

Alberto Medina de Seça

**INTRODUÇÃO AO
CANTO GREGORIANO**

1

COIMBRA

2012

*É bom louvar ao Senhor
e cantar salmos ao Vosso Nome, ó Altíssimo.*

*Grato Lhe seja o meu canto
e eu terei alegria no Senhor.*

IN. VIII
RBCKS

PI-RI-TUS DÓ-mi-ni replé-vit or-
bem ter-rá-rum, al-lé-lú-ia: et

Aos cantores da *Capela Gregoriana Psalterium*

Aos meus alunos, com quem aprendo tanto

CAPÍTULO I

APROXIMAÇÃO AO ESTUDO DO CANTO GREGORIANO

1. A expressão *canto gregoriano* evoca, de imediato, uma série de *imagens*: mosteiros medievais; ambiente «místico», «relaxante», «espiritual»; uma forma musical distante do estilo actual, incompreensível, monótona e sem «ritmo», escrita numa notação estranha... Estas e outras ideias correntes sobre o canto gregoriano reflectem, quase sempre, *estereótipos*, isto é, pré-juízos (*preconceitos*) nascidos de uma insuficiente informação sobre o conteúdo (litúrgico, estético, cultural...) daquela particular expressão vocal. Tais imagens têm concorrido, em certa medida, e por um lado, para o generalizado abandono do canto gregoriano na prática litúrgica – apesar das reiteradas declarações do Magistério da Igreja que o enaltecem, propugnam e apresentam como modelo da música para a liturgia; e têm coadjuvado, por outro lado, ainda, o facto de mesmo no ambiente musical geral o gregoriano ser visto como um «parente pobre», um mero capítulo da história da música, com escasso relevo na actividade coral – apesar do testemunho de tantos músicos ao longo dos tempos (e também no nosso) realçando o elevadíssimo valor histórico, estético e formativo da monodia gregoriana, matriz da música erudita ocidental e continuada fonte de inspiração criadora. Contribuir para a progressiva superação deste tipo de obstáculos epistemológicos constitui um dos objectivos primaciais da disciplina. Só deste modo se poderão lançar os alicerces sobre os quais assentará uma execução do canto gregoriano que se mostre científica e esteticamente válida e que, quando for esse o contexto, seja justificada e coerente do prisma litúrgico.

2. Na verdade, são numerosas as dificuldades implicadas pelo repertório gregoriano.

a) Em primeira linha, colocam-se delicados e complexos problemas em relação ao *conteúdo textual* dos cantos.

α) Desde logo, de pura *inteligibilidade*: o gregoriano utiliza (melhor, *molda-se sobre*) uma língua, o latim – *rectius*, sobre diversos patamares evolutivos do latim (*grosso modo*, o latim *eclesiástico*) –, bastante distanciada da bagagem linguística da maioria das pessoas e, mesmo, do quotidiano das actuais liturgias, realizadas praticamente na íntegra nas várias línguas vernáculas. Como se intui, uma abordagem séria deste repertório, tanto em ordem à fruição como, de sobremodo, destinada ao estudo e execução, postula a correcta compreensão do sentido e conteúdo dos textos cantados, sob pena de se ficar por uma percepção meramente exterior e desencarnada da obra – amputando-a, pois, do fundamento originário da melodia –, ou, consequência mais grave ainda, por uma perspectiva pretensamente *mística*, que certas linhas de orientação eclesial, aliás, parecem sustentar em relação à própria celebração litúrgica no seu conjunto, apostando no fascínio de uma aura de incompreensibilidade: o espaço sacro como realidade intangível para os comuns fiéis, em que os ritos e seus elementos constitutivos – gestos, vestes, língua, cantos... – assumiriam valor acrescido porque impenetráveis! Sob pena, pois, de se cair nestas perspectivas – inválidas do prisma musical e perigosas no plano litúrgico – é imperioso que antes da análise musical em sentido estrito se estude com particular atenção o **texto**: caso não se domine o latim, torna-se imprescindível obter **tradução** o mais possível **literal**, de molde a que se entenda não apenas o sentido global da frase, mas a

importância relativa de cada palavra isolada, quase sempre decisiva na ordenação do discurso musical.

Veja-se o exemplo da figura 1: no inciso *Dominus tecum* (O Senhor está/é contigo) do ofertório *Ave Maria* do IV Domingo do Advento, importa saber que *Dominus* corresponde a *Senhor*, o que justifica a dilatação sonora (*melisma*) conferida a essa palavra nuclear, no caso vertente sobre a sílaba acentuada *Dominus*.

The image shows a page of Gregorian chant notation. At the top left, it is labeled 'OF. VIII' and 'BCKS'. A large initial 'A' is written in the left margin. The lyrics are written below the musical staves. The text includes: 've Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na, Dó-mi-nus te-cum: be-ne-di-cta tu in mu-li-é-ri-bus, et bene-dí-ctus fru-ctus ven-e-tris tu-i.' The notation consists of square neumes on a four-line staff, with various musical symbols and markings throughout.

Fig. 1 Graduale Triplex [GT] 36

Assim, o director do coro, seja no quadro celebrativo, seja no de concerto, deve ter sempre a preocupação de fornecer aos destinatários o texto latino e a respectiva versão em vernáculo. Esta regra, válida para todos os casos em que a língua das obras interpretadas não é acessível à grande maioria dos ouvintes (mas pouco seguida, quer nas escassas liturgias com cantos em latim, quer, sobretudo, em tantos concertos corais em que se facultam por vezes extensas notas curriculares de maestros e coros mas não as traduções dos cantos, como se todos os ouvintes fossem versados em latim, alemão, italiano, etc.), esta regra, dizíamos, torna-se particularmente imperativa, insistimos, no tocante à melodia gregoriana, a qual, ao invés do que por vezes se crê, não é mero adorno de um texto. Como sublinham L. Agustoni e J.B. Göschl, «o percurso que permite colher a verdadeira essência [do gregoriano] não passa do som para um texto do qual constituiria suporte, mas antes exactamente ao contrário, a partir de uma palavra expressa em plenitude até à completa

realização em veste melódica. A palavra é a fonte originária e original da qual jorra o *melos* dos cantos gregorianos»¹.

β) Este patamar da compreensão do sentido literal estrito do texto cantado não é a meta. Pelo contrário, representa mero ponto de partida para a determinação do alcance profundo do texto e, por causa dele, da melodia que o pretende sublinhar ou ampliar. Tarefa complexa em face de qualquer obra literária, mormente antiga, ela ganha acrescida dificuldade no gregoriano dada a multiplicidade de registos literários de que este se serve – textos bíblicos de diversa factura estilística, formas poéticas (hinos, sequências), proclamações dogmáticas (*v. g.*, o *Credo*), orações, enfim, um conjunto deveras extenso e plurifacetado de criações literárias, nascidas em contextos culturais bastante diversos dos hodiernos e ao longo de um arco temporal de muitos séculos.

Os exemplos surgem a cada passo. Reportamos dois, de incontável lista: 1. O sentido simbólico-poético do canto *Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus: Rachel plorans filios suos, noluit consolari, quia non sunt*. não se alcança com a mera versão do texto para vernáculo: «Ouviu-se uma voz em Ramá, gritando e chorando: é Raquel que chora os seus filhos e não quer ser consolada, pois eles já não existem» – o enunciado literal remete para uma densa intertextualidade entre o Novo e o Antigo Testamento, mais concretamente na invocação-actualização feita por Mateus (Mt 2, 18) de uma profecia de Jeremias (Jer 31, 15) como chave de leitura do episódio da matança das crianças inocentes por ordem de Herodes. 2. Para a compreensão do primeiro terceto da famosa sequência *Dies irae* — usada, até à recente reforma litúrgica, na Missa de *Requiem* — *Dies irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla / Teste David cum Sibylla*, ou seja: «Dia de ira aquele dia / em que o mundo se volverá em pó / como foi anunciado por David e pela Sibila», pode não bastar a tradução para que o cantor saiba que a alusão à *Sibila* remete para uma profetiza da Grécia antiga cujos oráculos sobre o futuro, para além de terem um conteúdo assaz negativo (no caso, o poeta coloca a *Sibila* anunciando o fim do mundo), eram formulados de modo bastante enigmático (daí, *profecias sibilinas* ou *frases sibilinas*).

Deste modo, a iniciação ao gregoriano deve ser acompanhada do estudo progressivo das diversas formas literárias que os cantos assumem. Em particular, requer-se adequada propedêutica bíblica em ordem a familiarizar o executante com a linguagem da Sagrada Escritura², sobretudo do Livro dos Salmos, de onde é retirada a maior parte dos textos usados nesta expressão musical³. Só pela leitura assídua da *Palavra* e da sua ressonância na Liturgia da Igreja que dela se alimenta *dia e noite* (Salmo 1, 2), se pode avançar na compreensão do canto gregoriano, exaltação e meditação sonora dos textos sacros.

¹ L. AGUSTONI / J.B. GÖSCHL, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, I, 1998, pp. 28-29, interpolação nossa.

² Em casos pontuais, usam-se textos provenientes de livros que, na fixação do cânone bíblico, vieram a ser excluídos (apócrifos). Entre os exemplos mais conhecidos, contam-se os retirados do IV Livro de Esdras (*Requiem aeternam dona eis, Domine*: IV Esd 2, 34; parte dos *Improperia* de Sexta-feira Santa: IV Esd 1, 7.10.13.14.19.20.21; e *Accipite incunditatem*: IV Esd 2, 36-37), testemunho, por certo, da grande antiguidade destes cantos, anteriores ao século IV, altura em que o referido Livro de Esdras começa a ser recusado.

³ Sobre as fontes textuais do repertório, além do clássico de C. MARBACH, *Carmina Scripturarum*, 1907 (reimpressão 1963), *v. M. FOURNIER*, «Sources scripturaires et provenance liturgique des pièces de chant du Graduel de Paul VI», *Études grégoriennes*, XXI (1986), pp. 97 ss., XXII (1987), pp. 109 ss., XXIII (1989), pp. 27 ss.

χ) Ainda no que diz respeito ao texto, importa considerar outro tipo de dificuldades, digamos, mais *estruturais*, como as que decorrem da *prosódia*, isto é, da pronúncia correcta dos diversos fonemas da palavra, da *métrica* (nos hinos), da ordenação literária dos acentos verbais (*cursus*), etc.

b) Para além destes problemas de índole textual, não se pode esquecer que o estudo do repertório gregoriano exige uma compreensão profunda daquilo que poderíamos designar como o seu **contexto genético**, o mesmo é dizer, a **celebração litúrgica**. Sem dúvida, o gregoriano constitui um dado artístico (música) que pode ser fruído, analisado e, até, executado com base em estritas considerações técnicas e estéticas, não implicando, por conseguinte, a crença pessoal nos conteúdos cantados nem a vinculação aos ritos para que tais obras foram compostas. Aliás, sabemos que a manutenção do canto gregoriano nos tempos actuais se opera mais por via dos concertos e gravações do que pela realização em âmbito celebrativo, apesar do empobrecimento recíproco, quer das celebrações litúrgicas se desprovidas por inteiro desta forma musical tão densa, quer do próprio gregoriano, desenraizado do ambiente orante que lhe deu existência. Porém, a compreensão cabal do fenómeno musical que o canto gregoriano representa não dispensa um conhecimento sério do contexto cultural-litúrgico da sua génese. As melodias gregorianas foram elaboradas para a função celebrativa, adequando os gestos musicais às distintas exigências rituais impostas pelo quadro litúrgico coevo. Desta forma, e independentemente da questão complexa de saber qual o lugar que o gregoriano deve ter nas acções litúrgicas do nosso tempo e os termos em que essa inserção litúrgica pode ocorrer, e mesmo quando a execução não se destine ao ambiente cultural, importa que o cantor, sobretudo o director de coro, disponha dos conceitos fundamentais da ciência litúrgica, de modo particular sobre os princípios estruturantes da liturgia e seus elementos constitutivos (palavra, rito, símbolo, celebração), sobre os sujeitos e ministérios litúrgicos, o ano litúrgico, a estrutura da missa e dos demais sacramentos e sacramentais, a liturgia das horas e os livros litúrgicos. Mostra-se indispensável, ainda, um aprofundado conhecimento da história da liturgia⁴.

c) No plano **musical** estrito, também se colocam agudos problemas de *linguagem*, típicos de toda a experiência musical antiga, em que se verificou um corte com a *praxis* executiva da época, impossível de restituir na sua plenitude. Problemas esses que, no essencial, se reconduzem à reconstituição cientificamente fundada do repertório gregoriano, sobretudo em matéria de fontes (datação e crítica dos manuscritos), sistemas de notação (leitura paleográfica e semiológica), interpretação rítmica, versão melódica, estrutura modal, formas musicais, etc.

3. As notas preliminares enunciadas alertam já para uma multiplicidade de aspectos e problemas que o canto gregoriano suscita. Como se entende, uma análise aprofundada de todos eles está fora das possibilidades e intenções do presente curso. Assim, a exposição visará transmitir, de modo assumidamente fragmentário, em alguns pontos quase

⁴ Graças à diligência e ao saber do P.^o Dr. José de Leão Cordeiro, dispomos hoje em português de uma inestimável antologia das *fontes litúrgicas* do primeiro milénio da Igreja, preciosa pelo largo acervo documental e riqueza espiritual dos textos coligidos: *Antologia Litúrgica. Textos litúrgicos, patrísticos e canónicos do primeiro milénio*, 2003. Para a história litúrgica, de vasta literatura, v. M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia* I (trad. castelhana), 1955, espec. pp. 101 ss, J. A. JUNGSMANN, *Les Liturgies des Premiers Siècles*, 1962, B. NEUNHEUSER, *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*, 3.^a ed., 1999. Um amplo panorama da evolução da liturgia até aos nossos dias pode colher-se, ainda, na obra recente de E. CATTANEO, *Il culto Cristiano in occidente – note storiche*, 2003. Os manuais de liturgia oferecem também boas sínteses históricas; por todos, cf. V. RAFFA, *Liturgia eucarística*, 2003, pp. 39-234, X. BASURKO/J. A. GOENAGA, in: *La celebración en la Iglesia* (dir. D. Borobio), I, 1995, pp. 49 ss.

telegráfico, as primeiras linhas de orientação técnico-musical e histórico-litúrgica em ordem a uma formação elementar. Também aqui, porém, o mais longo caminho começa com o primeiro passo... Aliás, uma preocupação sempre constante nesta disciplina, tal qual a compreendemos, é suscitar a reflexão pessoal de cada um sobre o precioso legado estético, espiritual e litúrgico que o canto gregoriano representa e, desta forma, incentivar o empenho pessoal em enriquecer a linguagem básica que constitui o objecto desta iniciação. A não ser assim, também aqui seria justa a censura evangélica feita àquele tipo de terreno com pouca profundidade em que a semente lançada, embora possa brotar com entusiasmo, acaba por secar mal surgem as primeiras dificuldades.

4. A terminar esta (já longa) palavra introdutória, gostaríamos de chamar a atenção para dois pontos.

O primeiro deles tem a ver com a importância absoluta da **prática** – o estudo musical, embora seja pensável apenas por causa da fruição, dirige-se por natureza à execução; mais: o contacto assíduo com o repertório constitui condição indispensável para uma profícua aprendizagem⁵. Deste modo, recomendamos vivamente a quem se inicia neste tipo de repertório que procure não só escutar com regularidade (e os meios disponíveis hoje são abundantes) mas, acima de tudo, cantar o mais possível obras de canto gregoriano.

O segundo aspecto prende-se com a necessidade de alertar desde o princípio para os riscos inerentes a *algumas* perspectivas *epidérmicas* do canto gregoriano assaz disseminadas nalguns sectores da *causa gregoriana* no seu esforço para que este repertório não fique confinado a mera expressão de um passado irremediavelmente sepultado, ou quando muito, um venerável monumento que importaria conhecer apenas por razões culturais, no contexto de um panorama global da história da música ocidental.

Perspectiva epidérmica é a de um *restauracionismo* saudosista, que pretende uma retoma extensiva do gregoriano nas acções litúrgicas da Igreja, atitude que, além de equívoca do prisma histórico, se mostra liturgicamente desajustada e não isenta de perigos. Perspectiva epidérmica é, ainda, a que envolve o gregoriano num pseudo-misticismo romantizado, atido em exclusivo ao fascínio de um canto distanciado e misterioso, de que se diz gostar muito mas do qual não se possui a mínima compreensão.

A redução implícita neste tipo de leituras do gregoriano pode conduzir, muitas vezes, a uma perda da dimensão estético-espiritual do canto ou, mais grave ainda, a que a celebração do mistério de Cristo feita (também) com o canto ceda o lugar a um culto da música e dos músicos.

⁵ Nos alvares do processo de restauração do canto gregoriano, em meados do séc. XIX, o Cónego Gonthier advertia: «Todos os autores antigos [...], depois de terem formulado as regras do canto, que conheciam perfeitamente, são unânimes em afirmar que tais regras não se mostram suficientes para saber cantar; que é preciso ainda ter ouvido cantar durante muito tempo e adquirido formação por meio de uma longa prática» (A. GONTHIER, *Méthode raisonnée de plain-chant*, 1859 (citamos pela trad. italiana de N. Albarosa, *Metodo ragionato di canto piano*, 1993, p. 32).

CAPÍTULO II

PANORAMA HISTÓRICO DO CANTO GREGORIANO

1. Dos primórdios do culto cristão até ao século XII

1. A ausência quase absoluta de documentos musicais torna o conhecimento sobre o tipo de canto praticado pelas primeiras comunidades cristãs muito escasso e baseado em conjecturas⁶. Sabemos, no entanto, que o canto fazia parte integrante do culto da nova religião. Disso mesmo dão testemunho diversos passos neotestamentários. Assim, são bem conhecidas as frases de S. Paulo: «cantai a Deus salmos, hinos e cânticos espirituais» (Col. 3, 16); «cantai entre vós salmos, hinos e cânticos espirituais. Cantai, louvai ao Senhor de todo o coração» (Ef. 5, 19)⁷, embora não se possa afirmar com segurança que certas passagens recolhem algum desse novo repertório⁸.

2. Ainda que as comunidades cristãs fossem criando textos próprios para o canto das celebrações, importa sublinhar que, não só por força da matriz judaica a que o novo culto não podia ser alheio⁹, mas pelo seu específico valor teológico e eucológico, o objecto

⁶ Solange CORBIN, no seu admirável *L'Église à la conquête de sa musique* (Paris, 1960), oferece-nos uma vívida imagem destas fases recuadas. Outras referências com interesse sobre a evolução histórica do canto litúrgico cristão podem colher-se em G. CATTIN, *História de la música — el medioevo*, 1979, pp. 3 ss., P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 1. Teil: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, 3. Aufl., 1911, pp. 6 ss., W. APPEL, *Il canto gregoriano* (trad. aggiornata da Marco Della Sciucca) [1958], 1988, pp. 49 ss., A. Pellegrino ERNETTI, *Storia del canto gregoriano*, 3.º ed., 1990, pp. 35 ss.

⁷ Um testemunho aprofundado, aliás, por observadores pagãos, como comprova a conhecida carta enviada no ano 112 por Plínio, o Moço, ao imperador Trajano e em que se descrevem os cristãos como pessoas que tinham o «costume de se reunirem, num dia determinado, antes do nascer do sol, para *cantarem* entre si, alternadamente, um hino a Cristo» (v. texto em: *Antologia Litúrgica*, n.º 305, p. 116).

⁸ Recordem-se os seguintes: «Tende entre vós os mesmos sentimentos que havia em Cristo. Ele que era de condição divina não Se valeu da sua igualdade com Deus, mas aniquilou-se a Si próprio. Assumindo a condição de servo, tornou-Se semelhante aos homens. Aparecendo como homem, humilhou-Se ainda mais, obedecendo até à morte e morte de cruz. Por isso, Deus O exaltou e Lhe deu o nome que está acima de todos os nomes, para que ao nome de Jesus todos se ajoelhem no céu, na terra e nos abismos, e toda a língua proclame que Jesus Cristo é o Senhor para glória de Deus Pai» (Fil 2, 6-11); «Aquele que se manifestou em carne humana, foi justificado pelo Espírito. Foi contemplado pelos Anjos e anunciado aos gentios. Foi acreditado no mundo e exaltado na glória» (1 Tim 3, 16); «Desperta tu que dormes, levanta-te de entre os mortos e a luz de Cristo te iluminará» (Ef 5, 14). «Bendito seja Deus, Pai do Nosso Senhor Jesus Cristo, que na sua grande misericórdia nos gerou de novo – através da ressurreição de Jesus Cristo de entre os mortos – para uma esperança viva, para uma herança incorruptível, imaculada e indefectível, reservada no Céu para vós, a quem o poder de Deus guarda, pela fé, até alcançardes a salvação que está pronta para se manifestar no momento final (1 Pe 1, 3-5); «Cristo sofreu por nós, deixando-nos o exemplo para que sigamos os seus passos. Ele não cometeu pecado algum e na sua boca não se encontrou mentira. Insultado, não pagava com injúrias, maltratado, não respondia com ameaças. Mas entregava-se Àquele que julga com justiça. Suportou os nossos pecados no seu Corpo sobre o madeiro da cruz a fim de que mortos para o pecado, vivamos para a justiça. Pelas suas chagas fomos curados. Na verdade, éreis como ovelhas desgarradas, mas agora voltastes ao Pastor e Guarda das vossas almas» (1 Pe 2, 21-25). «Grandes e admiráveis são as vossas obras, Senhor Deus omnipotente. Justos e verdadeiros são os vossos caminhos, ó Rei do universo. Senhor, quem não há-de temer e glorificar o vosso nome? Porque só Vós sois santo, e todas as nações virão prostrar-se diante de Vós, porque se manifestaram os Vossos juízos» (Ap 15, 3-4; cf., ainda, Ap 19, 1-2, 5-7; Ap 11, 17-18; 12, 10-12).

⁹ Não cabe aqui referir as influências judaicas na elaboração da liturgia cristã. Para uma síntese, com ampla informação bibliográfica, v. B. NEUNHEUSER, *Storia della liturgia*, pp. 29 ss.; no plano musical, cf. G. CATTIN, *História de la música — el medioevo*, pp. 7 ss., e, em profundidade, E. WERNER, *The Sacred Bridge. II: The*

preferencial da oração litúrgica consistia no Livro dos Salmos¹⁰. E é muito provável que as primeiras comunidades cristãs herdassem das formas culturais do judaísmo os modos típicos de recitar os salmos na liturgia: a salmodia solística (ou *in directum*), a salmodia responsorial – simples ou em coros alternados¹¹.

Além desta influência de conteúdo e de estrutura cultural, é verosímil também que as formas musicais próprias do rito judaico hajam exercido a sua influência sobre o tipo de canto das primeiras Igrejas, sobretudo das mais vinculadas à tradição de Jerusalém. Isto verifica-se, desde logo, no recurso aos *recitativos* (a *cantilação*), isto é, no uso de esquemas estereotipados (os *tacamîn* judaicos) para proclamar o texto sagrado sobre cordas de recitação com pequenas variações melódicas assinalando a *acentuação* e a *pontuação* literárias¹². Esta maneira simples de recitar, muito característica do canto cristão dos primeiros tempos, aparece por vezes combinada com outra forma musical que se traduz na existência de vocalizos ou *melismas* cantados em regra sobre a sílaba final da divisão do discurso literário – o *jubilus*. Como sublinha D. Daniel Saulnier, trata-se de um «momento de música pura que vem interromper a recitação silábica e contrastar com ela (...). O *jubilus* é uma forma autêntica de composição musical ligada à cantilação: este *jubilus* não é uma música a que retiraram as palavras ou à qual falte qualquer coisa; é um canto para lá das palavras, dos conceitos sempre um pouco limitados que as palavras evocam»¹³.

Repare-se no excerto seguinte em que se evidencia bem este procedimento compositivo: no decurso de uma recitação silábica (*cantilação*) assente em duas cordas melódicas (lá e sol), com ligeiras inflexões de pontuação, surgem vocalizos (no caso sobre a sílaba final de *tibi*): depois de cada *corte melismático* retoma-se a estrutura cantilada.

Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium, 1984. Solange Corbin sublinha essa ligação matricial entre formas musicais do culto da sinagoga e do canto cristão primitivo, que as diferenciariam claramente da música greco-romana: «la véritable différence est dans la nature même de la musique. Chez les Juifs et les chrétiens, elle est une amplification de la Parole sacrée, et n'existe pas seule [...]. Dans l'art grec savant, la musique existe pour elle-même, par elle-même» (*L'Église à la conquête de sa musique*, p. 68).

¹⁰ Esta ideia tem sido muito contestada – na historiografia chegou a ganhar foros a tese de que o canto cristão era composto na origem por hinos e que só a partir do séc. III a salmodia viria a assumir progressiva importância. Para uma visão informada do problema, mostrando que, ao contrário, os salmos constituíram desde os primórdios do cristianismo fonte primacial do canto, v. PH. BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien*, 1996, pp. 67 ss.

¹¹ S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, pp. 63 ss., D. SAULNIER, *Le chant grégorien*, 1995, p. 32.

¹² S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, pp. 61 ss.

¹³ D. SAULNIER, *Le chant grégorien*, p. 32. Cf., ainda, PH. BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien*, pp. 95 s: «des melismes sont un élément extrêmement ancien, qu'on trouve dès des origines de la psalmodie. [...] Loin de jouer un rôle décoratif, ils étaient indispensables, car ils servaient à souligner les articulations du texte psalmique; ils permettaient également aux auditeurs de savoir où l'on était, puisqu'ils annonçaient nottament la fin de chaque verset ainsi que celle de la pièce de chant, indication indispensable dans un milieu de la tradition orale» (p. 95).

Fig. 2

(More ambrosiano) XII. s.

IV

G Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax homí-
 ni-bus bonae vo-luntá- tis. Laudámus te. Be-ne-dí-cimus te.
 Ado-rámus te. Glo-ri- fi- cámus te. Grá-ti- as á-gimus ti-
 bi propter magnam gló-ri- am tu- am. Dómi-ne

3. À medida que a Igreja se estendia pelo Império Romano, emergem vários tipos de canto, adequados à diversidade cultural e cultural. Embora, como se disse, o objecto primordial do canto tivesse sido sempre a Sagrada Escritura, sobretudo os salmos, deve assinalar-se que também formas textuais não bíblicas penetraram na liturgia e, por conseguinte, no canto. Assim, desde muito cedo teve grande importância, sobretudo nas Igrejas do Oriente, o canto dos **hinos**¹⁴, composições poéticas mais ao gosto popular e que serviam para a difusão doutrinal (e não só no seio da ortodoxia, pois algumas correntes heréticas, *v. g.*, o *arianismo* e certas seitas *gnósticas*, serviram-se com profusão dos hinos para a catequese¹⁵).

A lista dos grandes poetas cujas composições enriqueceram a hinodia cristã é longa. No Oriente, uma referência particular é devida a Santo Efrém (306-373). As Igrejas ocidentais, sobretudo a de Roma, foram mais refractárias à aceitação dos hinos¹⁶.

¹⁴ Pertencente ao mais antigo estrato hinódico, na Igreja grega, recorde-se o *Phos Hilarón*, cantado no rito do lucernário: «Luz esplendente da santa glória / Do Pai celeste, imortal, Santo, glorioso Jesus Cristo. / Chegada a hora do sol poente / contemplando a luz do entardecer, / cantamos ao Pai e ao Filho / e ao Santo Espírito de Deus. / Tu és digno de ser cantado em todos os momentos / Por vozes inocentes, / Ó Filho de Deus, Tu que dás a vida / Eis que o mundo Te glorifica». Entre as mais remotas composições poéticas dos ritos latinos contam-se os conhecidos hinos não métricos *Gloria in excelsis Deo* e *Te Deum laudamus*, bem como o menos divulgado *Te decet laus*, de origem oriental: *Te decet laus, te decet hymnus, tibi gloria Deo Patri et Filio, cum Sancto Spiritu, in sacula saeculorum. Amen.* (A ti é devido o louvor, a ti é devido o hino, seja dada glória a Ti, Deus Pai e ao Filho com o Santo Espírito pelos séculos dos séculos. Ámen.)

¹⁵ «Os hinos tornaram-se armas: armas da heresia e armas da verdade» (L. MIGLIAVACCA, *Gli inii ambrosiani*, 1989, p. 14).

¹⁶ Expressamente contra o uso litúrgico dos hinos se pronunciou o I Concílio de Braga (561): «além dos Salmos ou das Escrituras canónicas do Antigo e do Novo Testamento, nenhuma composição poética se cante na igreja» (in: *Antologia Litúrgica*, n.º 5157, p. 1246). Permanece mais incerto saber se a proibição prescrita no cânone 59 do Concílio de Laodiceia (cerca do ano 363) se dirige também aos hinos ou apenas aos livros apócrifos. A admissibilidade dos hinos no uso litúrgico constituiu problema nas Igrejas do primeiro milénio. 50 anos volvidos sobre a mencionada proibição bracarense, o IV Concílio de Toledo (633) considerava: «é sem razão que no ofício divino se utilizam apenas elementos e cânticos bíblicos e se rejeitam todos os hinos não canónicos [...] como o fizeram os concílios de Braga e Laodiceia. [...] Componham-se,

Conquanto se atribua a São Hilário de Poitiers († 367) o mérito de haver introduzido os hinos no Ocidente, é a Santo Ambrósio (340-397), sem sombra de dúvida, que se fica a dever a consagração do género, a ponto de se poder considerar o bispo milanês como o pai da hinodia ocidental¹⁷.

4. O canto era na língua litúrgica própria de cada comunidade: no Oriente, o grego, o sírio, o copta, etc.; no Ocidente, o grego e, a partir do séc. IV de forma irreversível, o latim. Com a paz de Constantino (313) e a oficialização do Cristianismo como religião do Estado, a Igreja sai da clandestinidade: como marcos assinalando espacialmente os novos tempos, por toda a parte se erguem igrejas. Em consonância, as celebrações litúrgicas, sobretudo dos templos importantes, assumem um esplendor progressivo: é a época das grandes elaborações doutrinárias e da fixação dos formulários litúrgicos (*Sacramentários*). No que diz respeito ao canto da Igreja ocidental, definitivamente moldado em língua latina, abre-se fecundo período criador do repertório, enriquecendo-o de novas melodias e novas estruturas musicais, adequadas às exigências do culto, sobretudo do vinculado às grandes catedrais e abadias beneditinas entretanto surgidas.

5. A unidade da fé não implicou uma uniformidade ou unicidade nas expressões culturais, mesmo nas Igrejas dependentes de Roma e que usam o latim como língua litúrgica. Embora sem a diversidade detectada no Oriente católico, durante vários séculos coexistiram diferentes ritos ou famílias litúrgicas, com organizações distintas a nível de calendário, de estrutura da celebração (p. ex., inclusão ou não do *Gloria*, lugar do *Pater*, número de leituras, etc., etc.). Apesar da ausência de documentos musicais coevos, por certo que também o canto reflectiria essa diversidade dando origem a múltiplas tradições musicais, das quais se destacam os «quatro dialectos do canto ocidental»: o canto *romano*, o canto *milanês*, conhecido também por *ambrosiano* em honra do eminente bispo de Milão, Santo Ambrósio, o canto *galicano* (França) e o canto *hispanico* ou *moçárabe*, para além de outras variantes mais circunscritas no tempo e no espaço.

6. É provável que o essencial do repertório (o chamado *repertório autêntico ou fundo primitivo*, isto é, os cantos dos domingos e das festas principais) se haja formado até finais do séc. VI¹⁸.

por isso, hinos [...] dado que, se nada se cantar na igreja, todos os ofícios eclesiásticos ficarão sem conteúdo». E concluiu sancionando: «Todo aquele que vier a rejeitar os hinos seja castigado com a excomunhão» (in: *Antologia Litúrgica*, cit., n.º 5652, p. 1353).

¹⁷ Recorde-se o testemunho de Santo Agostinho sobre os hinos da Igreja de Milão no contexto da perseguição movida pela imperatriz Justina: «nessa altura estabeleceu-se que se cantassem hinos e salmos [...] para que o povo não se consumisse de cansaço e tristeza» (*Confissões*, Livro IX, VII). Sobre os hinos ambrosianos, seu enquadramento cultural e realização musical, v. o interessante estudo de L. MIGLIAVACCA, *Gli inii ambrosiani*, 1989. Uma visão de conjunto sobre a poesia religiosa em língua latina pode colher-se em M.-A. MARCOS CASQUERO / J. OROZ RETA, *Lírica Latina Medieval. II Poesía religiosa*, 1997, que oferecem, ainda, boa amostra de composições poéticas desde o séc. III ao séc. XV. Neste extenso e admirável firmamento contam-se verdadeiras jóias da literatura religiosa de todos os tempos, algumas das quais acolhidas e conservadas na oração litúrgica. Ignoramos os autores de muitas delas; entre os poetas conhecidos é justo referir, além de Santo Ambrósio, os nomes de Prudêncio, Venâncio Fortunato, S. Gregório Magno, Adão de S. Victor, Hildegarda de Bingen, S. Tomás de Aquino. Sobre o tema da hinologia cristã, entre inabarcável literatura, veja-se C. BLUME, v. «Hymnody and Hymnology», *The Catholic Encyclopedia*, vol. 7 (1910), W. APPEL, *Il canto gregoriano*, pp. 534 ss., S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, pp. 126 ss., E. M. ANDERSEN, «History, Reform, and Continuity in the Hymns of the Roman Breviary», 136. 1 *Sacred Music* (2009), pp. 7 ss., J. VIRET, *Le Chant Grégorien, musique da la Parole sacrée*, 1986 pp. 109 ss.

¹⁸ Um argumento nesse sentido é o da versão latina dos textos: com efeito, a maioria dos cantos com texto bíblico seguem a primeira tradução para latim da Sagrada Escritura, a *Itala* ou *Vetus Latina*, e não a *Vulgata* de S. Jerónimo. Ora esta última tornou-se a versão oficial e exclusiva da Igreja a partir do séc. VII: os cantos baseados na *Itala* terão, pois, de ser anteriores.

Isto dito não significa que as melodias fossem exactamente aquelas que vamos encontrar documentadas nos primeiros manuscritos com notação, surgidos duzentos anos depois. Com efeito, é opinião maioritária entre os estudiosos¹⁹ que o tecido musical que designamos por canto gregoriano seja o produto da **fusão**, ocorrida nos finais do séc. VIII e princípios do séc. IX, **entre a tradição romana e a galicana**, no quadro cultural mais amplo da *Reforma Carolíngia*²⁰, como sinal de unidade religiosa e política. Só mais tarde se dará a este conjunto de obras o título de *gregoriano* – de modo a reforçar a autoridade do *novo canto litúrgico*, passa a ser apresentado e venerado como criação directa de uma das mais proeminentes figuras da Igreja: S. Gregório Magno, papa entre 590 e 604²¹.

7. Como se acentuou, a partir do séc. IX, este «novo» canto, dotado de sistemas de notação entretanto inventados²², consolida-se e difunde-se, acabando por se tornar praticamente hegemónico para a Igreja católica de rito latino²³. Esta é a *época de ouro* do gregoriano, na qual atingirá aquela perfeição formal, estilística, expressiva e litúrgica, que o tornam num exemplo único e modelo para toda a música na celebração cristã. Esta época é também a da reflexão teórica sobre o canto²⁴, sobretudo no domínio da *modalidade*, que desembocará no chamado sistema do *octoechos*, dos oito aspectos da melodia.

«O canto litúrgico não é pensável senão como parte integrante das celebrações cristãs. *Delas* recebe a existência e os traços essenciais de identidade. *A elas* confere — enquanto forma sonora das palavras sagradas — uma riqueza expressiva não substituível por outros códigos de comunicação. Todas as múltiplas famílias litúrgicas, nascidas ao longo do percurso da história da Igreja, originaram e amadureceram uma característica melopeia própria. Conhecemos diversas práticas de canto e vários repertórios melódicos que, em comum, têm a vocação de instrumentos rituais ao serviço dos gestos de proclamação e de oração e que, de específico, possuem características fisionómicas formais, dependentes do impacto de vários factores — espirituais, doutrinários, culturais — bem como de âmbitos histórico-geográficos diferenciados. A Igreja romana manteve e enaltece ainda hoje aquela prática e aquele repertório que correm sob a designação de "canto

¹⁹ Em profundidade sobre o problema, v. PH. BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien, passim*, espec. pp. 639 ss., K. LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians*, 1998; M. ALTER, *Grundlagen der Musik des Mittelalters*, 1994, pp. 7 ss., Cf., ainda, A. Pellegrino ERNETTI, *Storia del Canto Gregoriano*, pp. 74 ss.

²⁰ Este processo iniciado já no tempo de Pepino, o *Breve*, teria o seu apogeu com a acção de Carlos Magno († 814).

²¹ Para uma leitura informada sobre a obra de S. Gregório no plano litúrgico e musical, v. PH. BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien*, pp. 396 ss., G. CATTIN, *História de la música — el medioevo*, pp. 53 ss., J. VIRET, *Le Chant Grégorien*, pp. 113 ss. Da acção deste pontífice encontram-se documentadas algumas reformas nos costumes litúrgicos (e musicais), como a extensão do canto do Aleluia fora do tempo pascal e alterações na forma de cantar o *Kyrie*, restringindo drasticamente as numerosas invocações litânicas (talvez em ordem a conter ao máximo o uso de elementos não bíblicos na liturgia, como defende S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, p.108; para o texto de Gregório v. *Antologia Litúrgica, cit.*, n.º 5473, p. 1307). Também documentada está uma outra decisão do Papa sobre os agentes do canto (a *schola cantorum*) – de modo a evitar que os diáconos fossem admitidos ao ministério apenas por causa da sua bela voz e não pela exemplaridade de vida, S. Gregório determinou que o único canto confiado ao diácono passasse a ser o do Evangelho (cf. PH. BERNARD, *Du chant romain, cit.* 410-1). Mas é provável que a repercussão do grande pontífice haja sido mais profunda.

²² Sobre este ponto v. capítulo seguinte.

²³ Em pormenor sobre este processo de difusão do «novo canto» pela Europa cristã, com o progressivo apagamento dos outros repertórios autóctones, v. a detida exposição de PH. BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien*, pp. 759 ss. Interessante e profunda análise de um caso particular do repertório (mas iniciador de mais larga leitura..), v. M. Pedro FERREIRA, «A lamentação de asteérix : « Conclisit vias meas inimicus », in: *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular. II – Música Eclesiástica*, 2010, 23-57.

²⁴ Para uma lista das principais fontes doutrinárias sobre o canto, v. W. APEL, *Il canto gregoriano*, pp. 77 ss.

gregoriano". Este termo, denso de denotações e conotações, tem sido precisado de diversos pontos de vista. Todavia, segundo uma perspectiva histórico-científica — hoje bem documentada —, por canto "gregoriano", em sentido rigoroso, pode entender-se o resultado global de uma experiência do canto na liturgia tal como se configurou nos finais do primeiro milénio. (...) é este o sentido primário de "canto gregoriano" que deve ser entendido quando os documentos do Magistério o apresentam como paradigma, sempre actual, das formas sonoras das celebrações. Tanto que o repertório fiel aos antigos códices não só mantém o direito de ressoar ainda nos ritos sagrados, mas possui igualmente o papel de referência e de confronto para uma valoração crítica em relação à bondade das formas, e, por último, o papel de modelo, quanto à capacidade de assumir os textos sacros»²⁵.

2. Do século XII ao século XIX

1. Como vale, em geral, para outras periodizações dos fenómenos históricos, também neste ponto é arriscado assinalar uma charneira que anuncie novos tempos. O cenário é demasiado complexo, mesmo no plano sincrónico, dada a vastidão do espaço geográfico, com diferenças sensíveis entre as diversas regiões da Europa. Aliás, como se sabe, as raízes da dissolução convivem com as do génio criativo²⁶ e as mudanças surgem no seio da tradição. Daí que seja possível detectar já em algumas obras surgidas ainda na chamada «idade de ouro» e registadas mesmo em manuscritos adiestemáticos sinais de afastamento dos cânones estruturantes do repertório mais antigo.

De toda a forma, é notório que a partir do séc. XI os quadros culturais (no sentido mais amplo do termo) em que o antigo *corpus* gregoriano se havia gerado estavam irreversivelmente a desaparecer e a ser substituídos por outras linguagens.

2. São múltiplos e de diversa natureza os factores desencadeantes deste fenómeno. De modo muito esquemático, referem-se os pontos essenciais:

a) No plano **litúrgico**: novas vertentes da religiosidade em que encontram lugar aspectos mais subjectivos e pietistas do sagrado, com a conseqüente perda da dimensão litúrgica das celebrações, progressivamente adornadas de ritos de duvidoso sentido simbólico-funcional ou a que se atribui um cunho mágico; a proliferação dos chamados dramas religiosos, fora e dentro dos templos, e que invadem mesmo os textos litúrgicos, como se nota nas *sequências* e nos *tropos*; o progressivo esbatimento da vida religiosa das comunidades e o crescente desconhecimento da língua latina entre as populações que estabelece um fosso cada vez mais pronunciado ente a celebração e a vida espiritual dos fiéis.

b) No plano **musical**: criação de novas composições que, mantendo embora o invólucro ou «estilo» gregoriano, assinalam já o afastamento dos processos compositivos do período clássico. Entre outros exemplos, surgem melodias com intervalos muito amplos (de oitava), estranhos à estética matricial; por outro lado, aumentam as imprecisões melódicas, sobretudo no modo de mi (*Denturus*) com a deslocação de cordas de recitação e

²⁵ L. AGUSTONI / J. B. GÖSCHL, *Introduzione*, pp. 5-6.

²⁶ «Dès le moment où nous pouvons suivre la trace du chant grégorien, nous le voyons vivre et donc se modifier: il se développe et en même temps se corrompt sous quelques aspects» (E. CARDINE, «Vue d'ensemble sur le chant grégorien», *Études grégoriennes* XVI (1977), p. 184).

de cadências originariamente em mi ou si para os graus mais «fortes» de fá e dó, em claro reforço do *tonalismo*²⁷. Nesta linha de progressivo alheamento dos modelos tradicionais, deve referir-se imprecisões na adaptação de motivos formulares a novos textos, justificada pelo surgimento de novas festas (v. fig. 3 e 4).

Por outro lado, a transformação continuada dos sistemas de notação gráfica, culminando na chamada notação **quadrada**, vai traduzir-se num empobrecimento na interpretação rítmica.

Finalmente, importa considerar o progressivo aumento das experiências *polifónicas* (*diafonia*, *organum*, *ars nova*, etc.) que implicam uma perda da dimensão *monódica*: a sobreposição de vozes e instrumentos afecta a pureza estritamente melódica do canto e concorre para fragilizar a estrutura **rítmica** originária — a melodia gregoriana passa a suporte sobre o qual a trama polifónica se desenvolve (*cantus firmus*), perdendo a expressividade e a liberdade rítmica: começa a oposição entre o *cantochão* e o *canto mensurado*.

As figuras seguintes põem em confronto a aplicação de uma melodia a dois textos diversos. No primeiro caso, temos a versão original, destinada ao intróito I Domingo da Quaresma; no segundo, a adaptação a uma celebração mais tardia, a festa da Santíssima Trindade.

Fig. 3

VIII

n-vo-cá-bit me, et e-go ex-áu-di-am e-um: e-rí-pi-am e-um, 71,5

Ele me invocará e Eu o atenderei: hei-de salvá-lo...

Fig. 4

VIII

B e-ne-dí-cta sit san-cta Trí-ni-tas, at-que indí-ví-sa U-ni-tas: 371,1

²⁷ Cf. J. GAJARD, «Les récitation modales des 3^e et 4^e modes», *Études grégoriennes* I (1954), pp. 9 ss. Este tipo de modificações evidencia-se claramente com a passagem da corda de recitação de si para dó no 3.^o tom salmódico.

Bendita seja a Santíssima Trindade e a indivisa Unidade...

Repare-se como o neuma sobre *eum* que exprime claramente uma função *cadencial*, conclusiva, na melodia original, passa a ter, no cântico posterior, uma função de *entoação*, de início de frase: *atque...*²⁸.

c) No plano da **língua**: aqui releva não apenas o irreversível distanciamento entre a língua vulgar falada pelas populações e o latim eclesiástico, mas ainda o profundo desvirtuamento que as melodias gregorianas vieram a sofrer no contexto do Renascimento, por aplicação não-esclarecida dos cânones do latim clássico²⁹. Em consequência, foram introduzidas consideráveis modificações nos cantos, de modo a reagrupar as notas nas sílabas acentuadas, suprimindo de forma sistemática os frequentes melismas com que as melodias gregorianas adornam as sílabas finais, considerados de acordo com a nova estética renascentista como autênticos barbarismos (vejam-se as figuras seguintes).

3. O culminar deste longa evolução deu-se com uma edição do *Graduale Romanum* publicada em 1614, a chamada **Edição Mediceia**³⁰. Foi esta versão *oficiosa* (pois nunca recebeu a aprovação normativa plena da Igreja, mas apenas um *superiorum permissu*), com mais ou menos alterações, que se manteve até aos finais do século XIX, embora paralelamente se tivessem desenvolvido formas *regionais* de canto plano (sobretudo em França), bem como novas composições, mais ou menos assimiláveis ao estilo antigo (melodias neogregorianas). Aliás, algumas obras mais usualmente identificadas com o gregoriano datam destes tempos. Refira-se, ainda, que a execução do canto, a avaliar por descrições coevas, se fazia de modo lento e pesado, sobretudo nos recitativos, em que o texto era cantado de forma martelada e com sujeição a esquemas mensuralistas, recebendo as notas valores temporais proporcionais³¹. A tal ponto a prática estava desfigurada que, quando D. Prosper Guéranger restaurou a Abadia de S. Pedro de Solesmes (1837) e começou a incrementar junto dos monges uma forma de cantar leve, baseada no discurso verbal e na acentuação própria das palavras, deu-se uma verdadeira revolução musical, que progressivamente atrairia mais e mais adeptos.

²⁸ F. RAMPI / M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, 1991, p. 77.

²⁹ Também a hínica foi profundamente atingida pelo afã humanista: basta pensar que 98 hinos do Breviário Romano sofreram cerca de 950 alterações às mãos da comissão de revisão constituída pelo papa Urbano VIII. Cf. M. BRITT, *The Hymns of Breviary and Missal*, 1922, p. 24, J. PRUET, «The Breviary reform of 1632: its effect on the hymns», 90 *Caecilia* (1963), pp. 23 ss.

³⁰ *Graduale de tempore* [Iuxta ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ. cum Cantu Pavli V. Pont. Max. iussu Reformato], Romæ, Ex Typographia Medicæa, 1614, e *Graduale de sanctis* [Iuxta ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ. cum Cantu Pavli V. Pont. Max. iussu Reformato], Romæ, Ex Typographia Medicæa, 1614-15. Existe edição anastática de Giacomo BAROFFIO e Manlio SODI, 2 vols., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001. Editada pela tipografia Medici, esta publicação representava o culminar de um processo iniciado mais de 30 anos antes, no pontificado de Gregório XII, que encarregara Palestrina e Zoilo da revisão do Gradual. Este projecto soçobrou graças aos protestos de um erudito espanhol, Fernando de Las Infantas, junto do Rei Filipe II e do próprio Papa. Só em 1611 a questão voltaria a colocar-se: os compositores Anerio e Soriano prepararam a «nova» edição, que sairá, embora sem carácter vinculativo, em 1614. Sobre a «reforma pós-tridentina» do cantochão e os desenvolvimentos ulteriores, v. a síntese de J. P. d'ALVARENGA, *Polifonia portuguesa sacra tarde-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSV/L 1P/H-6*, 2005, 40 ss; com incidência no cantochão mensurado em França, v. Cf. R. PROWSE, «The Council of Trent and the Reform of Gregorian Chant», 136.3 *Sacred Music* (2009), pp. 33 ss.

³¹ Para a práxis portuguesa v. J. M. PEDROSA CARDOSO, «A mensuralidade na monodia litúrgica portuguesa do século XVI», in: *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal* (ed. M. Pedro Ferreira), 2008, pp. 230 ss.

As duas figuras seguintes põem em confronto o mesmo canto, o Gradual *Universi*, do Domingo I do Advento. A figura 5 apresenta o canto numa versão dependente da *Mediceia* (trata-se de uma edição do *Gradual Romanum* feita em Ratisbona em 1870); a figura 6, já com a reconstituição melódica, fruto do processo de restauração de que se dará conta no próximo ponto.

Fig. 5



Gradual Romanum, Ratisbona, 1870

Fig. 6

Graduale Triplex, Solesmes, 1979³²

*Todos aqueles que esperam em vós, Senhor, não serão confundidos.
Mostrai-nos, Senhor, os vossos caminhos e ensinai-nos as vossas veredas.*

Como se verifica, entre outras modificações, os editores da primeira versão, no seu propósito de «purificar» as melodias dos «barbarismos medievais», colocaram por sistema os melismas nas sílabas tónicas, eliminando, em contrapartida, os vocalizos terminais, como é o caso do segundo *Domine* em que as 36 notas da sílaba final ficaram reduzidas a uma apenas.

3. O movimento de restauração (séc. XIX-XX)

1. Uma análise do complexo processo de *restauração* do canto gregoriano, desde meados do século XIX e que, a bem dizer, continua a operar-se hoje, implicaria desenvolvimentos descabidos neste curso, tantas são as linhas e ramificações envolvidas no fenómeno³³. Indicam-se, pois, de forma assaz esquemática alguns aspectos mais decisivos:

³² Apresentamos o canto pela edição do *Graduale Triplex*, de 1979, embora a versão melódica restaurada provenha já do *Graduale* de 1908.

³³ Sobre a primeira fase deste processo de restauração, em profundidade, v. P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après documents inédits*, 1969. Para uma síntese, v. E. CARDINE, «Vue d'ensemble sur le chant grégorien», *Études grégoriennes* XVI (1977), pp. 88 ss., J. B. GÖSCHL, «One Hundred years of *Graduale Romanum*», 135. 2 *Sacred Music* (2008), pp. 8 ss., A. Pelegrino ERNETTI, *Storia del canto gregoriano*, pp. 247 ss.

a) — Em 1833, D. Prosper Guéranger (1805- 1875) reintroduz a vida monástica beneditina em S. Pedro de Solesmes (França). Nos anos seguintes, o insigne monge vai procurar uma renovação da vida litúrgica e espiritual que abrange o próprio canto: datam desta altura os primeiros esforços para abandonar a execução martelada e mutilada do canto gregoriano e encontrar a autêntica melopeia gregoriana, quer no plano melódico quer na dimensão da interpretação rítmica. Enuncia o cânone que deve presidir à restauração: «sempre que manuscritos de épocas e áreas geográficas diferentes estão de acordo sobre uma versão, poderemos afirmar que se descobriu a frase gregoriana»³⁴. É o princípio do retorno aos manuscritos.

— Este voltar às fontes é possibilitado pela descoberta em 1847 do manuscrito *bilingue* de Montpellier³⁵ (v. fragmento na fig. 11) que contém dois sistemas de notação: neumática e alfabética, o que permite a restituição das antigas melodias.

— Em 1859, A. Gonthier, colaborador de D. Guéranger, publica *Méthode raisonnée de plain-chant*, no qual se estabelece pela primeira vez o princípio do ritmo oratório: a execução do canto gregoriano deve seguir as leis do discurso verbal, sobretudo as regras da acentuação.

— Em 1880, a teoria do ritmo oratório recebe um impulso decisivo com a publicação da obra *Les mélodies grégoriennes* da autoria de D. José Pothier.

— Em 1883, D. Pothier edita o *Liber gradualis* — a reconstituição melódica, pese ainda haver imperfeições, é já muito fiel aos manuscritos e representa um incomensurável salto qualitativo em relação à desfigurada edição *mediceia*.

— Em 1889, D. André Mocquereau dá início à colecção *Paleographie Musicale*: reproduções fotográficas dos principais manuscritos de canto gregoriano³⁶.

b) — Sucedem-se entretanto diversas intervenções do Magistério da Igreja³⁷. Uma justíssima referência é devida à acção de S. Pio X, sobretudo com o *Motu proprio* «Tra le sollecitudini» (22.11.1903), dedicado precisamente à música sacra: esta, no dizer do Papa, deverá revestir-se das qualidades específicas da própria liturgia, particularmente a perfeição, a bondade de formas e a universalidade. Tais qualidades, continua o documento pontifício, encontram-se em sumo grau no canto gregoriano, modelo supremo da música sacra. Daqui derivaria uma lei: uma composição musical será tanto mais sacra, mais litúrgica, quanto mais se aproximar no seu estilo e espírito do canto gregoriano. Em consequência, postula-

³⁴ Cf. as referências em P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, p. 16.

³⁵ Este *Antiphonale Tonale Missarum*, conhecido por *Codex H 159* da Biblioteca da Faculdade de Medicina de Montpellier, foi publicado nos volumes VII (estudo) e VIII (reprodução fac-símile) de *Paleographie Musicale* (v., *infra*, em texto, a referência a esta importante edição de manuscritos; a fig. 11 reproduz fragmento deste códice).

³⁶ A publicação fac-similada dos antigos códices, iniciada por D. Mocquereau, continua até aos nossos dias, tendo sido editados mais de 20 volumes (nalguns casos, em virtude da destruição dos manuscritos originais causada pelas guerras mundiais, essas reproduções permitiram a conservação da informação). Entretanto, surgiram outras edições: *Monumenta Paleographica Gregoriana* (ed. G. Joppich) e *Codices Gregoriani* (ed. N. Albarosa e A. Turco). Muitos dos manuscritos sangalenses podem ser consultados hoje *on line*: <http://www.codices.unifr.ch/en>. Também os códices peninsulares vêm sendo objecto de estudo. Merece destaque a recente publicação: *Hispania Vetus. Manuscritos Litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, 2007, numa edição coordenada por Susana Zapke.

³⁷ Para os textos dos documentos principais v. a colectânea: *A música sacra nos documentos da Igreja*, 2006. Mais dados em D. SABAINO, «Da “umile ancilla” a “compito ministeriale”». Sensi e percorsi della musica ‘sacra’ da Pio X al Vaticano II (con qualche spunto per l’attuali)», in: *Fidei canora confessio* *La musica liturgica a 40 anni dalla Sacrosanctum Concilium*, 2003, pp. 28-76.

se o amplo restabelecimento do gregoriano no culto bem como a *participação activa* dos fiéis, também por meio do canto.

— A partir de 1905 preparam-se novos livros de canto, na linha dos estudos desenvolvidos pelos monges de Solesmes. O trabalho, não isento de conflitos e cedências³⁸, culminará na chamada *Edição Vaticana*, com a publicação do *Graduale* em 1908 e do *Antiphonale* em 1912. Pela primeira vez na história da música litúrgica surgia o livro único, válido por vontade da suprema autoridade da Igreja para todo o rito latino.

— O Papa Pio XI dedica em 22 de Novembro de 1928 uma Constituição Apostólica sobre Liturgia e Música Sacra (*Divinus cultus*), em que se reafirmam os princípios enunciados por S. Pio X e se enfatiza que também os fiéis devem tomar parte activa no culto divino por meio do canto gregoriano, de modo a que não estejam nas celebrações como «espectadores mudos e estranhos».

— Em 1947, Pio XII por meio da Encíclica *Mediator Dei*, reafirma o valor do gregoriano nas celebrações da Igreja. A formação do clero há-de incluir o canto gregoriano. E retoma expressamente o voto de Pio XI na *Divinus cultus*: o fiéis devem poder participar também por meio do canto.

— Anos depois, em 1955, Pio XII publica a Encíclica *Musica sacrae disciplina* – a música deve participar das qualidades divinas da liturgia, estando ao seu serviço. O gregoriano constitui um modelo ímpar dessas qualidades.

— Em 1958, é promulgada a *Instrução sobre a música sacra e a sagrada liturgia*. Nela se codificam os princípios e normas essenciais sobre o canto e a música nas celebrações litúrgicas. No que concerne ao gregoriano, é reafirmado o seu lugar de canto próprio e principal do rito romano (n.º 16).

c) A primeira metade do século é dominada pela questão da interpretação rítmica; neste contexto assume lugar cimeiro a importante obra em dois volumes de D. André Mocquereau *Le nombre musical grégorien*. O chamado *método* ou *Escola de Solesmes*, que traduz uma simplificação pedagógica das teses de D. Mocquereau, conhece larguíssima difusão graças sobretudo ao trabalho de D. José Gajard, Mestre de Coro de Solesmes, da grande pedagoga Justine Ward, do Instituto Gregoriano de Paris e por meio de inúmeros cursos, semanas de estudos e publicações, que um pouco por todo o lado vão tendo lugar (o movimento gregoriano). A par do livro único, pode dizer-se que, de facto, até à segunda metade do século XX, existe um *método* único, ou, pelo menos, claramente dominante.

d) O processo de restauração acima sintetizado teve também os seus reflexos em Portugal. É da mais elementar justiça invocar a obra notabilíssima de Júlia d' Almendra (1904-1992) que, entre outros contributos assinaláveis em prol da cultura, promoveu desde 1950 as *Semanas Gregorianas* (que anualmente continuam a ter lugar) e fundou o *Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa*, mais tarde *Instituto Gregoriano de Lisboa*, a primeira Escola Superior de Música do nosso país.

³⁸ No seio da Comissão Vaticana ficaram patentes as divergências entre D. Pothier, disposto a aceitar modificações mais tardias nas melodias, desde que houvesse uma prática comprovada, e D. Mocquereau, defensor de uma reconstituição mais crítica. A incompatibilidade de posições traduziu-se num insucesso dos trabalhos, pelo que a Santa Sé confiou a elaboração dos livros de canto à responsabilidade directa de D. Pothier. Sobre o tema, v. P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, pp. 305 ss.

2. A segunda metade do século XX trouxe profundíssimas alterações no panorama do gregoriano, tanto no plano pastoral, em virtude da reforma litúrgica emanada do Concílio Vaticano II, como no plano musicológico e científico. Traça-se esquema sumário:

a) *No plano pastoral*

— O movimento litúrgico e a renovação da liturgia: tornar os ritos mais expressivos do mistério celebrado.

— A (re-)descoberta da *assembleia* como sujeito da liturgia e suas consequências.

— O Concílio Vaticano II: a Constituição sobre a Sagrada Liturgia (*Sacrosanctum concilium*) de 1964. No que diz respeito ao problema da música e do canto, destacam-se as seguintes princípios e orientações:

- a) O canto e a música são partes necessárias e integrantes da liturgia e devem servir as finalidades desta: a glorificação de Deus e a santificação dos fiéis (n.º 112).
- b) A música sacra será tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica (n.º 112).
- c) Deve promover-se a participação *autêntica*³⁹ da assembleia (n.º 48), também no canto (n.º 113).
- d) São de admitir as línguas vernáculas incluindo no canto litúrgico, embora se devam tomar «providências para que os fiéis possam rezar ou cantar, mesmo em latim, as partes do Ordinário da missa que lhes competem» (n.º 54).
- e) Reafirma-se do primado do canto gregoriano para o rito latino, mas o Concílio admite outros géneros, mormente a polifonia, clássica e moderna, e sublinha a importância do canto popular religioso (n.º 116).
- f) Deve terminar-se a edição típica dos livros de canto gregoriano e preparar-se uma edição mais crítica dos livros já editados depois da reforma de S. Pio X e uma edição com melodias mais simples para uso das igrejas menores (n.º 117).

— *Instrução Musicam sacram* (1967): procura concretizar as orientações conciliares.

— *Instrução Geral do Missal Romano* (1969): estabelece a nova forma normativa da celebração eucarística, com numerosas disposições de directa incidência na matéria do canto.

³⁹ Preferimos dizer assim, participação *autêntica*, embora com isso continuem por precisar os termos e formas dessa verdadeira participação que toda a assembleia é chamada a viver em cada celebração litúrgica, matéria esta que ultrapassa em muito, porém, o âmbito destas páginas. Mas importa ter bem presente a centralidade da *actuosa participatio* no movimento litúrgico e na constituição conciliar, bem como a acesa controvérsia (teológica, litúrgica e pastoral) suscitada pelo princípio – atingindo de forma directa a questão do canto e da música na liturgia (e o gregoriano é um dos temas no centro da polémica...), ele transcende largamente o horizonte musical, constituindo, sobretudo, um problema de *ecclesiologia*. Permitimo-nos, de todo o modo, uma curta referência *arqueológica*. O princípio da *actuosa participatio* aparece corporizado pela primeira vez no Magistério de S. Pio X, no *Motu proprio* sobre a música sacra. E a formulação originária em língua italiana é clara: «partecipazione *attiva*», vertida depois para latim como *actuosa participatio*. Não se ignora que os conceitos evoluem; apenas nos parece curioso que em alguns sectores se procure restringir o espírito da *Sacrosanctum concilium* por meio de uma compressão do alcance literal de *actuosa* (que não teria de ser activa, mas que se realizaria numa participação *expressiva* ou, no que ao canto concerne, meramente *passiva* ou de escuta). Uma interessante análise do princípio, feita logo no pós-concílio, pode ver-se em C. E. O'NEILL, «The Theological Meaning of *Actuosa participatio* in the Liturgy», in: *Sacred Music and Liturgy Reform after Vatican II* (ed. Johannes Overath), 1969, pp. 89 ss.

— *Instrução Geral sobre a Liturgia das Horas* (1971): apresenta a nova forma de celebrar o Ofício Divino.

— Em 1972, a Sagrada Congregação do Culto Divino promulga o *Ordo Cantus Missae*. Nele se estabelece o ordenamento dos cantos segundo o novo Missal, bem como um conjunto importante de disposições sobre a forma de executar os diversos cantos. O *Ordo* concede a «faculdade de escolher de entre os cantos pertencentes ao Próprio do Tempo», pelo que «no lugar do texto próprio do dia, pode usar-se outro do mesmo tempo, conforme for mais oportuno».

— A situação pastoral subsequente: a clivagem entre os princípios / normas e as realizações concretas (o abandono generalizado do latim e do gregoriano; novas experiências musicais; situações de abuso litúrgico).

Nos tempos mais próximos de nós, entre numerosas outras declarações do Magistério, merecem referência pela mais directa repercussão no tema do canto litúrgico, em particular no tocante ao gregoriano:

— *Quirógrafo* de João Paulo II⁴⁰ por ocasião do centenário de *Tra le sollecitudini* (22.11.2003), em que se reafirma o lugar cimeiro do gregoriano.

— *Motu próprio Summorum Pontificum* (7.07.2007) sobre a liturgia romana anterior a 1970, do Papa Bento XVI⁴¹, pelo qual se alargam substancialmente as possibilidades de se celebrar segundo as regras litúrgicas anteriores à reforma de Paulo VI (forma *extraordinária*).

b) No plano científico

São múltiplos os factores que, a partir dos anos 60, se repercutem na investigação musicológica do gregoriano e que concorrem para o abandono da visão dominante. Assim, não podem esquecer-se os profundos progressos no domínio da etnomusicologia, salientando os processos de transmissão oral dos cantos, em que a dimensão da improvisação assume lugar de relevo (contrastando, assim, com a leitura imobilista de uma reprodução uniforme ancorada na existência de um livro de melodias oficial e de um método rígido). Em linha de certo modo similar, deve ter-se em conta a investigação aprofundada da música barroca, sobretudo no tocante à questão dos ornamentos que não estando escritos na partitura faziam parte integrante da práxis executiva da época – por maioria de razão, afirmam certas correntes musicológicas, o gregoriano não se confunde com o desenho traçado no documento escrito e muito menos nos livros da restauração solesmense. Daí que se questionem *dogmas* tão estabilizados como o da indivisibilidade do tempo primeiro ou o do carácter puramente diatónico das melodias.

Neste quadro global, merece particular destaque a investigação científica que se tem desenvolvido em dois importantes âmbitos:

⁴⁰ Ao longo dos 26 anos de pontificado, João Paulo II dedicou numerosas reflexões ao problema da música litúrgica. Para um levantamento informado, v. E.-J. PAVLICK, «John Paul II's Statements on Music in the Church: A Fulfillment of the Theology of Vatican II», 137.1 *Sacred Music* (2010), pp. 6-24.

⁴¹ É bem conhecida a profunda reflexão que o actual Papa tem votado à liturgia e à música no contexto litúrgico. Recordem-se, *inter alia*, *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*, 4. Aufl., 2000 (há tradução portuguesa), e os diversos estudos reunidos em *Un canto nuevo para el Señor*, 1999, bem como, já no múnus pastoral de Bispo de Roma, a Exortação pós-sinodal *Sacramentum caritatis*, n.º 42.

— **Semiologia:** ciência que estuda a razão de ser da diferenciação das grafias em ordem a estabelecer critérios para a interpretação e que tem conseguido frutuosos resultados no estudo dos manuscritos adiastrémicos. Neste campo é devida justíssima referência à investigação desenvolvida ao longo de muitos anos por D. Eugénio Cardine⁴², monge beneditino de Solesmes, professor durante várias décadas no Instituto Pontifício de Música Sacra em Roma.

— **Modalidade:** «ciência que estuda a origem, a evolução e a estrutura interna dos cantos do repertório litúrgico gregoriano»⁴³. Entre outros estudiosos deste domínio, deve realçar-se o trabalho de D. Jean Claire, também ele monge de Solesmes.

Paralelamente a este trabalho, importa ter em conta a publicação de novos livros de canto mais cuidados, sendo de realçar o *Graduale Triplex*, o *Graduale Simplex* e o *Liber Hymnarius*. Encontra-se em curso a edição crítica do *Graduale Romanum*.

⁴² Obra incontornável: *Semiologia Gregoriana*, 1968.

⁴³ A. TURCO, *Il canto gregoriano* – I. Corso fondamentale, 1996, p. 281.

CAPÍTULO III

INTRODUÇÃO À ESCRITA MUSICAL GREGORIANA

1. Considerações preliminares

1. 1 A notação actual (notação quadrada) como momento (não definitivo) de um processo de mediação gráfica do fenómeno musical

a) A música é arte do movimento, volátil por definição. A sua reposição, quando confiada, apenas, à memória dos homens (como foi, durante a maior parte da história, e continua a ser, em tantos lugares), mostra-se particularmente vulnerável, arriscando-se a desaparecer com a passagem do tempo. Daí que a invenção de sistemas capazes de conservar e transmitir a ideia musical (sistemas de notação) haja representado uma das mais importantes conquistas da cultura. Porém, os sistemas de notação, até os mais desenvolvidos, nunca traduzem totalmente a carga ou o conteúdo musical de que constituem mero suporte *documental*: entre a notação e a música medeia um espaço imenso e insuprimível – o espaço da *interpretação*. E se isto é assim para a música em geral, incluindo a condensada em *partituras* ou outras formas de registo de elevada riqueza informativa (melódica, rítmica, tímbrica, agógica, etc.), por maioria de razão se verifica quando recuamos no tempo e nos embrenhamos nos domínios da chamada *música antiga*. Aliás, no domínio que nos (pre)ocupa – o da melopeia gregoriana – os problemas da notação (grafias, fiabilidade dos documentos, leitura) encontram-se entre as questões mais complexas da análise científica convocada por esta particular expressão musical.

b) A actual notação gregoriana utilizada nos livros de canto *oficiais*, a chamada **notação quadrada** (em virtude da forma básica da sua escrita: o *ponto quadrado*), e que é a continuação estilizada da notação *gótica* do séc. XIV, traduz apenas um momento *não definitivo* de um processo de mediação gráfica do fenómeno musical. Com efeito, deve sublinhar-se desde já que mesmo em relação às edições consequentes ao movimento de restauração gregoriana dos princípios do séc. XX, sob uma aparente uniformidade gráfica, são detectáveis diversas variantes na escrita musical e que, no essencial, representam um esforço de aperfeiçoamento da adequação gráfica às informações constantes dos mais antigos manuscritos. Isto dito não significa, porém, a inteira fungibilidade dos sistemas de notação. Na verdade, os vários modelos de escrita musical já avançados (desde a utilização de pontos para indicar as notas, até à pura e simples transcrição em notação moderna, com a pauta de cinco linhas, a clave de sol e as equivalências das figuras gregorianas à *colcheia* e à *semínima*), não conseguiram, ainda, traduzir os cambiantes disponibilizados pela notação quadrada (pese as suas limitações), designadamente na importante questão da **unidade do agrupamento neumático**.

1. 2 Evolução da notação

a) A tradição oral

Durante a primeira parte da formação do repertório, i. é, durante praticamente todo o período de constituição do chamado *fundo autêntico*, não existiram sistemas de notação, dependendo a pervivência das melodias da pura tradição oral⁴⁴. À semelhança de outros grandes monumentos da cultura (v. g., narrações bíblicas, sagas nórdicas, poemas homéricos, etc.), também os cantos litúrgicos foram elaborados e transmitidos ao longo de mais de meio milénio sem dispor de suportes gráficos⁴⁵. Em pleno século VII, S. Isidoro de Sevilha ainda podia afirmar que a música estava toda confiada à memória, pois não havia maneira de a escrever: «Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt»⁴⁶.

Essa transmissão oral fez-se, sobretudo, pela mediação da *Schola cantorum*, grupo de cantores especializados dos mosteiros e das catedrais, que, mercê de longos anos de aprendizagem⁴⁷ e prática quotidiana, são capazes de executar, de cor, o vasto repertório. Para a fixação, além do já referido tirocínio e vivência litúrgica continuada, importa ter em consideração, ainda, a veneração pela *Palavra* cantada, dada a sua fonte de origem primacial: a Bíblia. A melopeia integrava-se, fundia-se com o texto, formando um corpo unitário – desvirtuar a música seria, de alguma forma, um ataque (sacrilégio) à própria Escritura Sagrada, a qual servia e projectava⁴⁸. Por outro lado, o canto gregoriano, diverso nas suas formas e estilos, assenta, no entanto, num conjunto de **fórmulas** rítmicas e melódicas, que não só serviam para o compositor elaborar as obras musicais, como para os cantores as interpretarem: o conhecimento perfeito de tais fórmulas (de entoação, cadenciais, tónicas, modalmente vinculadas, etc.) permitia a fixação e a execução. Daí que mesmo eventuais momentos de *improvisação* a cargo dos solistas virtuosos a quem competia o canto das partes mais complexas (versículos do Gradual, do Tracto, do Ofertório) estivessem enquadrados⁴⁹. Estes factores explicam a circunstância admirável de o repertório gregoriano documentado, apesar das justificáveis variantes locais, apresentar uma grande similitude em espaços geográficos muito distintos.

b) A fixação escrita do canto: manuscritos de canto mas (ainda) sem notação musical

⁴⁴ Ou talvez melhor, usando a sugestiva conceptualização de K. LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians*, 1998, p. 4, transmissão *aural*, por contraposição a *notacional*.

⁴⁵ Da música feita nos primeiros séculos do Cristianismo só chegou aos nossos tempos um fragmento em notação alfabética grega de um hino — o chamado *Papiro de Oxirrínco 1786* (cf. G. CATTIN, *Historia de la música — el medioevo*, pp. 3).

⁴⁶ *Etymologiarum* III, 15

⁴⁷ A acreditar em Guido d'Arezzo, antes do seu sistema solfégico, seriam necessários cerca de dez anos para os cantores conseguirem dominar a técnica da interpretação (*vix decennio cantandi imperfectam scientiam consequi potuerunt*); cf. as referências em M. HUGLO, «Le noms des neumes et leur origine», *Études grégoriennes*, I (1954), p. 53, n. 2.

⁴⁸ Sobre este aspecto, por todos, F. RAMPI / M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, p. 26.

⁴⁹ Defendendo esta dimensão da *improvisação vinculada* no quadro global da tradição oral, v. S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, pp. 44-46. Porém, os dados disponíveis não permitem conclusões seguras. Para uma visão actualizada do problema, v. P. JEFFERY, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago: University of Chicago Press, 1992, p*, Thomas F. KELLY (ed.), *Oral & Written Transmission in Chant*, Farnham: Ashgate, 2009, p. *

A partir do séc. VII, começam a aparecer autonomizados em face dos *Leccionários* e dos *Sacramentários* os primeiros livros com as partes de canto⁵⁰: o **Cantatorium**, com os cantos interleccionais a cargo do cantor-solista (Gradual, Aleluia, Tracto), e o **Antiphonale Missarum** ou **Graduale**, que além daqueles cantos reúne o restante próprio da Missa (Intróito, Ofertório, Comunhão).

Estes primeiros manuscritos, porém, são ainda **sem notação**, contendo apenas o texto. Foram reunidos em tabelas sinópticas por D. René-Jean Hesbert no seu trabalho *Antiphonale Missarum Sextuplex*, publicado em 1935⁵¹.

M (Modoetiensis) – *Cantatorium de Monza* (meados do séc. IX)
R (Rhenaugiensis) – *Graduale de Rheinau* (cerca do ano 800)
B (Blandiniensis) – *Graduale de Mont-Blandin* (sécs. VII-VIII)
C (Compendiensis) – *Gradual de Compiègne* (2.^a metade do séc. IX)
K (Corbiensis) – *Graduale de Corbie* (posterior a 853)
S (Silvanectensis) – *Graduale de Senlis* (finais do séc. IX)

Muito embora se trate, como referido, de manuscritos sem notação, a sua importância litúrgico-musical é altíssima. Com efeito, é seguro que as antífonas contidas nestes códices e aí descritas segundo a sua função litúrgica eram cantadas e que a admirável concordância de textos usados em regiões diversas se deveria traduzir também na uniformidade das melodias que os revestiam.

Diga-se, por último, que estes manuscritos permitem conhecer o fundo antigo ou *autêntico* do repertório, aquele que corresponde ao período clássico da composição musical gregoriana.

Na edição do *Graduale Triplex*, publicado pela Abadia de Solesmes em 1979, os cantos que constam já destes antigos manuscritos vêm indicados por meio da respectiva abreviatura, como se pode verificar na figura 1, em que o ofertório *Ave Maria* é assinalado pelas siglas B, C, K, S.

Apresenta-se de seguida reprodução retirada do *Sextuplex* (fig. 7) e excerto correspondente no *Graduale de Corbie* (fig. 8).

Neste códice, embora sem notação, são visíveis umas pequenas referências de conteúdo musical: junto das antífonas cuja execução era integrada pelo canto de um salmo (o intróito, o canto da Comunhão), surgem siglas destinadas a indicar o **modo** e, por conseguinte, o esquema formular ou **tom salmódico** a usar: AP (Authenticus Protus); PP (Plagis Proti); AD (Authenticus Deuterus); PD (Plagis Deuteri); ATR (Authenticus Tritus); PTR (Plagis Triti); ATE (Authenticus Tetrardus); PTE (Plagis Tetrardi).

⁵⁰ Sobre a diversidade de *livros* de canto, v. M. HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, 1988, pp. 60 ss., M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 294 ss.

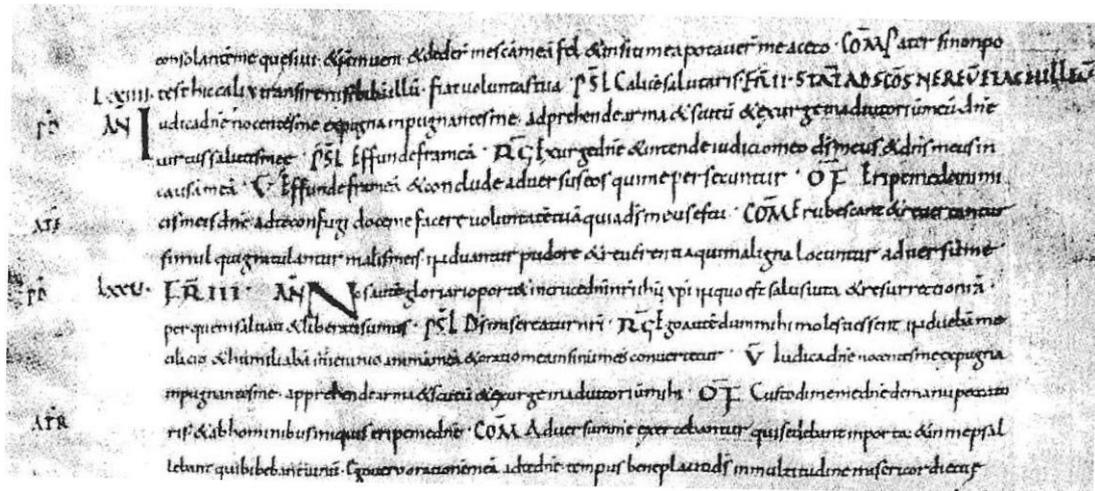
⁵¹ R.-J. HESBERT, *Antiphonale Missarum sextuplex*, 1.^a ed., Bruxelles, 1935.

Fig. 7

74 - 75			74 - 75		
MODÆTIENSIS	RHENAUGIENSIS	BLANDINIENSIS	COMPENDIENSIS	(K) CORBIENSIS	SILVANECTENSIS
<p>74</p> <p>FERIA II.</p> <p>ANT. <i>Judica me Domine nocentes me expugna. PSALM. ipso.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Exurge Domine et intende judicio meo. (fol. 9) Deus meus et Dominus meus in causa mea. E. Effunde framea.</i></p> <p>GRAD. <i>Exsurge & intende. E. Effunde framea & conlude.</i></p> <p>OFF. <i>Eripe me de inimicis meis.</i></p> <p>AD COM. <i>Erubescant & conturbentur.</i></p>	<p>FERIA II. (pag. 14)</p> <p>ANT. <i>Judica me Domine nocentes me expugna. PSALM. ipso.</i></p> <p>GRAD. <i>Exsurge & intende. E. Effunde framea & conlude.</i></p> <p>OFF. <i>Eripe me de inimicis meis.</i></p> <p>AD COM. <i>Erubescant & conturbentur.</i></p>	<p>FERIA II AD SANCTOS NEREUM (fol. 101^v) ET ACHILLEUM.</p> <p>ANT. <i>Judica Domine nocentes me. PSALM. ipso.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Exsurge Domine & intende judicium meum. E. Effunde framea.</i></p> <p>OFF. <i>Eripe me de inimicis meis doce me facere voluntatem tuam. E. Exaudi me in tua justitia.</i></p> <p>AD COM. <i>Erubescant & reverentur simul qui gratulantur malis meis induantur pudore & reverentia qui maligna loquuntur super me. PSALM. XXXIII.</i></p>	<p>FERIA II. STATIO AD SANCTOS NEREUM ET ACHILLEUM.</p> <p>ANT. <i>Judica Domine nocentes me expugna inpugnantes me adprehende arma et scutum et exsurge in adiutorium meum Domine virtus salutis meae. PSALM. ipso.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Exsurge Domine et intende judicium meum Deus meus et Dominus meus in causam meam. E. Effunde framea et conlude adversus eos qui me persecuntur.</i></p> <p>OFF. <i>Eripe me de inimicis meis Domine ad te confugi doce me facere voluntatem tuam quia Deus meus es tu. E. I. Exaudi me in tua justitia et ne intres in iudicio cum servo tuo Domine.</i></p> <p>COM. <i>Erubescant et reverentur simul qui gratulantur malis meis induantur pudore & reverentia qui maligna loquuntur super me. PSALM. Judica Domine nocentes.</i></p>	<p>FERIA II. STATIO AD SANCTOS NEREUM ET ACHILLEUM. [CAP.] LXXIII.</p> <p>ANT. (Plagi Deuteri.) <i>Judica Domine nocentes me expugna inpugnantes me adprehende arma & scutum & exurge in adiutorium meum Domine virtus salutis meae. PSALM. Effunde frameam.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Exsurge Domine & intende judicio meo Deus meus & Dominus meus in causam meam. E. Effunde frameam & conlude adversus eos qui me persecuntur.</i></p> <p>OFF. <i>Eripe me de inimicis meis Domine ad te confugi doce me facere voluntatem tuam quia Deus meus es tu.</i></p> <p>COM. (Authenticus Tetradus.) <i>Erubescant & reverentur simul qui gratulantur malis meis induantur pudore & reverentia qui maligna loquuntur adversum me.</i></p>	<p>FERIA II. STATIO AD SANCTUM NEREUM ET ACHILLEUM.</p> <p>[ANT.] <i>Judica Domine nocentes me. PSALM. Effunde framea.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Exsurge Domine & intende. E. Effunde frameam.</i></p> <p>OFF. <i>Eripe me de inimicis meis. E. I. Exaudi me in tua justitia.</i></p> <p>COM. <i>Erubescant & reverentur simul qui gratulantur malis meis induantur pudore & reverentia qui maligna loquuntur adversum me.</i></p>
<p>75</p> <p>FERIA III.</p> <p>ANT. <i>Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi in quo & salus vita est resurrectio nostra per quem salvati & liberati sumus. PSALM. Deus me(us) est.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Ego autem dum mihi molesti essent. E. Judica Domine nocentes me.</i></p> <p>GRAD. <i>Ego autem dum mihi molesti essent indueram me ciliciae & humiliabam. E. Judica me Domine.</i></p> <p>OFF. <i>Custodi me Domine de manu.</i></p> <p>AD COM. <i>Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi.</i></p>	<p>FERIA III.</p> <p>ANT. <i>Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi in quo & salus vita est resurrectio nostra per quem salvati & liberati sumus. PSALM. Deus me(us) est.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Ego autem dum mihi molesti essent indueram me ciliciae & humiliabam. E. Judica me Domine.</i></p> <p>OFF. <i>Custodi me Domine de manu.</i></p> <p>AD COM. <i>Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi.</i></p>	<p>FERIA III AD SANCTAM PRISCAM.</p> <p>ANT. <i>Nobis autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi in quo & salus vita est resurrectio nostra per quem salvati & liberati sumus. PSALM. Deus me(us) est.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Ego autem dum mihi molesti essent indueram me cilicio. E. Judica Domine nocentes me.</i></p> <p>OFF. <i>Custodi me Domine de manu peccatoris. E. Dixi Domino Deus meus es tu.</i></p> <p>AD COM. <i>Nos autem gloriari oportet. PSALM. ut supra.</i></p> <p>ITEM ALIA. <i>Adversum me exercebantur qui sedebant in porta & in me psallebant qui bibebant vinum ego vero orationem meam ad te Domine. PSALM. LXVII.</i></p>	<p>FERIA III. AD SANCTAM PRISCAM.</p> <p>ANT. <i>Nobis autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi in quo & salus vita est resurrectio nostra per quem salvati & liberati sumus. PSALM. Deus miseratur nostri.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Ego autem dum mihi molesti essent indueram me cilicio & humiliabam in jejuniis animam meam & oratio mea in sinu meo convertetur. E. Judica Domine nocentes me expugna inpugnantes me adprehende arma et scutum & exurge in adiutorium mihi.</i></p> <p>OFF. <i>Custodi me Domine de manu peccatoris et ab hominibus iniquis eripe me. E. I. Eripe me ab homine malo a viro iniquo libera me. E. II. Qui cogitaverunt subplantare gressus meos absconderunt superbi laqueum mihi.</i></p> <p>COM. <i>Adversum me exercebantur qui sedebant in porta et in me psallebant qui bibebant vinum ego vero orationem meam ad te Domine. PSALM. Salvum me fac Deus. AD REFET. Obscurentur. (fol. 17)</i></p>	<p>FERIA III. [CAP.] LXXV.</p> <p>ANT. (Plagi Deuteri.) <i>Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi in quo est salus vita & resurrectio nostra per quem salvati & liberati sumus. PSALM. Deus miseratur nostri.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Ego autem dum mihi molesti essent indueram me cilicio & humiliabam in jejuniis animam meam & oratio mea in sinu meo convertetur. E. Judica Domine nocentes me expugna inpugnantes me adprehende arma & scutum & exurge in adiutorium mihi.</i></p> <p>OFF. <i>Custodi me Domine de manu peccatoris & ab hominibus iniquis eripe me Domine.</i></p> <p>COM. (Authenticus Trinus.) <i>Adversum me exercebantur qui sedebant in porta & in me psallebant qui bibebant vinum ego vero orationem meam ad te Domine tempus benedicti Deus in multitudine misericordie tue.</i></p>	<p>FERIA III. STATIO AD SANCTAM PRISCAM.</p> <p>[ANT.] <i>Nos autem gloriari oportet. PSALM. Deus miseratur nostri.</i></p> <p>RESP. GRAD. <i>Ego autem dum mihi molesti essent. E. Judica Domine nocentes me.</i></p> <p>OFF. <i>Custodi me Domine de manu peccatoris. E. I. Eripe me Domine ab omni malo. E. II. Quia cogitaverunt. E. III. Dixit Domino Deus meus es tu.</i></p> <p>COM. <i>Adversum me exercebantur. PSALM. Salvum me fac Deus.</i></p>

Réne-Jean HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, 1935.

Fig. 8



Antifonário de Corbie, folio 9, verso

c) As origens da notação: **os manuscritos adiaستمáticos** (in campo aberto)

Os primeiros sistemas de notação surgem no princípio do séc. X, em contextos geográficos diversos⁵². Nestes manuscritos, os sinais gráficos que traduzem a melodia são sobrepostos ao texto. Como não utiliza linhas de pauta, não indicando, pois, com precisão a altura dos sons e os intervalos melódicos, designa-se **notação adiaستمática** ou **in campo aberto**. Existem várias formas de escrita, correspondentes a distintas regiões ou escolas. As mais importantes são:

- **notação sangalense**, da Abadia de S. Gall. Existem numerosos manuscritos desta família de escrita musical; referência particular é devida ao *Cantatorium 359*, dos inícios do séc. X e ao *Graduale de Einsiedeln*, escrito cerca de 960/970.
- **notação metense ou lotaríngia**, da escola de Metz: manuscrito *Laon 239*, por volta do ano 930.

A tese ainda hoje mais corrente sobre a origem dos sinais, usualmente designados por neumas (do grego νευμα, sinal), é que derivam dos **acentos gráficos** usados para o texto literário. Isto é mais patente na notação sangalense em que a tradução gráfica dos movimentos melódicos parece servir-se, de facto, dos acentos grave, agudo e circunflexo.

- som melodicamente mais elevado, acento agudo /: *virga*
- som melodicamente mais grave, acento grave \ – : *punctum*

Combinando estes sinais básicos, podem exprimir-se outros movimentos melódicos. Por exemplo:

- sucessão melódica agudo → grave : *virga* + *punctum* (/ + \ = ∩): *clivis*
- sucessão melódica grave → agudo: *punctum* + *virga* (\ + / = √): *podatus* ou *pes*.

⁵² Sobre este aparecimento, veja-se, com referências, M. P. FERREIRA, «La emergencia de la escrita musical», *Media Aetas* n.º 5 (2002), pp. 11 ss.

Os manuscritos *in campo aperto*, apesar de não fornecerem a versão melódica dos cantos (ou, apenas, em medida muito reduzida), são indispensáveis para a compreensão rítmica e expressiva do gregoriano. Constituem objecto de duas disciplinas fundamentais para o estudo científico do canto:

– a **Paleografia Musical Gregoriana** (destinada ao levantamento, datação, reconstituição das melodias dos manuscritos), e

– a **Semiologia Gregoriana** (que visa descobrir a razão de ser dos sinais gráficos no contexto verbal-melódico).

d) Desenvolvimento dos sistemas gráficos de notação: notação alfabética; notação sobre linhas

Ao lado destas formas de notação, ou como seu complemento e desenvolvimento, foram surgindo outros sistemas gráficos, os quais, progressivamente, se orientaram para a *diastemasia*, isto é, para a informação de alturas e intervalos melódicos.

– **notação alfabética**: cada som é representado pela letra que indica a sua posição na escala.

A primeira nota correspondia ao sol grave, assinalado pela letra grega Γ (gama, daí a *gama* musical ou escala⁵³), a que se seguia o lá, o si, etc. Esta última nota adoptava duas formas, a indicar a corda móvel do meio-tom: o si redondo ou mole (daí *bemol* = *b mole*) e o si quadrado ou duro (daí *bequadro* = *b quadratum*). Este sistema permitia, ainda, a técnica da *mutação*, graças ao encadeamento dos três hexacordes: natural (=HN), mole ou do bemol (HB) e duro (ou do bequadro =HH).

Fig. 9⁵⁴

⁵³ A. MOCQUEREAU, *Le Nombre Musical*, I, n.º 130, p. 175.

⁵⁴ F. D'ANTIMI, *Antologia*, 1994, p. XXXIII.

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff is a table with 17 columns labeled with letters and 7 rows labeled with two-letter codes (HH, HN, HB).

	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	h	c	d	e	f	g	aa	bb	hh	cc	dd	ee	
HH	ut	ré	mi	fa	sol	la																	
HN				ut	ré	mi	fa	sol	la														
HB							ut	ré	mi	fa		sol	la										
HH								ut	ré		mi	fa	sol	la									
HN												ut	ré	mi	fa	sol	la						
HB															ut	ré	mi	fa		sol	la		
HH																ut	ré		mi	fa	sol	la	

– **notação diastemática:** numa linha distinta da notação alfabética, a fixação das alturas melódicas veio a dar-se pela utilização de linhas. De duas formas fundamentais: a da notação aquitana, que usa uma única linha, , primeiramente imaginária, depois traçada a ponta seca no pergaminho e finalmente desenhada; e a da notação guidoniana, com o recurso à pauta. Em consonância, desenvolve-se o uso das claves, assinaladas pelas letras das notas. As claves mais usadas eram o F (=fá) e o C (= dó), muitas vezes identificadas com tinta colorida, indicando a **corda acima do meio-tom** (o fá com a cor amarela; o dó a vermelho), embora qualquer outra letra pudesse ser utilizada⁵⁵, e forneciam, pois, a *chave* da leitura melódica. Com o tempo, o número de linhas foi aumentando, até estabilizar em 4, ainda hoje usadas para o gregoriano.

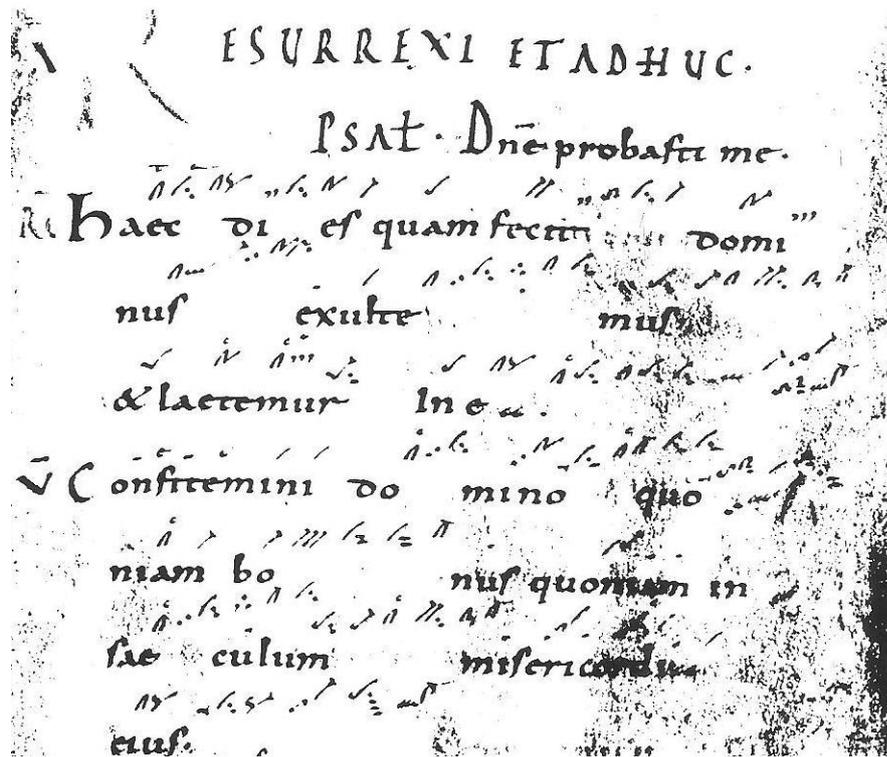
Note-se, por último, que embora a evolução para a diastemasia tenha permitido conservar (e, portanto, reconstituir) os intervalos melódicos, ela corresponde, porém, a uma perda das subtilidades rítmico-expressivas permitidas por alguns dos sistemas de notação *in campo aperto*.

As formas de representar os sons eram muito variadas: pontos, traços, até evoluir para o modelo de notas quadradas, base do sistema actual.

Apresentam-se, de seguida, alguns exemplos de notações dos antigos códices.

Fig. 10

⁵⁵ E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, 1970, p. 4.



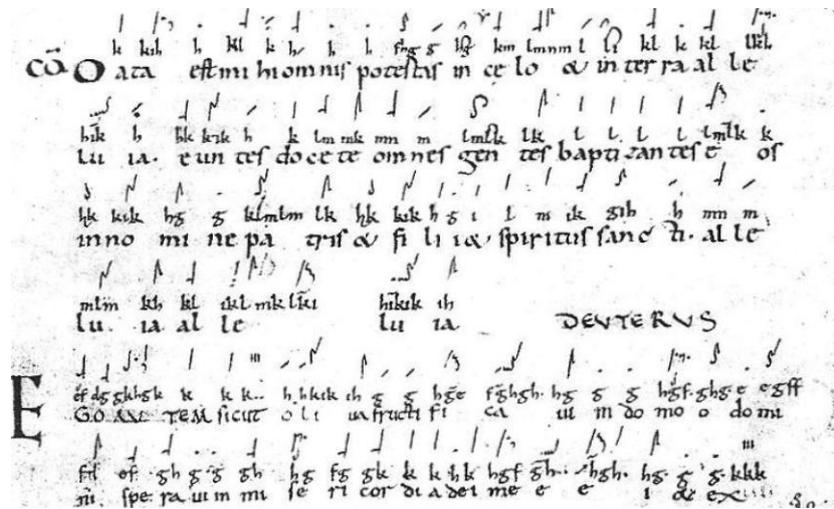
Cantatorium St. Gall 359, f° 107 séc. X

Responsório-Gradual *Haec Dies* (Domingo de Páscoa)

Na figura 11, reproduz-se fragmento de um importantíssimo manuscrito, o códice bilingue de Montpellier (H 159), cuja descoberta em 1845 foi decisiva na investigação paleográfica, uma espécie de *Pedra Roseta* do gregoriano. Apresentando duas notações: **alfabética** (no sistema *a—p*, que engloba numa série única todas as notas das duas oitavas diatónicas, com indicação do si natural e do si bemol na segunda oitava pela letra *i*, inclinada quando bemol) e **neumática** *in campo aperto*, de escrita francesa, forneceu aos estudiosos a chave de leitura que permitiria decifrar progressivamente os manuscritos adiaستمáticos⁵⁶.

Fig. 11

⁵⁶ Para informações mais pormenorizadas v. *Paleographie Musicale* VII (1901), pp. 10 ss. Finn Egeland Hansen, H 159 Montpellier — Tonary of St Bénigne of Dijon, Copenhagen: Dan Fog Musikforlag, 1974.



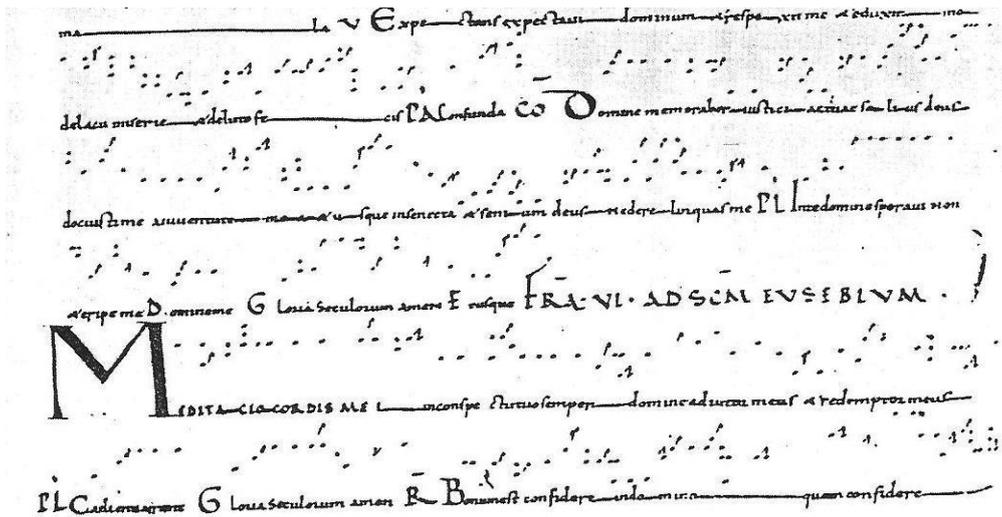
Tonarius, séc. XI (Ms. H 159)

Fig. 12



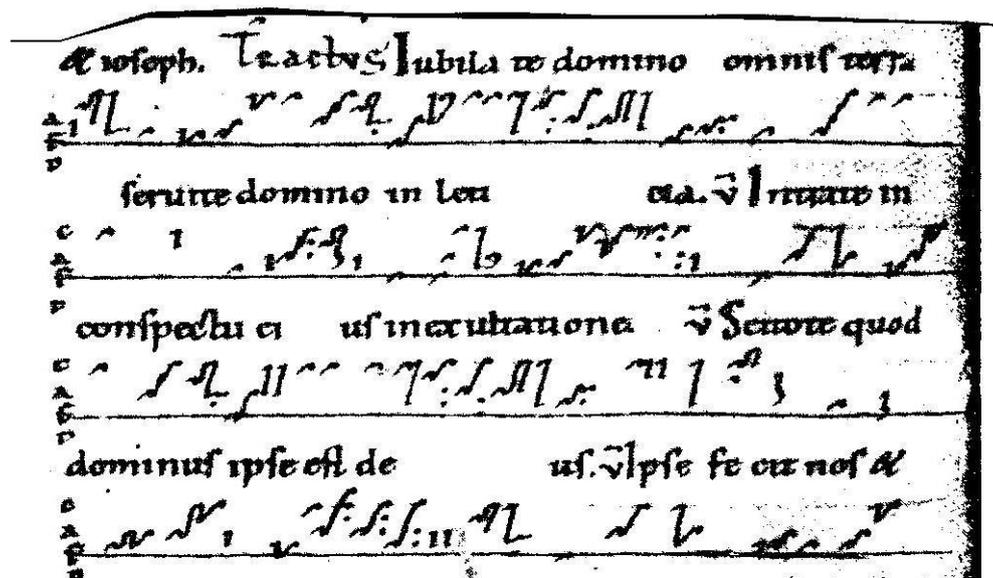
Transcrição da notação alfabética do Ms. H 159

Fig. 13



Graduale de Gaillac (dito de Albi), séc. XI

Fig. 14



Graduale de Klosterneuburg, séc. XII

As duas figuras seguintes apresentam o mesmo canto, o inróito *Suscepimus Deus*, da Festa da Apresentação do Senhor, dia 2 de Fevereiro: a figura 15 é de um manuscrito do séc. XI, a fig. 16, a actual versão do *Graduale Romanum* (GT 300). No manuscrito, além do canto, surge a iconografia típica da festa: o Menino Jesus entre Maria e Simeão, com S. José em plano recuado, tendo as duas pombas prescritas pela lei judaica no regaço.

O texto latino, extraído do salmo 17, significa: *Recebemos, ó Deus, a Tua misericórdia no interior do Teu santuário. Como o Teu nome, ó Deus, assim também o Teu louvor chegue aos confins da terra. A Tua mão direita está repleta de justiça.*

Fig. 15



Fig. 16

Intr. 1.

S uscé-pimus, * Dé- us, mi-se-ri-córdi- am tú- am
 in mé- di- o témpli tú- i: secúndum nómen
 tú- um, Dé- us, i- ta et laus tú- a in fí- nes
 tér- rae : justí- ti- a plé- na est déxte- ra tú- a.

A terminar este ponto sobre a notação antiga, apresenta-se um quadro com as grafias fundamentais dos manuscritos adiestemáticos da tradição sangalense e metense

Fig.17⁵⁷

NOMS DES GRAPHIES	GRAPHIES SIMPLES	GRAPHIES DIFFERENCIÉES PAR				LIQUESCENCE	
		ADDITION DE		MODIFICATION DU			
S. GALL							
		LETTRES	ÉPISÈMES	DESSIN	GROUPEMENT	AUGMENTATIVE	DIMINUTIVE
Punctum, tractulus	· -	ε ε̄	ι	ι		υ υ	
Virga	/	/ /	/			ρ	
Apostropha	>		z	z		>	
Oriscus	s					s	
Clivis	∧	∧̇ ∨̇	∧ ∨	∧ ∨		ρ β	ρ
Podatus, pes	✓		✓ /	✓	/	ρ ρ υ	υ
Pes quassus	✓	f y	y			✓	
Quilisma-pes	u u		u u			u u	
Torculus	ρ	ρ̇ ρ̇̄	ρ ρ	ρ̇ ρ̇̄	ρ ρ	ρ	ρ
Porrectus	∨	∨	∨ ∨		∨	∨	∨
Climacus	∴	∴̇ ∴̇̄	∴	∴̇ ∴̇̄	∴ ∴	∴	∴
Scandicus	∴		∴	∴	∴	∴	∴
Salicus	∴	f f	∴		∴	∴	∴
Trigon	∴			∴			∴
LAON							
Uncinus	~						
Virga	/			/		ρ	
Punctum, tractulus	· υ	ε				υ	
Oriscus	∞ ~						
Clivis	∧	∧̇ ∨̇			∞	∞ ∞	∞ ∞
Podatus, pes	✓	∞ ∞			∞	∞	✓
Quilisma-pes	∞						
Torculus	∞	∞ ∞		∞	∞ ∞	∞ ∞	
Porrectus	∞	∞			∞	∞	∞
Climacus	∴	∴̇ ∴̇̄		∴̇ ∴̇̄	∴ ∴	∴	∴
Scandicus	∴	∴̇ ∴̇̄		∴̇ ∴̇̄	∴	∴	∴

Como se verifica, a notação dos antigos manuscritos mostra-se muito complexa e diversificada, mesmo quando nos cingimos apenas a dois dos múltiplos sistemas de grafia, a referida notação de Saint Gall e a de Metz.

⁵⁷ F. D'ANTIMI, *Antologia*, 1994, p. XLIII.

Essas sutilezas e diferenciações gráficas foram-se esbatendo com a evolução da escrita musical: para dar um exemplo, a edição *Vaticana* dos princípios do século XX traduz praticamente com a mesma grafia o movimento melódico de três sons em sucessão grave-agudo-grave (*torculus*); os manuscritos sangalenses conhecem mais de 10 formas distintas para representar esse mesmo fenómeno musical. Se essas diferenciações não forem fruto do arbítrio, antes exprimam o propósito do notador para indicar uma particularidade interpretativa, e todos os estudos corroboram essa tese, bem se compreende a importância da investigação paleográfica e, sobretudo, semiológica da escrita musical adiaستمática.

2. Estudo do actual sistema de notação (notação quadrada)

Os livros de canto subsequentes ao processo de restauração do gregoriano, editados directamente pela *Tipografia Vaticana* – a chamada *Edição Vaticana* – ou mediante concessões especiais da Sé Apostólica, sobretudo as mais divulgadas edições a cargo da *Abadia de Solesmes*, adoptam, como se referiu já, o sistema de notação quadrada. Indicamos, de seguida, os elementos essenciais deste tipo de escrita musical:

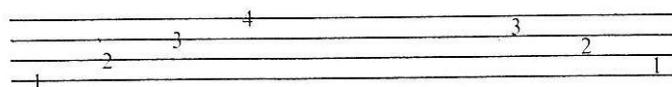
- pauta
- claves
- notas
- sinais de alteração
- barras
- guião
- figuras
- asterisco[*]
- flexa [†]
- letras

As edições de Solesmes usam, ainda, outros sinais complementares de que se dará conta mais adiante.

a) Pauta

A pauta musical gregoriana consta de quatro linhas horizontais (tetragrama), com três espaços internos, que se lêem de baixo para cima.

Fig. 18

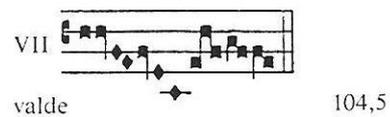


Alcança-se assim uma extensão para nove notas no total, o que, dado o âmbito reduzido da maior parte dos cantos, torna a pauta de quatro linhas, em geral, suficiente para conter a amplitude melódica⁵⁸. Porém, caso a melodia seja mais ampla, pode recorrer-se à utilização de **uma linha suplementar**, sobre ou / e sob o tetragrama.

Fig. 19

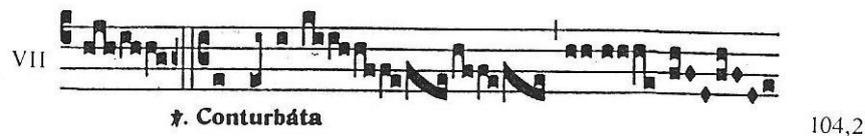


Fig. 20



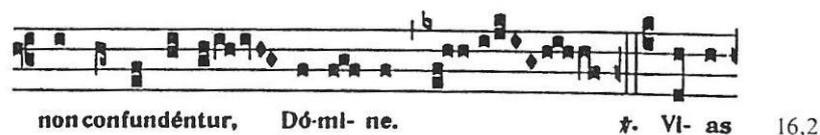
Se apesar do recurso à linha suplementar, não for possível alcançar toda a tessitura melódica do canto, faz-se uso da **mudança da posição da clave** ou, mesmo, da **alteração da clave**, um fenómeno que ocorre com frequência nos Graduais (entre o refrão e o verso, nunca no decurso da mesma frase).

Fig. 21



No exemplo acima, ao entrar no verso *Conturbata*, a clave de dó que estava na quarta linha passou para a terceira linha.

Fig. 22



Nesta situação, mudou-se a própria clave: na primeira parte a clave usada é a de fá na terceira linha; a partir de *Vias* emprega-se a clave de dó na quarta linha.

b) Claves

Como já se referiu, uma das formas de se alcançar a diastemasia (a indicação rigorosa da altura melódica dos sons) foi o recurso às letras do alfabeto. Daqui resultaram as **letras-claves**, das quais se utilizam, ainda, duas: a de dó [C] e a de fá [F]. A sua

⁵⁸ E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 3.

escolha não é casual, mas deriva da circunstância de corresponderem, dentro do sistema ocotocordal diatónico, às cordas acima do meio-tom [mi / fá; si / dó].

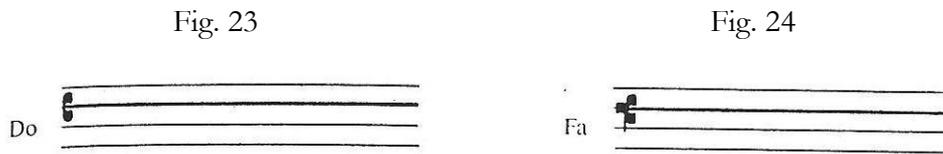
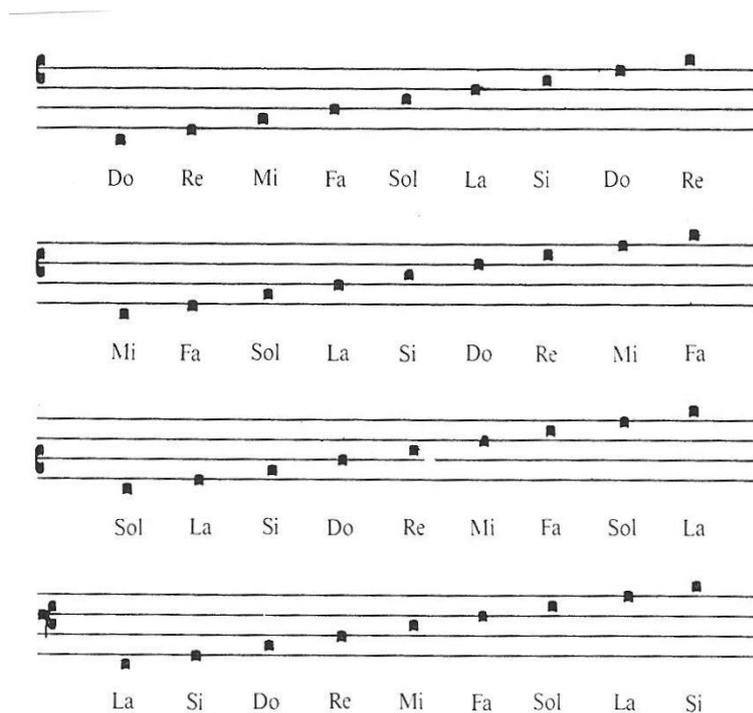


Fig. 2

A posição das claves na pauta não é fixa. Assim, a clave de dó, que se emprega nas melodias de âmbito mais agudo, encontra-se usualmente na **quarta** ou **terceira** linhas, embora surja por vezes também na segunda; nunca, porém, na primeira. A clave de fá, adoptada para as melodias de tessitura grave, é colocada sobre a **segunda** ou **terceira** linhas, nunca sobre a primeira. Sobre a quarta linha surge uma única vez: ofertório *Veritas mea* (GT 483).

A figura seguinte apresenta exemplos de claves distintas e em distintas posições.

Fig. 25



c) Notas

As notas, primeiramente designadas por letras, receberam a partir do séc. IX, por obra do monge Guido d'Arezzo, um nome novo: Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, derivado das sílabas iniciais de cada verso da primeira estrofe de um hino cantado na Festa de S. João Baptista (24 de Junho).

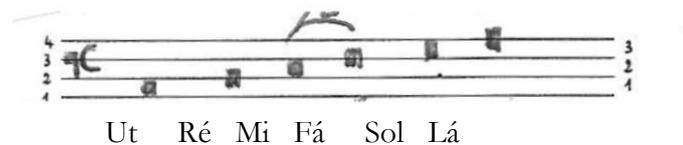
Fig. 26



Para que os teus servos possam, com toda a sua voz, cantar os teus feitos admiráveis, apaga o pecado dos nossos lábios manchados, ó S. João.

Colocadas em sucessão contínua, encontra-se a **escala diatónica hexacordal**, com um único semitom (mi / fá).

Fig. 27



Mais tarde, com a passagem para o sistema octocordal, o grau acima do lá veio a ser designado por *si*, das duas iniciais com que termina a referida estrofe: **Sancte Ioannes**. A denominação *dó* em lugar do primitivo Ut deu-se a partir do século XVII, talvez devido à escassa sonoridade desta última sílaba⁵⁹.

d) Sinais de alteração

A escrita musical gregoriana usa apenas **dois** sinais de alteração que incidem ambos sobre a nota **Si**: o **bemol** e o **bequadro**, designações que, como se salientou já, decorrem justamente do facto de na antiga notação alfabética o si [= B] poder assumir duas posições, uma mais baixa (*b-molle*), outra mais elevada (*b-quadratum* ou *b-durum*).

A alteração introduzida pelo *bemol* (baixar meio-tom) **suspende-se** com:

Fig. 28

a ocorrência de um bequadro

⁵⁹ Cf. A. MOCQUEREAU, *Le Nombre musical*, I, n.º 134, p. 175-6.



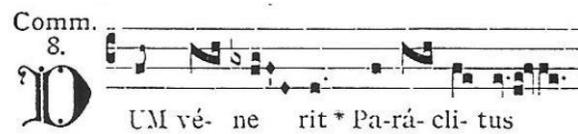
Fig. 29

o aparecimento de qualquer barra



Fig. 30

a mudança de palavra



Note-se, porém, que nalgumas obras em que o efeito do bemol se estende a toda a melodia pode por vezes, e à imitação da prática moderna, o bemol aparecer colocado junto da clave, afectando, pois, todas as notas si, como se pode ver no exemplo seguinte.

Fig. 31



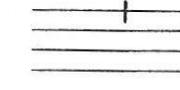
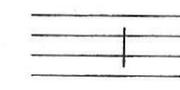
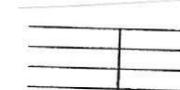
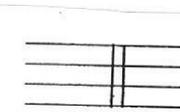
Bendita Virgem mãe de Cristo, geraste [o próprio] Deus: fúlgida estrela do mar, protege-nos, defende-nos. Os exércitos celestiais cantam-te solenemente...

e) Barras

Na escrita musical gregoriana são utilizadas diversas espécies de barras, i. é, de traços verticais que, em extensão maior ou menor, cortam a pauta. Não correspondem às modernas barras de divisão do compasso. A sua função reside, antes, na indicação dos momentos de **pontuação literária-musical**, ou seja, destinam-se, à semelhança dos sinais de pontuação do texto (vírgula, ponto e virgula, dois pontos, ponto final), a marcar as

distinções e correlações hierárquicas do discurso melódico-verbal, ou mesmo puramente melódico (como sucede no curso dos *melismas* sobre uma única sílaba).

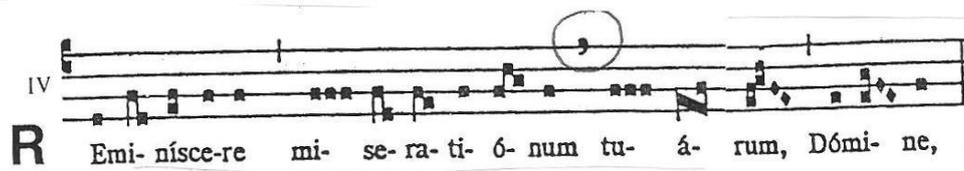
Fig. 32

- | | |
|---|---|
| <p>1. Quarto de barra (<i>divisio minima</i>)
Assinala, dentro do período musical, a mais pequena divisão: a do <i>inciso</i></p> |  |
| <p>2. Meia barra (<i>divisio minor</i>)
Demarca o membro da frase melódico-verbal, sendo assinalada na execução por uma respiração.</p> |  |
| <p>3. Grande barra (<i>divisio maior</i>)
Indica a conclusão de uma frase musical (e, em regra literária).</p> |  |
| <p>4. Barra dupla (<i>divisio finalis</i>)
Indica a conclusão da peça ou a alternância de coros.</p> |  |

As barras não constam dos antigos manuscritos que omitem, também, os próprios sinais de pontuação literária. Naturalmente, constituindo o canto uma forma de discurso (verbal-melódico), mostra-se necessário estabelecer divisões e articulações. Com este propósito D. Pothier, no quadro do movimento de restauração dos finais de oitocentos, vai apresentar no seu *Liber Gradualis* (1883) as melodias *pontuadas* com dois tipos de barras divisórias. O sistema foi posteriormente completado e a *Edição Vaticana* apresenta já as quatro modalidades de barras.

Em geral, a colocação das barras constante da *Vaticana* faz sentido fraseológico (no plano do discurso verbal e no plano do discurso melódico). Mas são muito numerosos os casos em que isso não sucede, sobretudo em relação aos quartos de barra, umas vezes excessivos, outras vezes insuficientes. Para colmatar esta deficiência, e uma vez que não é possível suprimir as indicações constantes da *Vaticana*, as *Edições de Solesmes* introduziram um sinal suplementar, a **vírgula**, que desloca a pequena respiração indicada pelo quarto da barra para o local em que surge a vírgula.

Fig. 33



Recorda-te das tuas misericórdias, Senhor...

Outro sinal corrector de barras mal colocadas é a **ligadura**, cuja função é assinalar a **continuidade** do discurso musical interrompido indevidamente por uma *grande barra* na edição *Vaticana*. Veja-se um exemplo na figura 16, intróito *Suscepimus Deus*, última pauta, em que aparece uma ligadura: o seu efeito é anular o corte a seguir à palavra *terrae*⁶⁰.

f) Guião (*custos*)

É um sinal gráfico análogo a uma nota quadrada mas com dimensões reduzidas. Surge em duas ocasiões:

1. no final de cada pauta;
2. antes de se proceder a uma alteração de clave.

A sua função em ambos os casos é a de **indicar o grau da nota seguinte**. Em si mesmo o guião não se destina a ser cantado; tem, antes, uma função de *aviso* para os cantores, *guiando-os* nas passagens de pauta e / ou de clave, de modo a ficarem prevenidos para a nota subsequente.

Fig. 34

Guião no final da pauta

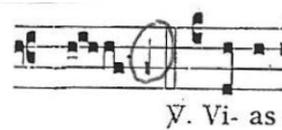
III
T i-bi di-xit cor me- um, quae si- vi vul-
tum tu- um, vultum tu- um Dó-mi-ne requi- ram: ne 88,2-3

O meu coração diz-me: procura o Teu rosto. O teu rosto, Senhor, eu busco...

Fig. 35

Guião indicando a alteração de clave

⁶⁰ Ao assinalar divisões e articulações no discurso, as barras repercutem-se por força no movimento, no ritmo, neste sentido possuem, pois, um valor rítmico. Isto é mais evidente no caso da barra inteira ou grande barra (*divisio maior*) que implica, salvo casos muito excepcionais, uma respiração e, por conseguinte, um silêncio mais ou menos demorado. Numa das teorias rítmicas mais relevantes do século XX, o chamado *método de Solesmes*, a duração desse silêncio não é arbitrária ou a gosto do intérprete, mas depende do contexto rítmico em que a barra ocorre. A cabal explicitação do que vem de afirmar-se requer desenvolvimentos que só serão afluídos no capítulo VI. De todo o modo, fica desde já referida a regra: caso a primeira nota a seguir à barra seja *ictica*, o silêncio é de **dois tempos simples**; na hipótese inversa (quando a primeira nota *não* for *ictica*), o silêncio dura apenas um tempo (por isso, em muitas transcrições do gregoriano para notação moderna surgem pausas de colcheia a seguir às barras).



g) Figuras (*neumas e elemento neumáticos*)

A notação gregoriana contida na *Edição Vaticana* e nas edições desta dependentes emprega diversas figuras musicais cuja imediata função é representar os movimentos rítmico-melódicos do discurso musical. Tais sinais são uma estilização de sistemas de notação bastante antigos. Atendendo à forma básica da sua escrita, o ponto quadrado (*punctum quadratum*), este sistema gráfico é designado, como se referiu, por **notação quadrada**.

As figuras gráficas, que podem encontrar-se isoladas sobre uma única sílaba ou surgirem combinadas (em composição), i. é, várias figuras para uma sílaba, recebem o nome genérico de **neumas**. Desde já se adverte, porém, que o termo **neuma** possui um alcance mais rigoroso, decorrente de forma directa do material básico da composição gregoriana – o **texto**.

Assim, entende-se por **neuma**, em sentido estrito, o **conjunto de notas sobre uma sílaba**, vale por dizer, cantadas durante a emissão de uma sílaba. A **unidade da sílaba determina a unidade do neuma**⁶¹.

Como se verá mais em pormenor ao estudarmos os estilos melódicos do repertório, é bastante variado o número de notas que uma sílaba pode receber: uma, duas, três, dezenas e, nalguns casos, acima da centena. Pois bem: o conjunto de notas sobre a mesma sílaba designa-se, repete-se, neuma – quando representa **um único som nessa sílaba**, diz-se **neuma monosónico**; se integrado por **duas ou mais notas**, **neuma plurisónico** ou **neuma-grupo**.

Por conseguinte, importa que desde o início dos estudos se tenha presente que o mesmo sinal gráfico pode constituir um neuma, por se encontrar isolado sobre uma sílaba (o mesmo é dizer, preenchendo integralmente a emissão sonora dessa sílaba) ou, então, um simples **elemento neumático** – sinal gráfico representando um movimento rítmico-melódico elementar, mas que se encontra ligado, ou melhor, **em composição** com outros sinais gráficos antecedentes e / ou subsequentes sobre a mesma sílaba. Embora esta diferenciação se esbata na terminologia corrente, em que, como se referiu, se emprega o termo neuma em sentido genérico, deve ter-se em conta que «é diverso estudar um sinal isolado sobre uma sílaba (neuma) e o mesmo sinal unido a outros sinais sobre a sílaba (elemento neumático)»⁶², em função, sobretudo, da diferente densidade de cada sílaba e do contexto articulatório que a transição silábica por definição implica.

Feito este esclarecimento, importa apresentar as grafias fundamentais usadas na notação quadrada⁶³.

Não existe uma absoluta uniformidade na representação gráfica dos neumas, em consequência da diversidade das edições (Vaticana e Solesmes) e dos progressos na investigação semiológica que têm conduzido a aperfeiçoamentos da notação quadrada de molde a dar tradução mais adequada e fiel aos antigos manuscritos. A introdução de novas grafias na notação quadrada

⁶¹ E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 13, A. TURCO, *Canto gregoriano – Corso fondamentale*, 1996, p. 141, L. AGUSTONI / J. B. GÖSCHL, *Introduzione*, p. 130.

⁶² F. RAMPI / M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, p. 180. Cf. E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 13.

⁶³ Para informações sobre a nomenclatura neumática, v. M. HUGLO, «Le noms des neumes et leur origine», *Études grégoriennes*, I (1954), pp. 53 ss.

ao longo do séc. XX, ensaiada primeiramente no *Officium Hebdomadae Sanctae*, de 1922, ocorreu sobretudo com a publicação de três livros de canto: o *Anthiphonale Monasticum*, em 1934, em que surgiram sinais gráficos próprios para o *oriscus*, *strophæ* e *punctum liquescens*, o *Psalterium Monasticum*, de 1981 e, de modo decisivo, o *Liber Hymnarius (Anthiphonale Romanum, tomus alter)*, editado em 1983.

A. As figuras básicas⁶⁴

1. punctum

a) *quadratum*

b) *inclinatum* : surgindo apenas em composição, integra-se nas descidas melódicas de *pele menos* três sons.

2. **virga** : indica uma nota em culminância melódica, i. é, um som mais agudo que o anterior ou posterior.

3. **quilisma** : ponto quadrado de rebordo superior com forma dentada. Embora possa ter significado melódico, assinalando contextos ascendentes sobre o meio-tom, releva sobretudo do ponto de vista rítmico, constituindo a par do **oriscus** um dos chamados *neumas de condução*⁶⁵ do movimento. Nunca aparece isolado, mas sempre integrado noutras formas neumáticas, sobretudo no **pes** ou **podatus**, designando-se então por **quilisma-pes**, ou, mais frequentemente, no **scandicus**, donde o nome de **quilisma-scandicus** ou **scandicus quilismático**. O quilisma confere uma particular densidade rítmica (um *alargamento*) à **nota anterior**, conduzindo com leveza o movimento para a **nota seguinte**, também ela ritmicamente relevante.

4. **oriscus** : esta figura traduz diversas funções rítmicas. Em geral, constitui a nota final de um neuma que se encontra em uníssono com a nota anterior ou numa posição melódica mais elevada. Inclui-se nos chamados *neumas de condução*, integrando-se em distintas formas neumáticas (como o **salicus**, a **virga strata**, etc.). Note-se, porém, que as edições mais correntes representam graficamente o oriscus com um ponto quadrado comum, não permitindo identificar a figura.

5. **apostropha** ou **strophæ** : figura com forma de vírgula ou apóstrofo, surge unida a outras da mesma categoria originando os grupos de **strophicus: distrophæ** (dístrofe) e **tristrophæ** (trístrofe) que se reportam a movimentos melódicos em uníssono bastante fluidos, muito relevantes no contexto da chamada **repercussão**⁶⁶. Nas edições mais

⁶⁴ Os espaços a seguir ao nome de cada figura foram deixados intencionalmente em branco para que o leitor trace por sua mão a grafia correspondente.

⁶⁵ Por *neuma de condução* entende-se «todo o grupo neumático que apresenta no seu interior um signo particular cuja função peculiar é de “conduzir” o movimento melódico em direcção a determinados pontos» (F. RAMPI / M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, p. 353).

⁶⁶ A repercussão consiste num importante fenómeno vocal inerente aos movimentos melódicos em uníssono tão abundantes no repertório gregoriano. A pergunta é a de saber se tal repetição gráfica de sinais deve traduzir-se numa re-emissão, reiteração, repetição do som (e em que termos), ou se, como tem sido uso na escola tradicional de Solesmes (e cavalo-de-batalha contra as novas correntes interpretativas!), tais sons devem ser fundidos num único som *tenuto* (de dois ou três tempos simples). Não é este o momento para explicar o problema em pormenor. Permitam-se duas notas, no entanto. Em primeiro lugar, a repercussão constitui hoje um dado pacífico na teoria e a sua realização prática vai-se tornando corrente, apesar das dificuldades que, sem dúvida, acarreta. Aliás, suprimir as repercussões, tão copiosamente semeadas nos manuscritos, com múltiplas formas e particularidades rítmicas expressivas diferenciadas, traduz um desvirtuamento de um dos

correntes, as dístrofes e trístrofes são traduzidas por dois ou três pontos quadrados comuns, não se distinguindo, pois, de outros casos de movimentos melódicos em uníssono, como a *bivirga* e a *trivirga*. Para um exemplo, veja-se a fig. 1, ofertório *Ave Maria*: sobre a sílaba acentuada *Maria*, surgem dois grupos idênticos de dois pontos quadrados. Porém, nos manuscritos verifica-se que as duas primeiras notas são *virgas* (*bivirga*), enquanto as seguintes são *strophicus* (dístrofe), circunstância que, por certo, tem significado rítmico e interpretativo.

6. pes ou **podatus** : indica o movimento melódico **ascendente** de duas notas, lendo-se, pois, de **baixo para cima**. Se o primeiro elemento for um **oriscus** designa-se **pes quassus**; se for um **quilisma**, **quilisma-pes**.

7. clivis : indica o movimento melódico inverso ao do *pes*, i. é, **descendente de duas notas**.

8. scandicus : traduz o movimento melódico **ascendente de pelo menos três notas**. Integra muitas vezes o **quilisma** (**scandicus quilismático** ou **quilisma-scandicus**).

9. climacus : representa a **descida** melódica de, pelo menos, **três sons**. A grafia inicia-se com uma *virga* e completa-se com dois ou mais *pontos inclinados*.

traços mais característicos da vocalidade gregoriana. A segunda nota prende-se com um aspecto (intencionalmente?) obliterado por muitos dos partidários da escola tradicional de Solesmes, talvez por ter sido apreendida, muitas vezes, não a partir dos textos fundantes, mas sim na assimilação acrítica de manuais escolares de divulgação: a repercussão dos *strophicus* foi claramente reconhecida por D. Mocquereau. Basta ler o que ele mesmo consignou no I volume do *Nombre Musical*: «l'existence de notes ainsi répétées dans les mélodées grégoriennes est un fait incontestable» (n.º 440, p. 338). Porém, as exigências da *prática* e apenas estas, note-se, levaram D. Mocquereau a propor que em vez da repercussão de cada uma das notas («um artifício vocal, escreve no n.º 441, p. 338, que se mostra muito difícil no nosso tempo, pelo menos para um coro numeroso e sem verdadeira educação musical»), se distingam apenas os grupos de duas ou três notas, fundindo o som numa nota *longa* que, no entanto, deve ser «acompanhado de um ligeiro *vibrato* que o distinga do simples prolongamento da *mora vocis* ou do som *tenuto* mais compacto e mais sólido do *pressus*». Uma solução de compromisso, pedagógica, mas que não era a desejável para o Autor: «a execução repercutida dos *strophicus*, difícil para os coros ordinários das paróquias, não é impossível nem aos coros bem formados, nem aos solistas. Attingir esse objectivo, aí onde for possível, seria excelente» (n.º 442, p. 338). Perspectiva esta que não é esquecida por D. Gajard: «(...) les sons du strophicus doivent être répercutés. En réalité, et si l'on s'en tenait aux règles de l'âge d'or grégorien, il faudrait répercuter (répercussion très légère et douce) chacune des notes du strophicus. Comme c'est assez difficile, il vaudrait mieux de se contenter de répercuter seulement la première note de chaque strophicus et la première note du neume qui suit à l'unisson» (J. GAJARD, *Notions sur la rythmique grégorienne*, 2.ª ed., 1944, p. 49); e reiterada também nos *Preliminares* do *Liber Usualis*: «Singula hujus figurae elementa olim nonnulla vocis reparatione discernebantur; in choro autem canentibus, nostro quidem iudicio, satis erit, si nondum sunt exercitissimi, uno tenore proferre[...]. Optimum quidem esset apostropham leniter molliterque *repercuter*, et hic est finis ad quem tendere debent» (*Liber Usualis*, Proemium, p. IX). Este horizonte para o qual se deveria tender foi sendo silenciado pela prática posterior da escola tradicional que, reivindicando-se dos princípios de D. Mocquereau, acaba, afinal, por se afastar deles neste ponto tão decisivo. Naturalmente, as dificuldades na execução expressiva dos sons repercutidos existem e aumentam quando se reúne uma massa numerosa de cantores. Mas, fica a pergunta, o erro de base não estará em ter-se pretendido que o repertório destinado na origem a grupos reduzidos de cantores ou mesmo a solistas (os Graduais, os Aleuias...) fosse cantado por 50, 60 ou até centenas de vozes em simultâneo? E não pretendem os cursos de gregoriano difusamente promovidos pela escola tradicional formar cantores e mestres especializados? Coisas mais complexas do que a repercussão, porém, constituíram sempre objecto nuclear desses cursos. Em suma, o que começou por ser apenas uma prática e depois uma cedência, tornou-se um dos sinais distintivos de um estilo, uma imagem de marca e, como tal, ciosamente preservado, mesmo que à custa de uma rescrita da história.

10. porrectus : expressa o movimento melódico de **três** sons, na sucessão **agudo – grave – agudo**. As duas primeiras notas encontram-se ligadas por um traço gráfico.

11. torculus : representa o movimento melódico de **três** sons na sucessão **grave – agudo – grave**.

12. salicus / : neuma **ascendente** de **três ou mais** notas, em que a penúltima consiste no **oriscus**. Até ao *Liber Hymnarius* (1983), as edições de Solesmes representavam esta figura como um *scandicus* com a importante diferença de a penúltima nota receber um pequeno traço vertical (*episema vertical*); a partir daquela publicação, o *salicus* vem escrito de outro modo, com um sinal gráfico específico para o *oriscus*. Estudos paleográficos e semiológicos têm posto em relevo o carácter próprio do *oriscus* (neuma de condução), evidenciando que, na interpretação do *salicus*, o ponto de apoio rítmico mais denso seja a **última** nota do grupo que culmina o movimento⁶⁷; porém, na primeira fase da restauração esse apoio rítmico era conferido por meio de um *alargamento* à penúltima, assinalada, como se disse, com o *episema vertical*⁶⁸.

13. trigon : com origem no sinal gráfico da contracção, o **trigon** é uma figura de **três notas**, as duas primeiras no mesmo grau melódico e a última mais grave. Esta grafia só surge nos livros mais recentes.

B. Figuras liquescentes

A forma usual dos neumas sofre em certos casos uma alteração no desenho gráfico. Dizem-se neste caso **figuras liquescentes**. Visam exprimir de forma plástica um problema bastante delicado na execução do canto e que se designa, precisamente, por **liquescência**. Como ensina D. Eugénio Cardine, a liquescência traduz «um fenómeno vocal que resulta de uma articulação silábica complexa. Esta complexidade na articulação impõe aos órgãos vocais uma posição transitória que diminui e sufoca o som»⁶⁹. Em consonância, a grafia liquescente adverte o cantor para a correcta pronúncia de uma sílaba difícil de articular. Ocorre, sobretudo, no encontro de certas consoantes, por exemplo **nf, nt** (*con-fun-den-tur*), ditongos **au, ei, eu** (*gau-dete, elei-son, eu-ge*), ou com as consoantes **m, g** entre certas vogais (*cla-mor, re-ges*). Nos manuscritos, a grafia liquescente pode ser aumentativa ou diminutiva. A *Vaticana* e as edições de Solesmes mais antigas não só não representam de todo a liquescência aumentativa, como nem sequer representam sempre de modo correcto os casos de liquescência diminutiva. As formas liquescentes básicas são: **cephalicus** ou *clivis liquescente*; **epiphonus** ou *podatus liquescente*; **ancus** ou *climacus liquescente*, mas a liquescência afecta outras figuras.

Fig. 36



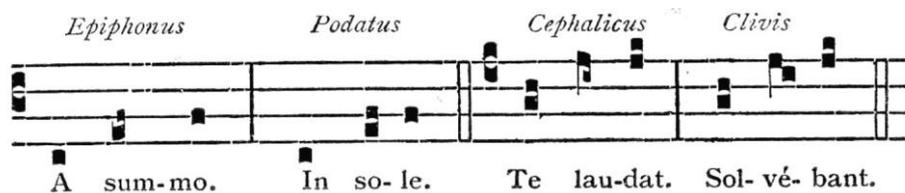
⁶⁷ Para a fundamentação, v. E. CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, p. 102 ss.

⁶⁸ Cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 510 ss, pp. 385 ss.

⁶⁹ E. CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, p. 133. Sobre a liquescência, v., ainda, F. RAMPI /M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, pp. 545 ss.

A figura seguinte mostra, em paralelo com as respectivas formas gráficas «normais», dois casos de liquescência, justificada pelo contexto verbal.

Fig. 37



C. Os sinais rítmicos de Solesmes

Já por diversas vezes se fez referência a algumas particularidades da notação quadrada empregue nas edições a cargo de abadia beneditina de S. Pedro de Solesmes, pioneira e artífice principal, desde meados do séc. XIX, da restauração do canto gregoriano. Na verdade, estas publicações apresentam sinais gráficos que não constam da chamada edição *típica* ou normativa – a *Edição Vaticana*⁷⁰. Duas dessas particularidades – a *vírgula* e a *ligadura* – foram já mencionadas, quando se tratou do significado das *barras* na escrita musical gregoriana. Muito mais relevantes (e polémicos) são, no entanto, outros sinais complementares que, no essencial, expressam o modelo de leitura rítmica teorizado pelo monge beneditino André Mocquereau e usualmente designado por *método* ou *escola de Solesmes*. A saber:

1. episema horizontal (*transversum episema*): pequeno traço desenhado horizontalmente por cima ou por baixo de uma nota ou grupo de notas e que implica ligeiro *alargamento* (dito expressivo) ou *rallentando* dessa nota ou notas. Refira-se que alguns dos mais antigos e pormenorizados manuscritos medievais usavam já o episema horizontal, bem como outros sinais especiais (modificações da grafia dos neumas, interrupção do *ductus* gráfico – «corte neumático» –, letras significativas, etc.), que parecem indicar modificações ao nível do ritmo. Para traduzir *algumas* dessas particularidades, D. Mocquereau empregou com frequência nas suas edições rítmicas ora o episema horizontal ora o ponto⁷¹.

2. ponto (*punctum mora*): colocado junto de uma figura significa que essa nota passa a ter o **dobro** do valor de duração, ou seja, e de acordo com a teoria rítmica de D. Mocquereau,

⁷⁰ A inserção dos sinais rítmicos constituiu ponto de acesa polémica na elaboração da edição *Vaticana* que, no final, se veio a decidir pela sua rejeição. Sobre o tema, em pormenor, P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, pp. 435 ss.

⁷¹ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 82-3, p. 162.

implica um alargamento rigorosamente quantitativo, determinante, assim, da estrutura rítmica do canto. O ponto-mora não se encontra nas antigas fontes manuscritas, embora se possa dizer que muitos alargamentos indicados nas edições práticas com o ponto limitam-se a traduzir conclusões cadenciais, que resultariam já de um correcto fraseado musical. Noutras situações e como se referiu, o ponto, a par do episema horizontal, pretende indicar certas nuances rítmicas dos manuscritos sangalenses, designadamente certas letras como o *t* (*tenete*: sustentar), ou o *x* (*expectare*: esperar), ou ainda grafias neumáticas particulares⁷². Diga-se, no entanto, que nem sempre são claros os critérios que presidem ao emprego do ponto.

3. episema vertical (*rectum episema*): este sinal, ausente por inteiro dos manuscritos, é o mais profundamente vinculado à teoria rítmica de D. Mocquereau e também o mais controverso. Trata-se de pequeno traço vertical, colocado geralmente sob a figura e que indica o **íctus** (*pancada*), ou seja, *os pontos de apoio da divisão rítmica binária ou ternária*, a que todo o movimento musical estaria sujeito. A determinação dos pontos de apoio ícticos decorre da aplicação de uma tabela de regras, cujo conteúdo será explicitado noutro capítulo, e que se baseiam no essencial no elemento duração (*quantidade*) da figura. Para esclarecer os passos mais complexos, as edições de Solesmes trazem já muitos íctus assinalados, embora, com base na informação constante da notação quadrada, também aqui falte clareza quanto às razões que determinaram a colocação *desses* íctus.

Fig. 38



Para mais clara visualização destas diferenças introduzidas pelos sinais rítmicos solesmeses, apresentamos de seguida em confronto duas versões gráficas da conhecida antífona *Regina Caeli*, no chamado tom simples: primeiro, na lição da *Vaticana* (*Graduale Simplex*) e depois na transcrição com os signos rítmicos do *Antiphonale Monasticum* editado por Solesmes em 1934⁷³.

⁷² Este aspecto nem sempre é tido em conta pelos adversários da corrente semiológica (que, no fundo, continua o caminho decididamente traçado por D. Mocquereau), e que pretendem bastar-se estritamente com as edições em notação quadrada integradas pelos sinais rítmicos de Solesmes. Pois, perguntamos, se com os episemas horizontais e os pontos-mora se pretendeu (também) dar expressão (em muitos casos imperfeita, é certo, mas a possível à luz dos quadros dos princípios do séc. XX) a indicações rítmicas constantes dos manuscritos, não será de saudar que a investigação sobre esses manuscritos progrida e que a prática interpretativa possa beneficiar dessa mesma investigação?

⁷³ Escolhemos intencionalmente um exemplo de canto silábico em que não é possível o recurso aos manuscritos adiatemáticos (no caso vertente, trata-se até de melodia de factura bem recente). Com efeito, em relação ao fundo autêntico, a informação constante da versão em notação quadrada, *com* ou *sem* sinais rítmicos de Solesmes, é insuficiente para uma interpretação ritmicamente fundada. Existe, no entanto, um largo repertório, incluso antigo, que não pode contar com a leitura semiológica (todo o ordinário da Missa, por exemplo). Mesmo quanto a estes cantos os sinais rítmicos (que não passam, na intenção, de *subsídios* para auxílio dos cantores) devem ser lidos com reserva, sobretudo o episema vertical, que decompõe a marcha rítmica em pequenas unidades. Em relação aos outros dois sinais, o episema horizontal e o ponto-mora, pode

Fig. 39

VI
R e-gí-na cæ-li, * læ-tá-re, alle-lú-ia, Qui- a quem
 me-ru- ísti portá-re, alle-lú-ia, Re-surré-xit sic-ut
 di-xit, alle-lú-ia; O-ra pro no-bis De- um, alle-
 lú- ia.

Fig. 40

VI
R e-gí-na cæ-li, * læ-tá-re, alle-lú-ia: Qui- a, quem
 me-ru- ísti portá-re, alle-lú-ia: Re-surré-xit, sic-ut di-xit,
 alle-lú-ia: O-ra pro no-bis De- um, alle-lú- ia.

Rainha dos céus, alegra-te, aleluia, pois quem mereceste trazer no teu ventre, aleluia, ressuscitou tal como havia dito, aleluia. Roga por nós a Deus, aleluia.

A concluir este capítulo sobre as figuras, apresenta-se o quadro global dos neumas e elementos neumáticos tal como consta do *Liber Hymnarius*, editado pela Abadia de

dizer-se que em cantos deste género têm uma função quase sempre *expletiva*, ou, até, *redundante*, assinalando demoras que decorreriam já de um correcto fraseado (assim, os pontos-mora sobre as sílabas finais dos incisos); por outro lado, na *prática* interpretativa nota-se muitas vezes uma equivalência entre o episema horizontal e o ponto.

Solesmes em 1983. Esta importante publicação, entre outros relevantes contributos, traduz um notável progresso na notação quadrada, ao melhorar grafias anteriores e ao introduzir mesmo novas formas de grafar as figuras, em ordem a uma mais perfeita adequação às diferenciações gráficas dos antigos manuscritos.

Fig. 41⁷⁴

NEUMÆ AUT NEUMARUM ELEMENTA	EXEMPLA FIGURARUM		
	FIGURÆ RECTÆ	FIGURÆ LIQUESCENTES	
		AUCTÆ	DEMINUTÆ
1. PUNCTUM			
2. VIRGA			
3. APOSTROPHA			
4. ORISCUS			
5. CLIVIS			
6. PODATUS			
7. PES QUASSUS			
8. QUILISMA-PES			
9. PODATUS INITIO DEBILIS			
10. TORCULUS			
11. TORCULUS INITIO DEBILIS			
12. PORRECTUS			
13. CLIMACUS			
14. SCANDICUS			
15. SALICUS			
16. TRIGONUS			

⁷⁴ *Liber Hymnarius*, 1983, p. XII.

D. Modificações gráficas do movimento

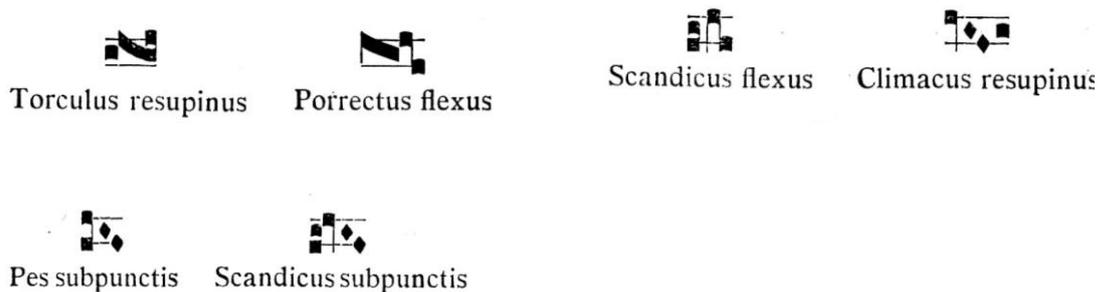
Algumas das grafias fundamentais da notação podem acoplar-se com outros elementos que introduzem modificações no fluxo melódico. Assim, temos:

1. **Movimento resupinus** (para cima), quando a um neuma que indica uma descida melódica se acrescenta um elemento ascendente (exemplos: *climacus resupinus*, *torculus resupinus*).

2. **Movimento flexus** (flectido, para baixo), quando, inversamente a uma grafia que descreve um curso ascendente se incorpora um elemento de descida (*scandicus flexus*, *porrectus flexus*).

3. **Movimento praepunctis e subpunctis**: ocorre quando a um neuma se faz anteceder (ex. *torculus praepunctis*) ou suceder (ex: *pes subpunctis*) um ou mais pontos.

Fig. 42



E. Sinais gráficos complementares

a) Asterisco *

O asterisco simples [*] tem duas funções: 1. na salmodia, divide o verso salmódico em duas partes – hemistíquios –, assinalando pois a *cadência média*; 2. nas restantes obras, marca o momento em que o coro (ou assembleia) se junta ao cantor que faz a entoação (diga-se, no entanto, que este costume, hoje meramente facultativo, é desaconselhável, pois prejudica a continuidade do discurso verbal e melódico).

O asterisco duplo [**] usa-se no *Kyrie* quando a última invocação apresenta um desenvolvimento melódico mais amplo: neste caso, o asterisco simples indica a alternância de coros; o duplo, o momento da junção dos dois coros. Também este uso é meramente facultativo, tudo dependendo da forma executiva que se adoptar.

b) Flexa †

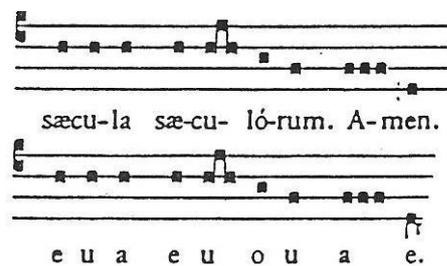
A cruzinha designada por **flexa** (de *flectir*, baixar) é empregue na primeira parte dos versículos salmódicos (primeiro hemistíquio) que, pela sua duração ou estrutura literária, não permitem uma execução ininterrupta. Assim, no ponto assinalado pela *flexa* abandona-se momentaneamente a corda em que se procedia a recitação e faz-se uma descida melódica. No capítulo da salmodia se indicarão os termos de aplicação da *flexa*.

c) Letras

Existem ainda outros sinais gráficos. Assim, as letras **i** e **j**, que surgiam, nas edições mais antigas, no final das invocações do *Kyrie*, indicavam o número de vezes (*ij* = duas vezes; *ijj* = três) que se deveria cantar cada invocação.

Por último, o conjunto de letras **e u o a e**, que aparece no final das antífonas da Liturgia das Horas e, nas edições mais antigas, também no final do intróito, representa a forma abreviada das palavras *saeculorum. Amen*, com que o canto salmódico se conclui e que indica, pois, a cadência final a aplicar aos versos sálmicos.

Fig. 43



OS LIVROS DE CANTO

Por diversas vezes se fez referência às várias edições contendo o repertório gregoriano em notação quadrada, bem como à distinção entre a *Edição Vaticana – a edição oficial (editio typica)*, a cargo da *Typographia Polyglota Vaticana*, hoje *Libreria Editrice Vaticana* – e as edições particulares, sobretudo as edições da Abadia de Solesmes que, tendo por base a *Vaticana*, obteve autorização da Sé Apostólica para introduzir alguns sinais complementares (*editio iuxta typicam*). Estes livros testemunham o complexo processo de restauração e constituem instrumentos indispensáveis para o estudo e prática, quer litúrgica quer em concerto. Daí a resumida notícia que damos dos mais importantes, embora nem todos se encontrem ainda disponíveis no mercado editorial.

1. KR/1905 Kyriale Romanum — publicado pelo Vaticano, contém as melodias do *Ordinário da Missa*.

2. GR/1908 Graduale Romanum – editado três anos depois, apresenta os cantos do *próprio da Missa*.

3. Officium Defunctorum / 1909 – contém as melodias para o rito das *Exéquias*.

4. Cantorinus/1911 – apresenta as melodias para um conjunto diverso de fórmulas: os tons dos recitativos, dos salmos, do verso *Benedicamus Domino*, do verso *Gloria Patri* nos responsórios longos e dos *Alleluia* cantados depois das antífonas.

5. AR/1912 Antiphonale Romanum – contém as melodias para a *Liturgia das Horas*, embora apenas das horas diurnas (quanto às horas nocturnas, nunca se publicou uma edição oficial).

6. OHS/1922 Officium Hebdomadae Sanctae et Octava Paschae – como o nome indicia, engloba os cantos da Missa e do Ofício desde o Domingo de Ramos até ao Domingo II da Páscoa (dito *Dominica in albis*).

7. Officium et Missae in Nativitate Domini/1926 – apresenta os cantos das Missas e Ofícios do Natal.

Estas publicações foram agrupadas em dois volumes: o **Graduale Romanum** (para os cantos da Missa) e o **Antiphonale Romanum** (para os cantos do Ofício Divino).

Por razões de praticabilidade, os monges de Solesmes editaram num volume único o essencial do canto gregoriano, no célebre

8. Liber Usualis Missae et Officii, obra sucessivamente reeditada até à reforma do Vaticano II, e que se identificava, para muitos, com o próprio canto gregoriano. Além dos cantos, continha ainda as leituras e a parte eucológica, pelo que tanto Missa (a Missa toda e todas as Missas), como grande parte do Ofício se poderia celebrar com recurso apenas a um livro.

9. AM/1934 Antiphonale Monasticum – editado por Solesmes, corresponde ao *Antiphonale Romanum* mas estruturado de acordo com o calendário litúrgico beneditino. São de salientar os importantes progressos introduzidos em matéria de notação e de restituição melódica.

10. KS/1965 Kyriale Simplex – esta publicação, juntamente com a indicada de imediato, traduz a concretização de um propósito antigo: editar livros contendo cantos menos complexos, acessíveis, pois, a comunidades menos preparadas (*in usum minorum ecclesiarum*). Elas constituem, em verdade, um dos primeiros e mais valiosos frutos da reforma do Concílio Vaticano II em matéria de canto gregoriano.

11. GS/1967 Graduale Simplex – completa a obra anterior, desta feita reportando as melodias do *Próprio da Missa*. Integrado por melodias muito simples, recuperou alguns cantos e formas caídos em desuso, como o *psalmus responsorius*. Pela primeira vez, foi autorizada a fungibilidade dos esquemas previstos para cada missa dentro do mesmo tempo litúrgico, cessando pois a obrigatoriedade normativa (a prática era bem diversa...) de cada momento ritual estar vinculado a um determinado canto. Apesar dos seus méritos, o GS teve reduzidíssimo relevo, pois foi praticamente volatizado perante a hegemonia dos novos cantos em vernáculo. Em 1975, foi publicada uma segunda edição do GS que passou a incorporar também o KS.

12. OCM/1972 Ordo Cantus Missae – apresenta o ordenamento dos cantos de acordo com o novo missal (*Missal de Paulo VI*) publicado em 1970. Contém, ainda, uma vintena de melodias autênticas para substituir composições neogregorianas existentes no GR em vigor até então.

13. GR/1974 Graduale Romanum – editado por Solesmes, apresenta o repertório da missa (próprio e ordinário) seguindo as regras da reforma litúrgica já enunciadas no OCM. A versão melódica e tipográfica, no entanto, corresponde ainda à do GR de 1908.

14. GT/1979 Graduale Triplex – este livro, publicado por Solesmes, corresponde integralmente ao GR/1974, mas apresenta, além da notação quadrada, mais outros dois sistemas de notação (daí, *Graduale Triplex*): sobre a pauta e em caracteres negros, os sinais neumáticos da escola metense (Ms. Laon 239), na transcrição de Marie-Claire Billecoq; sobre a pauta e em caracteres vermelhos, os sinais neumáticos da *Escola de S. Gall* (sobretudo do *Cantatorium* [cod. St Gallen, Stifsbibliothek 359] e do *Graduale de Einsiedeln* [Stifsbibliothek 121], em transcrição de Rupert Fischer. Trata-se da obra fundamental para o estudo do repertório da missa pois permite uma leitura comparada da edição quadrada com os antigos manuscritos *in campo aperto*, e, desse modo, uma interpretação semiologicamente esclarecida.

15. PS/1981 Psalterium Monasticum – embora destinado ao rito monástico, esta publicação a cargo de Solesmes tem interesse sobretudo pela restituição de vários tons salmódicos (os tons arcaicos e anteriores ao sistema do *octoecos*) caídos no esquecimento.

16. LH/1983 [= AR 2] Liber Hymnarius – este livro marca o início da nova publicação do *Antiphonale*, ou seja, do livro de canto para a Liturgia das Horas. Além de larga coleção de hinos (267), apresenta ainda os tons do salmo invitatório e alguns responsórios melodicamente corrigidos. A obra constitui um notável marco evolutivo, no plano das versões melódicas e no plano da notação tipográfica. Uma referência é ainda devida aos importantes *Praenotanda*, em que, pela primeira vez num livro de canto, se dão indicações fundadas nas descobertas semiológicas.

17. OT/1985 Offeroriale Triplex – esta obra é uma reedição de *Offertoires Neumés*, saída em 1978, e que, por seu turno, apresentava a reprodução anastática do livro *Offeroriale sive Versus Offerorium* editado em 1935 por Karl Ott. Como a designação indica, este último livro apresentava em notação quadrada as antífonas destinadas ao momento ritual do ofertório bem como os versos intercalares constantes dos antigos manuscritos, mas que, com o decurso do tempo, deixaram de ser cantados. Em 1978, a edição foi republicada com um valioso acrescento fruto do trabalho de Rupert Fischer: além da notação quadrada, e à semelhança do GT, apresenta ainda os sinais neumáticos das antigas escolas de notação adiaستمática sangalense e metense.

18. Passio/1989 Passio Domini Nostri Iesu Christi – na esteira dos antigos *Passionários*, ou seja, dos livros que contêm o canto dos Evangelhos na parte relativa à paixão e morte de Jesus, proclamada durante a Semana Santa, o Vaticano publicou em 1989 esta edição típica, segundo a versão latina da neo-vulgata. São dois os *tons* de recitação.

19. OM/1995 Ordo Missae cum canto – contém uma nova edição das partes do *Ordo* que cabem ao Presidente da celebração litúrgica, bem como os diálogos e as partes que competem ao Presidente e aos outros ministros cantar em conjunto com a Assembleia (por ex., o *Pater noster*).

20. AM/2005 Antiphonale Monasticum [=Liber Antiphonarius pro diurnis horis. I. de tempore] – editado por Solesmes, contém uma versão melhorada e liturgicamente adaptada do anterior *Antiphonale* para o rito monástico beneditino.

21. AM/2006 Antiphonale Monasticum [=Liber Antiphonarius pro diurnis horis. II. Psalterium] – continuação da obra anterior, com os salmos e cânticos para as diversas horas do ofício diurno.

22. AM/2007 Antiphonale Monasticum [=Liber Antiphonarius pro diurnis horis. III. De Sanctis] – continuação do *Antiphonale* monástico, desta feita com o próprio e o comum dos Santos.

23. AR II / 2009 Antiphonale Romanum II – apresenta as vésperas dos domingos e festas, segundo o rito romano.

CAPÍTULO III

PANORAMA DO REPERTÓRIO GREGORIANO NO CONTEXTO DA LITURGIA DA IGREJA

A – Preliminares: a liturgia como contexto genético do repertório

Tal como se sublinhou na nota introdutória, o estudo sério do canto gregoriano requer uma compreensão profunda do seu decisivo **contexto genético**, as celebrações litúrgicas. Com efeito, a extraordinária diversidade de textos e das respectivas vestes sonoras, tão multifacetadas em estilos melódicos e formas musicais, traduz uma admirável resposta de adequação do canto às exigências específicas colocadas na época pelos concretos ritos litúrgicos – por isso também (e sobretudo) o carácter *modelar* que o gregoriano assume para toda a música litúrgica. Deste modo, a aprendizagem do repertório deve ser feita em íntima conexão com o estudo da liturgia, na sua estrutura fundamental e nos particulares ritos em que o canto se integra. Por certo, o rosto exterior da liturgia sofreu numerosas modificações desde os tempos que viram nascer as melodias gregorianas até aos nossos dias – daí a importância da *história litúrgica* na investigação do gregoriano. Todavia, e não obstante as diferenças, são mais profundas as linhas de continuidade, mesmo no plano da ritualidade, do que as clivagens: assim, um bom conhecimento da estrutura *actual* da liturgia católica, nas suas formas celebrativas fundamentais (a dimensão *sacramental*, sobretudo da *Missa*, e a dimensão especificamente *orante* ou Liturgia das Horas), bem como da ordenação dos ciclos litúrgicos no tempo, quer do ciclo diário⁷⁵, com as diversas horas de oração, quer do ciclo semanal⁷⁶ e do ano litúrgico⁷⁷, com a sucessão dos

⁷⁵ Na verdade, o primeiro e fundamental ritmo da celebração é formado pelo dia natural. Como prescrevem as *Normas gerais sobre o ano litúrgico e o Calendário*: «Cada dia é santificado com celebrações litúrgicas do povo de Deus, de modo particular com o Sacrifício eucarístico e o Ofício divino. O dia litúrgico começa à meia-noite e termina na meia-noite seguinte. Mas a celebração do domingo e das solenidades começa na tarde do dia precedente» (n.º 3). Assim, o dia litúrgico segue a forma civil, derivada já do calendário romano, de medir os dias: das 0 horas até às 23 h. 59' 59". Porém, em relação aos *domingos* e às *solenidades* manteve-se a tradicional forma judaica de determinar o ciclo diário, começando a contagem dos dias na tarde anterior (cf. Génesis 1, 5: da tarde e da manhã se fez o primeiro dia). Daí o surgimento das *primeiras vésperas*, bem como a admissibilidade das missas *vespertinas*. No centro do dia litúrgico encontra-se a celebração da Eucaristia; nos seus dois pólos fulcrais: o começo da manhã e o fim da tarde, celebram-se as horas de *laudes* e de *vésperas*; ao longo do dia, outras horas litúrgicas vão assinalando e santificando a passagem do tempo: *tércia*, *sexta*, *noa* (hoje agrupadas sob a designação de *hora intermédia*); no termo da jornada diária, antes do repouso, celebra-se a hora de *completas*.

⁷⁶ Em continuidade clara com o culto judaico (embora, como veremos, com outro *fundamento*), o primeiro ciclo assumido pela liturgia cristã é o da semana. Parece que a sucessão das fases da lua constituiu, entre os povos nómadas de pastores, e mesmo nas comunidades mais sedentárias e agrícolas, um marco importante na organização do tempo. Para o Judaísmo, no termo de cada semana, surge o dia do descanso, o *Shabbat*, o dia em que o Senhor Deus repousou do trabalho que realizara (cf. Gn 2, 2) – desta forma, o Sábado representa a mais importante instituição religiosa da lei mosaica. As comunidades cristãs, mantendo-se fiéis ao ciclo hebdomadário, vão deslocar, porém, o centro litúrgico para o *Domingo*. O acontecimento pascal assinala a nova criação (cf. 2 Cor 4, 17) – no primeiro dia da semana, de acordo com a forma de contar os dias no Judaísmo, o Senhor ressuscitou e manifestou-se aos seus discípulos (cf. Mt 28, 1; Mc 16, 9; Lc. 24, 1; Jo 20, 1). E de novo se apresenta, oito dias depois, aos apóstolos reunidos, mostrando a Tomé as provas da sua morte na Cruz (que, desde então, presidirá às celebrações litúrgicas) e da sua gloriosa ressurreição. Assim, o «primeiro dia da semana» em breve se torna o *Dia do Senhor* (*Kyriake hemèra*, em grego, *Dominicus dies*, em latim) – o domingo, o mais importante de todos os dias, o «senhor dos dias», ao qual se aplica «a exclamação do Salmista: "Este é o dia que o Senhor fez: exultemos e cantemos de alegria" (Sl 117 (118), 24)». Além de

específicos *tempos* e *festas*, esse conhecimento, dizíamos, *uma vez adquirido*, permitirá perspectivar o repertório gregoriano, sob o prisma do enquadramento litúrgico, com relativa facilidade.

domingo, o dia da festa cristã recebeu outros nomes: o primeiro dia; o dia do sol (da nomenclatura romana mas a que se deu leitura cristológica: «que das alturas nos visita como sol nascente», canta-se no *Benedictus* [Lc 1, 78]); o *oitavo dia*, o dia que está para além do tempo, o dia sem fim, que não conhecerá manhã nem tarde. Como se sabe, na organização romana do calendário, os dias eram designados com um nome de um planeta. Assim, dia do Sol, da Lua, de Marte, de Mercúrio, de Vénus, de Júpiter, de Saturno. Essas denominações transitaram, com mais ou menos força, para as línguas europeias (assim, no inglês: Sunday, Monday, etc.; no alemão: Sonntag, etc.). A Igreja apenas designa dois dias com um nome próprio: o primeiro dia: domingo, e o último: sábado. Os restantes são as *feriae*, os dias de festa: *feria* II, *feria* III, etc. A única língua a adoptar plenamente a regra da liturgia foi o português: segunda-feira, terça-feira... O ciclo hebdomadário tem reflexos, ainda, na organização do próprio ano: as *oitavas* (na actual reforma, apenas da Páscoa e do Natal) – ou seja, sete dias que prolongam a festividade; e no tempo pascal que se estende por 49 dias (*uma semana de semanas*) desde a Páscoa até ao 50º dia, o *Pentecostes*.

⁷⁷ O terceiro importante ciclo temporal da liturgia é o *ano litúrgico*. A reforma conciliar trouxe algumas alterações à ordenação do ano: assim, foram suprimidas algumas celebrações e tempos (por exemplo: o tempo da *septuagésima*, *sexagésima* e *quingagésima*). Por outro lado, procurou-se recentrar o ciclo temporal no mistério de Cristo, algo obscurecido com a sobreposição de celebrações dos santos, missas votivas, missas pelos defuntos, etc. Na verdade, convém não esquecer que «o ano litúrgico não é uma ideia, mas é uma pessoa, Jesus Cristo e o seu mistério realizado no tempo, e que hoje a Igreja celebra sacramentalmente como “memória”, “presença”, “profecia”». A partir deste mistério foi-se construindo o ano litúrgico, seguindo um «critério que vai da “concentração à distribuição”, e pelo qual se passou progressivamente do “todo” considerado na Páscoa à explicitação de cada um dos mistérios separadamente». Assim, ao longo do ano surgem os diversos *tempos*:

a) Ciclo Pascal: Páscoa, Tríduo pascal, Tempo Pascal, Quaresma – «No primeiro período da história da igreja, a Páscoa foi o centro vital e único da pregação, da celebração e da vida cristã. (...) o culto da igreja nasceu da Páscoa e para celebrar a Páscoa. Nos primeiros tempos, portanto, não se celebravam os mistérios mas o mistério de Cristo. No princípio da liturgia cristã encontra-se somente o domingo como única festa. Depois, «surgiu cada ano um “grande domingo” como celebração anual da Páscoa que se ampliará constituindo o tríduo pascal, com prolongamento da festa por cinquenta dias». A partir do séc. IV, «a necessidade de contemplar e reviver o drama da paixão fez prevalecer um critério de “historicização”, que deu origem à formação da semana santa. A celebração do baptismo na noite pascal (já no início do séc. III), a disciplina penitencial com a respectiva reconciliação dos penitentes na manhã de sexta-feira santa (séc. V) fez nascer também o período preparatório à Páscoa, inspirado nos “quarenta dias bíblicos”, isto é, a Quaresma».

b) Ciclo do Natal: Natal, Epifânia, Advento – «O ciclo natalício nasceu no séc. IV de modo independente da visão unitária do mistério pascal. A ocasião foi propiciada pela necessidade de afastar os fiéis das celebrações pagãs e idolátricas do “sol invencível” que ocorriam no solstício de Inverno. As grandes discussões teológicas dos sécs. IV e V encontraram no Natal a oportunidade para afirmar a autêntica fé no mistério da encarnação». Neste ciclo, brilham em especial duas festas: a do Nascimento de Jesus (25 de Dezembro) e a Epifânia ou manifestação de Jesus aos povos (6 de Janeiro). «Em fins do séc. IV, para criar um certo paralelismo com o ciclo pascal, começou a anteceder-se as festividades natalícias de um período de preparação, composto de quatro ou seis semanas, chamado *adventos*».

c) Ciclo do *Santoral* – «O culto dos mártires é antiquíssimo e está ligado à visão unitária do mistério pascal: aqueles que derramaram o sangue por Cristo eram considerados perfeitamente assimilados a Ele no acto supremo do seu testemunho ao Pai na cruz». Mais tarde, serão equiparados aos mártires aqueles que viveram as virtudes cristãs de modo exemplar e heróico: os santos. «O culto a Maria, historicamente, vem depois do culto dos mártires. Desenvolveu-se sobretudo a partir do concílio de Éfeso (431), particularmente durante o período natalício com a comemoração da divina maternidade (séc. VI)».

«Devemos concluir que o ano litúrgico não se formou historicamente com base em um plano concebido de modo orgânico, mas que se desenvolveu e cresceu de acordo com os critérios da vida da igreja, relacionada com a riqueza intrínseca do mistério de Cristo, com as múltiplas situações históricas e consequentes exigências pastorais». (A. BERGAMINI, *Novo dicionário de liturgia*, v. «ano litúrgico»).

B — O repertório

1. Critérios de sistematização. Preferência por um critério institucional ou litúrgico: os cantos da Missa (Próprio e Ordinário) e os cantos do Ofício Divino ou Liturgia das Horas.

O canto gregoriano constitui um conjunto muitíssimo vasto e heterogêneo de melodias, diversas em razão do uso litúrgico (celebração; momento ritual; sujeito do canto), do estilo compositivo e do contexto histórico (espaço-temporal) da sua elaboração. Não é simples, por isso, encontrar um critério de sistematização que ofereça um panorama global do repertório. Entre as múltiplas propostas de arrumação, merecem por certo destaque as fundadas sobre as distintas **estruturas formais** dos cantos⁷⁸.

Pareceu-nos didacticamente mais útil, insiste-se, introduzir o universo gregoriano partindo no essencial do prisma da sua *função litúrgica*. Mais concretamente, pois este critério pode refractar-se em distintas arrumações (*v.g.*, atendendo ao sujeito do canto: *cantos do solista / dos ministros / da Schola / da Assembleia*; ou ao momento ritual: *cantos interleccionais / cantos processionais*; etc., ou à conexão funcional com o rito: (*cantos-rito / cantos que acompanham um rito*), seguimos as grandes divisões das celebrações litúrgicas. Assim, de acordo com o tipo de acto cultural, apresenta-se de seguida o essencial dos cantos da Missa e do Ofício Divino ou Liturgia das Horas.

2. Os cantos da Missa – o próprio

No conjunto variado de cantos para a mais importante das celebrações, a Eucaristia, é usual a distinção entre os cantos do *Próprio da Missa* e os cantos do *Ordinário da Missa*.

57

O *próprio* refere-se aos cantos específicos de uma dada celebração eucarística. O seu texto é, pois, variável; muitas vezes reflecte e explicita o concreto aspecto do mistério celebrado. Exemplos: *Puer natus est nobis* (Um menino nasceu para nós), da Missa do Natal; *Pascha nostrum immolatum est Christus* (A nossa Páscoa imolada é Cristo), da Missa de Páscoa; *Requiem aeternam dona eis, Domine* (Dai-lhes, Senhor, o descanso eterno), da Missa *pro defunctis*; etc.

Entre os textos do próprio contam-se cantos processionais (que acompanham um rito processional) e cantos interleccionais (entre as leituras e fazendo parte integrante da Liturgia da Palavra).

Seguindo a ordem da acção litúrgica, são:

1. Intróito (*Introitus* ou *antiphona ad introitum*)⁷⁹ — canto em regra de texto bíblico, sobretudo sálmico⁸⁰, acompanha a procissão de entrada do Presidente e ministros. Consta de uma antífona, em género semi-ornado, a que se segue um ou mais versos em estilo

⁷⁸ Nesta linha, destaca-se a sistematização ensaiada por Peter Wagner na sua fundamental *Gregorianische Formenlehre*, e que contrapõe *formas vinculadas* (*gebundene Formen*), isto é, as composições que seguem modelos ou esquemas fixos (como os recitativos e os tons salmódicos) e as *formas livres* (*frei Formen*). Cf. P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 3. Teil: *Gregorianische Formenlehre*, 3. Aufl., 1921. Enquadramento similar encontra-se em W. APEL, *Il canto gregoriano*, pp. 269 ss.

⁷⁹ Sobre a história do canto de entrada, v. as sínteses de V. DONELLA, *Musica e Liturgia*, 1997, pp. 170 ss., V. RAFFA, *Liturgia eucarística*, 248-9, F. RAINOLDI, 1999, pp. 103 ss.

⁸⁰ Dos 148 intróitos do actual *Graduale* já constantes dos antigos manuscritos, 103 são extraídos do saltério. Os restantes são de outros livros bíblicos, salvo o intróito da festa de Santa Águeda, *Gaudeamus*. Mesmo quando o corpo do intróito não é sálmico, o verso que acompanha é sempre retirado dos salmos.

silábico, cantados num esquema formular correspondente ao modo da antífona (ABA: Antífona / Versículo / Antífona). Os intróitos são na sua quase totalidade melodias originais. A circunstância de ser o canto de abertura fez com que algumas celebrações ficassem conhecidas pelas palavras iniciais do intróito. Entre os mais conhecidos casos conta-se o Domingo III do Advento: Domingo *Gaudete*, o Domingo IV da Quaresma: Domingo *Laetare*, o Domingo II da Páscoa: Domingo *Quasi modo*, e, talvez o mais paradigmático, a Missa de defuntos, com o já recordado *Requiem*. (No *Graduale Simplex*, a antífona de entrada é em estilo silábico).

2. Gradual (*Graduale*)⁸¹ — canto que sucede à primeira leitura da Missa constituindo, pois, a resposta (meditação) poético-musical à palavra proclamada. É possível que a sua designação (Gradual) derive do facto de o solista cantar o versículo dos degraus (*gradus*, em latim) do ambão em que se proclamavam as leituras⁸². De início, tinha uma estrutura musical simples⁸³, mas com o passar do tempo recebeu um tratamento musical muito desenvolvido — estilo *melismático* (veja-se o exemplo da fig. 69, Gradual *Christus factus est*, embora haja alguns casos ainda mais exuberantes, como o versículo do Gradual *Clamaverunt iusti* em que um dos melismas se estende por 56 notas e outro por 66). O canto tem estrutura responsorial: canta-se o refrão, segue-se um versículo e depois retoma-se o refrão ou responso (forma ABA)⁸⁴. Nos graduais é muito frequente o recurso à *centonização*, especialmente nos do V Modo (v. fig. 69 e 70)

(NB: 1. O *Graduale Simplex* restaurou a antiga forma do *psalmus responsorius*, em que o salmo é cantado num recitativo intercalado com um pequeno refrão; 2. Nos domingos do tempo pascal, o Gradual é substituído por um Aleluia).

3. Tracto (*Tractus*)⁸⁵ — canto que antecede a proclamação do Evangelho nos tempos litúrgicos em que o Aleluia não se pode cantar (Quaresma e, até à reforma litúrgica consequente ao Vaticano II, outras celebrações penitenciais). Constitui uma forma de salmodia directa, isto é, sem refrão, em que os versículos do salmo se cantam de seguida (circunstância que talvez explique a designação *tracto*: de *tractim*, sem interrupção) — estrutura ABCD... Canto *melismático*, surge apenas em dois modos (o II e o VIII): os diversos versículos são cantados sobre esquemas que se adaptam aos distintos textos. O último verso conclui-se, em regra, com um melisma específico, mais desenvolvido e que assinala o termo da composição.

⁸¹ Mais informações em V. DONELLA, *Musica e Liturgia*, pp. 172 ss., F. RAINOLDI, pp. 145 ss.

⁸² Cf. A. FORTESCUE, v. «Gradual», in: *The New Catholic Encyclopedia* (1909), vol. 6. Considerando que o Gradual era cantado, tal como as demais leituras, do próprio ambão, v. A. Pellegrino ERNETTI, *Storia del canto gregoriano*, p. 121.

⁸³ Seria talvez a *cantilatio* a que alude Santo Agostinho: «Tam modico flexu vocis ... ut pronuntianti vicinior essem quam canenti»: o leitor entoava o salmo com uma inflexão de voz tão pequena que parecia mais própria de quem recita do que de quem canta (*Confissões*, X, 33, 2, cujo texto se pode ler na *Antologia Litúrgica*, n.º 3006, p. 719). Como se reiterará em texto, essa forma de cantar o salmo responsorial foi restaurada no *Graduale Simplex*.

⁸⁴ Este modo de execução responsorial foi abandonado com o tempo. As rubricas do *Graduale Romanum* de 1908 previam duas formas, uma das quais a responsorial. Na prática, porém, só a outra se impôs: a *Schola* cantava todo o Responso (A); depois, um pequeno grupo de solistas cantava o verso até um certo ponto (em geral a última ou últimas palavras), assinalado nos livros com o asterisco, altura em que toda a *Schola* retomava o verso até ao fim. As normas sobre o canto subsequentes à reforma litúrgica do Vaticano restauraram o antigo costume responsorial (cf. *Praenotanda* 5); um costume, aliás, que é requerido nalguns casos pelo próprio sentido do texto: assim, o verso do Gradual *Priusquam te formarem* termina deste modo *et dixit mihi* (disse-me); se o canto cessasse neste ponto ficaria o sentido em suspenso: disse-me o quê? — o sentido teológico retoma-se, porém, com a repetição do refrão *Priusquam te formarem* ... [Deus] disse-me: «mesmo antes de te formar no ventre de tua mãe já te conhecia».

⁸⁵ V. DONELLA, *Musica e Liturgia*, pp. 182 ss., F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 152-3.

4. Aleluia (*Alleluia*) — aclamação ao Evangelho⁸⁶. De acordo com as regras estabelecidas no *Ordo Cantus Missae*, «é cantado o *Alleluia* por inteiro com todos os seus neumas pelos cantores e repetido pelo coro. O versículo é dito pelos cantores até ao fim; depois dele, é repetido o *Alleluia* por todos» (estrutura AABA). A sílaba final do *Alleluia* apresenta um longo desenvolvimento melismático, a que se dá o nome de *jubilus*. Note-se que este melisma, que pode ser muito extenso (embora menos que nos aleluias ambrosianos e hispânicos, que podem apresentar melismas com duas centenas de notas!), traduz uma exaltação sonora do nome de Deus: com efeito, as palavras *Hallelu-J[a]H* significam “Louvai a Deus”⁸⁷. Nos Aleluias mais recentes, a melodia da parte final do Aleluia, *jubilus*, é repetida nas últimas sílabas do versículo

(NB: 1. nos domingos do tempo pascal, cantam-se 2 Aleluias; o *Graduale Simplex* restaurou o *psalmus alleluaticus*).

5. Ofertório (*Offertorium*) — canto que acompanha a procissão e apresentação das oferendas⁸⁸. Os dados disponíveis apontam para uma origem na liturgia do norte de África no tempo de S. Agostinho, irradiando daí para Roma. Embora possa ter apresentado de início uma estrutura antifónica, isto é, com dois semi-coros cantando alternadamente as diversas secções do texto, adoptaria forma responsorial, com um refrão a cargo da *Schola* e diversos versículos cantados pelos solistas (ABACA...). A diminuição temporal do rito tornou dispensáveis os versos, deixando mesmo de figurar nos livros de canto, salvo no caso do verso *Hostias et preces* previsto para o ofertório da Missa *pro defunctis*. Os ofertórios oscilam entre o estilo semi-ornado e melismático; porém, os versos encontram-se entre as obras mais melismáticas do repertório, com vocalizos que ultrapassam as largas dezenas de notas. Característica única no repertório é o facto de se repetirem palavras ou mesmo segmentos de texto. Um dos exemplos mais curiosos deste fenómeno verifica-se no 3º versículo do Off. *Vir erat*, em que a expressão *ut videam bona* é repetida sete vezes.

⁸⁶ F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 157 ss

⁸⁷ Pela riqueza espiritual que encerram, vale a pena frequentar com assiduidade as reflexões que os Padres da Igreja dedicaram ao canto do *Aleluia*, o canto dos resgatados que ressoa sem cessar na Liturgia celeste. Recordamos, de modo particular, a inspirada meditação de Santo Agostinho que nos legou uma autêntica teologia do *Aleluia*: «Cantemos *Aleluia*. *Aleluia* é o cântico novo. O homem novo canta o cântico novo» (Sermão 255 A). «Aleluia significa *louvai o Senhor*. Louvemos o Senhor, irmãos, com a vida e com a língua, com o coração e a boca, com a voz e o modo de viver. Deus quer que Lhe cantemos o *Aleluia*, de modo que não haja discórdia em quem O louva. (...) Cantemos, pois, o *Aleluia*, apesar de ainda inseguros na terra, para podermos cantá-lo um dia no Céu em plena segurança» (sermão 256). «Louvemos o Senhor nosso Deus, não só com a voz mas também de coração, pois quem O louva de coração louva-O com a voz do homem interior. A voz que fala aos homens é som, a voz que fala a Deus é o afecto» (Sermão 257). «Enquanto estamos nesta peregrinação, cantamos o *Aleluia* como viático que nos alivia; o *Aleluia* é agora para nós um cântico de viajantes. Avançamos por um caminho cansativo, em direcção à pátria tranquila, onde, terminadas todas as nossas ocupações, nada mais restará do que o *Aleluia* ...» (Sermão 255). Vejam-se os textos em *Antologia litúrgica*, respectivamente, n.ºs 3961, 3962, 3964, 3959.

⁸⁸ V. DONELLA, *Musica e Liturgia*, pp. 184-5, F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 176 ss.

Fig. 44

V. 4. Quóni- am, quóni- am, quóni- am non rever- té- tur ó- cu- lus
me- us, ut ví- de- am bo- na, ut vide- am bona, ut vide- am bona,
ut vide- am bo- na : ut vide- am bona, ut vide- am bona, ut vide-
am bo- na. (2) R̄. Vir e- rat.

Pois os meus olhos não voltarão a ver a felicidade (Job 7, 7)

6. Comunhão (*Communio*) — canto que acompanha o rito da comunhão⁸⁹. Em muitas antífonas, o texto é do Evangelho⁹⁰, de modo a tornar mais patente a unidade entre as duas Mesas: a Mesa da Palavra que é proclamada, Cristo-Verbo, e a Mesa da Eucaristia, Cristo-Alimento. Conheceu várias formas, até estabilizar na estrutura responsorial (ABA), similar à do intróito, isto é, uma antífona intercalada com o canto de versos de um salmo. Com o passar do tempo, e à medida que diminuía o número dos que comungavam, os versículos deixaram de ser cantados e nem sequer surgiam nos livros de canto⁹¹. Após a reforma litúrgica do Vaticano II, a comunhão recobrou grande relevo, pelo que o canto da antífona é em geral insuficiente para acompanhar o rito. O Gradual romano de 1974 indica versos adequados⁹². Estilo semi-ornado.

(No *Graduale Simplex* as antífonas são em estilo silábico, cantadas em forma responsorial com versículos sálmicos).

Outros cantos

A estrutura acima descrita, que corresponde à generalidade das celebrações eucarísticas, baseou-se num critério *formal* (os tipos de canto), sem atender ao conteúdo concreto – verbal-melódico — de cada um. Este conjunto reúne obras-primas da história da música de todos os tempos. No repertório do próprio incluem-se ainda outros cantos específicos de determinadas celebrações que justificam uma referência, embora breve.

⁸⁹ F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 199 ss.

⁹⁰ O *Gradual Romanum* apresenta 163 Antífonas de Comunhão, entre as quais 69 com texto sálmico e 67 retiradas do Evangelho. Do conjunto mais antigo, contam-se as antífonas previstas para os dias feriais da quaresma que seguem a ordem numérica do saltério, do salmo 1 ao 26.

⁹¹ O único verso que vem expressamente notado no *Graduale Romanum* é o *Requiem aeternam* do *Communio Lux aeterna*, da Missa de Requiem.

⁹² Existem publicações que apresentam com notação *in extenso* versos para a comunhão e versos adicionais para o intróito. Cf. *Versus psalmodum et canticorum ad usum cantorum pro antiphonis ad introitum et ad communionem repetendis*, 1962.

a) Cânticos (*Cantica*): Algumas celebrações do ano litúrgico apresentam uma Liturgia da Palavra mais desenvolvida do que é habitual, o que, naturalmente, se reflecte no canto. Destaca-se a mais importante de todas as celebrações cristãs: a *Vigília Pascal*⁹³. Após cada uma das várias leituras executa-se o canto respectivo (na maioria poemas bíblicos não sálmicos: canto de Moisés, de Isaías...). Apresentam estrutura formal e melódica análoga aos tractos de VIII modo.

b) Precónio pascal (*Praeconium paschale*): Na 1ª parte da Vigília Pascal, designada por *Liturgia da Luz*, canta-se antiquíssimo hino, conhecido por *Laus Cerei* (louvores ao Círio), e em que se anuncia (como um pregão) a ressurreição de Cristo⁹⁴.

c) Cantos para a Procissão dos Ramos: A primeira parte da celebração do Domingo de Ramos na Paixão do Senhor integra a bênção e procissão com os ramos. O *Graduale* prevê diversos cantos. Recordamos os mais emblemáticos: antífonas *Hosanna, Filio David* e *Pueri hebraeorum*, o hino com refrão *Gloria, laus* (séc. IX), e o responsório *Ingrediente Domino*.

d) Cantos para o Rito do Lava-Pés na Missa da Ceia do Senhor: na actual configuração litúrgica, a *Missa Vespertina in coena Domini*, celebrada em Quinta-Feira Santa, integra o rito do lava-pés (conhecido anteriormente por rito do *mandatum*, das palavras de Cristo: *Mandatum novum do vobis...*). O *Gradual* prevê diversas antífonas, em estilo silábico, que sublinham o exemplo de Jesus e o mandamento novo («amai-vos como Eu vos amei»). Também nessa Missa, para o rito da apresentação dos dons, indica-se o Hino *Ubi caritas*.

e) Canto do Evangelho da Paixão (*Passio*): cantado solenemente na Missa do Domingo de Ramos (na versão de Mateus), em Terça-feira Santa (versão de Marcos), em Quarta-feira Santa (versão de Lucas) e em Sexta-feira Santa (versão de João)⁹⁵. Nos Evangelários do séc. IX aparecem por vezes indicações de cariz interpretativo, designadamente *letras*, embora o seu significado nem sempre seja unívoco⁹⁶. Entre as *litterae significativae* mais usuais encontra-se o *C* (= *celeriter*), prescrevendo andamento mais ligeiro para as partes narrativas; *T* (= *tenerè*), ou seja, um andamento mais contido nas palavras de Cristo; *S* (*sursum* ou *superius*), um tom mais elevado para as restantes falas. O dramatismo do texto e a multiplicidade de *personagens* favoreceu formas musicais mais desenvolvidas, designadamente pela repartição das diversas partes por vários cantores – e as antigas letras de cunho musical passaram a indicar os diversos *papéis*: o *C* para o *Cronista*, o *S* para *Synagoga*, enquanto o *T* se passava a desenhar com uma †, isto é, *Cristo*⁹⁷. De referir também o uso de entregar ao coro as partes em que aparecem intervenções colectivas: surgiam as *turbas*, a que a polifonia clássica deu belos revestimentos musicais. O Vaticano publicou em 1989 uma edição típica do Passionário, segundo a versão latina da neovulgata, que apresenta dois *tons* de recitação. Porém, a sua realização litúrgica é praticamente nula.

f) Cantos para o Rito da Adoração da Cruz na Acção Litúrgica de Sexta-Feira Santa: Em Sexta-Feira Santa não se celebra a Eucaristia, mas sim uma solene Acção Litúrgica que, além da Liturgia da Palavra e da comunhão, integra o antiquíssimo rito da Adoração da Cruz. O *Gradual* contém diversos cantos para esse rito, todos de admirável beleza e grande antiguidade:

⁹³ A solene vigília pascal é, na bela formulação de Santo Agostinho, a *mater omnium sanctarum vigiliarum*, a mãe de todas as santas vigílias, na qual todo o mundo permanece vigilante (Sermão 219 in: *Antologia litúrgica* n.º 3857, p. 911).

⁹⁴ J. GAJARD, *Les plus belles mélodies grégoriennes*, 1985, pp. 125 ss.

⁹⁵ Sobre este tema, em profundidade, o estudo fundamental de J. Maria PEDROSA CARDOSO, *O Canto da paixão nos séculos XVI e XVII. A Singularidade Portuguesa*, 2006.

⁹⁶ J. Maria PEDROSA CARDOSO, *O Canto da paixão*, p. 109 ss.; G. BAROFFIO, «Bibbia - Liturgia - Bibbie», in: Marilena Maniaci Giulia Orofino (ed.), *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Carugate: Centro Tibaldi, 2000, pp. 81-85.

⁹⁷ V. DONELLA, *Musica e liturgia*, pp. 236-7.

— Antífona *Crucem tuam*, cujo texto exprime bem a globalidade do mistério pascal: adoramos, Senhor, a Vossa Cruz; louvamos e glorificamos a Vossa ressurreição, pela árvore [da Cruz] veio a alegria ao mundo inteiro.

— *Improperia*: texto pungente que põe em confronto as maravilhas realizadas por Deus em favor do seu povo e os maus-tratos infligidos por esse povo a Cristo⁹⁸. Conserva um resquício do tempo em que a liturgia romana era celebrada em língua grega: o *trisagion*, cantado em dois coros, primeiro em grego, depois em latim.

— Hino *Crux fidelis*: o texto do séc. VI é do poeta Venâncio Fortunato e canta os louvores à cruz.

f) Sequências (*Sequentia*). Por volta do séc. IX desenvolveu-se, a partir das melodias do *jubilus* aleluiático, uma nova forma litúrgico-musical: a sequência⁹⁹. Servindo-se por regra da rima e compostas em estilo silábico, as sequências tornaram-se muito populares: existem cerca de cinco mil e chegaram mesmo a suplantar alguns cantos mais antigos. O Concílio de Trento estabeleceu uma forte limitação ao seu uso litúrgico, admitindo as seguintes:

— *Victimae paschali laudes* (para dia de Páscoa), com texto de Wipo (1000-1046)

— *Veni sancte Spiritus* (para o dia de Pentecostes), com texto atribuído a Stephen Langton († 1228)

— *Lauda Sion* (para o Corpus Christi), com texto de S. Tomás de Aquino (1225-1274)

— *Dies irae* (para a Missa de Requiem), com texto atribuído a Tomás de Celano († 1256)

No século XVII, foi introduzida na Liturgia a sequência:

— *Stabat mater* (para a Memória de Nossa Senhora das Dores: 15 de Setembro), com texto atribuído a Jacopone da Todi († 1306).

Na actual ordenação litúrgica, as duas primeiras são obrigatórias (a seq. *Victimae* pode cantar-se, ainda, com carácter facultativo, em todos os dias da oitava e no II Domingo da Páscoa); as seq. *Lauda Sion* e *Stabat Mater* são facultativas. A seq. *Dies irae* já não faz parte da liturgia dos defuntos, sendo cantado como hino do Ofício Divino nos últimos dias do ano litúrgico. Constituem todas obras literárias e musicais de grande beleza.

2. Os cantos da Missa (cont.) – o ordinário

2. 1. O conceito de cantos do ordinário

Como se referiu, cada celebração eucarística dispõe de um conjunto de cantos específicos, de texto variável, pois, consoante o tempo litúrgico e a festa concreta – o *próprio da Missa*. Existem, ainda, textos fixos, invariáveis, que se repetem em todas (ou quase todas) as celebrações. A estas partes invariáveis dá-se o nome de *ordo missae*, o *ordinário da missa*. Constituem um grupo bastante heterogéneo, diversificado pela específica função litúrgica que cada uma dessas estruturas desempenha no contexto celebrativo. Algumas

⁹⁸ Para uma análise deste texto v. E. WERNER, *The Sacred Bridge* II, pp. 127 ss.

⁹⁹ Uma interessante revalorização da sequência é oferecida por L. DOBSZAY, «Life and Meaning of the Sequence», 134.2 *Sacred Music* 2007, pp. 8-20. Mais dados sobre esta forma literária-musical em P. WAGNER, *Einführung* III, pp. 483 ss; W. APPEL, *Il canto gregoriano*, pp.558 ss., A. Pellegrino ERNETTI, pp. 126 ss., V. DONELLA, *Musica e liturgia*, pp. 179 ss.

assumiram uma importância musical (e ritual) assaz relevante, a ponto de constituírem por antonomásia os cantos do ordinário: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*¹⁰⁰.

O extraordinário relevo dado ao longo dos séculos a este conjunto de cantos deu origem a uma forma musical específica – a *Missa* –, riquíssima em espécimes de admirável beleza, desde as primeiras experiências polifónicas do século XIV (*Missa de Notre-Dame, Missa de Tournai...*), desenvolvidas na impressionante literatura dos grandes polifonistas renascentistas (Josquin, Palestrina, Victoria, Byrd, Lassus, Morales, Cardoso, Duarte Lobo e tantos, tantos outros), na exuberância barroca (basta recordar a *Missa em Si menor* de J. S. Bach), na elegância clássica (Haydn, Mozart ...), nas grandes construções corais-sinfónicas do século XIX (Beethoven, Bruckner...), num caminho ininterrupto que chega até ao nosso tempo (Frank Martin, Manuel Faria, Poulenc, Bernstein...) e que nele continua a frutificar (Arvo Pärt, John Rutter, Karl Jenkins...).

2. 2. A formação deste tipo de repertório

Os cantos do ordinário constituem um *corpus* bastante extenso; os exemplos recolhidos no *Graduale Romanum* de 1908 representam apenas uma pequena fracção da totalidade das melodias: basta pensar que existem mais de duzentas versões para o *Kyrie*, das quais os livros de canto actuais conservam somente cerca de 30. No entanto, os cantos do ordinário não apresentam, no seu conjunto, a estabilidade formal do próprio da *Missa* documentado nos manuscritos adiastrémicos. E embora encontremos exemplos coevos dos estratos mais arcaicos do repertório, como o *Sanctus XVIII* (talvez a mais antiga melodia do *Sanctus*) e o *Gloria XV* (construído sobre estruturas elementares de recitação), grande parte foi composta em épocas relativamente tardias por comparação ao chamado fundo autêntico. Aliás, a consagração litúrgica dos diversos cantos do ordinário não se deu toda no mesmo momento temporal: se, por exemplo, o *Sanctus* constitui uma das mais antigas aclamações da acção eucarística, usada na liturgia talvez desde finais do século I, já o *Credo* não entrou no rito romano antes do século XI.

2. 3. Os esquemas organizativos (*Missa I, II, etc.*); os títulos dos esquemas

Nas edições usuais do gregoriano, os diversos cantos do ordinário (globalmente designados por *Kyriale*) aparecem agrupados em vários ciclos ou esquemas, integrados, em regra, por um *Kyrie*, um *Gloria*, um *Sanctus*, um *Agnus Dei* (e o *Ite, Missa est*); os esquemas XVII e XVIII, indicados para o tempo do Advento e da Quaresma, omitem o *Gloria*. Como as melodias disponíveis para o *Credo* são bastante menos, não se incluem nos esquemas, formando um conjunto à parte.

Esta sistematização é recente; depois de um primeiro esboço no *Liber Gradualis* da autoria de D. Pothier (1883), viria a ser fixada, com retoques e acrescentos, na edição Vaticana do *Kyriale* (1905). O seu valor é hoje meramente indicativo, ou seja, ao escolher os cantos do ordinário não tem de se optar por um esquema em bloco, muito embora tivesse sido esta a prática pré-conciliar: cantava-se a *Missa I* ou a *Missa IX* ou a *Missa XI*, etc., de acordo com regras tendencialmente fixas.

¹⁰⁰ A este elenco fundamental pode, em certa medida, acrescentar-se a despedida conclusiva da Eucaristia, *Ite, missa est*, que recebeu no gregoriano um tratamento musical específico.

Na verdade, as fontes mais antigas dos cantos do ordinário agrupam-nos em categorias sucessivas: todos os *Kyrie*, todos os *Gloria*, etc. Mas desde o século XII começa a notar-se um primeiro esboço de esquematização, acoplando certos *Sanctus* com certos *Agnus Dei* ou *Kyrie* com *Gloria*. Os primeiros ciclos completos (*Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus Dei*) surgem em manuscritos do séc. XIII (por ex., o actual esquema IV já aparece com essa disposição, embora outros ciclos tenham arrumações diversas das que viriam a passar para as edições actuais). Verifica-se assim que o princípio de construir esquemas com todo o ordinário é anterior às primeiras Missas polifónicas, como a de Machaut ou a Missa dita de *Tournai* (séc. XIV).

A maior parte dos esquemas recebe, além do número de ordem, um título.

Recordamos alguns dos mais emblemáticos:

Missa I – <i>Lux et origo</i>	Missa IX – <i>Cum iubilo</i>
Missa II – <i>Fons bonitatis</i>	Missa XI – <i>Orbis factor</i>
Missa III – <i>Deus sempiternus</i>	Missa XII – <i>Pater cuncta</i>
Missa IV – <i>Cunctipotens genitor Deus</i>	Missa XVII – <i>Salve</i>

Estes títulos são testemunho de uma forma literário-musical, que conheceu amplíssimo desenvolvimento a partir do século X: o *tropo*. Em termos resumidos (e redutores), os tropos constituem interpolações (textuais e/ou musicais) numa obra litúrgica pré-existente¹⁰¹. Os tropos conheceram uma difusão espantosa, penetrando de várias formas em quase todos os tipos de canto – recordemos os tropos aos intróitos de Natal e de Páscoa¹⁰². Mas, sem dúvida, os exemplos mais expressivos desta prática são os *Kyrie tropados* que resultam da aplicação de um texto silábico às notas dos melismas, como se pode ver no exemplo do *Kyrie XVII*, dito *Kyrie salve* da palavra inicial do tropo.

Fig. 45

¹⁰¹ Em profundidade sobre os tropos, cf. W. APPEL, *Il canto gregoriano*, pp. 544 ss., P. WAGNER *Einführung I*, pp. 277 ss.

¹⁰² Para vários exemplos de tropos (do Intróito, do *Gloria*, do *Kyrie*, do *Sanctus*, do *Agnus*, de responsórios e antífonas e, até, das próprias leituras bíblicas e patrísticas), v. F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, anexos n.º 6a e ss.). V., ainda, M. A. FRADE, *Manual de Iniciação ao Canto Gregoriano*, 3.ª ed., 2005, pp. 124 ss.

Kyrie salve

I

K Y-ri- e * e- lé- i-son. bis. Chri- ste

e- lé- i-son. bis. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Ký-ri- e * ** e- lé- i-son.

Fig. 46

K Y-ri- e, salve, sempérque prae- sèn-ti turmae e- lé- i- son.

Vi- ví- fi- ce plas- tes, ex- celsae prin- ceps pá- triae, e- lé- i- son.

Ký- ri- e na- te Ma- ri- ae, ma- tris prae- celsae, e- lé- i- son.

*Senhor, recebe nossa saudação, e tem sempre piedade desta assembleia.
Criador que das a vida, príncipe da pátria celeste, tem piedade.
Senhor, filho de Maria, a Mãe assim elevada em dignidade, tem piedade.*

Deste modo, estes *Kyrie* ficaram conhecidos pelas primeiras palavras do tropo respectivo (ou de um dos tropos respectivos, pois diversos *Kyrie* receberam múltiplos tropos): *Kyrie Lux et origo*, *Kyrie Fons bonitatis*, *Kyrie salve*, etc. e, por extensão, os esquemas (as *Missas*) em que se integravam: *Missa Lux et origo*...

4. Os concretos cantos do ordinário

Segundo a ordem da celebração:

1. **Kyrie** — No Novo Testamento, *Kyrios* é o título de Cristo, o Messias. Traduz uma aclamação-súplica ao Senhor do Universo cuja maior prova de poder está em perdoar (cf. *Colecta* do XXVI Domingo): *eleison ymas*¹⁰³. Por isso, a tradução “Senhor, tem piedade”, embora literalmente correcta, fica aquém do sentido teológico-litúrgico do texto grego original. As cerca de 30 melodias para o Kyrie constantes do Gradual apresentam estilos diversos, desde versões muito simples, quase silábicas, a outras melismáticas. Embora, como se disse, o *Kyrie* seja uma aclamação a Cristo, a certa altura deu-se a este canto um sentido trinitário, em sintonia com as nove invocações em que se fixou: os primeiros 3 *Kyrie* dirigidos a Deus-Pai, os 3 *Christe*, a Deus-Filho, e os últimos 3 *Kyrie*, a Deus-Espírito Santo. A reforma litúrgica retomou o sentido cristológico originário, indicando que cada invocação se canta duas vezes, num total de seis, salvo se a estrutura musical da obra exigir as nove (cf. *Praenotanda* II, 2), como sucede em vários dos Kyrie do *Graduale*.

2. **Gloria** — é um hino de louvor muito antigo, talvez do século III¹⁰⁴. Consta de duas grandes partes: uma primeira de adoração e louvor a Deus Pai: *laudamus te, ...*; uma segunda dirigida a Jesus Cristo, suplicante de início (*miserere nobis...*) e de exultante adoração depois (*tu solus Dominus...*). No final, surge uma referência trinitária. As melodias gregorianas são em estilo silábico, cantando-se, usualmente, em coros alternados.

3. **Credo** — Trata-se de um texto dogmático de profissão de fé resultante dos concílios de Niceia e de Constantinopla (séc. IV e V). A sua introdução na liturgia da Missa é tardia¹⁰⁵. Das 5 melodias constantes do *Kyriale Romanum* só a do *Credo I* é medieval. A mais conhecida, o *Credo III*, data do séc. XVII. Em estilo silábico, executa-se, por regra, em coros alternados.

4. **Sanctus** — Uma das mais antigas e importantes aclamações da Missa, cantada no contexto da oração eucarística¹⁰⁶. O seu texto é uma centonização¹⁰⁷ de frases bíblicas — *Sanctus, sanctus...* de Isaías 6, 3 (cf. também Apocalipse 4, 8); *Hosanna in excelsis* e *Benedictus qui venit in nomine Domini* são expressões do salmo 117 que os Evangelistas citam na narração da entrada triunfal de Jesus na cidade de Jerusalém (cf. Mateus 21, 9). Existem diversas melodias gregorianas, entre o estilo silábico e semi-ornado.

5. **Agnus Dei** (Cordeiro de Deus) — Canto litânico que acompanha o rito da fracção do pão, antes da distribuição da comunhão¹⁰⁸. O seu texto provém do Evangelho de João 1, 29; as melodias gregorianas são em estilo silábico e semi-ornado.

¹⁰³ Para mais dados sobre o *Kyrie*, v., entre outros, «Kyrie eleison», *Boletim de Música Litúrgica*, n.º 125-127, V. RAFFA, *Liturgia eucarística*, pp. 280 ss., V. DONELLA, *Musica e liturgia*, pp. 189 ss., F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 129 ss., A. Pellegrino ERNETTI, *Storia del canto gregoriano*, pp. 118-9.

¹⁰⁴ Sobre a história do *Gloria*, v. *Boletim de Música Litúrgica*, n.º 128-132, V. RAFFA, *Liturgia eucarística*, pp. 289 ss., V. DONELLA, *Musica e liturgia*, pp. 193-4, F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 136 ss., M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 221 ss., A. Pellegrino ERNETTI, *Storia del canto gregoriano*, pp. 119-20.

¹⁰⁵ Cf. M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 213 ss., V. DONELLA, *Musica e liturgia*, pp. 195-6, F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 167 ss.

¹⁰⁶ O seu uso vem claramente documentado nas *Constituições Apostólicas*, do séc. IV (para o texto, v. *Antologia litúrgica*, n.º 1615, p. 433-4), mas remonta seguramente a épocas muito anteriores, talvez mesmo dos finais do primeiro século.) Para mais informações sobre o *Sanctus*, cf. V. RAFFA, *Liturgia eucarística*, pp. 672 ss., V. DONELLA, *Musica e liturgia*, pp. 197-8, F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 185 ss., A. Pellegrino ERNETTI, *Storia del canto gregoriano*, pp. 118-9.

¹⁰⁷ Sobre este conceito de centonização v., *infra*, Cap. VI, 4. b).

¹⁰⁸ V. RAFFA, *Liturgia eucarística*, pp. 550 ss., V. DONELLA, *Musica e liturgia*, pp. 199 ss., F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 196 ss.

3. Os cantos da Liturgia das Horas

3. 1. Considerações preliminares sobre a Liturgia das Horas: a santificação do tempo pela oração litúrgica. Estrutura essencial.

A celebração da Missa e dos demais sacramentos não esgota a vida litúrgica da Igreja. Paralelamente à acção sacramental, as comunidades cristãs, considerando o exemplo de Jesus, o Orante, desenvolveram formas culturais centradas na oração e no louvor quotidianos, sobretudo em certos momentos mais significativos do ciclo diário (já os Actos dos Apóstolos nos mostram como os primeiros cristãos «eram assíduos às orações»: Act 2, 42)¹⁰⁹. Por meio da oração continuada («é preciso orar sempre, sem desfalecimento»: Lc 18, 1), o tempo em que a Igreja peregrina sobre este mundo é santificado e o Povo de Deus permanece vigilante na expectativa jubilosa da última vinda de Cristo salvador. Estas formas iniciais desembocariam em estruturas culturais diferenciadas segundo os diversos ritos; na Igreja do Ocidente, encontram-se na origem do que viria a constituir a riquíssima experiência orante do *Ofício Divino* ou, na feliz designação pós-conciliar, da *Liturgia das Horas*: o culto público que toda a Igreja, em vários momentos do dia e da noite, presta a Deus-Pai, com Cristo, em Cristo e por meio de Cristo¹¹⁰, no carisma do Espírito, de tal modo que todo o tempo seja tempo de prece, louvor e acção de graças.

3. 2. O ciclo diário (as horas): *Laudes e Vésperas* como os dois pólos fundamentais do louvor quotidiano; o *Ofício de Leitura*; a *Hora Intermédia (Tércia, Sexta, Noa)*; a *Hora de Completas*.

3. 3. Elementos verbais constitutivos da Liturgia das Horas: salmos, cânticos, antifonas, leituras, responsórios, hinos, orações.

A *Liturgia das Horas*, enquanto conjunto ordenado de ritos, integra múltiplos elementos, verbais e não verbais (gestos, atitudes corporais, elementos simbólicos, *v. g.*, incensação, bem como, aspecto nem sempre devidamente considerado, o silêncio). Damos de imediato sucinta notícia dos elementos verbais mais directamente relacionados com o canto.

a) Salmos

O núcleo central da Liturgia das Horas é constituído pela proclamação / recitação dos *salmos*, 150 poemas reunidos num livro bíblico do Antigo Testamento (chamado justamente Livro dos Salmos¹¹¹) e que condensam a *experiência orante* do povo hebreu, um «povo que sabia rezar» (J. Jeremias)¹¹².

¹⁰⁹ A *Didaqué* (dos finais do séc. I) prescreve a oração três vezes ao dia (8, 3) enquanto na *Tradição Apostólica* de Santo Hipólito de Roma (séc. III) surgem claramente indicados diversos momentos da oração quotidiana: de manhã, à hora tertia, sexta e nona, antes do repouso, bem como a oração nocturna da meia-noite (cf. os textos em: *Antologia Litúrgica*, respectivamente n.º 201, p. 96, e n.º 817, p. 239-40).

¹¹⁰ «É Ele mesmo [...], Nosso Senhor Jesus Cristo, Filho de Deus, quem ora por nós, ora em nós e a quem nós oramos (*oret pro nobis, et oret in nobis, et oretur a nobis*). Ora por nós, como nosso sacerdote; ora em nós, como nossa cabeça; a Ele oramos, como nosso Deus. Reconheçamos, portanto, n'Ele a nossa voz e a Sua voz em nós» (S. AGOSTINHO, *Enarrationes*, Ps. 85, 1; cf. *Antologia litúrgica*, n.º 3164, p. 765).

¹¹¹ Na Bíblia hebraica o *Livro dos Salmos*, ou *Saltério*, é designado por *Tehillim* (plural irregular de *tehillah*, “louvor” ou “hino de louvor”), ou por *Sefer Tehillim*, “livro dos louvores”. A primeira tradução grega do Antigo Testamento (*Septuaginta* ou dos LXX), denominou-os *Psalmoi* (“salmos”) ou *Biblos Psalmion* (“livro dos

Como se referiu, são 150 os salmos contidos no saltério. A sua numeração, porém, não é uniforme nas traduções da Sagrada Escritura. Com efeito, a primeira tradução para grego (a chamada *Septuaginta* ou dos LXX), a *Vulgata* latina e as versões usadas na liturgia dividem de modo diverso alguns poemas em relação à versão hebraica original (e que serve de modelo às traduções modernas em vernáculo).

Assim, os salmos 9 e 10 na redacção em hebraico (*texto massorético*) formam um só na versão grega dos LXX e na *Vulgata* latina (9,1-21 e 9, 22-39). Desde o Salmo 11 ao 113 a versão hebraica conta com uma unidade a mais que a dos LXX e a da *Vulgata*. Também os 114 e 115 hebraicos são um só nas versões grega e latina (113,1-8 e 113, 9-26). Inversamente, o 116 hebraico divide-se, nos LXX e na *Vulgata*, nos Salmos 114 e 115. Mas o 146 e 147 das versões grega e latina unem-se no hebreu para formar o 147, 1-11 e 147, 12-20 e, assim, os três últimos salmos, 148, 149 e 150, têm igual numeração.

Em esquema

Bíblia Hebraica (TM)	Versão grega, <i>Vulgata</i> , Liturgia
1 – 8	1 – 8
9 – 10	9
11 – 113	10 – 112
114 – 115	113
116	114 – 115
117 – 146	116 – 145
147, 1-11	146
147, 12-20	147
148 – 150	148 – 150

No canto gregoriano, segue-se a numeração litúrgica.

Os salmos dão corpo, como se disse, ao livro de oração do povo judaico. Porém, não constituem poemas circunscritos a uma cultura limitada – neles se exprime de forma admirável a multiplicidade de sentimentos e de atitudes orantes do ser humano: louvor, acção de graças, súplica...; neles emerge a alegria do doente que é curado e revela-se aquele que olhando a imensidão dos céus louva a obra criadora de Deus; neles encontramos o pecador que invoca a misericórdia divina e o homem injustiçado e perseguido que clama por auxílio... Não foi apenas por isso (e este *apenas* já seria bastante!) que a Igreja «adoptou» os salmos como conteúdo básico para a oração litúrgica. A centralidade do livro dos salmos para o culto cristão decorre também e sobretudo da estreita conexão que as primeiras comunidades cristãs encontram entre os salmos e a pessoa de Jesus. Com efeito, os salmos são vistos como profecias do próprio Cristo: os salmos falam do Messias, anunciando em forma poética o que haveria de realizar-se no mistério salvífico de Jesus Cristo, como, aliás, Ele mesmo declararia aos discípulos (cf. Lc. 24, 44). Não surpreende, por isso, que o Saltério seja o livro do Antigo Testamento mais citado nos escritos

salmos”), da circunstância de em muitos desses poemas aparecer a referência *mizmor*: forma substantivada do verbo *zamar* que significa cantar acompanhado de um instrumento de corda, o *saltério*.

¹¹² O Saltério não foi composto de uma só vez e por uma só pessoa. Muito embora a tradição atribua os salmos ao rei David (atribuição essa, aliás, expressa em numerosos salmos), a verdade é que o processo de composição do Saltério se estendeu por muito tempo (entre os séculos X e III a. C.) e apresenta diversos estratos culturais e literários. Nesse sentido, pode dizer-se com razão que o livro dos Salmos constitui uma «coleção de coleções» (MORLA ASCENSIO, *Libros sapienciales y otros escritos*, 2000, p. 306).

neotestamentários, como ocorre nas passagens em que Jesus cita directamente versículos salmódicos (p. ex., quando utiliza o salmo 109 (110): *disse o Senhor ao meu Senhor: senta-te à minha direita*, para evidenciar a Sua vocação messiânica, ou o salmo 117 (118): *a pedra que os construtores rejeitaram tornou-se pedra angular*, anunciando a Ressurreição); ou, ainda, nas conhecidas referências no contexto dos Evangelhos da Paixão (cf. os salmos 21 (22): *meu Deus, meu Deus, porque me abandonastes?, repartem entre si as minhas vestes, trespassaram as minhas mãos e os meus pés*; 68 (69): *dão-me fel a beber*; e 30 (31): *em vossas mãos entrego o meu Espírito*); ou, para dar um último exemplo, quando se invoca o texto sálmico para afirmar o cumprimento em Jesus Cristo da promessa contida no salmo (entre muitos, veja-se o discurso inicial de Pedro (Act. 2, 24) após o Pentecostes, que utiliza o salmo 15 (16): *não deixareis o Vosso Servo conhecer a corrupção*, como alicerce da Ressurreição de Cristo). Por outro lado, o cristianismo nascente reconhece nos salmos a voz de Jesus (*Psalmus vox Christi*) e encontra nos salmos as palavras para exprimir-Lhe a sua oração incessante (*Psalmus ad Christum*). Assim, o novo culto vai adoptar o saltério para base da sua própria expressão orante e, por conseguinte, como fonte primária dos cantos, quer da Liturgia das Horas, em que ocupam lugar central, quer dos cantos da Missa: com efeito, grande parte dos Intróitos, Graduais, dos Ofertórios e dos versos do Aleluia é composta por versos sálmicos.

«Quando os fiéis vigiam na igreja durante a noite, David é primeiro, centro e último. Quando pela aurora se cantam os hinos, David é primeiro, centro e último. Nas procissões funerais e no sepultamento, David é primeiro, centro e último».

S. Jerónimo (347?-407)

b) *Cânticos bíblicos*

A Igreja toma também para a sua oração litúrgica **outros poemas bíblicos** – embora em muitos casos apresentem estruturas e, mesmo, conteúdos similares aos salmos, estes poemas não fazem parte da colecção do saltério, antes se encontram disseminados por outros livros bíblicos; recebem o nome genérico de **cânticos**. Assim, o chamado *cântico de Moisés*, celebrando a passagem do Mar Vermelho, constante do Livro do Êxodo, ou o *cântico dos três jovens* lançados na fornalha ardente, conservado no Livro de Daniel, etc. Também o Novo Testamento nos transmitiu alguns cânticos magníficos, tanto nas cartas de Paulo, Pedro, Tiago, como no Apocalipse. Particular relevo é dado aos três *cânticos evangélicos*: *Benedictus* (Lc. 1, 68-79), *Magnificat* (Lc. 1, 46-55) e *Nunc dimittis* (Lc. 2, 29-32), que a Igreja canta todos os dias do ano na sua Liturgia das Horas, respectivamente na hora de *Laudes*, de *Vésperas* e de *Completas*.

Os salmos e cânticos constituem a parte nuclear da Liturgia das Horas – a chamada *salmódia*¹¹³.

c) *Elementos complementares da salmodia: as antífonas*

Na Liturgia das Horas, a recitação dos salmos e demais poemas bíblicos é integrada por uma antífona, pequeno texto que, por tradição, se canta no início e no final do salmo. Do ponto de vista litúrgico, têm uma função coadjuvante. Como se diz na *Instrução Geral sobre a Liturgia das Horas* (1970), «as antífonas servem para tornar mais claro o género literário do salmo; transformam o salmo em oração pessoal; põem em relevo esta ou aquela sentença digna de particular atenção e que de outro modo passaria despercebida. Dão ao salmo um colorido especial, em harmonia com as circunstâncias em que é utilizado; ajudam

¹¹³ As particularidades técnico-musicais da salmodia gregoriana serão abordadas no próximo capítulo.

muito a interpretar o salmo num sentido tipológico conforme as festas [...]; finalmente, contribuem para tornar a recitação dos salmos mais agradável e variada» (n.º 113).

O gregoriano legou-nos bastante mais de mil antífonas, pequenas mas inestimáveis jóias da composição literária e musical. A maioria está escrita em estilo silábico e com um constante recurso à técnica formular das *melodias-tipo*¹¹⁴.

d) Leituras

A celebração do Ofício Divino comporta também leituras, quer da Sagrada Escritura, quer da Tradição da Igreja, sobretudo da Patrística. As leituras são breves na maioria das horas litúrgicas; mas têm relevo acrescido na hora designada justamente por *Ofício de Leitura*, correspondente na actual ordenação litúrgica às anteriores *Matinas* ou, por terem na origem carácter vigiliar, *Nocturnos*. Nos antigos usos litúrgicos, as leituras não eram *lidas* mas sim *cantiladas*, isto é, proclamadas *cum canto* segundo esquemas formulares simples baseados na acentuação e pontuação. Algumas leituras conheceram, porém, um tratamento musical específico: entre elas, merecem especial destaque as chamadas *Lamentações de Jeremias* ou *Trenos* cantadas em Quinta-Feira Santa, Sexta-feira Santa e Sábado Santo, e para os quais existem diversos *tons* no repertório monódico, bem como tantos exemplares magníficos da polifonia (Palestrina, Lassus...) e do barroco (Couperin, Charpentier...).

e) Responsórios

Em íntima conexão com as leituras encontram-se os *responsórios*. Consoante a leitura é breve ou longa, assim também o responsório é mais curto (*responsório breve*) ou mais dilatado (*responsório longo* ou *prolixo*).

Como resulta da própria designação, têm estrutura responsorial: um refrão ou responso, um verso, repetindo-se o refrão ou uma secção, conhecida por *presa* na nossa prática litúrgica antiga, podendo, ainda, integrar a primeira parte do Glória (forma ABA ou A / A' (presa) / B / A' / Glória / A')

Os antigos manuscritos conservam várias centenas de *responsoria prolixa*, com textos bíblicos (relevante o conjunto de responsórios com textos tirados dos chamados livros históricos: Reis, Ester...) ou de elaboração poética. No corpo de responsórios, tornaram-se particularmente famosos os responsórios do Natal¹¹⁵ e, sobretudo, os chamados *responsórios de trevas*¹¹⁶: *O vos omnes, Tenebrae factae sunt, In Monte Oliveti, Tristis est*, etc., etc., cantados de acordo com a antiga ordenação litúrgica durante os últimos dias da Semana Santa, e que se encontram entre os textos mais musicados de toda a história (recorde-se Victoria, Gesualdo, Francisco Martins, Manuel Faria).

Do ponto de vista compositivo, enquanto o responso propriamente dito têm estrutura musical mais livre, já os versos são maioritariamente construídos sobre estruturas formulares: *tons ornados*.

f) Hinos

¹¹⁴ Cf. as antífonas da figura 68 e texto correspondente

¹¹⁵ Sobre os responsórios do Natal, v. J. GAJARD, *Les plus belles mélodies grégoriennes*, pp. 28 ss.

¹¹⁶ Cf., de novo, as sugestivas leituras de J. GAJARD, *Les plus belles mélodies grégoriennes*, pp. 102 ss.

Como espécie de abertura a cada hora¹¹⁷, canta-se um *hino*¹¹⁸: composição poética não bíblica, embora nela encontre raízes de inspiração. Já se referiu que a hinodia cristã em latim é muitíssimo vasta: o recente *Liber Hymnarius* apresenta 267 hinos, uma diminuta porção da totalidade. Musicalmente, os hinos inserem-se no género silábico.

g) *Te Deum*

Pertence, juntamente com o *Glória* e o hino *Te decet laus*, às mais remotas poesias cristãs¹¹⁹. A investigação actual tende a atribuir o texto a Nicetas de Remesiana (séc. V), embora uma antiga tradição (infundada, é certo) imputasse a autoria do hino a Santo Ambrósio e Santo Agostinho, numa inspirada improvisação conjunta aquando do baptismo de Agostinho. Tem conteúdo doxológico, com uma primeira parte muito semelhante a uma Oração eucarística, com *prefácio* e *sanctus*. Na ordenação litúrgica, o *Te Deum* é cantado no termo do Ofício de Leituras, nos domingos e festas. Mas dado o seu carácter laudatório, foi muito usado noutras ocasiões de acção de graça e (também) de exaltação do poder. A história da música é rica em *Te Deum*.

h) *Antífonas marianas*

A última hora do ciclo diário, rezada antes de deitar, é, como se disse a hora de *Completas*. A concluir essa celebração, canta-se uma antífona em louvor da Virgem Maria, variável consoante o tempo litúrgico. Os livros de canto conservam duas versões ou tons para algumas dessas antífonas: o tom solene e o tom simples. Recordamos as quatro mais importantes¹²⁰:

– *Salve Regina*: não se sabe ao certo quem é o autor do poema (talvez Adhémar de Monteil), mas remontará ao séc. XI. O tom solene, do I modo, é muito belo e inspirou magníficas composições polifónicas e música de órgão; mais conhecido, porém, o tom simples, neogregoriano, do séc. XVII.

– *Alma Redemptoris Mater*: texto atribuído a Hermann Contractus (séc. XI). Canta-se no tempo do Advento. O tom simples foi composto nos finais do séc. XIX, talvez por D. Pothier ou por D. Fonteinne.

– *Ave, Regina Coelorum*: o texto não será posterior ao séc. XIII. O tom simples é uma Adaptação (D. Pothier?) de um canto pascal, *Ecce manu forti*.

¹¹⁷ Tal como se infere do que se diz no texto, na actual ordenação litúrgica o hino canta-se no início da celebração, precedendo a salmodia. Antes da reforma conciliar, a colocação do hino não era uniforme nas diversas horas: em Laudes e Vésperas o hino cantava-se depois da salmodia. No desenho em vigor, fica patente a sua função *introdutória*. Nesse sentido, diz a *Instrução geral sobre a Liturgia das Horas*: «A função do hino é dar a cada hora do Ofício ou a cada festa como que a sua tonalidade própria» (n.º 42). E na verdade, a maior partes dos hinos permite essa *contextualização* da celebração que se inicia: ou da concreta hora (*v. g.*, com a alusão ao nascer do sol, ao cair da tarde, à hora tertia...); ou com a referência explícita ao tempo litúrgico, ou à concreta festa (pense-se em muitos hinos dos ofícios no santoral).

¹¹⁸ Recorde-se a clássica “definição” de hino feita por S. Agostinho: «Sabeis o que é um hino? É um cântico de louvor a Deus. Se louvas a Deus, mas não cantas, não dizes um hino; se cantas, mas não louvas a Deus, não dizes um hino; se louvas algo que não pertença ao louvor de Deus, ainda que cantes louvores, não dizes um hino. Pois um hino comporta três coisas: que haja canto, que seja de louvor, e que o louvor se dirija a Deus» (*Enarrationes in Ps. 148*, 17; cf. *Antologia litúrgica*, n.º 3246, p. 780)

¹¹⁹ Cf. M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 224 ss., F. RAINOLDI, *Psallite sapienter*, pp. 245 s.

¹²⁰ J. GAJARD, *Les plus belles mélodies grégoriennes*, pp. 260 ss.

– *Regina Caeli*: cantada no tempo pascal, o seu texto terá sido composto em princípios do séc. XII. A versão mais conhecida (tom simples) parece provir do Antifonário maurista, com adaptações talvez da mão de D. Pothier (ver fig. 39).

CAPÍTULO IV

INTRODUÇÃO À SALMODIA

1. Aproximação ao conceito de salmodia: no plano literário (salmos e cânticos); no plano musical-proclamativo (fórmulas ou tons salmódicos).

1. Ao iniciar este capítulo, convém recordar que a expressão **salmodia** pode assumir diversos sentidos. Com efeito, e numa acepção estrita, etimologicamente vinculada, entende-se por salmodia o canto dos salmos. Além deste sentido restrito, o conceito de salmodia remete para mais amplo conteúdo, abrangendo ainda os outros cânticos bíblicos. Assim, e em conclusão, no plano literário-litúrgico, entende-se por salmodia a proclamação dos **salmos** propriamente ditos bem como dos restantes **cânticos bíblicos**.

2. O conceito de salmodia tem, ainda, um sentido **musical**, reportando-se agora directamente à técnica ou **forma de proclamação canora** dos textos. Mais concretamente, quando nos referimos à salmodia estamos a pensar em estruturas de canto, em **fórmulas** ou **modelos** ou **esquemas** que se adaptam aos diversos textos – os comumente designados **tons salmódicos**. Embora possuam estruturas básicas similares, estes esquemas ou modelos ou tons, tal como sucede com os cantos em geral, apresentam vários **estilos**. Assim, existem *tons salmódicos simples ou silábicos*, *tons salmódicos semi-ornados*, *tons salmódicos melismáticos*¹²¹. Neste curso abordaremos apenas os tons salmódicos silábicos, mais concretamente, os **tons simples** da salmodia na Liturgia das Horas. Nesta celebração litúrgica, a parte central é constituída, como se referiu no capítulo anterior, pela proclamação dos salmos e demais cânticos bíblicos, segundo a hora e a festa. Depois de cantar a **antífona** própria, canta-se o salmo, geralmente todo seguido e em coros alternados, concluindo-se com a doxologia *Gloria Patri*¹²² e a repetição da antífona.

3. Antes porém de entrar na explicitação dos elementos essenciais dos tons salmódicos simples, recorde-se que são várias as formas de recitação dos salmos na liturgia. Com efeito, e do ponto de vista do tipo de proclamação do texto sálmico, a salmodia litúrgica pode ser *a) directa* (ou *in directum*) – quando o texto é proclamado todo seguido, por um solista ou por toda a assembleia —; *b) responsorial* (ou com refrão), em que a proclamação do salmo é intercalada por um estribilho, geralmente pela assembleia; e *c) antifónica*, quando a proclamação é dividida entre dois grupos (dois coros) em alternância.

2. A estrutura fundamental da salmodia (elementos constitutivos de um tom salmódico simples)

a) Como se referiu, um tom salmódico constitui um esquema ou fórmula estereotipada que se aplica, segundo regras que adiante se explicitarão, aos diferentes textos, os versículos ou versos dos salmos e demais cânticos bíblicos. Estes *versos literários*

¹²¹ Para estes conceitos, v., *infra*, Cap. V, n.º 2.

¹²² O uso de cantar uma doxologia no final de cada Salmo é muito antigo, embora nem sempre fosse o *Gloria Patri*, como se verifica na liturgia hispânica (cf. o cânone 15 do IV Concílio de Toledo de 635 in: *Antologia Litúrgica*, n.º 5654, p. 1553).

apresentam também uma estrutura formal: cada verso está dividido, por norma, em duas partes: os *hemistíquios*. Quer a divisão em versos, quer a divisão destes em hemistíquios exprime com efeito uma característica muito patente na poesia hebraica: o *paralelismo*, como se pode ver nos exemplos seguintes:

Senhor, não me repreendais na vossa ira / (hemistíquio 1)
nem me castigueis na vossa indignação // (hemistíquio 2: fim de verso)

tende piedade de mim, Senhor, porque estou doente /
curai-me, pois se desconjuntam os meus ossos. // (Sl 6, 2-3).

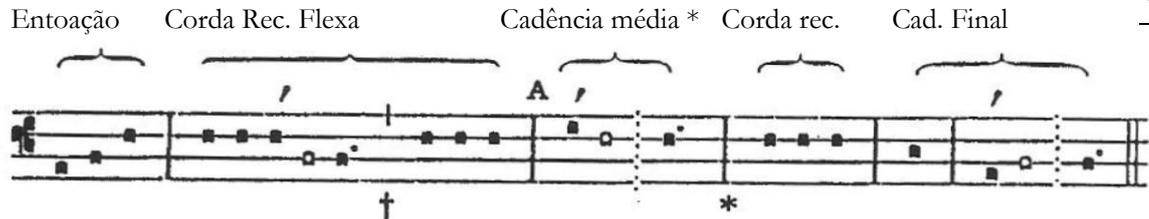
Confia ao Senhor o teu destino /
e tem confiança, que Ele actuará. //

Fará brilhar como a luz a tua justiça /
e como o sol do meio dia os teus direitos. // (Sl 36, 5-6).

Assim, também o tom salmódico apresenta uma estrutura **binária**. Essa divisão é assinalada nos livros de canto pelo **asterisco**.

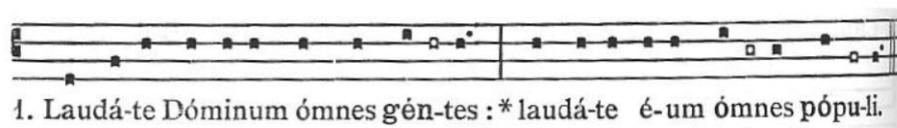
b) O tom salmódico é constituído pelos seguintes elementos: **entoação, corda de recitação ou tenor ou dominante, flexa, cadência (mediana e final)**, como se pode ver na figura seguinte.

Fig. 48



1. Entoação (*inchoatio*) – é o breve inciso melódico que estabelece a ligação entre o final da antífona e a corda de recitação. A entoação é constituída em alguns casos por 3 notas (como no exemplo acima), ou por dois grupos binários (dois grupos de duas notas cada: *clivis* e *pes*), por uma nota e um grupo binário, ou por um grupo binário e uma nota, sendo necessário respeitar estes esquemas na adaptação do texto, como se pode ver na aplicação da palavra *Laudate* nos dois exemplos seguintes, respectivamente dos tons salmódicos 5.º e 7.º.

Fig. 49



*Louvai o Senhor todas as nações: * louvai-O todos os povos.*

Fig. 50

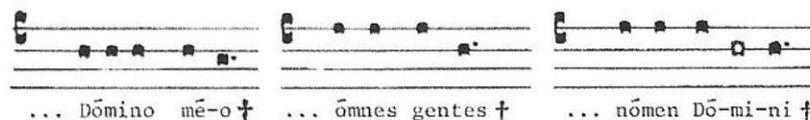


A entoação, repete-se, é um elemento de ligação entre o final da antífona e a corda de recitação, situada num grau mais elevado da escala. Porém, existem tons salmódicos em que a antífona e a corda de recitação se encontram no mesmo grau, pelo que se dispensa a entoação (tons *in directum*). Por outro lado, e por tradição, a entoação faz-se **apenas no primeiro verso**, entrando os restantes logo na corda de recitação, excepto nos três **cânticos evangélicos** (*Benedictus, Magnificat, Nunc dimittis*), em que a entoação se repete em todos os versos.

2. Corda de recitação (ou dominante ou *tenor*) – a corda de recitação é constituída pelas notas em que se proclama o verso desde a entoação até à *flexa* (quando ocorra) ou até à cadência mediana e desta até à cadência final. Trata-se de uma recitação com canto, uma *cantilação* feita *recto tono*, em que se deve observar a acentuação literária e os sentidos do texto. Os tons simples têm uma única corda de recitação, i. é, o primeiro e o segundo hemistíquios são cantados na mesma altura melódica. Há tons, porém, com duas cordas, como é o caso do chamado *tom peregrino*, em que primeira parte é cantada na corda *lá* e a segunda na corda *sol*.

3. Flexa – como se referiu, os versos do salmo estão divididos em duas partes. Sucede, por vezes, que por causa da extensão ou por razões atinentes ao texto é preciso interromper a cantilação, abandonando por momentos a corda de recitação, flectindo melodicamente a voz. A descida é de um tom inteiro (p ex: lá para sol, sol para fá), salvo se a corda de recitação se encontrar acima de um meio-tom (dó, fá) em que a descida é de uma terceira menor (assim, de dó para lá, de fá para ré). Quanto à forma de adaptar o texto à flexa, procede-se segundo esta regra: na palavra que deve flectir (e que é assinalada com o sinal gráfico †), a sílaba **tónica** é ainda cantada na corda de recitação, descendo-se na primeira sílaba a seguir à tónica.

Fig. 51



4. Cadências (*clausulae*) – tal como o verso se encontra dividido em duas partes, também o tom salmódico apresenta uma divisão, assinalada pelas duas cadências: a cadência a meio do verso, dita **cadência intermédia**, **média** ou suspensiva, e a **cadência final** ou conclusiva (*diferentiae*, nos livros latinos).

Cada tom possui apenas uma forma para a cadência média; mas há tons que têm diferentes formas de cadência final. Essas formas cadenciais são indicadas com a letra correspondente à nota com que a cadência conclui. Nos livros mais antigos, usa-se a letra maiúscula quando a terminação corresponde à final do modo e em minúscula quando não corresponde. Um exemplo: o 8.º tom é um tom de sol: se a cadência terminar em sol escreve-se 8.º G; se terminar em dó escreve-se 8.º c (c= dó). Desde o *Psalterium Monasticum* (1981) esse costume deixou de ser observado, usando-se a letra minúscula. Os livros de canto indicam qual a fórmula cadencial colocando no final da antífona as notas da cadência sobrepostas às vogais *Euouae*, abreviaturas, como se disse já, de *saeculorum amen*.

Refira-se, ainda, que em alguns tons salmódicos, antes do acento cadencial há *notas* (e *sílabas*) de *preparação*.

3. Os tons salmódicos simples do Ofício – classificação

Como se explicitou já, os tons salmódicos são esquemas melódicos para a proclamação dos salmos. A escolha do tom a aplicar faz-se em função da **estrutura modal** da antífona que antecede o salmo. Estiveram em uso variados tons; porém, com a passagem do tempo, esses esquemas, atendendo ao tenor ou dominante, foram classificados em oito categorias: os oito tons salmódicos em consonância com o sistema modal do *octoechos*. Acrescia a estes um outro esquema, chamado *tom peregrino* (estranho), na medida em que possuía duas cordas de recitação e não apenas uma. A profunda investigação modal realizada ao longo dos últimos 50 anos trouxe de novo para a luz esquemas salmódicos caídos no esquecimento: os *tons arcaicos* e os *tons anteriores ao sistema do octoechos*. O *Psalterium Monasticum*, publicado em 1981, traz já esses tons. Apresentamos o quadro geral dos tons simples do Ofício no termo deste capítulo.

4. Regras de adaptação salmódica. O texto literário e o estereótipo musical: as regras da acentuação e a construção das cadências tónicas.

a) Os textos dos salmos e cânticos são variados, multifformes; os tons salmódicos são, pelo contrário, fórmulas, esquemas, estereótipos com estreitos limites de adaptação. Indicaremos, de seguido, os princípios básicos que orientam a aplicação das fórmulas cadenciais ao texto latino.

Na salmodia simples do ofício, as fórmulas cadenciais são construídas com base na acentuação, isto é, são **cadências tónicas**: é em função do acento tónico que se determina o momento da cadência.

Para compreender esta questão, importa ter presente que no latim eclesiástico a acentuação das palavras polissilábicas pode ocorrer na **penúltima ou antepenúltima sílaba, mas nunca na última sílaba**:

Exemplos de acentuação na penúltima sílaba: **Pá**ter, **Redém**ptor – palavras **graves, paroxítonos** ou, por extensão, *espondeus*.

Exemplos de acentuação na antepenúltima sílaba: **Dó**minus, **splendó**ribus — palavras **esdrúxulas, proparoxítonos** ou, por extensão, *dáctilos*.

Tanto as cadências médias como as finais reconduzem-se a duas categorias quanto ao acento: cadências de **um acento** e cadências de **dois acentos**.

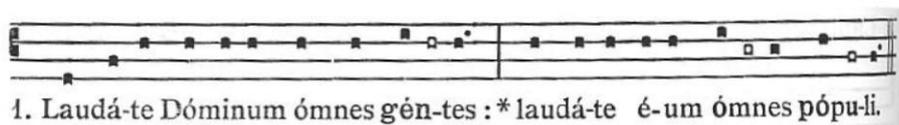
aa) *Cadências de um acento*

A fórmula cadencial de um acento é constituída:

– no mínimo, por duas sílabas: a primeira, acentuada, para a tensão ou impulso; a segunda, átona para o repouso ou distensão: **Pá**ter

– no máximo, por três sílabas, em que entre aquelas duas sílabas essenciais se insere uma outra átona, formando-se, pois, um proparoxítono (**Dó**minus) ou um pseudo-proparoxítono (conjugação de uma palavra paroxítona com um monossílabo): **Ná**tus est. Temos no exemplo seguinte, um tom salmódico com cadência média de um acento. O ponto quadrado com fundo branco usa-se quando a palavra é proparoxítônica – trata-se de uma nota supranumerária ou nota de **epêntese**.

Fig. 52



Dómino.
nátus est.

Há casos em que a nota de epêntese faz parte do próprio acento, antecipando-o quando a palavra é um proparoxítono, como se vê na figura abaixo na palavra *pópuli*.

Fig. 53



² Quóniam confirmáta est super nos misericórdia eius, *
et véritas Dómini manet in ætérnum.
Glória.

*Louvai o Senhor, todas as nações, aclamai-O todos os povos.
Pois a sua misericórdia para conosco é firme,
e a verdade do Senhor permanece para sempre.*

Nem sempre, porém, os acentos do texto cadencial apresentam estas configurações. Com efeito, o acento **real** da palavra pode estar na última sílaba:

- quando a frase termina com um monossílabo: indútus **est**; génu*i* **te**;
- ou quando a palavra tem origem hebraica: Jerusalém, Sió*n*.

Como ao latim litúrgico não admite a acentuação na última sílaba, torna-se necessário:

- anteceder a cadência ao acento anterior, ou criar acentos secundários (acentos não reais).
- considerar as palavras hebraicas como proparoxítonos: **JeRÚsalem** em vez de Jerusa**LÉM**, ou paroxítonas: **SÍ**on por Si**ÓN**.

Exemplos¹²³ (indicam-se os últimos acentos reais a negrito; os secundários que irão receber a fórmula tónica, com um sublinhado):

1. Bónus es **tú**.
2. sálvum me **fác**.
3. génu*i* **té**.
4. declináte de **té**.
5. Dóminus ex Si**ón**.

bb) Cadências de dois acentos

A fórmula cadencial de dois acentos é constituída por **duas sílabas acentuadas**, seguidas no mínimo por uma e no máximo por duas sílabas átonas. Exige-se, pois, que **entre** os dois acentos haja no **mínimo uma** sílaba mas nunca mais de duas.

Assim, temos:

- Cadências espondaicas: **córde méo**; **núnc et sémp**er (quatro sílabas);
- Cadências dáctilas: **Dóminus vóluit**, **Pátri et Fílio** (seis sílabas)
- Cadências espondaico-dáctilas: **Páter Dómini** (cinco sílabas)
- Cadências dáctilo-espondaicas: **Dóminus técum** (cinco sílabas)

Fig. 54



¹²³ Estes e outros exemplos em E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 56.

Em muitos casos, porém, os textos não se adequam a estas exigências, ou porque os acentos **reais** estão demasiado próximos (consecutivos) ou demasiado afastados.

Exemplos¹²⁴:

1. *acentos demasiado próximos (consecutivos)*: [nómini] túo dá glóriam // [confirmátum] est cor éius.

2. *acentos demasiado afastados*

a) com três sílabas de intervalo: novéllae olivárum // splendóribus sanctórum

b) com quatro sílabas de intervalo: in veritáte et aequitáte // véritas et iudícium.

c) com cinco sílabas de intervalo: ómnes generatiónes // dórmiam et requiéscam.

d) com seis sílabas de intervalo: in consílio iustórum et congregatióne.

e) com sete sílabas de intervalo: vénient cum exultatióne.

Em todas estas situações, tem de se *forjar* um acento de molde a aplicar-lhe a fórmula cadencial (nos exemplos acima, esses acentos secundários vão assinalados com sublinhado). Veja-se as figuras seguintes: na primeira, para que o acento da fórmula incidisse sobre o acento **real** de *splendóribus* seriam necessárias três sílabas até ao acento seguinte, quando neste esquema, como se disse, só pode haver no máximo duas sílabas.

Fig. 55
Aplicação incorrecta

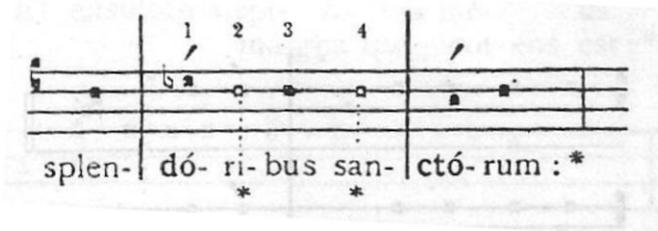


Fig. 56
Aplicação correcta



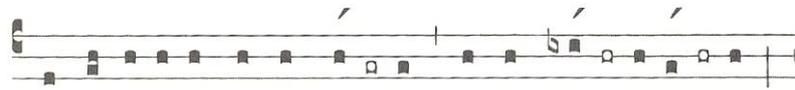
Como se pode ver acima, para adaptar a expressão *splendóribus sanctorum* criou-se um acento não real (no caso, sobre **bus**).

No segundo exemplo, *propitiatio est*, criou-se um acento secundário na sílaba *o*.

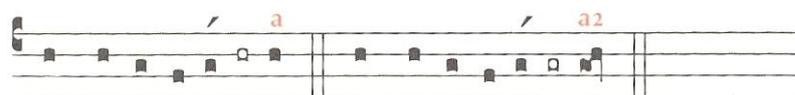
¹²⁴ De novo, v. E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 57.

TONS SALMÓDICOS SIMPLES¹²⁵

TONUS I



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *



Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.



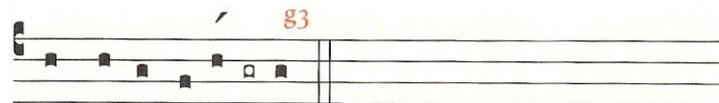
Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

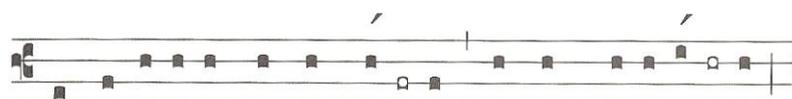


Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

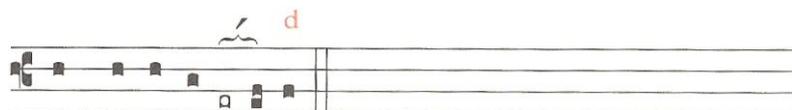


Atque sic fi-ní-tur.

TONUS II



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *



Atque sic fi-ní-tur.

¹²⁵ Apresentam-se os tons segundo o novo *Antiphonale Monasticum*, I, 2005, pp. 510 ss.

TONUS II*

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Atque sic fi-ní-tur.

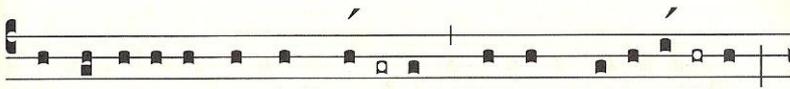
TONUS III

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

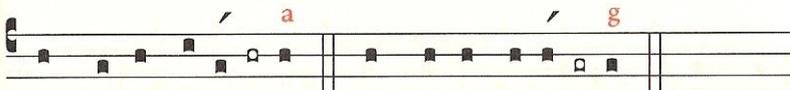
Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

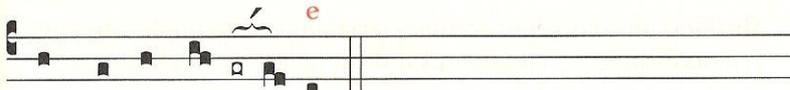
TONUS IV



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

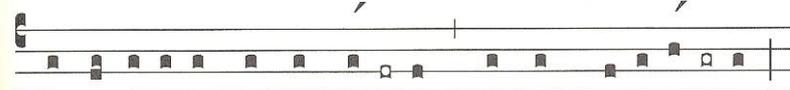


Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.



Atque sic fi- ní- tur.

TONUS IV*

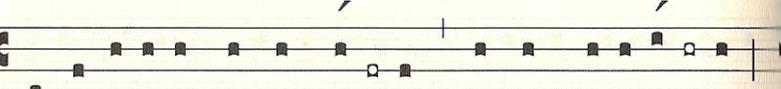


Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

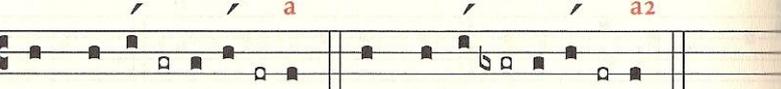


Atque sic fi-ní- tur.

TONUS V

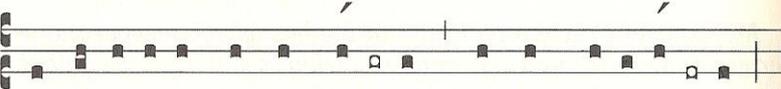


Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

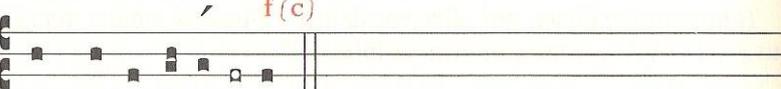


Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

TONUS VI

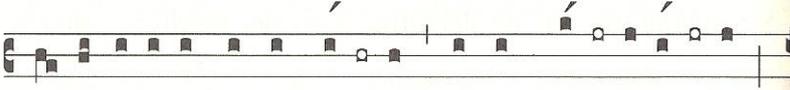


Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *



Atque sic fi-ní- tur.

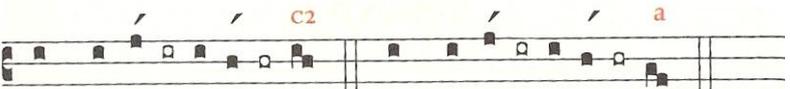
TONUS VII



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

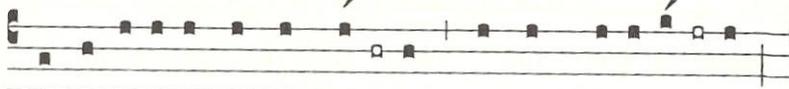


Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

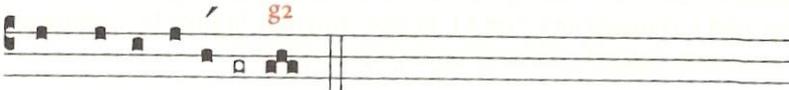
TONUS VIII



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

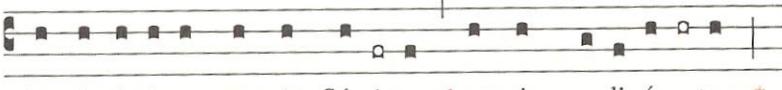


Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

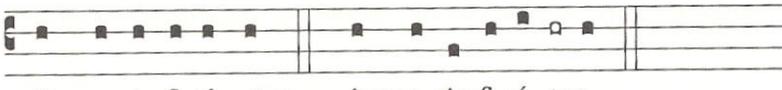


Atque sic fi-ní-tur.

TONUS C



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *



Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

TONUS D

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Atque sic fi-ní-tur.

TONUS E

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

Atque sic fi-ní-tur.

TONUS «PEREGRINUS»

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

Atque sic fi-ní-tur.

TOM DITO PASCAL

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

Atque sic fi-ní-tur.

CAPÍTULO V

INTRODUÇÃO À MODALIDADE GREGORIANA

1. Preliminares

A modalidade gregoriana como «ciência que estuda a origem, a evolução e a estrutura interna dos cantos do repertório litúrgico gregoriano»¹²⁶ conta-se entre as disciplinas mais complexas do gregoriano. Múltiplos factores e de diversa magnitude têm concorrido para o emaranhado de posições e controvérsias sobre o problema – entre eles, a tendência para partir de uma certa concepção modal (geralmente a coeva ao investigador), aplicando-a de seguida às melodias gregorianas. Ora, como adverte Jacques Chailley, «a noção de modo não é uma noção válida para todos os tempos e todos os países. Ela transformou-se ao longo dos séculos de tal maneira que só a podemos definir em função da época e do lugar onde ela se examina»¹²⁷. Isto vale, por inteiro, para o repertório gregoriano que não só está muito distanciado dos esquemas musicais hodiernos como não se apresenta uniforme no seu conteúdo, antes reflecte estratos modais de épocas e regiões distintas.

Atendendo aos propósitos do curso, que não pretende ir além de uma *iniciação*, pareceu-nos mais útil indicar alguns dos vectores essenciais implicados na modalidade gregoriana, de modo a fornecer um primeiro referente. Aliás, mais relevante do que fixar uma classificação teórica é desenvolver, no contacto assíduo com o repertório a *sensibilidade* ou *ouvido modal*.

Para traçar esse quadro referencial, servimo-nos, quase literalmente, da concisa e estruturada exposição que D. Daniel Saulnier dedicou em data recente ao tema¹²⁸.

2. O problema do *modo*

Na caracterização de um modo, importa atender a quatro critérios principais:

«1. Uma escala determinada, com a sua estrutura

A escala do modo é o catálogo no qual são escolhidos os graus da composição. A estrutura é a organização dos intervalos que separam esses graus, mas ainda a força e qualidade própria de cada grau.»

¹²⁶ A. TURCO, *Il canto gregoriano* – I. Corso fondamentale, 1996, p. 281.

¹²⁷ J. CHAILLEY, *L'imbraglio des modes*, 1960, p. 9.

¹²⁸ D. SAULNIER, *Les modes grégoriens*, 1997, p. 16 ss. Como se diz em texto, a exposição segue *pari passu*, embora resumindo, o estudo de D. Saulnier; as transcrições literais vão assinaladas com as devidas aspas, mas nem sempre se fará menção da página respectiva. A modalidade, já se disse, dá azo a amplíssima literatura, desde os tempos mais remotos. Na segunda metade do séc. XX, merece uma referência particular a fundamental investigação de D. Jean Claire (cf., entre outros estudos, «Les répertoires liturgiques avant l'octoechos», *Études grégoriennes*, XV (1975), pp. 5 ss.). Em data mais próxima de nós, veja-se o trabalho de síntese de Alberto Turco *Il canto gregoriano* – II. Toni e modi, 1996, com larga resenha bibliográfica.

«2. Uma hierarquia entre os graus da escala

O compositor escolhe os graus no catálogo que constitui a escala e organiza-os numa melodia. Ao fazê-lo, ele impõe um papel específico, uma função a cada um desses graus. É a hierarquia dos graus da escala. Esta hierarquia é de ordem quantitativa: força e frequência de emprego de cada grau na composição. Mas ela deve entender-se também num sentido qualitativo: cada grau exerce uma função particular, um papel específico na economia da obra. Estudar um modo é, pois, dar conta do papel específico de cada grau da escala na composição. Num primeiro momento, deve distinguir-se a arquitectura da ornamentação. Depois, há que precisar a qualidade própria de cada um dos graus.

a) *As notas modais*

Quando uma nota tem um papel arquitectural forte costumamos dizer que é uma nota modal. Há aqui um certo abuso de linguagem. Com efeito, todos os graus da escala, na função que o compositor lhes atribui, concorrem para construir e desenhar o rosto modal da obra; elas são todas, num certo sentido, modais. Sem dúvida, as notas arquitecturais ficam mais presentes no ouvido, na medida em que a melodia insiste nelas (recitativos, apoios rítmicos, cadências, etc.). As notas ornamentais desaparecem mais depressa do campo da consciência auditiva. No entanto, elas desempenham um papel decisivo na sonoridade do modo. De facto, é escutando a relação de vizinhança entre as notas arquitecturais e os seus ornamentos que o ouvido pode reconhecer e identificar os graus arquitecturais. Em gregoriano, a ornamentação não é facultativa. A nota ornamental pode ser fraca – e nem sempre o é; mas sem ela, a composição perde a sua inteligibilidade.

b) *Interação entre a escala e a hierarquia dos graus*

Na análise de uma melodia nem sempre é fácil distinguir se a importância de um grau lhe advém da estrutura da escala ou da hierarquia introduzida pelo compositor [...] uma e outra influência contribuem para a elaboração da linguagem modal.»

«3. Fórmulas melódicas características

Uma composição modal pressupõe o emprego de fórmulas melódicas características. Estas fórmulas estão ligadas ao processo de composição e à memorização na tradição oral. Para os ouvintes, a fórmula constitui uma chamada de atenção que permite identificar imediatamente uma música familiar [...]. Para os cantores, a fórmula melódica representa um precioso auxílio para a memorização. Assim, uma fórmula de abertura, ao fazer ouvir os encadeamentos melódicos característicos, permite uma entrada segura nas sonoridades do modo. [...] Num estágio mais antigo da composição, certas fórmulas arcaicas eram específicas de um certo modo e apenas dele. Com o processo de centonização e de ramificação crescente do repertório essas fórmulas perderam parte da sua especificidade e foram integradas progressivamente no vocabulário de vários modos.»

«4. Um sentimento modal: o *ethos*.

Nas músicas modais ainda existentes no nosso tempo, observa-se que “um sentimento modal (*ethos*) está ligado a cada noção de modo”. [...] A ideia de um laço entre os estados de alma e as diversas categorias do discurso musical» [foi sublinhada ao longo dos tempos]».

2. A evolução modal

2.1 Os modos arcaicos da cantilação e a modalidade evoluída

a) A estrutura modal originária do gregoriano é assaz elementar: trata-se de fórmulas de *cantilação*, cujo elemento constitutivo é uma «linha melódica horizontal sobre a qual se debita o texto (a corda de recitação)».

«A materialidade do texto traduz-se pela sucessão suave das sílabas que cantam regularmente sobre a corda, enquanto o ritmo do texto anima esta estrutura e dá origem a diferentes tipos de ornamentos musicais».

«O dinamismo do acento das palavras eleva a melodia acima da corda, em direcção ao agudo. O peso do fim dos incisos empurra a melodia para o grave nas pontuações».

«Um terceiro dinamismo, de ordem lírica e afectiva, provoca o desbordamento de um vocalizo sobre uma sílaba: o júbilo.»

A partir desta estrutura elementar, constrói-se um edifício modal um pouco mais desenvolvido, embora ainda com poucos graus da escala – «um único grau assegura a unidade arquitectural da composição e os outros servem de ornamento (um único pólo de composição: a corda de recitação ou cantilação e a final são idênticas)».

«O repertório gregoriano conservou três categorias modais para estas antigas cantilações. São designadas **cordas-mãe ou modos arcaicos** (os modos **C (dó) D (ré) E (mi)**).

Note-se que estas estruturas elementares só se conservam em alguns cantos dos estratos mais antigos do repertório: na salmodia responsorial simples (que o *Graduale simplex* restaurou) e numas quantas antífonas do ofício ferial. Os cantos da missa foram elaborados num quadro modal diverso, embora num caso ou noutro parece detectar-se, sob a forma modal mais complexa, resquícios das cordas-mãe originárias.

Apresentamos nas figuras seguintes dois exemplos de cantos construídos sobre uma estrutura modal arcaica, no caso no modo C (dó). No segundo exemplo, um canto de comunhão, a modalidade arcaica aparece *transposta* num quadro modal posterior, no entanto continua a ser visível que a corda de recitação é o dó (aqui escrito em fá), com as usuais descidas ao lá (aqui ré) grave e, num caso mesmo (*fidélis*), ao sol grave (aqui dó). Por outro lado, os si recebem bemol, não tanto para fugir ao *diabolus in musica* inerente ao trítono (fá-si), mas simplesmente porque na escrita em dó esse Si b corresponder ao fá (mi-fá, meio-tom).

Fig. 57

Sp̄. Spe-ra in De- o, * quóni-am adhuc confi-té-bor il-li.

ŕ. Sa-lu-tá-re vultus me- i, De- us me-us.

GS 221

*Espera em Deus, ainda O hei-de louvar:
Ele é a salvação do meu rosto e o meu Deus.*

Fig. 58

GT 218

Aproxima a tua mão e reconhece o lugar dos cravos, aleluia: e não sejas incrédulo mas fiel, aleluia, aleluia.

b) Tendo por base estas cordas originárias as melodias vão assumindo estruturas modais mais complexas¹²⁹.

A partir do século IX, as melodias passam a ser arrumadas num sistema classificatório de oito formas – o sistema do *octoechos* ou sistema dos oito modos gregorianos¹³⁰.

Para essa arrumação atende-se a dois critérios: o da **final** do canto e o do **tenor** salmódico ou corda de recitação ou, no caso de cantos desacompanhados de salmodia, o critério da *dominante*.

Com base no primeiro critério, identificam-se quatro *famílias* modais – as cadências finais são reconduzidas a quatro graus melódicos: Ré, Mi, Fá, Sol.

Mas o âmbito das melodias, dentro de cada família, é diverso, pelo que se traçou uma segunda divisão teórica, consoante a amplitude e a dominante da recitação ou o tenor salmódico nos cantos que integram um salmo.

Resultam assim as quatro escalas modais desdobradas em duas formas: uma construída mais sobre a região **aguda** da escala, dito modo **autêntico** (principal); a outra sobre a zona mais **grave** da escala: o modo **plagal** (derivado, relativo). Para designar essas formas modais usam-se termos de origem grega (*protus, deuterus, tritus, tetardus*) e um número de ordem (1.º modo, 2.º modo...) ¹³¹.

Protus autêntico	1.º modo	final ré	tenor lá
Protus plagal	2.º modo	final ré	tenor fá
Deuterus autêntico	3.º modo	final mi	tenor si [dó]
Deuterus plgal	4.º modo	final mi	tenor lá
Tritus autêntico	5.º modo	final fá	tenor dó
Tritus plagal	6.º modo	final fá	tenor lá
Tetradus autêntico	7.º modo	final sol	tenor ré
Tetradus plagal	8.º modo	final sol	tenor dó

¹²⁹ Cf. A.TURCO, *Il canto gregoriano* – I. Corso fondamentale, pp. 284 e ss., D. SAULNIER, *Les modes grégoriens*, pp. 29 ss.

¹³⁰ J. CHAILLEY, «Du pentatonisme a l'octoechos», *Études grégoriennes* XIX, 1980, pp. 165 ss.

¹³¹ Cf. D. SAULNIER, *Les modes grégoriens*, pp. 22, 45, A.TURCO, *Il canto gregoriano* – I. Corso fondamentale, pp. 291.

Fig. 59

ESCALAS MODAIS

The diagram illustrates the four modes of Gregorian chant, each with its authentic and plagal scales. The modes are Protus (I, II), Deuterus (III, IV), Tritus (V, VI), and Tetrardus (VII, VIII). Each mode is shown on two staves. The top staff represents the authentic scale, and the bottom staff represents the plagal scale. The 'finale' and 'tenore salm.' (chant tenor) are indicated for both scales. Roman numerals I-IV are shown on the left of each mode's staves.

Como se referiu, cada estrutura modal reveste uma *cor* específica, um certo *sentimento* ou *ethos*¹³². Já os antigos teóricos cunharam esses sentimentos. Assim:

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1.º Modo: <i>gravis</i> (grave) | 2.º Modo: <i>tristis</i> (triste) |
| 3.º Modo: <i>mysticus</i> (místico) | 4.º Modo: <i>harmonicus</i> (harmonioso) |
| 5.º Modo: <i>laetus</i> (alegre) | 6.º Modo: <i>devotus</i> (devoto) |
| 7.º Modo: <i>angelicus</i> (angélico) | 8.º Modo: <i>perfectus</i> (perfeito) |

¹³² Sobre o *ethos* modal, v. as interessantes leituras de J. JEANNETEAU, «L'éthos du troisième mode», in: *Requirentes modos musicos* (org. D. Saulnier), 1995, pp. 193 ss., «*Harmonicus*, Le quatrième mode», *Études grégoriennes*, XXV (1997), pp. 97 ss.

CAPÍTULO VI

INTRODUÇÃO À ESTÉTICA GREGORIANA (TEORIA DAS FORMAS MUSICAIS GREGORIANAS)

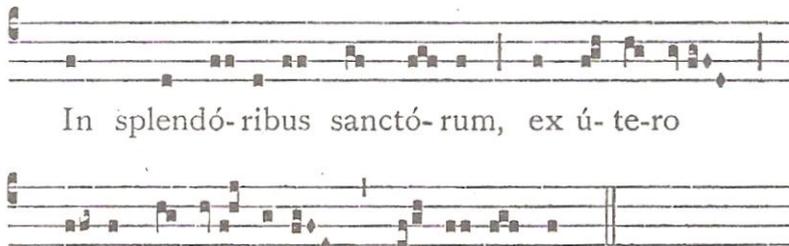
1. Características gerais da composição gregoriana

O gregoriano caracteriza-se pela sua dimensão puramente **melódica**¹³³. Refira-se, ainda, que a maior parte dos cantos se desenvolve num âmbito reduzido, distribuindo-se por uma tessitura média e com preferência pela progressão melódica por graus conjuntos; nas progressões por graus disjuntos, os intervalos são pouco amplos: terceira (maior e menor), quarta (perfeita), quinta (perfeita); os intervalos directos de sexta são raríssimos; e os saltos de sétima e de oitava directos ocorrem apenas fora do repertório autêntico, em obras tardias.

São muito numerosos os exemplos desta *contenção melódica*, que sapientemente sabe construir com recursos tão reduzidos. Reportamos, de imediato, o canto de comunhão da Missa da Noite de Natal, *In splendoribus*.

Fig. 60

VI.



In splendó-ribus sanctó-rum, ex ú-te-ro

ante lu-cí-ferum gé-nu-i te.

GR 44

Nos esplendores da santidade, antes da aurora Eu te gerei.

A melodia está construída numa escala *pentatónica*, sem referência aos graus semitonais, praticamente toda à volta da corda fá¹³⁴, num recitativo ligeiramente ornamentado. Só num ponto, no acento de *luciferum* a melodia sai do âmbito da quinta (ré / lá), para tocar na corda dó. Com esta paleta tão «pobre», soube o compositor gregoriano fazer obra de arte ao serviço de um texto e de um rito.

¹³³ Neste sentido, aliás, a prática de usar o órgão como acompanhamento, embora possa tolerar-se em algumas circunstâncias e para certo tipo de repertório, deve ser evitada por princípio, na medida em que introduz um contexto harmónico estranho à estrutura melódica do canto.

¹³⁴ Esta melodia, classificada no esquema dos oito modos como Tritus Plagal (6.º modo), pertence a estratos modais anteriores a esse modelo; mais concretamente, estamos em face de uma construção melódica sobre a corda-mãe de dó.

Aliás, este horizonte compreensivo – o do texto litúrgico na sua destinação funcional-simbólica – é indispensável para captar os princípios constitutivos da composição gregoriana e, por consequência, para delinear critérios de interpretação o mais possível congruentes com a intenção originária do canto.

No próximo capítulo se abordará com um pouco mais de pormenor o tema nuclear da interpretação. De todo o modo, nunca é demais enfatizar a admirável simbiose entre texto e melodia que percorre o repertório gregoriano. *In principio erat Verbum ...* E esta *Palavra* comunica-se aos homens e estabelece com eles diálogo fecundo e salvífico. A Liturgia é *também* tempo e veículo privilegiado para a comunicação de Deus com o Seu Povo, que na palavra da Igreja Lhe responde. Vivendo da palavra e para a palavra ritualmente contextualizada, a melodia gregoriana recebe dela os princípios animadores do seu agir performativo¹³⁵: o grau de desenvolvimento melódico dado às sílabas, a importância relativa dessas mesmas sílabas e das palavras na ordenação do discurso, a consequente hierarquia entre os pólos de articulação rítmica, as «rimas» musicais.

E mesmo quando parece que a palavra se apaga e a música se estende por longos vocalizos, ainda aqui se trata de dilatar a exaltação sonora da palavra, numa expansão exuberante da sua intrínseca ressonância.

A explicitação cabal do que se vem de dizer-se impunha largos desenvolvimentos sobre a técnica de composição gregoriana e, tantas são as linhas em que o tema da articulação entre texto e melodia se desdobra, requeria adequada e abundante exemplificação, objectivos não possíveis na presente *introdução*. De todo o modo, julgamos que não será demais enfatizar a primazia da palavra, não apenas no plano teológico-litúrgico, mas enquanto fonte constituinte do próprio corpo sonoro que a essa palavra se molda, conferindo-lhe por meio das qualidades específicas da linguagem musical novas e multiformes dimensões comunicativas. A melodia, com efeito, absorve o ritmo primordial do texto, que emerge logo da densidade fonética de cada sílaba, na sua vocalidade própria, na articulação consonântica, nas relações tensionais entre a sílaba acentuada, pólo animador da palavra, eixo rítmico por excelência, e a sílaba conclusiva na qual a palavra encontra a completa resolução significativa; joga com as variações de agógica e com a coloração modal no revestir de segmentos textuais relevantes; reflecte a organização interna de cada inciso e o equilíbrio (que não significa simetria) entre incisos, em ordem a que cada *palavra* e cada *sentido semântico* possam ressoar em plenitude.

Neste tipo de análise, importa não esquecer, todavia, uma atitude de humildade e de cautela que aprendemos do eminente investigador Willi Apel: não transpor para o gregoriano os quadros estéticos em que estamos culturalmente inseridos, sobretudo os que herdámos do romantismo musical, na sua focalização sobre a *expressividade subjectiva* de sentimento, ideias, impressões. Um intróito gregoriano não é um *Lied* de Schubert. Assim, há que exercer sempre vigilância sobre o *nosso* desejo de ler no concreto desenho melódico a confirmação de uma ideia prévia, de uma visão *pessoal* do texto. Como refere, entre outros exemplos, o mesmo Autor, há quem veja na descida melódica inicial da Antífona *Ecce ancilla Domini* a profunda reverência da Virgem Maria ante a saudação do Anjo. Porém, a utilização recorrente dos esquemas formulares similares para textos bem diversos (vejam-se as figuras seguintes) deve colocar o intérprete de sobreaviso quanto a este tipo de leituras *figuralistas*¹³⁶.

¹³⁵ Na conhecida expressão de Cícero, a palavra encerra em si um *cantus obscurior*, um canto escondido.

¹³⁶ Nesta mesma linha de reservas, recorda ainda Apel que a fórmula ascendente que tão bem se coaduna à antífona *Ascendo ad Patrem* (Subo para o Pai) é aplicada do mesmo modo à antífona *Descendi in hortum* (Desci ao jardim)? (Cf. W. APEL, *Il canto gregoriano*, 390 ss.).

Fig. 61

Ad Magnif.
Ant. VIII a



E C-ce ancíl-la Dómi-ni : * fi- at mi- hi se-cún-
dum verbum tu- um. E u o u a e.

Eis a escrava do Senhor: faça-se em mim segundo a tua palavra.

Fig. 62

Ant.
VIII a

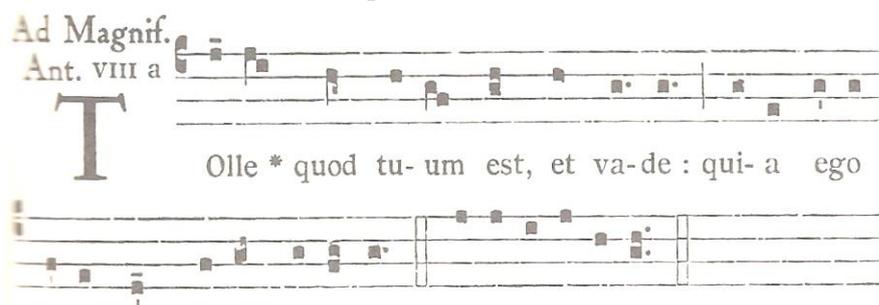


E C-ce complé-ta sunt * ómni- a quæ dicta sunt per
Ange-lum de Vírgi- ne Ma-rí- a. E u o u a e.

Eis que se completou tudo o que foi dito pelo Anjo sobre a Virgem Maria.

Fig. 63

Ad Magnif.
Ant. VIII a



T Olle * quod tu- um est, et va- de : qui- a ego
bonus sum, di- cit Dómi- nus. E u o u a e.

Leva o que te pertence e vai: pois Eu sou bom, diz o Senhor.

E reservas similares se hão-de ter quanto às estruturas modais empregues: não estão por exemplo várias antífonas do Ofício de Sexta-feira Santa no «aberto» modo de sol, enquanto o intróito do Domingo de Páscoa se move no âmbito estreito do interiorizante modo «menor» de mi?

Dizer isto não implica, no entanto, que os compositores gregorianos, ao revestir musicalmente uma palavra, descurassem a sua dimensão semântica e a função *retórica* do discurso verbal-melódico. Reportamos um exemplo expressivo, do Gradual *Miserere mihi*. O verso *Conturbata sunt omnia ossa mea* (Desconjuntam-se os meus ossos) abre com um extraordinário melisma, repleto de repercussões e de rimas melódicas, imprimindo uma tensão relevante ao termo. Terá sido por acaso?

Fig. 64



Mais especificamente comprovada no repertório é a aplicação da mesma melodia à mesma palavra em cantos distintos¹³⁷. Ou ainda a existência de rimas, suscitadas pela repetição de palavras, como se pode verificar no exemplo seguinte, na palavra *eos*¹³⁸. – *tentavit eos, probavit eos, accepit eos*).

Fig. 65

A handwritten musical score on aged paper. The text is: 'Et si coram hominibus tormenta passi sunt, Deus tentavit eos: tamquam aurum in fornace probavit eos, et sicut holocausta accipit eos.' The word 'eos' is repeated at the end of several phrases and is circled in red. The score includes Roman numerals I and II, and a reference to 'Sap. 3, 4, 6'. There are various musical notations and red ink annotations.

Pois se aos olhos dos homens sofreram tormentos, [assim] Deus os pôs à prova. Como ouro na fornalha Deus os provou e aceitou-os como um holocausto.

¹³⁷ São numerosos os exemplos: *hic calix* (GT 170: Co. *Hoc corpus*; GT 149: Co. *Pater, si non potest*); *cor meum* (GT 278: In. *Domine, in tua misericórdia*; GT 474: In. *Probasti*), etc., etc. Extensas tabelas comparativas podem ver-se em D. FOURNIER, *Sémio-esthétique du chant grégorien*, 1990, pp. 63-81.

¹³⁸ Cf., com outros exemplos, A. TURCO, *Il canto gregoriano*, 1996, 117.

2. Os estilos melódicos

Tendo em atenção o desenvolvimento musical dado ao texto, distinguem-se três géneros ou estilos fundamentais:

a) **silábico**: a cada sílaba do texto corresponde por regra uma só nota, por vezes duas. Este estilo é típico das antífonas simples do Ofício e dos recitativos, embora se encontrem exemplos de canto silábico noutra tipo de cantos: veja-se, por exemplo, o *Agnus Dei XVIII*, o *Sanctus XVIII*, etc.

b) **semi-ornado**: nos cantos deste género muitas das sílabas do texto recebem um tratamento musical mais desenvolvido, com pequenos grupos de notas, que se articulam livremente com sequências puramente silábicas. Os cantos de entrada (intróito) e da comunhão estão compostos em regra neste estilo (veja-se os exemplo da figura 11, *Suscipimus Deus* e 65, *Et si coram hominibus*).

c) **melismático** (ou ornado): estes cantos apresentam grandes desenvolvimentos melódicos sobre algumas sílabas, com neumas que podem atingir mesmo as dezenas de notas. A estes neumas particularmente desenvolvidos (as «longas grinaldas sonoras», na expressão de D. Eugénio Cardine) dá-se o nome de **melismas**¹³⁹. Verificam-se de modo particular no Gradual (sobretudo no versículo), no Aleluia e nos versos do Ofertório. Como exemplos de belos desenvolvimentos melismáticos, atente-se no verso do Gradual *Christus factus est (infra, fig. 71)*, sobre a sílaba *illum*, ou o espantoso *vo* do segundo *Iubilare* no Ofertório *Iubilare Deo (infra, fig. 73)*.

Neste tipo de expressão musical encontra eco a conhecida passagem de Santo Agostinho sobre o *iubilus*: «Não andes à procura de palavras, como se com elas pudesses expressar aquilo que agrada a Deus. Canta com júbilo. Cantar bem para Deus é cantar com júbilo. Que é cantar com júbilo? É compreender que não se pode explicar com palavras o que se canta com o coração. Os que cantam na colheita, na vindima ou em qualquer trabalho intenso, começam a exultar de alegria com as palavras do cântico; mas depois, quando cresce a emoção, sentem que já não podem explicá-la por palavras, desprendem-se da letra das palavras e entregam-se totalmente à melodia jubilosa. O "júbilo" é aquela melodia que traduz a incapacidade de exprimir por palavras o que sente o coração (...) para que o coração possa expandir a imensidade superabundante da sua alegria sem se ver coarctado pelas sílabas»¹⁴⁰.

3. A arte das fórmulas

Uma das características mais marcantes da composição gregoriana reside na difusa utilização de **fórmulas**, ou seja, de motivos musicais que se adaptam a textos e contextos diferentes. Também aqui se verifica o elogio de Cristo ao administrador que sabe tirar do seu tesouro coisas novas e antigas (Mt 13, 52: *nova et vetera*): o artista gregoriano emprega com sabedoria e apurado sentido estético motivos disseminados pelo extenso repertório, de modo a dar corpo a novas respostas melódicas, desde pequenos incisos até frases mais desenvolvidas.

¹³⁹ Encontra-se em alguns lugares a designação *pneuma*, isto é, sopro, espírito, como equivalente a melisma.

¹⁴⁰ *Enarrationes in Ps. 32*. Cf. *Antologia Litúrgica*, n.º 3110, p. 753.

Nos três exemplos seguintes mostra-se uma fórmula de abertura ou entoação muito característica do I modo.

Fig. 66

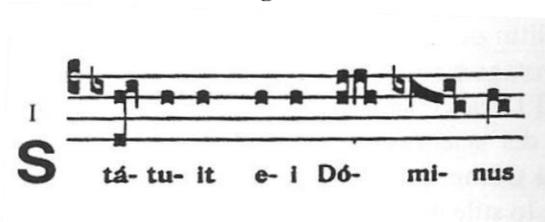


Fig. 67

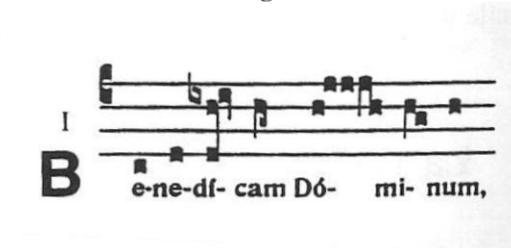
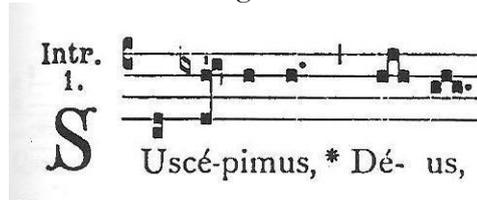


Fig. 68



Naturalmente, o emprego destes motivos formulares não é discricionário; pelo contrário, encontra-se sujeito a regras muito precisas – pelo modo de as aplicar a novas situações se aferia a arte do compositor. Com efeito, as fórmulas têm uma estrutura mais ou menos rígida, enquanto os textos são muito variáveis, tanto pelo número de sílabas como pela posição dos acentos na palavra como, ainda, pelo lugar que a palavra ocupa na ordenação do discurso (não se poderá aplicar uma fórmula de entoação como a das figuras anteriores a uma palavra conclusiva ou cadencial). Mas, dentro desses limites, as fórmulas admitem **modificações**, de molde a poderem funcionar mesmo em textos diversos.

Repare-se, de novo, nos exemplos acima. Esta fórmula de entoação, integrada pelas notas Ré – Lá – Si b, aplica-se à sílaba acentuada, é, pois, uma **fórmula tónica**. Quando a sílaba inicial da palavra é acentuada, como acontece em **Státuit** a fórmula pode aplicar-se sem mais. Porém, a sílaba acentuada da palavra inicial pode ser precedida de uma (como acontece em *Suscé-pimus*) ou mais sílabas (como em *Benedícam*). Deste modo, torna-se necessário que o núcleo central (formular) seja complementado por **notas de preparação**, no caso Dó – Ré (aplicadas sob forma de **pes** em *Suscé-pimus* e divididas em *Benedícam*).

São **quatro**, no essencial, os tipos de modificação. Para o seu enquadramento classificatório, a doutrina gregoriana recorreu à terminologia conceptual já trabalhada na linguística. Neste curso inicial, limitamo-nos a indicar de forma muito sucinta apenas os casos¹⁴¹.

¹⁴¹ Sobre este tema, em profundidade e apresentando numerosos exemplos, continua a ser fundamental a obra clássica de P. FERRETTI, *Esthétique gregorienne*, 1938, pp. 73 ss.

Modificações por:

1. **supressão** – a) *aférese* (eliminação das notas iniciais); b) *síncope* (eliminação de notas no interior da fórmula); c) *apócope* (eliminação de uma ou mais notas no final da fórmula).

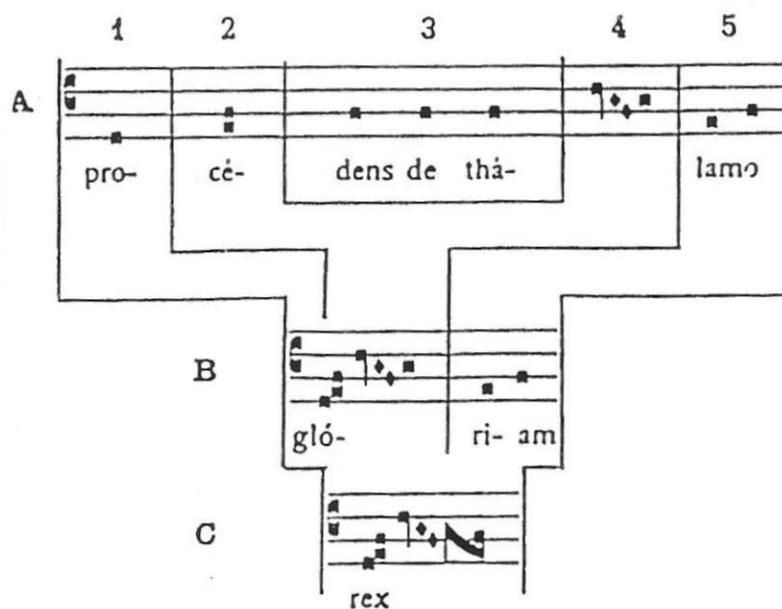
2. **adição** – a) *prótese* (acrescento de uma ou mais notas no início da fórmula, notas de preparação); b) *epéntese* (acrescento de uma nota ou grupo de notas no meio de uma fórmula construída sobre o acento); c) *epítese* ou *paragoge* (acrescento de uma nota ou grupo de notas no final da fórmula).

3. **contracção** – a) *sinérese* (fusão sobre uma sílaba única de duas ou mais notas cantadas sobre sílabas distintas); b) *elisão* (fusão que ocorre entre duas vocais iguais).

4. **divisão** ou **diérese** – distribuição sobre várias sílabas de um grupo que na fórmula é cantado sobre uma sílaba única. Traduz o mecanismo inverso da sinérese. Muitas vezes, não se consegue determinar qual a fórmula originária, por isso estes fenómenos são designados por **sinérese-diérese**.

Veja-se o exemplo seguinte:

Fig. 69



4. Os processos típicos de composição gregoriana

A exposição anterior já introduziu, de certa forma, na arte compositiva gregoriana, que pode parecer, a um olhar moderno fascinado pelo último grito da moda, algo limitada, mas que exprime, pelo contrário, extraordinária plasticidade na sua metamórfica dimensão

adaptativa. Isto permite compreender os processos típicos de composição do repertório gregoriano, vale por dizer, os tipos fundamentais de melodias.

a) *Melodias-tipo* – trata-se da aplicação do mesmo modelo a textos diversos. Este processo é muito abundante nas antífonas do ofício: por ex., no *Antifonário de Hartker* (finais do séc. X), entre as 2. 200 antífonas só existem 47 tipos diversos. Mas nos cantos da Missa também surgem exemplos bastante significativos: assim, os chamados Graduais de II modo em lá em que a mesma melodia básica é adaptada a mais de vinte textos diversos¹⁴², bem como os *Alleluia* tipo *Dies sanctificatus* e *Ostende nobis*¹⁴³, ou, ainda, os Cânticos do VIII modo.

Na figura seguinte põe-se em confronto duas antífonas que seguem a mesma melodia-tipo. Como se pode verificar, as diferenças textuais obrigaram o compositor a ligeiras adaptações da melodia formular. Todavia essas subtis variações deixam inalterado o esquema. Deste modo, se possibilitava a composição e, naturalmente, a execução: em virtude de uma demorada aprendizagem e memorização destas fórmulas e das respectivas regras de aplicação, os cantores interpretavam com segurança incontáveis textos¹⁴⁴.

Fig. 70

1 Antiphona. VII c

E Cce sacérdos magnus, * qui in di-ébus su- is
plá-cu-it De- o, et invéntus est † justus. T. P. † justus, al-
le-lú- ia. E u o u a e.

2 Ant. VII c

N ON est invéntus * sí-mi- lis il- li, qui conser-
vá- ret † legem Excél- si. T. P. † legem Excélsi, alle-

1. Eis o sacerdote eminente que durante a sua vida agradou ao Senhor e foi considerado justo.

¹⁴² Em pormenor sobre esta concreta melodia-tipo, v. B. RIBAY, «Les Graduels en II A», *Études grégoriennes* XXII, 1988, pp. 43 ss.

¹⁴³ J. CLAIRE, «Les formules centons des *Alleluia* anciens», *Études grégoriennes* XX, 1981, pp. 3 ss.

¹⁴⁴ Outros exemplos, v. *supra*, figuras 61 a 63. Sobre este tema, em profundidade, v. P. FERRETTI, *Esthétique gregorienne*, 1938, pp. 106 ss.

2. Não apareceu ninguém que se lhe assemelhasse na guarda da lei do Altíssimo.

b) *Melodias centonizadas* – nestas melodias, o compositor não usa materiais completamente originais mas também não se limita a aplicar uma melodia preexistente ao novo texto, antes recorre a materiais melódicos já disponíveis no repertório, justapondo-os, fundindo-os, combinando-os de acordo com determinados princípios técnicos e estéticos. Deste modo, resultam melodias de tal modo adaptadas ao texto que parecem autênticas melodias originais, mas que são fruto, afinal, da articulação sapiente de fórmulas usadas noutros contextos.

Este processo, que não se confina à música, antes se estende às mais diversas formas artísticas (incluindo a literária¹⁴⁵), designa-se por **centonização**, da expressão latina *cento*, *centonis*, uma espécie de manta que os soldados romanos envergavam e que era cerzida usando tecidos diversos (manta-de-retalhos).

Como se disse, grande parte das melodias gregorianas estão construídas de forma centonizada, pela combinação de fragmentos – fórmulas – de origem diversa que se combinam e articulam em ordem a dar corpo a uma obra nova.

No repertório da Missa, o fenómeno da centonização é particularmente visível nos Graduais do V modo, sobretudo nos versículos. D. Paolo Ferretti, em estudo aturado deste fenómeno, identificou 37 fórmulas (de entoação, centrais, finais): é com esse material, embora sem repetir por inteiro a mesma sequência formular (o que nos remeteria para a melodia-tipo), antes combinando-as em esquemas variados, que os compositores gregorianos construíram 44 cantos *diferentes*, de admirável factura e tocante beleza¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Os textos litúrgicos, designadamente os destinados ao canto, são eles mesmos pródigos no uso da técnica centonizadora: ora invertendo a ordem literal dos incisos literários, ora fundindo numa unidade fragmentos literários mais ou menos dispersos. São incontáveis os exemplos. Entre os mais famosos, já se mencionou o caso do texto litúrgico do *sanctus*, que congloba passagens de distintos livros bíblicos (Is 6, 3 – e Apo 4, 8 – Sl 117 (118), v. 26). Como se compreende, esta *manipulação* dos textos bíblicos não se funda apenas numa ideia de economia, ao cortar partes do relato que seriam supérfluas. O trabalho de centonização expressa ainda uma ideia *teológica* e uma intenção *orante*. Atente-se no caso do Intróito *Justus*, do XXIII Domingo – *Justus es Domine, et rectum iudicium tuum*: (1ª frase) / *fac cum servo tuo secundum misericordiam tuam* (2ª frase): Tu és justo, Senhor, e os teus julgamentos são rectos; / [mas] trata o teu servo segundo a tua misericórdia. As duas frases do intróito provêm do mesmo salmo, respectivamente os versículos 137 e 124 do salmo 118 (119), o grande salmo em louvor da Lei. No texto bíblico, como acabou de ver-se, tais versos não só se encontram afastados, como na ordem inversa. O compositor do texto litúrgico, ao usar assim *livremente* o texto bíblico, sublinha a misericórdia que Deus manifesta para com os Seus filhos: Deus é *O Justo*, são rectos os Seus Juízos – então qual deveria ser a nossa *retribuição*? Mas o Senhor usa de misericórdia para conosco, e nessa misericórdia podemos confiadamente esperar.

¹⁴⁶ P. FERRETTI, *Esthétique gregorienne*, pp. 117 ss. Sobre o fenómeno da centonização dos Graduais de V modo, cf., ainda, W. APPEL, *Il canto gregoriano*, pp. 448 ss. As técnicas de aplicação a novos textos de motivos formulas manteve-se para além do período de ouro, à medida que novas festas litúrgicas iam sendo introduzidas nos calendários, quer geral quer específicos de certas famílias religiosas. Para uma atenta análise desse processo no contexto de três festas dos do santoral português, v. M. A. FRADE, *O próprio da Missa de três notáveis santos, em Coimbra: S. Teotónio, Rainha Santa Isabel, Santo Agostinho*, Roma, (diss.), Roma, 1987, espec. pp. 56 ss, 90 ss., 109 ss.

Fig. 71

Phil. 2, 8. V. 9

GR. V

C Hri-stus * factus est pro no- bis ob-é-
di- ens us-que ad mor-tem, mor-tem au-tem
cru- cis. *V.* Propter quod et De- us exal-
tá- vit il- lum, et
de- dit il- li no- men, quod est super
o- mne no- men.

*Cristo por nós (nosso amor) fez-se obediente até à morte e morte de cruz.
Por isso, Deus O exaltou e Lhe deu um nome que está acima de todos os nomes.*

Fig. 72

Io. 21, 23

GR. V

E X- i- it * sermo inter fra- tres, quod di-
scí- pu- lus il- le non mó-
ri- tur. *V.* Sed : Sic e- um vo- lo mané-
re, do- nec
vé- ni- am: tu me sé- que- re.

Correu então o rumor entre os irmãos de que aquele discípulo (João) não morreria.

«Mas [disse Jesus] se eu quero que ele fique até que Eu venha. Tu segue-me.

Nas figuras anteriores, apresentam-se dois Graduais de V Modo em que se verifica, sobretudo no versículo, a técnica da centonização.

É admirável pensar que o primeiro Gradual, *Christus factus est*, uma das obras mais expressivas do canto gregoriano, não constitua uma melodia original, de tal modo a música se adapta ao texto da Carta aos Filipenses¹⁴⁷: a descida sobre *crucis*, sublinhando o abaixamento, a *kenosis* do Filho do Homem; e o admirável contraste do versículo, na expansão melódica que sobe aos graus mais elevados do modo, expandindo-se num vocalizo sobre *illum*...: exaltou-O: Deus exaltou Cristo¹⁴⁸. Mas também aqui reside a genialidade da arte gregoriana: em reelaborar o material temático, dando origem a novas formas, como um espantoso caleidoscópio que em cada nova conjugação do mesmo conteúdo se desdobra em irrepetíveis jogos de luz.

c) *Melodias originais* – existem, no entanto, melodias originais, isto é, melodias pensadas para um texto determinado, cujo sentido expressivo o compositor procurou interpretar e amplificar com o canto.

Grande parte dos intróitos integra-se neste tipo de composições.

Apresenta-se, de seguida, o extraordinário ofertório *Iubilare Deo*, uma das obras-primas de toda a história da música.

¹⁴⁷ O texto litúrgico deste Gradual não corresponde exactamente à versão da Escritura, acrescentando-lhe um breve inciso: *Christus factus est pro nobis* obediens ... Este *pro nobis*, esta *causa* da obediência de Cristo, assumida, pois, *por nosso amor* (e *por nós homens e para nossa salvação*...), e que a Liturgia introduz no relato, está contido, naturalmente, no espírito da Carta aos Filipenses, mas revela a *releitura* que a Igreja orante faz dos textos sagrados. Outro exemplo interessante é o do canto de comunhão *Mirabantur omnes de his quae procedebant de ore Dei*. O texto inspira-se no relato evangélico de Lucas 4, 22: et *omnes* testimonium illi dabant et *mirabantur* in verbis gratiae quae procedebant de ore ipsius (Todos davam testemunho em seu favor e se admiravam com as palavras repletas de graça que saíam da sua boca). Mas como se verifica, a palavra *ipsius*, relativa a Jesus (todos se admiravam com as palavras de Jesus) é substituída por *Dei* (todos se admiravam com as palavras que saíam da boca de Deus) – *lex orandi, lex credendi*.

¹⁴⁸ Vale a pena reler as inspiradas palavras de D. Gajard sobre este Gradual. Cf. J. GAJARD, *Les plus belles mélodies grégoriennes*, pp. 121 ss.

Fig. 73

OF. I
RBCKS

Ubi lätete Deo univérſa terra:
iubilá-
te Deo univérſa terra:
psalmum di- ci- te nó- e-
mi- ni e- ius: ve- ni- te, et audi- te,
et nar- rábo vo- bis, o- mnes qui ti- mé-
tis De- um, quanta fe- cit Dó- mi- nus á- e-
fi- mae me- ae, alle- lú- ia.

GT 227

*Eleva a Deus vozes de júbilo, terra inteira, e proclama um salmo ao Seu nome.
Vinde e escutai, todos vós que temeis a Deus,
E eu vos narrarei quanto o Senhor fez por mim, aleluia.*

CAPÍTULO VII

INTRODUÇÃO À INTERPRETAÇÃO DO CANTO GREGORIANO (NOTAS SOBRE A RÍTMICA GREGORIANA)

A – Considerações preliminares

No remate deste curso decidimos abrir um capítulo sobre a interpretação do canto gregoriano (ou melhor, uma primeira abordagem ao problema da interpretação) – pois não é esta a necessária mediadora para que os dados estáticos da partitura se convertam em música? Em verdade, podemos afirmar que o caminho anterior, em que olhámos a história, apreendemos o sistema gráfico corrente, contactámos com formas musicais, estilos melódicos, estruturas de composição e arquitecturas modais, constituiu mero pressuposto, não um fim em si mesmo – este fim alcança-se quando o canto emerge na voz humana que o recria e com ele constrói de novo obra de arte, prece e louvor.

Todavia, poucos temas haverá tão controversos como o da interpretação do gregoriano. A continuidade com a *práxis* executiva da época que viu nascer as melodias (e não sabemos ao certo se haveria *uma* prática mais ou menos uniforme ou antes distintas formas de realizar o canto) perdeu-se em definitivo há muito – desse tempo restam uns quantos textos teóricos, pouco úteis para o esclarecimento do problema, aliás; e restam os únicos dados realmente objectivos, os testemunhos grafados pelos antigos copistas nos manuscritos medievais: embora não se lhes possa pedir soluções para todas as dúvidas interpretativas que se colocam hoje (pois a semiologia, insiste-se, não constitui uma metódica), estes códices constituem fontes incontornáveis no conhecimento do repertório gregoriano *auténtico* e, nesse sentido, limites da própria interpretação¹⁴⁹.

102

Pareceu-nos útil, de todo o modo, apresentar breve contextualização do problema rítmico tal como se colocou nas fases iniciais da restauração, de modo particular ao nível dos *métodos de leitura rítmica* que, a breve trecho, se tornariam o ponto nuclear da causa gregoriana.

Na verdade, e como se referiu noutro lugar, o processo de recuperação do gregoriano, ocorrida na segunda metade do século XIX, estendia-se em duas frentes-de-batalha. Desde logo, havia que proceder à reconstituição melódica: pretendia-se essencialmente dar de novo vida aos cantos na inteireza da sua melodia, dos intervalos e do número de notas, pois tudo isto se encontrava desfigurado e obscurecido pela poeira dos séculos. Esse trabalho extraordinário, devido em medida inestimável ao esforço de D. Pothier e seus directos colaboradores, veio a confluír na edição *Vaticana* que, embora contenha falhas na transcrição do desenho melódico, apresenta no geral uma versão melodicamente fiável dos diversos cantos.

Alcançado este primeiro e necessário patamar, o da leitura melódica, um outro, não menos complexo, se colocava: o da leitura ou interpretação rítmica. Pois, se a notação quadrada restaurada reproduzia os intervalos com rigor, podendo os cantos, desse ponto de vista, ser executados uma vez mais, já a informação de carácter *rítmico* disponível mostrava-se assaz limitada. Qual o valor das figuras? Uma figura cantada durante uma sílaba tem a mesma duração e peso rítmico do que quando cantada no contexto de outras figuras? Quais os pontos de conexão rítmica e como determiná-los? Eis apenas algumas das mais

¹⁴⁹ O estudo institucional da notação *in campo aperto* extravasa as possibilidades deste curso preliminar.

relevantes questões rítmicas convocadas pelo gregoriano – e múltiplas têm sido as propostas de solução¹⁵⁰.

B – A questão rítmica: mensuralismo *versus* ritmo livre. Os métodos de leitura rítmica.

Num primeiro momento (ainda não inteiramente superado), a temática rítmica foi dominada pela controvérsia *mensuralista*, isto é, pelo problema de saber se o gregoriano, à semelhança da música moderna (entenda-se, a música do século XIX), se encontra submetido ou não a esquemas rígidos de divisão rítmica, que se sucedem ao longo da melodia de modo fixo, *medido*. Muitas foram as propostas desenvolvidas nesta linha¹⁵¹.

Outra foi, porém a via que acabou por se impor: o gregoriano não se inclui no ritmo mensurado, antes apresenta uma estrutura rítmica *livre*, embora baseada numa unidade elementar tendencialmente isócrona (*equalismo*).

Neste contexto, merecem particular referência duas teorias rítmicas: a *teoria do ritmo oratório*, primeiramente esboçada por Augustin Gonthier, mas aperfeiçoada por D. Joseph Pothier; e a *teoria do ritmo livre musical*, também conhecida por *método de Solesmes*, devida a D. André Mocquereau e que conheceu amplíssima difusão, a ponto de constituir, durante largas décadas, a metodologia dominante no panorama internacional.

1. A teoria do ritmo livre oratório (M. Gontier / D. Pothier)

Pode dizer-se que os fundamentos do chamado *ritmo oratório* remontam ao próprio D. Guéranger, fundador da Abadia de S. Pedro de Solesmes. Na verdade, ainda fora de quadros teóricos, o Abade de Solesmes promove com os seus monges uma forma de canto revolucionária para a época. Já não uma execução pesada e marteladas das sílabas, mas sim uma recitação fluida, orientada pelos princípios do discurso verbal: cantar as palavras e com elas construir frases e sentidos.

Este novo estilo *intuitivo* viria a encontrar tradução mais elaborada na *Méthode raisonnée de plain-chant*, escrito por Augustin Gontier em 1859: «a regra de ouro que domina todas as regras é que, excepto na melodia pura, o canto é uma leitura inteligente, bem acentuada, feita com boa prosódia e fraseado justo»¹⁵².

D. Joseph Pothier (1835-1922) veio dar um impulso decisivo a estes princípios, corporizando a essência do *ritmo oratório*. Também para ele o gregoriano constitui antes de mais um discurso verbal *cum* ou *in canto*. Em consequência, o princípio fundamental do

¹⁵⁰ Propostas que partem do pressuposto de que é possível determinar critérios de ordenação rítmica. Céptico a tal propósito, cf. W. APPEL, *Il canto gregoriano*, pp. 169 ss.: «é de certo modo exagerada a importância atribuída à questão do ritmo. Os numerosos esforços feitos nesta direcção aparecem-me como respostas a um problema que na realidade nunca existiu. Não quero dizer com isto que o canto gregoriano não tenha um ritmo. Todavia, o seu ritmo não é regulado por um sistema rítmico preordenado, vale por dizer, por uma série de regras claramente formuladas e aplicadas sistematicamente, regras que estabeleçam seja a duração das notas, seja outras particularidades atinentes ao ritmo no seu sentido mais geral».

¹⁵¹ Entre tantas, recorde-se a tese de HOUDARD, *Le rythme du chant grégorien*, 1898, que sustentou a redução de todas as figuras neumáticas a um valor fixo equivalente à moderna semínima, assim, cada ponto ou a virga valeriam uma semínima, cada nota do pés valeria uma colcheia etc. Para mais informações sobre as correntes mensuralistas, v., por todos, W. APPEL, *Il canto gregoriano*, pp. 172 ss.

¹⁵² A. GONTHIER, *Metodo ragionato di canto piano*, p. 46. Antes, Gonthier definira o cantochão como «uma recitação em música cujas notas têm um valor indeterminado e cujo ritmo, essencialmente livre, é o ritmo do discurso» (p. 37). Uma recitação bem ritmada em que consiste? Responde o autor: «em dar a cada sílaba o som e o valor que lhe pertencem, a cada palavra o acento que lhe é próprio, a cada período a distinção dos membros que a compõem, por meio de uma pausa regular no movimento da recitação» (p. 38).

ritmo – ritmo por natureza *livre*, não regular –, e que se exprime numa ideia de *proporção* entre as distintas partes desse mesmo discurso¹⁵³, emana das próprias leis que presidem à oratória, designadamente do valor específico dos *acentos tónicos* e das articulações discursivas. A sua aplicação prática não se condensa em regras fixas mas afere-se «pelo sentimento íntimo de que o ouvido é critério». Assim, o canto gregoriano, nos contextos silábicos e semi-ornados, deve cantar-se como uma *leitura inteligente*, em que tanto as notas como as sílabas possuem um valor indeterminado, pois o ritmo musical confunde-se e molda-se no ritmo oratório ou do discurso, sobretudo no começo e no fim das divisões, sem se pretender quanto às partes restantes da melodia uma «perfeição rítmica supérflua»¹⁵⁴.

Como principais meios auxiliares da interpretação rítmica, a notação quadrada concebida por Pothier (e que veio a ser acolhida pela edição típica da Santa Sé) oferecia as *barras*, autênticos sinais de pontuação a assinalar as várias articulações do discurso verbal-melódico, o agrupamento dos neumas¹⁵⁵ e o espaçamento entre as figuras (as chamadas *brancas* da edição *Vaticana*), indicativo da *mora vocis*.

Na figura seguinte, constante do proémio do Gradual Romanum de 1908, exemplifica-se a aplicação das regras de articulação rítmica, assinalados pelas letras: D (ponto de articulação indicado pela nota com haste em culminância melódica), B (ponto de articulação indicado pelo espaçamento entre os neumas), A (articulação em virtude do agrupamento neumático), C (articulação indicada pelas barras)¹⁵⁶.

Fig. 74



2. A teoria do ritmo livre musical de D. Mocquereau

2. 1 Como se referiu já, a teoria rítmica que maior difusão conheceu ficou a dever-se ao monge beneditino André Mocquereau¹⁵⁷ (1849-1930). Discípulo e colaborador

¹⁵³ J. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes*, 1880, p. 178: «La proportion entre les divisions constitue le rythme».

¹⁵⁴ J. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes*, 1880, p. 190.

¹⁵⁵ A primeira nota de cada neuma seria ritmicamente relevante.

¹⁵⁶ *Graduale Romanum*, 1908, p. XII. Para uma exposição do funcionamento das regras, v. D. JOHNER, *A New School of Gregorian Chant*, 5.ª ed., 1925, pp. 40 ss. Uma recente revalorização da Edição Vaticana de 1908 e da interpretação rítmica de Pothier pode ver-se em OSTROWSKI, J., «How to Read the Vatican Gradual», 135 *Sacred Music* (2008), pp. 21 ss.

¹⁵⁷ D. Mocquereau lega à história da cultura e da música uma obra de superlativo valor, que se desdobra por múltiplos domínios. A focalização na questão rítmica, um dos aspectos mais famosos (mas mais contestados) do seu ensino, tem obscurecido outros planos em que rasgou caminhos que o passar do tempo revelaria fecundos. Assim, não podemos esquecer o seu trabalho pioneiro e iluminante na investigação paleográfica sobre os mais antigos manuscritos medievais, cuja publicação fac-similada promoveu, e que está na base dos estudos semiológicos posteriores e da própria edição crítica do *Graduale*, iniciada já bem depois da sua morte mas que recolheria as lições do seu ensinamento. Aliás, é a preocupação para aproximar a notação quadrada das subtilezas da escrita adiestemática que está subjacente às edições rítmicas. Para uma análise dos diversos aspectos da obra científica de D. Mocquereau, v. J. CLAIRE, «Dom André Mocquereau cinquante ans après sa mort», *Études grégoriennes* XIX (1980), pp. 3 ss.

durante bastantes anos de D. Pothier, Mocquereau viria a propugnar, no entanto, soluções diversas no que diz respeito à questão rítmica. Não é este o momento e o lugar para detida explicitação da fundamentação teórica e dos quadros referenciais em que a nova doutrina se apoia. Diga-se, de todo o modo, que a preocupação do *método* (a pedagogia) condicionou em não pequena medida a dimensão da *teoria*. Educado em esquemas rítmicos muito precisos, integralmente subordinados aos princípios do compasso (ritmo fixo, mensurado) e da alternância: tempo forte / tempo fraco, o jovem postulante ingressava no mosteiro levando na bagagem sólida formação musical e ampla prática instrumental. Foram profundas as dificuldades e as dúvidas sentidas por Mocquereau no confronto com o carácter impreciso do estilo oratório, de um canto rítmicamente ordenado pelos princípios pouco rigorosos da proporção e da articulação do discurso verbal¹⁵⁸. Nas suas próprias palavras, esses «princípios verdadeiros, mas vagos e flutuantes, não podiam satisfazer as inteligências ávidas de luz»¹⁵⁹.

Por outro lado, a expansão do gregoriano que se verificava por toda a parte colocava novas preocupações: «à medida que o canto, afastando-se do seu ponto de partida, se difundia nos seminários, nas comunidades, nas paróquias, e escapava assim à influência mais directa dos seus primeiros mestres, surgiam, em muitas lugares, hesitações, dificuldades práticas que só o ensino oral de um professor iniciado podia dissipar»¹⁶⁰. O desafio era claro: encontrar um *método universal* para a interpretação do ritmo – tal como no passado, uma das causas (e das mais actuaentes) da decadência do gregoriano havia sido «a falta de clareza no ensino e na notação do ritmo», também agora o imenso esforço da reconstituição melódica ameaça perder-se caso não se fixe o ritmo «de uma forma clara e precisa que permita a todas as igrejas interpretá-lo com facilidade»¹⁶¹. É com este propósito assumido que Mocquereau se lança no estudo das leis fundamentais do ritmo, «de rythme en lui-même», alcançadas por meio de progressivas esquematizações, num esforço de abstracção e de análise levado ao extremo¹⁶².

¹⁵⁸ Não deve ser minimizado o choque sentido por D. Mocquereau no seu contacto inicial com o gregoriano – tenhamos presente que na vida monástica em que professava o canto ocupava muitas horas diárias. Ele mesmo recordaria, bastantes anos depois, como o seu ouvido se rebelava perante aquele estilo de música para o qual a sua formação moderna em nada o havia preparado (Cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, p. 6). Como sublinha D. Jean Claire, esta rude experiência inicial marcou profundamente o jovem monge. «Toda a sua vida guardará, mais ou menos conscientemente, o desejo de poupar aos outros músicos as agruras pelas quais ele mesmo passar» (J. CLAIRE, *Études grégoriennes* XIX (1980), p. 3). E acrescenta D. Jean Claire uma observação nem sempre tida em conta pelos defensores do *método*: «o surgimento da nova teoria não alterou em nada a maneira tradicional de cantar, anterior a todas as teorias explicativas. Nunca nas classes de canto, nem D. Mocquereau, nem D. Gajard nem eu próprio fizemos os monges “contar”. Pois não fora para ajudar os monges de Solesmes a cantar melhor que D. Mocquereau pesquisara o que era o “ritmo em si”, mas para permitir aos músicos formados, à época, no compasso de 2 e 3 tempos, passar sem dificuldades do ritmo mensurado para o ritmo livre» (*ob. cit.*, p. 17).

¹⁵⁹ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, p. 7.

¹⁶⁰ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, p. 7.

¹⁶¹ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, p. 15. O aspecto que vem de referir-se em texto tem alguma importância para compreender o percurso científico de Mocquereau – os imperativos da difusão do gregoriano impunham uma pedagogia musical. Uma pedagogia que fosse a um tempo aceitável pelos músicos profissionais, habituados a esquemas métricos precisos (e, como se verá, há uma métrica rigorosa na teorização de Solesmes, com os compassos de dois e três tempos) e acessível às comunidades monásticas e paroquiais, aos seminários e aos colégios católicos onde, por vontade expressa do Papa Pio X, o gregoriano deveria constituir a matriz de todo o canto litúrgico. Aliás, um dos principais artífices da reforma musical de S. Pio X, o jesuíta Angelo de Santi, insistiu com Mocquereau para que este deixasse de lado as pesquisas paleográficas e preparasse um método de canto prático e acessível a todos. Cfr., de novo, J. CLAIRE, *Études grégoriennes* XIX (1980), p. 15).

¹⁶² A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, p. 20. Assim, o estudo do ritmo será expurgado de tudo o que o pudesse obscurecer, como o texto e a melodia, que só mais tarde entrarão na análise, já depois de determinados os mecanismos do movimento rítmico nos diversos patamares em que se projecta. Mas a pergunta surge de imediato: existirá esse mecanismo abstracto do ritmo? E ainda que existisse, servirá a sua identificação para o canto gregoriano, quando o próprio Mocquereau reconhece que «la parole chantée ou

2. 2 Recordam-se, de seguida, alguns dos princípios constitutivos fundamentais da teoria do ritmo livre musical¹⁶³.

a) Artes do espaço e artes do tempo. O ritmo e o movimento: impulso e repouso (*arsis e thesis*).

Um primeiro aspecto que merece ser destacado diz respeito à compreensão do fenómeno rítmico enquanto expressão do movimento.

Neste contexto, D. Mocquereau começa por invocar a tradicional classificação das artes na antiguidade, segundo a qual as diversas artes se dividem em duas categorias: **artes do espaço** ou do repouso – pintura, escultura, arquitectura; **artes do tempo** ou do movimento – música, dança, poesia.

Há, de facto, um fecundo ensinamento nesta «arrumação»: o modo como acedemos à obra artística é distinto num caso ou noutro.

Nas artes do espaço, a obra oferece-se na sua globalidade, o mesmo vale por dizer, numa *síntese* já realizada – quando vemos a célebre *Mona Lisa* vemo-la na sua completude¹⁶⁴. A partir desta síntese podemos efectuar análises, decompor em fragmentos ou elementos o conjunto global: assim, fixar a atenção no pormenor do olhar, do sorriso, das mãos... Ou seja, o processo faz-se da síntese para a análise, do todo para as partes.

Nas artes do tempo ou movimento o procedimento é inverso, pois a obra nunca nos é acessível num só instante, já que se desenvolve num plano dinâmico. Quando escutamos um trecho musical ou vemos uma dança, apenas nos vão chegando fragmentos, elementos constitutivos de uma unidade superior, que, porém, jamais podemos fruir por inteiro num momento único, antes no fluir do tempo. No preciso instante em que a nota musical é emitida já não se pode repetir – cada música, em rigor, só ocorre uma única vez: no instante singular do acontecer. Assim, a compreensão das artes do tempo faz-se de forma oposta à que vale nas artes do repouso: parte-se da análise, ou seja, dos fragmentos ou elementos que nos chegam em cada momento, para a síntese, para a visão de conjunto em que se confere o sentido unificador aos diversos componentes.

A esse princípio unificador ou agregador¹⁶⁵, que embora fisicamente condicionado é, no essencial, de ordem mental¹⁶⁶, designa Mocquereau **ritmo** ou **cinemática**¹⁶⁷. Nessa linha, como recorda o Autor, já Platão se referia ao ritmo como a **ordem do movimento** e S. Agostinho definia-o como a **ars bene movendi**, a arte dos belos movimentos.

Em resumo, o ritmo traduz uma **ordem relacional**, um **princípio ordenador do movimento**, uma articulação entre dois planos essenciais: o plano do impulso (pois cada

parlée est une matière moins souple, moins docile. Les mots résistent parfois au Rythme, ou, du moins, imposent quelques limites à son empire» (*ob. cit.*, n.º 22, p. 32). Ora o canto gregoriano é isso mesmo: palavra a que o canto amplifica as ressonâncias fonéticas e expressivas, refractárias a esquemas rígidos. Como a prática da aplicação rígida e acrítica do método de Solesmes viria a evidenciar, porém, muitas vezes para dar cumprimento às leis aprioristicamente definidas do ritmo em si mesmo, torna-se necessário sacrificar a palavra.

¹⁶³ Continua-se a privilegiar a elaboração teórica devida ao próprio Mocquereau, embora se tenham em conta outros contributos, sobretudo do seu estreito colaborador e continuador, D. Joseph Gajard.

¹⁶⁴ António Gedeão disse-o poeticamente e numa riqueza de sentidos admirável em tão curta composição: «A catedral de Burgos tem trinta metros de altura / e as pupilas dos meus olhos dois milímetros de abertura. / Olha a catedral de Burgos com trinta metros de altura!»

¹⁶⁵ Assim, também, E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 30-1.

¹⁶⁶ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 54, p. 42: «Nous possédons en nous-mêmes le Rythme à l'état vivant».

¹⁶⁷ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 17, p. 30, n.º 21, p. 31: «Le Rythme est l'ordonnance du mouvement».

movimento requer um impulso inicial), da elevação, da tensão, e o plano do repouso¹⁶⁸, da distensão, na medida em que um movimento que nunca cesse tornar-se-ia incompreensível para a nossa mente.

Ao momento do impulso dá-se, de acordo com remota tradição, o nome de **arsis**; ao do repouso, o de **thesis**¹⁶⁹.

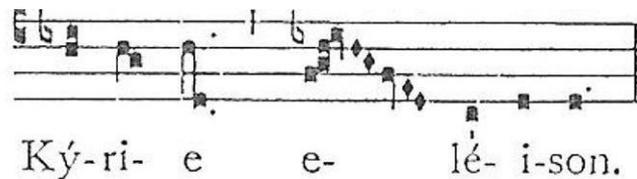
b) Indivisibilidade do tempo primeiro (o isocronismo do movimento)

Um dos postulados básicos da teoria rítmica de D. Mocquereau consiste na indivisibilidade do **tempo primeiro** ou **tempo simples**, da unidade elementar não decomponível: no texto, essa unidade é a **sílaba**; na melodia, é a figura simples correspondente à sílaba, o ponto quadrado (ou figura equivalente)¹⁷⁰. Daqui resulta que o movimento é regular, tendencialmente **isócrono**.

Note-se que o número de tempos primeiros não tem de corresponder ao número de sons distintos expressos quando se canta, na medida em que, neste modelo explicativo, insista-se, o tempo melódico simples, embora não possa ser dividido, pode dilatar-se, designadamente pelo ponto-mora (que dobra o valor da nota) e por outras situações de fusão de sons.

Vejamos um exemplo:

Fig. 75



Número de sons distintos: 18.

Número de tempos primeiros: 21.

Há que sublinhar que este isocronismo é apenas tendencial e não matemático. Quer a nível do texto, em que as sílabas não apresentam todas a mesma duração, quer a nível da música existem *nuances*.

Exemplo de diferenciações a nível textual:

Veni, Domine.
Non confundentur.
Fili Tui.

¹⁶⁸ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 78, p. 52: «Ce mouvement unique avec son début et sa fin son élan et son repos, est l'élément essentiel et en même temps le moins matériel du rythme [...]. Il est la forme, l'âme du rythme; il est le rythme lui-même».

¹⁶⁹ Sobre esta terminologia, usada na antiguidade grega para descrever o movimento na dança (elevação: arsis; deposição: thesis) e, por extensão, na poesia e música, cf. a explicação de A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 169 ss., p. 101 s.

¹⁷⁰ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 33, p. 37: «Le temps simple y est indivisible».

Nos três casos, é igual o número de sílabas (5), mas basta proferir as três locuções para notarmos que a sua duração não é idêntica. Também no plano musical, são possíveis subtilezas diferenciações de movimento, decorrentes não só do contexto silábico mas do sentido global do texto literário e melódico – são as diferenciações da **agógica**¹⁷¹.

c) Ordenação do movimento em grupos binários ou ternários (tempos compostos) que se combinam livremente (ritmo livre)

Para Dom Mocquereau, a ordenação do movimento a partir dos tempos simples obedece por natureza a um esquema: os apoios rítmicos ocorrem a cada dois (divisão **binária**) ou três (divisão **ternária**) tempos simples¹⁷². Porém, esta sucessão pode ser fixa, isto é, quando todos os apoios se dão sempre à mesma distância (sempre binário ou sempre ternário), como acontece com a grande maioria das obras musicais: ritmo mensurado; ou pode ser livre, ou seja, o mesmo trecho musical apresentar sucessões de grupos binários e ternários, de acordo com a inventiva do compositor: ritmo **livre**¹⁷³. O canto gregoriano inscreve-se nesta categoria, pelo que os tempos compostos podem ser integrados por dois ou três tempos simples que se sucedem livremente. E deste modo, ao isocronismo do tempo simples (todos os tempos simples são tendencialmente iguais), corresponde o não isocronismo dos *tempos compostos* (uns de dois outros de três tempos).

d) Formação dos tempos compostos: o íctus rítmico e as regras da sua determinação nos cantos ornados.

A alternância livre de tempos compostos binários e ternários é regulada pelo *íctus rítmico*. Íctus (pancada, apoio) não significa tempo forte ou mais intenso, apenas o ponto de apoio rítmico ou de contacto entre as articulações rítmicas mais pequenas (os tempos compostos). Nas palavras de D. Mocquereau, «os íctus rítmicos são os tempos portadores do ritmo» e encontram-se no «ponto de *chegada* do ritmo, na nota de *repouso*»¹⁷⁴.

Para a sua identificação, as edições *práticas* de Solesmes usam um sinal gráfico específico, o **episema vertical**, assinalando o ponto de apoio nos contextos mais susceptíveis de causar dúvidas interpretativas. A determinação das restantes notas ícticas que, repete-se, ocorrem necessariamente, segundo este método, à distância de dois ou três tempos simples, faz-se de acordo com algumas regras, assentes essencialmente num dos factores de articulação rítmica mais relevantes: a duração, isto é, sobre as notas longas.

Indicam-se, de seguida, as regras de determinação do lugar do *íctus*, pela ordem com que devem ser aplicadas nos cantos ornados (nos cantos silábicos a marcação dos íctus depende de factores especificamente conexos à palavra latina).

Assim, são afectadas de íctus rítmico:

- 1.º - todas as notas marcadas com episema vertical;
- 2.º - todas as notas longas:
 - a) todas as notas com ponto;

¹⁷¹ D. Mocquereau refere neste sentido que o tempo simples pode, em certos contextos, ser reduzido (condensado) e, noutros contextos, ser alargado, embora sem ocupar o espaço de dois tempos (*Le nombre musical grégorien*, I, n.º 34 e 35, p. 37).

¹⁷² A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 37, p. 38. Porém, admite a título excepcional (uma excepção que, ao que parece foi suprimida pelos partidários do método) que «dans le cours d'une phrase quatre notes ou temps peuvent être condensés en trois temps» (*ob. cit.*, n.º 44, p. 40).

¹⁷³ Cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 85 e ss, pp. 55 ss.

¹⁷⁴ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 71, p. 49.

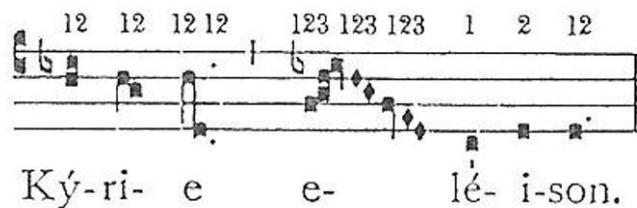
- b) todos os pressus;
 - c) as notas alongadas pelo oriscus
- 3.º - a primeira nota dos neumas, excepto se for precedida ou seguida imediatamente de uma nota que haja recebido o episema vertical;
- 4.º - a virga culminante dos grupos melódicos, quer se encontre no meio quer no fim desses grupos¹⁷⁵.

Note-se que a aplicação destas regras pode não providenciar todos os íctus, isto é, a distância entre dois íctus pode exceder os da divisão binária ou ternária. Neste caso, a determinação do íctus faz-se por dedução: a partir de um íctus já claramente determinado retrocede-se, consoante o contexto, dois ou três tempos simples.

Há que insistir num ponto, fulcral para esta metodologia: a nota que recebe o íctus não é, *ipso facto*, mais intensa nem, necessariamente, mais demorada: as notas longas são por norma ícticas mas nem todas as notas que recebem o íctus são obrigatoriamente longas.

O funcionamento das regras que presidem à colocação dos íctus dá origem, como se referiu, a pequenas divisões, como que pequenos compassos de dois ou três tempos simples (tempos compostos binários ou ternários) em que o primeiro tempo é dado pela nota íctica, como se pode observar no exemplo seguinte.

Fig. 76

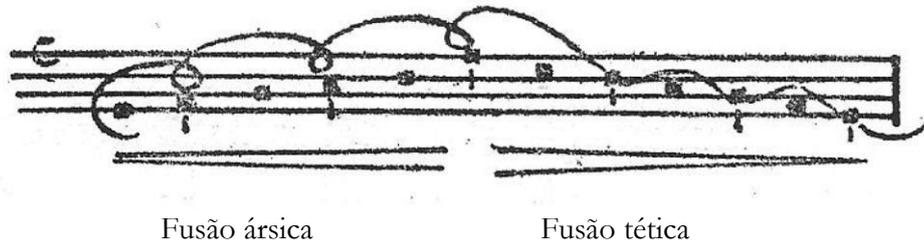


e) Os tempos compostos e a construção do ritmo

Como se disse, a relação rítmica estabelece-se entre dois pólos: o do impulso, da **arsis**, e o do repouso, a **thesis**. No decurso do movimento, vão surgindo, pois, múltiplas relações rítmicas, conexões entre arsis e thesis – depois do impulso inicial o movimento tende ao repouso, mas esse repouso pode não ser definitivo, incorporando antes ponto de novo impulso. Assim, numa frase musical, apenas o último íctus é exclusivamente tético, pois aí todo o movimento cessa. Porém, os restantes íctus têm uma significação dupla: constituem pontos de chegada (téticos) em relação ao movimento que precede; mas constituem também pontos de partida (ársicos) do novo movimento. Há assim entrelaçamento ou fusão entre as duas tendências, tética e ársica.

¹⁷⁵ Nestes termos, A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 261 e ss., pp. 236-238. Note-se que estas regras vieram a ser posteriormente complementadas (cf., p ex., os *Praenotanda* do *Liber Usualis* ou as *Notions sur la rythmique grégorienne* (1944), de D. Gajard, em que já se refere como íctica a nota que precede o *quilisma*). Para o enunciado *standard* das regras, nos quadros desta metodologia, veja-se a publicação do INSTITUTO GREGORIANO DE PARIS, *1.º ano de canto gregoriano*, Lisboa, 1960, p. 30, *apud* M. A. FRADE, *Manual de Iniciação ao Canto Gregoriano*, p. 30.

Fig. 77



A determinação do carácter ársico ou tético das notas ícticas nem sempre é fácil, dependendo da concorrência de múltiplos factores, de modo particular da melodia¹⁷⁶. De todo o modo, vejamos dois exemplos:

Fig. 78



2. 3 Seria erróneo (e injusto) pensar que os princípios essenciais acabados de expor muito sumariamente condensam *toda* a teoria rítmica de D. Mocquereau e, sem dúvida, ela não se reduz, como por vezes certa visão *caricatural* pretende passar, aos esquemas rítmicos do 1, 2 / 1, 2, 3. Eles constituem, no entanto, a base, o suporte inamovível do edifício musical, o esqueleto sobre o qual assentarão as peças sucessivas do corpo: a melodia, o texto. E, nessa medida, condicionam e limitam as possibilidades oferecidas à partida por esses estádios posteriores. Esta vinculação a um esquema rítmico *a priori*, independente da

¹⁷⁶ Cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 141, p. 82-3. Mas o apelo à melodia, intencionalmente deixada na obscuridade na descrição da ordem rítmica, não revela que, afinal, essa ordem abstracta e desencarnada não pode, *por si*, só oferecer a chave-de-leitura do movimento?

realidade vital que é o gregoriano (canto, texto e música em integração), um esquema válido para todas as formas musicais, constitui a maior fragilidade da doutrina de Mocquereau, sobretudo quando, na prática pedagógica sucessiva, progressivamente mais redutora, se quis forçar todo o repertório à métrica binária e ternária, no enclausurante quadriculado dos íctus, ainda que à custa do sentido do texto¹⁷⁷ ou da forma musical¹⁷⁸.

Talvez por isso, muito do que de fecundo se oferece no segundo volume do seu *Le Nombre Musical*, publicado em 1927, não tenha tido a devida ressonância. Nesta obra, Mocquereau retoma o *texto*, que havia ficado silenciado no afã de identificar os mecanismos da rítmica natural. Na sua metódica, este correspondia ao *último* estágio da análise: o nível da *palavra* – quer no plano da constituição fonética¹⁷⁹ da palavra isolada e do relevo do acento¹⁸⁰ (“alma da palavra”), quer o nível da palavra encadeada em unidades superiores (inciso, membro, frase); quer o nível, por fim, da palavra *cantada*, ou seja, revestida pela melodia). É inviável resumir aqui a vastidão de aspectos abordados neste patamar. Focamos dois pontos apenas, aqueles que, em nosso entender, maior valia apresentam ainda hoje, por se reportarem directamente ao fundamento originário do gregoriano: a palavra-canto.

a) A estrutura do discurso literário

A melodia gregoriana não é música pura, mas sim e sempre canto, música e texto. Este último, aliás, é quase sempre anterior à melodia que a ele se une. Ora, o próprio texto literário apresenta também um ritmo próprio, que lhe confere sentido e, em tantos casos, beleza e arte (pense-se na poesia). Numa simples leitura, caso o ritmo específico não seja respeitado, o texto torna-se algaraviada, ruído que enerva ou entedia.

Os textos usados no canto gregoriano apresentam extensões variadas, podendo ser integrados por diversas secções que se articulam entre si, assinaladas no plano gráfico pelos sinais de pontuação e na leitura pela entoação, pausas, inflexões, etc.

Regra geral, existe uma simbiose muito perfeita entre o ritmo verbal e o ritmo musical: a melodia acompanha o texto, assinalando as suas subdivisões, as hierarquias e conexões entre os distintos elementos, quer dando realce, a nível da palavra, à sílaba tónica

¹⁷⁷ O que se vem de dizer não significa esquecer que a música tem as suas leis próprias e que o texto não haja, em muitas situações, de se acomodar à linha melódica. Só neste sentido, porém, se pode invocar o famoso aforisma medieval que os partidários dos esquemas rítmicos tanto gostam de citar em seu favor: *musica non subiacet regula Donati*: a música não está subordinada às regras da gramática (assim, como se compreenderá, o próprio Mocquereau, ao estudar as relações entre o texto e a melodia; cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, II, 1927, n.º 378 ss., p. 277). Porém, a música não é apenas ou não é sequer esquema rítmico: é melodia, é timbre, é dinâmica, é acústica. E no canto gregoriano é, ainda e sobretudo, palavra, sílabas e sentidos, oração e expressividade.

¹⁷⁸ O próprio D. Mocquereau advertiu claramente contra esse perigo de uma asfíxiante analítica. Cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, I, n.º 569, p. 417: «Plus souvent encore, dans certains traits ou rapides ou lents, ces divisions secondaires [indicadas pelas notas ícticas] disparaissent entièrement, *fondues* dans un *legato* ininterrompu, ne laissant que le sentiment de l'ondulation pleine et large de la phrase musicale. Le *touchement* est alors si doux, si caressant, qu'il demeure impondérable, plus spirituel que matériel: le sentiment intérieur est seul à pouvoir s'en rendre compte, quand il veut en prendre conscience; ce qui d'ailleurs n'est pas nécessaire». Também o ensino escrito (e a direcção coral) de D. Gajard, principal obreiro da difusão do método de Solesmes, não esquece as reservas necessárias em face de uma aplicação mecânica dos esquemas rítmicos. Entre outros exemplos, podemos ler na *La Méthode de Solesmes*, 1951, p. 78: «nas passagens melismáticas [...] será temerário afirmar que os neumas tenham por eles mesmos um carácter rítmico e que a primeira nota de cada um dos neumas indique forçosamente o íctus rítmico». Aliás, esta *sagesse*, arredada infelizmente de uma escolástica imobilista que, no entanto, se reivindica da lição destes Mestres, está bem presente no plano daquela obra, em que a rigidez das «regras da técnica» é corrigida e temperada pela *souplesse* das «regras do estilo», já para não referir os exemplos gravados pelo coro de S. Pedro de Solesmes sob a direcção do próprio Gajard que não replicam por inteiro os esquemas usuais no método solesmense.

¹⁷⁹ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, II, n.º 39 ss., pp. 59 ss.: «des syllabes».

¹⁸⁰ A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, II, n.º 73 ss., pp. 86 ss.: «de mot latin isolé».

(princípio vital da palavra) e à sílaba final (que a completa e confere sentido pleno), quer assinalando as diversas secções¹⁸¹.

Neste plano das divisões do texto verbal-melódico, podem autonomizar-se:

- a) o **inciso** (marcado literariamente pela vírgula e musicalmente pela pequena barra: *divisio mínima*): respiração facultativa, mas preferencialmente de omitir;
- b) o **membro** (indicado no plano da grafia musical pela meia barra: *divisio minor*): respiração facultativa;
- c) a **frase** (assinalada pelo ponto final ou dois pontos e pela barra inteira: *divisio maior*): pausa obrigatória.
- d) o **período** (reúne duas ou mais frases; assinala-se pela barra dupla: *divisio finalis*): é o termo da obra.

Fig. 79

1er membre

1re incise 2e incise

Ant. Sé-men cé-ci-dit in tér-ram bó-nam, et át-tu-lit frú-ctum,

2e membre

3e incise 4e incise

á-li-ud centé-si-mum, et á-li-ud se-xa-gé-simum.

A semente caiu na boa terra e deu fruto, ora cem ora sessenta por um.

Note-se, no entanto, que há textos pequenos que os planos coincidem e assim não se poderem autonomizar incisos ou membros, pois a frase não é divisível.

Fig. 80

Ant. Lau-dá-te Dó-mi-num de caé-lis

Louvai o Senhor do céu.

¹⁸¹ Cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, II, n.º 376 ss., p. 276, citando Hucbald: «a cantilena divide-se da mesma maneira que o texto». Porém, logo reafirma a *independência da melodia nas suas relações com o texto* — era a rítmica *natural* a reivindicar os seus “direitos”.

Como se compreende, o mesmo texto pode receber desenvolvimentos melódicos muito distintos, consoante o género de canto; porém, a melodia respeita, em regra, as articulações do texto.

b) *A linha intensiva*

A frase e as suas possíveis divisões não se apresentam no plano literário como um mero amontoado de fonemas, antes articulam-se segundo princípios de ordenação. O plano musical dá relevo a esses princípios: ao acento tónico na palavra, à articulação entre substantivo e adjectivo, a conexão e hierarquização entre diversas secções, etc. E como o faz? Com os recursos próprios da sua arte: elevações melódicas, *morae vocis*, pausas, colocação de certas sílabas em graus modais relevantes, crescendos de intensidade, etc.

Por isso, da análise da frase verbal-melódica gregoriana há que estabelecer esse plano de construção, que se pode designar por **linha intensiva**, reveladora da arquitectura rítmico-melódica da obra, do que no método solesmense se designa por **grande ritmo**. Essa articulação apoia-se no progressivo caminhar da linha melódica para um ponto axial (o acento verbal-melódico culminante) do qual decorre uma outra linha decrescente até ao terminar da frase. A linha intensiva crescente designa-se por **prótase** (preparação); a decrescente, por **apódose** (consequente).

Vejamos alguns exemplos:

Fig. 81

Ky- ri- e e- lé- i-son.

Sal-ve sancta Pa- rens.

Fig. 82

Frase

O diagrama ilustra a estrutura sintática e melódica de uma frase gregoriana. No topo, uma linha curva define a frase inteira, dividida em 'Protasis' e 'Apodosis'. Abaixo, duas linhas curvas representam os 'Membrum' (membros), cada um subdividido em 'Incisum' (incisos). A base do diagrama mostra uma linha musical com notas quadradas e uma linha de texto correspondente: 'Dí-xit Dó-mi-nus Dó-mi-no mé- o : Sé-de a déxtris mé- is.' Asteriscos (*) estão colocados sob as notas para indicar pontos de ênfase ou respiração.

Disse o Senhor ao meu Senhor: Senta-te à minha direita.

C. A interpretação do gregoriano – esboço de uma principiologia

Como se escreve em epígrafe, traçamos de seguida brevíssimo e imperfeito esboço dos princípios basilares que devem informar, em nosso entender, a prática interpretativa do gregoriano¹⁸², de modo algum um *método* por meio do qual se obtenha resposta imediata para a execução de todo o repertório que, aliás, já o sabemos, não se apresenta como corpo unitário, antes integra múltiplos estratos – não existe pois uma pedagogia de validade categórica e toda a interpretação constitui sempre uma *proposta*, em que concorrem elementos mais estáveis (*hoc sensu, objetivos*), como o texto, a forma musical, a estrutura melódica e modal, e outros indissociáveis do contexto da interpretação (a acústica, o número de cantores...) e da *atitude* do intérprete.

Dentro destes limites, importa estabelecer o quadro ou horizonte compreensivo da interpretação. Beneficiando dos focos que ao longo de um caminho centenar foram sendo progressivamente iluminados, surgem hoje de modo mais claro os «elementos primários da interpretação»¹⁸³.

Assim, o primeiro e mais basilar fundamento da interpretação reside na *palavra*, «fonte originária da composição»¹⁸⁴. Na verdade, o «canto gregoriano é essencialmente palavra cantada»¹⁸⁵, pelo que qualquer abordagem que diminua ou coloque a palavra em segundo plano desvirtua a matriz do gregoriano. Deste modo, o intérprete tem de considerar atentamente a dimensão verbal: na sua estrutura intrínseca, isto é, logo no plano da composição silábica, em que a diversidade de fonemas, fruto da densidade específica de

¹⁸² É interessante verificar que esses postulados representem afinal o culminar de algumas intuições fundamentais que marcaram, como verdadeiras pedras angulares do edifício, todo processo de restauração gregoriana.

¹⁸³ Assim, L. AGUSTONI / J. B. GÖSCHL, *Introduzione*, p. 27. Esta obra constitui um exemplo cimeiro no panorama actual da investigação gregoriana.

¹⁸⁴ L. AGUSTONI / J. B. GÖSCHL, *Introduzione*, p. 27. Deve ser recordado como este primado da palavra corresponde a uma fulgurante intuição de D. Guéranger e trave-mestra, não apenas da teoria do ritmo oratório de Pothier, como, sobretudo, da prática diuturna do canto solesmense desde há 150 anos.

¹⁸⁵ E. CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 30.

cada vogal e de cada consoante em recíproca implicação e que se repercute na duração de cada fonema e na articulação; bem como da particular qualidade ou *peso* ocupado pelas diversas sílabas: sílaba de acento¹⁸⁶, sílaba final, sílaba átona intermédia, sílabas de preparação para o acento...); e na sua estrutura extrínseca, ou seja, no plano da concatenação das diversas palavras em unidades superiores: incisos, membros, frases, em que importa determinar factores de agregação (*v. g.*, a unidade substantivo-adjectivo), e os diversos pólos hierárquicos do discurso¹⁸⁷. Por isso muito se recomenda a leitura dos textos e a sua cantilação (a prática da salmodia constitui formidável base para a interpretação do repertório mais desenvolvido melodicamente). E como os textos em gregoriano não são mónadas desintegradas de um contexto, a compreensão estrutural do texto pressupõe o horizonte funcional da sua realização: o contexto litúrgico

Partindo deste primado da palavra, o segundo elemento primário da interpretação é, naturalmente, a melodia, na sua estrutura formal e modal, na sua *estética*. E este patamar permite em tantas situações respostas para problemas de articulação rítmica, quer pela identificação dos graus modais relevantes que constituem como que pilares sobre os quais se desdobra o discurso verbal-melódico: cordas de recitação, pontos cadenciais, quer, ainda, pela aplicação das fórmulas.

O terceiro elemento fundamental da interpretação encontra-se no *signo neumático*, suporte e veículo da ideia musical. Embora não ofereça, como sabemos, critérios fechados de aplicação musical, a notação constitui o único meio de nos aproximarmos da musicalidade do gregoriano. Em relação ao repertório autêntico, torna-se necessário familiaridade e domínio da linguagem consignada nos antigos manuscritos adiastrémicos que são a expressão *plástica* mais próxima da *forma* compositiva e interpretativa originárias. Vale por dizer que a interpretação destes estratos mais antigos necessita das luzes da ciência semiológica que, num caminho incessante, tem conseguido identificado decisivos critérios de leitura¹⁸⁸ – na verdade, embora os resultados semiológicos não constituam um método prático em ordem à execução das melodias, representam de todo o modo o quadro objectivo, os limites extrínsecos dentro dos quais se deve realizar a interpretação¹⁸⁹.

Escolhemos um exemplo que mostra a importância *interpretativa* da semiologia. Intencionalmente, usamos um exemplo já usado por D. Gajard¹⁹⁰. Trata-se de dois cantos pertencentes à mesma celebração: o intróito e o canto de comunhão da Missa da Noite de Natal. As duas primeiras figuras, reportam os cantos com a notação quadrada da *Vaticana*.

¹⁸⁶ O acento constitui o “motor” da palavra, o seu princípio vital; na venerável formulação de Martiano Capella (séc. V), ele é *anima vocis*. Sobre o acento latino e sua repercussão no gregoriano, veja-se, com interesse e abundante riqueza de fontes, A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, II,

¹⁸⁷ Extensivamente, L. AGUSTONI / J. B. GÖSCHL, *Introduzione*, pp. 141. Mas recordem-se as judiciosas análises dedicadas por D. Mocquereau ao problema do texto no II volume do *Número Musical* (cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, II, n.º 39 ss., pp. 59 ss.).

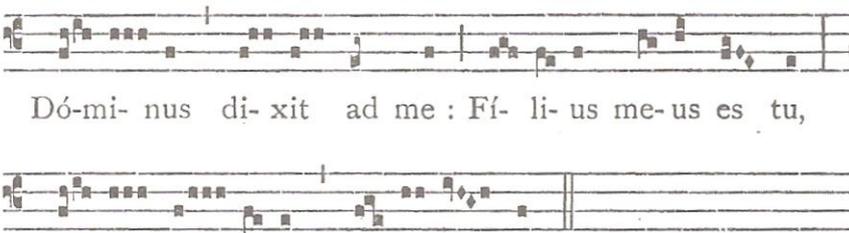
¹⁸⁸ Um caminho que continua a rota traçada de forma admirável por D. Mocquereau, que bem intuía os limites da notação quadrada e a necessidade de um regresso aos manuscritos.

¹⁸⁹ Este aspecto não deixou de ser enfatizado pelo fundador da ciência semiológica gregoriana, o monge beneditino Eugénio Cardine (1905-1988): «a interpretação tem lugar necessariamente para além e acima dos “dados semiológicos”», pois a «semiologia não é um método para a interpretação» (E. CARDINE, «Semiology and the Interpretation of Gregorian Chant», 108.1 *Sacred Music* (1981), p. 22, 23). No entanto, continua D. Cardine, a semiologia marca os limites dentro dos quais cada um pode movimentar-se livremente.

¹⁹⁰ J. GAJARD, *Les plus belles mélodies grégoriennes*, pp. 44 ss.

Fig. 83

II.

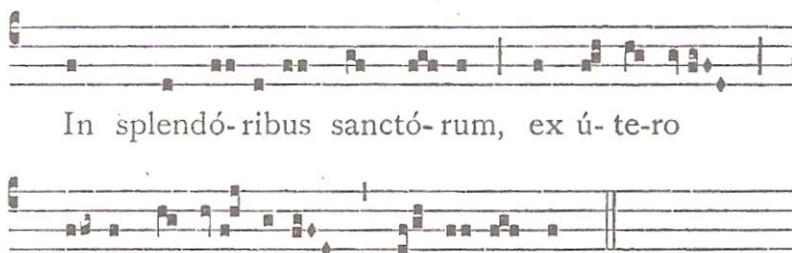


Dó-mi- nus di- xit ad me : Fí- li- us me- us es tu,
e- go hó- di- e gé- nu- i te.

O Senhor disse-me: «Tu és meu Filho, eu hoje te gerei»

Fig. 84

VI.



In splendó-ribus sanctó- rum, ex ú- te-ro
ante lu- cí- ferum gé- nu- i te.

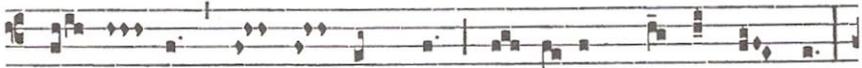
Nos esplendores da santidade, antes da aurora Eu te gerei.

É patente uma certa semelhança entre os dois cantos que se deveria traduzir, então, numa interpretação similar. Será que essa semelhança no «estilo gráfico» da notação quadrada corresponde à versão originária?

Os manuscritos, recorda D. Gajard, mostram que não.

Fig. 85

II.



Dó-mi-nus dí-xit ad me : Fí-li-us mé-us es tu,

Ms. sangalliens	
Laon	
Chartres	



e-go hó-di-e gé-nu-i te.

S. G.	
Laon	
Chartres	

Fig. 86

VI.

In splendó- ri-bus sanctó- rum, ex ú- te-ro

S. G. ˘ - ˘ - ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Laon ˘ - ˘ - ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Chartres ˘ - ˘ - ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ante lu- cí- fe-rum gé- nu- i te.

S. G. ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ -

Laon ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Chartres ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ -

Os neumas do primeiro canto, *Dominus dixit ad me*, são predominantemente *leigos*, como resulta do emprego dos *strophicus* e da letra *c* (*celeriter*) em várias figuras. O movimento vivo do canto só se detém em três pontos: em *meus* (*clivis* com episema e *pés* quadrado); em *hodie* e em *genui*.

Já o segundo canto, *In splendoribus*, apresenta um rosto bem diverso: praticamente todos os neumas são *longos*. Haverá, por certo, razões para estas diferenças, elas correspondem a uma intenção expressiva do notador, traduzindo a prática interpretativa da época. D. Gajard oferece uma chave-de-leitura bela e de profunda ressonância teológica. Para o nosso propósito, porém, bastava o exemplo, uma vez que o estudo institucional da notação adiaستمática não se inclui no quadro destes *apontamentos*.

Permita-se, no termo desta jornada, uma garantia e um desafio ao leitor – o desafio a continuar o caminho; e a garantia de que para lá da linha do horizonte, vencido o *deserto*, se descobrirá uma *terra nova* de admirável beleza.

EXCURSO

A QUIRONOMIA GREGORIANA NA METODOLOGIA INTERPRETATIVA DE SOLESMES

Embora a direcção do canto gregoriano requeira desenvolvimentos que ultrapassem em muito os quadros de um curso introdutório, convém que desde os estádios iniciais do estudo haja contacto com os princípios fundamentais da *gística*, de modo a que se possa ir vivenciando de forma global (voz e gesto, espírito e corpo) o fenómeno rítmico melódico-verbal.

Esta necessidade foi acentuada com justeza pela *Escola de Solesmes*, à qual se deve uma técnica muito precisa de direcção gregoriana, usualmente designada por **quironomia gregoriana**¹⁹¹. Como se compreenderá, constitui *apenas um método* para o director do coro transmitir a ideia musical, uma *forma* comunicacional.

A quironomia solesmense assenta, bem se entende, nos postulados da rítmica atrás enunciados e assume, pois, as suas fragilidades. No entanto, o conhecimento da concepção *global* desta gística e dos seus *princípios* basilares (estruturados na relação tensional impulso-repouso) pode mostrar-se muito vantajoso nalgum repertório, em geral mais acessível a grupos numerosos de cantores (pense-se, por exemplo, na *Missa de Angelis* cantada em celebrações particularmente concorridas) – isto porque essa gística é muito decalcada sobre o plano *fraseológico*. Aliás, este tipo de gestos elementares do movimento melódico, com apoios nas articulações frásicas (melódico-verbais) revela-se assaz proveitoso para a direcção de parte considerável do repertório litúrgico em vernáculo, sobretudo do canto da assembleia.

Por **quironomia** (do grego *-χειρ*, mão, *νόμος*, regra) entende-se o conjunto de gestos específicos usados na direcção do canto gregoriano. Como diz D. Gajard «a quironomia é a tradução plástica do ritmo musical, a projecção no espaço do ritmo melódico»¹⁹². De modo a preparar com rigor o traçado quironómico no espaço, isto é, realizando os gestos corporais que indiquem aos cantores a estrutura rítmica da obra (o grande ritmo), o método que vimos expondo enfatiza a necessidade de se desenhar a quironomia no papel, em conexão com a melodia.

Na Escola tradicional de Solesmes, a quironomia é construída sobre as articulações rítmicas do discurso melódico: as *notas ícticas*, portadoras do movimento. Movimento que, como se referiu, traduz uma ordem relacional entre dois pólos essenciais: o impulso ou *ársis*, e o repouso ou *thesis*. Assim, depois de identificadas as notas ícticas e determinado o carácter ársico ou tético de cada um dos íctus, desenha-se a quironomia, usando linhas onduladas que exprimem o movimento de elevação e repouso constitutivos do ritmo.

Fig. 87

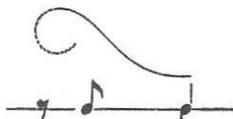
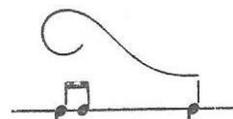


Fig. 88



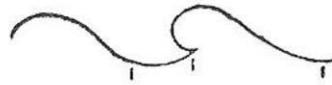
¹⁹¹ Em profundidade sobre a quironomia solesmense, além do próprio D. Mocquereau (*Le Nombre Musical Grégorien*, I, pp. 102 ss, e II, pp. 682 ss.), v. J. WARD, *Gregorian Chant* II, 1949, pp. 155 ss., J. R. CARROLL, *The Technique of Gregorian Chironomy*, 1955, *passim*.

¹⁹² J. GAJARD, *La méthode de Solesmes*, p. 63.

Fig. 89



Fig. 90



alternância de ársis e thésis.

Apresentamos, de seguida, a realização quironómica sobre a pauta de dois pequenos excertos.

Fig. 91

Ký- ri- e e- lé- i- son.

Sal- ve san- cta Pa- rens.

Segundo esta metodologia de direcção, quer a linha desenhada quer a linha que se traça no espaço com as mãos devem observar com rigor os pontos de apoio rítmicos, o mesmo é dizer, os íctus: eles ocupam sempre a posição relativamente **mais baixa** no desenho e no gesto. O traçado quironómico há-de espelhar ainda o carácter ársico ou tético dos diferentes íctus, bem como a linha intensiva (no papel, mediante um traço mais grosso; na direcção do coro, por meio de gesto mais vigoroso).

Refira-se, por último, que, além de outras consequências de relevo, a quironomia gregoriana, tal como a Escola de Solesmes a teorizou, e graças a um largo processo de ensino em todo o mundo, contribuiu de modo decisivo para a difusão de uma *forma* similar de dirigir e de cantar, de tal modo que coros preparados segundo este método poderiam ser dirigidos com facilidade mesmo por directores com quem nunca houvessem ensaiado, tal como era possível execuções corais de muitos cantores oriundos de coros e até países diferentes (em Paris, chegaram a cantar em conjunto mais de 1000 cantores!), na medida em que a géstica era comum. Por outro lado, a quironomia gregoriana é particularmente importante num dos mais conhecidos métodos de ensino da música a crianças, o método *Ward*, do nome da sua criadora, Justine Ward.