

Canto e gesto: considerações sobre a estética vocal na performance de polifonia sacra medieval

Daniel Issa Gonçalves
Pesquisador independente

Resumo

O movimento de música antiga se baseia mormente na análise de registros documentais do passado (partituras, tratados, relatos históricos etc.) para suas reconstituições. Porém, restam as lacunas causadas pela falta de continuidade de uma tradição oral – afinal, nem todos os elementos da performance estão contidos nas partituras. Portanto, para preencher essas lacunas, o performer do presente precisa tomar certas decisões – e nem sempre o faz de acordo com os critérios mais objetivos. O artigo discute algumas das decisões dos músicos historicamente informados no que concerne à técnica vocal utilizada na interpretação moderna de polifonia sacra medieval, e propõe uma nova hipótese a esse respeito, com o auxílio da iconografia e do repertório popular de tradição oral.

Palavras-chave: Idade Média; polifonia; tradição oral; música antiga; voz.

Introdução

A pureza da vocalidade da chamada música antiga ou “performance historicamente informada” é frequentemente exaltada por críticos, agentes, gravadoras, músicos e público especializados, e outros entusiastas. Afirmar que os cantores desse gênero têm vozes “puras”, “cristalinas”, tornou-se um clichê, conforme nota Melanie Marshall. E, de fato, esse estilo de produção vocal tornou-se tão popular que geralmente se espera que cantoras que se dedicam a esse repertório soem como Emma Kirkby ou membros dos Tallis Scholars – um ensemble inglês que muito fez para disseminar esse tipo de sonoridade por meio de performances e gravações (MARSHALL, 2015, p. 36).

Nos anos 80, Richard Taruskin publicou artigos questionando as certezas historicistas de certos praticantes “historicamente informados”. Musicólogo, mas também músico prático, Taruskin expôs a fragilidade dos argumentos dos que pretendem execuções acuradamente históricas de repertórios extintos. Para ele, a prática da *early music* reflete sobretudo as visões e os anseios de músicos e pesquisadores do presente sendo, portanto, uma prática “moderna” (TARUSKIN, 1984 e 1988).

De fato, o movimento de música antiga se baseia mormente na análise de registros musicais do passado (partituras, tratados, relatos históricos etc.) para suas reconstituições. Porém, além de ficarem à mercê da tendenciosidade natural das fontes escritas (CARR, 1996) restam ainda lacunas causadas pela falta de continuidade de uma tradição oral (e aural) necessária para, por exemplo, uma correta decifração de símbolos musicais de notações antigas caídas em desuso (HAYNES, 2007, p. 105). Além disso, nem todos os elementos da performance estão contidos nas partituras (sobretudo nas mais antigas) tais como o fraseado, o número e o tipo de intérpretes, e o timbre (HAYNES, 2007, p. 88). Portanto, para preencher essas lacunas, o performer do presente precisa tomar certas decisões – segundo critérios que, segundo Taruskin, serão necessariamente modernos.

De onde veio, portanto, esse timbre “puro e cristalino” associado às vozes de música antiga, e por que ele se tornou hegemônico na interpretação dos repertórios medievais e renascentistas?

“Pureza vocal” e a “renascença inglesa *a cappella*”

Donald Greig observa que a história do florescimento dos ensembles ingleses *a cappella* e a ascensão do CD como o novo formato de gravação andam praticamente de mãos dadas. O CD refletiria a ideologia particular do som dos anos 80 de pureza, limpeza, brilho, redução de interferências, sendo precisamente a ideologia que os grupos ingleses *a cappella* representam (GREIG, 1995, p. 143).

Melanie Marshall (2015, p. 37) chama a atenção para o fato de que os primeiros cantores de música antiga na Grã-Bretanha se formaram em instituições conservadoras, notadamente em coros de catedrais anglicanas assim como nas universidades de Cambridge ou Oxford – cujo treino inclui leitura à primeira vista, excelente afinação, o cultivo da homogeneidade entre as vozes, e familiaridade com repertórios anteriores ao século XVIII. Mais do que um estilo, os valores estéticos dos grupos ingleses *a cappella* seriam, de acordo com Christopher Page, um de seus principais expoentes, quase uma ideologia:

Quero agora propor uma teoria sobre performance de música medieval e renascentista. [...] Vamos chamá-la de teoria da “descoberta inglesa”. Parte-se da premissa de que cantores ingleses cantando *a cappella* são atualmente capazes de performances excepcionais de polifonia medieval e renascentista da Inglaterra e da área franco-flamenga, devido à capacidade dos melhores cantores ingleses de alcançar [um grau de] pureza e precisão inculcados pela disciplina em executar continuamente o canto *a cappella* nas instituições corais, o que é singularmente apropriado à transparência e ao intrincado contraponto da música. A partir dessa premissa partimos para a teoria de que, em certos aspectos, e especialmente em questões de afinação e prática de ensemble, essas performances representam um

postulado particularmente convincente sobre as prioridades performáticas dos cantores originais. (PAGE, 1993, p. 454, tradução nossa).¹

E essa teoria estaria muito bem delimitada em termos de identidade nacional, cultural e religiosa:

Reconheço que esta teoria é quintessencialmente protestante. Afirmar que a Grã-Bretanha cultivou algo em um assunto que pertence ao âmbito cultural (o canto coral de uma catedral ou capela) que é purificado e comedido muito além de qualquer coisa possuída pela Europa católica, e que é purgado de excessos de artifício e de retórica (críticos da Europa continental frequentemente consideram frias as performances inglesas *a cappella*) e cuja excelência confere uma missão à Grã-Bretanha – essas são algumas das ideias que têm sido a principal fonte da identidade britânica desde os Atos de União de 1707 e foram a pedra fundamental da identidade inglesa muito antes. (PAGE, 1993, p. 454, tradução nossa).²

Page (1993, p. 457-458) observa que, não surpreendentemente, a estética inglesa *a cappella* é promovida quase inteiramente por graduados das universidades de Oxford e Cambridge e que muitos dos seus principais performers possuem algum tipo de conexão com essas instituições. Menciona também uma declaração de Ronald Woodley segundo a qual o som dos grupos ingleses *a cappella* é o equivalente musical do inglês acadêmico de Oxford. Também destaca o fato de publicações britânicas especializadas como *Early Music* e *Gramophone* contarem com a colaboração de musicólogos ativos na universidade, o que não seria o caso de publicações semelhantes de outros países europeus, ao menos até o fim dos anos 70. A autoridade desses críticos-acadêmicos britânicos confeririam validação acadêmica às interpretações inglesas de música antiga, uma vez que a abordagem científica que eles representam “dá primazia aos fatos, às evidências e às fontes”, separa cuidadosamente o conhecimento da especulação e tende a “marginalizar o que parece fantasioso ou excêntrico”.

Com “fantasioso” e “excêntrico” Page implicitamente se refere às interpretações dos grupos de música antiga ativos na Europa e nos Estados Unidos de então, que misturavam vozes a instrumentos “reconstruídos com base em evidências escassas, usando técnicas musicais que não se baseiam em nenhuma tradição estabelecida de pedagogia e que

¹ “I now wish to propose a theory about the performance of medieval and Renaissance music. [...] Let us call it the “English discovery” theory. It begins from the premiss that English singers performing a cappella are currently able to give exceptional performances of medieval and Renaissance polyphony from England and the Franco-Flemish area because the ability of the best English singers to achieve a purity and precision instilled by the discipline of repeated a cappella singing in the choral institutions is singularly appropriate to the transparency and intricate counterpoint of the music. From that premiss we proceed to the theory that, in certain respects, and especially in matters of tuning and ensemble, these performances represent a particularly convincing postulate about the performing priority of the original singers.”

² “I recognize that this theory is a quintessentially Protestant one. To claim that Britain has nurtured something in a matter ultimately pertaining to worship (the choral singing of a cathedral and chapel) which is purified and controlled beyond anything possessed by Catholic Europe, which is purged of excessive artifice and rhetoric (Continental reviewers consistently find English a cappella performances impassive) and whose excellence gives Britain a mission – these are among the ideas that have been the principal source of British identity since the Act of Union in 1707 and were a foundation stone of English identity long before.”

guardam um toque de experimentalismo e multiculturalismo superficial dos anos 1960” (PAGE, 1993, p. 466, tradução nossa)³. Em realidade, o surgimento da chamada “renascença inglesa *a cappella*” aparentemente se deu em reação a esses grupos, gerando uma polêmica que se inflamou especialmente nas últimas décadas do século XX.

Apesar do êxito (comercial inclusive), as interpretações inglesas estão longe de ser unanimidade. Page (1993, p. 461-462) menciona alguns críticos franceses que encontram nelas “falta de paixão”, “frieza”, e “vozes rígidas como a justiça”. Segundo Olivier Opdebeeck, crítico da revista *Diapason*:

[O] crítico se desespera ante a uniformidade dessas interpretações baseadas unicamente no belo som, seja qual for o repertório, o compositor e o gênero abordado. Falta de empenho (sabemos que os ingleses trabalham tão rápido... quanto bem)? Falta de personalidade por parte do maestro? Reflexo de uma educação geral e musical onde a expressão de qualquer sentimento pessoal é considerada de mau gosto? (PAGE, 1993, p. 463, tradução nossa).⁴

De acordo com Melanie Marshall, “pureza”, é uma construção discursiva usada para rejeitar alguns cantores e as abordagens da música antiga que eles representam; ela implicitamente classifica aqueles que não pertencem como impuros e vê a falta de pureza como indesejável⁵ (MARSHALL, 2015, p. 36). Como demonstração, compara a trajetória de duas cantoras pioneiras da música antiga: Jantina Noorman e Emma Kirkby. Ambas se destacaram como solistas do gênero graças a técnicas vocais não convencionais, numa época em que o canto lírico ainda era a norma incontornável para qualquer repertório ocidental “culto”.

Jantina Noorman era uma cantora especialista em repertório folclórico holandês assim como de música antiga. Vocalista do grupo *Musica Reservata* dirigido por Michael Morrow, Noorman costumava variar sua técnica de acordo com o instrumento que a acompanhava, introduzindo modificações de timbre e volume⁶. Mas suas técnicas inovadoras influenciadas pelo folclore nem sempre foram bem recebidas, especialmente a partir da década de 1980. O musicólogo estadunidense Howard Mayer Brown criou-lhe a alcunha de “o grito da

³ “[...] reconstructed on the basis of meagre evidence while using musical techniques which draw upon no established tradition of pedagogy and which retain a tinge of 1960s experimentalism and superficial multiculturalism.”

⁴ “[...] Je critique se désespère devant l’uniformité de ces interprétations uniquement fondées sur le beau son, quel que soit le répertoire, le compositeur et le genre abordés. Manque de travail (on sait que les Anglais travaillent aussi vite... que bien) ? Manque de personnalité de la part du chef ? Relents d’une éducation générale et musicale où l’expression de tout sentiment personnel frise le mauvais goût ?”

⁵ Marshall cita também Dana Berthold, para quem esse tipo de discurso ajuda a promover ideologias de superioridade da identidade branca europeia, ao identificá-la com ideais de pureza física e moral (BERTHOLD, 2010, p. 6).

⁶ “[Michael Morrow] told me that the voice should sound like the instruments that accompany the singer. He played the bagpipes himself; so when I sang with him my voice had to be loud. However, when I sang with a crumhorn, for instance, that required a different way of singing.” (MARSHALL, 2015, p. 39).

Reservata” (*Reservata holler*) em referência, segundo Marshall, a um tipo de timbre vocal que a cultura vitoriana tratou de erradicar. Marshall cita ainda John Potter, para quem os experimentos vocais de Noorman se encontravam muito distantes do familiar e reconfortante som do coral dos *colleges* (MARSHALL, 2015, p. 40).

Dame Emma Kirkby, por outro lado, é uma bem-amada figura da música antiga britânica – e, assim como grande parte dos seus principais personagens, possui Oxford em seu histórico curricular. A resenha de Eric van Tassel para a gravação de *Dido e Aeneas* do *Taverner Choir and Players* exalta a “pureza cristalina” do seu canto. Em Noorman, no entanto, encontra “um tipo de voz de peito que parece dever muito mais ao folclore e aos bazares do Oriente Próximo do que à tradição do bel canto”. Outra crítica reveladora aparece em 1975 da revista *Gramophone*, na qual a “voz branca” de Emma Kirkby é associada diretamente à pureza do som dos meninos cantores dos coros ingleses. Voz branca (*voce bianca*), é um termo italiano para designar vozes infantis, cuja técnica consiste em maximizar o uso das câmaras de ressonância na cabeça. A comparação alinha a cantora à estética vocal os coros das catedrais anglicanas – nas quais, entretanto, as vozes femininas estão historicamente ausentes. Dessa forma, os sons influenciados pelo folclore dos experimentos na música antiga dos anos 1950 até os anos 1970 foram classificados como estranhos e impuros, enquanto sons familiares ao culto anglicano, como contratenores, coralistas das catedrais ou *colleges* ingleses (e vozes femininas “puras”) tornaram-se a regra (MARSHALL, 2015, p. 41-43).

Outra autora que vem somar-se à análise do discurso “purificador” de Page é Helen Dell. Segundo ela, esse discurso leva a crer que aos ingleses coube o dever moral de manter uma identidade especificamente inglesa e protestante na música antiga, purificando-a de todo o excesso característico do catolicismo do continente Europeu. Isso incluía a expulsão de impurezas, de corpos estranhos e indesejáveis que o “excesso” implica, entre elas: acompanhamento instrumental de qualquer tipo para alguns repertórios; muitas cores instrumentais em outros repertórios; demasiada variedade de instrumentos; a extensão de peças curtas com improvisação instrumental; vibrato vocal, e “excesso de interpretação” (DELL, 2019, p. 447). A autenticidade inglesa, para Page, implicaria obediência a uma autoridade legítima dentro de uma hierarquia estável e funcional, em contraste com a experimentação irresponsável, indiscriminada e não autorizada associada a grupos europeus (DELL, 2019, p. 448).

A “hipótese árabe” e outros “outros”

Ao final de seu artigo sobre a “renascença” inglesa a *cappella* Page (1993, p. 469) lista alguns elementos que os críticos-acadêmicos ingleses tendem a rejeitar no que diz respeito à performance de música vocal medieval. Entre eles, o que chamou de “hipótese árabe”, que

consistiria na utilização de estilos considerados não-ocidentais (de origem árabe ou não) para evocar a distante sonoridade da Idade Média.

A “hipótese árabe” parece colecionar adversários entre musicólogos e críticos musicais do ocidente. Considerando a autoridade acadêmica dos críticos ingleses como garantia de “autenticidade”, Alejandro Planchart chancela a postura de Page ao sugerir que a falta de diálogo entre performers e musicólogos em certos países europeus seria o fator responsável, entre outras coisas, pela “mais absurda arabização de todo tipo de repertório medieval”, promovido por grupos que imitam a estética do grupo *Studio der frühen Musik* (PLANCHART, 1982, p. 25).

Para Margaret Bent, a totalidade das composições dos Minnesänger caberiam em um único disco, caso fossem registradas de forma monofônica, “cl clinicamente pura”, e sem adornos. Em vez disso, Thomas Binkley preferiu gravar apenas três das canções longamente estendidas por ornamentação e interpoladas por “improvisação quase oriental” (BENT, 2001, p. 42). Bent também critica os hábitos de alguns grupos em:

[...] enquadrar monofonia medieval com *roulades* mouriscas (*Studio der frühen Musik*), [e] persuadir damas respeitáveis a emular as técnicas vocais dos pescadores genoveses (*Musica Reservata*, ou mais recentemente os cursos do *Ensemble Organum*). (BENT, 2001, p. 43, tradução nossa).⁷

Apesar de louvar as ideias inovadoras de Binkley, John Haines acredita que o uso que este faz da música de Al-Andaluz (tradição musical oriunda da antiga Andaluzia muçulmana e que sobrevive em alguns países do Mediterrâneo Sul), é mais um pretexto para se reviver um orientalismo em música do que uma hipótese científica bem fundamentada, ou um esforço autêntico de se aproximar do universo sonoro medieval (HAINES, 2001, p. 375). Descrevendo a estética do *Ensemble Organum*, dirigido por Marcel Pérès, ao interpretar o Canto Romano Antigo, ancestral do Canto Gregoriano:

O cliente não iniciado que procura gravações recentes de música monofônica medieval pode ser surpreendido por uma erupção de sons árabes: antífonas e responsórios ondulando de uma forma que lembra mais a recitação do Alcorão do que os tons sóbrios das interpretações convencionais. (HAINES, 2001, p. 369, tradução nossa).⁸

Kirsten Yri também observa que o som do *Ensemble Organum* nem sempre é apreciado pelos críticos. Em comparação, o *Taverner Consort* possui uma estética mais alinhada ao

⁷ “[...] frame medieval monophony with moorish roudades (*Studio der frühen Musik*), to persuade genteel ladies to emulate the vocal techniques of Genoese fishermen (*Musica Reservata*, or more recently the Corsican ones of *Ensemble Organum*).”

⁸ “The uninitiated customer browsing for recent recordings of medieval monophonic music may be surprised by an eruption of Arabic sounds: antiphons and responsories undulating in a manner more reminiscent of Koranic recitation than the sober tones of conventional interpretations.”

“som claro e sem vibrato” característico de outros grupos britânicos, um som que ela chama de “mais normativo”, e do qual o *Ensemble Organum* parece “se distanciar”. Alguns aspectos desse “distanciamento” seria o uso de “inflexões microtonais” e “ornamentos vibratórios”, que o público não associa ao gênero (YRI, 2012, p. 352-353).

Marcel Pérès nega, porém, qualquer influência árabe, dizendo que seu estilo de ornamentação “constituiu a própria base da arte do canto. E isso não tem nada a ver com influências árabes ou orientais. A ornamentação que utilizamos situa-se na tradição francesa da época gótica.” (Marcel Pérès, *apud* YRI, 2012, p. 353, tradução nossa)⁹. Em realidade, Pérès simplesmente lançou mão de uma tradição vocal viva (a do catolicismo corso) e aplicou-a ao repertório extinto – da mesma forma que fizeram os ingleses com suas tradições corais. Mas a escolha não foi aleatória, ou ideológica: Pérès afirmou ter encontrado no canto tradicional corso uma prática ornamental muito próxima das descrições de certos tratados italianos dos séculos XVI e XVII assim como uma maneira característica de entoar cantos polifônicos numa forma que lembra muito os fabordões pós-tridentinos (LACAVALERIE; PÉRÈS, 2002, p. 55).

Apesar disso, Yri insiste na tese do “distanciamento”, dessa vez comentando o emprego de timbres vocais “que estão tipicamente fora do domínio da performance da música antiga”:

Seja descrita como corsa, grega ou árabe, a ênfase de Pérès no que é frequentemente descrito como uma vocalidade “nasal” lembra os timbres vocais incomuns das cantoras Jantina Noorman em *Musica Reservata* e Mara Kiek de *Sinfonye* que cantam com acenos semelhantes a outras tradições vocais. A escolha do *Ensemble Organum* de adotar práticas vocais que estão fora do domínio da música clássica ocidental sugere [...] “um ato de estranhamento, uma desfamiliarização da prática musical”. Tais práticas nos distanciam da Idade Média, e promovem “a própria imagem de uma música remota e inatingível que lembra um passado igualmente remoto”. (YRI, 2012, p. 353-354, tradução nossa).¹⁰

Esses exemplos comprovam a resistência que grande parte do *milieu* de especialistas em música antiga demonstram frente a sonoridades que se afastem daquela já consagrada pelos ensembles ingleses (e amplamente divulgadas via CD) – ainda que essas sonoridades “outras” tenham origem em tradições europeias e cristãs, como as utilizadas por Marcel Pérès. O especialista em canto litúrgico medieval Andrew Hughes, porém, parece ser uma exceção.

⁹ “Pérès denies any Arabic influence, saying his style of ornamentation ‘constituted the very basis of the art of chant. And that has nothing to do with any Eastern or Arabic influences. The ornamentation we use is situated in the french tradition of the Gothic era’.”

¹⁰ “Whether described as Corsican, Greek, or Arabic, Pérès emphasis on what is often described as a ‘nasal’ vocality recalls the unusual vocal timbres of singers Jantina Noorman in *Musica Reservata*, and Mara Kiek of *Sinfonye* who perform with similar nods to other vocal traditions. Ensemble Organum’s choice to adopt vocal practices that lie outside the realm of Western Classical music suggests [...] ‘an act of strange-making, a defamiliarizing of musical practice’. Such practices distance us from the Middle Ages, and promote ‘the very image of a remote and unattainable music that recalls an equally remote past.’”

Em estudo sobre as origens do Canto Gregoriano, acredita que a idéia da influência do Oriente Médio nas culturas da Europa Ocidental é inegável, apesar das controvérsias. E, no que diz respeito aos primeiros séculos de música, literatura e liturgia cristãs européias, prefere afirmar que o Oriente Médio não exerceu somente a sua influência, mas que lá se encontram as próprias raízes dessas manifestações (HUGHES, 2002, p. 1075).

Analisando certos aspectos da iconografia medieval (graças a um conjunto de imagens reunidos pelo próprio Page), encontramos indícios de que motetos do século XIV podem ter sido interpretados utilizando um tipo de emissão vocal diferente da estética Oxbridge.

A performance de motetos na iconografia do século XIV

Medievalistas denominaram “gênero *Cantate*” ao costume dos ilustradores de manuscritos da metade do século XII ao final do século XV, de decorar a letra inicial “C” do Salmo 97 (*Cantate Domino canticum novum*¹¹) com imagens de monges que cantam diante de uma estante onde repousa um livro ou uma partitura. Isabelle Marchesin considera que essas imagens “não deixam dúvidas sobre a qualidade dos personagens que representam” e com isso tece hipóteses sobre as informações musicais que essas representações de cantores litúrgicos (*chantres*) podem fornecer. Sobre o “gradual ou antifonário” que se encontra frente aos cantores, deduz que “a imagem provavelmente testemunha a evolução do formato dos livros de canto litúrgico” (MARCHESIN, 2000, p. 23, tradução nossa)¹². Analisando uma outra imagem, onde sete padres dispostos em círculo cantam em coro sob a direção de um bispo que segura um livro aberto, conclui que “o polegar do bispo, dobrado sobre a palma, é característico da direção quironômica medieval” (MARCHESIN, 2000, p. 24, tradução nossa)¹³.

Apesar de declarar não esperar por representações “realistas”, Page também analisa as imagens dos monges cantores como contendo atributos pictóricos que podem ser úteis na elucidação de certos aspectos da performance musical dos motetos do século XIV – sobretudo porque duas dessas imagens mostram três monges cantando frente a um rolo contendo texto e música de um moteto a três vezes que realmente existe: *Zelo cui languet/Reor nescia* (PAGE, 1997, p. 7). O fato dessas iluminuras mostrarem os monges com vestimentas luxuosas e rolos no lugar de livros sugere, segundo Page, ocasiões onde o repertório musical retratado não seria o contido nos graduais e antifonários do rito cotidiano (*ordinarium*), mas cantos específicos de certos dias festivos (*proprium*).

¹¹ “Cantai ao Senhor um cântico novo”.

¹² “L’image témoigne probablement de l’évolution du format des livres de chant liturgique.”

¹³ “Le pouce de l’évêque, replié sur la paume, est caractéristique de la direction chironomique médiévale.”

As duas iluminuras onde o moteto *Zelo cui languet/Reor nescia* foi representado, podem ter sido feitas pelo mesmo artista. Uma delas se encontra no Saltério Howard (figura 1). Nele, as sete palavras constantes no texto são as mesmas do início da parte do *triplum*, porém a música não corresponde às versões de *Zelo cui languet/Reor nescia* que se conhecem (Page, 1997, p. 7). Essa imagem é utilizada no livro *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians* (JACKSON, 2005, p. 252) como evidência de que motetos do século XIV eram executados por cantores solistas.



Figura 1 – Saltério Howard, Ms. Arundel 83 I, f. 63v (fonte: British Library)

Foi Michael A. Michael (1981, p. 81), quem notou a grande semelhança dessa imagem com uma outra existente no Saltério Harnhulle (fig. 2). Nela, à frente dos três monges cantores (que possuem atitudes corporais muito parecidas às do Saltério Howard) encontra-se igualmente a parte do *triplum* de *Zelo cui languet/Reor nescia*. Porém, além da correspondência de texto, o rolo reproduz também um motivo musical muito semelhante à primeira voz das versões sobreviventes do moteto em questão – o que leva a crer que, para

compor sua imagem, o artista deve ter consultado um manuscrito musical muito semelhante ao das versões do moteto que chegaram até nossos dias.



Figura 2 – Saltério Harnhulle, Ms. 26533, f. 158r (fonte: Downside Abbey Library)

Investigando a inicial “C” do início do Salmo 97 de outros manuscritos existentes em bibliotecas britânicas, Page encontrou outras imagens de monges cantores onde figuram também detalhes de notação musical mensural, ainda que a peça não tenha sido identificada, a exemplo do Saltério Gorleston (fig. 3). Sobre essa imagem, Page faz notar o gesto do monge ao meio que leva a mão à bochecha “como que num gesto de surpresa” (PAGE, 1997, p. 12), e acata a interpretação de James McKinnon, para quem esse gesto evoca os movimentos alarmados dos pastores quando o anjo lhes aparece.



Figura 3 – Saltério Gorleston, Ms. 49622, f. 126r (fonte: British Library)

Efetivamente, na fig. 3, acima da imagem dos três monges cantores há uma outra imagem (separada por uma moldura) onde um anjo aparece para dois homens enquanto uma terceira figura toca um instrumento de sopro. Três carneiros aparecem à esquerda, como para identificar os indivíduos representados como pastores. A razão, segundo McKinnon (1982, p. 83), seria que as imagens de monges cantores nas iniciais do Salmo 97 em manuscritos do século XIV seriam herdeiras das imagens dos missais mais antigos, nas quais costumavam figurar justamente um anjo aparecendo aos pastores. Como evidência, compara duas imagens (fig. 4): a mais antiga mostra um pastor de cajado à mão, frente a um anjo que lhe aparece; a mais recente é a clássica imagem dos três clérigos cantando frente a um livro sendo que o último (que leva a mão à cabeça), parece estar reclinado sobre um objeto semelhante ao cajado do pastor da primeira imagem. Porém, das várias imagens do “gênero *Cantate*” que verificamos essa é a única onde figuraria um “cajado de pastor” – enquanto quase todas (inclusive essa) apresentam o suposto “gesto de surpresa”.



Figura 4 – A primeira imagem é da inicial de *Cantate Domino* do Saltério Oxford, All Souls College, Ms. 7, f. 89; a segunda, *Cantate Domino* do Saltério Amesbury, All Souls College, Ms. 6, f. 112 (fonte: McKINNON, 1982, p. 84-85)

McKinnon menciona uma conferência de Werner Bachmann (BACHMANN, 1981, p. 825-827), na qual este exibiu abundante material iconográfico medieval relativo à música, sendo grande parte proveniente do “gênero *Cantate*”, nas quais os monges cantores apresentavam gestos de mão semelhantes. Invocando familiaridade com o “gênero *Cantate*”, McKinnon argumenta que:

Alguém familiarizado com o gênero suspeitará imediatamente que esses gestos, em vez de transmitir significados musicais sutis, são simplesmente a transplantação da excitação dos pastores ao ouvir o canto angélico, da mesma forma que o cajado do pastor o foi [fig. 4]. O artista, afinal, precisa fazer algo com as mãos dos cantores, e o que poderia ser mais condizente com a produção de livros iluminados medievais do que copiar as mãos de pastores de ilustrações anteriores do Salmo 97? (McKINNON, 1982, p. 83-84, tradução nossa).¹⁴

McKinnon, porém, não explica por que as imagens dos pastores e do anjo foram substituídas por monges cantores nas capitais do Salmo 97. Page, no entanto, sugere uma razão para isso: o fato da música polivocal no século XIV ser geralmente percebida com um misto de estranhamento e novidade (justificando o *canticum novum*). Para tanto, cita sermões de John Wycliffite (c. 1331-1384) que se refere aos *motetis* qualificando-os de *newe song* (“novo canto”) além de descrever a vaidade de “três ou quatro cantores” que os interpretam – o que confirmaria o fato de que a polifonia vocal dessa época era cantada por solistas. Guillaume de

¹⁴ “One familiar with the genre will suspect immediately that these gestures, rather than conveying subtle musical meaning, are simply carried over from the excited shepherds who hearken to the angelic song in the same way that the shepherd’s crook was carried over. The artist, after all, must do something with the singers’ hands, and what could be more in keeping with the production of medieval illuminated books than to copy the hands of shepherds from previous illustrations of Psalm 97?”

Machaut também teria expressado opinião semelhante ao descrever o caráter de uma nova composição polivocal como *moult estranges e moult noviaus* (PAGE, 1997, p. 9).

O gesto da mão no ouvido, ou na bochecha, que aparece frequentemente nas iniciais de *Cantate*, pareceu intrigar Page. Referindo-se à imagem do Saltério Harnhulle (fig. 2):

O cantor em traje litúrgico estrelado leva a mão ao ouvido, mas talvez ele esteja apoiando a cabeça com a mão, um gesto frequentemente associado na arte medieval à preguiça ou ao desespero – e, de fato, muitas vezes mostrado em iniciais de *Cantate*, mesmo nas mais rudimentares. Talvez devamos supor que o cantor em questão está desatento, ou se desespera em executar sua parte corretamente. (PAGE, 1997, p. 21, tradução nossa).¹⁵

Em seu auxílio, Page invoca a especialista Kathleen Scott, que, ao analisar imagens contidas em um manuscrito do século XIV (*Piers Plowman*), identifica o gesto da mão no rosto com os clichês medievais de “sonolência”, “preguiça” ou “desespero” (PEARSALL; SCOTT, 1992, p. LXVII). Porém, a atitude dos personagens desesperados ou preguiçosos indicados na obra nos parece muito diferentes da dos monges cantores:



Figura 5 – “Desespero” em *Piers Plowman*, Ms. H 137, f. 63r (fonte: The Huntington Library)

¹⁵ “The singer in the starred dalmatic raises his hand to his ear, but perhaps he is supporting his head with his hand, a gesture often associated in medieval art with sloth or despair – and, indeed, often shown in *Cantate* initials, even the most rudimentary. Perhaps we are to assume that the singer in the dalmatic is inattentive, or despairs of executing his part correctly.”



Figura 6 – “Preguiça” em *Piers Plowman*, Ms. H 137, f. 44r (fonte: The Huntington Library)

Nos resulta, portanto, difícil aplicar mecanicamente os clichês de preguiça, desespero, surpresa, ou sonolência às imagens do “gênero *Cantate*”, assim como nos parece inverossímil a especulação de Page de que o gesto do monge no Saltério Harnhulle (fig. 2) poderia ser uma reação de desespero ou ansiedade em relação à sua performance cantando o moteto. Aliás, Page se esquece da sua imagem-irmã presente no Saltério Howard (fig. 1), no qual dois dos monges põem a mão sobre a face.

De fato, é inegável a insistência com que o “gênero *Cantate*” retrata o gesto da mão na cabeça, no rosto, sobre ou atrás da orelha. Além das quatro imagens aqui já reproduzidas, o gesto também se encontra no Saltério Vaux (fig. 7, também reproduzido por Page, 1997, p. 10), no Saltério Ellesmere (fig. 8), no Breviário da Abadia de Chertsey (fig. 9) e no Saltério Grandisson (fig. 10) – e nossa pesquisa está longe de ser exaustiva.



Figura 7 – Saltério Vaux, Ms. 233, f. 145v (fonte: Lamberth Palace Library)



Figura 8 – Saltério Ellesmere, Ms. EL 9 H 17, f. 129v (fonte: The Huntington Library)



Figura 9 – Breviário da Abadia de Chertsey, Ms. Lat. Lit. d. 42, f. 25r (fonte: Bodleian Library, Oxford)



Figura 10 – Saltério Grandisson, Ms. 21926, f. 132v (fonte: British Library)

Talvez se tivesse olhado um pouco para fora do campo da música erudita europeia, Page poderia ter identificado o gesto do monge “desesperado” ou “surpreso” com um gesto muito comum entre praticantes de polifonia vocal de tradição oral. Essas tradições populares,

muitas delas ligadas às práticas religiosas e para religiosas do mundo rural, praticamente desapareceram do norte da Europa, sobrevivendo, porém, em algumas regiões do sul da Itália, e em ilhas do Mediterrâneo como a Córsega, a Sardenha e a Sicília. Ensembles populares de polifonia *a cappella* como os corsos *I Muvrini* (fig. 11) e *A Filetta*¹⁶ tradicionalmente utilizam o gesto durante a performance.



Figura 11 – O grupo corso *I Muvrini* em concerto aos 6 de agosto de 2011 no *Festival du bout du Monde*, 2011 (fonte: Commons)

O gesto também é comum na prática de canto polifônico *a cappella* em tradições não-europeias, como por exemplo as cantoras do ensemble *Aznash* da Geórgia (fig. 12). Criado nos anos 1990, o ensemble é formado por mulheres da comunidade Kist – muçulmanos de origem chechena que ocuparam o vale do Pankisi no norte da Geórgia há cerca de dois séculos. Seu repertório é formado por cantos religiosos de tradição sufi, executados regularmente nas mesquitas locais e também em festas religiosas ou funerais.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RmrDOn7aVbo>. Acesso em: 13 jun. 2022.



Figura 12 – Ensemble *Aznash* (Manana Alkhanashvili, Nato Mutoshvili, Darejan Margoshvili e Rusudan Pareulidze), Pakinsi, Geórgia (foto: Nona Giunashvili)

Não existe uma denominação para esse gesto, e ele não se restringe aos praticantes de polifonia vocal de tradição oral. Cantores de todos os gêneros no mundo todo o utilizam, consciente ou inconscientemente. Durante a gravação da ária *Qual guerriero in campo armato* (*aria da baule* de Farinelli composta por seu irmão Riccardo Broschi, e inserida na ópera *Bajazet* de Vivaldi, aqui dirigida por Fabio Biondi) a mezzo-soprano Vivica Genaux leva a mão ao ouvido para poder escutar-se melhor em meio ao volume da orquestra¹⁷. Robin Gibb, dos *Bee Gees*, também realizava frequentemente o mesmo gesto¹⁸.

Aparentemente, sua função é, basicamente, ajudar o cantor a ouvir-se melhor, permitindo-lhe controlar a própria voz dentro de um contexto sonoro cujo volume tende a cobri-la. Muito diferente dos ensembles vocais ingleses, onde a prática do *blend* exige a escuta atenta aos colegas mantendo-se assim o equilíbrio de volume entre as vozes, de forma que nenhuma se sobressaia ou seja encoberta¹⁹.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTpIRFiKTqo>. Acesso em: 14 jun. 2022.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrp1FScBjK0>. Acesso em: 14 jun. 2022).

¹⁹ “[...] for a singer wanders high then he will be loud unless, in deference to contemporary taste or to musical context, he ‘covers’ the sound in order to become less conspicuous or to soften the contrast between the lower and the higher regions of his voice” (PAGE, 1988, p. 154). Os grupos de polifonia oral também possuem sua forma de *blend*, alcançando-o ao posicionar os cantores em círculo: “Dans les groupes de polyphonie vocale, la disposition des personnes est, elle aussi, fonction de la bonne réussite du chant. Souvent, elles se disposent en cercle, pour

A vocalidade das polifonias de tradição oral: uma chave para a reconstituição de um timbre histórico?

Os praticantes de polifonia tradicional *a cappella* possuem um tipo de emissão vocal muito diferente do hoje consagrado na prática de música antiga. As vozes são geralmente muito mais fortes, metálicas e nasalizadas, se comparadas ao padrão Oxbridge. Pousar a mão sobre o ouvido, portanto, ajuda o cantor a melhor se orientar dentro da massa sonora gerada pelos seus colegas. Aliás, para muitos dos cantores desses grupos, esse gesto é indissociável do ato de cantar.

Críticos ocidentais, que frequentemente qualificam as vozes inglesas como “diáfanas”, “angelicais” e “puras”, reservam a essas “outras” vozes adjetivos como “terrenas” ou “rústicas”, tal como na resenha de Allan Kozinn sobre a gravação da *Messe de Notre Dame* pelo *Ensemble Organum* (que contou com a participação de cantores tradicionais corsos):

A atual concepção de performance [da música] de Machaut, ou pelo menos uma de suas escolas, é a de que a produção vocal durante a época do compositor era notadamente mais terrena (*earthier*) e mais rústica (*rough-hewn*) do que a refinada norma atual. Um excelente exemplo dessa abordagem pode ser ouvido em uma gravação da ‘*Messe de Notre Dame*’ de Marcel Pérès e *Ensemble Organum* pela *Harmonia Mundi France*. (KOZINN, 2004, p. AR38, tradução nossa).²⁰

Tendo-se em conta que os estudiosos ocidentais de música (inclusive das populares) são oriundos principalmente do meio acadêmico ou do estudo de música clássica em conservatório, é de se esperar que definam a vocalidade de tradição popular/folclórica comparando-a ao tipo de vocalidade à qual estão acostumados. Roberto Leydi, por exemplo, define como característica geral das tradições vocais populares do Mediterrâneo uma emissão vocal de “garganta fechada e voz forte, aguda e dilacerata” (LEYDI, 1973, p. 15, tradução nossa)²¹. Essa definição de Leydi foi reproduzida em muitos outros estudos, como o de Pierluigi Gallo, ao descrever o timbre dos cantores de Sessa Aurunca (GALLO, 1988, p. 74). Giovanna Marini testemunhou que no tipo de emissão vocal das tradições populares que frequentou:

A voz é sempre forçada (*spinta*). Não tem ressonâncias óbvias na cabeça (entre os melhores cantores pode-se perceber uma técnica que lhes permite usar a voz da

mieux parvenir à la fusion parfaite des voix, dite, en dialecte accòrdu (accord) quand, comme le disent les chanteurs, on n’entend qu’une seule voix” (RICCI, 1993, p. 2).

²⁰ “Current thinking in Machaut performance, or at least one school of it, is that vocal production during the composer’s time was notably earthier and more rough-hewn than the current finely polished norm. A superb example of that approach can be heard in a recording of the ‘*Messe de Notre Dame*’ by Marcel Pérès and Ensemble Organum on Harmonia Mundi France”

²¹ “[...] emissione a gola chiusa e voce forte, alta, ‘lacerata’.”

cabeça, mas camuflando-a e misturando-a com a das maçãs do rosto, como se fossem apenas ressonâncias faciais). (MARINI, 2015, p. 626, tradução nossa).²²

Em seu trabalho sobre polifonia de tradição oral da Calábria, Antonello Ricci elenca as características do tipo de emissão vocal que estudou:

[...] emissão de “garganta fechada”, como se os músculos da garganta tendessem a se contrair e bloquear-se à medida que a melodia ascende ao agudo; a abertura limitada da boca que tem por consequência solicitar certos pontos de ressonância das cavidades nasal e oral. Combinados, esses componentes produzem uma sensação acentuada de tensão na voz, um timbre tão gutural, quanto nasal [...]. Essas características vocais não são exclusivas da Calábria, mas pertencem a toda a área cultural do centro e sul da Itália” [...] “Muitas vezes [o cantor] coloca a mão perto da boca para direcionar melhor o canto ou corrigir a entonação da voz. (RICCI, 1993, p. 2, tradução nossa).²³

Ao discorrer sobre o tipo de emissão vocal utilizado nos motetos do século XIV, Page (1988, p. 154) chama a atenção para o número de fontes literárias do século XIII reunidos por Yvonne Rokseth (ROKSETH, 1939, p. 46-48), onde os cantores são elogiados pela *haut* ou *alta* qualidade de suas vozes – levando-a a concluir que a tessitura mais apreciada para a polifonia do século XIII fosse “a mais aguda possível”. Observa, porém, que, no período gótico, as palavras *haut* (francês antigo) e *alta* (latim) significam igualmente “agudo” e “forte”. Page menciona, então, um sermão de Armand de Belvezér de cerca de 1340, onde o termo ambíguo *alta* aparece como uma qualidade positiva da voz: “*consuevit dici quando aliquis frater habens vocem sic altam sic pulchram quod eo cantante non est in ecclesia angulus quem non faciat resonare*”²⁴

“Forte” ou “aguda”, a maior qualidade frisada por Belvezér parece ser a capacidade da voz de ressoar por toda a igreja. Outra passagem do mesmo autor sugere que um cantor tem uma voz *alta* quando consegue cantar “cinco pontos” (*v. punctis*²⁵) acima de seus pares, o que confirmaria a ambiguidade do termo.

Porém, um dos testemunhos invocados por Rokseth são as loas de Salimbene de Adam (ou Salimbene de Parma) em sua crônica referente ao ano de 1247 ao canto de Henri de Pisa, especialmente por sua voz *altissimam et acutam*. Nesse contexto, *altissimam* significa, por

²² “La voce è sempre spinta. Non ha risonanze evidenti in testa (fra i cantori più bravi si sente una tecnica che permette loro di usare la risonanza in testa, ma camuffandola e mischiandola con quella dei zigomi, come fosse risonanza solamente facciale.)”

²³ “[...] l’émission à ‘gorge serrée’, comme si les muscles de la gorge tendent à se contracter et à se bloquer lorsque la mélodie monte vers l’aigu; l’ouverture limitée de la bouche qui a pour conséquence de solliciter certains points de résonance des cavités nasale et bucale. Combinées entre elles, ces composantes produisent une sensation accentuée de tension de la voix, un timbre tantôt gutural tantôt nasal [...] Ces caractéristiques vocales ne sont pas exclusives à la Calabre, mais elles appartiennent à toute l’aire culturelle centrale et méridionale italienne” [...]. Souvent [il chanteur] met sa main à côté de sa bouche pour mieux diriger le chant ou corriger l’intonation de la voix.”

²⁴ “[...] quando um frade possui uma voz tão *alta* e tão bela, costuma-se dizer que quando ele canta não há canto da igreja que ele não faça ressoar” (PAGE, 1988, p. 154, tradução nossa).

²⁵ Page interpreta essa expressão como “cinco notas” ou “uma quinta” (PAGE, 1988, 154).

oposição a *acutam*, indubitavelmente “forte”. Na transcrição da citação completa, em nota de rodapé, se leem outras qualidades da voz de Henri de Pisa, entre as quais o fato de possuir *vozem grossam et sonoram* (ROKSETH, 1939, p. 47). Andrew Hughes afirma, por sua vez, que, no que diz respeito ao vocabulário musical dessa época, as palavras “alto” e “baixo” ou seus equivalentes *altus*, *haut* e *bassus*, *bas*, referem-se sobretudo à intensidade do som (“forte”, “fraco”), em vez da altura (“agudo”, “grave”) (HUGHES, 2002, p. 1074).

É compreensível que vozes fortes e sonoras fossem preferíveis no contexto acústico das grandes catedrais. A esse respeito Marcel Pérès declara que: “Nas igrejas, mesmo na Europa, usam-se agora microfones para a liturgia. Isso significa que perdemos uma certa qualidade de audição e de emissão de voz.” (SHERMAN, 1997, p. 41, tradução nossa).²⁶

Considerações finais

À vista do exposto sugerimos, portanto, que o tipo de emissão vocal utilizado pelos cantores de motetos do século XIV fosse mais próximo ao som dessas tradições vocais polifônicas tradicionais que do som diáfano e delicado dos *ensembles* ingleses (que, porém, graças à ação disseminadora da indústria fonográfica, acabou se tornando o “timbre oficial” da música antiga). Apesar de aceitarmos que as imagens de iluminuras medievais podem ser concebidas a partir de princípios simbólicos e não sejam necessariamente representações literais da realidade, não nos parece impensável que, neste caso, o artista tenha presenciado a performance de motetos na igreja pelos monges e, assim como registrou as vestes, a estante, a música (inclusive reproduzindo um moteto existente, *Zelo cui languet/Reor nescia*) não possa também ter registrado seus gestos ao cantar.

No mais, concordamos com Christian Meyer quando afirma que as fontes da música polifônica da Idade Média e, mais ainda, suas edições modernas, muitas vezes nos levam a apreender a polifonia medieval sob o ângulo de uma obra “realizada e acabada” - *opus consummatum et effectum* - destinada a sobreviver ao compositor em toda a sua perfeição como um *opus perfectum et absolutum*, para usar as expressões do teórico alemão Listenius (1537). Essa noção de obra de arte introduzida no pensamento ocidental pelo humanismo alemão também influenciou de certa forma a historiografia da música. E essa herança não deixou de afetar a musicologia como disciplina acadêmica, uma vez que ela evoluiu a partir da dissociação ocorrida durante o século XIX, entre uma música passível de história de um lado e as práticas musicais perpetuadas na tradição oral de outro.

A persistência até o século XVII de práticas polifônicas cuja primeira evidência registrada remonta ao final do século XI, sugere a presença, ao longo da Idade Média, de uma cultura

²⁶ “[I]n churches, even in Europe, they [now] use microphones for the liturgy. That means we have lost a quality of hearing and of voice production.”

musical onde a improvisação coletiva ocupava um lugar fundamental. Cada um desses documentos que chegou até nós provavelmente revela apenas uma das múltiplas realizações possíveis de uma estrutura transmitida pela tradição oral – e não uma composição (MEYER, 1996, p. 1).

Oriundo de uma cultura onde a oralidade sempre exerceu um papel fundamental, Lycourgos Angelopoulos nos dá uma dimensão do que foi perdido no ocidente musical em matéria de tradição oral:

No Ocidente, a tradição oral foi completamente perdida; o canto religioso foi influenciado pelo modelo de canto lírico que nivelou os intervalos, retirou a ornamentação e mudou a colocação da voz. Aliás, conhecemos uma situação semelhante na música bizantina, porém felizmente em um nível menos sensível, quando o piano entrou no ensino durante o século XX e serviu de acompanhamento para o canto. (LACAVALERIE; PÉRÈS, 2002, p. 80, tradução nossa).²⁷

Uma das consequências é que as recentes tentativas de se aproximar do passado sonoro se encontram ainda demasiado comprometidas com ideais contemporâneos de produção vocal, de escalas de temperamento igual e outros condicionamentos que, consciente ou inconscientemente, nos impedem de olhar para fora do nosso *habitat* erudito ocidental. Seguindo as convenções da musicologia clássica (de tradição alemã e, sobretudo, inglesa), a *scholarship* ligada à música antiga se concentra no estudo de tratados antigos, partituras, e outros documentos de arquivo, tentando extrair deles as verdades. Nesse sentido, as performances musicais “despojadas”, “cristalinas” e “cl clinicamente puras” oriundas da estética dos coros anglicanos são ideais para se executar “exatamente o que foi escrito”. Mas, como vimos, essa prática está longe de representar os reais parâmetros musicais do mundo medieval. Segundo Curt Sachs, “toda a história que se baseia apenas em fontes escritas é incompleta e necessariamente enganosa” (SACHS, 1960, p. 49, tradução nossa).

Enquanto isso, todo um universo musical de tradição oral que ainda resiste no sul da Europa segue sendo objeto quase exclusivo das disciplinas de etnomusicologia e antropologia da música. Se não se pode garantir que essas tradições nos tragam informações diretas sobre a prática medieval ou renascentista, ao menos pode-se encontrar nelas certas dinâmicas que se parecem mais com as práticas musicais do passado do que as nossas práticas urbanas contemporâneas. Nesse contexto, faz muito sentido a afirmação de Marcel Pérès de que:

[...] é necessário descompartimentalizar as diferentes disciplinas da musicologia. Só uma abordagem global, combinando os diferentes campos da paleografia, da

²⁷ “[E]n Occident, la tradition orale a été complètement perdue; le chant religieux a été influencé par le modèle du chant lyrique qui a nivelé les intervalles, supprimé les ornements et modifié le placement de la voix. Entre parenthèses, nous avons connu une situation similaire dans la musique byzantine, mais à un niveau heureusement moins sensible, quand le piano est entré dans l’enseignement au cours du XXe siècle et a servi pour l’accompagnement pour le chant.”

semiologia, da história da teoria musical com alguns elementos extraídos das tradições orais, pode nos permitir abordar a reconstituição vocal dessas polifonias. (PÉRÈS, 1988, p. 175, tradução nossa).²⁸

Referências

- BACHMANN, Werner. Probleme musikikonographischer Forschung und der Edition von Bildquellen. In: HEARTZ, Daniel; WADE, Bonnie (org.). *International Musicological Society: report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*. Kassel: 1981, p. 825-827.
- BENT, Margareth. Impossible Authenticities. *Il Saggiatore Musicale*, v. 8, n. 1, p. 39-50, 2001.
- BERTHOLD, Dana. Tidy Whiteness: A Genealogy of Race, Purity and Higiene. *Ethics and Environment*, v. 15, n. 1, p. 1-26, 2010.
- CARR, Edward H. *O que é história?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DELL, Helen. “[A] single, true, certain authenticity”: The authenticity wars in English twentieth-century folk and medieval music revivals. *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies*, v.10, p. 439-451, 2019.
- GALLO, Pierluigi. Il ‘Miserere’ polivocale di Sessa Aurunca. In: ARCANGELI, Piero (org.). *Musica e liturgia nella Cultura Mediterranea, Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, v. 20, 1988, p. 69-94.
- GREIG, Donald. Sight-Readings: notes on a *cappella* Performance Practice. *Early Music*, v. 23, n. 1, p. 125-148, 1995.
- HAINES, John. The Arabic Style of Performing Medieval Music. *Early Music*, v. 29, n. 3, p. 369-378, 2001.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HUGHES, Andrew. Charlemagne’s Chant or The Great Vocal Shift. *Speculum*, v. 77, p. 1069-1106, 2002.
- JACKSON, Roland. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. New York: Routledge, 2005.
- KIRKMAN, Andrew. Early Polyphony Masses. *Early Music*, v. 25, n. 2, p. 321-322, 1997.
- KOZINN, Allan. Machaut: Motets. *New York Times*, June 13, 2004, p. AR38. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/06/13/arts/recordings-how-to-keep-the-grit-in-earthly-music-903485.html>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- KUIJKEN, Barthold. *The Notation is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- LACAVALERIE, Xavier; PÉRÈS, Marcel. *Le Chant de la mémoire: Ensemble Organum (1982-2002)*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002.
- LEYDI, Roberto. *Canti popolari italiani*. Milano: Mondadori, 1973.
- MARCHESIN, Isabelle. *L’Image organum: la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux 800-1200*. Turnhout: Brepols Publishers, 2000.

²⁸ “[...] il est nécessaire de décroiser les différentes disciplines de la musicologie. Seule une approche globale, conjugant les différents domaines de la paléographie, de la sémiologie de l’histoire de la théorie musicale avec certains éléments tirés des traditions orales, peut nous permettre d’aborder la restitution vocale de ces polyphonies.”

- MARINI, Giovanna. Quattro riflessioni sul canto popolare. *Forum Italicum*, v. 49, n. 2, p. 624-637, 2015.
- MARSHALL, Melanie. Voce Bianca: Purity and Whiteness in British Early Music. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, v. 19, p. 36-44, 2015.
- McKINNON, James. Iconography. In: HOLOMAN, D. Kern; PALISCA, Claude V. (org.). *Musicology in the 80s: Methods, Goals, Opportunities*. New York: Da Capo Press, 1982, p. 79-93.
- MEYER, Christian. Polyphonies médiévales et tradition orale. *Cahiers d'ethnomusicologie*, v. 6, p. 99-117, 1993.
- MICHAEL, Michael A..The Harnhulle Psalter-Hours: An Early Fourteenth-Century English Illuminated Manuscript at Downside Abbey. *Journal of the British Archaeological Association*, v. 135, n. 1, p. 81-99, 1981.
- PAGE, Christopher. An English motet of the 14th century in performance: two contemporary images. *Early Music*, v. 25, p. 7-32, 1997.
- PAGE, Christopher. The English *a cappella* renaissance. *Early Music*, v. 21, p. 453-471, 1993.
- PAGE, Christopher. The performance of Ars Antiqua motets. *Early Music*, v. 16, n. 2, p. 147-164, 1988.
- PARK, David. A new interpretation of a Magi scene on a Romanesque ivory comb. *Journal of the British Archaeological Association*, v. 134, p. 29-30, 1981.
- PEARSALL, Derek; SCOTT, Kathleen. *Piers Plowman: a facsimile of Bodleian Library, Oxford, MS Douce 104*. Cambridge: D. S. Brewer, 1992.
- PÉRÈS, Marcel. L'interprétation des polyphonies vocales du XII^e s. et les limites de la paléographie et de la sémiologie. *Actes des journées musicologiques de Poitiers. 9-10 mai 1986. Cahiers de civilisation médiévale: La notation des musiques polyphoniques au XI^e-XIII^e siècles*, n. 122, p. 169-178, 1988.
- PLANCHART, Alejandro Enrique, The Performance of Early Music in America. *The Journal of Musicology*, v. 1, p. 19-28, 1982.
- RICCI, Antonello. Quelques aspects du chant polyphonique traditionnel en Calabre. *Cahiers d'ethnomusicologie*, v. 6, p. 87-98, 1993.
- ROKSETH, Yvonne. *Polyphonies du XIII^e siècle: Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier. Tome IV: Études et commentaires*. Paris: Éditions de L'Oyseau-Lyre, 1939.
- SACHS, Curt. Primitive and Medieval Music: A Parallel. *Journal of the American Musicological Society*, v. 13, p. 43-49, 1960.
- SALMEN, Walter. The Value of Iconographical Sources in Musical Research. In: OLLESON, Edward (org.). *Modern Musical Scholarship*. Oxford: Oriel Press, 1980, p. 206-214.
- SHERMAN, Bernard D. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- TARUSKIN, Richard. The Authenticity Movement Can Become a Positivist Purgatory, Literalistic and Dehumanizing. *Early Music*, v. 12, n. 1, p. 3-12, 1984.
- TARUSKIN, Richard. The Pastness of the Present and the Presence of the Past. In: KENYON, Nicholas (org.). *Authenticity and Early Music: a Symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 137-210.
- WINTERNITZ, Emanuel. The Visual Arts as a source for the Historian of Music. In: *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. London: Faber and Faber, 1967, p. 25-42
- YRI, Kirsten. Performing Machaut's Messe de Notre Dame: From Modernist Allegiances to the Postmodern Hinterland. In: McGRADY, Deborah; BAIN Jennifer (org.). *A Companion to Guillaume de Machaut*. Leiden: Brill, 2012, p. 333-359.