



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

PROJETO FINAL DE GRADUAÇÃO - MU999

ETNOMUSICOLOGIA NA MÚSICA ANTIGA- POSSIBILIDADES PARA A MÚSICA MEDIEVAL

Bianca Ruzzene Andréo

RA: 164913

Curso: Licenciatura em música

ORIENTAÇÃO: Profa. Dra. Suzel Ana Reily

Cidade Universitária "Zeferino Vaz"

Campinas – SP

Janeiro / 2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

An25e Andréo, Bianca Ruzzene, 1995-
Etnomusicologia na música antiga - possibilidades para a música medieval /
Bianca Ruzzene Andréo. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Suzel Ana Relly.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Etnomusicologia. 2. Música antiga. 3. Música medieval. 4. Música - História
e crítica. I. Relly, Suzel Ana, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações adicionais complementares

Palavras-chave em Inglês:

Ethnomusicology

Ancient music

Medieval music

Music - History and criticism

Título: Licenciada Plena em Música

Banca examinadora:

André Victor Lucio Freitas

Data de entrega do trabalho definitivo: 19-01-2021

SUMÁRIO

Introdução	3
O Movimento da Música Antiga	4
Música e práticas na Era Medieval	6
3.1 O contexto social e histórico da Música Medieval	6
3.2 A Música Medieval	9
3.3 A música profana/secular do período Medieval	10
3.3.1 As canções seculares	10
3.3.2 As músicas de dança	11
4.1 Anacronismos no Movimento da Música Antiga	14
4.2 Recriações contemporâneas da música medieval	17
Novas perspectivas para a música historicamente informada	21
Referências	21

1 Introdução

Em diversas partes do mundo, há grupos de músicos amadores que se encontram regularmente para juntos tocarem um repertório de "música antiga", a ponto de alguns pesquisadores se referirem a um "Movimento da Música Antiga" (Taruskin 1995; Shelemay 2001). Em muitos destes conjuntos privilegia-se um repertório secular, particularmente danças renascentistas e/ou medievais, os cantos dos trovadores e madrigais. Este repertório se apresenta como atrativo por ser composto por melodias simples e com uma harmonia muito particular, além de ser um repertório que abre espaço para a criatividade, seja ela nos arranjos, no uso dos instrumentos ou na improvisação sobre as melodias pré-estabelecidas.

Desde 2017 participo do grupo Estampie, Grupo de Música Antiga formado pelos alunos de música da UNICAMP sob a coordenação da Profª. Dra. Suzel Ana Reily, orientadora deste trabalho. A Música Antiga me chamou muito a atenção no decorrer das aulas por favorecer uma socialização entre os participantes do grupo, sendo uma prática cooperativa, que não é voltada para a competição virtuosística entre os músicos. Além disso, também é uma música que é feita em grupos pequenos e sem a necessidade de muitos instrumentos, instrumentos caros ou instrumentos específicos: a maioria das músicas não tem indicação de instrumentos e podem ser tocadas por qualquer instrumento que tiver tessitura compatível com a melodia. Essas características da música antiga são também as características que a torna muito propícia para práticas musicais participativas e/ou amadoras, que tem grande importância no âmbito social da vida das pessoas.

Nos círculos de música antiga discute-se muito questões referentes à "performance historicamente informada", mas vale apontar que isto se limita a questões puramente musicais, tais como instrumentação, articulação e número de repetições. Apesar de reproduzirmos o que é possível em questões técnicas, não há como reproduzirmos a música como era na época por nossos ouvidos não ouvirem como pessoas nas eras medievais e renascentistas e por estarmos separados destas eras por vários séculos. Pensando em tudo isso, talvez seja possível reproduzir as questões musicais, mas não há como recriar o universo social antigo - a "estrutura de sentimentos" (Williams, 1977), por assim dizer, da era medieval e renascentista. Assim, podemos dizer, seguindo Richard Taruskin (1995), que o movimento da música antiga é um fenômeno moderno.

No entanto, como foi apontado acima, boa parte do atrativo da prática da música antiga deriva dos aspectos sociais ligados à sua performance. E neste quesito, vale apontar que a música secular nas eras medieval e renascentista era fundamentalmente uma música funcional, isto é, música para acompanhar atividades sociais. Deste modo, poderíamos dizer que é possível expandir o conceito de "performance historicamente informada" para incluir dimensões sociais.

O presente trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música tem como objetivo pensar na recriação da música medieval nos dias de hoje, focando nas suas dimensões sociais e, para tanto, será utilizado um olhar etnomusicológico que leve em consideração as questões de interação social, além de aspectos, políticos, filosóficos e culturais da prática musical dos períodos.

Para isso, inicialmente a pesquisa foi pensada a partir de entrevistas com pessoas ligadas à prática da Música Antiga na cidade de Campinas-SP. Porém, pelo pouco tempo exigido para a elaboração da pesquisa, não foi possível o pedido de autorização do Comitê de Ética para a realização do trabalho de campo. Sendo assim, a pesquisa foi fundamentada na literatura sobre o tema tratado, abarcando escritos sobre história da música, trabalhos etnomusicológicos e musicológicos sobre o Movimento da Música Antiga e textos sobre etnomusicologia. Além disso, uso minha experiência pessoal no estudo da música antiga como base para dialogar com e compreender a bibliografia utilizada neste trabalho.

Apesar de o Movimento da Música Antiga abarcar trabalhos e performances dentro da música dos períodos Medieval e Renascentista, para fins de recorte dessa pesquisa e maior precisão na discussão, o presente trabalho tem o enfoque na música secular século ou medieval, pensando suas possibilidades de execução e recriação de elementos musicais e sociais dessa música.

2 O Movimento da Música Antiga

A separação dos períodos da música, assim como a classificação de o que é considerado “música antiga”, é complexo e não existe consenso sobre essas definições. Sabe-se que o desenvolvimento da música, assim como todo desenvolvimento dentro da história, não é uniforme e as mudanças ocorrem de formas diferenciadas de uma localidade para a outra e em temporalidades distintas. Pensando dessa forma, não há como definirmos com precisão as datas de mudanças de estilos entre os períodos da música.

Apesar disso, há um certo consenso entre os historiadores da música sobre as balizas entre os períodos mais conhecidos da chamada música ocidental (do Classicismo ao século XX). Dentro desses períodos há uma adesão dos estudiosos da música a datas como a morte de J.S. Bach que marcam as mudanças de períodos para que seja mais fácil a compreensão das mudanças composicionais durante a história. No caso da música antiga, não há definições exatas de balizas históricas nem de períodos da música fazem parte desse estilo: para algumas pessoas a música antiga começa com a música medieval, enquanto para outras a música grega antiga deveria estar incluída na lista; para alguns a música antiga termina no período renascentista, já que a música depois disso já tem mais informações, para outros a o período Barroco é parte da Música Antiga, já que também usa instrumentos muito diferentes dos instrumentos da música do Classicismo em diante. Além disso, outro argumento para que se considere o Barroco como parte da Música Antiga é o fato de que ela, assim como as músicas Medieval e Renascentista é muito mais funcional enquanto a música pós Barroco passa a ser cada vez mais apresentacional.

Outra questão onde também não há um consenso é a divisão entre música medieval e renascentista, que não é clara. Sendo assim, alguns pesquisadores consideram que o

Renascimento começa nos anos 1400 enquanto outros defendem que a mudança acontece nos anos 1500. Dessa forma, a concepção de música antiga, suas características e períodos importantes são difíceis de se marcar com precisão.

O movimento de reviver a música chamada música antiga não é um movimento novo. Desde os anos 1720 já existiam escolas que estudavam a música de compositores como William Byrd e Thomas Morley (RILEY, 2017). No século XIX, músicos como Schumann e Mendelssohn reviveram músicas de Bach, mas as fizeram cada um a sua forma, sem a intenção de que a música fosse completamente fiel. Para isso, eles criaram arranjos e usaram instrumentos diferentes dos originais (McCOMB, 1999). Depois de esses músicos tocarem as peças nos instrumentos para os quais elas foram originalmente escritas e verem as diferença causada pela mudança de instrumentos em uma mesma música é que começou-se um debate voltado à ideia de que a música deveria ser tocada como o compositor a pensou e somente no século XX surge a noção de autenticidade da performance da música antiga (RILEY, 2017). A noção de autenticidade surge como uma tentativa de recriar a performance da forma com o compositor a imaginou e, para isso, uma performance autêntica deveria ser feita com instrumentos da época e recriação de todos os elementos técnicos, conforme os registros escritos da época.

Porém, como mostra Dorottya Fabian (2001), durante os anos 1980 muito se debateu no meio acadêmico sobre os problemas associados ao uso desse termo na performance e, após esse período de debates, o termo se tornou desacreditado e caiu em desuso. Em seu lugar surgiu a ideia de “performance historicamente informada” que, apesar de usar um nome diferente, busca a performance da música antiga recuperando elementos como instrumentos e número de músicos.

Mesmo com a mudança da nomenclatura, o uso da performance historicamente informada ainda traz consigo uma ideia de recriação voltado somente a aspectos técnicos da música, sem se atentar ao fato de que existem outros fatores para serem recriados além dos parâmetros sonoros da música. Kay Shellemay (2001) discute o nono “Boston Early Music Festival”, no ano de 1997. Em seu texto, compara o evento de música antiga com a recriação dos dinossauros feita por Steven Spielberg em seu filme *O mundo perdido*, estreado no mesmo ano que a convenção. Segundo ela, ambos, na tentativa de recriar um mundo antigo, o fazem de uma forma completamente contemporânea.

Mas apesar de toda a problemática que existe no debate sobre “autenticidade” e “performance historicamente informada”, o Movimento da Música Antiga teve um papel fundamental no resgate das músicas medieval e renascentista, já que na busca da autenticidade e da informação histórica para embasar sua prática, os músicos do Movimento da Música Antiga tiveram uma expressiva contribuição para instigar a pesquisa de artefatos históricos. Assim, muito se pesquisou sobre manuscritos, partituras, pinturas, esculturas e outras fontes históricas possíveis para que se pudesse descobrir o máximo de informação possível para embasar suas performances. A partir de alguns desses estudos, a próxima seção discute os elementos centrais que temos conhecimento sobre a música medieval.

3 Música e práticas na Era Medieval

3.1 O contexto social e histórico da Música Medieval

O Período Medieval na história, assim como na música, também não apresenta um consenso quanto a seus marcos e nem quanto à sua periodização dentro dessa era. A maior parte dos historiadores considera seu início a partir da queda do Império Romano em 476, mas para alguns a Idade Média termina com a conquista de Constantinopla pelos Otomanos em 1453, para outros, a era termina em 1500. Por ser uma era muito grande, a periodização em fragmentos menores é importante para que haja uma divisão dos acontecimentos e, para isso, existem divisões das mais simples às mais detalhistas, como a de Hilário Franco Jr. (FERNANDES, c2021), que será usada neste trabalho. Mas independentemente das questões de divisões, os historiadores têm um consenso: nesse momento a Igreja exerce um papel importante na vida das pessoas e por isso grande parte das interações sociais e da produção artística e cultural estavam de alguma forma ligadas à religião. Um exemplo disso é que desenvolvimentos musicais, como a criação da escrita, foram feitos para suprir necessidades musicais da Igreja. Por a religião cristã ser tão importante, começaremos a história da Idade Média a partir dela.

Após a morte de Jesus, o cristianismo começou a crescer entre os mais pobres que nela tinham a esperança de uma vida melhor, mas as ideias de Cristo atacavam as bases do Império Romano e por isso a religião foi proibida dentro das terras que fossem governadas pelos césores. Mesmo com a proibição, o cristianismo continuou crescendo de forma escondida e, no Século IV, apesar de a cultura romana ainda estar fortemente presente na Europa, as ideias cristãs começam a ganhar força, até que a religião é legalizada pelo imperador Constantino I em 313 e se torna a religião oficial do império em 392, durante o reinado de Teodósio I (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014). Depois disso, o Império Romano cai em 476 por invasões dos povos que eram chamados pelos romanos de bárbaros e a religião cristã vai ganhando cada vez mais espaço até que a vida das pessoas do Período Medieval passasse a girar em torno dos ritos e do calendário da Igreja. Após a queda do Império Romano, as culturas dos povos que invadiram o Império Romano começam a se misturar com a cultura romana, dando origem a novas línguas e culturas. Seus cultos religiosos e festas também começaram a ser incorporados nos ritos e festas cristãos, como uma tentativa da Igreja de converter os pagãos ao Cristianismo. Assim, entre os séculos V e VIII a Europa vive uma fase descentralizada de fusão dessas culturas, ritos e festas de diversos povos até a consolidação da cultura e vida feudal da Alta Idade Média.

De acordo com Burkholder, Grout e Palisca, após a queda do Império Romano surgiram 3 impérios que foram sucessores da cultura. Esses 3 impérios estavam espalhados onde antes fora o território total do Império Romano e esses três impérios, cada um a sua forma, agregaram elementos importantes na cultura européia da Idade Média. Os impérios sucessores do romano foram o Bizantino, o Árabe e o de Carlos Magno. O império construído por Carlos Magno na Europa Ocidental, que teve grande importância tanto na cultura medieval quanto na música do período, ocupou toda a parte central da Europa e parte do norte do continente. Em seu reinado, Carlos Magno incentivou o ensino e promoveu conquistas artísticas,

transformando sua corte em um centro de vida cultural e intelectual dentro da Europa Medieval (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014). Na Imagem 1, temos a área em marrom que mostra a extensão do Sacro Império Romano Germânico, liderado por Carlos Magno, império que abrangia todo o centro e parte do norte da Europa.



Imagem 1: Extensão do Sacro Império Romano Germânico. Fonte:

<http://adoroergosum.blogspot.com/2014/04/charlemange-holy-week-lenten-challenge.html>

O projeto de Carlos Magno de desenvolver e incentivar a educação no território de seu reino se deu pois o governante percebeu que precisaria de um clero com educação mais sólida para que a sociedade funcionasse da forma que deveria e para que ele pudesse ter maior poder dentro de seu reino, já que o apoio da Igreja era imprescindível. Em sua época, somente a alta nobreza, os integrantes do alto clero (que na maior parte das vezes eram filhos de nobres) e o clero regular (padres e monges que viviam em clausura) eram letrados. Sabendo disso, Carlos Magno fez uma aliança com o clero de seu território para melhorar a educação dos padres do baixo clero em troca de apoio da Igreja para se fortalecer.

Outros motivos para que Carlos Magno criasse um projeto de educação e incentivo artístico em seu reino foram o seu próprio interesse pelos conhecimentos da Antiguidade clássica que sobreviveram até sua época e a consciência de que os grandes responsáveis por fazer com que esses livros chegassem até ele eram os membros do clero regular (monges copistas que permaneciam em clausura nos monastérios e tinham a função de copiarem e preservarem os documentos antigos que tinham em seus monastérios).

Em seu projeto de incentivar a educação e as artes, Carlos Magno criou em seu palácio uma escola que foi liderada entre 782 e 796 por Alcuíno de Iorque, um homem amplamente

conhecido à época por seu conhecimento. Na escola do palácio, Alcuíno ensinou sobre as artes liberais. Carlos Magno também incentivou que fossem criadas escolas semelhantes em outros lugares de seu reino.

O projeto do imperador teve uma repercussão tão grande no resgate de conhecimentos na época que esse período ficou conhecido como “Renascimento Carolíngio” e nesse momento houveram progressos econômicos e avanços tecnológicos na agricultura que foram de grande importância, permitindo uma maior produção de alimentos que propiciou o aumento populacional da Europa na época e propiciou a prosperidade e harmonia que foram a principal característica da Alta Idade Média. O plano de educar o clero para centralizar o poder durou até a morte do filho de Carlos Magno, quando seu reino começou a se descentralizar cada vez mais.

Os feudos tinham uma dinâmica social e econômica própria onde os servos viviam em função dos ritos e festas da Igreja e da produção da agricultura para si e para seu senhor feudal. Cada família de servos possuía uma parte da terra onde eles podiam plantar e criar animais e em troca de cessão da terra, os servos entregavam parte de sua colheita e de seus animais para o senhor feudal como forma de imposto. Durante os fins de semana e dias santos, os servos iam à igreja para participarem das missas e festas.

Os homens da nobreza tinham como papel proteger os feudos, sendo responsável pelos exércitos quando havia uma guerra com outro senhor feudal ou um ataque às suas terras. Por serem a classe que tinha mais poder, também tinham acesso ao ensino, aprendendo a ler, escrever, fazer cálculos e estratégias de guerra. Alguns também se interessavam pelas artes liberais aprendendo retórica, filosofia e música. Já as mulheres da nobreza não iam às guerras e nem sempre tinham instrução.

O clero tinha dois tipos de divisões: entre alto clero e baixo clero e entre clero regular e clero secular. O alto clero eram os que estavam nos postos mais altos da hierarquia da Igreja, como bispos, arcebispos, cardeais, etc. Geralmente esses eram de origem nobre e possuíam certo grau de instrução. Já o baixo clero era formado por pessoas de camadas mais baixas e eram párocos das igrejas.

A divisão entre clero regular e secular não se tratava de posição hierárquica mas do contato ou não com o mundo que os padres tinham. O clero secular era aquele que convivia com as pessoas de fora da Igreja, mantendo contato com o mundo e o clero regular era aquele que ficava em clausura nos mosteiros e abadias, vivendo sua vida apartados do restante do mundo. Grande parte do clero regular eram os monges copistas, que copiavam os antigos livros para que seus conhecimentos não fossem perdidos. Eles eram letrados e alguns falavam mais de uma língua e eram responsáveis não só pela cópia mas também pela tradução dos livros do grego e do latim.

Existiam também algumas pessoas que estavam dentro das camadas médias da população, sendo trabalhadores que não estavam ligados à agricultura se organizavam nas cidades em guildas. As guildas eram divididas por profissões e tinham a função de regular dentro da cidade a produção, o aprendizado, o preço e a competição entre os produtos fornecidos por seus participantes.

Com relação à língua, apesar de o latim não ser mais a língua nativa de nenhum lugar, ele era entendido e falado pela maior parte das pessoas, além de ser ensinado nas escolas, já que era a língua na qual rezavam-se as missas.

3.2 A Música Medieval

Apesar de ser descrita hoje de forma abrangente como “música medieval”, a música não era única: o contexto econômico e social e a região onde era feita moldavam as diferentes formas de fazer e ouvir música dentro da sociedade. O conhecimento sobre a música e sobre a forma de a escrever e a fazer poderiam demonstrar a origem social de uma pessoa, da mesma forma que a música poderia ser usada como uma tentativa de ascensão ou reconhecimento social. Além disso, um período que envolve 1000 anos é um período muito heterogêneo, que apresenta muitas possibilidades e diferentes características musicais ao longo do tempo, já que a música tocada no século V, com sua proximidade com as tradições romanas, com certeza era muito diferente da música do século XIII, que antecipava características musicais renascentistas.

Dos documentos que temos hoje, se tem poucos registros sobre a música da Antiguidade tardia (entre os séculos V e VIII). Essa escassez de manuscritos pode ser atribuída à falta de uma escrita musical que a preservasse. Outro possível motivo para que não se tenham muitas músicas desse período pode ser o processo pelo qual a Europa passou durante esses quatro séculos, já que é nesse momento que a população começa a sair das cidades por medo das invasões dos povos chamados pelos romanos de bárbaros. Apesar de não existirem registros musicais escritos sabe-se que os antigos hinos dos cristãos eram passados oralmente nas igrejas aos padres. Sendo assim, a música desse período em sua maior parte é uma incógnita.

A música, assim como toda a vida medieval, estava ligada aos cristianismo e a Igreja, suas agendas e suas necessidades. Além disso, a música era uma importante ferramenta para os cristãos desde antes da oficialização da religião e de seu ganho de poder: a prática de cantar hinos e salmos era comum e de grande importância desde os primeiros cristãos que se reuniam para aprender e anunciar os ensinamentos de Jesus e o Reino dos Céus por Ele prometido (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014).

Por essa grande importância da música para os cristãos e pela grande influência que a Igreja tinha sobre o cotidiano das pessoas durante a Idade Média, grande parte dos desenvolvimentos musicais medievais aconteceram como forma de enriquecer os ritos da Igreja ou como forma de transmiti-los de maneira mais eficaz. Também por a vida medieval ser centrada na religião, as músicas sacras do período foram as que melhor sobreviveram ao tempo, sendo as mais preservadas dentro de todas as músicas dessa época.

Se por um lado a música era muito utilizada pelos cristãos como forma de se chegar mais próximo de Deus, por outro lado alguns padres e filósofos da Igreja condenavam a música que fosse usada para além disso. Para esses padres, não era interessante a ideia de cultivar a música pelo simples prazer que ela pode trazer. Eles defendiam essa visão a partir de Platão, que dizia que as coisas belas só servem para nos lembrar da beleza divina.

A partir dessa ideia, esses filósofos defendiam que a escuta da música deveria servir à religião e que portanto só seriam válidas e importantes as músicas que carregassem, através de suas letras, os ensinamentos de Cristo e as ideias sagradas. Para os padres que seguiam esse pensamento, as melodias que não eram acompanhadas de letras religiosas não podiam despertar o contato com Deus e portanto condenavam qualquer tipo de música instrumental ou com letras que não fossem sacras, explicando as passagens bíblicas que falavam sobre o uso de instrumentos como alegorias.

Mesmo com essa proibição do uso de instrumentos na música religiosa, muitas vezes as músicas sacras eram cantadas no contexto familiar acompanhadas da lira.

3.3 A música profana/secular do período Medieval

Por ter sido criada para suprir a demanda da Igreja, a escrita musical não era conhecida pelas pessoas das camadas mais baixas da sociedade: somente o clero e parte da nobreza tinham acesso ao conhecimento da escrita musical e, por isso, podiam criar partituras e aprender novas melodias a partir de recursos escritos. Logo, raramente a música profana era anotada e poucas peças sobreviveram. A maior parte das músicas populares medievais que chegaram até os dias de hoje foram mencionadas em músicas da elite ou foram transcritas em partituras durante o período Renascentista (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014).

Por a escrita ser uma ferramenta recente e estar restrita às camadas mais altas da sociedade, a maior parte da população vivia e aprendia a música através de processos orais e aurais. Estas práticas propiciavam o surgimento de muitas variações de uma mesma melodia e de uma tradição improvisatória, permitindo uma maior flexibilidade em relação à execução musical.

3.3.1 As canções seculares

Dentro do contexto histórico, o incentivo dado por Carlos Magno às artes e à educação foi de grande importância para a música secular. A partir desse incentivo é que surgiram oportunidades nas cortes para poetas e músicos. Essas oportunidades levaram à música dos *troubadours* e *trouvères*. Esses foram em grande parte os responsáveis pelas músicas em língua vernácula durante o período e influenciaram a música em língua vernácula em outras regiões da Europa. A música dos *troubadours* foi influenciada pelo chamado *versus*, um tipo de poesia com rimas.

Quanto à posição social dos *troubadours*, grande parte de suas canções que foram registradas eram acompanhadas por biografias curtas e comentários sobre o autor que geralmente eram feitos por eles mesmos. A partir desses escritos que acompanhavam as canções, sabe-se que muitos deles eram nobres, mas que também haviam *troubadours* vindos de outras camadas da sociedade ou até ex-integrantes do clero que abandonaram o treinamento e a vida religiosa. Muitos desses *troubadours* ficaram conhecidos em sua época por suas habilidades como instrumentistas e cantores e em suas biografias que acompanhavam as canções, muitas vezes se descreviam de forma a criar uma imagem de um homem autossuficiente, que se criou sozinho e buscava se tirar do obscurantismo (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014).

Também existiam muitas músicas vernáculas nas camadas populares da sociedade: cantos de trabalho, canções de ninar, danças, entre outras músicas. Por serem cantadas por pessoas que dificilmente saberiam transcrever suas canções, muitas delas foram perdidas no tempo. O que se tem dessas músicas hoje são algumas poucas canções folclóricas e canções cantadas por vendedores de rua que as usavam para atrair clientes, tendo sobrevivido por terem sido citadas em músicas polifônicas que foram escritas para serem apresentadas nas cortes para plateias de camadas sociais mais altas (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014).

Por ainda ser falado e compreendido entre as pessoas, algumas músicas eram escritas em latim, como poemas que versam sobre a Antiguidade e lamentos para Carlos Magno. A maior parte dessas músicas eram escritas com neumas acima do texto e sem uma pauta musical. Assim, é impossível dizer como eram suas melodias originais sem que haja algum outro registro que tenha sobrevivido com uma notação com pauta.

Em latim também haviam as chamadas “canções dos goliardos”, que eram clérigos e estudantes errantes, deixados de lado pela Igreja. Os assuntos de suas canções são variados, podendo falar sobre temas sacros e profanos, sobre ensinamentos de Cristo, sobre o amor ou sobre os prazeres terrenos.

3.3.2 As músicas de dança

As danças medievais eram performadas de memória pelos músicos e por esse motivo poucas danças do período sobreviveram até os dias de hoje. Das que ainda se tem, algumas poucas músicas para instrumentos de teclas foram escritas como polifônicas, mas a maior parte chegaram até os dias de hoje como monofônicas, de modo que não há como saber como realmente eram feitos os arranjos dessas músicas quando tocadas em grupo.

Dentre as danças que sobreviveram, a que se tem mais registros é o “estampie”, um tipo de dança que apresenta várias seções e cada uma delas é repetida duas vezes com finais diferentes. Os primeiros finais usavam cadências incompletas (chamados de finais abertos) e os segundos, cadências completas (chamados de finais fechados). Esses finais abertos e fechados geralmente eram os mesmos em todas as frases da música (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014). Na figura 2, temos um manuscrito do estampie *Trotto*, um estampie de origem italiana.



Imagem 2: Manuscrito do Estampie Trotto. Fonte: Dances of the jongleurs, Manuscrito, Londres B. M. add. 29987

Na imagem vemos que abaixo da pauta estão as indicações da cada parte (*prima pars*, *secunda pars*, etc) e ao fim da primeira parte estão indicados quais os finais aberto (*aperto*) e fechado (*chiuso*), mas nas outras partes ele não está escrito já que à época os músicos já infeririam que esses seriam os finais de todas as partes. Na imagem 3 a partitura do estampie foi transcrita

para a notação musical atual e podemos ver que todas as casas de número 1 são iguais, sendo elas os finais abertos da dança enquanto todas as casas de número 2 representam os finais fechados, que também são iguais em todas as partes. Além da repetição dos finais abertos e fechados em todas as partes da dança, também podemos ver a repetição de muitos padrões na música.

The image displays a musical score for 'Estampie Trotto', transcribed from a manuscript. The score is written in 3/8 time and consists of five parts, each with a first ending (1.) and a second ending (2.).

- Primeira parte:** Starts at measure 1. The first ending (1.) leads to the second ending (2.), which concludes the first part.
- Segunda parte:** Starts at measure 16. The first ending (1.) leads to the second ending (2.), which concludes the second part.
- Terceira parte:** Starts at measure 31. The first ending (1.) leads to the second ending (2.), which concludes the third part.
- Quarta parte:** Starts at measure 45. The first ending (1.) leads to the second ending (2.), which concludes the fourth part.
- Quinta parte:** Starts at measure 61. The first ending (1.) leads to the second ending (2.), which concludes the fifth part.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the dance.

Imagem 3: Estampie Trotto. Transcrição feita a partir do manuscrito.

4 A Música Medieval nos séculos XX e XXI

O resgate de textos e partituras medievais e renascentistas feito pelo Movimento da Música Antiga foi importante para conhecermos e termos acesso à música desses períodos, que raramente são estudados durante o aprendizado de instrumentos na grade curricular de música de universidades e conservatórios brasileiros. Ao mesmo tempo, a falta de algumas informações e a grande diferença entre as práticas e as escritas atual e da época abriram margem para que pesquisadores e intérpretes fossem buscar respostas nos mais diferentes contextos para preencherem as lacunas faltantes dentro da música antiga. O presente tópico busca apresentar os debates em torno da performance da música antiga que ocorrem desde o surgimento do Movimento da Música Antiga, onde os pesquisadores e performers buscaram inspiração para preencher as lacunas da interpretação dessa música e quais os anacronismos presentes na prática dessa música nos dias de hoje.

4.1 Anacronismos no Movimento da Música Antiga

Pensar a recriação da música medieval hoje “como ela era feita no passado” é uma tarefa impossível, ou anacrônica, já que temos séculos de vivências sociais e sonoras que as pessoas do período medieval não tiveram: já não pensamos nem nos relacionamos mais uns com os outros e com o mundo da mesma forma que um homem medieval. Também não ouvimos mais como eles ouviam (já que nossa atenção é levada para outros aspectos da música) e tampouco ensinamos e aprendemos através dos mesmos métodos que eram usados na Idade Média. Dessa forma, a música tocada hoje nunca será “como na época”, mesmo que toquemos músicas daquele período.

Segundo o Dicio, dicionário de português online, as definições de anacrônico são: “falta contra a cronologia; erro nas datas dos acontecimentos”, “erro que consistem em atribuir os costumes de uma época a outra”, “coisa retrógrada: o duelo é um anacronismo”. Assim sendo, anacronismo se refere ao uso de práticas não pertencentes à uma época e podemos dizer que atribuir o rótulo de autêntica para uma performance de música antiga feita nos dias de hoje é anacrônico, pois ao fazermos a música hoje, colocamos costumes de nossas práticas atuais na performance para preenchermos as lacunas de elementos que não temos .

Mas mesmo sabendo que nossa performance nunca será como a performance do período, podemos pensar em quais são os pensamentos, processos, escutas e espaços de produção da música que se tinham durante o período medieval e de que temos conhecimento para a partir da compreensão das diferenças com os dias de hoje, podermos nos aproximar daquilo que era feito na época. Dessa forma poderemos criar uma música que seja, além de historicamente informada em termos sonoros, mais próxima da experiência de ensinar, ouvir e aprender música que foi vivida pelas pessoas que originalmente criaram e tocaram essas peças. Para isso, esse subtópico aborda as diferenças da prática musical e do contexto social ligado a essas práticas para que possamos repensar nossas práticas e processos musicais na performance da música antiga.

Atualmente, ao pensarmos no ensino e aprendizagem da música erudita ocidental, naturalmente pensamos em um processo onde, a partir da leitura da partitura, iremos reproduzir fielmente o que está escrito, seguindo as dinâmicas, alturas, durações e fraseados pré determinados e notados para que a música soe “como o autor a pensou”. Ao nos depararmos com uma partitura medieval que contém vários neumas e pouca ou nenhuma indicação de ritmo, ficamos perdidos com a falta de precisão e de informações que ela traz. Isso porque a escrita medieval, assim como a mão guidoniana e outros elementos medievais, era mais usada como um recurso mnemônico para uma música ensinada e aprendida através de uma cultura oral/aural. A partitura, assim, tem um status completamente diferente do que damos a ela hoje: ela não era um retrato fiel da música que ela continha, mas era uma auxiliar da memória para ativar a lembrança de uma música aprendida anteriormente através da imitação de modelos vivos. Essa partitura que era uma lembrança e que não tinha as alturas escritas com precisão é denominada por Mariani (2017) como um tipo de partitura descritiva. Ela é diferente da partitura atual, chamada de prescritiva, que procura indicar com precisão a altura das notas a serem tocadas. Além disso, o fato de a música ter poucos elementos precisos se deve ao fato de ela ser uma música onde o improviso tinha papel fundamental. Angela Mariani em seu livro *Improvisation and Inventio in the Performance of Medieval Music- A Practical Approach* (2017) destaca a importância do *inventio* para o fazer musical medieval. O conceito é trazido em latim, como era escrito à época, para frisar o fato de que, na época, a ideia da palavra não era a mesma de hoje. Da palavra *inventio*, derivaram duas palavras diferentes mas importantes para entendermos o seu significado: de *inventio* temos as palavras “inventar” e “inventariar”. Com isso, a autora recupera e reforça a ideia medieval de que para inventarmos algo novo, precisamos ter um grande inventário mental adquirido através de contato com a música. É a partir dessa bagagem armazenada e organizada de ideias, motivos e arranjos que possuímos na memória que iremos ter ferramentas para criarmos e improvisarmos durante a performance musical. Essa ideia gera um choque com a nossa ideia atual de “invenção”, que tende a ver a invenção como a criação de algo novo mas sem a ideia de que para isso precisa existir por trás um inventário que serve como base para a criatividade. Para nos aproximarmos da música medieval, precisamos ressignificar a ideia de invenção do improviso, pensando-o a partir do conceito de *inventio*¹.

O processo de aprendizagem da música medieval também é muito diferente do processo de aprendizagem musical escrita a que estamos acostumados hoje: a música era ensinada e aprendida através de processos orais e aurais, onde o mestre ensinava seu repertório ao aluno tocando e o aluno aprendia através da imitação do mestre (MARIANI, 2017). Com a partitura prescritiva atual, o professor simplesmente avalia a compatibilidade da interpretação com o que está notado. O professor também não é mais responsável por passar o repertório ao aluno, já que ele já está anotado da forma como deve ser.

Na questão dos elementos escritos, Angela Mariani fala que devemos encarar a escrita neumática não como uma escrita onde “falta informação”, mas como uma escrita que

¹ Outras músicas e culturas durante a história e até os dias de hoje também exploram a memória como forma de guardar e transmitir o conhecimento acumulado. A memória como forma de armazenar e transmitir o conhecimento é o tema de um artigo da Profa. Dra. Suzel Reily, onde ela trata da memória com uma abordagem etnomusicológica, analisando casos onde o conhecimento ainda hoje é passado adiante através da memória (Reily, 2014)

apresenta informações diferentes das que estamos acostumados em nossa partitura atual (2017). Enquanto a partitura atual contém informações muito precisas sobre altura e duração das notas, a partitura em neumas apresenta mais informações sobre aspectos interpretativos das notas. Sendo assim, enquanto existe uma única representação possível para um intervalo em notação atual, podemos ter mais de um neuma que represente esse intervalo com diversas entonações.

Com relação às questões sociais que envolvem a prática musical, Turino (2008) aponta uma grande mudança na forma de pensar a música e o fazer musical que ocorreu no fim do século XX. Segundo ele, nossa sociedade atual confunde a gravação musical com o próprio ato do fazer musical e muitas vezes uma música se torna conhecida por sua gravação e não por sua apresentação. Ele destaca a diferença dessa visão com a visão dos índios Aymara, do Peru. Para eles a gravação é para a música o mesmo que uma foto é para o momento em que foi tirada: um retrato estático de um momento vivo. À época da música medieval, era impensável a possibilidade de uma gravação musical, sendo o retrato do momento somente gravado na memória daqueles que o viveram e era a partir desses retratos que se criavam os inventários mentais de fórmulas e entonações que posteriormente era usados para o improviso. Dessa forma, a gravação não seria um recurso usado na música medieval mas podemos usar hoje as gravações de outros grupos como forma de suprir parte do processo de escuta e como forma de criar um inventário próprio de sons e ornamentações, sabendo que ela serve como um modelo auditivo mas sem perder de vista a ideia de que ela não substitui todo o processo de aprendizagem, que envolve a repetição de vários modelos de escuta e reprodução de diversos tipos de variações de uma mesma música até que as variações e improvisos sejam incorporadas.

Uma característica importante das músicas de tradição oral que está presente na música medieval e que gera um choque com a noção atual de performance é que uma mesma música pode apresentar mais de uma versão de sua melodia. A tradição oral da música aliada à importância da improvisação faziam com que muitas vezes o performer não reproduzisse a melodia da mesma forma que foi aprendida mas somente tocasse as notas mais importantes para o contorno melódico e as outras notas eram improvisadas. Assim, algumas músicas chegaram até os dias de hoje com mais de uma versão e não há uma versão que seja a principal ou a certa. Dessa forma, também faz parte do aprendizado da música medieval entender quais são as notas importantes de uma melodia e aprender como criar uma variação de uma mesma música sem que se perca a ideia geral do seu contorno melódico.

Turino (2008) também chama a atenção para o fato de que hoje a maior parte da nossa música tocada em tempo real é uma música apresentacional, onde há uma distinção clara entre músicos e plateia e na maior parte das vezes essa plateia é passiva, se limitando a ouvir e não interagir de qualquer forma com a performance da música que está sendo feita pelos intérpretes. Isso não aconteceria no período medieval, onde a música desempenhava uma função dentro do contexto onde era cantada ou tocada e os que ouviam, de alguma forma, interagiam com ela: as danças eram dançadas pelos presentes, os cantos da igreja estavam - como ainda estão - inseridos no ritual da missa, da qual toda a congregação participava, etc. Sendo assim, seria impensável uma música medieval que fosse performada em um grande

teatro onde o público observasse os performers de forma passiva e imóvel para então aplaudi-los por seu virtuosismo.

A questão da transmissão do conhecimento e aprendizagem musical medieval também traz questões quanto ao anacronismo e à quebra do processo como ele era feito na época, já que essa transmissão era feita a partir de um tripé de demonstração, imitação e crítica. Nesse modelo de aprendizagem, o mestre toca (demonstra) ao aluno uma música, o aluno imita o que compreendeu da demonstração do professor e o professor elabora críticas sobre a imitação do aluno. Hoje não temos mais mestres de música medieval para nos demonstrar e fazer críticas sobre a música que estamos tocando. Dessa forma, hoje os intérpretes da música medieval preencheram a lacuna deixada pela falta de modelos de demonstração com a pesquisa em documentos históricos, buscando o máximo de informações possíveis para compreender os aspectos técnicos usados nessa música, para então recriá-los na tentativa de gerar performances historicamente informadas críveis. Quanto aos processos de crítica, os primeiros performers que recriaram a música antiga não tinham um mestre que pudesse oferecer críticas de como a música deveria ou não ser feita. Assim, esses performers também se colocaram na posição de serem seus próprios mestres, criticando a si mesmos e gerando um diferenças entre os processos de aprendizagem e aquisição do conhecimento atuais com a prática da época.

Aos levarmos em conta tudo isso, percebemos que essas reproduções, por mais fiéis que tentem ser à música original, acabam sendo anacrônicas, já que muita coisa é emprestada dos dias de hoje.

4.2 Recriações contemporâneas da música medieval

Por ser um trabalho complexo e sem uma resposta que possa ser considerada correta, o processo de recriação da música medieval teve várias formas de ser pensado. As pessoas que se propuseram a fazê-lo de forma autêntica/historicamente informada durante o século XX, assim como os outros pesquisadores que vieram posteriormente, procuraram inspiração em diversas fontes para preencher as lacunas da performance da música medieval deixadas pelo tempo.

Dentro das músicas onde existem partituras, Angela Mariani (2017) destaca que, em suas pesquisas, percebeu que a forma de se criar a improvisação e o *inventio* dentro do contexto musical medieval, os performers tendem a abordar o improviso dentro de quatro formas, que em cada performer podem estar combinadas ou usadas separadamente. As quatro categorias de abordagem do improviso são: descritiva, orientada por texto, comparativa e orientada por linhagem. A abordagem descritiva é aquela que pensa o improviso a partir das descrições encontradas em tratados e manuscritos sobre como deveriam ser os ornamentos utilizados. A música orientada por texto tem como base a análise das notações contidas em manuscritos, comparando e estudando variações, a relação entre poesia e texto e outros aspectos que possam ser vistos dentro das partituras e como eles podem trazer ideias sobre a prática improvisatória da época. A abordagem comparativa é aquela que busca observar outras tradições musicais fora da música tradicional erudita europeia, usando características dessas

culturas para recriar aspectos da música medieval, como o processo de aprendizagem oral das músicas que ainda possuem essa tradição, o improviso de músicas que permanecem muito próximas ao que eram durante a Idade Média (por exemplo a música irlandesa), entre outros. Após os primeiros performers e pesquisadores recriarem as músicas conforme lhes parecia uma sonoridade mais próxima da música improvisada medieval, a abordagem orientada pela linhagem usou a linguagem e a técnica já usadas anteriormente pelos primeiros performers da música medieval como forma de se guiarem e usaram as escolhas feitas por esses músicos para criar uma linhagem de música medieval.

Também segundo a autora, a maior parte das versões de músicas medievais feitas nos anos 1950 e 1960 foram recriadas usando a abordagem comparativa, buscando em outras tradições musicais a inspiração para a medieval. Depois disso, grande parte das interpretações usaram a performance orientada pela linhagem como base para suas interpretações, o que pode ser um risco quando não se sabe o que é próprio da música e o que foi usado de outras culturas. Assim, ela defende que o ideal é criar uma performance que misture as três primeiras abordagens para que assim se possa ter controle de quais elementos fazem parte da partitura e do estilo medieval e quais desses elementos são emprestados de outras culturas para recriar algum aspecto da música medieval.

Por ser uma partitura bastante conhecida, o *Estampie Trotto* possui várias gravações feitas por grupos diferentes que apresentam propostas de recriação da sonoridade da dança medieval. Por isso é um ótimo exemplo para analisarmos as saídas encontradas pelos grupos para recriarem a música medieval hoje. Sendo assim, nesse tópico serão analisadas algumas versões dessa música feitas por alguns grupos, comentando sobre instrumentos, arranjos, entre outros que foram usados por cada um deles para preencher as lacunas da performance da música secular medieval.

Ao pesquisar por “*Estampie trotto*” na internet, encontramos várias versões dessa música que foram performadas por grupos diferentes, mas a maior parte das gravações encontradas tem a flauta doce ou a viela de roda, também chamada de *hurdy-gurdy*, como instrumentos solistas da música. Outra característica comum a parte das gravações ouvidas é o fato de que em relação à estrutura da música, nem sempre os grupos tocam toda a peça como está escrita no manuscrito apresentado na imagem 2: alguns grupos tocam a versão da música mostrada na imagem 4.

Quanto à instrumentação, é comum ouvir nas gravações o uso de instrumentos não ocidentais, como *baglama* e *darbuka*, nos arranjos do *estampie*. Em contrapartida a essas constâncias, os arranjos e andamentos são variados e encontram-se gravações com a presença de muita percussão, pouca percussão, muito rápidas, em tempos moderados, sempre com os mesmos instrumentos, com alternância de instrumentos e com um *crescendo* de instrumentos ao longo das repetições.

A gravação do *Trotto* pelo grupo alemão *Estampie* (ESTAMPIE, 2004), apresenta uma formação com flauta doce, *baglama*, viela, viela de roda, percussão e *darbuka*. O arranjo feito pelo grupo alterna a melodia entre a flauta doce e a viela de roda, sendo que há uma mudança de andamento e de ritmo da percussão quando a viela de roda toca. Nesse momento, a melodia é tocada mais lenta e a percussão assume um padrão rítmico também mais lento, com

sobreposição de um padrão binário e um ternário (“três contra dois”) e com instrumentos mais graves. As ornamentações escolhidas para o improviso e a sonoridade usada na flauta doce lembram muito o som e a ornamentação da música irlandesa. Dessa forma, podemos pensar que os integrantes da banda usaram a abordagem chamada por Mariani de comparativa, onde pegaram instrumentos, ornamentações e sonoridades de músicas do mundo que ainda trazem alguma semelhança com a música medieval e a partir delas recriaram a sonoridade que para o grupo se assemelha à medieval. O grupo também não toca a versão completa do manuscrito, mas uma versão reduzida da música onde a primeira parte é usada como uma espécie de refrão.

Outra gravação, feita pelo grupo Soundalive Consort (SOUNDALIVE CONSORT, 1992), também usa a mesma versão que o grupo Estampie mas com uma sonoridade completamente diferente. Nessa gravação, o grupo usa rabeca, charamela, tambor e flauta doce, e desde o início existe um drone feito pela rabeca. Depois entra a charamela tocando a melodia. A cada repetição, são adicionados mais sons (podendo ser de outros instrumentos adicionados ou mais batidas na percussão), gerando um *crescendo* de massa sonora. O arranjo feito pelo grupo é mais lento que o do grupo Estampie e sua percussão é mais parecida com uma marcha. Os ornamentos usados também são mais próximos da música erudita europeia. Essa versão parece ser mais guiada pelo que Mariani chama de abordagem descritiva, usando textos de tratados e instrumentos europeus da época para recriar a sonoridade medieval.

Já a versão do Lyrebyrd Consort, apresenta a versão do manuscrito da imagem 2 (LYREBYRD CONSORT, 2011). Os integrantes do grupo são parte do Lumina Vocal Ensemble, que apresenta músicas do período medieval e renascentista. O arranjo é feito com rabeca, viola da gamba soprano, viola da gamba baixo, violino, flautas doces e percussão. No arranjo, cada parte é tocada duas completas, totalizando quatro repetições (duas com finais abertos e duas com finais fechados). A música começa com todos os instrumentos juntos e a cada repetição depois disso, vão mudando os conjuntos de instrumentos que tocam a melodia. Durante toda a peça a viola da gamba baixo faz um drone e os instrumentos que fazem a melodia não fazem ornamentações, seguindo a partitura exatamente como ela está escrita. A percussão, assim como no vídeo do grupo Soundalive Consort, é bem constante, muitas vezes somente marcando os primeiros tempos dos compassos ou a cada dois compassos.

Ao ouvir esses vídeos e outros dessa mesma música percebe-se que a maior parte das gravações não parecem ter a intenção de criar um contexto de música historicamente informado a partir do que se sabe sobre a música e sua função no período. A maior parte dos grupos parecem tentar criar um cenário mitológico sobre a cena medieval e as fantasias relacionadas ao universo de cortes, nobres, campo, nostalgia, instrumentos diferentes sonoridades místicas, colocando em suas performances aquilo que é criado no imaginário comum. Mas nessa tentativa de criar esse cenário mitológico, muitas liberdades são tomadas e performances autodenominadas “autênticas” ou “historicamente informadas” acabam não mostrando o real contexto da música.

Estampie
Trotto

XIV^e siècle (France)

♩. = 126

FINE

D.C.

www.abcnotation.com/tunes

Imagem 4: Variação do estampie trotto. Fonte:
<http://abcnotation.com/tunePage?a=trillian.mit.edu/~jc/music/abc/mirror/galouvielle.free.fr/Provence/0048>

5 Novas perspectivas para a música historicamente informada

O termo “música historicamente informada” foi a alternativa usada para substituir a ideia de “performance autêntica” criada pelo Movimento da Música Antiga. Apesar de uma mudança de termos, a ideia de performance historicamente informada continuou sendo a recriação de aspectos técnicos da música para que ela fosse tocada “como o compositor a pensou”. Isso porém é impossível, já que essa ideia não existia à época e o mais importante da música não era o fato de que ela deveria ser sempre igual mas deveria ser adaptada ao seu contexto.

Como sugestão para que esse termo se torne mais abrangente, Angela Mariani cita em seu livro um trecho de Margareth Bent, onde a autora sugere que a solução à ideia de performance historicamente informada é de que os performers se preocupem em recuperar o que é possível dessa música ao invés de fingir que estejam recuperando o que na verdade é irrecuperável (ou seja: a música “como deveria ser feita”). Segundo ela, o que podemos recuperar são as técnicas de aprendizagem da música da época, as noções de prioridade na técnica e a linguagem musical. Sendo assim, para a autora a performance historicamente informada deve se preocupar, para além de questões técnicas como instrumentos da época e quantidade de músicos, com a recuperação do processo de aprendizagem musical da época, para assim chegarmos mais próximos da música feita na época (BENT apud MARIANI. 2017).

A ideia de Bent vai em direção à ideia dos Aymara sobre a música (TURINO, 2008) e podemos pensar que a ideia de autenticidade criada pelo Movimento da Música Antiga era a tentativa de recriar um momento estático no tempo, uma foto de um processo dinâmico muito maior e mais complexo. Assim sendo, Bent procura usar a performance historicamente informada para recriar o processo dinâmico por trás das apresentações, partituras, tratados e ornamentações usados para justificar uma performance como autêntica.

A partir da discussão dos elementos trazidos no presente trabalho, podemos ampliar a definição de música historicamente informada para que abarque também as questões sociais e funcionais da música medieval, além das questões técnicas trazidas pelo Movimento da Música Antiga e dos processos de ensino e aprendizagem salientados por Bent. Para isso, precisamos pensar nas especificidades históricas e sociais das regiões de origem das músicas a serem tocadas para podermos recriar com mais precisão a música da época. Dessa forma, ao pensarmos em uma música espanhola do século IX, por exemplo, podemos pensar na inclusão de alguns instrumentos árabes, já que nesse período sabe-se que a Península Ibérica estava sob o domínio do Império Árabe. Diferentemente disso, não podemos colocar um *darbuka* em uma música alemã, inglesa ou espanhola que seja anterior a esse período. Da mesma forma, podemos pensar em instrumentos nórdicos e ornamentações da música irlandesa em uma música medieval da Inglaterra, já que essa região teve seu período de invasão do chamado grande exército pagão. Também precisamos nos atentar ao contexto social onde a música era tocada. Dessa forma, é aconselhável que uma música de dança tenha uma percussão com ritmos que não atrapalhem a dança e uma canção de ninar seja cantada de forma lenta para que o bebê possa dormir.

Sendo assim, precisamos conhecer e resgatar todo o possível do contexto econômico, social e político da época, resgatando a forma de pensar, sentir e ouvir música dentro de um contexto

de música funcional, incentivando os ouvintes a dançarem as músicas de dança, a cantarem junto e participarem ativamente da música que está sendo tocada. A partir da recriação desses elementos possíveis de serem recriados e juntamente com a recriação de aspectos técnicos e de processos de aprendizagem dessa música, podemos chegar mais perto do contexto da música da época e da forma com que ela era assimilada pelos que a tocavam e pelos que a ouviam.

6 Referências

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A History of Western Music: Ninth International Student Edition**. WW Norton & Company, 2014.

ESTAMPIE. **Trotto**. 2004. (3m43s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RAT24UfKUHo&list=OLAK5uy_lzd1jd5-NscbAXW5FWJ9huiR9fD3sQvv8&index=3. Acesso em: 04 jan. 2021.

FABIAN, Dorottya. The meaning of authenticity and the early music movement: A historical review. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, p. 153-167, 2001.

FERNANDES, Cláudio. Divisões da Idade Média. **PrePara ENEM**. Disponível em: <https://www.preparaenem.com/historia/divisoes-idade-media.htm>. Acesso em: 04 jan. 2021.

IDADE MÉDIA. In: BRITANNICA ESCOLA. Web, 2021. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/Idade-Média/481902>. Acesso em: 04 jan. 2021.

LYREBYRD CONSORT. **Medieval music - Trotto, Anon 14th century**. 2011. (2m08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJQWZySGNiA>. Acesso em: 04 jan. 2021.

MARIANI, Angela. **Improvisation and Inventio in the Performance of Medieval Music: A Practical Approach**. Oxford University Press, 2017.

MCCOMB, Todd M. What is Early Music?. **Medieval Music & Arts Foundation**, 02 Jul. 1999. Disponível em: <http://www.medieval.org/emfaq/misc/whatis.htm>. Acesso em: 04 jan. 2021.

MIDDLE AGES. In: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Middle-Ages>. Acesso em: 04 jan. 2021.

MIDDLE AGES. In: NEW WORLD ENCYCLOPEDIA. New World Encyclopedia Contributors, 2018. Disponível em: https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Middle_Ages&oldid=1015023. Acesso em: 04 jan. 2021.

O monge ‘mais letrado do mundo’ que criou a base da computação há mais de 1,2 mil anos. **BBC News**, 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-42485915>. Acesso em: 04 jan. 2021.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória—uma abordagem etnomusicológica. 2014.

RILEY, Danny. The Authenticity Impulse: Early Music and its Revival. **Bachtrack**, 24 jul. 2017. Disponível em: <https://bachtrack.com/feature-at-home-guide-early-music-revival-july-2017>. Acesso em: 04. jan. 2021.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Toward an ethnomusicology of the early music movement: Thoughts on bridging disciplines and musical worlds. **Ethnomusicology**, v. 45, n. 1, p. 1-29, 2001.

SMITH, Nicholas. The Early Music Movement and the V&A. **Victoria and Albert Museum**, 26 mar. 2015. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/the-early-music-movement-and-the-va?doing_wp_cron=1609774288.8730049133300781250000. Acesso em: 04 jan. 2021.

SNELL, Melissa. The Early, High and Late Middle Ages. **ThoughtCo**, 11 jul. 2019. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/defining-the-middle-ages-part-6-1788883#:~:text=Generally%2C%20the%20medieval%20era%20is,lacks%20hard%20and%20fast%20parameters>. Acesso em: 04 jan. 2021.

SOUNDALIVE CONSORT. **Trotto**. 1992. (2m05s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iACo1gbmVio>. Acesso em: 04 jan. 2021.

TARUSKIN, Richard et al. **Text and act: Essays on music and performance**. Oxford University Press, USA, 1995.

TURINO, Thomas. **Music as social life: The politics of participation**. University of Chicago Press, 2008.

WILLIAMS, Raymond; WILLIAMS, Raymond Henry. **Marxism and literature**. Oxford Paperbacks, 1977.

Nome do(a) Aluno(a): Bianca Ruzzene Andréo.

Local e Data de conclusão deste trabalho: Campinas, 09 de janeiro de 2021.