neumas paleofrancos mostrem uma nítida diastemia, eles esbarraram em seus próprios limites quanto à representação das alturas relativas das notas das melodias grafadas. Esses limites foram percebidos já na mesma época em que esses neumas começaram a ser anotados, a julgar pela crítica que Hucbaldo (SAINT-AMAND, 1880) faz à notação neumática quanto à imprecisão das alturas sem, no entanto, deixar de reconhecer o seu valor incomparável sob o ponto de vista de precisão das alturas representadas, como se lê a seguir:

Mas esses sinais habituais [neumas] não devem ser tidos como totalmente desnecessários; pois são estimados como bastante vantajosos para indicar a lentidão do canto, e onde o som deve conter uma nota trêmula, ou de que modo esses sons se unem, ou se distinguem uns dos outros [neumas compostos], onde também devem concluir mais abaixo ou mais acima, em razão de certas letras, coisas sobre as quais estes sinais artificiais nada podem indicar.<sup>464</sup> (SAINT-AMAND, 1880, col. 922A, tradução nossa).

Tratando ainda dos exemplos mais remotos de anotação musical, citamos uma fonte parcialmente neumada que data da primeira metade do século IX, a saber:

Os mais antigos neumas alemães (séc. IX) são atribuídos à cidade de Ratisbona. Os neumas foram acrescidos no fim de uma compilação de Santo Ambrósio, acima da *prosula Psalle modulamina* (ca. 843), sobre uma antífona e acima de diversos fragmentos, prefácio, *Exultet* e Paixão.<sup>465</sup> (COLETTE, 2003, p. 24).

<sup>463</sup> Ils recevront éventuellement des additions de neumes soit épisodiquement: Sacramentaire de Tours (B.M., ms. 184), soit entièrement: Graduel de Noyon, dit du Mont-Renaud, X-XI<sup>e</sup> siècle. Dès la fin du IX<sup>e</sup> siècle, avec le premier séquentiaire de Saint-Gaal (Pn Lat. 10587), bientôt suivi par le Cantatorium de Saint-Gaal (Stiftsbibliothek, 359) et le Graduel de Laon (B.M., 239), des manuscrits complets sont écrits dans l'intention d'être notés.

<sup>464</sup> Hæ autem consuetudinariæ notæ non omnino habentur non necessariae; quippe cum et tarditatem cantilenæ, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam litterarum, quorum nihil omnino hæ artificiales notæ valent ostendere, admodum censentur proficuae.

<sup>465</sup> Les plus anciens neumes allemands (IX<sup>e</sup> s.) sont attribués à la ville de Regensburg/Rastibonne. Des neumes ont été portés à la fin d'un recueil de saint Ambroise, sur la prosule *Psalle modulamina* c. 843, sur une antienne et sur divers fragments, préface, *Exultet*, Passion.



Diante da presença dessas fontes, retomamos a pergunta inicialmente feita: por que tradições do canto litúrgico até o século VIII não deixaram vestígios de notação musical nos muitos ritos disseminados na Europa e passam, a partir do século IX, a aparecer na forma de anotações para, progressivamente, figurarem como representações de partes musicais planejadas? Até onde nos é dado saber, a partir das pesquisas de Busse Berger (2005), Treitler (2003), Meyer (1993) e tantos outros, entendemos que o aumento da prática notacional em música não implicava em uma diminuição proporcional das formas de transmissão orais. Com relação ao repertório litúrgico da Alta Idade Média, ao que tudo indica, a sua comunicação continuava a acontecer conforme a tradição dos primeiros três séculos medievais, concentrando-se na figura do *chantre*; quanto aos “simples cantores”, seu prestígio foi bastante variável, e tratar disso nos tomaria um espaço incompatível com nossas preocupações mais imediatas; contentemo-nos em considerar que o trabalho do cantor litúrgico, mesmo do coralista, envolvia um alto empenho pessoal. O estilo formulaico de entonações e frases recorrentes certamente auxiliava na memorização das melodias, mas, mesmo assim, estamos falando de um trabalho enorme. Busse Berger recorre aos exemplos dos monges beneditinos, que precisavam reter a melodia dos 150 salmos, cantados semanalmente, além das antífonas. A autora levanta pesquisas que totalizam em cerca de 560 o número de cantos nos graduais dos séculos IX e X, que consumiriam de 75 a 80 horas para serem cantados (BUSSE BERGER, 2005, p. 49).

Que tipo de relação se estabeleceu entre a escrita musical nascente e o seu destinatário, aquele que fez uso dela? Busse Berger (2005, p. 49) afirma que a notação neumática é ambígua, pois é grafada nos primeiros séculos desde seu aparecimento sem linhas de referência para precisar as alturas. Temos a impressão de que ambígua não é uma boa palavra para definir a relação entre esse tipo de registro e o seu receptor na época. É mais razoável pensar que a partitura, tal como se apresentava para quem a ela recorria, era um meio auxiliar, um recurso extra para ativar a memória de uma melodia aprendida previamente na forma oral. Ela é vaga ou ambígua para nós, hoje, ou para aqueles que não pertenciam às tradições musicais que faziam uso dos neumas. Para o copista e para aquele que recorria aos livros, desde que dotado de conhecimento prévio do repertório, o registro deveria bastar como um recurso extra para não se cair nas “armadilhas da oralidade” (BEGNI, c2017). Busse Berger nos parece ter sido mais feliz quando observa que

Recentemente, programas financiados nas áreas de musicologia, antropologia, e de estudos literários deixaram claro que a invenção da escrita não pôe um ponto final na memorização. Muito pelo contrário, a escrita é normalmente usada em um

primeiro momento como uma ferramenta mnemônica.”<sup>466</sup> (BUSSE BERGER, 2005, p. 47-48, tradução nossa).

Considerar que a notação musical serviu como um recurso auxiliar da memória estabelece uma relação do oral e do escrito, mas não ajuda a esclarecer a razão do surgimento das notações musicais medievais, visto que esse recurso poderia ter sido usado em épocas precedentes, mas, como vimos acima, não foram até hoje encontrados registros de neumas no Ocidente datados de antes do século IX. A hipótese que nos parece fazer mais sentido é a da necessidade: o ato de grafar as melodias litúrgicas teria sido uma resposta tardia, nascida da fusão dos cantos litúrgicos galicano e romano; a conciliação possível dentro de um projeto reformista. Este projeto foi iniciado sob o reinado de Pepino, o Breve (751-68), assistido pelo bispo Chrodegang, e continuado com o Renascimento sob Carlos Magno (768-814), ajudado por Alcuíno, além de seus sucessores: Luis I, o Piedoso (814-840), e depois pelos monarcas dos reinos resultantes da divisão do império em três partes, ainda sob a dinastia carolíngia até fins do século X. Lembrando que, conforme discutido nessa seção, o projeto inicial foi o de fazer valer o rito e o canto da Sé Romana entre todos os clérigos do Império Franco, ideal que nunca pôde ser concretizado conforme queriam Pepino e Carlos Magno, porque as resistências ativas ou então, passivas – impostas por hábitos e costumes de um povo e de uma tradição eclesiástica já estabelecida secularmente nas Gálias – não o permitiram. Dessa fusão, nasceria o que mais se aproxima do “canto gregoriano”, passando antes por uma tradição intermediária, o “canto messino”, em alusão ao canto da cidade de Metz, escola formada no reinado de Pepino, sob a supervisão do bispo Chrodegang (BEGNI, c2017) e apontada por Carlos Magno, em 805, como modelo a ser seguido por todos os *chantres* do império. Conforme sintetizou Begni, a “persistência do substrato galicano conduziria a uma espécie de hibridação espontânea das tradições [galicana e romana], fazendo nascer um repertório e um modo novo de interpretação. Trata-se do canto messino, a primeira etapa e origem do canto gregoriano.”<sup>467</sup> (BEGNI, c2017). O projeto de romanização do canto litúrgico nas Gálias não deve ser reduzido ao simples cumprimento cioso da aliança por parte dos francos em relação à Sé Romana. Convém vê-lo também como parte do Renascimento Carolíngio, que foi movido pelo esforço de recuperar vestígios do pensamento da cultura greco-romana e revivê-los

---

<sup>466</sup> Recent scholarship in musicology, anthropology, and literary studies has made clear that the invention of writing does not automatically put an end to memorization. Quite the opposite, writing is normally used at first as a mnemonic tool.

<sup>467</sup> [...] la persistance du substrat gallican conduisit à une sorte d’hybridation spontanée des deux traditions, qui donna naissance à un répertoire et un mode d’interprétation nouveau. Il s’agit du chant messin, la première étape et origine du chant grégorien.

(PÉRÈS, 1996, p. 2). No âmbito da teoria musical, por exemplo, o século IX é o tempo da redescoberta de Pitágoras e Ptolomeu via Boécio (480-524) e de tudo o que remetia ao saber de Roma e da Grécia, incluindo é claro, o esplendor de Constantinopla.

Talvez essa hibridação não tenha sido assim tão espontânea, mas determinada também por necessidade a partir de decisões, de imperativos estabelecidos e limitada por contingências. A essa resultante não foi dado tempo para consolidar-se por meio do uso oral – como aconteceu com as tradições vocais romana e galicana –, sendo necessário acelerar o processo; esse novo canto precisava, pois, ser registrado, lembrado aqui e ali, inicialmente através de anotações musicais episódicas, neumas em espaços improvisados dos manuscritos, nas entrelinhas, para mais tarde ser mais ou menos estabilizado e sedimentado em livros com espaços apropriados para receber formas de notação musical. Consequentemente, Begni (c2017) entende que “a escrita neumática foi aperfeiçoada nos mosteiros onde esse novo canto era trabalhado. Isso facilitou as coisas, evitando as armadilhas da oralidade e favorecendo uma transmissão mais fiel no tempo e no espaço.”<sup>468</sup> Do nosso ponto de vista, cabe acrescentar que a prática notacional não teria, de forma alguma, tornado obsoleto o trabalho dos *chantres*, até porque, como vimos, os livros litúrgicos foram inicialmente apenas anotados parcialmente e, mesmo em sendo a escrita adotada a diastemática, ela não seria totalmente esclarecedora para quem não conhecesse previamente os cantos, funcionando apenas como um recurso mnemônico adicional, ativando a memória de um canto previamente aprendido. Além disso, muitos dos livros de canto, de formato pequeno, eram de fato concebidos para uso do *chancre*. Diante dessas realidades, seria artificial e inverossímil conceber para a época e lugar em questão que cada membro do coro possuísse seu próprio livro a partir do qual lia as letras e as partituras dos cantos; mesmo se, hipoteticamente, esses livros estivessem à disposição decifrá-los não era atribuição de todo monge. Agobardo de Lyon (769-840)<sup>469</sup>, testemunha em 830 o zelo diário dedicado aos cantos litúrgicos por parte de monges, a quem chama de “homens religiosos que vivem em comunidade”: “Dos quais a maior parte, desde o começo da juventude até os cabelos brancos da velhice, todos os dias da sua vida se aplicam em preparar e reforçar o canto [...]”<sup>470</sup> (AGOBARDO, 1864, col. 338A, tradução nossa). O

<sup>468</sup> L’écriture neumatique fut mise au point dans des monastères ou ce nouveau chant était travaillé. Cela facilita les choses, évitant en partie les écueils de l’oralité et facilitant une transmission plus fidèle dans le temps et dans l’espace.

<sup>469</sup> “Natural da Espanha, [...] foi ordenado sacertote Arcebispo de Lyon em 804, sucedeu a Leidradis como arcebispo de Lyon em 816.” (LOYN, 1990, p. 8).

<sup>470</sup> Ex quibus quam plurimi ab ineunte pueritia usque ab senectutis canitiem omnes dies vitæ suæ in parando et confirmando cantu expendunt [...]

trecho, também levantado por Busse Berger (2005. p. 47), quando ela trata da memorização dos cantos litúrgicos pelos membros do clero regular.

Outros musicólogos franceses corroboram a leitura feita por Begni (c2017) quanto ao contexto original em que nasceram as notações neumáticas. Eles consideram que “um discurso sobre as origens da notação musical no Ocidente concerne, necessariamente, os cantos litúrgicos latinos, que foram as primeiras bases de notações musicais medievais”<sup>471</sup> (COLETTE, 2003, p. 13); ao que complementa:

A refundação do canto romano nas Gálias, segundo o uso franco e para as Gálias, foi, em grande parte, responsável pela invenção das notações musicais no Ocidente no século IX. Iniciada pela cumplicidade de Pepino, o Breve e do Papa Estevão II a partir dos anos 750, ela culmina na formação do canto galo-romano, que se atribuiu mais tarde a São Gregório [atribuição apenas lendária ao Papa Gregório I, Magno].<sup>472</sup> (COLETTE, 2003, p. 13, tradução nossa).

A etapa de consolidação dos sistemas de grafia musical se daria posteriormente, quando se passa a ter à disposição “Os magníficos manuscritos nos quais os *chantres* encontram, desde o século X, todo seu repertório, notado com grande cuidado [...]” e “[...] atestam pesquisas notacionais já plenamente acabadas.”<sup>473</sup> (COLETTE, 2003, p. 15).

### 1.2.1 Das práticas “plurivocais” às primeiras polifonias notadas

Conforme vimos acima, pelo menos desde o século VII, já se praticava na *Schola* da Santa Sé de Roma, um canto “plurifônico” ou plurivocal, como sugere Meyer (1993). As *Ordines* fazem coincidir essas práticas com a Páscoa ou com o tempo pascal, como uma forma valorizar a liturgia com cantos em intervalos concomitantes. Pode-se deduzir que a regra para o tempo comum da liturgia, conforme acontece em muitas igrejas e mosteiros tradicionalistas ainda hoje, fosse entoar o tradicional canto monofônico. Segundo o repertório disponível dos séculos IX ao final do século XII, quando se praticava um canto simultâneo a duas vozes – eventualmente reforçadas por dobramentos em oitavas diferentes, conforme nos mostra o tratado *Musica Enchiriadis* – este não ia além de duas vozes. Quanto às práticas

---

<sup>471</sup> Un discours sur les origines de la notation musicale en Occident concerne nécessairement les chants liturgiques latins, qui furent le premier support des notations musicales médiévales.

<sup>472</sup> C’est la refonte du chant romain en Gaule, selon les usages francs et pour la Gaule, qui fut en partie responsable de l’invention des notations musicales en Occident au IX<sup>e</sup> siècle. Initiée par la complicité de Pépin le Bref et du pape Étienne II à partir des années 750, elle aboutit à la formation du chant romano-franc, que l’on a plus tard attribué à saint Grégoire.

<sup>473</sup> Les superbes manuscrits dans lesquels les chantres trouvent, dès le X<sup>e</sup> siècle, tout leur répertoire noté avec grand soin, attestent des recherches notationnelles déjà pleinement achevées.

orais e mistas da época talvez (já que é impossível determinar) essas “várias vozes” (*plusieurs voix*) aludidas por Meyer (1993) fossem, afinal, redutíveis a duas, até cerca do último quarto do século XII, sem excluir possíveis dobramentos, heterofonias, bordões e uma complexidade ornamental de fundo muito antigo, cujos usos foram parcialmente preservados em tradições orais do canto de liturgias cristãs orientais, bem como em práticas corais paralitúrgicas populares em certos lugares da Europa atual (como as das ilhas da Córsega e da Sardenha).

O advento da notação musical no Ocidente medieval vinculou-se ao canto litúrgico monofônico, com data e lugar de nascimento: o século IX, no coração do império carolíngio; essa é a conclusão daquilo que acabou de ser discutido até esse ponto da seção da tese, mas veremos que o contexto das primeiras tentativas de se grafar música polifônica não foi diferente, ocorrendo no mesmo lugar e no mesmo momento histórico. Documentos indicam que o envolvimento que a prática monofônica e polifônica em ambientes eclesiásticos, no momento das primeiras expressões musicais grafadas na Idade Média, teria acontecido simultaneamente; ambos foram a nosso ver, expressões vocais distintas de um mesmo repertório. Parte do conceito medieval de ornar um canto era dar-lhe uma roupagem polifônica, recurso recorrente para dar mais relevo e solenidade aos textos e às próprias festas litúrgicas e suas cerimônias<sup>474</sup>. Contudo, apesar de citadas contemporaneamente e exemplificadas em tratados, observa-se um atraso na grafia ou fixação escrita dos repertórios polifônicos em relação aos monofônicos. Isso não significa, em absoluto, que a prática polifônica se restringisse à teoria e que estivesse ausente antes do momento em que passasse a ser notada em códices próprios. Nesse sentido, Meyer considera importante para o momento inicial da notação musical “[...] sinalizar alguns indícios que testemunhem a importância do veículo oral nas formas mais ‘primitivas’ das polifonias medievais”<sup>475</sup> (MEYER, 1993, p. 99, tradução nossa). Tendemos a concordar com o autor quanto ao fato de que nos primeiros séculos a partir do desenvolvimento da notação medieval “[...] a voz organal era executada *sobre um fundo de representação mental* – sustentado ou não por uma notação – da voz principal.”<sup>476</sup> (MEYER, 1993, p. 100, tradução nossa, grifo do autor). Quando isso era feito sem o apoio de um texto musical escrito, estava-se no domínio da oralidade; com o apoio de

---

<sup>474</sup> Práticas musicais de diferentes épocas da Idade Média associam polifonia com solenidade litúrgica, desde as *Ordines Romani* dos primeiros séculos medievais, que mencionam a prática parafônica em solenidades pascais, passando pelos mais imponentes *organa* de Notre-Dame, alternados com o canto gregoriano, já consolidado nessa época, e escritos para o Natal e para a Páscoa, a cerimônias solenes.

<sup>475</sup> [...] signaler quelques indices qui témoignent de l’importance du véhicule oral dans les formes les plus “primitives” des polyphonies médiévales.

<sup>476</sup> [...] la voix organale était exécutée *sur fond d’une représentation mentale* – soutenue ou non par une notation – de la voix principale.

uma notação, tratava-se de uma realidade mista, uma oralidade apoiada em uma base escrita. No fim da Idade Média se difundiria uma expressão para essa última prática: o cantar sobre o livro (*cantare super librum*). Ambas as práticas (com ou sem recurso visual a uma voz de referência) requeriam uma capacidade de abstração para a realização polifônica. Conceber o fenômeno da parafonia ou na polifonia da Primeira e na Alta Idade Média do Ocidente sob esse ângulo, corresponde a não o limitar às evidências notadas, ampliando o terreno de pesquisa a partir de vestígios de uma realidade histórica e cultural.

Quando se fala em “nascimento da polifonia”, recomendamos reforçar o uso das aspas, pois já nos referimos à prática de um canto litúrgico a mais de uma voz no coro da capela do Vaticano pelo menos desde o século VII (MEYER, 1993, p. 100). Esse foi o canto parafônico. Não é demais lembrar que, diante da falta de registros musicais, ou de detalhamento dessa prática, não se sabe ao certo em que ela consistia, mas há indícios, a partir de fontes teóricas bizantinas, de que a parafonia implicava em se cantar em intervalo de quarta ou de quinta justas paralelas em relação ao canto principal; é o que escreveram os teóricos gregos séculos I e II d.C. quando definiram antifonia e parafonia, conforme vimos na seção anterior. Os intervalos concomitantes de quarta e quinta justas – além da oitava, obviamente –, já eram considerados consonantes pelo menos desde o século VI a.C., a partir do que se sabe (através de seus discípulos) do jônio Pitágoras. O pitagorismo musical continuou a influenciar os teóricos gregos e romanos até o final da Antiguidade, passando, principalmente através de Boécio, para a teoria musical medieval, e constituindo um de seus pilares. Boécio foi redescoberto no século IX, justamente no contexto do Renascimento Carolíngio. É dessa época que datam as fontes mais remotas de seu tratado *De institutione musica*. Se a prática vocal dos parafonistas da *Schola cantorum* de Roma consistia exclusivamente em produzir intervalos paralelos concomitantes de quarta e de quinta, ou se iam além do simples paralelismo, não é possível saber apenas pelas descrições, apesar de propostas contemporâneas de recriações desses cantos fazerem uso de outras técnicas tradicionais da Igreja grega oriental. É o caso do *ison bizantino*<sup>477</sup>, prática cujos primeiros relatos datam do

---

<sup>477</sup> Marcel Pérès, diretor de um conjunto vocal internacionalmente reconhecido, o *Organum*, é pesquisador de cantos litúrgicos orientais e ocidentais, trabalho que se traduz nas performances do seu conjunto que produziu uma vasta discografia. Dentre as antigas técnicas oriundas da Igreja ortodoxa grega, aplicáveis a certos cantos litúrgicos ocidentais que sofreram influência oriental, temos o *ison*, bordões vocais em geral graves, mas que podem também se mover de forma relativamente ativa em algumas passagens, produzindo, nesse caso, um efeito heterofônico. Pérès (1996) menciona que o uso de notas sob o canto principal é atestado em Roma desde o século IX, além de ter sido citado por Guy d’Arezzo no século XI e chamado de *organum basilical* em um tratado do século XII, como “[...] reminiscência das liturgias basilicais romanas que serviam de modelo para os francos”. (PÉRÈS, 1996, p. 4, tradução nossa). ([...] réminiscence des liturgies basilicales romaines qui servirent de modèle aux Francs).

século XV (vide a subseção “Bordões” do Capítulo 2). Porém, como o canto cristão oriental sempre foi uma tradição imersa na oralidade, é provável que o *ison* tenha estado presente desde as origens desse canto. De todo modo, estamos tratando de tradições vocais que cultivaram práticas a mais de uma voz, conforme comprovam as *Ordines Romani*. Dito isso, a inclusão ou exclusão dessas práticas como polifonia passa a ser uma questão conceitual. Uma definição mais conservadora talvez defina polifonia a partir da noção de uma relativa independência das vozes e também pela elaboração do tipo imitativa; ou então, a partir da noção de prevalência nítida de uma voz principal. Esses requisitos estariam presentes em repertórios de etapas posteriores a que estamos tratando, ainda dentro das barreiras cronológicas da Idade Média, mas alguns deles atingiriam um grau mais elevado de desenvolvimento no Renascimento Humanista. Para nós, o risco a ser evitado é o de cairmos em um conceito evolucionista ou teleológico relativo ao fenômeno, um pensamento alimentado por muitos musicólogos, tendente a conceber o canto polioral renascentista como um ponto culminante a que a história da polifonia conduziu. Feitas essas observações não nos parece haver impedimentos maiores para se falar de uma polifonia medieval, mas Meyer (1993) parece ter acertado no uso dessa expressão “plurivocalidade”<sup>478</sup> para se referir à prática do canto concomitante da *Schola cantorum* da Sé Romana dos séculos VII e VIII. “Plurivocalidade” talvez seja uma palavra mais adequada essa etapa pré-notacional que vai até o século IX porque evita certas ressalvas que a palavra “polifonia” às vezes carrega intrinsecamente. Além disso, a vocalidade põe em relevo o aspecto oral presente nessa forma de expressão musical. Le Vot afirma que “O termo [polifonia] se generaliza no vocabulário da teoria musical da Renascença. [...] ele não pertence, portanto, ao léxico medieval. Contudo, o que é um paradoxo, a polifonia foi sem dúvida a invenção principal da cultura musical do Ocidente na Idade Média.”<sup>479</sup> (LE VOT, 1993, p. 154-155). Não é verdade que a palavra não tenha sido usada na Idade Média. Em cerca de 1200, o tratado *Summa musice* fez mais do que usá-la quando intitulou *De Poliphonia* o seu Capítulo XXIV, no qual se explica que a palavra encerra uma pluralidade de “phonos”, que, segundo o texto, equivalem a sons. Explica-se também aí, inclusive, que *diaphonia*, *triphonia* e a *tetraphonia* são derivações de *poliphonia* (PAGE, 1991, p. 201). Contudo, *poliphonia* não foi, de fato, uma palavra tão disseminada na Idade Média quanto viria a ser a partir do Renascimento; até então, preferiam-se usar – de

---

<sup>478</sup> Plurivocalité.

<sup>479</sup> Le terme se généralise dans le vocabulaire de la théorie musicale à la Renaissance [...]. Il n'appartient donc pas au lexique medieval. Cependant, et c'est là un paradoxe, la polyphonie a sans doute été l'invention principale de la culture musicale d'Occident au Moyen Âge.

acordo com a época e segundo sentidos variáveis – *paraphonia* (que declina e entra em desuso ainda na Alta Idade Média), *symphonia*, *organum*, *diaphonia* e, mais tarde *discantus*.

Embora pouco se saiba sobre práticas polifônicas primitivas, *organum*, *symphonia* e *diaphonia* são as palavras mais comumente encontradas nos tratados a partir do século IX, e seus significados, conforme dissemos, flutuaram de um autor a outro nos séculos subsequentes. Esses foram os termos de uso corrente para designar formas de um cantar em simultâneo de partes diferentes, raramente falava-se em *poliphonia*, mas para fins de pesquisa e conforme justificamos, fica estabelecido aqui um critério: “plurivocalidade” valerá sempre que estivermos designando práticas musicais a mais de uma voz que subsistiram apenas em âmbito oral, em uma época anterior ao advento ao registro notacional de música a mais de uma voz, o que aconteceu no Ocidente do século IX. A partir de então, iremos nos referir com maior liberdade à “polifonia”.

Os primeiros exemplos de música a mais de uma voz notada no Ocidente medieval não são, como dissemos, cronologicamente muito distantes das primeiras fontes de melodias anotadas com o uso de neumas sobre cantos monofônicos litúrgicos. Eles aparecem como exemplos de explicações em dois tratados: o *Musica Enchiriadis* (daqui em diante, ME) e o *Scholica Enchiriadis* (SE). O primeiro, de acordo com Erickson (1995, p. ix), seria um pouco mais recente do que o segundo, mas ambos datam seguramente do século IX. Tanto ME quanto SE não fazem uso de neumas para representar os seus exemplos polifônicos, mas de um tipo de notação alfabética conhecida como notação dasiana. Lembremos que o monge Hucbaldo (SAINT-AMAND, 1880) em seu tratado *De Harmonica Institutione* (ca. 880), citado acima nesta seção, faz uma breve crítica das notações neumáticas e alfabéticas. Lembremos também de que a teoria musical grega, resgatada no Renascimento Carolíngio, conhecia sistemas notacionais alfabéticos semelhantes aos que o SE e o ME adotam. Ao adotarem essa notação, os autores dos dois tratados remetem intencionalmente aos antigos. A única vantagem da notação dasiana sobre a neumática se refere à total precisão das alturas das notas representadas da primeira. Em compensação, para além dessa informação, ela não traz qualquer outra que seja útil musicalmente, mas, como a exatidão dos intervalos é o que há de mais importante ao se representar polifonia, a notação dasiana é ensinada e adotada nos exemplos dos dois tratados em questão (SE e ME) e em fontes posteriores.<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> Não estamos defendendo que a notação dasiana tenha servido apenas para propósitos teóricos, mas sim que este foi o caso dentro do contexto aqui apresentado. Para ilustrar o fato de que houve certa difusão dessa notação, podemos citar que no século XI, ela ainda era conhecida por Gui D’Arezzo (992-1050) que atribuiu equivocadamente a criação desse sistema a Odo de Cluny (878-942). (vide PARRISH, 1978, p. 29).



Um fato que merece atenção é que, com exceção de um número reduzido de exemplos datados do século X, não existe qualquer coletânea de música polifônica sobrevivente entre o aparecimento de SE e ME, no século IX, e o *Tropário de Winchester* (contendo 164 *organa* a duas vozes) ou o manuscrito de Chartres, ambos datados do século XI (PARRISH, 1978, p. 62). A primeira grande escola de polifonia a duas vozes (do início do século XII) foi a da abadia de Saint Martial de Limoges (PARRISH, 1978, p. 64). Isso não significa, absolutamente, que o ME e o SE tenham fornecido uma notação e exemplos meramente teóricos e que não tenham existido práticas polifônicas antes, durante e logo depois da cópia desses tratados. É exatamente disso que nos ocuparemos a seguir.

Dentre as *Ordines Romani*, o *Ordo XXXB*, redigido no século VIII, dá conta de que “[...] na cerimônia das Vésperas da Páscoa, os parafonistas eram encarregados de entoar novamente o *Alleluia* depois que o subdiácono, assistido de crianças, tivesse executado o canto do verso.”<sup>481</sup> (ANDRIEU *apud* MEYER, 1993, p. 100, tradução nossa). Meyer traz ainda a informação de que

Este *Ordo* ainda assinala, para o mesmo ofício, uma execução do *Alleluia* pelo primeiro *chantre* da *schola* (*primus schole*), acompanhado de crianças qualificadas de parafonistas (*paraphonistes infantibus*) aos quais respondem em seguida os parafonistas propriamente ditos.<sup>482</sup> (MEYER, 1993, p. 100, tradução nossa)<sup>483</sup>.

Recuando ao século VII, é testemunhada uma atividade plurivocal na capela pontifícia, onde cantavam os “[...] *pueri symphoniaci* instituídos pelo Papa Vitalino († 672), cujas vozes se uniam provavelmente, em um registro mais agudo, àquelas dos parafonistas” (MEYER, 1993, p. 100, tradução nossa).<sup>484</sup> Até que se encontrem documentos que provem o contrário, a tradição do canto “plurivocal” teria ocorrido exclusivamente sob a forma oral nos séculos VII e VIII.

Retendo essas informações a que somaremos outras, podemos afirmar que SE e ME não estavam “inaugurando” o *organum*, tampouco qualquer outra forma de polifonia. Se os

<sup>481</sup> [...] à la cérémonie des Vêpres pascales, les *paraphonistæ* étaient chargés de réentoner l’*Alleluia* après qu’un sousdiacre assisté d’enfants eût exécuté le chant du verset.

<sup>482</sup> Cet *Ordo* signale encore pour le même office une exécution de l’*Alleluia* par le premier chantre de la *schola* (*primus scholae*) accompagné d’enfants qualifiés de “paraphonistes” (*paraphonistis infantibus*) auxquels répondent ensuite les paraphonistes proprement dits.

<sup>483</sup> Somos adeptos do conceito de uma estética musical medieval segundo a qual a simples adição de partes vocais já constitui uma forma de adornar o canto. Chama a atenção o fato de o relato mencionar justamente o acréscimo dos parafonistas nos Aleluias, expressões de júbilo e louvor omitidas no tempo quaresmal, mas que reaparecem profusamente a partir da celebração da Ressurreição de Cristo e em todo o tempo pascal.

<sup>484</sup> [...] *pueri symphoniaci* institués par le pape Vitalien (mort en 672) et dont les voix s’unissaient probablement, dans un registre aigu, à celles des paraphonistes. (Para que se tenha uma definição de sinfonia antifônica e sinfonia parafônica ler a subseção “Sobre a presença ‘oriental’ no canto litúrgico nos primeiros séculos medievais.”).

consideramos do ponto de vista das práticas musicais, esses tratados se esforçam em regulamentar hábitos que os precediam. Relembremos do grande projeto, da tentativa de absorção do canto galicano pelo canto litúrgico romano, tratado na subseção precedente. Ali abordamos principalmente as fontes de canto monofônico litúrgico, mas, secundariamente, evidenciamos, a partir dos relatos de Adémar de Chabannes, que os mestres cantores romanos também estavam preocupados em transmitir formas de *organa*. O monge Hucbaldo de Saint-Amand também se referiu a uma organização (*organizatio*) em seu *De harmonica institutione* (SAINT-AMAND, 1904, col. 910A). O ponto de contato entre a tradição parafônica romana oral e a tradição natada do *organum* encontra-se em uma passagem anedótica do século IX, extraída de um livro do monge músico de Saint Gall, Notker, Balbulus (o Gago), recontado por Wagner:

Nós encontramos parafonistas durante um certo tempo também fora de Roma: como, por exemplo, no norte e já no tempo de Carlos Magno. O autor de São Galo<sup>485</sup> das *Gesta Caroli Magni*<sup>486</sup> nos conta (no capítulo VIII) a história divertida do *clericus* que, movido pela curiosidade, se aproximaria muito dos *chantres* e que então foi forçado pelo parafonista a unir sua voz àquela dos *chantres*: *ad quem paraphonista levato peniculo ictum ei, nisi caneret, minabatur* [a quem o parafonista ameaçava, se não cantasse, bater nele com um chicotinho], mas se saiu tão bem que mesmo o imperador ficou impressionado.<sup>487</sup> (WAGNER, 1928, p. 18, tradução nossa).

Esse relato é um indício de continuidade da tradição plurivocal litúrgica romana entre os francos, revelando uma continuidade na medida em que a palavra *paraphonia* aparece no texto. A mesma denominação que, segundo Meyer (1993, p. 100), se perde no século IX, exatamente na mesma época em que a palavra *organum* aparece, tornando-se, juntamente com *diaphonia*, a expressão mais frequente a se referir a um canto a mais de uma voz.

Em sua perspectiva teórica, o ME e o SE são tributários da teoria musical grega, filtrada por autores da Antiguidade e da Antiguidade tardia, especialmente Boécio (séc. V-VI d.C.) e da leitura que este fez de Pitágoras. É conforme essa teoria que os dois tratados se ocupam da natureza dos intervalos, da organização dos sons em tetracordes justapostos, da notação (a dasiana, que remete às notações da Antiga Grécia, como a alipina). Esses tratados também se dedicam aos intervalos concomitantes, que denominam “sinfônicos”, a partir das

<sup>485</sup> Uma das mais antigas e tradicionais abadias beneditinas, fundada no século VII e localizado na Suíça atual. Foi grande pólo de produção cultural na época do Império Carolíngio e por toda a Idade Média.

<sup>486</sup> Obra escrita pelo famoso monge do mosteiro de São Galo, Notker Balbulus (Notker, o Gago, século IX), que foi também o famoso compositor de tropas beneditinas.

<sup>487</sup> Nous trouvons des paraphonistes pendant un certain temps aussi en dehors de Rome: ainsi, par exemple, dans le nord et déjà aux temps de Charlemagne. L’auteur saintgallois des *Gesta Caroli Magni* nous raconte (au chapitre VIII) l’histoire amusante du “clericus”, qui poussé par la curiosité, se approcha trop des chantres et qui alors fut forcé par le paraphoniste d’unir sa voix a celle des chantres: *ad quem paraphonista levato peniculo ictum ei, nisi caneret, minabatur*, mais qui se tiraît de l’affaire si habilement que même l’empereur fut enchanté.

consonâncias de oitava, da quarta e da quinta justas. O fenômeno do *organum* é analisado nos documentos a partir desse contexto. O SE adota o modelo de diálogo socrático: os conteúdos são apresentados na medida em que o discípulo faz perguntas ao mestre. Em sua segunda parte, intitulada *Symphonias*, o mestre responde a uma série de perguntas relacionadas a nomes gregos da teoria musical: o que é *symphonia*, o que é *diapente*, *diatessaron*, *diapason* etc.; nesse contexto de explicação detalhada, é digno de nota que, logo a seguir, o mestre passe aos exemplos de “sinfonias”, usando livremente os termos *organum*, *vox principalis* e *vox organalis*, sem defini-los, contrariamente à preocupação demonstrada com relação às palavras musicais gregas (MUSICA, 1977, p. 138-141). Quer dizer, o mestre supõe que o aluno já soubesse o que é *organum*. Em ME, o tratamento de *organum* é semelhante: ele é definido, mas não enquanto palavra ou fenômeno novo, mas como algo costumeiro, corrente. É o que se pode concluir da passagem a seguir na abertura do capítulo XIII do tratado: “Agora, investiguemos como sinfonias são corretamente definidas e nomeadas, quer dizer, quando essas vozes são dispostas quando cantadas simultaneamente. **Isto é o que chamamos canto diafônico ou, habitualmente, organum.**”<sup>488</sup> (MUSICA, 1977, p. 84-85, tradução, grifo nossos). Essas impressões de nossa parte são autenticadas por Raymond Erickson, tradutor e especialista do SE e do ME. Para ele, o conteúdo de ambos revela que a polifonia não é tratada como uma inovação, mas como algo já estabelecido (ERICKSON, 1995, p. xxxiii).

Se o autor de ME e SE aludem ao *organum* como sendo uma prática polifônica já estabelecida, não é de se desprezar que o verbo “organizar” e a suposta origem dessa prática se encontrem na afirmação do músico e historiador Adémar de Chabannes (989-1034), monge da Abadia de Saint Martial de Limoges.<sup>489</sup> Mesmo não tendo sido Chabannes testemunha ocular dos eventos relatados, é de se considerar o valor da citação de que os *chantres* romanos instruíram os *chantres* francos na arte de “organizar”. A partir das fontes e dos contextos históricos acima descritos, incluindo aí as obras teóricas e práticas de música polifônica, podemos afirmar com segurança que:

- 1) Desde o século VII é atestada uma prática plurivocal na *Schola cantorum* da Sé Romana;
- 2) Os primeiros tratados de música polifônica do Ocidente aludem a uma prática do *organum* que lhes é anterior.

Ao confrontarmos as alusões textuais às práticas sinfônicas, parafônicas, de *organum* e de diafonia no século IX e a ausência total de exemplos de polifonia notada anteriores ao SE e ao

---

<sup>488</sup> Now, let us pursue how symphonias are properly defined and named, that is, when these voices position themselves by singing together. This is what we call diaphonic song, or customarily, organum.

<sup>489</sup> Futuro centro da escola polifônica do século XII de mesmo nome.

ME, somadas à grande escassez de partituras de polifonia copiadas entre os séculos IX e X, somos levados a concluir que essa prática, mais ainda do que o canto litúrgico monofônico, subsistiu, seja na forma puramente oral, seja através da composição da voz organal em tempo real, a partir do recurso visual à voz principal (prática *super librum*), ou conforme citado acima, segundo uma prática que se fazia *sobre um fundo de representação mental*, contando ou não com o suporte notacional (MEYER, 1993, p. 100) . Ainda para Meyer, “Ao que tudo indica, o autor de *Musica enchiriadis* e Guy d’Arezzo [século XI] tentam regular uma prática perpetuada pela tradição oral, em uma época em que somente as melodias do cantochão eram notadas.”<sup>490</sup> (MEYER, 1993, p. 107, tradução nossa).

Além das vozes, o órgão medieval na alta Idade Média foi um instrumento, que em contextos variáveis, era o mais unanimemente, e não raramente o único oficialmente aceito como acompanhador de cantos litúrgicos. As possibilidades de se produzir polifonia ou bordões de acompanhamento decorrem naturalmente do seu próprio uso. Destacamos dois relatos da presença desse instrumento entre os reis da dinastia carolíngia, conforme a nota de Félix Ferrà a seguir:

De fato, a retomada do uso do órgão no Ocidente – que esteve presente na Antiguidade tão longe quanto na Espanha, como testemunha o mosaico romano de Noheda (Cuenca) – parece coincidir com a chegada do presente do imperador bizantino Constantino V para Pepino, o Breve, rei dos francos, em 757 d.C. Carlos Magno, filho de Pepino, requisitou outro órgão semelhante para sua capela em Aachen, em 812 d.C. Não há como comprovar que esse órgão tenha sido usado para acompanhar o canto eclesiástico, mas com toda probabilidade ele exerceu influência no movimento que deu origem aos primeiros esboços de composições polifônicas do tipo *organum*, conforme testemunham os tratados do século IX “*Musica Enchiriadis*” e “*Scholica Enchiriadis*”. (MCGEE, 2019, p. 154, n. 134).

A partir do que foi levantado sobre o assunto, tentar determinar uma causa única para o nascimento do *organum* seria bastante arriscado. Foram muitas as que se candidatam; as causas podem ter entrado em ação conjuntamente em um ambiente, sabemos, já propício a transformações dos usos que envolviam o canto. A antiga tradição parafônica romana, a presença do órgão como instrumento de acompanhamento litúrgico, sem descartar possíveis práticas autóctones podem ter se associado nessa fase germinal.

---

<sup>490</sup> De toute évidence, l’auteur de la *Musica enchiriadis* et Guy d’Arezzo entendent régler une pratique perpétuée par la tradition orale, à une époque où seules les mélodies du plain-chant sont notées.

### 1.2.2 “Organização” ou “arte de organizar”: indícios orais do *organum* a partir de usos vocabulares musicais na Idade Média

Algumas derivações da palavra *organum*, usos que são encontrados em tratados e relatos, nos chamaram a atenção por sua relação com usos análogos detectados no tratamento de palavras do vocabulário musical medieval. Esses usos parecem apontar ou enfatizar um sentido comum e, por isso, merecem uma pequena análise.

Retomemos os contextos em que a palavra *organum* é referida na época: temos duas derivações usadas por autores já citados: segundo Chabannes, havia uma “arte de organizar” a música; o *organum* seria resultado do domínio de uma técnica ensinada pelos *chantres*, uma habilidade adquirida. Vimos, a partir de um relato que consta do capítulo VIII das *Gesta Caroli Magni*, do monge Notker Balbulus (séc. IX), que é possível estabelecer, a partir da presença dos cantores romanos em terras francas, uma ligação entre as práticas orais parafônicas, próprias da *Schola cantorum* romana, e o *organum* nascente entre os clérigos da corte de Carlos Magno; já em Hucbaldo (SAINT-AMAND, 1880), o *organum* se apresenta como resultado de uma ação musical – levando a uma “organização” (*organizatio*) de sons simultâneos –, portando dependente também de uma prática; cerca de dois séculos depois (séc. XII), encontraremos o verbo *orguener* (dessa vez em francês), usado em contexto claramente improvisatório. Vale dizer que, etimologicamente, o instrumento órgão e o exercício polifônico têm raiz comum: derivam do grego *órganon* (HOUAISS, 2004, p. 2079). Aquilo que nos parece estar implícito nos usos da palavra *organum* nessa época é que eles denotam uma arte aprendida e transmitida oralmente. Mas o que impediria que essas referências sobre a “arte de organizar” ou a prática da “organização” correspondessem a técnicas ensinadas por meio da escrita?

O primeiro indício é documental: a ausência de registros remanescentes (como vimos, as duas primeiras grandes compilações de repertório a duas vozes são do século XI, data muito posterior ao aparecimento dos graduais litúrgicos). Mesmo diante da possibilidade de terem sido copiados códices hoje perdidos, essa ausência generalizada impõe-se por si mesma. Mas, na mesma época em que se nota uma ausência de repertório compilado, os relatos de práticas polifônicas se fazem presentes.

O segundo indício é circunstancial, mas não desprezível: a presença entre os francos de *chantres* romanos, herdeiros e talvez ainda praticantes no século IX de uma tradição plurivocal de cunho oral: a do canto parafônico na Sé Romana, testemunhado entre os séculos VII e VIII.

O terceiro é antes um “índice de oralidade” e tem relação direta com a forma pela qual o *organum* é referido. A nossa apreciação é respaldada por aquilo que se pode depreender, à semelhança de *organizare*, do uso de verbos no infinitivo para música ao longo de toda a Idade Média: *diapentizare* ou *quinthiare*, *diatessonare* ou *quartare*<sup>491</sup> (LIÉGE<sup>492</sup>, 1973, p. 24); *orguener*, *deschanter*, *quintoier* (COINCI<sup>[493]</sup>, 1959, ll. 217-18)<sup>494</sup>; a variante *quintier* e ainda *doubler* (cantar em oitavas) e *descanter* (CONDÉ<sup>[495]</sup>, 1866, l. 83). Todos esses verbos usados muitas vezes no infinitivo em latim e em francês antigo (*langue d’oïl*) foram grafados aqui tal como aparecem nas fontes referidas: o tratado de Jacob de Liège, uma cantiga de Gauthier de Coinci e uma crônica de Jean de Condé, autores que viveram entre fins do século XII a meados do XIV. Denotando ação e ao mesmo tempo uma técnica (alguém que se põe a *descanter*, a *quintoier*, a *doubler* etc.), esses verbos se referem a usos polifônicos medievais não notados ou realizados a partir de uma prática *super librum* em repertórios e contextos variados, mas todos sublinham a qualidade extemporânea dessas práticas. Esses usos se apresentam em contextos diversos: seja em tratado musical (de Liège), seja como recurso de embelezamento através de uma meta-referência na cantiga monofônica Coinci, ou ainda na forma do desenvolvimento de uma habilidade complementar na instrução um cavaleiro por um clérigo, seu tutor (contexto da crônica de Jean de Condé).<sup>496</sup> Coinci (1959), a fonte mais remota das três, usa o verbo *orguener* (produzir *organum*), que numa fonte mais tardia como a de Condé (1866), dá lugar a *descanter* (produzir descanto); uma técnica, de certa forma, dá lugar a outra, na medida em que o *organum* declina no século XIII (de maneira análoga ao desuso de *parafonia* e ao conseqüente aparecimento e crescente ocorrência da palavra *organum* a partir do século IX). Passando da palavra à manifestação musical: se o *organum* e *discantus* em suas formas notadas em um vasto repertório, conforme testemunham os códices medievais, o que se observa é uma permanência, ou uma coexistência de práticas de composição oral em todas as etapas da vigência dessas formas musicais, realizadas de acordo com uma arte própria e conforme a habilidade individual dos executantes.

<sup>491</sup> Literalmente, produzir quartas ou quintas paralelas a partir de uma melodia, mas Fuller (1978) demonstrou que ambas as práticas não se resumiam ao paralelismo.

<sup>492</sup> Jacob de Liège (1260- † depois de 1330) foi um teórico musical que reagiu contra a *Ars nova* musical. Recentemente, descobriu-se que ele na verdade não seria natural dos Países Baixos, mas da Espanha, sendo reconhecido como Iacobus de Hispania. Por razões bibliográficas mantivemos o sobrenome que faz menção ao que se acreditava ser seu lugar de nascimento, Liège (atualmente cidade da Bélgica francófona).

<sup>493</sup> Gauthier de Coinci (1177[78]-1236), *monge-trouvère* e prior de Vic-sur Aisne.

<sup>494</sup> Da cantiga *La bouche a Dieu ment et descorde*.

<sup>495</sup> Jean de Condé (ca. 1275/1280-† depois de março de 1352), *trouvère*.

<sup>496</sup> Todas essas referências encontram-se em Fuller (1978). Tratamos do conteúdo de seu artigo na subseção “Considerações sobre a improvisação polifônica”.

Os verbos denotativos de práticas orais polifônicas encontram paralelo na derivação de substantivos em verbos referentes às práticas instrumentais. Algumas dessas ocorrências são encontradas em crônicas e poesias entre fins do século XII ou início do XIII e o XIV: *harper* e *instrumenter* (BOWLES, 2016b, pos. 12028)<sup>497</sup> *flajoler* (BOWLES, 2016a, pos. 806)<sup>498</sup>, *vieler* (RASTALL, 2016, pos. 2110)<sup>499</sup> *violiar* (ALFONSO X<sup>500</sup>, 1986, p. 79). Com exceção de “flautear”, algo próximo ao *flajoler*<sup>501</sup>, pedimos licença para fazer uma tradução livre que resulta em alguns verbos não dicionarizados nos sentidos que lhe são dados originalmente: “harpar”, “instrumentar”, “vielar”. Acreditamos que esses verbos sejam análogos em sua ação e também livremente traduzidos, “organizar” (significando produzir *organum*), “descantar” (produzir descanto), “quartar” (com referência às quartas justas paralelas) e “quintar” ou “diapentizar” (com relação às quintas justas). Está claro que não se trata de grafar, mas de técnicas aplicadas instantaneamente, ao se cantar.

Se nos permitimos fazer essa pausa sobre a palavra “organizar”, essa arte polifônica foi para sinalizar que ela não é uma ocorrência isolada no vocabulário medieval. Em suas diferentes etapas, houve também as artes de “descantar” de “diapentizar”, “quartar”, e mesmo “terçar” como formas de polifonia oral. O simples verbo “cantar” é usado constantemente nas partes introdutórias das cantigas francesas, provençais e ibéricas, sendo não raramente substituído, via metonímia, por “dizer”.<sup>502</sup>

As ocorrências textuais de nomes de instrumentos musicais convertidos em verbos, a nosso ver, manifestam algo de uma intimidade do tipo oral e, em certo sentido, improvisatória, do músico que tem em mãos sua viela de arco, harpa, flauta ou flajolé; a intimidade do músico com o seu instrumento era análoga ao que dominava uma arte, seja de

<sup>497</sup> Vide BOWLES, Edmund A. Musical Instruments at the Medieval Banquet. *Revue Belge de Musicologie*, 12, p. 41-51, 1958. (Publicação original).

<sup>498</sup> Vide BOWLES, Edmond A. Haut et Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages. *Musica Disciplina*, 8, p. 115-[?], 1954. (Publicação original).

<sup>499</sup> Vide RASTALL, Richard. Some English Consort-Grouping of the Late Middle Ages. *Music and Letters* 55, p. 179-202, 1974. (Publicação original).

<sup>500</sup> As Cantigas de Santa Maria, uma grande coletânea de poemas musicados em honra à Virgem, foram reunidas sob Afonso X, o Sábio (1252-1284), Rei de Leão e Castela. Em sua maior parte, a obra consta de narrativas de milagres recontados em verso e acompanhados de música. A partir de detalhes pessoais e biográficos revelados nos poemas, é possível apenas atribuir algumas dessas cantigas ao próprio rei. Não é esse o caso da Cantiga n° 8 de onde extraímos o verbo “violiar” (*Un jograr, de que seu nome / era Pedro de Sigrar, / que mui ben cantar sabia / e mui mellor violiar*). Mantivemos, contudo, a referência a Alfonso X porque é assim que consta na edição consultada. Além do mais, foi graças à iniciativa particular do rei que a compilação foi feita.

<sup>501</sup> HOMO-LECHNER (1996) define por flajolé qualquer das flautas de bisel com até seis orifícios, diferenciando-se assim das flautas doces e das flautas transversais medievais.

<sup>502</sup> Em meio a uma infinidade de exemplos possíveis, tomamos aquele contido na já citada *Cantiga de Santa Maria* n° 8. Nela, o verbo *dizer* aparece no lugar de *cantar* (segunda estrofe, versos 3 e 4). Na narrativa, um jogral andava pelo reino *e en toda-las eigrejas / da Virgen que non á par un seu lais senpre dizia, | per quant' en nos aprendemos* (ALFONSO X, 1986, p. 79).

organizar, diapentizar, quartar, descantar etc. Todos esses usos verbais que indicam ação se amparam mutuamente no sentido de tornar mais robusta suas relações com as práticas orais ou *super librum*.

### 1.2.3 Um exemplo de *organum* no *Musica Enchiriadis*: indo além do paralelismo estrito

O *Musica Enchiriadis*, datado por Erickson (1995, p. xi) de fins do século IX<sup>503</sup> é, como vimos, um dos tratados medievais mais antigos a se ocupar de música polifônica de que se tem notícia; nele, são exemplificados e descritos dois tipos de *organa*: o *organum simplex*, paralelo e outro, não estritamente paralelo, denominado *organum artificialis* [*organum artificial*] (PALISCA, 1995), que hoje alguns chamam de *organum* misto.

Aparentados quanto às suas origens e referências, o *Scholica* e o *Musica Enchiriadis* são as fontes mais completas para quem queira saber algo sobre a prática do *organum* no século IX e na Alta Idade Média em geral. Também dessa época, temos o *De harmonica institutione* (ca. 880) do monge Hucbaldo (840-930), que não se aprofunda tanto no tema da polifonia quanto o SE e o ME, mas deixa considerações úteis à nossa discussão:

Uma coisa, pois, é a *consonantia*, outra o *intervallum*. *Consonantia* é a mistura estabelecida e concordante de dois sons, que não é formada de outro modo, a não ser que dois sons emitidos de um lado a outro se unam numa única e simultânea modulação, como é feito quando as vozes de homens adultos e crianças soam conjuntamente; ou também naquilo que é habitualmente chamado de *organizatio*.<sup>504</sup> (SAINT-AMAND, 1904, col. 909C-910A, tradução nossa).

Hucbaldo alude ao que resulta naturalmente do canto simultâneo de crianças e homens adultos, que é o intervalo de oitava, mas menciona também cantos concomitantes, aqueles que se valem de uma “organização” dos sons, de caráter intencional e menos intuitivo do que o primeiro caso.

Os textos de ME e SE revelam muito do contexto cultural de que seus autores (anônimos) participavam. O Renascimento Carolíngio, fazendo jus à denominação, retornava aos escritos de autores clássicos em meio letrado. Esses autores influenciaram diretamente as obras escritas no período. Não se pode perder de vista que os homens de letras na Idade

<sup>503</sup> Esta é a data sugerida para o primeiro manuscrito. Quanto à obra, supondo a presença de manuscritos anteriores perdidos, é improvável que tenha sido concebida em data muito anterior ao ano de 850 (ERICKSON, 1995, p. xi).

<sup>504</sup> Aliud enim est consonantia, aliud intervallum. Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quæ non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem convenient, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; vel etiam in eo, quod consue te organizationem vocant.



Média recebiam boa parte de sua educação informal de acordo com os códigos de uma sociedade em que predominava a linguagem oral. Não podemos abstrair-los dessa realidade. É a partir desse contexto que Zumthor (1993, p. 18) identifica e distingue “três tipos de oralidade, correspondentes a três situações de cultura”, a saber: oralidade primária, mista e segunda.<sup>505</sup> Os dois últimos tipos implicam na coexistência da oralidade com a escrita (1993, p. 18).<sup>506</sup> Assim, obras como o SE e o ME surgem no contexto do Renascimento Carolíngio, e seus exemplos de *organa*, representados a notação musical dasiana, são – conforme creem Erickson (1995) e Meyer (1993), e mais do que isso, segundo o que os próprios tratados revelam textualmente – a “precipitação” na forma escrita de uma arte polifônica preexistente. Isso não quer dizer, como vimos, que a notação dasiana fosse de uso exclusivamente teórico, pois há exemplos posteriores de seu uso em âmbito prático, mas nos tratados ela assume um papel pedagógico. O objeto de ME e SE seguramente retratam formas de polifonia preexistentes.

Não são raros os livros de História da Música, além de sites e enciclopédias eletrônicas<sup>507</sup> a atribuírem um paralelismo estrito às primeiras práticas polifônicas medievais, mas, como veremos, isso é uma meia verdade; o ME, juntamente com o SE, são as fontes mais antigas conhecidas a retratar modelos de polifonia a duas vozes. ME, em linhas gerais, dedica os seus primeiros capítulos à explicação da notação nele adotada, com relação aos sons, à teoria dos tetracordes justapostos e os modos; em um segundo momento, trata dos intervalos concomitantes do que é considerado consonante e dissonante; com esse propósito, o autor apresenta então uma série de exemplos em que se produz uma *diaphonia* e um *organum*, constituídos de intervalos consonantes paralelos. Mas, depois dessa parte, apresenta-se um exemplo de realização polifônica que rompe o paralelismo estrito; trata-se do *organum Rex caeli Domine*<sup>508</sup>; o tratadista justifica teoricamente a variedade de movimentação e, conseqüentemente, a variedade de intervalos concomitantes produzidos pelas vozes envolvidas. Abaixo, nos Exemplos musicais 18 e 19, temos o *organum Rex caeli Domine*

<sup>505</sup> A oralidade *primária* “não comporta nenhum contato com a escrita”; na oralidade *mista*, “a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada”; e a oralidade *segunda* “se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário.” (Zumthor, 1993, p. 18).

<sup>506</sup> Zumthor (1993) está tratando de poesia quando caracteriza os seus graus de presença da oralidade, mas não são poucos os trabalhos acadêmicos que ampliam as ideias do autor para outras formas de manifestação artística, como é o caso do nosso, considerando a relação íntima que se estabelecia na Idade Média entre música e poesia.

<sup>507</sup> Incluindo a popular e universalmente consultada por estudantes Wikipédia, em sua entrada “Música Medieval”, verificada em 5 de agosto de 2020.

<sup>508</sup> Carl Parrish (1978, p. 29) identifica o canto que deu que deu origem ao *organum* (a *vox principalis* no ME) como com o gênero da *sequentia*. *Rex caeli Domine* aparece em versão monofônica também em notação dasiana em um conjunto de tratados copiados tardia e anonimamente. Ainda de acordo com Parrish (1978), essa cópia pode datar do final do século XV, sendo conservada em Paris (Biblioteca Nacional de França, lat. 7369).

conforme consta em uma das fontes do ME, representado em notação dasiana, seguido de sua transcrição moderna. Faremos comentários logo abaixo dos exemplos.

EXEMPLO MUSICAL 19 – *Organum Rex cæli Domine* (fac-símile)

qui tetrardo e subsecundus. Que ut lucidiora fiant  
exempli descriptione statuatur. prout possit  
fieri sub aspectum

Rex celi do di Transm. q?

**A**dhanc descriptionē canendo facile sentitur quomodo  
in descriptis duobus membris sicut subter tetrardū

Fonte: Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. lat. 1342, f. 18r (séc. X-XI).

EXEMPLO MUSICAL 20 – Continuação do *organum Rex cæli Domine* (fac-símile)

carm̄ exempli grā

Te hū m̄ les famu li  
mo ue ne ran do  
du lī ue ne ran do pī  
Seu be as flagi tant  
ua ra re  
re

**Q**uem admodū ubinīs prioribus membris. Rex celi

Fonte: Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. lat. 1342, f. 18v (séc. X-XI).

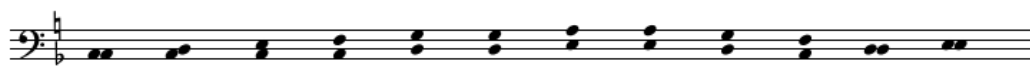
EXEMPLO MUSICAL 21 – *Organum Rex cæli Domine* (transcrição)

## Rex coeli Domine

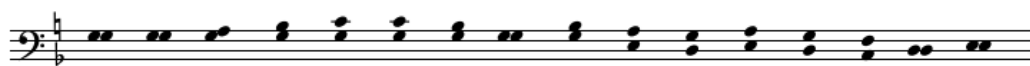
Tratado Musica Enchiriadis (anon., séc. IX)



Rex coe - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni.



Ty - tan - is ni - ti - di qual - li - di - que so - li.\*



Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is



Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is



Se iu - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.\*

\*Rei do céu, Senhor do mar que em ondas ressoa,  
Do Titã resplandecente, do solo deserto,  
Teus humildes servos, venerando-Te com piedosos cantos,  
A ti imploram que ordenes dos vários males libertá-los. (tradução nossa)

Fonte: transcrição musical nossa, baseada em Palisca (1995, p. 27-28).

A variedade de intervalos produzidos entre a voz principal e a voz organal resulta de uma regra, de uma restrição válida para a voz organal que é explicada no Capítulo XVIII de ME: “[...] à voz organal não é licitamente permitido iniciar uma ascensão ou descer ao final abaixo da altura do *tetrardus* [...]”<sup>509</sup> (PALISCA, 1995, p. 28, tradução nossa); uma vez

<sup>509</sup> [...] [to] the organal voice is not properly permitted to begin an ascent, or to descend to the end, below the *tetrardus* tone [...]. (O ME baseia toda a sua explanação teórica na organização de 18 sons separados em quatro tetracordes mais duas notas. Cada grau do tetracorde é nomeado *protus* (ou *archous*), *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*;

informados da teoria dos tetracordes que o próprio ME explica (resumida na nota anterior) percebe-se que a nota inicial das duas vozes (dó2) de *Rex cæli* corresponde ao quarto grau (ou *tetrardus*) do tetracorde *Graves*. Para respeitar a regra, as duas vozes começam em uníssono: sendo a nota inicial da voz principal um dó2 (*tetrardus*), a voz organal encontra-se impedida pela regra de começar por qualquer outra nota que não essa; assim ela também começa em dó2 e, à medida que a voz principal se afasta da organal, por movimento ascendente em graus conjuntos, esta repete a nota dó; com isso, vemos formar-se o perfil de um movimento oblíquo de dó a fá. Só é possível à voz organal iniciar um paralelismo em quartas inferiores quando a voz principal apresenta uma nota igual ou mais alta do que o fá2. A regra que impedia a voz organal de descer abaixo da nota dó (quarta nota do tetracorde *Graves*) não é arbitrária, pois ela trata de evitar o trítano conforme explicado no ME:

Nas duas primeiras frases tratadas, *Rex cæli domine undisoni* e *Tytanis nitidi squalidique soli*, as três primeiras sílabas [...] não têm correspondência [para a voz organal] abaixo do *tetrardus*, especificamente considerando-se a ‘inconsonância’ do *deuterus* [mi] com o *tritius*<sup>510</sup> [Sib] [...].<sup>511</sup> (PALISCA, 1995, p. 28, tradução nossa).

Além disso, flagramos na continuação da explicação do tratadista algo que parece aludir ao retorno ao uno (representado musicalmente pelo uníssono) ao se completar uma frase musical, uma motivação estética que ultrapassa o simples propósito de evitação do trítano, razão objetiva da restrição da parte adicionada: “[...] uma voz organal é absorvida pela altura principal na medida se unem como uma só voz ao final”<sup>512</sup> (PALISCA, 1995, p. 27, tradução nossa). O movimento contrário das vozes é flagrado aos finais de cada frase, em que a voz principal desce do fá ao ré, enquanto que a organal ascende do dó ao ré, repousando no uníssono com a voz principal.

As duas últimas frases do *organum* são idênticas entre si formando um período musical regular e paralelo. Embora essa segunda parte se inicie uma quinta acima em relação à primeira, o perfil melódico das vozes é análogo ao que nela vemos (o movimento oblíquo

ao se passar por cada um desses graus a partir da primeira nota de cada tetracorde, teremos a mesma sequência intervalar de: tom - semitom - tom. O primeiro tetracorde, chamado *Graves* vai do Sol 1 ao Dó2 (com sib); o segundo tetracorde, chamado *Finales* (ou *Terminales*) de Ré 2 ao Sol 2; o terceiro, *Superiores*, de lá 2 ao ré3 (com si natural); o *Excellentes*, de mi3 ao lá 3 (com fá#); completam as dezoito notas o si3 e o dó#4 (MUSICA, 1977, p. 54-55).

<sup>510</sup> Lembrando que o intervalo de três tons (trítano) se formaria na execução simultânea do terceiro grau do tetracorde *Graves* (*tritius*), que é abaixado (Sib), com o segundo grau do tetracorde *Finales* (mi).

<sup>511</sup> “In the two phrases just treated *Rex cæli domine undisoni* and *Tytanis nitidi squalidique soli* the first three syllables [...] do not have correspondence under *tetrardus*, specifically on account of the inconsonance of *deuterus* tone [E] on the *tritius* tone [Bb] [...]”

<sup>512</sup> [...] an organal voice is absorbed by the principal pitch as both come together as one at the very end.

das vozes), aplicando-se a mesma regra à voz organal, conforme o tratadista descreve: “Portanto igualmente nas frases seguintes *Te humiles famuli* e *Se iubeas flagitant*: enquanto o ascender e descender sejam observados em outro registro [...], o *organum* é também confinado a um âmbito mais agudo pela mesma regra.”<sup>513</sup> (PALISCA, 1995, p. 28, tradução nossa). Mais uma vez, o impedimento do paralelismo estrito é o trítone que, se no primeiro período, se produzia entre o mi2 e o sib1 da voz organal, agora, no segundo período, seria o resultado do encontro do sí2 da voz principal com o fá2 da organal. É o que o autor de ME explica:

Analogamente, nos três principais graus, o *tetrardus* [sol2], *archous* [lá2] e *deuterus* [si2], a voz organal é incapaz de ter correspondência de forma apropriada abaixo do grau do *tetrardus*, mas insiste nisso, uma vez que a segunda abaixo [fá2] não tem um intervalo correspondente [uma quarta justa acima].<sup>514</sup> (PALISCA, 1995, p. 28, tradução nossa).

Considerando que o ME tem uma preocupação pedagógica de apresentar primeiro a notação a ser adotada, a natureza dos sons musicais segundo a teoria dos tetracordes, depois a natureza consonante e dissonante dos intervalos concomitantes, percebe-se que o exemplo do *organum Rex cæli*, com seus movimentos oblíquos, paralelos e contrários é, no contexto do tratado, um ponto culminante na estrutura didática. Por isso, podemos afirmar que os conteúdos se encaminham de uma maneira a promover desde cedo na história da polifonia algo diferente do paralelismo intervalar estrito. Conforme explica Erickson, a lei de como a voz organal deve começar e terminar tem consequências, e “O resultado necessário é o movimento oblíquo, o que mina a validação moderna do ‘*organum* paralelo’ para a prática da tradição *Enchiriadis*.”<sup>515</sup> (ERICKSON, 1995, p. xxxiv).

Embora ME, juntamente com SE, sejam as duas fontes medievais mais remotas conhecidas a se dedicarem ao canto polifônico em suas dimensões teórica e prática, elas sugerem em várias passagens – duas das quais transcrevemos acima – que a polifonia já era uma realidade musical estabelecida na época em que esses manuais foram redigidos. Erickson (1995), na qualidade de tradutor e anotador do ME, corrobora a leitura de que os dois tratados

<sup>513</sup> So too in the following commas *Te humiles famuli* and *Se iubeas flagitant*: whereas the rise and fall of the commas are seen at a higher level [...], the organum is also confined to a higher locus by the same law.

<sup>514</sup> Similarly, in the three principal tones, the *tetrardus* [G], *archous* [a], and *deuterus* [b], the organal voice is unable to have correspondence in a proper manner under the *tetrardus* tone, but dwells on it, since at the second below [F] it does have a valid correspondence [at the fourth above].

<sup>515</sup> The necessary result is oblique motion, which undermines the validity of modern terms “parallel organum” for the practice of the *Enchiriadis* tradition.

não consideram a polifonia uma inovação (ERICKSON, 1995, p. xxxiii).<sup>516</sup> Por “tradição *Enchiriadis*” entende-se, pois, não só o que surgiu a partir dos tratados ME e SE, mas também das práticas que precederam as suas confecções. É uma expressão que aponta para o futuro e também para o passado.

Para concluir essa parte consideremos que houve também transformações referentes à palavra diafonia, às vezes usada como sinônimo de *organum*. Segundo Le Vot (1993, p. 63-64), a palavra *discantus* aparece no século XII, em um processo de independência curiosamente descrito pelo autor: em que uma “sonoridade diferenciada (diafonia)” dá lugar um “canto diferenciado”.

Talvez a possibilidade de se contar uma história da polifonia linear, encontrando nela uma lógica evolutiva constante, traga certa satisfação de se poder enxergar causa e efeito no fluxo dos acontecimentos: por essa lógica, o paralelismo parafônico e a diafonia dariam lugar, progressivamente, a liberdades do *organum*<sup>517</sup> e ao início de uma escrita polifônica, seguida pelas grandes escolas de polifonia, encontrando um ápice da *Ars antiqua* em obras icônicas: os *organa tripla e quadrupla* de Pérotin, ou nos motetos mais desenvolvidos do último quarto do século XIII. Essa é uma visão tentadora por destinar claramente a cada etapa um lugar num percurso histórico-musical, mas ela nos parece, na verdade, um tanto artificial e idealizada. Em linhas gerais, é claro que a grafia modificou algo na relação do compositor com a obra, pois a partir do recurso visual havia uma melhor noção espacial facilitando a notação e as possibilidades polifônicas. Mesmo que boa parte do repertório polifônico se apresente em partes separadas, e essa é uma realidade, temos outra, como os *organa* e *conducti* notados em partituras que permitiam a uma voz compreender a movimentação da outra através de uma visualização vertical das vozes. Esse foi um elemento mediador entre algo que tem início em uma ideia musical e culmina numa prática. Porém, como vimos, em comparação com os primeiros registros medievais de música monofônica, a notação musical polifônica tardaria a ser aplicada aos códices musicais. Quanto à vinculação do canto parafônico da Primeira Idade Média com uma tradição musical não escrita, não nos parece haver motivo para supor que essa prática, só por ter sido “primeira”, venha a ser automaticamente classificada de “primitiva”, no sentido de que se resumisse a paralelismos diafônicos. No limite e no esgotamento de documentos históricos que tratem com maior profundidade das práticas

---

<sup>516</sup> The *Enchiriadis* treatises are the oldest sources of information regarding polyphonic performance. However, polyphony is not treated as an innovation but as something already established [...].

<sup>517</sup> Alguns teóricos medievais usavam as expressões *organum paralelo* e *diafonia* como sinônimos, caso de Jean Cotton, no século XI (LE VOT, 1993, p. 66).

parafônicas litúrgicas dos primeiros séculos medievais, que possamos olhar para as pesquisas etnográficas contemporâneas e para as práticas plurivocais e orais correlatas de hoje, em toda sua complexidade rítmica, ornamental, intervalar (e também de timbre e emissão). Onde a pesquisa estritamente documental encontra os seus limites, a experiência prática é capaz de chegar a saídas esteticamente muito convincentes a partir de expressões musicais orais atualmente vigentes<sup>518</sup> Nelas, mesmo que ocorrências musicais aparentem simplicidade, raramente serão simplórias. Uma concepção evolucionista já tentou fazer crer que o *organum* em sua origem consistia apenas em paralelismos, mas, como vimos, as primeiras fontes de época contradizem essa visão. Quanto às notações do tipo mensural, não nos parece ser o caso de negar que tenha havido um desenvolvimento do tipo evolutivo quando olhamos para sistemas capazes de expressar mais eficientemente subdivisões progressivamente mais variadas e complexas entre fins do século XII ao XIV, mas essa “evolução” deve ser invariavelmente considerada em vista dos repertórios e das necessidades de representação requeridas. Precisamos ter em mente que na história das notações musicais, houve uma comunicação contínua entre muitos sistemas, mas cada qual servia a repertórios determinados. Cada notação atingiu seu ponto ótimo em épocas diferentes. As notações neumáticas, por exemplo, atingiriam seu ápice bem antes das notações usadas para música mensurada da *Ars antiqua*, ao passo que as notações da *Ars nova* também teriam seus próprios desdobramentos de acordo com época e lugar.

## **2 Obra e autor em música: da hierarquia do “criar” e do “fazer” medievais aos anseios de permanência modernos**

Blackburn (1987, p. 264) afirma que na Idade Média, o “criar” era ser reservado a Deus, e ao homem, o “fazer”. A autora cita Tomás de Aquino como grande autoridade a considerar que Deus deu existência ao universo a partir do nada (BLACKBURN, 1987, p. 264), mas conforme discutimos na subseção “Representações da criação divina”, apesar de a expressão *creatio ex nihilo* (criação a partir do nada) ter sido, segundo Mariás (2004, p. 141), de origem escolástica, as incursões do pensamento cristão sobre a doutrina da criação a partir

---

<sup>518</sup> No que se refere ao canto velho-romano que, como vimos, foi praticado pela *Schola cantorum* de Roma no período do papado bizantino dos séculos VI ao VIII, as interpretações de fontes manuscritas tardias (séc. XII e XIII) vêm sendo complementadas pelo uso de técnicas e práticas vocais derivadas do intenso contato de intérpretes com as tradições cristãs orientais. Essas incursões produziram resultados aplicáveis também a outros cantos litúrgicos que, de alguma maneira, foram tributários de tradições cristãs orientais. Resultados concretos desse tipo de pesquisa podem ser percebidos nas soluções encontradas por conjuntos vocais contemporâneos, como o *Organum* (dirigido por Marcel Pérès) e, mais recentemente, pela *Cappella Romana* (dirigida por Alexander Lingas).

do nada remontam seguramente a cerca de 1000 anos antes de São Tomás ter escrito sua famosa *Suma Teológica*; Orígenes (185-254), já havia se ocupado da questão (MARIAS, 2004, p. 121), quando ela foi tratada por Santo Agostinho (354-430). Ambos os pensadores cristãos já entendiam a criação do nada como um ato da livre vontade de Deus.<sup>519</sup> Tomás de Aquino, grande conhecedor da patrística e de Santo Agostinho<sup>520</sup>, em especial, retorna a essa doutrina, com grande profundidade em sua *Suma Teológica*, especialmente em “A Criação, o Anjo, o Homem”<sup>521</sup>. Esse foi, para Mariás (2004, p. 141) um dos “grandes temas da Idade Média”.

Diante desse mistério fundamental, a doutrina cristã entende que tão importante quanto considerar que apenas Deus tem o poder de Deus “criar”, só Ele pôde dar existência no conjunto a uma obra perfeita, acabada e absoluta. Na concepção medieval, o homem é convidado a imitar aquilo que identifica como belo e virtuoso e que vem de Deus, ainda que se visse como parte de um mundo corrompido depois da Queda Original, em um lugar diferente do Éden; mesmo assim, o homem busca imitar os sinais de Deus na natureza, mas consciente de que a sua imitação se dá dentro dos limites da escala humana. Nessa escala, o homem medieval buscava a perfeição na arte. No plano individual, as aspirações de se compor uma obra enquanto realização acabada, feita para permanecer depois da morte do seu inventor não correspondeu a um esquema de pensamento da época. Como veremos nessa seção, essa foi uma aspiração própria do pensamento humanista do século XVI, uma nova mentalidade propriamente moderna que refletiu e estabeleceu novas relações do homem com a obra musical. Ao contrário, na Idade Média, “criar”, aspirando ao pódio intocável e perene para as realizações e atividades humanas, seria querer ocupar um lugar reservado para a obra da criação divina. De qualquer forma, não confundamos esse aspecto da mentalidade medieval com falta de personalidade ou de ambição artística ou intelectual; havia uma busca pela excelência nas atividades humanas; uma perfeição considerada, porém, segundo os limites do próprio homem, que mirava os sinais divinos na criação. Havia também, é claro, espaço para reconhecimento individual, mas até o ponto em que esse reconhecimento não se confundisse com formas de culto de personalidade.

---

<sup>519</sup> Pode-se dizer que a crença na criação do Universo do nada por Deus é propriamente judaico-cristã, pois está no próprio Livro do Gênesis, mas os pensadores do cristianismo primitivo e da patrística desenvolvem filosoficamente essa doutrina.

<sup>520</sup> Textos tidos como fundamentais dos Padres da Igreja, aliás, eram leitura obrigatória para escolásticos das escolas catedrais e das universidades.

<sup>521</sup> *Suma Teológica*, q. 44-119.



## 2.1 Aspectos do “fazer” e da *práxis* medievais: entre o individual e o coletivo

Se pensamos em composição e outras práticas musicais – instâncias que na Idade Média frequentemente se fundiam –, e nos dermos à liberdade de comparar essas ações com as maneiras de se fazer um livro São Boaventura (vide Capítulo 2), não será surpresa se chegarmos ao *compilador* ou um *comentador* em alguns casos, antes mesmo de chegarmos à categoria de *autor* ou compositor, pois o sentido colaborativo era uma constante das obras musicais medievais. Se a palavra “criador” não se aplica às realizações humanas, já no século IX, o monge Hucbaldo oferece detalhes sobre formas de notação, usa a compositor (*compositore*) no sentido musical, como alguém que “fez” determinada música, como se lê a seguir: “[...] se não souberes da instrução de um outro, ou de modo algum possas **saber de que modo foi estabelecido pelo compositor.**”<sup>522</sup> (SAINT-AMAND, 1880, col. 921B, tradução, grifo nossos). No espectro de ação humana havia espaço para feitos louváveis (*gesta*) e em música, especialmente, “facturas”. Assim, o trovador provençal (*troubadour*) ou francês (*trouvère*) dos séculos XII e XIII, foi, por definição, alguém capaz de *trobar* ou *trouver* (do latim *tropare*, fazer tropas ou encontrar) (LE VOT, 1993, 186-188). De qualquer forma, o trovador, a partir de um tema ou de um desafio, tinha que “achar”, “encontrar” versos, palavras (*mots*) e a melodia (*sons*), e não propriamente “criá-los”. Eustache Deschamps referiu-se ao seu mestre Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) como “nobre poeta e ‘feitor’ renomado”<sup>523</sup> (BLACKBURN, 1987, p. 262, tradução nossa). Na lamentação pela morte de Machaut – a *ballade Armes, amours / O flour des flours* (música de Andrieu e poema de Deschamps) – o poeta-músico se destaca entre os “clérigos, músicos e ‘feitores’ em língua francesa”<sup>524</sup> (BLACKBURN, 1987, p. 263).

Quanto à apreciação estética, tomemos o exemplo do canto litúrgico, que não tinha um valor meramente intrínseco ou imanente, não era apreciado apenas por ele mesmo. O valor traduzia-se em sua capacidade de atender a uma função, um elemento de tantos outros do rito: uma tradição vocal que servia à liturgia e esta, por sua vez, se destinava a Deus. Claro que havia uma busca pela beleza, pela excelência na arte, mas isso se dava no âmbito de uma *práxis*, de um esgotamento a cada atualização a cada vez que se entoava um canto, o que podemos perceber quando pensamos na função da música no quadro geral dos ritos litúrgicos, por exemplo. Se tomarmos outros repertórios, como a música instrumental da Idade Média

<sup>522</sup> nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statutam esse peroscere potes.

<sup>523</sup> Noble poète et faiseur renommée

<sup>524</sup> clers, musicans et fayseurs en francoys.

como um todo, somos levados, analogamente, a conceber uma *práxis*. Cientes de que aquilo que restou da música vocal é apenas uma pequena amostra de tudo o que se praticou na Idade Média, as coleções de música instrumental hoje disponíveis são, em comparação, menos numerosas ainda, datando principalmente do fim da Idade Média. Em contraste com a escassez de repertório remanescente, os relatos de práticas instrumentais foram abundantes (MCGEE, 2016) e frequentes a partir do século XII, sem contar as inúmeras representações iconográficas, ainda que não haja consenso quanto ao uso dos instrumentos nos contextos em que são apresentados nas obras pictóricas. Tudo isso aponta para uma grande relevância da tradição oral nas práticas instrumentais do período; improvisatórias ou não, essas práticas eram ainda menos passíveis a serem notadas do que as performances vocais, esgotando-se e renovando-se em si mesma a cada execução. Muitos dos repertórios medievais identificavam-se assim, com algo que se completava a cada execução, encerrando-se numa *práxis*, tal como exemplificada por Aristóteles<sup>525</sup> em *Magna Moralia*: “[...] para o flautista, a atividade e o fim são o mesmo (pois tocar flauta é tanto o fim quanto sua atividade)” (ARISTÓTELES, 1915, 1211<sup>b</sup>).<sup>526</sup> A música na Idade Média, portanto, conheceu principalmente uma *theoretica* e uma *práxis*. Esses sentidos continuarão a existir na Era Moderna, mas vão concorrer com um conceito que começou a ser construído no século XV. É o que veremos a seguir.

## 2.2 O século XV e a *res facta*: prenúncios de mudanças na visão de obra musical

Houve uma verdadeira explosão de expressões nos séculos XV e XVI que se referiam a práticas polifônicas escritas e orais. Uma multiplicidade que aponta, em nosso entender, para um processo de afastamento ainda em curso. Até então, o ato de grafar musicalmente uma partitura costumava ser um ato culminante, geralmente tardio, uma tentativa de fixar o corpo do repertório de uma tradição. A escrita musical não se limitava a coexistir com o meio oral, não queria ser dele apartada. Havia uma constante intercessão desses universos. Muitas das práticas orais e mistas recebem nomes novos nos séculos XV e XVI: o contraponto

<sup>525</sup> A obra de Aristóteles “Fundou a escola peripatética de ciência e filosofia, que se manteve dominante na cultura ocidental até fins do século XVII.” (HALE, 1988, p. 37). De fato, desde a vida do filósofo, a sua presença no pensamento foi contínua. Na Idade Média ocidental, até os séculos XII e XIII, sua obra era parcialmente conhecida; foi quando chegaram escritos antes inacessíveis ao ocidente medieval, traduções árabes indiretas de textos do filósofo, cujo original grego teria passado antes por cristãos nestorianos que o verteram para o sírio (SIMÕES, 2009). No século XIII, houve acesso também a essas mesmas novas obras, mas, dessa vez em grego, e estas foram traduzidas já no Ocidente diretamente para o latim. No Renascimento, o tradicional aristotelismo escolástico passou a conviver com um “aristotelismo humanista”. Sua *Poética*, por exemplo, tornou-se “a base da crítica literária renascentista” [...]; “Aristóteles, sem dúvida, foi o autor clássico mais lido do Renascimento.” (HALE, 1988, p. 37-38).

<sup>526</sup> [...] to the flute-player, the activity and the end are the same (for to play the flute is both his end and his activity)

mental ou *a la mente* (JANIN, 2014), *cantare super librum* sobre um tenor ou sobre um *cantus firmus*<sup>527</sup>, *cantar de cabeza*, ou seja, de cor ou *extempore*, conforme a prática da Catedral de Burgos na época (FIORENTINO, 2015, p. 25); há ainda duas expressões que se referem às práticas orais ou mistas contrapostas, segundo Juan de Lucena (1430-1506); em seu *Libro de vida beata*, o autor diferencia um *cantar por uso*, um saber prático, oral, de um *cantar por razón*, uma atividade profissional, dos músicos (FIORENTINO, 2015, p. 23).

Parece ser uma época ao mesmo tempo conturbada e decisiva, que testemunhou um esforço de se chegar a uma maior distinção entre essas duas práticas (a oral e a notada), o que se acentua no limiar da Era Moderna; as práticas musicais orais se separavam cada vez mais das escritas; à luz das descrições dos teóricos e cronistas, esse processo de “divórcio” das duas práticas foi concluído no século XVI. Não quer dizer que as relações do oral e do escrito tenham deixado de existir, mas a partir de então, essas expressões encontram-se mais claramente divididas em dois universos separados. Eles continuam a interagir, mas não se fundem mais como na Idade Média. As práticas polifônicas orais passam a ser mais identificadas com os meios populares e a atividade musical escrita a uma música elitizada. Nesse processo, práticas polifônicas populares da Espanha do século XV, por exemplo, como o “cantar o *fabordón*” é visto como “coisa de pouca arte” ou coisa de “pessoas comuns” (FIORENTINO, 2015, p. 28), em alusão a estruturas polifônicas homofônicas, tendentes ao paralelismo, previsíveis que poderiam ser realizadas sem grande treino. Veremos também, na mesma época, o oposto: Tinctoris admirava a habilidade de cantores que praticavam o *super librum* com maestria, pois a julgar pelo exemplo que o próprio tratadista transcreveu desse canto (a três), não havia nada de simplório nas vozes superiores realizadas em tempo real.

Se na Idade Média também se fazia referência aos cantos rústicos, a Renascença tipifica melhor essa separação dos universos: o culto (*savant*) e popular. É a partir dessa separação que o primeiro faz incursões no segundo, e dessa intercessão resultam muitas obras polifônicas que são uma estilização de expressões populares, como as *villanelles* francesas do século XVI, os *villancicos* e *ensaladas* ibéricos ou as *frottole* e *canzonette* italianas, todos de alguma forma idealizando a alegria e a simplicidade dos camponeses. Jean-Pierre Ouvrard (1982) reconhece a existência de um gênero que, desde o século XV, representa a intercessão dos dois universos de que falamos: a “canção rústica polifônica” (*chanson rustique*). Segundo o autor, “ela é a elaboração polifônica, culta, de uma melodia tomada de empréstimo (*cantus*

---

<sup>527</sup> Não se tratava de se cantar de cor cada qual a sua parte, mas de improvisar, com base em regras de contraponto, cada uma das vozes da polifonia.

*prius factus*) que se pode, em certos casos, supor ser popular”.<sup>528</sup> (OUVRARD, 1982, p. 13, tradução nossa). A *chanson rustique* é identificada pelo autor na obra de Josquin des Prez, Jean Mouton, Johannes Ockeghem e Antoine Févin (OUVRARD, 1982, p.13).

Johannes Tinctoris (1435-1511) em seus tratados *Terminorum musicae diffinitorium* (ca. 1472) e *Liber de arte cuntrapuncti* (1477) não apenas menciona a expressão *res facta* para obras musicais, mas a define, comparando-a a outras práticas musicais contemporâneas. Mas, apesar riqueza de referências desses dois documentos sobre a *res facta*, os estudiosos encontraram neles dois problemas principais relativos à expressão:

1) O curso de informações não é linear: os tratados se contradizem ao buscar definir *res facta*;

2) O próprio texto de Tinctoris deixa margem para interpretações para os leitores e pesquisadores do presente quanto a essa e outras expressões.

Diante disso, vamos considerar a seguir o que três pesquisadores investigaram e concluíram sobre a *res facta* em Tinctoris. O objetivo não é refazer todo o caminho da investigação e argumentação de cada um deles, o que seria desproporcional em vista dos nossos objetivos, mas sintetizar suas conclusões. O primeiro deles foi Ferand (1957), através do artigo “What is *Res Facta*?”. Ferand identificou o caráter ambivalente das definições de *res facta* nas obras de Tinctoris, como descreve a seguir:

*res facta* [...] pode significar seja uma composição contrapontística, simples ou florida, enquanto distinta do contraponto improvisado, este também simples ou florido; ou pode significar contraponto florido, em oposição ao simples contraponto, seja ele escrito ou improvisado – dependendo de qual Tinctoris se há de dar crédito, o que escreveu *Ars contrapuncti* ou aquele de *Diffinitorium*.<sup>529</sup> (FERAND, 1957, p. 143).

Mais adiante no artigo, em suas conclusões, Ferand (1957, p. 150) opta por aceitar a coexistência das duas definições “*res facta* tinha dois diferentes significados”<sup>530</sup> descrevendo mais uma vez as duas definições dadas acima.

Em resposta, Bent (1983) considera que Ferand (1957) falhou ao aceitar muito rapidamente a coexistência das duas definições de *res facta*, sem as ter contextualizado na

<sup>528</sup> Elle est l’élaboration polyphonique, savante, d’une melodie empruntée (*cantus prius factus*) qu’on peut, dans certains cas, supposer populaire.

<sup>529</sup> *res facta* [...] may mean either a written contrapuntal composition, plain or florid, as distinguished from improvised counterpoint, again either simple or florid; or it may mean florid, in contradistinction to simple counterpoint, whether written or improvised – depending on which Tinctoris we believe, the author of the *Ars contrapuncti* or that of the *Diffinitorium*.

<sup>530</sup> the term *res facta* had two different meanings.

obra de Tinctoris; uma contextualização que significaria relacionar *res facta* com aquilo que o teórico renascentista entendeu por contraponto, pela prática de cantar sobre o livro (*cantare super librum*), além de uma série de outras expressões musicais cujas definições foram dadas pelo próprio, ou cujos significados podem ser deduzidos a partir de seu texto. Relembremos que *cantare super librum* (cantar sobre o livro), expressão já muito referida até aqui, era uma arte performática polifônica praticada desde a Idade Média. Quer dizer, a denominação é nova, mas a prática não. Ela continuou em voga no tempo de Tinctoris; consistia no seguinte: tendo os cantores diante de si apenas o tenor ou *cantus firmus*, um deles o executava e o(s) outro(s) cantava(m) outra(s) voz(es), criando-as instantaneamente, a partir da única voz escrita no livro e respeitando regras de contraponto apropriadas.

Se a resposta de Ferand (1957) foi aceitar a coexistência de duas definições de *res facta*, de uma “tese” e de uma “antítese”, por assim dizer, a conclusão de Bent (1983) foi, ao contrário, sintética – na visão de Blackburn (1987) demasiado sintética, como veremos. Essa síntese sugere que a *res facta* poderia ser expressa tanto através da escrita, quanto pela prática polifônica do cantar sobre o livro (*cantare super librum*), expressões diferentes de uma única e mesma música, sendo assim o oposto da solução proposta por Ferand (1957), que definiu a *res facta* de Tinctoris como duas expressões discordantes. Isso quer dizer que para Bent, o fato de ter sido escrita ou praticada sobre o livro não definiria em essência a *res facta*; ele continuaria a ser o mesmo tipo de composição nos dois meios. Por isso que dizemos que para a autora, a solução foi de síntese.

Segundo Bent, as regras de improvisação da prática do canto *super librum* eram bastante estritas. A pesquisadora tende a aproximar as expressões orais das expressões escritas, pois enxerga a “composição não escrita e escrita ou contraponto como estágios em uma contínua linha de esforço.”<sup>531</sup> Eis as conclusões de Bent sobre *res facta* e *cantare super librum* em Tinctoris:

*Resfacta* é composição, sendo habitualmente, mas não necessariamente escrita, uma peça acabada resultante da aplicação e de escolhas de regras de contraponto. A construção sucessiva dessas partes ainda será, via de regra, perceptível no produto final. *Cantare super librum* é um contraponto cantado que segue regras estritas de combinações intervalares em relação ao tenor e, com experiência e habilidade, em relação a outras partes pré-existentes da mesma forma. Isso requer cuidado, preparações sucessivas.<sup>532</sup> (BENT, 1983, p. 391, tradução nossa).

<sup>531</sup> unwritten and written composition as stages in a continuous line of endeavor

<sup>532</sup> *resfacta* is composition, usually but not necessarily written, a completed piece resulting from application of, and choices between, the rules of counterpoint. The successive construction of those parts will still usually be perceptible in the finished product. *Cantare super librum* is the singing of counterpoint, following strict rules of

Embora ressalte as “regras estritas de combinações intervalares” necessárias para o cantar *super librum*, Bent (1983) parece até aqui deixar espaço para alguma diferenciação entre essa prática e aquela da *res facta*. Conforme Blackburn (1987, p. 250) assinala, Bent (1983, p. 390) havia notado que, para Tinctoris, as vozes da polifonia da *res facta* são “mutuamente impostas”<sup>533</sup> mas, na sequência do texto acima, a autora quebra a expectativa por ela mesma criada, tendendo a fazer coincidir o resultado de obras resultantes das regras da *res facta* e aquelas da prática do *cantare super librum*.

*Resfacta*<sup>[534]</sup> é cantar *super librum*, portanto diferem, mas não contrastam em princípio e, de fato, seus resultados podem ser tão próximos que chegam a desafiar qualquer diagnóstico. Tinctoris não pode ser mais visto enquanto autoridade para as práticas improvisatórias, e muitos pressupostos quanto à natureza de improvisação antiga carecerá de ser reexaminada.<sup>535</sup> (BENT, 1983, p. 391, tradução nossa).

Bent (1983) conclui em seu artigo que as práticas *super librum* que Tinctoris descreve dividiriam tantas regras com a música notada que não seria possível diferenciá-las com clareza. Ela afirma que Tinctoris não pode mais ser visto enquanto autoridade na arte da improvisação, conforme essa arte vinha sendo exercida antes da época do teórico, e que se for o caso de se falar em improvisação nessa época, é preciso rever o sentido da palavra. Tinctoris caracteriza uma *compositio* no sentido moderno (BLACKBURN, 1987, p. 254). Mas, para Bent, a composição oral, sendo submetida a muitas regras em Tinctoris, teria feito um caminho de aproximação em relação à obra escrita, a ponto de pouco diferenciar-se do *cantus compositus*.

Foi a vez de Blackburn (1987) fazer a crítica sobre as conclusões de Bent. Em suas palavras, “Margareth Bent é mais bem sucedida em obscurecer do que em aclarar o pensamento de Tinctoris”<sup>536</sup> (BLACKBURN, 1987, p. 250, tradução nossa). Para Blackburn, Bent (1983) deixou brechas em seu trabalho; segundo a segunda, existem diferenças dedutíveis dos textos de Tinctoris entre uma prática polifônica derivada de práticas *super librum* e um *cantus compositus*, expressão usada por Tinctoris e explorada por Blackburn

interval combinations in relation to a tenor and, with experience and skill, to other pre-existing parts as well. It requires careful, successive preparations.

<sup>533</sup> mutually obliged

<sup>534</sup> A autora justifica a grafia composta das duas palavras latinas em uma só porque, segundo ela, há um maior número de ocorrências dessa grafia nos manuscritos hoje disponíveis de Tinctoris (BENT, 1983, p. 371, n. 1).

<sup>535</sup> *Resfacta* and singing *super librum* therefore differ but do not contrast in principle, and indeed their results may be so close together as to defy diagnosis. Tinctoris can no longer be regarded as an authority for improvisatory practices, and several assumptions about the nature of early improvisation will need to be re-examined.

<sup>536</sup> Margareth Bent succeeds in obscuring rather than clarifying Tinctoris’s thought.

(1987, p. 254). Com efeito, Tinctoris (1875b) em seu *Terminorum Musicae diffinitorium*, um glossário alfabético de termos musicais, associa *cantus compositus* a *res facta* nos seguintes termos: “CANTO COMPOSTO é aquele que pela relação das notas de uma parte a outra se compõe de diferentes maneiras, o qual é vulgarmente chamado de ‘resfacta’”.<sup>537</sup> (TINCTORIS, 1875b, p. 472, tradução nossa). O que sugere o tratadista ao afirmar que *cantus compositus* “[...] é vulgarmente chamado ‘resfacta’”? Estará ele fazendo uma objeção? Independentemente do fato de que esteja Tinctoris endossando ou definindo esse verbete com ressalvas, temos aqui algo ainda mais significativo: o autor confirma que em sua época circulava em meio musical o conceito de coisa feita (*res facta*). É exatamente a relação mútua entre todas as partes, conforme a definição que difere o *cantus compositus* ou *res facta* do *cantare super librum*, em que as vozes são regidas apenas pelos intervalos em relação aos *cantus firmus*. O mesmo glossário contém também a definição de compositor: “COMPOSITOR é o autor de um canto novo qualquer.”<sup>538</sup> (TINCTORIS, 1875b, p. 473, tradução nossa). Parece-nos sintomático que se mencione um “canto novo”, porque se na Idade Média houve também o desejo de se fazerem cantos novos (como os trovadores que se dedicavam a fazer novas canções, evocando a renovação da natureza com a chegada da Primavera), aqueles que na época se valiam de antigas melodias não deixavam também de ser compositores (vide subseção “*Contrafactum* não é plágio”). As definições de Tinctoris (1875a, 1875b) sinalizam e contribuem para a formação do conceito moderno de autor e de obra.

Blackburn (1987) demanda evidências adicionais para definir *res facta* segundo Tinctoris. Para a autora, “A chave para se compreender o conceito de *res facta* em Tinctoris encontra-se na correta compreensão daquilo que a palavra ‘contraponto’ significava para ele.”<sup>539</sup> (BLACKBURN, 1987, p. 251, tradução nossa). É em outra obra, no *Liber de arte contrapuncti* (Livro II, Capítulo 20) que Tinctoris (1875a) desenvolve um pouco mais extensamente algumas das definições. Segundo ele, a palavra contraponto tem duplo sentido, aquele realizado mentalmente, relacionado à prática de cantar sobre o livro e outro, escrito, ligado à *res facta*, ao canto composto. Vejamos o que ele considera sobre esses termos:

O contraponto, tanto simples como diminuto, é feito de duas maneiras, isto é, por escrito ou mentalmente.

<sup>537</sup> CANTUS COMPOSITUS est ille qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter est editus qui resfacta vulgariter appellatur.

<sup>538</sup> COMPOSITOR est alicujus novi cantus editor.

<sup>539</sup> The key to comprehending Tinctoris’s concept of *resfacta* lies in a correct understanding of what the word “counterpoint” meant to him.

O contraponto que é feito por escrito é comumente chamado de *resfacta*. Mas aquele que realizamos mentalmente chamamos de contraponto em absoluto, e os que o realizam são vulgarmente referidos como aqueles que cantam sobre o livro. Contudo, a *resfacta* difere do contraponto sobretudo pelo fato de que todas as partes de uma *resfacta*, sejam três, quatro ou mais, ligam-se mutuamente umas às outras, de modo que a ordem e lei das concordâncias<sup>540</sup> de qualquer parte devem ser observadas para cada uma e todas elas, como fica suficientemente claro neste exemplo em cinco partes, das quais soam primeiro três delas, depois quatro e por fim todas as cinco [...] <sup>541</sup> (TINCTORIS, 1875a, p. 337, tradução nossa).

[...]

Mas com dois, três, quatro ou mais cantando sobre o livro, um não está sujeito ao outro. Pois, na verdade, basta que cada um deles cante junto com o tenor, em relação ao que pertence à lei e à ordem das concordâncias [...] <sup>542</sup> (TINCTORIS, 1875a, p. 341, tradução nossa).

No século XV, Tinctoris não foi o primeiro a se referir a dois tipos de contraponto. Sessenta anos antes, o italiano Prosdocimus de Beldemandis, em 1412, já identificava, a partir das práticas musicais de seu tempo, um “contraponto próprio” e outro “comum”, sendo que ambos se desdobravam em dois sentidos: vocal (dependente do registro oral) e escrito (dependente da notação musical). É o que é explicado a seguir:

Deve-se também saber que contraponto, propriamente dito, tem dois sentidos, vocal e escrito: vocal, aquele que é pronunciado, e escrito, o que é notado. Tudo o que será dito a respeito do contraponto a seguir deve ser entendido como pertencente a ambos. Assim, ocorre que o contraponto tomado em sentido comum – que deriva daquele tomado em sentido próprio e é nele baseado – também se desdobra, sendo vocal e escrito: vocal, pronunciado [*vocalem*] e escrito, aquele que é notado [*scriptum*].<sup>543</sup> (BELDOMANDO, 1984, p. 33, tradução nossa).

Lembremos que o simples fabordão foi qualificado como “coisa de pouca arte” praticado por “pessoas comuns” na Espanha do século XV. Mas essa simples prática oral

<sup>540</sup> Tinctoris ainda adota uma nomenclatura constantemente usada pelos então já antigos tratados medievais. Em seu *Diffinitorium* constam, por exemplo, *concordantia perfecta* como sinônimo de consonância, *concordantia imperfecta* (TINCTORIS, 1875b, p. 474) enquanto semiconsonância e *discordantia* significando dissonância (TINCTORIS, 1875b, p. 480).

<sup>541</sup> Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. / Contrapunctus qui scripto fit communiter resfacta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus, absolute contrapunctum nos vocamus; et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur. In hoc autem resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifactæ sive tres, sive quatuor, sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cujuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat, ut satis patet in hoc exemplo quinque partium existenti, quarum quidem partium tres primo, deinde quatuor, ac postremo omnes quinque concinunt [...]

<sup>542</sup> Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subiicitur. Enim vero cuilibet eorum circa ea quæ ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent, tenori consonare sufficit. [...]

<sup>543</sup> It must be known, too, that counterpoint taken in the proper sense is twofold, vocal and written: vocal, that which is uttered, and written that which is notated. Everything that will be said of counterpoint below is to be understood to pertain to both. From this, it follows that counterpoint taken in the ordinary sense – which follows from that taken in the proper sense and is founded upon it – is also twofold, vocal and written: vocal, that is uttered [*vocalem*] and written, that which is notated [*scriptum*].



homofônica e de progressões paralelas triádicas, conviveu com outras bem mais elaboradas. Tinctoris (1875a), por exemplo, não desdenhou do canto *super librum*, ao contrário, ele considerou “louvável” (*laudabile*) o domínio dessa arte. E, de fato, o trecho do exemplo musical de uma prática *super librum* a três que consta no seu *Liber de arte contrapuncti* (TINCTORIS, 1875a, p. 390-391) deixa claro – em sendo o registro compatível com essa arte – o quão longe poderiam ir os polifonistas que praticavam o *cantare super librum*. O trecho apresenta variedade rítmica e ornamentação contínua dos contrapontos sobre o tenor dado, o que exigia habilidade de composição em tempo real, e técnica apurada. A seguir, constam duas transcrições: uma fac-similada oferecida por Coussemaker (Exemplo Musical 22) em partes separadas e, em seguida, uma transcrição moderna (Exemplo Musical 23), com as vozes em sistemas.

EXEMPLO MUSICAL 22 – Passagem de *cantare super librum* segundo Tinctoris  
(transcrição fac-similada)

Fonte: Tinctoris (1875a, p. 380-381).

EXEMPLO MUSICAL 23 – Passagem de *cantare super librum* segundo Tinctoris  
(transcrição moderna)

The image displays a modern transcription of a musical passage from Tinctoris's work. It consists of three staves. The top two staves are labeled 'Contrapunctus' and are written in mensural notation on a five-line staff with a treble clef. The bottom staff is labeled 'Tenor' and is also in mensural notation but with a bass clef. The music features a variety of rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, along with various accidentals and ornaments. The notation is dense and complex, illustrating the high level of skill required for such a performance.

Fonte: Blackburn (1987, p. 257).

A partir do trecho transcrito notado por Tinctoris, Blackburn (1987, p. 257, tradução nossa) considera: “O exemplo mostra que cantores experientes eram capazes de atingir um alto nível de habilidade”<sup>544</sup> e que eles “[...] provavelmente tinham memorizado um conjunto de figuras que se adequaria a qualquer intervalo melódico concebível em relação ao tenor”<sup>545</sup> (BLACKBURN, 1987, p. 257-8, tradução nossa). Se, por um lado, temos diante de nós um exemplo de ornamentação virtuosística das vozes superiores, o que aproxima o canto *super librum* de uma tradição notada de uma *res facta*, há um limite imposto: o tempo de reação dos cantores. Assim, podemos perceber no exemplo acima que o tenor apresenta um padrão rítmico simples e regular – aplicado geralmente a melodias litúrgicas – que possibilitasse ao cantor o tempo necessário para “calcular” o próximo intervalo concomitante, gerando com mais conforto a melodia. O tenor ou o *cantus firmus* não eram sempre representados por meio de figuras rítmicas longas e regulares na música notada da época, o que se conclui do simples exame do repertório remanescente de música polifônica do período. Recentes experiências na área de práticas interpretativas reforçam a viabilidade de se improvisarem contrapontos

<sup>544</sup> The example shows that experienced singers were capable of a very high level of skill.

<sup>545</sup> [...] probably had a stock set of figurations that would fit every conceivable melodic interval of the tenor.

floridos a partir de notas longas de *cantus firmus* (JANIN, 2014, p. 35). Com base nesse fato, ao contrário da conclusão sintética de Bent (1983), não nos parece lógico conceber que *res facta* e canto *super librum* fossem artes idênticas quanto ao seu resultado artístico; estamos mais próximos daquilo que Blackburn (1987) pensa sobre esse aspecto. Mais ainda: conforme discutido acima, na *res facta*, todas as vozes se relacionavam mutuamente e não somente com o tenor, o que, segundo Blackburn (1987), caracteriza uma *multipliciter*<sup>546</sup> (palavra presente na obra de Tinctoris) necessária para se chegar a esse tipo de criação musical.

Vimos que as definições e referências de Tinctoris (1875a, 1875b) à *res facta* se mostram ambíguas ou ambivalentes nos dois tratados citados, sendo necessário contextualizar a expressão em meio a outros termos musicais que o tratadista diferencia mais claramente, como *cantare super librum*, ou o “contraponto escrito”, diferenciado do “contraponto em absoluto”. Como era de se esperar, as discrepâncias nas definições de *res facta* nos tratados do compositor flamengo produziram interpretações discordantes naqueles que se dedicam a essas fontes. Consideramos, particularmente, que essa instabilidade no uso da expressão é indício de que uma transição importante estava em curso e que o teórico não estava imune a remeter ora a práticas mais antigas, similares ao canto *super librum*, ora a novas práticas em vias de cristalizar as obras musicais pela escrita.

Às nossas considerações finais sobre a *res facta* e o *cantare super librum* cabe uma observação. Apesar do alto valor informativo e reflexivo de um dos artigos referidos, Blackburn (1987) talvez, por se concentrar nos séculos XV e XVI (sendo condizente com o seu título nesse sentido), a nosso ver, validou um conceito um tanto equivocadamente sobre o que teria sido a prática do canto *super librum* na Idade Média: a autora, corretamente, afirma que essa foi uma prática muito antiga, de origem medieval; Blackburn (1987, p. 258) ressalta que “[...] nós não devemos esquecer de que o cantar *super librum* tem uma longa e venerável história, começando com o *organum* paralelo e continuando através do descanto e do *fauxbordon*”<sup>547</sup>. Entendemos que a autora está certa ao deduzir que a prática do recurso visual de uma única voz para produzir outra(s) voz(es) em tempo real encontra-se ligada às mais antigas práticas polifônicas medievais. Em nossa interpretação, a disseminação da prática oral polifônica pode até mesmo ter levado a um relativo atraso quanto ao aparecimento de livros

<sup>546</sup> Ferand (1957) interpretou a palavra como multiplicidade de notas e ornamentos, de onde tirou a ideia de que uma das definições de *res facta* seria uma composição de caráter ornamental; Bent (1983) entendeu que a palavra em Tinctoris se referia a uma variedade mensural; já Blackburn (1987, p. 255) considera que “quanto mais vozes, maior o número de relações envolvidas, razão pela qual Tinctoris usa a palavra *multipliciter*” (The more voices, the more relationships involved, which is why Tinctoris uses the word *multipliciter*).

<sup>547</sup> [...] we must not forget that singing *super librum* has a long and venerable history, beginning with parallel organum and continuing through discant and *fauxbourdon*.

dedicados à compilação de repertório polifônico litúrgico em relação aos livros de repertório análogo monofônico. Argumentamos sobre isso na subseção intitulada “Das práticas ‘plurivocais’ às primeiras polifonias notadas”. A nossa observação diz respeito à parte da afirmação de Blackburn (1987) destacada logo acima, quando a autora se refere à “[...] venerável história, começando com o *organum* paralelo e continuando através do descanto e do *fauxbordon*.” A história da notação nos mostra que as primeiras práticas polifônicas não consistiam apenas em *organa* paralelos, o que provamos a partir de um exemplo de *organum* extraído de um dos primeiros tratados medievais, o *Musica Enchiriadis*. Junto ao paralelismo mais estrito e na mesma época, houve espaço para outras práticas desde a concepção do *organum* (vide “*Musica Enchiriadis*: indo além do paralelismo estrito”).

### 2.3 O século XVI e a obra consumada: a *musica poetica*

Para Blackburn (1987) houve um legado das transformações do conceito de obra musical iniciadas no século XV. Segundo a autora:

A arte da composição, chamada *res facta* por Tinctoris e por escritores posteriores que tomaram dele emprestado o termo, tornou-se conhecida na Alemanha no século XVI como *musica poetica*. Em 1537, Listenius distingue de um lado a *musica theorica* e a *musica pratica*, nas quais a música é produzida, mas não preservada (“*nullo tamen post actum reliquo opere, cuius finis est agere*”) e, de outro, a *musica poetica*.<sup>548</sup> (BLACKBURN, 1987, p. 274, tradução nossa).

A análise de Blackburn (1987) sugere um caminho de transformações de conceitos sobre música na medida em que se aproxima a Era Moderna. No século XVI, continuaram a vigorar a *musica theorica* e a *musica pratica* que, desde Boécio, fizeram-se presentes por toda a Idade Média (vide “Nos tratados musicais, produtos do *musicus*” e “Nas expressões poético-musicais”). Mas, o pensamento do século XVI inaugura um novo conceito de obra musical; estamos falando daquilo que o teórico alemão Nicolaus Listenius entendeu por *musica poetica*. Vejamos como o tratadista define os três conceitos de música, os dois tradicionais, seguidos do novo:

[A música] é tríplice:

É teórica a que trata apenas da contemplação da inteligência e do conhecimento do assunto, cujo fim é saber. Daí que o músico teórico, que discerne essa arte, de fato está contente com isso mesmo, nada exibindo como exemplo no agir.

---

<sup>548</sup> The art of composition, called *res facta* by Tinctoris and later writers who borrowed the term from him, became known in Germany in the sixteenth century as *musica poetica*. In 1537 Listenius distinguishes between *musica theorica*, *musica practica*, in which music is produced but not preserved (“*nullo tamen post actum reliquo opere, cuius finis est agere*”), and *musica poetica*.

Prática, a que não apenas se esconde nos segredos do engenho, mas se mostra na própria obra, contudo nada fica da obra após o ato, cujo fim é o agir. Daí que o músico prático, que ensina aos demais o que está além do conhecimento da arte, exerce assim um efeito na obra de alguém à sua volta.

Poética, a que não está contente com o conhecimento do assunto, nem apenas com o exercício, mas que após o trabalho deixa algo da obra, como em algum lugar a música, ou poema musical escrito, sendo seu fim a obra consumada e realizada. Consiste pois no fazer ou fabricar, isto é, num trabalho tal que, mesmo após a morte do artista, a obra perfeita e acabada permanece. Daí que o músico poético é o que se ocupa da tarefa de deixar algo. E as duas primeiras têm esta seguinte como superior, mas não em oposição.<sup>549</sup> (LISTENIUS, 1543<sup>[550]</sup>, f. Aiii-Aiiii, tradução nossa).

Abre-se aí espaço para uma terceira forma da arte musical, que não se relaciona com a teoria (entendimento da matéria musical) nem à prática pura e simples (ao *solo exercitio*), ou uma *praxis*. Como vimos acima, esses dois sentidos reconhecidos e aceitos na Idade Média. Segundo Blackburn, o conceito de *res facta* desenvolvido por Tinctoris é usado por ele como sinônimo de *cantus compositus*<sup>551</sup>.

Blackburn (1987, p. 275) fala da proximidade dos conceitos de Listenius com as ideias de Aristóteles, o que não surpreende dado o fato de o filósofo ter sido uma *auctoritas* de primeira grandenza na Idade Média e no Renascimento. Convém frisar que as expressões *musica theorica*, *musica practica* e *musica poetica* não existem originalmente nos textos aristotélicos, mas, como dissemos, resultam de apropriações, adaptações de conceitos do filósofo à música.

Contudo, a analogia existe. Para provar, retomemos o exemplo dado por Aristóteles: quando o flautista toca o seu instrumento, ele cumpre a atividade e a finalidade ao mesmo tempo, o que se resume em uma *praxis*. (ARISTÓTELES, 1915, 1211<sup>b</sup>). De maneira idêntica, na *musica practica* de Listenius “[...] nada fica da obra após o ato, cujo fim é o agir.” (LISTENIUS, 1543, f. Aiii). Aristóteles (1915, 1211<sup>b</sup>) afirma que esse agir, cujo produto se esgota no próprio ato, não se aplica “[...] à arte da construção de casas (pois esta tem um fim

<sup>549</sup> Musica [...] est triplex:

Theorica est, quæ in ingenii contemplatione ac rei cognitione tantum versatur cuius finis est scire. Unde Theoricus Musicus, qui artem ipsam nouit, verum hoc ipso contentus, nullum eius specimen agendo exhibet.

Practica, quæ non solum in ingenii penetrabilibus delitescit, sed in opus ipsum prodit, nullo tamen post actum relicto opere, cuius finis est agere. Unde practicus Musicus, qui ultra artis cognitionem cæteros docet, in eaque se circa alicuius operis effectum exercet.

Poetica, quæ neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti, cum a quopiam Musica, aut musicum carmen conferibitur, cuius finis est opus consumatum & effectum. Consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat. Unde Poeticus Musicus, qui in negotio aliquid relinquendo versatur. Et habent hæ duæ posteriores sibi perpetuo coniunctam superiorem, sed non econtra.

<sup>550</sup> A versão mais antiga do tratado data de 1537. Utilizamos a edição de Wittenberg: Georg Rhau, 1543.

<sup>551</sup> Res facta idem est quod cantus compositus (TINCTORIS, *Terminorum musicae diffinitorium*, c.1472).

diferente, além da atividade)”.<sup>552</sup> Essa construção (produto resultante da ação e que subsiste depois dela) tem afinidade com a chamada *musica poetica* de Listenius (1543, f. Aiiii) que “[...] se ocupa da tarefa de deixar algo”, neste caso, uma obra permanente, à semelhança da casa (resultado da ação do construtor). Para Listenius (1543, 1543, f. Aiiii), a *musica theorica* e a *pratica* veem a *musica poetica* como superior, ainda que não exista, segundo ele, uma relação de oposição. Assim, vemos se desenvolver, desde a *res facta* do século XV, um terceiro e novo conceito de música, a ser somado aos dois existentes (aqueles da música teórica e da pratica). Este novo conceito tende à cristalização na obra musical no século XVI, enquanto resultado do empreendimento do indivíduo (exemplificado pela *musica poetica*), em contraste como o que costumava resultar da cooperação cambiante tipicamente medieval: as frequentes *variantes* de um mesmo texto poético-musical (vide “Variantes *versus* variações: o conceito de *movência*”).

Essa mudança, que vinha sendo processada em meio às práticas musicais do século XV, apenas foi coroada no plano teórico pelo tratadista alemão. O musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) não deixou passar esse ponto culminante detectado na obra Listenius. Agora as suas considerações de Dahlhaus parecem fazer mais sentido do que quando as citamos pela primeira vez:

Desde a época do Renascimento, quando foi formulada pela primeira vez, a ideia de obra musical, da *poiësis* oposta à prática pura e simples, essa ideia estava indissociavelmente ligada à noção segundo a qual uma obra poderia sobreviver à morte daquele que a produziu.<sup>553</sup> (DAHLHAUS, 1977, p. 146).

Em meio a um contexto de mudanças, a nosso ver, o compositor ainda se encontrava longe do paradigma de “criador”, tal como se enxergaria o “compositor-demiurgo” do Romantismo (vide “Uma revolução estética: Romantismo e conceito de imanência na música de concerto europeia do século XIX”). Não podemos perder de vista que, por mais célebre que fosse o músico, ele costumava ser um funcionário da corte, e a percepção de que ele antecedia a própria obra – emanação de seu engenho – não parece integrar o arcabouço mental no século XVI, embora não se possa afirmar que isso não tenha eventualmente acontecido.

<sup>552</sup> [...] to the art of housebuilding (for it has a different end beyond the activity).

<sup>553</sup> Depuis l'époque de la Renaissance, où elle a été formulée pour la première fois, l'idée de l'œuvre musicale, de la *poiësis* opposée à la simple pratique, était indissolublement associée à l'idée selon laquelle une œuvre peut survivre à la mort de celui qui l'a produite.

#### CAPÍTULO 4 – Práticas Interpretativas: três propostas

No capítulo que se inicia, partimos de registros em áudio<sup>554</sup>, de três interpretações de composições medievais de que participei tocando com músicos de dois conjuntos exclusivamente dedicados ao período sediados no Rio de Janeiro: o *Atempo* e o *Codex Sanctissima*. Duas composições já haviam sido gravadas e lançadas em CD quando teve início a minha pesquisa de doutorado. Já a interpretação da terceira composição, a estampida *Chominciamento di gioia*, foi registrada especialmente para fazer parte da tese. Além de serem tocadas, ou tocadas e cantadas, as três composições, que são originalmente monofônicas, receberam diferentes tratamentos a partir de decisões individuais ou coletivas, com base em diferentes técnicas e parâmetros.

A primeira a ser estudada, uma Cantiga de Santa Maria ibérica do século XIII – extraída da famosa coleção compilada na corte do Rei Afonso X, o Sábio (1252-1284) – recebeu um prelúdio que utiliza padrões rítmicos da transcrição adotada, além de ornamentos, paralelismos, um ostinato e inserções de “pedaços” de contraponto simples no acompanhamento.

A segunda e terceira composições são as danças *Isabella* e *Chominciamento di gioia*, ambas extraídas de uma fonte italiana – o manuscrito conservado na British Library, onde é identificado sob o número 29987, copiado na região da Úmbria e datado de cerca de 1400 (SCHAIK; SCHIMA, 1997, p. 5). Apesar de ser essa a data aproximada em que repertório foi notado, há fortes indícios sugerindo que essas estampidas (gênero de dança medieval) tenham sido compostas algumas décadas antes. Esses mesmos indícios apontam também para uma provável filiação: o ambiente de origem dessas composições. Shaik e Schima (1997) lembram que o manuscrito que contém essas e outras danças é primariamente de música vocal polifônica, mas que um espaço dele foi destinado à música instrumental. BL Add. 29987 é também a única fonte remanescente das estampidas que apresentaremos. O tratamento dado a elas também difere: para *Isabella*, recorreremos a procedimentos heterofônicos, ao passo que *Chominciamento* foi *polifonizada*.

---

<sup>554</sup> Esses fonogramas correspondem aos Apêndices C (GRAN, 2018), D (ISABELLA, 2021), E (CHOMINCIAMENTO, 2021a) e F (CHOMINCIAMENTO, 2021b), sendo os três últimos acessíveis através de links gratuitos. Sugerimos que as escutas desses registros sejam acompanhadas da leitura de suas respectivas transcrições, figuradas nos Apêndices A, B e no Anexo.

## 1 *Gran piädad' e mercee e nobreza* (Cantiga de Santa Maria n° 105)

À diferença das estampidas *Isabella* e *Chominciamento di gioia* que também serão analisadas nesse capítulo, a Cantiga de Santa Maria n° 105 não pode ser transcrita de maneira inequívoca.<sup>555</sup> Queremos dizer que, de acordo com os paradigmas e segundo certos parâmetros adotados para leitura das partituras originais, pode-se chegar a mais de uma partitura moderna de uso prático. A discussão pode ir além quando se questiona se certos modelos são cabíveis ao repertório. Nesse ponto, além de se considerar a filiação do sistema notacional adotado para a cópia do repertório, surgem perguntas sobre os meios e condições que envolveram a sua composição. Quanto a isso, a discussão pode ir longe, mas para não perder de vista o objetivo principal nesse capítulo, que é a interpretação das obras selecionadas, nos limitaremos a apresentar as teorias principais. Visando esse fim, a subseção da tese a seguir é dividida em duas partes com a finalidade de: (1) discutir problemas de transcrição das Cantigas de Santa Maria (doravante, CSM) em geral e da Cantiga n° 105 em particular; (2) apresentar e justificar uma proposta de execução da Cantiga n° 105 de que participo, tendo em vista a opção por uma das transcrições apresentadas e apontando decisões coletivas e particulares, tenham sido elas intencionais ou observadas *a posteriori*.

### 1.1 A cantiga *Grand piädad' e mercee e nobreza*: entre a solução ternária e a quinária

A transcrição mais difundida das CSM é resultado do trabalho do musicólogo Higiní Anglés (1943), que as interpretou, sobretudo à luz da teoria mensural francesa da época. É o caso da solução ternária proposta por ele para a Cantiga n° 105. Já a solução alternativa, quinária (3+2), leva em conta um contexto particular que merece algumas considerações, uma vez que esse tipo de metrificação musical combinada não consta dos sistemas mensurais musicais europeus do século XIII, apesar de estar presente na métrica literária latina, conhecida na época da compilação das CSM. A teoria dos modos rítmicos baseou-se, invariavelmente, em duas regras fundamentais: (1) a figura da longa perfeita é divisível em três Breves (e não em duas ou em quatro); (2) a longa imperfeita é necessariamente

---

<sup>555</sup> Essas indeterminações que levam a várias soluções são particularmente encontradas nas Cantigas de Santa Maria, mas não de maneira exclusiva. As notações musicais modais ou pré-franconianas da época têm muitos aspectos ambíguos que lhe são inerentes. Porém, um fator adicional que torna a transcrição das *Cantigas* uma tarefa ainda mais complexa é o fato de elas possivelmente terem agregado paradigmas de tradições musicais não europeias, particularmente a árabe; estes se uniriam ou mesmo competiriam com outros parâmetros musicais tradicionalmente tomados, os de origem francesa ou, como propõe Pla Sales (2001), aqueles próprios da métrica da poesia latina.



complementada por uma Breve, perfazendo, novamente, três tempos. O repertório remanescente do século XIII, salvo algumas exceções, reflete e acompanha de perto essa teoria.

Em tempos relativamente recentes, tem-se especulado que algumas dessas exceções às regras da metrificação musical francesa são encontradas junto às CSM<sup>556</sup>. Dentre aqueles que têm explorado e reconsiderado paradigmas diferentes do sistema mensural francês para as Cantigas, podemos contar o português Manuel Pedro Ferreira e um grupo de pesquisadores ligados a ele, o musicólogo espanhol Roberto Pla Sales e, no campo das práticas musicais, o grupo espanhol *Música Antigua*, dirigido por Eduardo Paniagua, que possivelmente adotou a transcrição proposta por Pla Sales (2001).

A corte do Rei Afonso X, lugar de origem da compilação dessas cantigas, foi intensamente frequentada por poetas, músicos e intelectuais, muitos deles de origem ou de cultura árabe. Ela foi visitada também por aquele que ficou conhecido como o último trovador provençal, Guiraut de Riquier. A corte afonsina era, de fato, um lugar privilegiado de intercâmbio do saber e das artes dos três grandes povos que habitavam a Espanha: o cristão, o árabe e o judeu. Não vamos nos deter na comprovação desse fato que foi e continua a ser amplamente aceito. A partir desse contexto, consideremos que textos de escritores árabes medievais trataram da combinação de ritmos e acentos (FERREIRA, 2015), sendo que algumas dessas combinações encontravam paralelo com os sistemas mensurais musicais europeus, mas outras, porém, estavam fora do alcance do que eles estabeleciam. No entanto, Pla Sales (2001) publicou um estudo seguido de uma proposta de transcrição das CSM em que defende que muitas combinações não relacionadas pela teoria musical dos modos rítmicos eram reconhecidas secularmente pela métrica da poesia latina.

Todas essas são tentativas de respostas a um antigo problema: a rigidez da teoria mensural francesa quando aplicada às CSM. O sistema francês é compatível com a maior parte delas, mas seus parâmetros não tornam possível chegar a uma transcrição todas as CSM. Esse fato levou às vezes a decisões extremadas no passado, quando “Julian Ribera em 1922 defendeu o paradigma arábico, em detrimento de qualquer outro [...]” mesmo considerando que “[...] seu acesso a textos árabes históricos era muito limitado.”<sup>557</sup> (FERREIRA, 2015, p. 1). O passo seguinte foi dado quando

---

<sup>556</sup> Esse é um repertório que tem sido abordado sob as mais variadas perspectivas (musical, literária, iconográfica, histórica, sociológica etc.) As CSM são quase que um tópico obrigatório para aqueles interessados em explorar o universo da música medieval. Elas são estudadas e tocadas por grupos amadores e profissionais.

<sup>557</sup> Julian Ribera in 1922 defended an Arabic paradigm, to the exclusion of any other [...] his access to Arabic historical writings was severely limited.

Higinio Anglés em 1943 e a maioria dos musicólogos modernos desde então adotaram a teoria musical francesa, embora reconhecendo que ela não se adequa a muitas das cantigas. O autor demonstrou em escritos posteriores que cantigas que não se enquadram no paradigma francês frequentemente cabiam no arábico.<sup>558</sup> (FERREIRA, 2015, p. 1).

Ribera, com limitações técnicas, partiu do paradigma arábico e Anglés, vinte anos mais tarde, calcaria suas transcrições das CSM na teoria mensural francesa. O trabalho do último ainda continua a ser o mais seguido e usado pelos conjuntos de música medieval. Em tempos mais recentes, porém, três paradigmas tendem a coexistir como caminhos viáveis para elucidar os ritmos das CSM: o da teoria mensural francesa, o da métrica da poesia latina e o arábico.

À luz do que foi considerado, levantaremos agora alguns problemas e saídas que conduziram a duas propostas diferentes transcrições da cantiga *Grand piãdad' e mercee* (CSM 105). Vejamos como Anglés (1943), partindo de princípios teoria dos modos rítmicos medievais e na tradição francesa da *Ars antiqua*, reconstituiu o ritmo do refrão da CSM 105:

EXEMPLO MUSICAL 24 – Refrão da cantiga CSM n° 105 na transcrição de Anglés

The image shows a musical score for the refrain of CSM 105. It includes a vocal line in 4/4 time with the lyrics "Gran piãdad' et mer- ce' 3) et no- bre - za". Above the staff, there are three alternative rhythmic notations for the words "piãdad'", "mer- ce'", and "no- bre - za". The first notation is labeled "To", the second "E2", and the third "E1".

To, 81, f. 103 a-b  
 E2, 105, f. 150 c  
 E1, 105, f. 114 b-c

Gran piãdad' et mer- ce' 3) et no- bre - za

1) To y E2 a la 5ª superior. 2) To 3) E1 merces.


<sup>558</sup> Higinio Anglés in 1943 and most modern musicologists have since adopted French mensural theory, but recognized that it does not fit many songs. The author has demonstrated elsewhere that songs that do not fit the French paradigm often fit the Arabic one.

Fonte: Anglés (1943, p. 14-15).

Para chegar à transcrição acima, Anglés (1943) comparou as três fontes disponíveis para a cantiga (o manuscrito de Toledo e também o “Escorial 1” e “Escorial 2”), transcrevendo as figuras originais sobre a pauta convencional. Baseou-se, neste caso, no segundo modo rítmico medieval, também conhecido como iâmbico, e que é caracterizado por uma sucessão de Breves e Longas (  $\overset{\cdot}{\text{v}}$   $\overset{\cdot}{\text{—}}$  ). A lógica é, portanto, ternária e o valor das duas figuras principais não é absoluto, mas dado pelo contexto; no refrão acima, por exemplo, quando a Longa é precedida por uma Breve, ela ganha o valor de duas Breves (Longa imperfeita, equivalente a uma mínima na transcrição), como é o caso da última nota do compasso 1. Já a Longa que é posicionada depois de outra Longa, vale três Breves (Longa perfeita, equivalente à mínima pontuada na transcrição); no refrão acima, a Longa perfeita coincide com os finais de frase (comp. 8 e 16). As figuras compostas originais (*ligaturæ*) que aparecem sobre o pentagrama, iniciadas por um traço vertical descendente ou ascendente (  $\overset{\cdot}{\text{v}}$  ou  $\overset{\cdot}{\text{—}}$  ) são grupos de três notas formados por uma nota *plicata*, dividindo o valor da primeira nota em dois, e mais uma nota anexada ao final. A nota inicial dessas *ligaturæ* é uma Breve que foi “plicada” e, por causa da plica, teve o seu valor dividido com a nota seguinte, resultando em duas Semibreves (duas colcheias na transcrição). As ocorrências desses grupos ternários no refrão de *Gran piãdad’* coincidem com um dos principais contextos em que a plica aparecia na época “[...] uma nota vizinha que retorna à nota de mesma altura daquela à qual ela [a plica] se encontra anexada.”<sup>559</sup> (PARRISH, 1978, p. 45, tradução nossa).

O problema da transcrição de Anglés (1943, p. 14-15) neste refrão é que o musicólogo desprezou o significado das plicas das *ligaturæ* binárias. Ele transcreveu arbitrariamente como “Breve-Longa” a binária descendente inicial (  $\overset{\cdot}{\text{v}}$  ), em todas as suas ocorrências do

<sup>559</sup> [...] a neighboring note which returns to a note of the same pitch as that to which it is attached.

refrão. Também desprezou a *binaria* ascendente  toda vez que ela aparecia, apesar da sinalização evidente da plica (traço vertical ascendente sobre a segunda nota). Para o primeiro grupo, pode-se até argumentar que se a *binaria* descendente fosse uma plica da Longa, teria faltado a haste descendente dessa figura (primeira nota do grupo) e que o copista teria se enganado em escrever a plica sobre a segunda nota; mas o contexto mostra claramente o contrário: a nota plicada está posicionada justamente entre duas notas separadas por um intervalo de terça; assim a plica cumpre nesse caso uma de suas funções principais que é a de servir de nota de passagem. Além disso, há precedentes da omissão da haste da Longa na grafia de binárias idênticas a essa (vide PARRISH, 1978, p. 46).

A transcrição de Pla Sales (2001) para a mesma cantiga soluciona os grupos binários plicados e também confirma as soluções das plicas dos grupos ternários de Anglés (1943). Em nosso exemplo, apresentamos apenas o refrão. A grande novidade da proposta de Pla Sales é a adoção de um pé de cinco tempos (3+2). A visualização de sua proposta é fácil porque o editor incluiu uma segunda pauta onde inseriu as figuras originais alinhadas com as da transcrição. Vemos que toda vez que a Longa recai no quarto tempo (em “2”), essa figura, contrariando a teoria dos modos rítmicos, termina imperfeita, afinal ela só tem dois tempos. Já quando a Longa é articulada no primeiro tempo do pé métrico (em “3”), ela é perfeita, como se vê final do segundo sistema, sobre a sílaba “saz”. Essa aparente “transgressão” é que Pla propõe uma leitura das CSM a partir da métrica da poesia latina e não de acordo com a teoria musical francesa. Para a Cantiga n° 105 em particular, adotou o chamado pé crético de cinco tempos que, diz o autor, “[...] segundo Salinas<sup>[560]</sup> era muito usado pelos ‘mouros’ na Península”<sup>561</sup> (PLA SALES, 2001, p. 70).

#### EXEMPLO MUSICAL 25 – Refrão da CSM n° 105 na transcrição de Pla Sales



<sup>560</sup> Vide SALINAS, Francisco de. *Siete Libros sobre la Música*. Primeira versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto, 1983. (Colección Opera Omnia)

<sup>561</sup> [...] según Salinas era muy usado por los “moros” en la Península.

tan muit' en, que mal-da - de nen cru - e - za

nen des - cou - si - men - to nun - ca lle praz.

Fonte: Pla Sales (2001, p. 231).

O registro fonográfico do conjunto *Codex Sanctissima* (GRAN, 2018) coincide quase que inteiramente com a proposta de Pla Sales (2001). Passaremos a seguir às decisões que envolveram essa execução, transcrita no Apêndice A.

### 1.1.1 Aspectos interpretativos da Cantiga de Santa Maria n° 105

Indo além dos problemas de modelos rítmicos relativos à CSM n° 105, ligaremos a proposta de transcrição quinaria adotada com questões relativas às práticas musicais. Para tanto, reproduzimos um registro grafado que busca ser tão fiel quanto possível ao fonograma; assim, a partitura (Apêndice A) não deve ser lida apenas segundo o viés musicológico. Em compensação, esse registro dá conta de muitas ocorrências que derivaram de decisões interpretativas da cantiga pelo conjunto *Codex Sanctissima* (GRAN, 2018), decisões essas que fazem parte de um conceito geral refletido na forma, instrumentação, ornamentação, prosódia e eventuais intervenções a mais de uma voz.

#### 1.1.1.1 Um prelúdio mensurado

A nossa versão da cantiga *Gran piadad'* inicia-se com um prelúdio que foi por mim elaborado na qualidade de integrante do conjunto de música medieval *Codex Sanctissima*. A decisão de integrar uma introdução a uma composição merece sem dúvida algumas considerações.

A composição de prelúdios musicais foi e continua a ser uma marca dos conjuntos dedicados à música medieval do século passado e do atual. Há mais de uma explicação para essa prática que é quase um “lugar comum” observado nas interpretações atuais da música do período. A justificativa mais intuitiva (e tão sincera quanto ingênua) é que um prelúdio

simplesmente “[...] pode ser belo e muito agradável ao ouvido”<sup>562</sup> (MARIANI, 2017, pos. 2132). Se parássemos por aí, esse mero “gostar” de hoje derivado de um imaginário que se projeta sobre a música de outros tempos, seria uma constatação sem valor acadêmico. Ocorre que há indícios de que também nos séculos medievais cultivavam-se formas de organização do discurso musical de que a introdução e exórdio eventualmente eram parte integrante. Pensando dessa forma, Mariani (2017) propõe uma analogia entre uma organização desse discurso por etapas e algumas das seis partes da construção do discurso retórico listadas pelo gramático Geoffroi de Vinsauf (ativo em c. 1200). São elas: o *exordium* (que visa conquistar a atenção da audiência), a *narratio* (os fatos), a *divisio* (diferentes pontos da questão), a *confirmatio* (argumento do orador), a *confutatio* (abertura para questões contrárias) e a *conclusio* ou *peroratio* (desfecho engenhoso) (MARIANI, 2017, pos. 3170). Essa organização do discurso está na obra *Poëtria Nova* de Vinsauf que, por sua vez, é baseada no *Rhetorica ad Herennium* (ca. 90 a.C.)<sup>563</sup> texto que já foi atribuído a Cícero. Apesar de a obra de Vinsauf ser um texto produzido para o meio escolástico, a analogia musical que Mariani (2017) propõe sobre algumas dessas partes, principalmente o exórdio e a conclusão, é bastante atraente. As menções diretas aos prelúdios e poslúdios nas fontes de música na Idade Média são escassas, mas Grocheio nos legou a seguinte consideração: “Um bom músico geralmente preludia [*introducit*] toda canção e cantilena, e toda forma musical na viela”<sup>564</sup> (GROCHEIO, 1943, p. 52, tradução nossa). O teórico também fez menção às práticas dos poslúdios tanto na música litúrgica quanto secular (seriam como espécies de peroração musical se os compararmos com a última parte da organização do discurso de Vinsauf):

Esse canto [a antífona] é cantado depois dos Salmos. Algumas vezes um *neupma* é acrescentado, por exemplo, depois dos salmos e evangelhos. Um *neupma* é como uma coda ou um final que se segue à antífona, assim como uma coda é tocada na viela depois do *cantus coronatus* ou da *estampie*, o que os tocadores de viela chamam de *modus*.<sup>565</sup> (GROCHEIO, 1943, p. 63, tradução nossa).

Contemporâneo de Grocheio, o escritor do Anônimo IV dirige-se aos cantores na conclusão de seu tratado sobre a música polifônica. Ele alude a um “início antes do início” da seguinte forma: “[...] este mesmo procedimento é seguido no caso de uma mudança

<sup>562</sup> [...] may be beautiful and very pleasing to the ear [...]

<sup>563</sup> Datação adotada por Mariani (2017).

<sup>564</sup> Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducitur.

<sup>565</sup> Cantus autem iste post psalmos decantatur. Et aliquoties neupma additur, puta post psalmos evangelistas. Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem modum viellatores appellant.

[*modulatio*] da melodia em razão de alguns ornamentos [*coloris*] belos ou apropriados, ou algo similar que pertença ao ‘início antes do início’.<sup>566</sup> (ANONYMOUS IV, 1963, p. 363, tradução nossa).

Mesmo levando-se em conta o forte senso de continuidade da época, é preciso considerar que as citações destacadas acima são referentes a práticas localizadas, pertencentes aos ambientes musicais parisienses do final do século XIII. Apenas com base nelas não é possível generalizar as práticas de prelúdios na música medieval. Há um fator que nos parece ser estruturante do conceito geral das práticas musicais da época, no sentido de concorrer para construir a ideia de que elementos adicionais da forma, como prelúdios, interlúdios e poslúdios, fosse bem mais geral do que local. A natureza oral ou semi-oral da composição musical medieval a inseria numa certa linguagem que, em nossa visão, só favorecia essas formas de intervenção; a organização do discurso em etapas, como vimos, só vem a reforçar tal noção. Observando muitas tradições orais vivas, percebemos o lugar de destaque que os prelúdios nelas ocupam. Comparando a retórica medieval com as práticas da época, Mariani considera que o prelúdio “funciona como um *exordium* retórico ou introdução”<sup>567</sup> (MARIANI, 2017, pos. 2124, tradução nossa). Em seu livro, que é uma espécie de guia prático para músicos interessados em conhecer e explorar formas de abordagem e de interpretação de repertórios medievais, a autora lista uma série de motivações favoráveis à adição de prelúdios. Parece justificável que Mariani (2017) identifique e liste essas adições segundo certos objetivos e intenções, para além da beleza e enquadramento do discurso musical. Lendo sobre essas intenções listadas pela autora, acabei identificando, *a posteriori*, parte do que se passa musicalmente com o prelúdio escrito para a cantiga *Gran piadad*. Para essa adição musical, vale o primeiro objetivo, simples e prático, de estabelecer o tempo e o diapasão para o cantor (MARIANI, 2017, pos. 2128); vale também o segundo objetivo que é o de manipular “padrões rítmicos”<sup>568</sup> da melodia (MARIANI, 2017, pos. 2131, tradução nossa). Dessa forma, faz-se uma aliança com o gosto medieval por “tecer comentários” e assim, a partir de um material prévio, constituir um novo. Particularmente em relação à cantiga n° 105, houve um interesse adicional que foi o de, a partir da transcrição adotada, explorar melhor o ritmo peculiar do metro quinário.

---

<sup>566</sup> [...] et hoc unum erit si fuerit modulatio meli alicujus pulchritudinis convenientis coloris, etc; similiaque pertinent ad inceptionem ante principium.

<sup>567</sup> A prelude functions as a rhetorical *exordium*, or introduction.

<sup>568</sup> patterns in the rhythm

Vamos considerar mais de perto as três partes que compõem o prelúdio. Elas envolvem um conceito e têm um objetivo. Além do compasso quinário da transcrição, tomei de empréstimo também a própria estrutura de frase da cantiga, que é composta por períodos regulares de oito compassos. A diferença é que em lugar de partir da noção de antecedente e consequente fraseológicos, propus a apresentação de uma ideia musical por meio de frases com a metade da extensão (quatro compassos) daquela originalmente apresentada na cantiga e que eram logo reiteradas subsequentemente, sob forma mais ornamentada. Procedi assim para três regiões da gaita: grave, média e aguda, apresentando para cada uma dessas regiões uma ideia musical e sua respectiva reiteração, a que chamo Frase 1,2 e 3. A intenção subjacente foi de gerar uma expectativa crescente para finalmente conduzir a um refrão instrumental da cantiga que precede o canto.

Na Frase 1 a seguir tem um âmbito intencionalmente econômico, restrito a uma quarta justa, de forma a reservar espaço para um desenvolvimento nas frases seguintes do prelúdio.

#### EXEMPLO MUSICAL 26 – Prelúdio para a cantiga *Gran piadad'*, Frase 1

Fonte: o autor.

A Frase 2 a seguir já é construída em torno do quinto grau (lá), atingido pelo intervalo melódico de quinta. O sexto grau é móvel, característica marcante do modo de ré. Ele é abaixado (si bemol) principalmente quando o trecho melódico não ultrapassa esse grau, como ocorre no compasso 10, ou quando eventualmente desenha uma linha melódica descendente (comp. 11). Já o quarto tempo do compasso 14 ilustra outro contexto: o si agora é bequadro, por cumprir função de nota de passagem para o dó.

#### EXEMPLO MUSICAL 27 – Prelúdio para a cantiga *Gran piadad'*, Frase 2

Fonte: o autor.



Na terceira e última frase, o âmbito agora é de oitava; ela contrasta com a impressão deixada pela primeira frase que se desenvolveu no âmbito restrito de quarta. As cadências sobre o quinto grau (lá) feitas na sua exposição e na reiteração enfatizam uma permanência maior no registro agudo lá-ré', completando o conceito de *crescendo* até o ponto culminante no fim do prelúdio, logo antes de se tocar a melodia do refrão a cantiga.

#### EXEMPLO MUSICAL 28 – Prelúdio para a cantiga *Gran piadad'*, Frase 3



Fonte: o autor.

#### 1.1.1.2 Intervenções instrumentais junto ao canto

Na interpretação da Cantiga n° 105, a gaita de fole cumpre duas funções principais: como acompanhadora da cantora solista, bem como do coro no refrão, mas também como solista de algumas partes (prelúdio, parte inicial da primeira estrofe e final da terceira, onde divide esse papel com a flauta). Essas intervenções são elaborações diversas, propostas que derivam de uma única linha melódica original. Uma vez que já tratamos do prelúdio, destacamos e comentamos algumas dessas intervenções que podem ser acompanhadas na íntegra<sup>569</sup> a partir do áudio e da transcrição do Apêndice A.

No início da segunda estrofe, a parte da gaita (segunda pauta) orna o canto principal na medida em que o acompanha. No compasso 56 abaixo, intervalos passageiros de terça conduzem o acompanhamento ao compasso 57 em que a gaita reproduz um efeito característico do instrumento, o *staccato* seguido de nota pedal. As notas adicionadas em torno da melodia do não se desligam de sua linha principal.

<sup>569</sup> A nossa transcrição não dá conta de pequenos ornamentos e articulações que são próprias da gaita, por isso, consideramos importante acompanhar o áudio e a partitura ao mesmo tempo.

## EXEMPLO MUSICAL 29 – A parte da gaita “em torno” do canto

2ª ESTR.:  
Cantora solista

55 8 60

E - des-to fe - zo a San - ta Re - y - nna

Fonte: o autor.

No exemplo a seguir, temos uma simples convenção, na condução da parte da gaita no sentido de atingir a consonância de quinta em relação à nota de repouso do canto no final do refrão. Tanto o canto quanto o acompanhamento partem do terceiro grau (fá) no compasso 79, mas nesse momento o canto desce para o segundo enquanto que a parte da gaita vai para o quarto grau, produzindo uma terça de passagem até atingir o quinto grau em relação à *finalis*. O canto principal é ainda enriquecido por uma apojatura superior originalmente escrita, de maneira que temos na passagem em destaque o encadeamento de intervalos U -3ª m-4ª J-5ª J.

## EXEMPLO MUSICAL 30 – Condução para a consonância de quinta justa

75 80

hu - a cor - ty - nna Que a - vi - a e - na vi - la d'Ar - ras

Fonte: o autor.

No início da estrofe 3 de nossa proposta, a parte da gaita destaca-se da melodia, começando com um breve ostinato nos dois primeiros compassos para, em seguida, apresentar uma linha melódica mais livre, mas com valores geralmente mais longos do que os do canto, na intenção de acompanhá-lo, apelando inclusive para movimento contrário.

## EXEMPLO MUSICAL 31 – Ostinato e movimentos contrários

90 95

E poisque os beijou saud' ou - ve ron E co-me - ça-ronen - ton de lo - ar

Fonte: o autor.

Na sequencia da mesma parte, a frase é repetida no canto com uma nova letra. A parte da gaita inicia o antecedente com o mesmo ostinato da primeira exposição, mas aproveita-se em seguida das notas repetidas (dó) no compasso 91 para propor um desenho oblíquo em relação ao canto principal. Como essa frase é musicalmente uma repetição literal da anterior na parte do canto principal, optei dessa vez por propor uma diferença: em vez de a gaita terminar a frase na *finalis* ré, como da primeira vez, agora ela dirige-se para a quinta (lá) no compasso 96, de maneira a reforçar a ideia de ali se encerra que a primeira parte da estrofe.

A última passagem destacada refere-se ao refrão instrumental (duo de flauta e gaita) interpolado logo antes do refrão final dobrado *a cappella*. Nesse trecho, a parte da gaita propõe um breve desenho de quintas paralelas inferiores em relação à melodia, do terceiro tempo do compasso 114 ao compasso 115. Neste compasso, o trítono é evitado recorrendo-se à nota dó contra o fá da flauta. Conforme vimos no final do capítulo 2, técnicas simples envolvendo quintas justas (em latim, *quintare*, *diatessonare*, também referidas na época em francês por *quitoier* ou *quinter*) ou quartas (*quartare*) faziam parte do ensino básico da polifonia vocal, de forma a serem agregadas a repertórios monofônicos. Os instrumentos têm ainda mais facilidade do que as vozes em executar esses paralelismos. No trecho abaixo, a proposta é que o paralelismo de quintas seja feito por um breve momento.

### EXEMPLO MUSICAL 32 – Breve paralelismo em quintas

Seção da estrofe:  
Flauta

115 120

Fonte: o autor.

## 2 A estampida *Isabella* e uma proposta heterofônica

A nossa exposição sobre a estampida *Isabella* conta com três momentos: o primeiro trata das origens desse gênero instrumental, de sua forma inicial e das formas encontradas na fonte que contém a dança em questão. Levantaremos hipóteses sobre a origem do título dessa e de outras danças da mesma coleção; em um segundo momento, consideraremos os instrumentos escolhidos para a interpretação da dança, bem como o impacto dessa escolha no próprio resultado da execução; por fim, apresentaremos passagens que julgamos relevantes.

### 2.1 Estampidas: primeiras menções e forma

A estampida é referida como gênero associado à dança desde o século XII pelo *troubadour* Raimbaut de Vaqueiras (entre 1150 e 1160-1207)<sup>570</sup>, autor de “[...] *Kalenda maya* que se denomina a si mesma uma *estampida* em seu último verso. Um *razo*<sup>[571]</sup> afirma que Raimbaut compôs este poema para fazer-lhe caber uma melodia que ele escutou ser tocada na viela de arco (*violar*) por dois jograis franceses.”<sup>572</sup> (FALCK, 2001). Temos nesse caso um modelo instrumental ao qual foi adaptado um poema, porém esse modelo, ou pelo menos aquilo que resultou de sua adaptação pelo trovador, é uma melodia estrófica de estrutura diferente daquela que seria caracterizada como estampida a partir do século XIII. Mais uma vez recorremos a Grocheio (1974), já que ele ocupou-se da definição dos gêneros musicais em voga na cidade de Paris do seu tempo. Em cerca de 1300 ele afirma que:

As partes da *ductia* e das *stantipes* são comumente chamadas *puncta*. Um *punctum* é uma reunião sistemática de concordâncias [...] tendo duas seções parelhas em seu início, diferindo em seus finais, habitualmente denominados *fechado* e *aberto*.<sup>573</sup> (GROCHEIO, 1974, p. 20, tradução nossa).

Grocheio (1974, p. 20) também define a estampida como uma música sem texto. Essas características apontadas em teoria já coincidem com as expressões mais antigas conhecidas do gênero, as *estampies royales* que, como as italianas do século XIV, constam de uma parte

<sup>570</sup> Datação proposta por Falck 2001.

<sup>571</sup> Diferente da *Vida*, texto de caráter biográfico, o *Razo* ou *Razó* é assim definido por Spina (1991, p. 396): “[...] quando esses pequenos prefácios se referiam à ocasião em que se compôs a poesia, ou os motivos que levaram à composição, receberam o nome de *Razó*.”

<sup>572</sup> “[...] *Kalenda maya* which calls itself an *estampida* in its last line. A *razo* states that Raimbaut composed this poem to fit a melody which he had heard played on the fiddle (*violar*) by two French *jongleurs*.

<sup>573</sup> The parts of *ductia* and *stantipes* are commonly called *puncta*. A *punctum* is a systematic joining together of concords [...] having two sections alike in their beginning, differing in their end, which are usually called the close and open.

de um manuscrito principalmente de música vocal, o *Chansonnier du Roi* (Paris BN, fr. 844), copiado em cerca de 1300. “A forma musical das *estampies royales* podem ser representadas pela fórmula  $Ax^1 Ax^2 Bx^1 Bx^2 Cx^1 Cx^2...$  etc.”<sup>574</sup> (SCHEIK; SCHIMA, 1997, p. 6, tradução nossa). Cada *punctum* apresenta-se em pares, diferenciando-se a primeira exposição da segunda por um final dito “aberto” (*ouvert*), com cadência suspensiva ( $x^1$ ), seguido de sua repetição com final “fechado” (*clos*), conclusivo ( $x^2$ ), estrutura que está de acordo com a descrição de Grocheio transcrita acima. Cerca de 200 anos depois, essa estrutura mantém-se fundamentalmente nas *istanpitte* italianas, fazendo jus à “longa duração” medieval. Contudo, apesar da mesma configuração básica, as danças italianas são mais complexas do que as francesas. Schaik e Schima (1997) tratam dessas diferenças:

Em comparação com as *estampies royales*, as *istanpitte* possuem um âmbito mais largo, sendo mais diferenciadas em seu conceito estrutural. As estampidas francesas repousam a cada oito “compassos” (*punctus*, i.e. “frase musical”) no *ouvert* (cadência suspensiva) ou *clos* (cadência conclusiva). Nas peças italianas, os *puncti* ou *partes* são seguidos por uma seção de refrão (algumas vezes mais extensa); somente depois vem o *aperto* ou o *chiusso*. O conceito estrutural difere a cada composição; dentre as possibilidades obtêm-se dois diferentes refrões a partir da divisão do refrão em duas partes com duas diferentes entradas, e dois diferentes *aperti* ou *chiussi*. A música escrita aponta para um conceito estratégico bastante refletido.<sup>575</sup> (SCHAİK; SCHIMA, 1997, p. 6-7, tradução nossa).

Outras características gerais foram percebidas pelos editores das *stampite* do manuscrito Adicional 29987: (1) os períodos irregulares de suas partes estruturais; (2) a reutilização de fórmulas melódicas, sujeitas a “metamorfoses”; (3) o uso de uma tessitura mais alargada em relação às *estampies* francesas do *Chansonnier du Roi*. Ocorre uma exploração musical dessa tessitura por meio de concentração em regiões segundo cada *pars* ou de acordo com certas passagens; (4) Clara sugestão de condução melódica. Contribuem para essa clareza o uso de numerosos acidentes, ao que acrescentaríamos as não menos frequentes progressões melódicas.

<sup>574</sup> The musical form of the *estampies royales* may be represented by the formula  $Ax^1 Ax^2 Bx^1 Bx^2 Cx^1 Cx^2...$  etc.

<sup>575</sup> In comparison with the *estampies royales*, the *istanpitte* employ a larger tonal range and are more differentiated in structural concept. The French *estampies* generally come to rest every eight ‘bars’ (= *punctus*, i.e. “musical phrase”) on an *ouvert* (open cadence) or *clos* (closed cadence). In the Italian pieces, the *puncti* or *partes* are followed by a (sometimes lengthy) refrain section; only then comes the *aperto* or *chiusso*. The structural concept is different with each composition; among the possibilities are having two different refrains, the dividing of the refrain into parts with different refrain entrances, and two *aperti* or *chiussi*. The written music has the appearance of a well-considered strategic concept.

Oito estampidas (*istanpitte*) são apresentadas em sequência no manuscrito Add. 29987 da British Library, em conjunto com outras danças instrumentais que figuram apenas nessa fonte. As estampidas da coleção receberam nomes que, quando comparados, sugerem relação com aquele que viria a ser um dos homens mais poderosos da Itália e também um grande patrono das artes do período: Giangaleazzo Visconti (1351-1402), futuro Duque de Milão<sup>576</sup>. Os indícios mais sólidos dessa relação referem-se às estampidas *Principio di virtu e Isabella*. Alberto Gallo (1995) propõe uma explicação bastante convincente para o título das duas:

Seu casamento em 1360 com Isabelle, filha do Rei João II da França, rendeu a Giangaleazzo como dote o condado de Vertus em Champagne, de onde a denominação panegírica “conte di Virtù” (conde de Virtude, ou Valor) pela qual ele era conhecido na Itália. Duas danças instrumentais (“istampite”, do francês “estampie”) intituladas respectivamente “Isabella” e “Virtù”, foram provavelmente escritas em celebração deste casamento.<sup>577</sup> (GALLO, 1995, p. 55, tradução nossa).

McGee (1990) também notou que a estampida *Isabella* coincide com o nome da primeira esposa de Giangaleazzo, referida por Gallo (1995), falecida precocemente, em 1372 (MCGEE, 1990, p. 166). Quanto aos títulos das outras seis estampidas da coleção, *Ghaetta* e *Belicha*, segundo McGee (1990, p. 166, tradução nossa) “[...] podem ser evidência de contato com a região do sul da Itália, perto de Nápoles.”<sup>578</sup>. Já Shaik e Schima (1997, p. 6, tradução nossa) afirmam que *Belicha* quer dizer simplesmente “bélica”<sup>579</sup>; *Tre Fontane* seria referência a uma história ou lenda (SCHAİK; SCHIMA, 1997, p. 6). Os títulos das outras três estampidas são de mais difícil associação a eventos, lugares ou situações particulares. São eles: *In Pro*, segundo McGee uma “antiga forma de ‘per favore’” (MCGEE, 1990, p. 117, tradução nossa), *Chominciamento di gioia* (“Começo da alegria”) e *Parlamento* (“Diálogo”, “Conversação”). Quanto a essa última Shaik e Schima (1997, p. 10, n. 17) especulam ter relação com o fato de Giangaleazzo ter iniciado um parlamento em seu governo.

Por causa de seu grande desenvolvimento e de sua característica ornamental, essas danças tendem a atrair o interesse de muitos grupos e instrumentistas. Mas que destino musical dar a elas? Como interpretá-las? Em que contexto seriam tocadas? Eram de fato dançadas? Seriam elas modelos de improvisação ou composições consolidadas? Scheik e Schima (1997) não chegam a uma conclusão sobre essa última pergunta e, no geral, essas

<sup>576</sup> O poder do governante se estendeu de tal forma que chegou a governar a maior parte da Itália (LOYN, 1990, p. 360).

<sup>577</sup> His marriage in 1360 to Isabelle, daughter of King John II of France, had brought to Giangaleazzo in dowry the county of Vertus in Champagne, whence the encomiastic appellation “conte di Virtù” (count of Virtue, or Valor) by which he was known in Italy. Two instrumental dances (“istampite” and “Virtù”, were probably written in celebration of this marriage.

<sup>578</sup> [...] may be evidence of some contact with the southern area of Italy near Naples.

<sup>579</sup> the warlike

danças permanecem tão misteriosas quanto alguns de seus nomes. As respostas dadas pelos grupos de música medieval são múltiplas: poucos ou muitos instrumentos, andamentos variados, uso ou abstenção de percussões, alternância de solos e *tutti*, criação de vozes complementares, uso de bordões etc. Seriam as múltiplas interpretações constitutivas da própria visão medieval sobre as práticas musicais desses repertórios? Na falta de respostas definitivas, cabe e resta explorar possibilidades. Nesse sentido, os próprios instrumentos que temos à disposição podem por suas características sugerir algumas soluções.

## 2.2 Sobre os flajolés

Para *Isabella* (Anexo) foram usados dois flajolés cana, próximos ao material do *flajos de saus* (flajolés de sabugueiro), conforme Machaut menciona em *Le remède de la Fortune* (LASOCKI, 2011 p. 17). Quando tratarmos da *stampita Chominciamento*, veremos que a época aproximada em que foram compostas essa e as outras danças do manuscrito BL Add. 29987 coincide com um período crucial na transformação de supostas flautas de duto em flautas doces que, para Rowland-Jones (2005), não existiriam antes do século XIV. Já os flajolés aparecem séculos antes na iconografia, bem como nos textos medievais, e continuariam a ser usados. Eles estão presentes e associados à natureza ainda nos versos de Eustache Deschamps, discípulo de Machaut, em um texto no final do século XIV: “Os doces flajolés ressoam / Que da madeira da floresta fazemos.”<sup>580</sup> (DESCHAMPS *apud* LASOCKI, 2011, p. 17, tradução nossa). Na iconografia e na poesia dos séculos XII e XIII, surge como um instrumento ligado ao imaginário rural e aos ambientes dos jograis populares. O número de orifícios era variável. Para a gravação de *Isabella*<sup>581</sup> usamos dois instrumentos com mesma afinação e com seis orifícios. A própria escolha dos flajolés sem dúvida motivou certas decisões. A heterofonia foi o recurso principal em nossa interpretação; por isso, para melhor compreensão das passagens destacadas que apresentaremos a seguir, recomendamos a leitura prévia da subseção “Nota sobre a heterofonia” no final do Capítulo 2.

A gravação foi resultado de um “laboratório”, com muitos ensaios feitos com Alcimar do Lago, que toca um dos flajolés, tratando-se, portanto, de uma criação conjunta. A formalização dos passos dados que agora descrevemos, racionaliza intenções musicais que nem sempre foram construídas conscientemente.

<sup>580</sup> Les douz flajolez ressonans / Que des selves des boys faisons.

<sup>581</sup> Esse registro consta originalmente do CD *Estilo novo, nova arte: polifonia de Florença e Verona do século XIV*, do Conjunto Atempo, lançado em 2010, resultado de um projeto contemplado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), com o patrocínio da Petrobras.

Tendo em vista a dificuldade técnica da dança, tocar em uníssono foi um desafio que decidimos aceitar em certas passagens fixas dos refrães, de forma a criar um ponto fixo de identificação para nós mesmos e para os ouvintes. A opção de alternar os solos a cada *pars* pareceu-nos uma solução bastante natural em se tratando de um dueto, ficando um flajolé sempre com a *pars* que conduz ao *aperto* e outro com a que leva ao *chiusso*. Dessa maneira, na alternância de solos a partir da mesma melodia, as diferenças de timbre dos instrumentos e as características de cada flautista foram evidenciadas. Apresentamos a seguir as seções musicais de *Isabella* e sua distribuição por instrumento, sendo “Ref. M” e “Ref. m” respectivamente refrães maior e menor. No Quadro 4 abaixo resumimos o esquema de participação musical dos dois flajolés de acordo com a forma da estampa.



QUADRO 4 – Esquema formal básico da *stampita Isabella* e distribuição das partes nos instrumentos

|                               |                        |
|-------------------------------|------------------------|
| <i>Prima pars (aperto)</i>    | <i>Tutti</i>           |
|                               | Ref. M.- <i>tutti</i>  |
| <i>Prima pars (chiusso)</i>   | flajolé 2              |
|                               | Ref. M.- <i>tutti</i>  |
| <i>Secunda pars (aperto)</i>  | flajolé 1              |
|                               | Ref. m.- <i>tutti</i>  |
| <i>Secunda pars (chiusso)</i> | flajolé2               |
|                               | Ref. m. - <i>tutti</i> |
| <i>Terça pars (aperto)</i>    | flajolé 1              |
|                               | Ref. M. - <i>tutti</i> |
| <i>Terça pars (chiusso)</i>   | flajolé2               |
|                               | Ref. M. - <i>tutti</i> |
| <i>Quarta pars (aperto)</i>   | flajolé 1              |
|                               | Ref. m. - <i>tutti</i> |
| <i>Quarta pars (chiusso)</i>  | flajolé2               |
|                               | Ref. m.- <i>tutti</i>  |

Fonte: o autor.

### 2.3 Passagens heterofônicas e seus sentidos musicais

A nossa versão (ISABELLA, 2021)<sup>582</sup> tem início com um breve prelúdio não mensurado em que os solos são divididos entre os flajolés. Logo a seguir (algo análogo acontece na *stampita Chominciamento di gioia*), *Isabella* apresenta uma espécie de abertura com um certo número de notas repetidas e, já nesse início, é sugerida uma tendência que se mostrará constante ao longo da dança: a apresentação de frases com sentido melódico descendente. Outra característica é a escrita ornamental que causa uma forte impressão de improvisação em razão do grande número de sequências melódicas por graus conjuntos

<sup>582</sup> 13ª faixa que consta originalmente do seguinte fonograma: ESTILO novo, nova arte: polifonia de Florença e Verona do século XIV. Intérprete: Conjunto Atempo. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010. 1CD (ca. 64 min.). AA0002000.

descendentes e ornamentados com notas vizinhas. Essas características foram exploradas heterofonicamente. No anexo desta tese temos a transcrição da dança segundo Scheik e Schima (1997). Vamos destacar alguns trechos para ilustrar o que norteou nossa interpretação. O exemplo musical a seguir apresenta os compassos 21 ao 23 da *Prima pars*, trecho que integra tanto o refrão maior quanto o menor.

EXEMPLO MUSICAL 33 – Sequência melódica em *Isabella* visando “altura-alvo”



Fonte: o autor.

O procedimento acima foi muito simples: partindo da linha melódica, a reduzimos a figuras de maior valor, gerando como diz Fessel (2010), um “unísono impreciso”; o efeito resultante é “borrado”, “desfocado”. Scheik e Schima (1997, p. 7) destacam a importância das “alturas-alvo”<sup>583</sup> para a construção das estampidas italianas. No exemplo acima, o dó é claramente a nota alvejada. Essa passagem ornamental vai grau a grau “buscando” sua nota de repouso. A pausa que se segue ao dó do primeiro tempo (terceiro compasso em destaque) só aumenta a sentido de finalização do gesto musical. A voz heterofônica busca colaborar nesse sentido, começando com notas proporcionalmente mais longas e terminando com valores menores na proximidade da cadência. A seguir, em uma variação em outro registro da parte do mesmo trecho (comp. 21-23), é o flajolé 1 que passa a tocar a voz heterofônica:

EXEMPLO MUSICAL 34 – Variação de trecho heterofônico do refrão de *Isabella*



Fonte: o autor.

<sup>583</sup> target-tones

A passagem a seguir (comp. 27-30) aparece pouco depois das que foram destacadas acima. Note-se que o início da sequência (nota sol) e sua cadência (nota dó) são as mesmas do primeiro exemplo destacado anteriormente, mas agora o trecho foi alongado. Trata-se de uma aumento ou *amplificatio* que funciona como recurso retórico de reiteração. A nota cadencial também é aqui posta em relevo por uma pausa subsequente.

EXEMPLO MUSICAL 35 – Sequência melódica com *amplificatio* em *Isabella*, visando “altura-alvo”

Fonte: o autor.

Na repetição da *Prima pars*, o flajolé 2 inverte de função com o flajolé 1. Essa troca para o solo é anunciada através de um elemento de ligação que adicionamos no último tempo do primeiro compasso da passagem a seguir (Exemplo Musical 36). Ela leva mais uma vez à *Prima pars* (casa 2, *chiusso*). O exemplo em destaque inclui o final do *aperto* (comp. 35), seguido dos compassos 1 ao 13 da *Prima pars*. O flajolé “heterofônico” toca trechos em uníssono, mas também sustenta uma nota para dar espaço ao solo e tece um comentário. No primeiro sistema abaixo (comp. 5-6) o flajolé 1 antecipa a cadência sobre sol do solo ao articular o quinto grau (ré) três tempos antes. No compasso 2 do segundo sistema, o flajolé 1 faz um comentário depois da mínima articulada na melodia original, entrando intencionalmente “atrasado” no compasso seguinte. Ainda no Exemplo Musical 36, o motivo inicial da dança, com notas repetidas (colcheias na transcrição), é explorado tematicamente pelo flajolé heterofônico nos compassos 5 e 6.

EXEMPLO MUSICAL 36 – Comentários heterofônicos para *Isabella*

Fonte: o autor.

Mais uma ligação entre as partes, anunciando a troca de função entre os instrumentos, foi feita na passagem do *chiusso* da *Secunda pars* para a *Terça*:

## EXEMPLO MUSICAL 37 – Ligação precedendo troca de vozes

Fonte: o autor.

Em outras passagens, os bordões escolhidos segundo as regiões da melodia pareceram-nos suficientes para sustentar o flajolé solista, sendo capazes de valorizar a execução de passagens melódicas recorrentes do refrão, conforme o exemplo a seguir dos compassos 14-17 da *Prima pars* que faz parte também dos refrães.

## EXEMPLO MUSICAL 38 – Bordão usado para ressaltar passagem recorrente dos refrões



Fonte: o autor.

A última passagem que queremos ressaltar é referente a uma sequência de intervalos de quinta repetidos nas *Quarta pars* (comp. 19-22). Considerando a escolha por dois instrumentos, esse trecho pareceu-nos sugestivo para a execução de hoqueto e eco. Para melhor compreensão, apresentamos em sequência o trecho da melodia e a realização em dois instrumentos logo a seguir:

## EXEMPLO MUSICAL 39 – Passagens sugestivas de hoqueto e eco em destaque



Fonte: o autor.

Agora, vemos as notas em destaque distribuídas nas duas vozes dos flajolés:

## EXEMPLO MUSICAL 40 – Realização de hoqueto e eco com dois instrumentos



Fonte: o autor.

Os repertórios monofônicos medievais levantam muitas questões que envolvem as abordagens nas *performances* atuais. São diversas as ações previstas para músicos que cantam ou que tocam uma composição ao mesmo tempo: “diapentizar”, descantar, inserir de partes de contraponto, bordões estáticos ou ritmados etc. Já quando querem manter-se “fiéis” à

monofonia, a pergunta que logo aparece é se todos devem tocar a mesma melodia do começo ao fim. Essa solução é tão cabível quanto desafiadora, visto que todo dobramento tende a expor os músicos aos menores desencontros. Tão interessantes quanto tocar em uníssono são os procedimentos heterofônicos que, sem se desligarem da linguagem monofônica, produzem diferenças expressivas e marcantes. A heterofonia, um tanto esquecida enquanto prática e enquanto tema de estudos na tradição ocidental, continua a ocupar um lugar de destaque junto às tradições orais vivas e, ao que tudo indica, esse mesmo lugar teria sido ocupado por ela junto às práticas da monofonia medieval.

### **3 *Chominciamento di gioia e sua polifonização***

O texto sobre a nossa abordagem de *stampita Chominciamento di gioia* está dividido em três partes. A primeira busca justificar a nossa opção por adicionar vozes polifônicas à dança. Trataremos nesse momento da natureza do manuscrito – que contém essencialmente música vocal polifônica – onde são inseridas as oito *stampite* e outras danças; aprofundaremos as evidências sobre os vínculos desse repertório instrumental com a família Visconti. Essas evidências apontam para o fato de que esse repertório teria sido concebido no mesmo meio que financiava e cultivava a arte dos polifonistas italianos da época. A nossa hipótese é que os músicos que frequentavam esses meios dominavam de tal forma as convenções polifônicas da época que seriam capazes de *polifonizar* de momento muitas canções.<sup>584</sup> Sobre essa questão, vale ressaltar que existem precedentes: as estampidas polifônicas para tecla de origem inglesa, de época anterior à coleção de danças do manuscrito BL Add. 29987, fonte única de *Chominciamento di gioia*. Na segunda parte, trataremos da forma musical de *Chominciamento* e traremos à tona algumas particularidades da notação musical italiana, bem como implicações relacionadas a esse sistema. Na terceira, ainda preliminar, nos ocuparemos dos instrumentos escolhidos para a nossa versão da dança (entre tantos outros candidatos a tocar o repertório do gênero). A quarta e última parte será dedicada a apresentar algumas passagens polifonizadas, segundo os critérios adotados e os sentidos musicais buscados.

---

<sup>584</sup> O relato já mencionado do famoso alaudista Pietrobuono de Burzellis evidencia que o inverso ocorria: a improvisação de cantos instrumentais sobre tenores.

### 3.1 Sobre os novos tenores do século XIV

Das origens da polifonia medieval até o século XIII, as práticas composicionais baseavam-se largamente no *tenor* dado. Os tenores ainda nos *organa* do século XII e depois nos motetos do século XIII – época cuja música era tradicionalmente denominada *Ars antiqua* – costumavam ser extraídos de uma melodia dada, precedente (um *cantus prius factus*). A esse canto o teórico Johannes de Grocheio (1974, p. 27) comparou aos ossos do corpo, e sobre ele eram construídos o moteto (também chamado de *duplum*), o *triplum* e, eventualmente, o *quadruplum*. Mesmo as polifonias seculares eram, habitualmente, construídas sobre melodias de tenores litúrgicos. Nos séculos XIV e XV, os tenores extraídos do canto eclesiástico não foram abandonados pelos polifonistas, mas desde as primeiras décadas do XIV que outras possibilidades foram abertas.

A nova arte polifônica nascida no século XIV, conhecida como *Ars nova*, cujas principais escolas foram a francesa e a italiana, inauguraram uma estética cujo ímpeto vanguardista gerou inovações quanto ao tratamento dos tenores; essas partes passavam a ser também originalmente compostas, tal como as outras vozes, que eram o *cantus* (também chamado de *superius*) e o *contratenor*. O ato de compor o tenor, e não de extraí-lo da tradição litúrgica, valeu para as chamadas *formas fixas* polifônicas francesas (a *ballade*, o *rondeau* e o *virelai*) e italianas (a *ballata*, equivalente ao *virelai* francês e o madrigal). Outras formas do século XIV, como motetos e partes de missa (como as que constituem a Missa de Notre-Dame de Machaut), mantinham-se vinculadas a aspectos da tradição da chamada *Ars antiqua* quando, por exemplo, tomavam-se emprestadas melodias gregorianas para os tenores dessas composições, mas ao mesmo tempo, essas mesmas músicas passavam a ser tratadas no século XIV segundo novas formas de experimentação composicional, como a isorritmia (LE VOT, 1993, p. 175-176).

Os vínculos de artistas italianos dos séculos XIV e XV com ambientes de corte tem sido objeto permanente de estudos.<sup>585</sup> Dentre os grandes *signori* e mecenas de poetas como Dante e Petrarca, do renomado polifonista e organista Francesco Landini e de madrigalistas como Maestro Piero, Giovanni da Firenze (Giovanni da Caccia<sup>586</sup>), e mais tarde do alaudista Pietrobuono de Burzzelis, podemos listar os Alberti, banqueiros de Florença, os d'Este de Ferrara, os Sforza e os Visconti de Milão, e os Della Scala de Verona. O madrigalista de

<sup>585</sup> O historiador da arte suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) já se interessara pelo tema do mecenato artístico na Itália do Renascimento.

<sup>586</sup> Gênero polifônico parente do madrigal, mas que recorre especialmente à imitação, principalmente entre as vozes superiores que habitualmente apresentam trechos canônicos.

grande renome na época, Jacopo de Bologna, foi protegido dessas duas últimas casas (PIRROTTA, 1989, p. 9).

O madrigal italiano, nascido no século XIV, era considerado o gênero poético-musical mais apropriado para a veiculação de conteúdo moralizante, promovendo a elegia de patronos, detração de inimigos políticos ou de debates em torno da temática do amor cortês.<sup>587</sup> Esse compromisso com o conteúdo moral expunha, invariavelmente – através de uma linguagem alegórica – personagens, lugares, acontecimentos e contextos históricos. Curiosamente, algumas peças instrumentais da tradição da *Ars nova* italiana também fazem alusão a personagens, lugares e a possíveis acontecimentos em seus títulos, único espaço dessas composições capaz de trazer esse tipo de informação. *Belfiore*, título de uma dança diminuída do Codex Faenza, por exemplo, pode ser uma referência ao nome do castelo de mesmo habitado por Niccolò III, governante de Ferrara entre 1393 e 1429 (MCGEE, 1986, p. 481), o que sugere a procedência da própria dança. Para McGee o Codex Faenza teria sido compilado em data próxima, entre 1430-35 (MCGEE, 1986, p. 486). Vimos que quanto às *stampite*, os dois títulos *Isabella* e *Principio di Virtù* são referências praticamente certas a Isabelle de Valois e Giangaleazzo Visconti e ao seu casamento em 1360. Sobre o meio de origem das danças italianas do manuscrito BL Add. 29987, conta o fato de um significativo conjunto delas figurar em um livro de música polifônica, com composições de mestres que, como vimos, estavam inseridos nos meios da alta cultura da época.

Das muitas possibilidades de interpretação das *stampite* italianas, optamos pela *polifonização* de *Chominciamento di gioia*. *Polifonização* porque ela é originalmente monofônica, como o são todas as outras do manuscrito BL Add. 29987. Essa será a nossa proposta, o nosso exercício em meio a tantos possíveis para a mesma composição. A possibilidade de adição de vozes sobre um repertório monofônico é duplamente justificável: em primeiro lugar, partir de cantos e tenores dados para a se comporem peças a mais vozes é uma prática que se confunde com a própria origem da polifonia medieval e que continua em voga até o final da Idade Média. A segunda justificativa baseia-se no fato de terem chegado aos nossos dias estampadas já concebidas polifonicamente e que datam aproximadamente da mesma época que as estampadas italianas. São danças para instrumentos de tecla do Codex de

---

<sup>587</sup> Sua última parte, transmitida através de uma mensagem moralizante era tradicionalmente sumarizada na seção do *ritornello*. O mais comum era a inclusão de um dístico, produzindo um efeito de destaque em relação ao enquadramento poético precedente. A música relativa a essa parte recebia tempos e, eventualmente, prolação distintos do restante da composição.



Roberstbrigde (London British Library, Add 28550) datadas de cerca de 1350 (SCHEIK; SCHIMA, 1997, p. 6).

Se as estampidas de BL Add. 29987 foram, segundo as evidências indicam, concebidas nas cortes do centro ou do norte-italianas, temos uma conexão desse repertório com os excelentes músicos instrumentistas e polifonistas que nelas circulavam. Como vimos, as artes de compor e de tocar ou cantar eram frequentemente indistintas na Idade Média (MCGGE, 2017); Francesco Landini era elogiado por sua habilidade de improvisar ao *organetto* (ele foi apelidado de *Horganista de Florentia* e de *Francesco degli organi*) e também o alaudista Pietrobuono de Burzellis, que era capaz de fazer brotarem melodias inteiras de um canto apenas acompanhado a melodia do tenor (MCGEE, 1986, p. 485). O oposto – a habilidade presumivelmente instantânea de cantar e compor tenores sobre cantos dados – está na origem de uma denominação indicadora de notoriedade, caso de Paolo da Firenze, que ficou conhecido por Paolo *tenorista*. As práticas polifônicas italianas da época previam ainda a composição de partes alternativas de *contratenor* para uma composição (ROTTER-BROMAN, 2014-2016, p. 67), sendo comum a omissão dessa mesma parte, de acordo com a versão copiada (ROTTER-BROMAN, 2014-2016, p. 65). Não será essa mobilidade resultado de extrema intimidade com o estilo e suas convenções?

A nossa versão de *Chominciamento di gioia* parte, portanto, da hipótese do domínio de convenções por parte dos músicos da época, a ponto de serem eles capazes de polifonizar *ex improviso* ou de construírem com facilidade tenores e contratenores para qualquer voz superior com uma naturalidade comparável à dos mestres do Barroco quando harmonizavam uma ária. Mas para que nós chegássemos à “nossa” *polifonização*, não tivemos a mesma facilidade; foi antes um trabalho árduo e demorado. Por fim, cremos que uma última consideração sobre a música instrumental da Idade Média merece destaque:

A escassez de fontes medievais que contenham música instrumental possa indicar que o gênero prosperou a partir de uma prática musical não notada. É altamente concebível que a estampida tenha servido como modelo de improvisação. No entanto, persiste a questão, se essa música italiana – especialmente as *istanpitte* – reflita uma prática musical não notada.<sup>588</sup> (SCHEIK; SCHIMA, 1997, p. 6, tradução nossa).

---

<sup>588</sup> The scarceness of medieval source material containing instrumental music could indicate that the genre thrived in an un-notated musical practice. It is highly conceivable that the estampie served as an improvisational model. It remains the question, however, whether this Italian music – especially the *stanpitte* – reflects a non-written musical practice.

### 3.2 A forma de *Chominciamento* e alguns aspectos da notação italiana

Tendo em vista as características gerais das *stampite*, consideraremos a seguir alguns aspectos mais particulares de *Chominciamento di gioia*. Começando pela forma, essa *stampita* é composta de cinco *partes* que são sucedidas por dois refrães, pertencentes um ou outro a cada *pars*, seja o refrão maior ou o menor. Não chegam a ser refrães independentes porque o menor deles em extensão (Ref. m) corresponde simplesmente a uma fração do maior (Ref. M), ou seja, o Ref. M contém o Ref. m; este simplesmente tem início em uma parte ulterior da composição em relação ao primeiro. A partir dessa constatação, chegamos a uma estrutura formal modificada em comparação com as *estampies* francesas. Abaixo, no Quadro 5, vemos representadas por A, B, C, D, E as cinco partes de *Chominciamento* (*Prima, Secunda, Terça, Quarta e Quinta pars*), sendo que o refrão mais longo vale para as três primeiras *partes* e o mais curto para as duas últimas. Depois dos refrães, temos alternadamente os finais com cadência suspensiva (*aperto*) e com cadência conclusiva (*chiusso*), respectivamente representados por “x<sup>1</sup>” e “x<sup>2</sup>”.

QUADRO 5 – Esquema formal da *stampita Chominciamento di gioia*

|   |
|---|
| A [Ref. M] x <sup>1</sup> A [Ref. M] x <sup>2</sup> |
| B [Ref. M] x <sup>1</sup> B [Ref. M] x <sup>2</sup> |
| C [Ref. M] x <sup>1</sup> C [Ref. M] x <sup>2</sup> |
| D [Ref. m] x <sup>1</sup> D [Ref. m] x <sup>2</sup> |
| E [Ref. m] x <sup>1</sup> E [Ref. m] x <sup>2</sup> |

Fonte: o autor.

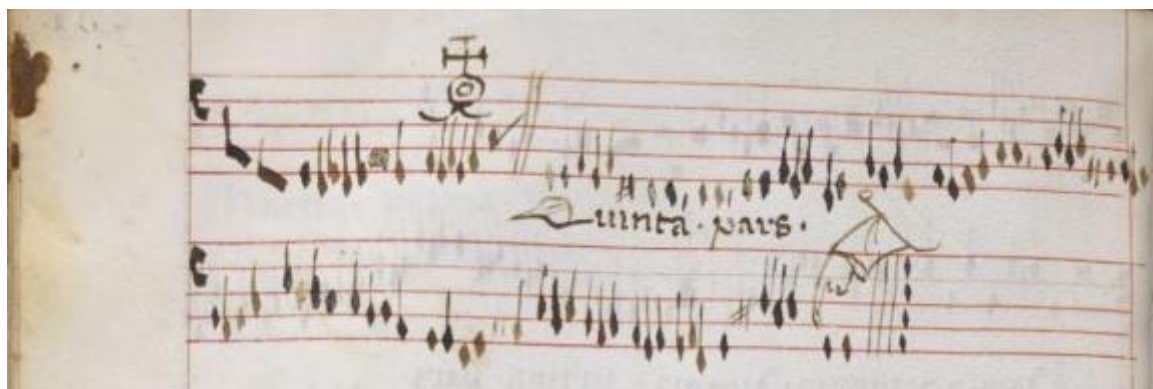
No fac-símile da fonte única de *Chominciamento* (Exemplos Musicais 41 e 42) foram grafados dois sinais formados por um círculo encimado por uma cruz acima da primeira e da segunda pauta. Esses sinais têm desenhos intencionalmente diferentes, funcionando como *segno*, indicando dois lugares distintos de repetição (início seja do Ref. M ou Ref. m, conforme nomeamos). Para essa e para as outras danças instrumentais do Add. 29987 foi usada a notação italiana da *Ars nova*, um sistema mensural que empregava o conceito de *divisiones*, semelhante ao conceito de compasso tradicional. O sistema tinha por base o valor da figura da Breve (■), divisível seja em duas ou três Semibreves (◆). Quando a Breve se divide em duas Semibreves, o tempo é chamado imperfeito, resultando nas seguintes *divisiones* e compassos equivalentes modernos: *divisio quaternaria* (compasso binário

simples); *senaria imperfecta* (compasso binário composto); *divisio octonaria* (compasso quaternário simples). Já quando a Breve se divide em três Semibreves (tempo perfeito), temos as seguintes *divisiones* e seus atuais equivalentes: *senaria perfecta* (compasso ternário simples com prevalência da presença de figuras de meio tempo); *divisio novenaria* (compasso ternário composto) e *divisio duodenaria* (compasso ternário simples com prevalência da presença de figuras quarto de tempo). A *senaria imperfecta* é a *divisio* adotada para *Chominciamento di gioia* cujo tempo é dito imperfeito por pertencer ao grupo em que a Breve é dividida em duas e não em três Semibreves. Por outro lado, na *senaria imperfecta* a Semibreve é, por sua vez, dividida em três partes, a que os franceses da época chamavam de prolação maior. Além da Breve e da Semibreve, temos na *stampita* em questão duas outras figuras proporcionalmente de menor duração: a Mínima ( $\blacktriangledown$ ), equivalente a um terço do valor da Semibreve nesse contexto, e a Semínima ( $\blacktriangledown$ ), valendo a metade do valor da Mínima.

EXEMPLO MUSICAL 41 – *Stampita Chominciamento di gioia* (fac-símile)

The image shows a facsimile of a handwritten musical score on aged paper. The score is written on ten staves, each with a red four-line staff and a red clef. The music is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 'ff'. The text is written in a cursive hand, and the score is divided into sections by labels: 'Cominciamento di gioia prima pars.', 'Merito ch'ia', 'Secunda pars.', 'Tercia pars.', and 'Quarta pars.'. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Fonte: London, British Library, Add. 29987, f. 56r.

EXEMPLO MUSICAL 42 – *Stampita Chominciamento di gioia* (fac-símile, continuação)

Fonte: London, British Library, Add. 29987, f. 56v.

Observamos em *Chominciamento* algo característico da notação italiana que é o uso dos pontos de divisão (que Pierre de la Croix foi o primeiro a empregar sistematicamente). A finalidade desse recurso notacional é de encerrar figuras que somem o valor da Breve, funcionando como as modernas barras de compasso. Porém, à diferença dos compassos, o uso desse recurso nos repertórios grafados por via da notação italiana não costuma ser periódico e regular, mas econômico, quando é o caso de se evitarem ambiguidades, esclarecendo a que grupamentos pertencem as notas envolvidas. Tal desambiguação ocorre em *Chominciamento*, por exemplo, no início da *Terça* e também da *Quarta pars* (Exemplo Musical 43 a seguir). Nesses trechos, um ponto foi grafado isolando as figuras Breve e Mínima da sequência. A ausência do ponto de divisão levaria a pensar, em ambos os casos, que a mínima que se segue à Breve pertence ao grupo seguinte. Não é o caso no contexto. Embora a *brevis* (B) tenha um valor fixo, temos aqui uma exceção: na ausência do recurso de ligadura de valor para a notação italiana, esse foi o meio encontrado no contexto para expressar uma *brevis* excepcionalmente equivalente a cinco *minimas* (M) que é seguida da M complementar antes do ponto. Juntas essas duas figuras perfazem o equivalente a seis M, valor convencional da Breve segundo a *divisio* da *senaria imperfecta* adotada nessa *stampita*. Seguem as partes referidas grifadas:

EXEMPLO MUSICAL 43 – Uso do ponto de divisão em *Chominciamento*

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'Terça pars', shows a sequence of notes with a red box highlighting the first measure. Above it is a small inset of a handwritten manuscript page with a red box highlighting a corresponding measure. The lower staff, labeled 'Quarta pars', also shows a sequence of notes with a red box highlighting the first measure. Below it is another small inset of a handwritten manuscript page with a red box highlighting a corresponding measure.

Fontes: London, British Library, Add. 29987, f. 56v e Scheik e Schima (1997).  
Nota: edição nossa.

### 3.3 Sobre a escolha dos instrumentos

Nas práticas interpretativas de música medieval é frequente que nos deparemos com propostas múltiplas e contrastantes quando observamos as versões de diferentes conjuntos. No que se refere à música instrumental da época, a variedade de instrumentação para uma mesma peça segundo diferentes grupos tem uma causa principal: os manuscritos musicais da Idade Média não trazem informação anexa explícita sobre quais instrumentos usar. É possível que para a maior parte dos repertórios do gênero fossem admitidas muitas formações (há indícios que apontam para certa liberdade exercida pelo intérprete quanto à instrumentação). Hoje, as múltiplas formações instrumentais nas propostas interpretativas de uma mesma composição refletem decisões particulares de cada conjunto, o que talvez esteja afinal próximo de uma abordagem medieval. Algumas coleções da época, porém, podem sugerir implicitamente o uso preferencial de certos instrumentos. As estampidas do Robertsbridge Codex (BL Add. 28550), por exemplo, foram indubitavelmente escritas para instrumentos de tecla, e há grande

consenso sobre o uso preferencial de teclas também para as diminuições instrumentais baseadas em modelos vocais do Codex Faenza (Faenza, Biblioteca comunale, Cod. 117). Há casos de indicação quase que acidental, como o moteto do século XIII intitulado *In seculum viellatoris* (Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115, f. 63v-64r), o *In seculum* dos vielistas. As danças instrumentais do BL Add. 29987 não caem nesses casos. Não há qualquer indicação de que instrumentos. Schaik e Schima afirmam que “O alaúde é bastante adequado à execução das *istanpitte*, tanto mais diante de tão numerosos motivos com intervalos de quarta nas *istanpitte* que correspondem à afinação do instrumento em quartas”<sup>589</sup> (SCHAIK; SCHIMA, 1997, p. 8, tradução nossa). Trata-se não mais do que uma sugestão. O uso de outros instrumentos também encontra argumentos a favor. Considerando que as *stampite Isabella* e *Principio di Virtù* tenham sido compostas sob encomenda para o casamento de Isabelle Valois e Giangaleazzo Visconti em 1360, e se as outras danças da coleção tiveram também alguma relação com o ambiente de corte dos Visconti, há a possibilidade de que essas músicas viessem a ser tocadas em instrumentos “altos” (principalmente representados pelos de palheta dupla e metal), de maneira a serem audíveis para grandes assembleias em espaços amplos – fossem eles fechados ou ao ar livre – em festividades e cerimônias especiais; *piffari* e *trombetti* eram os músicos especializados nesses instrumentos e, a partir de registros de pagamento, sabe-se que eles costumavam ser muito requisitados pelas cortes italianas da época.<sup>590</sup> Ainda pensando no ambiente de corte, se as ocasiões mais coletivas e festivas requisitavam mais os instrumentos “altos”, havia também momentos reservados dos senhores para os quais os instrumentos “baixos” certamente conviriam melhor. Rowland-Jones faz algumas considerações sobre a criação de certos hábitos a partir de um aumento de privacidade favorecido pelas plantas das casas dos senhores na Baixa Idade:

As residências dos grandes tornaram-se mais confortáveis, oferecendo cômodos retirados e quartos nos quais eles podiam isolar-se, longe de opulentos festejos e de entretenimentos noturnos no salão. Isso deve ter encorajado aqueles dotados de talento musical e de interesse em desfrutar melhor de um fazer musical privado.<sup>591</sup> (ROWLAND-JONES, 2005, p. 562, tradução nossa).

<sup>589</sup> The lute is well-suited to the performance of the *istanpitte*, the more so as the many motifs with intervals of the fourth in the *istanpitte* correspond to this instrument tuning in fourths.

<sup>590</sup> A partir do século XIV torna-se cada vez mais frequente a contratação dos *piffari* e *trombetti*, músicos profissionais especializados em instrumentos “altos” como charamelas, e metais como o trompete natural (*buccina*) e a *tromba da tirarsi*. Lewis Lockwood concluiu uma extensa pesquisa sobre os registros de pagamento e inventários das cortes italianas no século XV que comprovam uma intensa atividade desses músicos. Vide LOCKWOOD, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

<sup>591</sup> The residences of the great became more comfortable, providing withdrawing rooms and private family chambers into which they could retire, at a suitable point, away from the lavish feasting and nightly

Esses momentos de calma, nos jardins, nos bancos das fontes, dos quartos privados apelavam para uma música tocada em instrumentos de sonoridades delicadas (ditos “baixos”), como alaúdes, harpas, vielas e órgãos portativos.

Ao que tudo indica, o interesse de Giangaleazzo pela literatura e pela música não visava apenas agregar prestígio à sua própria imagem. Ele teria se dedicado pessoalmente ao aumento do acervo da biblioteca de seu castelo em Pavia que revelava uma inclinação em favor da cultura francesa (GALLO, 1995, p. 54), tendência em nada incomum na época. Dentre os títulos da biblioteca, contavam-se obras de trovadores provençais e poetas franceses (do *Roman de la Rose* ao *Dit du Lion* de Machaut), um livro com motetos também franceses, obras musicalmente ilustradas, dois tratados musicais (de Marchetto da Padova e Philippe de Vitry) (GALLO, 1995, p. 55). Ainda sob o governo de Giangaleazzo foi copiado um manuscrito no ano de 1391 em sua corte de Pavia (obra hoje preservada em Chicago, Newberry Library, ms. 54.1) contendo tratados musicais e a *ballade La harpe de mélodie* ao estilo *Ars subtilior* de Jacob de Senleches, apresentada em uma partitura em formato do instrumento a que se referia (GALLO, 1995, p. 56). A propósito, Valentina Visconti, filha de Giangaleazzo com Isabelle Valois, era harpista (GALLO, 1995, p. 56). A corte foi frequentada por poetas de primeira grandeza, como Eustache Deschamps e Geoffrey Chaucer. As conexões de Giangaleazzo com a música podem ser avaliadas a partir de madrigais contemporâneos compostos sob encomenda para marcar ocasiões solenes que tinham o duque como protagonista.<sup>592</sup>

Registros iconográficos e exemplares arqueológicos datados do século XIV testemunham o nascimento de um instrumento musical: a flauta doce. Partindo principalmente do ponto de vista iconográfico, Rowland-Jones escreveu dois artigos complementares de referência sobre as origens da flauta doce no século XIV até cerca de 1430. Para o autor, o instrumento teria se configurado a partir da transformação dos flajolés, passando por um período de transição através das chamadas de “flautas de duto” (*duct flutes*) (ROWLAND-

---

entertainments in the hall. This must have encouraged those with musical skills and interests to enjoy more private music-making.

<sup>592</sup> Homenagens feitas a Giangaleazzo por compositores da escola da *Ars subtilior* também ligam o governante à estética da vanguarda musical da época, como se lê: “Uma amostra de outras obras escritas especialmente para Gian Galeazzo incluem o madrigal de Antonello da Caserta *Del glorioso titolo d’esto duce*, talvez composto para sua coroação como duque de Milão em 1395; o madrigal *Alba Colomba* de Bartolino da Padova, talvez composto para sua entrada em Pádua em 1388; e o cânone *Una pantera in compagnia de Marte*, escrito por ocasião da visita de um embaixador de Lucca a Pavia em 1399.” (KLEINHENZ, 2004). (A sample of some other works written specifically for Gian Galeazzo include Antonello da Caserta’s madrigal *Del glorioso titolo d’esto duce*, perhaps composed for his coronation as duke of Milan in 1395; Bartolino da Padova’s Madrigal *Alba colomba*, perhaps composed for his entry into Padua in 1388; and Johannes Ciconia’s canon *Una pantera in compagnia de Marte*, composed for a visit to Pavia of a Lucchese ambassador in 1399.).



JONES, 2005). A flauta doce nascente apresentava dois recursos diferentes dos flajolés: (1) o aproveitamento total das notas da primeira oitava, emitidas com qualidade superior em relação aos flajolés (cujas notas “aproveitáveis” geralmente são aquelas produzidas a partir dos harmônicos), o que fazia desse um instrumento mais compatível com outros instrumentos “baixos”; (2) a solução de uma limitação dos flajolé em que se recorre com frequência à abertura parcial dos furos para a produção de graus cromáticos, uma solução pouco eficiente. Os dedilhados de forquilha, característicos da flauta doce, permitiram uma emissão estável e precisa de certos graus cromáticos cada vez mais requeridos por repertórios dos séculos XIV e XV (ROWLAND-JONES, 2005, p. 561).

Se Rowland-Jones (2005; 2006) fez uma pesquisa iconográfica sobre as primeiras flautas doces representadas, David Lasocki, que também investigou a origem do instrumento, deteve-se nas fontes textuais de época, tarefa difícil por causa da variação e ambiguidades dos termos em vários idiomas, acontecendo de o mesmo nome ser dado a diferentes instrumentos ou de não se saber ao certo a que tipo de flauta os textos se referem. As pesquisas dos dois especialistas convergem sob muitos aspectos. Quando se fala nas características estruturais: clareza de entonação dos graus cromáticos e sonoridade suave se comparada à estridência da maioria dos flajolés, isso é mais do que uma suposição porque há exemplos arqueológicos que foram copiados em tempos recentes com bastante precisão e que confirmaram tais características. Referimo-nos às flautas doces encontradas Dordrecht (Holanda), Göttingen (Alemanha), Elblag (Polônia) e Tartu (Estônia). A flauta doce, desde seu aparecimento, é mencionada em contexto palaciano, como instrumento ou conjunto de instrumentos encomendados (pelo Rei Aragão em 1378; por um *piffaro* em Brescia, em 1408; pelo Duque de Borgonha, 1426 e 1443 etc.) (LASOCKI, 2011, p. 19). Lasocki considera que a partir das duas últimas décadas do século XIV “[...] a flauta doce consolidou-se como instrumento de música de registro culto na Europa, sendo tocada por músicos de corte e das cidades, frequentemente em *consort*.”<sup>593</sup> (LASOCKI, 2011, p. 19).

O clavicímalo é outro instrumento de teclas tangidas, beliscadas (e mesmo eventualmente percutidas com mecanismos de martelo) que começa a ser mencionado e difundido na segunda metade do século XIV. Uma das primeiras alusões ao instrumento sugere o mesmo lugar de origem. Ela consta de *La prise d’Alexandrie*, poema narrativo de Guillaume de Machaut, feito por ocasião da visita do Rei de Chipre, Pedro I, amante da

---

<sup>593</sup> [...] the recorder became established as an instrument for art music throughout Europe, played by Court and city musicians, frequently in consort.

música, a Paris em 1364 (BOWLES, 2016c, pos. 3015)<sup>594</sup>. Versos desse poema listam a maioria dos instrumentos conhecidos no Ocidente na época e, dentre eles, Machaut menciona o “eschaquier<sup>[595]</sup> d’Engleterre” (RIPIN, 2016, pos. 3261)<sup>596</sup>. Há também mais de uma entrada referente ao instrumento no livro de contabilidade dos Valois na Corte de Borgonha. Em 1376 consta o pagamento de seis francos “[...] a um menestrel que tocou l’eschiquier na presença do Monsenhor”<sup>597</sup> (RIPIN, 2016, pos. 3266, tradução nossa). Em 1385, um instrumento é adquirido pela casa de Borgonha. É registrada a aquisição contra o Pagamento de 12 francos “para ‘dam Gilles de Rouai, religioso de Teglise de Saint-Martin de Tournay, por um instrumento chamado eschiquier que Monsenhor ordenou comprar-lhe para por em sua capela.”<sup>598</sup> (RIPIN, 2016, pos. 3274-3275, tradução nossa). A redação dessa entrada sugere que o instrumento ainda não era comumente conhecido. Lembremos dos laços dos Visconti com os Valois: a primeira esposa de Giangaleazzo foi uma Valois, assim como o genro do soberano, Louis d’Orleans, Duque da Borgonha (1372-1407), – que se casou com Valentina Visconti em 1389. Há registro de uma visita sua ao castelo de Pavia em 1391, acompanhado pelo poeta Eustache Deschamps, discípulo de Machaut (GALLO, 1995, p. 55).

Era praxe entre os nobres presentear-se quando se visitavam. Dentre os artefatos valiosos presenteados contavam-se os instrumentos musicais, como o clavicímalo oferecido pelo Rei da Inglaterra ao Rei de França, João II, o Bom, conforme consta em um livro de contas do último nas entradas do ano de 1360: “[...] um instrumento chamado *l’eschiquier* que fez o Rei da Inglaterra [...]”<sup>599</sup> (RIPIN, 2016, pos. 3253, tradução nossa). Mais uma vez, quem redigiu o registro considerou necessário esclarecer que se tratava de um instrumento musical, dando a entender que o clavicímalo era uma novidade, não sendo ainda difundido pelo menos em solo francês. Lembremos que João, o Bom era pai de Isabelle de Valois e, portanto, sogro de Giangaleazzo.

A partir das evidências da presença do clavicímalo na corte dos Valois com quem os Visconti mantinham vínculos familiares, diante do dinamismo do contato entre as casas europeias da época – de que são exemplo as relações entre os Valois e os Visconti –, e do

<sup>594</sup> Reedição de BOWLES, Edmund A. On the Origin of the Keyboard Mechanism in the Late Middle Ages. *Technology and Culture*, v. 7, Spring 1966. p. 152– 62.

<sup>595</sup> Quer dizer jogo de xadrez por causa da semelhança de aparência: as teclas do clavicímalo lembram as cores alternadas das casas do tabuleiro.

<sup>596</sup> Reedição de RIPIN, Edwin. Towards an Identification of the Chekker. *The Galpin Society Journal*, London, v. 28, p. 11-25, 1975.

<sup>597</sup> à un menestrier qui avoit joué de l’eschiquier devant Mgr

<sup>598</sup> Payment of 12 francs to ‘dam Gilles de Rouais, religieux de Teglise de Saint-Martin de Tournay, pour un instrument nommé eschiquier que Mgr a fait acheter de lui et mettre en sa chappelle.’

<sup>599</sup> “[...] l instrument appelle leschiquier quil avoit fait le Roy d’Inglaterra [...]”. Esse livro de contas é conservado hoje em Paris, Bibliothèque Nationale (ms. fr. 11205). A passagem consta no f. 91v dessa fonte.

hábito de os nobres presentear-se mutuamente, temos uma maior probabilidade de que o clavicímalo possa ter sido chegado ou ao menos ter sido conhecido pelos Visconti desde o último quarto do século XIV, pois não era raro que músicos e poetas da corte visitante integrassem o séquito, a exemplo do poeta Eustache Deschamps, que conhecia o instrumento, e que certa vez acompanhou Louis d'Orleans em sua viagem a Pavia. O interesse particular demonstrado por Giangaleazzo pela cultura francesa e pela música reforça essa hipótese.

### 3.4 Destaques da *polifonização da estampida Chominciamento di gioia*

Para a *polifonização* de *Chominciamento di gioia*, gostaria de apresentar alguns princípios e considerações relativos ao repertório da *Ars nova* italiana a que a composição pertence e que impactaram na partitura resultante: (1) a melodia principal é originalmente bastante ornamentada, no sentido de nela prevalecerem duas das figuras rítmicas que expressavam os menores da notação italiana: a *Minima* e a eventualmente a *Seminima* (respectivamente colcheia e semicolcheia na transcrição do Apêndice B); (2) A proposta é a três vozes, em respeito à característica da música polifônica europeia antes de cerca de 1450: até então, as composições, com raras exceções, não passavam de três partes (3) Na realização, as vozes inferiores são formadas principalmente por figuras proporcionalmente mais longas do que aquelas usadas no *cantus*; este é tipicamente florido. Essa decisão visou respeitar uma proporção comum na época: *cantus* ornamentado e *tenor* e *contratenor* representados por figuras proporcionalmente mais longas;<sup>600</sup> (3) a segunda e terceira pautas foram escritas para o clavicímalo, sendo que a segunda é a que mais se aproxima de um contraponto de *contratenor*<sup>601</sup> e a terceira, do *tenor*; (4) a quarta pauta (viela de arco) também cumpre a função de *tenor*; (5) apesar de apresentarmos uma partitura com quatro pautas, temos efetivamente três partes em ação (a terceira e quarta pautas correspondem ao *tenor* e são

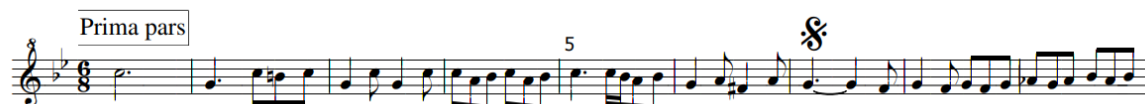
<sup>600</sup> No caso do madrigal, acontece de as duas vozes superiores, escritas em registro próximo, serem igualmente floridas, diferindo da configuração *cantus*, *contratenor* e *tenor*; há peças italianas do período em questão cujas partes são dois cantos sobre o tenor. O mesmo ocorre na *caccia*, um subgênero do madrigal de características canônicas ou imitativas.

<sup>601</sup> O sentido aqui nada tem a ver com o registro vocal muito em voga no Renascimento e no período Barroco. Trata-se de uma das linhas de polifonia vigente nos séculos XIV e XV que era quase sempre notada no mesmo registro do *tenor*. A palavra expressa a sua função no contraponto: agir “contra o *tenor*”; a parte promovia sobretudo intervenções que traziam ambiguidade à obra como um todo. Se a função do *tenor* na polifonia medieval era, por definição, a de sustentar o canto principal, articulando notas principalmente nas partes fortes do tempo, o *contratenor*, ao contrário, apresentava maior flexibilidade rítmica, entrando em contratempos, produzindo sínopes, retardos, apojeturas, comentários melódicos e inclusive frustrando cadências. Em suma, trazia riqueza ao contraponto. O *tenor* e o *cantus* (*superius*) formavam um núcleo da composição polifônica, ao passo que o *contratenor* apresentava-se muitas vezes como uma voz opcional, havendo casos de *contratenores* alternativos para uma mesma peça. O artigo de ROTTER-BROMAN (2004-2006) traz informações e análises proveitosas sobre o tópico.

quase idênticas). As notas diferentes entre uma e outra visaram expressar pequenas variações rítmico-melódicas; a proposta é que essas diferenças sejam executadas simultaneamente pela viela de arco e pelo clavicímalo, de maneira que esses trechos correspondem a pequenas variações de natureza heterofônica.

Seguem agora algumas considerações sobre a transcrição (Apêndice B). A partitura é resultado de uma proposta de interpretação<sup>602</sup>. A contagem dos compassos é reiniciada a cada uma das cinco partes da *stampita*. Para a primeira pauta, segui quase que completamente a edição de Scheik e Schima (1997), mas tomei decisões particulares, com auxílio de meus colegas, modificando alguns acidentes por razões estéticas (*causa pulchritudines*), ou em razão da interação das vozes em contraponto (*causa necessitatis*). Segui a convenção editorial para o repertório da época, que estabelece que quando os acidentes constam da(s) fonte(s) primária(s), eles devem ser grafados na pauta, caso contrário, são representados acima dela. Para fins práticos, considero que a melodia está originalmente no primeiro modo, de ré (dórico), mas, visando o desempenho da flauta usada a partir da execução numa região mais favorável, transpus a dança segunda maior abaixo, ficando a melodia em modo de dó dórico. A classificação do modo é teórica, em vista do grande número de acidentes, o que é característico da música da *Ars nova* em cuja estética *Chominciamento* se insere. Esses acidentes podem ser explicitados na partitura, supostos pelo contexto, ou ser ainda deixados intencionalmente a cargo do intérprete quando não grafados. Para exemplificar o primeiro caso (acidentes originalmente grafados), examinemos, a seguir, o trecho inicial da estampida:

#### EXEMPLO MUSICAL 44 – Acidentes da abertura de *Chominciamento*



Fonte: o autor.

Já na abertura (comp. 2) o sétimo grau encontra-se elevado (a bordadura inferior com intervalo de semitom do segundo tempo da transcrição foi aproveitada pelo autor da dança como motivo em outras partes da composição); no compasso 6, o fá sustenido (4º grau) visa a cadência sobre sol no compasso seguinte e ainda, no final da pauta (comp. 9), temos o sexto grau abaixado na progressão ascendente por bordaduras. Percebemos assim, em uma curta

<sup>602</sup> Os trabalhos em torno da composição tiveram início em 2016 e envolveram os músicos do conjunto de música medieval Atempo da cidade do Rio de Janeiro.

passagem, a presença de um grande número de acidentes que continuam a aparecer em muitas outras passagens. Para o registro que fizemos da *stampita*, criamos uma breve entonação não mensurada tocada pela flauta e pela viela como introdução.

A seguir, destaco algumas ocorrências musicais da *polifonização*. A interpretação dessas ocorrências motivou, conscientemente ou não, a composição de certas passagens das partes inferiores.

Na *Terça pars*, o *superius* (Exemplo Musical 45 abaixo) vem preparando uma cadência sobre dó (comp. 5-6), nota que é atingida a partir de uma intenção crescente e culminante (comp. 7). A partir desse ponto, considero que não ocorre mais do que um “comentário adicional” (comp. 8-9) referente e subsequente à cadência; prova disso é que a melodia não faz mais do que oscilar entre o dó e o sib, rematando o gesto com uma ressonância sobre a nota sol, grau consonante e constitutivo da cadência sobre o dó em contexto polifônico. Essa ocorrência levou à decisão de suspender a movimentação do acompanhamento: o clavicímalo e a viela apenas sustentam o pedal dó-sol, de maneira a não competirem com o *superius*, abrindo espaço e chamando atenção para o “comentário” musical dessa voz.

EXEMPLO MUSICAL 45 – Comentário musical seguido a uma cadência em  
*Chominciamento*

The image shows a musical score for four staves in 6/8 time. The top staff is labeled 'Terça pars' and has a measure number '5'. A red box highlights measures 8 and 9, where the melody oscillates between D and B-flat. The bottom three staves show the accompaniment, with the right hand playing a sustained D-G pedal point.

Fonte: o autor.

Na próxima passagem (Exemplo Musical 46 abaixo), algo semelhante ocorre no final da *Quinta pars*, também a partir de uma cadência sobre dó. Dessa vez não se trata exatamente um comentário musical, mas antes de uma reiteração de um trecho musical imediatamente

precedente. Nos compassos 9 e 10 a melodia encaminha-se para a cadência sobre dó (comp. 11, primeiro tempo) por graus descendentes a partir da nota fá. O mesmo trecho é reapresentado, mas dessa vez ornado com bordaduras descendentes (comp. 12-13). A partir dessa constatação, decidi também reiterar o acompanhamento que é apenas levemente variado (vide Apêndice B). Finalmente, depois da cadência no primeiro tempo do compasso 14, vemos reaparecer o motivo recorrente de bordadura inferior com semitom, funcionando no contexto como uma *codetta* que assinala o momento de retornar ao refrão.

EXEMPLO MUSICAL 46 – Reiteração musical em *Chominciamento*



Fonte: o autor.

A maior liberdade tomada por mim e pelos músicos do grupo na interpretação de *Chominciamento* refere-se ao início da *Quarta pars*. As notas da melodia principal não foram aí modificadas, mas optamos por expandir o tempo consideravelmente, buscando também certa flexibilidade rítmica, como um grande gesto ornamentado *ad libitum*. cremos que essa decisão teve por efeito acentuar o início não convencional da *pars* no sétimo grau elevado e que leva à *finalis* dó; a partir de nossa proposta, essa enunciação é seguida de uma retomada do tempo original que segue até o final da *pars*. Reproduzimos a expansão do tempo e a relativa liberdade rítmica inicial de maneira aproximada – usando *fermata* – na passagem transcrita a seguir, mas para que se tenha uma noção melhor da proposta final, recomendamos acompanhar o trecho (Exemplo Musical 47) com a gravação anexa a essa tese.

EXEMPLO MUSICAL 47 – Passagem *ad libitum* em *Chominciamento*

Quarta pars

ritardando a tempo 5

ritardando a tempo

ritardando

ritardando a tempo

Fonte: o autor.

As repetições de partes terminadas por uma cadência suspensiva ou conclusiva – na Itália nomeadas respectivamente *aperto* e *chiusso* – são abundantemente encontradas nas formas fixas da música polifônica do mesmo período da *stampita* analisada.<sup>603</sup> Os Exemplos Musicais 48 e 49 a seguir ilustram as duas situações musicais:

## EXEMPLO MUSICAL 48 – Cadência suspensiva com “sexta de Landini”

Fonte: Fallows (2001).

<sup>603</sup> Além de serem características dos finais de partes, essas e outros tipos de cadência, aparecem também em muitos outros pontos das composições polifônicas do período.

EXEMPLO MUSICAL 49 – Cadência conclusiva com “sexta de Landini” e dupla sensível no *superius* e *contratenor*



Fonte: Fallows (2001).

O encadeamento de intervalos do *tenor* e do *superius* do Exemplo Musical 48 acima (oitava-sexta-sexta-oitava) denota um uso mais disseminado de sextas já no século XIV, inclusive encadeadas, como é o caso. São parâmetros diferentes das antigas práticas de descanto, diapentização e *organum* (que, conforme vimos no final do Capítulo 2, não caíram em desuso até o final da Idade Média, pelo menos para finalidades pedagógicas).

Comparemos as duas passagens cadenciais acima com os respectivos trechos *polifonizados* do *aperto* e do *chiusso* de *Chominciamento* nos Exemplos 50 e 51 a seguir.

EXEMPLO MUSICAL 50 – Cadência suspensiva com “sexta de Landini” no *superius*

The image shows a four-staff musical score. The top staff is the *superius* part, which is highlighted with a red box. The box covers measures 30 and 31. Measure 30 is labeled '30' and measure 31 is labeled '1. ("aperto")'. The *superius* part features a melodic line that concludes with a 'Landini sixth' and a double leading tone. The other three staves provide harmonic support with chords and a similar melodic contour.

Fonte: o autor.

No trecho em destaque, temos uma cadência sobre o segundo grau, tal como no Exemplo Musical 48, extraído de Landini. Neste último, o compositor investe em sonoridades suaves (características de sua obra) fazendo uso, para tanto, de sextas encadeadas. Já na *polifonização* de *Chominciamento* do trecho grifado acima (Exemplo Musical 50) temos, em partes fortes, a seguinte cadeia de intervalos derivados: quinta-sexta-quinta-quinta-



uníssono.<sup>604</sup> As quintas paralelas desse encadeamento são “suavizadas” ao se interpor entre elas um intervalo de terça produzida pela articulação da nota ré no *superius* (comp. 31). Apresentamos a seguir a *polifonização* do trecho correspondente ao apresentado logo acima, mas que conduz dessa vez ao *chiusso*:

EXEMPLO MUSICAL 51 – Cadência conclusiva com “sexta de Landini” e dupla sensível no *contratenor*

The image shows a musical score for four parts: Superius (1st staff), Contratenor (2nd staff), Tenor (3rd staff), and Bass (4th staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. A red box highlights a passage in the Contratenor and Tenor parts, specifically from measure 43 to 45. In measure 43, the Contratenor has a half note G4 and the Tenor has a half note E4. In measure 44, the Contratenor has a quarter note F#4 and the Tenor has a quarter note D4. In measure 45, the Contratenor has a quarter note E4 and the Tenor has a quarter note C4. The number '45' is written above the staff in the final measure of the highlighted section.

Fonte: o autor.

No trecho em destaque do Exemplo Musical 51 logo acima, ao reduzirmos a distância dos intervalos compostos, chegamos a sextas paralelas entre nas partes fortes do tempo do *superius* (1ª pauta) e do *tenor* (3ª pauta), um encadeamento semelhante ao do Exemplo Musical 48. No trecho em destaque, as partes fortes do *contratenor* (2ª pauta) progridem em terças em relação ao *tenor* e, aproximando os intervalos, temos na mesma passagem um encadeamento de quartas justas do *contratenor* em relação ao *superius* nas partes fortes dos tempos, com o já referido uso da dupla sensível formada pelo fá sustenido, si bequadro, à semelhança do que ocorre no Exemplo Musical 49.

O Exemplo Musical 52 abaixo é uma coleção das passagens em que se recorre ao motivo principal da *stampita*, caracterizado geralmente por saltos de quinta ou de quarta justas, incluindo uma bordadura inferior feita sobre a nota mais aguda.

<sup>604</sup> A rigor, esses intervalos são compostos por causa da distância das oitavas, mas os simplificamos em favor de uma exposição mais clara.

EXEMPLO MUSICAL 52: Ocorrências do principal motivo melódico em *Chominciamento*

Fonte: o autor.

Dos fragmentos motivicos destacados logo acima, a primeira ocorrência, do trecho de abertura da *Prima pars* (comp. 1-3), dá-se em meio às notas sol e dó e a inflexão (si bequadro), formando a bordadura inferior. A insistência nas notas dó e sol no trecho inicial provoca a sensação de “busca” ou de expectativa que precede o desenvolvimento do discurso musical, prestes a começar. A alternância, inicialmente lenta, logo se intensifica nos compassos 3 e 4, dando uma noção de desenvolvimento progressivo que conduz a um começo “real” da dança; na passagem seguinte (*Prima pars* comp. 21-23), temos o motivo apresentado em duas alturas diferentes. Essa sequência é uma marca enérgica que sinaliza o início do refrão menor, intensificada por causa da pontuação da nota-pedal dó e da reapresentação da bordadura (dessa vez ornamentada com uma apojatura em semicolcheia na transcrição) uma segunda acima em relação à anterior, o que dá um sentido dinâmico crescente à passagem; já o compasso 38 da *Prima pars* pertence ao *chiusso* e é uma menção literal ao motivo inicial; na incidência seguinte, o motivo encontra-se transposto à quinta inferior. Ele aparece respectivamente ao final de uma frase (*Quarta pars*) e ao fim da seção (*Quinta pars*) em que foi manipulado para produzir o efeito de remate, primeiro porque a bordadura encontra-se entre duas notas conclusivas (dó) e ademais, por incluir as notas sol (nota consonante da cadência conclusiva) e fá sustenido, que é o quarto grau elevado (quarta aumentada em relação à *finalis* dó) que reconduz ao quinto grau conclusivo.<sup>605</sup> Por fim, ainda na *Quarta pars*, reapresenta-se o motivo original, mas dessa vez com o si bemol na bordadura (comp. 16). Cabe observar que os motivos na *Prima pars* dos compassos 22 e 23 e do compasso 38 não ocorrem apenas nessa *pars*, mas em todas as outras, por estarem incluídas

<sup>605</sup> Como vimos, a “dupla sensível”, típica da polifonia da *Ars nova*, é formada pelo sétimo grau elevado no *superius* contra o quarto, também elevado, do *contratenor*. Esse intervalo é resolvido respectivamente no primeiro e quinto graus.

tanto no Refrão maior quanto no menor. Portanto, se a música for tocada do começo ao fim com todas as repetições, esses motivos serão apresentados 10 vezes.

Os registros da partitura medieval não revelam de pronto aquilo que o intérprete, em razão do seu ofício, precisa saber em primeiro lugar. Tocar ou cantar a música do período exige um questionamento constante. É preciso partir para ações combinadas que envolvem algum conhecimento de teoria e estilo (vocal, instrumental e composicional) para que se façam escolhas conscientes. As duas transcrições contrastantes da Cantiga de Santa Maria n° 105 são exemplos – em meio a uma infinidade de outros, principalmente anteriores ao século XIV –, de que a própria notação não é muitas vezes definitivamente decifrável hoje em dia; não está pronta para o intérprete. A necessidade da adoção de critérios nas escolhas por uma ou outra transcrição vale para cantores, instrumentistas e diretores de conjuntos. Estamos diante de uma expressão oral e escrita e a obra musical do período muitas vezes deve ser considerada para além do que foi notado. Mas convém distinguir: isso não é autorização para um voo livre da imaginação e da livre improvisação, pelo menos não para aqueles que querem seguir uma linha de interpretação historicamente informada.

As citações dos escritores medievais feitas ao longo de nosso texto revelaram a insistência nos mesmos tópicos e a presença das mesmas referências, as obras das *auctoritates*, um corpo literário comum e reconhecido que era depois comentado, parafraseado, glosado... Uma base comum também se fez presente na música, com os mesmos tenores, os *contrafacta*, as constantes citações e alusões, enfim, cooperações contínuas nas quais uma originalidade própria sempre encontrou lugar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme vimos no Capítulo 1, foi no século XIX que surgiram as disciplinas das ciências humanas em sentido moderno. O processo de emancipação de seus métodos em relação aos das ciências naturais foi lento, muito em função da força dos modelos positivistas. Wilhem Dilthey (2010), no final do século XIX, demarcou melhor a fronteira entre os “mecanismos de explicação”, próprios das ciências naturais e os “mecanismos de compreensão” pertencente às *ciências do espírito*. Além de lenta, a distinção dos métodos entre essas duas grandes áreas do conhecimento humano foi também desigual. A sociologia e historiografia estiveram na vanguarda das transformações no final do século XIX e início do XX, enquanto que a musicologia, em relação a essas disciplinas, permaneceria sob a égide do pensamento positivista e historicista por décadas. Sobre essa influência, Kerman (1985) identificou uma “nova onda” no pós-guerra, um Neopositivismo hegemônico. Em consequência disso, a disciplina continuaria por mais tempo a adotar métodos, conceitos e temas tradicionais. Vimos que, segundo o economista François Simiand, eram três os “mitos da história”: o individual (grandes homens), o político (grandes eventos) e o cronológico (obsessão pelas origens). A analogia com os grandes temas musicológicos tradicionais é clara: os grandes mestres, as grandes obras e a busca incessante pela origem de obras, gêneros e estilos musicais. Esses três temas, marcas das abordagens musicológicas tradicionais, são legítimos a nosso ver. O problema é que eles foram de tal forma dominantes que ofuscaram, quando não marginalizaram, outros temas e abordagens, tendendo a reduzir a história da música a uma história de grandes compositores e suas obras. Desde cerca dos anos 1980 ocorreu uma expansão de temas e a uma renovação de métodos na disciplina musicológica. Uma maior interdisciplinaridade – ainda inicial – também marcou essa etapa. Ela possibilitou ampliar os conceitos de obra e de autoria musicais. A chamada “Nova Musicologia” vem possibilitando chegar a novos lugares, mas não está, absolutamente, livre de seus próprios mitos que são os mesmos identificados no pensamento pós-moderno: a iconoclastia, com sua frequente necessidade de destruir as bases tradicionais para reconstruir algo “novo”, além do caráter hermético e obscuro de certos textos.

No início do Capítulo 2, tendo em vista uma melhor identificação de conceitos de obra e autoria em um passado relativamente recente, tratamos inicialmente da “revolução estética” do Romantismo a partir do que ela representava em termos de rompimento com o Barroco e com o Classicismo, “últimos” depositários históricos de elementos formais responsáveis por certa mediação entre o impulso criativo do compositor e o que finalmente resultava desse

impulso: a obra. Ao assumirmos as aspas em *últimos* é porque a chamada “Revolução estética” obviamente não atingiu radicalmente todo o repertório do Romantismo; muitos compositores de música de concerto da época não chegaram a abolir os elementos mediadores tradicionais. Em compensação, foi essa ruptura que abriu uma via inexorável de experimentação característica do Romantismo tardio e dos grandes movimentos musicais a partir da virada do século XX; estes culminaram nas escolas composicionais ou em compositores independentes alinhados com o Modernismo e o Pós-Modernismo. Foi em meio a essas transformações revolucionárias que as concepções de autoria e obra sofreram mutação, pois a crise dos elementos musicais de mediação só veio a alimentar o modelo de artista autossuficiente, demiurgo e criador. Um certo culto da personalidade motivou o título de uma das subseções: “Da obra antes do autor ao autor antes da obra”.

Uma vez esboçadas essas definições, julgamos estar em melhores condições de tratar de conceitos correlatos na Idade Média. Antes, porém, de maneira preliminar, buscamos nos aproximar de definições mais gerais sobre o “indivíduo” na época, o que nos permitiu chegar a dois conceitos essenciais para a visão de mundo medieval, que são os de *cooperação* e *continuidade*. Observamos que longe de constituírem abstrações teóricas quando buscados em música, esses conceitos estiveram concretamente presentes na teoria musical, através da remissão constante dos tratadistas às *auctoritates*, e também em expressões poético-musicais, sobretudo nos constantes recursos inter e intratextuais dessas obras (o *contrafactum*, a citação e a alusão). Nas redes intertextuais imaginárias da Idade Média, circulavam textos musicais orais ou escritos que geravam *contrafacta*, citações e alusões. Observando essas reelaborações, logo vimos o quanto seria impróprio adotar o moderno conceito de plágio para o período. Os constantes empréstimos na composição de uma nova obra musical também nos levaram a rever o conceito de originalidade; ela estava presente nas obras, mas não era perseguida como um ideal, conforme viria a ser em outras épocas. Ela não tinha também o mesmo sentido moderno; ser original era ser capaz de manipular com engenho e criatividade o que preexistia, e não necessariamente buscar novidade; é evidente que se compunham sempre muitas músicas novas, mas mesmo nesses casos, não se fazia *tabula rasa* em termos formais e estéticos, porque as práticas musicais, a exemplo de tantas outras, se davam em um “tecido sem descontinuidade”. O autor ou compositor medieval em geral não tinha ânsia de inovar, não sofria da “presunção de novidades” (*presumptio novitatum*). O sentido medieval de se ser “original” em música a partir da engenhosa manipulação do “antigo” pereceu-nos modelar no caso do *conductus* a três *Procurans odium* que foi por nós examinado: a melodia

de sua voz principal é um *contrafactum*, um empréstimo de uma melodia inteira de uma *chanson de trouvère*. Notamos também que as outras vozes foram quase que totalmente constituídas de fragmentos dessa mesma melodia. Trata-se de uma peça inter e intratextual. A última seção do Capítulo 2, intitulada *Ex improviso* (de improviso) foi dedicada ao uso de bordões, à heterofonia (uma prática primariamente não notada), às práticas de composição oral (*organum* e descanto oral) e à *diapentização* que, ao que tudo indica, teria sido também uma técnica oral. A essa, chamamos de “técnica agregada” às práticas musicais; a análise de um *Benedicamus Domino*, um dos exemplos dessa parte, revelou uma estrutura de contraponto muito próxima às regras de diapentização, abrindo a possibilidade de interpretar essa composição como um exemplo de música notada de fundo oral (intercessão do oral e do escrito).

O surgimento das primeiras notações musicais medievais deu-se em condições favoráveis e necessárias em época e lugar próprios e, se esse não foi o impulsionador exclusivo do fenômeno, os pesquisadores consultados são unânimes em reconhecer a profunda relação entre os esforços de universalização do canto litúrgico e o aparecimento dos sistemas de notacionais musicais da Idade Média. Contudo, depois desse “advento” não foi anulada a presença de uma realidade musical oral que precedeu as grafias musicais da época. No Capítulo 3 tratamos da inter-relação das instâncias oral e escrita, frequentemente dependentes e complementares. A pesquisa relativa a essa parte final de nossa tese levou-nos por caminhos que indicam que a notação musical medieval não determinava a obra musical em sua totalidade, no sentido de ter o poder de cristalizá-la. Os modos de produção e transmissão orais não admitiam uma fixidez total das melodias, mesmo nos casos dos repertórios transmitidos com maior estabilidade (caso dos cantos eclesiásticos litúrgicos). Outros repertórios, transmitidos também oralmente, admitiam e mesmo previam grande flexibilidade, que constatamos nas muitas diferenças das versões múltiplas de um mesmo moteto em várias fontes já no Capítulo 2 (subseção “Variantes *versus* variações: o conceito de movência”). Se houve indícios da presença da oralidade na notação musical (de onde se chega a falar em uma escrita oral), o contrário também se fez valer, já que o simples recurso à notação modificava intrinsecamente a relação do copista com a obra. Esse assunto abre muitas questões secundárias porque era raro que o próprio compositor participasse da confecção dos manuscritos de suas obras hoje disponíveis (o que não quer dizer que ele não fizesse suas próprias anotações). Se frequentemente encontramos música polifônica medieval cujas partes eram apresentadas separadamente nos manuscritos, em outras fontes as partituras costumavam

ser notadas “em grade”, caso de *organa* e *conducti* contidos em códices maiores, como o manuscrito *Pluteus 29.1*, do século XIII, conservado na Biblioteca Medicea Laurenziana em Florença (Exemplos Musicais 5 e 6). É certo que a mera possibilidade de visualização da música grafada implicou em muitos aspectos que podiam influir no resultado final da obra, um assunto que abordamos apenas secundariamente. Porém, não poderíamos deixar de tratar de transformações cruciais ocorridas no século XV que prepararam o terreno para uma separação entre polifonia escrita (*cantus compositus* ou *res facta*) e oral ou mista (*cantare super librum*), definições que encontramos em dois tratados de Tinctoris (1875a, 1875b) a partir de práticas musicais de seu tempo. Ao apresentar o *cantus compositus* ou *resfacta* de um lado e o *cantare super librum* de outro, Tinctoris os diferenciou em essência: na *resfacta*, todas as vozes são dependentes umas das outras, ao passo que na prática *super librum*, as vozes reportam-se apenas ao tenor. Concluimos com Blackburn (1987) que esse foi o início de uma separação a ser consolidada por Listenius em meados do século XVI, com a definição de obra perfeita e absoluta (*opus perfectum & absolutum*), feita para sobreviver ao seu autor, marco de rompimento com as concepções medievais de música.

No Capítulo 4, as análises de três registros fonográficos feitos por dois conjuntos de música medieval de que participo como instrumentista revelaram detalhes de práticas somadas ao texto musical, tais como o prelúdio, a heterofonia e a *polifonização*. Essas “adições” foram resultado de trabalho coletivo ou individual. Dois dos três registros fonográficos foram feitos antes do início desta pesquisa e a terceira gravação foi concluída no final. Além desses registros que acompanham a tese, há transcrições anexas a ela, próprias ou de terceiros. Passagens destacadas dessas transcrições foram inseridas no corpo do texto e examinadas de maneira a evidenciar as decisões tomadas que levaram em conta a forma, as ocorrências musicais e, sobretudo, o estilo de cada composição escolhida.

É apenas dentro dos limites de nosso modesto recorte que podemos dizer que concluimos o que nos propusemos inicialmente a examinar. Os limites foram dados já na Introdução de nosso texto: buscamos “conceitos” (sem artigo) em um período histórico bastante extenso. Se acaso obtivemos sucesso em nosso intento, deixemos que respondam os futuros leitores que se dedicam às mesmas questões. Mas mesmo sem a pretensão de oferecer soluções definitivas para um tema tão complexo, nos foi possível determinar certas constantes históricas, como os conceitos de *cooperação* e *continuidade*, materializados em muitos procedimentos intertextuais, em pistas recorrentes, naquilo que os autores diziam e também no que, sintomaticamente, evitavam dizer de si próprios e do que realizavam (definitivamente

não se viam como “criadores”). “Pobre e frágil compilador”, assim se definiu São Boaventura (1885, p. 1), o mesmo que escreveu uma obra monumental. Ao revermos as etapas de nossa pesquisa, percebemos ter adquirido algo do gosto dos medievais pela compilação; se para eles essa era uma forma de aquisição de conhecimento, converteu-se para nós em um meio de nos aproximarmos de seus modelos.



## REFERÊNCIAS

- AERTSEN, Jan. A Tríade Verdadeiro-Bom-Belo: o lugar da beleza na Idade Média. *Viso: Cadernos de estética aplicada, Revista eletrônica de estética*, Niterói, v. 2, n. 4, p. 1-19, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/49>. Acesso em: 05 nov. 2019.
- AGOSTINHO, Santo. *Santo Agostinho: Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).
- AGOBARDO, Bispo de Lyon. Agobardi liber de correctioni Antiphonarii. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Jacques-Paul Migne Editorem, 1864. col. 329B-340A. (Series latina, t. 104). Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10808531/bsb:BV009118231?queries=%7Cin%20divinis%20laudibus&language=de&c=default>. Acesso em: 10 maio 2020.
- ALFONSO X, Rei. *Cantigas de Santa María: cantigas 1 a 100*. Edición, introducción y notas de Walter Mettmann. Madrid: Castalia, 1986. (Colección Clasicos Castalia, v.1).
- ANGLÉS, Higini. *El Codex Musical de Las Huelgas: musica a veus dels segles XIII-XIV*. Introducció, facsímil i transcripció Higini Anglés. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1931. v. 3.
- ANGLÉS, Higini. *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sábio* (Transcripción musical). Barcelona: Biblioteca Central, 1943. v. 2.
- ANONYMOUS II: Tractatus de discantu. In: COUSSEMAKER, Edmond de. (comp.). *Scriptorum de musica medii aevi*, Hildesheim; Zurich; New York: Georg Olms Verlag, 1987. (Novam seriem a Gerbertina alteram) v. 1. p.303–19.
- ANONYMOUS IV: De mensuris et discantu. In: Coussemaker, Edmond de. *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. Hildesheim: Olms, 1963. v.1. p. 327-364. Disponível em: <https://chtml.indiana.edu/tml/13th/ANO4DEM>. Acesso em: 4 dez. 2020.
- AQUINO, Tomás de, Santo. *Tertia Pars Summae Theologiae: a quæstione LX ad quæstionem XC ad codices manuscriptos vaticanos exacta cum commentariis Thomæ de Vio Caietani Ordinis Praedicatorum S.R.E. Cardinalis et supplemento eiusdem tertiæ partis cura et studio Fratrum Eiusdem Ordinis*. Romae ex Typographia Polyglotta, 1906. t. 12.
- AQUINO, Tomás de, Santo. *Suma Teológica*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2016a. v. 3.
- AQUINO, Tomás de, Santo. *Suma Teológica*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2016b. v. 1.
- AQUINO, Tomás de, Santo. *Suma Teológica*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2016c. v. 4.
- AQUINO, Tomás de, Santo. *Suma Teológica*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2016d. v. 2.
- AQUINO, Tomás de, Santo. *Suma Teológica*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2016e. v. 7.

ARISTÓTELES. Magna Moralia. In: ARISTOTLE. *The Works of Aristotle: Magna Moralia, Ethica Eudemia, De Virtutibus et Vitiis*. Translated into English under the editorship of William David Ross. London: Oxford University Press, 1915. v. 9, Book II, Chapter XII, 1211b, 18-39 [numeração Bekker]. Disponível em:  
<https://archive.org/details/p2workstranslat09aris/page/86/mode/2up?q=flute+player>  
 Acesso em: 18 maio 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Tradução e notas de Ana Maria Valente a partir R. Kassel. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BALENSUELA, Matthew C. Anonymous theoretical writings. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 29 jan. 2019. Disponível em:  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000969>. Acesso em: 01 jul. 2020.

BALTZER, Rebecca. Johannes de Garlandia. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001a. Disponível em:  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014358>. Acesso em: 29 jun. 2020.

BALTZER, Rebecca. Magister Lambertus. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001b. Disponível em:  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015893>. Acesso em: 01 jul. 2020.

BARONCINI, Rodolfo. Zorzi Trombetta and the Band of Piffari and Trombones of the Serenissima: New Documentary Evidence. *Historic Brass Society Journal*, v. 14, p.59-82, 2002. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/29591708/Zorzi\\_Trombetta\\_and\\_the\\_Band\\_of\\_Piffari\\_and\\_Trombones\\_of\\_the\\_Serenissima\\_New\\_Documentary\\_Evidence\\_Historic\\_Brass\\_Society\\_Journal\\_14\\_2002\\_p\\_59\\_82](https://www.academia.edu/29591708/Zorzi_Trombetta_and_the_Band_of_Piffari_and_Trombones_of_the_Serenissima_New_Documentary_Evidence_Historic_Brass_Society_Journal_14_2002_p_59_82). Acesso em: 06 ago. 2018.

BARROS, José D' Assunção. A Escola dos Annales e a Crítica ao Historicismo e ao Positivismo. *Revista Territórios e Fronteiras*, v. 3, n.1, p.75-102, Jan./Jun. 2010.

BEDA, O VENERÁVEL. In Lucæ Evangelium Expositio. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Jacques-Paul Migne Editorem, 1864. col. 423A-476A. (Series Latina, t. 92). Disponível em:  
<https://archive.org/details/patrologiaecurs54unkngoog/page/n218/mode/2up?q=LIBER+TERTIUS>. Acesso em: 10 ago. 2019.

BEDA, O VENERÁVEL. Musica quadrata seu mensurata. In: MIGNE, Jacques-Paul. (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Garnier, 1904. col.919B-938B. (Series Latina, t. 90).

BEGNI, Gérard. Du chant vieux-romain au chant grégorien. In: À SPANI. *Festival du Comminges* [Website]. [S.l.: s.n.], c2017. Disponível em: <http://www.festival-du-comminges.com/wp-content/uploads/2017/10/DU-CHANT-VIEUX-ROMAIN-AU-CHANT-GREGORIEN.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2020.

BELDOMANDO, Prosdócimo de'. *Contrapunctus*. a new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Jan Herlinger. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1984. (Greek and Latin Music Theory, n. 1).

BENT, Margareth. Resfacta and Cantare Super Librum. *Journal of the American Musicological Society*, v. 36, n. 3, p. 371-391, Autumn 1983. Disponível em: <http://online.ucpress.edu/jams/article-pdf/36/3/371/156278/831232.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

BENTO, São. Da humildade. In: BENTO, São. *A Regra de São Bento*. 2. ed. Tradução de D. João Evangelista Enoud. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1990. p. 38-47.

BLACKBURN, Bonnie J. On Compositional Process in the Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, v. 40, n. 2, p. 210-284, Summer 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831517>. Acesso em: 16 maio 2020.

BLOCH, Marc. O ídolo das origens. In: BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Edição anotada por Étienne Bloch. Prefácio de Jacques le Goff. Apresentação à edição brasileira Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.56-60.

BOAVENTURA, São. Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi. In: COLLEGIUM SANCTI BONAVENTURÆ (studio et cura). *Doctor Seraphici S. Bonaventuræ S.R.E. Episcopi Cardinalis Opera Omnia*. Issu et auctoritate R.<sup>MI</sup> P. Bernardini A Portu Romatino. Propre Florentiam: Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1882. (t. 1, v.1). Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221\\_Bonaventura/1221-1274,\\_Bonaventura,\\_Doctoris\\_Seraphici\\_Opera\\_Omnia\\_\(Quaracchi\)\\_Vol\\_01\\_\(1\),\\_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221_Bonaventura/1221-1274,_Bonaventura,_Doctoris_Seraphici_Opera_Omnia_(Quaracchi)_Vol_01_(1),_LT.pdf). Acesso em: 10 maio 2020.

BOAVENTURA, São. Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi. In: COLLEGIUM SANCTI BONAVENTURÆ (studio et cura). *Doctor Seraphici S. Bonaventuræ S.R.E. Episcopi Cardinalis Opera Omnia*. Issu et auctoritate R.<sup>MI</sup> P. Bernardini A Portu Romatino. Propre Florentiam: Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1885. (t. 1, v.2). Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221\\_Bonaventura/1221-1274,\\_Bonaventura,\\_Doctoris\\_Seraphici\\_Opera\\_Omnia\\_\(Quaracchi\)\\_Vol\\_02,\\_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221_Bonaventura/1221-1274,_Bonaventura,_Doctoris_Seraphici_Opera_Omnia_(Quaracchi)_Vol_02,_LT.pdf) . Acesso em: 12 maio 2020.

BOAVENTURA, São. Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi. In: COLLEGIUM SANCTI BONAVENTURÆ (studio et cura). *Doctor Seraphici S. Bonaventuræ S.R.E. Episcopi Cardinalis Opera Omnia*. Issu et auctoritate R.<sup>MI</sup> P. Bernardini A Portu Romatino. Propre Florentiam: Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1887. (t. 2, v. 3). Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z\\_1221-1274\\_\\_Bonaventura\\_\\_Doctoris\\_Seraphici\\_Opera\\_Omnia\\_\(Quaracchi\)\\_Vol\\_03\\_\\_LT.pdf.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1221-1274__Bonaventura__Doctoris_Seraphici_Opera_Omnia_(Quaracchi)_Vol_03__LT.pdf.html) . Acesso em: 22 maio 2020.

BOÉCIO, Anísio Mânlio Torquato Severino. De institutione musica. In: FRIEDLIN, Gottfried (ed.). *De Institutione arithmetica (libri duo); De institutione musica (libri quinque)*. Leipzig: B.G. Teubner, 1867. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/De\\_institutione\\_musica\\_\(Bo%C3%ABthius%2C\\_Anicius\\_Manlius\\_Severinus\)](https://imslp.org/wiki/De_institutione_musica_(Bo%C3%ABthius%2C_Anicius_Manlius_Severinus)). Acesso em: 18 jul. 2020.

BOWLES, Edmund A. Haut et Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages. In: MCGEE, Timothy J. (org.). *Instruments and their Music in the Middle Ages: Music in Medieval Europe*. London; New York: Routledge, 2016a. E-book. pos. 608-1196. (Music in Medieval Europe).

BOWLES, Edmund A. Musical Instruments at the Medieval Banquet In: MCGEE, Timothy J. (org.). *Instruments and their Music in the Middle Ages: Music in Medieval Europe*. London; New York: Routledge, 2016b. E-book. pos. 11868-12173. (Music in Medieval Europe).

BOWLES, Edmund A. On the Origin of the Keyboard Mechanism in the Late Middle Ages. In: MCGEE, Timothy J. (org.). *Instruments and their Music in the Middle Ages: Music in Medieval Europe*. London; New York: Routledge, 2016c. E-book. pos. 2824-3147. (Music in Medieval Europe).

BOYDEN, David D. *et al.* Scordatura. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041698>. Acesso em: 06 out. 2020.

BRADLEY, Catherine A. Contrafacta and Transcribed Motets: Vernacular Influences on Latin Motets and Clausulae in the Florence Manuscript. *Early Music History*, Cambridge, United Kingdom, v. 32, p. 1-70, 2013. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26379236>. Acesso em: 20 fev. 2019.

BRADLEY, Catherine A. *et al.* Motet. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 30 dez. 2019. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000369371>. Acesso em: 02 jul. 2020.

BRAUDEL, Fernand. Histoire et Sciences sociales: La longue durée. *Annales*, 13<sup>e</sup> Année, n. 4, Oct. – Dec., 1958. p.725-753. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27579986>. Acesso em: 30 set. 2020.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. Tradução: Nilo Odália. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2010.

BURNS, James. Master of Arts. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01759a.html>. Acesso em: 06 jul. 2020.

BURTON, Edwin. Robert Kilwardby. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/08644a.htm>. Acesso em: 28 jun. 2020.

BUSSE BERGER, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Leitura e Crítica).

CARLOS MAGNO, Imperador. Capitula Infra *Æcclesiam*. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Jacques-Paul Migne Editorem, 1862. col. 283A-288D. (Series Latina, t. 97). Disponível em: <https://archive.org/details/patrologiaecurs84unkngoog/page/n148/mode/2up?q=secundum+ordinem+et+morem+>. Acesso em: 27 maio 2020.

CHEW, Geoffrey; MCKINNON, James W. Centonization. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05279>. Acesso em: 15 fev. 2021.

CHOMINCIAMENTO di gioia (“stampita” anônima italiana, séc. XIV): conjunto Atempo. [S.l.: s.n.], 24 maio 2021a. 1 vídeo (ca. 6 min.). Publicado pelo canal de Pedro Hasselmann Novaes. Disponível em: <https://youtu.be/BUAu24cyM0k>. Acesso em: 25 maio 2021.

CHOMINCIAMENTO di gioia (“stampita” anôn. italiana, séc. XIV): conjunto Atempo – análise parcial. [S.l.: s.n.], 15 jan 2021b. 1 vídeo (ca. 2 min.). Publicado pelo canal de Pedro Hasselmann Novaes. Disponível em: <https://youtu.be/dlEt1SbCucg>. Acesso em: 25 maio 2021.

CLEMENCIC, René. *Carmina Burana: Gesamtausgabe der Mittelalterlichen melodien mit den dazugehörigen texten*. Textkommentar von Ulrich Müller. Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth. München: Heimeran, 1979.

COINCI, Gauthier de. *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci (1177[78]-1236)*. Édition musicale critique avec introduction et commentaires par Jacques Chailley. Paris: Heugel, 1959. Première série. t. 15.

COLETTE, Marie Noëlle. Élaboration des notations musicales: IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle. In: COLETTE, Marie Noëlle; POPIN, Marielle; VENDRIX, Philippe. *Histoire de la Notation: du Moyen Âge à la Renaissance*. Paris: Minerve, 2003. Première partie, p. 11-86. (Collection Musique Ouverte).

COLLEGIUM SANCTI BONAVENTURÆ. Prolegomena ad primum librum. In: COLLEGIUM SANCTI BONAVENTURÆ (studio et cura). *Doctoris Seraphici S. Bonaventuræ S. R. E. Episc. Card. Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*. Prope Florentiam: Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1882. t. 1, v. 1, p. lv-lxxxiv. Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221\\_Bonaventura/1221-1274,\\_Bonaventura,\\_Doctoris\\_Seraphici\\_Opera\\_Omnia\\_\(Quaracchi\)\\_Vol\\_01\\_\(1\),\\_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/221_Bonaventura/1221-1274,_Bonaventura,_Doctoris_Seraphici_Opera_Omnia_(Quaracchi)_Vol_01_(1),_LT.pdf). Acesso em: 05 maio 2020.

COLOGNE, Francon. *Ars Cantus Mensurabilis*. Introduction, traduction et notes par Jean-Philippe Navarre. Paris: Cerf, 1997. (Amicus, Première Serie: Moyen Âge). Edição bilíngue (latim/francês).

CONDÉ, Jean de. Li dis dou levrier. In: CONDÉ, Badouin; CONDÉ, Jean. *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*. Auguste Scheler (ed.). Bruxelles: Deveaux, 1866. t. 2.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006. p. 5-22. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/resumo01.htm> . Acesso em: 03 nov. 2020.

COOKE, Peter. Heterophony. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012945>. Acesso em: 02 dez. 2020.

CORBIN, Solange. *L'Église à la conquête de sa musique*. Paris: Gallimard, 1960. (Collection Pour la Musique).

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral, com colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DAVERIO, John. Symmetry and Chaos: Friedrich Schlegel's views on Music. *Nineteenth Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*. v. 11, n. 1, p. 51-62, 1987.

DELORME, Jean. *As Grandes Datas da Idade Média: 395-1492*. Tradução de: Cascais Franco. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. (Coleção Saber).

DENOEL, Charlotte. Le fonds des manuscrits latins de Notre-Dame de Paris à la Bibliothèque Nationale de France. *Scriptorium: Centre d'Études des Manuscrits*. v. 58, n. 2, p. 131-173, 2004. Disponível em: <https://hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-00865620/document>. Acesso em: 22 jul. 2020.

DESCHAMPS, Eustache. *Oeuvres complètes*. Gaston Raynaud (ed.). Paris: Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1891. v. 7.

DILTHEY, Wilhelm. *Introdução às Ciências Humanas: tentativa de uma fundamentação para o estudo da sociedade e da história*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUBY, Georges. O historiador, hoje. Entrevista realizada por Raymond Bellour. In: DUBY, Georges *et al.* História e Nova História. 2. ed. Tradução: Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1989. p. 7-19.

DUCKLES, Vincent *et al.* Musicology. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 30 jan. 2014. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>. Acesso em: 3 ago. 2020.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Organizado por Michael Schröter. Tradução: Vera Ribeiro. Revisão técnica e notas: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ERICKSON, Raymond. Introduction. In: PALISCA, Claude V. (ed.). *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. Translated, with Introduction and notes, by Raymond Erickson. Edited by Claude V. Palisca. New Haven; London: Yale University Press, 1995. p. ix-liv.

EVERIST, Mark. *French Motets in the Thirteenth Century: music, poetry and genre*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1994. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/French\\_Motets\\_in\\_the\\_Thirteenth\\_Century.html?id=MPQuH47eoWAC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/French_Motets_in_the_Thirteenth_Century.html?id=MPQuH47eoWAC&redir_esc=y). Acesso em: 03 abr. 2020.

EVERIST, Mark. *Discovering Medieval Song: Latin Poetry and Music in the Conductus*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2018. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=42FjDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=mark+everist+1994&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj9k4OctLjrAhXTD7kGHTaUCP8Q6AEwAXoECAIQAg#v=onepage&q=mark%20everist%201994&f=false>. Acesso em: 26 ago. 2020.

FALCK, Robert. Raimbaut de Vaqueiras. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050117>. Acesso em: 16 nov. 2020.

FALCK, Robert; PICKER, Martin. Contrafactum. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002862>. Acesso em: 3 ago. 2020.

FALLOWS, David. Landini cadence. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015943>. Acesso em: 9 dez. 2020.

FERAND, Ernest T. What is *Res Facta*? *Journal of the American Musicological Society*, v. 10, n. 3, Autumn 1957. p. 141-150. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/jams/article/10/3/141/48020/What-Is-Res-Facta>. Acesso em: 10 maio 2020.

FERREIRA, Manuel Pedro. Rhythmic paradigms in the Cantigas de Santa Maria: French versus Arabic precedent. *Plainsong and Medieval Music*, v. 24, n. 1, 2015. p. 1-24.

FESSEL, Pablo. El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonia. *Acta Musicologica*, v. 82, n. 1, 2010. p. 149-171. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23075191>. Acesso em: 29 set. 2020.

FIORENTINO, Giuseppe. ‘Cantar por uso’ and ‘cantar fabordón’: the ‘unlearned’ tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond). *Early*

- Music*, v. 43, n. 1, p. 23-35, jan. 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/10334185/\\_Cantar\\_por\\_uso\\_and\\_cantar\\_fabord%C3%B3n\\_the\\_unlearned\\_tradition\\_of\\_oral\\_polyphony\\_in\\_Renaissance\\_Spain\\_and\\_beyond\\_Early\\_Music\\_43\\_1\\_2015\\_23\\_35](https://www.academia.edu/10334185/_Cantar_por_uso_and_cantar_fabord%C3%B3n_the_unlearned_tradition_of_oral_polyphony_in_Renaissance_Spain_and_beyond_Early_Music_43_1_2015_23_35). Acesso em: 21 jun. 2020.
- FLOREA, Luminita. Simon Tunstede. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028586>. Acesso em: 01 jul. 2020.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 4.ed. Revisão de Mário R. Q. Moraes e Carlos T. Kurata. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. Apresentação In: VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Tradução do latim, seleção iconográfica, introdução e notas de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 11-25.
- FULLER, Sarah. Discant and the Theory of Fifthing. *Acta Musicologica*, v. 50, n. 1/2, p. 241-275, Jan./Dec., 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/932295?seq=1>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- GALLO, F. Alberto. The Visconti Library. In: GALLO, F. Alberto. *Music in the Castle: Troubadours, Books and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*. Translated from the Italian by Anna Herklotz. Translations from Latin by Kathryn Krug. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995. p. 47-68.
- GAMPEL, Alan. Papyrological Evidence of Musical Notation from the 6<sup>th</sup> to the 8<sup>th</sup> centuries. *Musica Disciplina*, v. 57, p. 5-50, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24427165> Acesso em: 08 mar. 2020.
- GARLANDIA, Johannes de. *Concerning Measured Music (De Mensurabili Musica)*. Translated by Stanley H. Birnbaum. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1978.
- GHELLINCK, Joseph de. Peter Lombard. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020a. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/11768d.htm>. Acesso em: 13 jun. 2020.
- GHELLINCK, Joseph de. Peter Comestor. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020b. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/11763b.htm>. Acesso em: 29 jun. 2020.
- GIRAUD, Cédric. Maîtres et élèves à Paris au Moyen Âge: le cas de l'école cathédrale. In: SOCIETE des Amis de Notre-Dame. [S. l.: s. n.], c2020. Disponível em: <https://xn--sokitdesamisdenotre-damedeparis-e0cb.fr/maitres-et-eleves-a-paris-au-moyen-age-le-cas-de-lecole-cathedrale/#page-content>. Acesso em: 20 dez. 2019.
- GODT, Irving; RIVERA, Benito V. *The Vatican Organum Treatise: A Color Reproduction, Transcription, and Translation*. Henryville (PA): Institute of Mediaeval Music, 1984. v. 2. p. 293-345. Disponível em: <https://chmtl.indiana.edu/tml/12th/ARSORG>. Acesso em: 3 dez. 2020.



GRAN Piadad'. Intérprete: Conjunto Codex Sanctissima. *In: SALUS infirmorum: títulos da Virgem, parte 2.* Intérprete: Conjunto Codex Sanctissima. Rio de Janeiro: [s.n.], 2018. 1CD, faixa 9 (ca. 5 min.). BND-002. Disponível em: [http://www.codexsma.net/page\\_10.html](http://www.codexsma.net/page_10.html). Acesso em: 20 maio 2021.

GROCHEIO, Johannes de. De Musica. *In: Rohloff, Ernst. Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht.* Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1943. v. 2 p. 41-67. (Media latinitas musica). Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM>. Acesso em: 29 nov. 2020.  
GROCHEIO, Johannes de. *Concerning Music [De Musica]* 2nd. ed. Translated by Albert Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1974.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental.* 5. ed. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HALE, J. R. (org.). *Dicionário do Renascimento Italiano.* Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HALL, Mirko. Friedrich Schlegel's Romanticization of Music. *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, v. 42, n. 3, p. 413-429, Spring 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40264220?seq=1>. Acesso em: 03 jan. 2018.

HAMMOND, Frederick; ELLSWORTH, Oliver B. Jacobus of Liège. *In: ROOT, Deane L. (ed.). Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014275>. Acesso em: 15 nov. 2020.

HAMMOND, Frederick; ROESNER, Edward H. Hieronymus de Moravia. *In: ROOT, Deane L. (ed.). Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014275>. Acesso em: 29 jun. 2020.

HAMON, Pierre; GONNEAUD, Philippe. *Estampies & Danses Royales: Documents Annexes.* Centre de Musique Médiévale de Paris, Ateliers 1996-1997. Apostila com partituras fornecidas aos alunos pelo referido centro privado de estudos de música medieval, localizado em Paris.

HERLINGER, Jan. Marchetto da Padova. *In: ROOT, Deane L. (ed.). Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001a. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017738>. Acesso em: 04 jul. 2020.

HERLINGER, Jan. Prosdocimus de Beldemandis. *In: ROOT, Deane L. (ed.). Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001b. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022430>. Acesso em: 04 jul. 2020.

HESSEN, Johannes. Teoria do Conhecimento. 7. ed. Tradução de António Correia. Coimbra: Arménio Amado Editor, Sucessor, 1980. (Colecção Studium).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O atual e o inatual na obra de Leopold von Ranke. *Revista de História da Universidade Federal de São Paulo*, São Paulo, ano 25, v. 50, n. 100, p. 431-482, out./dez. 1974. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132639>. Acesso em: 07 maio 2019.

HOMO-LECHNER, Catherine. *Sons et Instruments de Musique au Moyen Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècles*. Paris: Errance, 1996. (Collection des Hesperides).

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. reimpressão com alterações. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUGHES, Andrew. Franco of Cologne. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010138>. Acesso em: 27 jun. 2020.

HUGLO, Michel. Der Prolog des Odo zugeschriebenen "Dialogus de Musica". *Archiv für Musikwissenschaft*, v.28, p.134-146, 1971.

HUGLO, Michel; BROCKETT, Clyde. Odo. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020255>. Acesso em: 3 dez. 2020.

ISABELLA ("stampita" anônima italiana do século XIV): conjunto Atempo. [S.l.: s.n.], 25 maio 2021. 1 vídeo (ca. 7 min.). Publicado pelo canal de Pedro Hasselmann Novaes. Disponível em: <https://youtu.be/8BdWkzgh5gc>. Acesso em: 25 maio 2021.

JANIN, Barnabé. *Chanter sur le Livre: manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles)*. Préface de Jean-Yves Haymoz. 2 ed. Lyon: Symétrie, 2014.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 4. ed. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JOÃO, O DIÁCONO. Sancti Gregorii Magni Vita. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Garnier, 1902. col. 59D-242C. (Series Latina, t. 75). Disponível em: <https://archive.org/details/patrologiaecurs02saingoog/page/n34/mode/2up?q=SANCTI+GREGORII+MAGNI+VITA>. Acesso em: 03 abr. 2020.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 5. ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

KARP, Theodore. Blondel de Nesle. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003303>. Acesso em: 26 ago. 2020.

KERMAN, Joseph. How We Go into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 2, Winter/1980. p. 311-331. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343130>. Acesso em: 29 out. 2020.

KERMAN, Joseph. Musicology and Positivism: the Postwar Years. In: KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, United States: Harvard University Press, 1985. p. 31-59.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Coleção Opus 86.

KLEINHENZ, Christopher. (ed.). *Medieval Italy: An Encyclopedia*. Abington; New York: Routledge, 2004.

KRAEBEL, Andrew. Modes of Authorship and the Making of Medieval English Literature. In: BERENSMEYER, Ingo; BUELENS, Gert. DEEMOR, Marysa (ed.). *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2019. p. 98-114. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/terms.%20https://doi.org/10.1017/9781316717516.007> Acesso em: 02 fev. 2020.

LAMBERTUS, Magister, [Pseudo-Aristóteles]. Tractatus de Musica. In: COUSSEMAKER, Edmond de. (comp.). *Scriptorum de musica medii aevi*, Hildesheim; Zurich; New York: Georg Olms Verlag, 1987. p. 251-81. (Novam seriem a Gerbertina alteram, v.1.)

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: Ed. Coimbra, 1952.

LASOCKI, David. Researching the Recorder in the Middle Ages. *American Recorder*, v. 52, n. 1, p. 14-19, January 2011.

LE GOFF, Jacques. *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*. Tradução de Orlando Cardoso. Lisboa: Gradiva, [1982?]. (Coleção Construir o Passado).

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. (Coleção Repertórios).

LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru: EDUSC, 2005. (Coleção História).

LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais na Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LE VOT, Gérard. *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris: Minerve, 1993. (Collection Musique Ouverte).

LE MOS, Maya Suemi. Do tempo analógico ao tempo abstrato: a música mensurata e a construção da temporalidade moderna. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 35, p. 159-175, jan./jul. 2005. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2235/1374>. Acesso em: 09 jul. 2020.

LEODIENSIS, Jacobi. *Speculum musicae*. In: Bragard, Roger. (ed.). *Corpus scriptorum de musica*. Rome: American Institute of Musicology, 1973. v. 3. p. 161-317.

LEVY, Kenneth; TROELSGÅRD, Christian. Byzantine chant. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2016. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004494>. Acesso em: 1 dez. 2020.

LÖWY, Michael. Revisitações do romantismo. [Entrevista concedida ao Blog Lusoleituras] In: BLOG Lusoleituras, [s.l.: s.n.], 2011. Acesso em: 6 jul. 2011. Disponível em: <https://lusoleituras.wordpress.com/2011/07/06/revisitaes-do-romantismo-entrevista-com-michael-lowy/>. Acesso em: 16 out. 2019.

LOYN, Henry Royston (org.). *Dicionário da Idade Média*. Tradução de Álvaro Cabral. Revisão técnica de Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MACHAUT, Guillaume de. *Œuvres Complètes: Les Ballades*. Transcription by Leo Schrade. Introduction by Stanley Boorman. Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1977. v. 4.

MARIANI, Angela. *Inventio and Improvisation in the Performance of Medieval Music: a practical approach*. Oxford University Press, 2017. E-book

MARÍAS, Julian. *História da Filosofia*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MARSHALL, J. H. Pour l'Étude des "Contrafacta" dans la Poésie des Troubadours. *Romania*, Genève, v. 101, n. 403 (3), p. 289-335, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45041149?seq=1>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Kapellmeister*. Margarete Reimann (ed.). Kassel: Barenreiter, 1954.

MCGARRY, Daniel D. Introduction. In: SALISBURY, John of. *Metalogicon: a twelfth-century defense of verbal and logical arts of the trivium*. Translated with an introduction & notes by Daniel D. McGarry. Philadelphia: Paul Dry Books, 2009. p. xv-xxvii.

MCGEE, Timothy J. Instruments and the Faenza Codex. *Early Music*, Oxford, v. 14, n. 4, p. 480-490, Nov. 1986. Disponível em : <http://www.jstor.org/stable/3127515>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MCGEE, Timothy J. *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

MCGEE, Timothy J. *Estilo Vocal e Ornamentação do Canto Medieval*. Tradução e textos adicionais de Félix Ferrà. São Paulo: Fontenele Publicações, 2019.

MESTI, Diogo Norberto. Os poderes da música e a alma em Platão: tons, movimentos e harmonia. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 19, p. 3-12, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/466/771>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MEYER, Christian. Polyphonies médiévales et tradition orale. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, v. 6, p. 99-117, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40240162>. Acesso em: 05 abr. 2020.

MICHAŁOWSKI, K.; SAMSON, J. Chopin, Fryderyk Franciszek. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099>. Acesso em: 18 set. 2020.

MIGNE, Jacques-Paul (comp.). Primus Ordo Romanus. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Garnier, 1895. (Series Latina, t. 78). col. 937A-968C. Disponível em: <https://archive.org/details/patrologiaecurs12saingooq/page/n471/mode/2up?q=PRIMUS+ORDO+ROMANUS>. Acesso em: 8 ago. 2020.

MORAVIA, Ieronimus de. Tractatus de Musica. In: COUSSEMAKER, Edmond de. (comp.). *Scriptorum de musica medii aevi*. Hildesheim: Olms Verlag, 1963. (Novam seriem a Gerbertina alteram). v. 1. p. 89-94; p. 139-54.

MUSICA Enchiriadis and Scholia Enchiriadis. Translated by Richard L. Holladay. In: HOLLADAY, Richard L. *The Musica Enchiriadis and Scholia Enchiriadis: a translation and commentary*. 1977. Dissertação (Philosophy PhD). School of The Ohio State University, Columbus, OH. p. 52-253.

MÚSICA medieval: recursos e técnicas habituais (vídeo ilustrativo). [S.l.: s.n.], 15 jan 2021. 1 vídeo (ca. 13 min.). Publicado pelo canal de Pedro Hasselmann Novaes. Disponível em: <https://youtu.be/DLIfSA12o-Q>. Acesso em: 25 maio 2021.

NAVARRÉ, Jean-Philippe. Introduction. In: COLOGNE, Francon. *Ars Cantus Mensurabilis*. Introduction, traduction et notes par Jean-Philippe Navarre. Paris: Cerf, 1997. (Amicus, Première Serie: Moyen Âge). Edição bilíngue (latim/francês).

NETTL, Bruno. The Shape of the Story: Some Remarks on History. In: *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2005. p. 225-232.

NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.

OCCAM, Guillermo de. *Principios de Teología*. Traducción del latín y edición de Luis Farré. Madri: Sarpe, 1985. (Los Grandes Pensadores, n. 73).

OUVRARD, Jean-Pierre. *La Chanson Polyphonique Française du XVI<sup>e</sup> Siècle: Guide Pratique*. Paris: ASSECARM Île-de-France, 1982.

PAGE, Christopher. Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella. *The Galpin Society Journal*, v.32, p. 77-98, May 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/841538>. Acesso em: 21 nov. 2020.

PAGE, Christopher. *Summa musicae*: a thirteenth-century manual for singers. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1991. (Cambridge musical texts and monographs).

PAGE, Christopher. *Discarding Images*: Reflections on Music and Culture in Medieval France. New York: Oxford University Press, 1993.

PAGE, Christopher. Grocheio [Grocheo] Johannes de. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014359>. Acesso em: 30 06 2020.

PALISCA, Claude V. (ed.). *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. Translated, with Introduction and notes, by Raymond Erickson. New Haven; London: Yale University Press, 1995.

PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music*: The development of musical notation from the ninth to the fifteenth century. With sixty-two facsimiles. New York: Pendragon Press, 1978.

PAYNE, Thomas B. Carmina Burana. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004961>. Acesso em: 27 ago. 2020.

PAYNE, Thomas B. Philip the Chancellor. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 1 jul. 2014. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021561>. Acesso em: 21 jul. 2020.

PÉRÈS, Marcel. [encarte explicativo]. In: VÊPRES du jour de Pâques: chants de l'Église de Rome. Intérprete: *Ensemble Organum*, direction de Marcel Pérès. Mas de Vert: Harmonia Mundi France, 1996. (Collection *Musique d'abord*). CD HMA 1951604.

PERNOUD, Régine. *Idade Média*: o que não nos ensinaram. Tradução de Maurício Brett Menezes. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

PERNOUD, Regine. *Luz sobre a Idade Média*. Publicações Europa-América, 1996. (Coleção Fórum de História).

PINEGAR, Sandra. Textual and Conceptual Relationships among Theoretical Writings on Measurable Music during the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries. 1991. Dissertation (Historical Musicology PhD). School of Arts and Sciences, Columbia University, NY. Disponível em: <https://search.proquest.com/docview/303944932>. Acesso em: 01 jul. 2020.

PIRROTTA, Nino. Elementi rapsodici nella polifonia italiana del Trecento. *Recercare*, Roma, v. 1, p. 7-21, 1989.

PLA SALES, Roberto. *Cantigas de Santa María Alfonso X el Sabio*: nueva transcripción integral de su música según la métrica latina. Edición y comentarios Roberto Pla. Madrid: Musica Didactica S.L., 2001.

PLANCHART, Alejandro Enrique. Trope. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28456>. Acesso em: 15 fev. 2021.

PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *Leis*. Trad., intr., notas : Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2004. v. 1, Livro VII. (Coleção Textos Filosóficos).

PLUMLEY, Yolanda. Intertextuality in the Fourteenth-Century Chanson. *Music & Letters*, New York, v. 84, n. 3, p. 355-377, Aug., 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3526310>. Acesso em: 23 jan. 2020.

POPIN, Marielle. La notation carée noire . In: COLETTE, Marie Noëlle; POPIN, Marielle; VENDRIX, Philippe. *Histoire de la Notation: du Moyen Âge à la Renaissance*. Paris: Minerve, 2003. Deuxième partie, p. 91-131. (Collection Musique Ouverte).

RASTALL, Richard. Some English Consort-Grouping of the Late Middle Ages. In: MCGEE, Timothy J. (org.). *Instruments and their Music in the Middle Ages: Music in Medieval Europe*. London; New York: Routledge, 2016. E-book. pos. 2075-2814. (Music in Medieval Europe).

RECKOW, Fritz. *Der Musiktraktat des Anonymus 4*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1967. v. 1.

RICHÉ, Pierre. *The Carolingians: A Family Who Forged Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

RIPIN, Edwin M. Towards an Identification of the Chekker. In: MCGEE, Timothy J. (org.). *Instruments and their Music in the Middle Ages: Music in Medieval Europe*. London; New York: Routledge, 2016. E-book. pos. 3158-3457. (Music in Medieval Europe).

ROBINSON, J. Bradford. Dahlhaus, Carl. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007055>. Acesso em: 22 out. 2020.

ROBINSON, Paschal. St. Bonaventure. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/02648c.htm>. Acesso em: 15 jun. 2020.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jaime. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 261-274.

ROTTER-BROMAN, Signe. Contratenor parts in polyphonic songs from the late Trecento (Italy, ca. 1400): Challenges for concepts of Polyphony and improvisation. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, v. 8, n. 162, p. 65-78, 2014-2016. Disponível em: <https://unipub.uni-graz.at/jims/periodical/titleinfo/1932833>. Acesso em: 20 maio 2018.

ROWLAND-JONES, Anthony. Iconography in the History of the Recorder up to c.1430: Part 1. *Early Music*, v. 33, n. 4, p. 557-574, Nov. 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3519580>. Acesso em: 6 dez. 2015.

ROWLAND-JONES, Anthony. Iconography in the History of the Recorder up to c.1430: Part 2. *Early Music*, v. 34, n. 1, p. 3-27, Feb. 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3519480>. Acesso em: 12 maio 2015.

SACHS, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*. New York: Dover, 1943.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. SADIE, Stanley; LATHAM, Alison (ed.). Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAINT-AMAND, Hucbaldo de. De harmonica institutione. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Garnier, 1880. col. 905B-958C. (Series Latina, t. 132). Disponível em: <https://archive.org/details/patrologiaecurs00saingoog/page/n457/mode/2up?q=opuscula+de+musica>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SAINT-AMAND, Ubaldo di. Musica. In: SAINT-AMAND, Ubaldo di; PRÜM, Regione di. *Musica; Epistola de harmonica institutione*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Alessandra Fiori. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011.

SALISBURY, João de. Metalogicus. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Garnier Fratres Editores, et Jacques-Paul Migne, Successores, 1900. col. 823A-946C. (Series Latina, t. 199). Disponível em: <https://archive.org/details/patrologiaecurs10unkngoog/page/n466/mode/2up?q=quasi+nanos>. Acesso em: 11 jul. 2020.

SALOMO, Elias. *Scientia artis musicæ*. In: GERBERT, Martin. (comp.). *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Hildesheim: Olms Verlag, 1963. v. 3, p. 16-64. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/SALSCI>. Acesso em: 29 nov. 2020.

SCHIMA, Martin van; SCHEIK, Christiane. *Instrumental Music of the Trecento: a critical edition of the instrumental music of the repertoire of the manuscript London, British Library, add. 29987*. Edited by Martin van Scheik, Christiane Schima. Utrecht: STIMU, Foundation for Historical Performance Practice, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Apresentação à edição brasileira: por uma historiografia da reflexão. In: BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Edição anotada por Étienne Bloch. Prefácio de Jacques le Goff. Apresentação à edição brasileira Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 7-12.

SEVILHA, Isidoro de, Santo. Etymologiarum. In: MIGNE, Jacques-Paul (comp.). *Patrologia cursus completus*. Parisiis: Jacques-Paul Migne Editorem, 1839. Liber Tertius. col. 153D-



184A. (Series Latina, t. 82). Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10800954/bsb:BV009428460?queries=%7Cquod%20genus%20Cicero&language=de&c=default>. Acesso em: 27 maio 2020.

SIMÕES, Sílvia Sônia. Bizâncio, Pérsia e Ásia Central: pólos de difusão do nestorianismo. *Aedos*, Porto Alegre, v. 2, n. 5, Jul./Dez. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aeos/issue/view/885>. Acesso em: 06 jul. 2019.

SILVA, Franklin Leopoldo e. A liberdade de imaginar. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 7, n. 6, p. 240-253, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25387>. Acesso em: 22 jun. 2020.

SMITH, Lesley J. Sentence Collections. In: KIBLER, William T.; ZINN, Grover A.; EARP, Laurence. HENNEMAN, John Bell (ed.). *Medieval France: An Encyclopedia*. Abingdon; New York: Routledge, 2017. (Routledge Revivals Series).

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. 3. ed. refundida e atualizada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

TINCTORIS, Johannes. De Arte Contrapuncti. In: COUSSEMAKER, Edmond de. (comp.). *Œuvres Théoriques de Jean Tinctoris: d'après les manuscrits de Bruxelles, de Bologne et de Gand*. 2 ed. Lille: Lefebvre-Ducrocq, 1875a. p. 198-399.

TINCTORIS, Johannes. Diffinitorium musices. In: COUSSEMAKER, Edmond de. (comp.). *Œuvres Théoriques de Jean Tinctoris: d'après les manuscrits de Bruxelles, de Bologne et de Gand*. 2 ed. Lille: Lefebvre-Ducrocq, 1875b. p. 467-503.

TISCHLER, Hans. The Earliest Motets: Origins, Types and Groupings. *Music & Letters* Oxford, v. 60, n. 4, p. 416-427, Oct. 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/733506?seq=1>. Acesso em: 22 jun. 2020.

TOULMIN, Stephen. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

TREITLER, Leo. Oral, Written and Literate Process in the Music of the Middle Ages. In: TREITLER, Leo. *With Voice and Pen: coming to know medieval song and how it was made*. New York: Oxford University Press, 2003. p. 230-251.

TUNSTEDDE, Simon. Quatuor Principalia. In: COUSSEMAKER, Edmond de. (comp.). *Scriptorum de musica medii aevi*. Hildesheim; Zurich; New York: Georg Olms Verlag, 1987. v. 4, p. 200-206. (Novam seriem a Gerbertina alteram).

TURNER, William. Peter Abelard. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020a. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01036b.htm>. Acesso em: 21 jul. 2020.

TURNER, William. Averroes. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020b. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/02150c.htm>. Acesso em: 7 jul. 2020.

TURNER, William. Scholasticism. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020c. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/13548a.htm>. Acesso em: 05 jul. 2020.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção bibliográfica: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERGER, Jacques. *Homens e saber na Idade Média*. Tradução de Carlota Couto Boto. São Paulo: EDUSC, 1999.

VERGER, Jacques. Des écoles à l'université. *Revue d'histoire des facultés de droit et de la culture juridique du monde des juristes et du livre juridique*, Paris, n. 28, p.181-193, 2008. Disponível em: [https://univ-droit.fr/docs/recherche/rhfd/pdf/028-2008/28-2008\\_p181-193.pdf](https://univ-droit.fr/docs/recherche/rhfd/pdf/028-2008/28-2008_p181-193.pdf). Acesso em: 21 jul. 2020.

WAGNER, Peter. La paraphonie. *Revue de Musicologie*, Paris, t. 9, n. 25, p. 15-19, Fév. 1928. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/925525>. Acesso em: 10 mar. 2020.

WAITE, William G. Johannes de Garlandia, Poet and Musician. *Speculum: a Journal of Mediaeval Studies*, Chicago, v. 35, n. 2, p. 179-195, Apr.,1960. Disponível em: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=william+waite+garlandia>. Acesso em: 08 jul. 2020.

WANGERMÉE, Robert. Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de. In: ROOT, Deane L. (ed.). *Grove Music Online*, [s.l.], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006728>. Acesso em: 8 nov. 2020.

WILLMANN, Otto. The Seven Liberal Arts. In: KNIGHT, Kevin (ed.). *New Advent*. [S.l.: s.n.], c2020. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01760a.htm>. Acesso em: 9 jul. 2020.

YUDKIN, Jeremy. Why St. Emmeram?. *Music & Letters*, Oxford, v. 72, n. 2, p. 177-196, May 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/735702>. Acesso em: 01 jun. 2020.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Ines de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## APÊNDICE A – *Gran piadad' e mercee e nobreza* (cantiga)

Conjunto Codex Sanctissima, CD *Salus Infirmorum* (2018, faixa 9)

direção e arranjo: d. Félix Ferrà

prelúdio e contraponto: Pedro Hasselmann Novaes

cantora solista: Doriana Mendes; coro: André Paiva e Carla Marinho

instrumentação: gaita de fole: Pedro H. Novaes;

*flauta de Elblag*: André Paiva;

afufe: d. Félix Ferrà; címbalos: Rita Cabus

Cantiga de Santa Maria nº 105

Corte do Rei Afonso X, o Sábio (1252-1284)

### PRELÚDIO

Toque de adufe 5 Gaita de fole

10 15 20 25 3

Cantora solista 8 5  
Coro / Flauta

Gaita de fole

8 Flauta 10 15

25 30

saz Tan - muit'ên que mal-da - de nen cru - e - za Nen des-cou - si men-to

35

nun - ca lle praz

1ª ESTR.

40 45

8 Flauta 50

2ª ESTR.:  
Cantora solista

55 8 60

E - des-to fe - zo a San - ta Re - y - nna

65

Gran mi-ra - gre que vos que-ro con - tar U a-pa - re-ceu a hu - a me ni -

70

- na En um or - to u fo - ra tre-be - llar En casde seu pa-d'r'en

75 80 3ª ESTR.:  
Cantora solista

hu - a cor - ty - nna Que a - vi - a e-na vi - la d'Ar - ras Os en - fer -

85

mos loqu'en - ton os po - se - ron Ant' e-la por es-ta cou - sa pro var

90

E poisque os beí-jou saud' ou - ve ron E co-me - ça - ron en -

95

100

ton de lo - ar San - ta Ma - ri - a e lo - go sou - be - ron es - te fei - to pe-la

105

110

ter - ra ví - az

Seção da estrofe:

8 Flauta

115

120

REF.

125

Gran pi-a - da - demer - ce e no - bre - za Da-ques-tas tres a na Vir - genas - saz

(Gaita *tacet*)

130 135

Tan muit'ên que mal-da - de nencru - e - za Nen des-cou - si men-to nun - calle saz!

Grande piedade, misericórdia e nobreza  
 Estas três coisas se acham assaz na Virgem  
 E tanto que nem maldade, nem crueldade  
 Nem desprezo nunca lhe aprazem

E disto fez a Santa Rainha  
 Grande milagre que vos quero contar  
 Quando apareceu a uma menina  
 Em uma horta em que tinha ido trabalhar  
 Na casa de seu pai, em um sítio  
 Que ele tinha na cidade de Arras.

Grande piedade, misericórdia e nobreza...

Então logo puseram os enfermos  
 Diante dela para tal coisa comprovar  
 E depois que os beijou recobriram a saúde  
 Então começaram a louvar  
 Santa Maria e logo souberam  
 Deste feito pela terra, sem demora.

Tradução: **d. Félix Ferrà**

## APÊNDICE B – *Chominciamento di gioia (stampita)*

Alcimar do Lago: flauta doce contralto cilíndrica  
 Pedro Hasselmann Novaes: viola de arco tenor e *polifonização*  
 Rita Cabus: clavicímalo

Anônimo (Itália, séc. XIV)  
 Leonardo Santos: gravação, edição, mixagem e masterização  
 d. Félix Ferrã e Pedro H. Novaes: direção de gravação

Prima pars

Fl. doce alt. cilíndrica  
(stampita/superius)

Clavicímalo  
(contratenor)

Clavicímalo  
(tenor)

Viola de arco  
(tenor)

10

15

20

25

30

1. ("aperto")

This system contains measures 30 through 34. It features four staves of music in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a treble clef and contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The third and fourth staves have treble clefs and contain lower-voice accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

35

2. ("chiuso")

40

This system contains measures 35 through 40. It features four staves of music in the same key signature as the first system. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a treble clef and contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The third and fourth staves have treble clefs and contain lower-voice accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

45

This system contains measures 45 through 49. It features four staves of music in the same key signature as the previous systems. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a treble clef and contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The third and fourth staves have treble clefs and contain lower-voice accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat signs.



Secunda pars 5 *D.S.*

Musical score for the second part (Secunda pars), measures 5-9. The score is written in 6/8 time and features four staves. The key signature is two flats. The music includes various rhythmic patterns and rests.

Terça pars 5

Musical score for the third part (Terça pars), measures 5-9. The score is written in 6/8 time and features four staves. The key signature is two flats. The music includes various rhythmic patterns and rests.

10 *D.S.*

Musical score for the fourth part, measures 10-14. The score is written in 6/8 time and features four staves. The key signature is two flats. The music includes various rhythmic patterns and rests.

Quarta pars

*ritardando* *a tempo* 5

*ritardando* *a tempo*

*ritardando*

*ritardando* *a tempo*

10

*ritardando* *a tempo*

15 20

*ritardando* *a tempo*

25

Musical score for measures 25-29. The score is written for four staves in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the top staff features eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The accompaniment in the lower staves consists of chords and moving lines.

Musical score for measures 30-34. The score continues with four staves. The melody in the top staff has a more active eighth-note pattern. The accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for measures 35-40. The score continues with four staves. At measure 40, there is a dynamic marking *D.S.* (Da Capo) and a fermata symbol over the final note of the melody. The melody in the top staff concludes with a series of eighth notes.

## Quinta pars

5

Musical score for measures 5-9. The score is written for four staves in a grand staff format. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The music features a complex texture with multiple voices and instruments. Measure 5 shows a series of eighth notes in the upper voices. Measures 6-9 continue with intricate rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

10

Musical score for measures 10-14. The score continues from the previous system. Measure 10 features a prominent melodic line in the upper voice. Measures 11-14 show a continuation of the complex texture with various rhythmic values and melodic fragments. The notation includes many slurs and accents, indicating phrasing and dynamics.

15

*D.S.*

Musical score for measures 15-18. The score concludes the 'Quinta pars' section. Measure 15 features a melodic line in the upper voice. Measures 16-18 show a continuation of the complex texture with various rhythmic values and melodic fragments. The notation includes many slurs and accents, indicating phrasing and dynamics. The section ends with a final cadence in measure 18.

ANEXO – *Isabella (stampita)* – transcrição de Scheik e Schima (1997, p. 20-21)

[fol. 56<sup>v</sup>-57<sup>r</sup>]

The image shows a musical score for a piece titled 'Isabella (stampita)'. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The score is divided into two main sections: 'Prima pars' and 'Secunda pars'.

**Prima pars:** This section begins at measure 1 and ends at measure 36. It consists of several staves of music. Measure 1 has a first ending bracket. Measure 27 has a section symbol (§). Measure 31 has a first ending bracket labeled '1.' and a sharp sign (#). Measure 36 has a second ending bracket labeled '2.' and the word 'Chius' below it. The section concludes with the word 'so' at the end of the line.

**Secunda pars:** This section begins at measure 1 and ends at measure 6. Measure 1 has the label 'Secunda pars' below it. Measure 6 has a fourth ending bracket labeled '4' and the word 'D.S.' with a section symbol (§) below it.

The score includes various musical notations such as rests, beams, and dynamic markings.

1

Terça pars

6

11

15

D.S.  $\Phi$

1

Quarta pars

5

10

15

19

24

D.S.  $\text{S}$